VI.9. A Música na actividade Militar

No reinado de D. João V foram introduzidas várias reformas no sistema militar. De acordo com Pedro Marquês de Sousa, essas reformas foram influenciadas pela organização militar francesa. A grande modificação foi que em vez de Terços passaram a existir Regimentos (SOUSA, 2008: 16). O Exército de primeira linha ficou constituído por trinta e quatro Regimentos de Infantaria, vinte Regimentos de Cavalaria e um Regimento de Artilharia sendo que cada Regimento de Infantaria tinha um Tambor-Mor e que em cada uma das Companhias existiam dois Tambores (SOUSA, 2008: 16). Estas alterações ('Novas Ordenanças') aparecem no Decreto de 24 de Novembro de 1707 e fornecem outras informações musicais pertinentes, nomeadamente sobre o toque dos Tambores: somente batiam uma pancada à cadência da marcha e quando tocava a reunir é que rufavam de forma seguida (SOUSA, 2008: 16).

O Regimento dado para o Exército em 20 de Fevereiro de 1708, estabelece diversas determinações para os Tambores na Infantaria e para as Trombetas na Cavalaria. Pretende-se evitar a confusão que causavam nos exércitos a diversidade de toques que até então se usavam, através de uma uniformização dos mesmos. Assim os Tambores tocavam em momentos distintos, como a Marcha (por exemplo, na forma de estilo), na formação do batalhão ou, à noite, na hora de recolher. Nas continências os Tambores também tocavam: por exemplo quando os Oficiais faziam continência com a espada deveriam fazer três rufos. Já no caso das Trombetas, deveriam ser obrigadas a tocar uma vez quando o General entrasse no Exército e outra quando se retirasse.

As reformas militares não passaram despercebidas aos estrangeiros que nos visitavam, que deixavam algumas críticas. É o caso de Merveilleux, nas suas *Memórias instrutivas de Portugal*:

'(...) Muito embora o rei de Portugal, D. João V, tenha feito grandes reformas no seu Reino, até à época em que ali estive ainda não conseguira eliminar o mau costume que tinham os fidalgos de colocarem os seus lacaios na infantaria como oficiais subalternos, embora não tivessem qualidades nem conhecimentos para comandar tropas. Esses oficiais, sem sequer se darem ao trabalho de tirar a banda ou a espada, calçam e descalçam os seus amos, o que por si só dá a idéia do estado em que se encontra a infantaria portuguesa. Já o mesmo não acontece com a cavalaria, onde os oficiais são pessoas de condição e próprias para o serviço. (...) (CHAVES, 1989: 133)

O painel que se encontra no Museu da Cidade representa um Regimento de Infantaria, desfilando em pleno Terreiro do Paço, onde se vê claramente o Tambor em execução. O desfile dos militares mistura-se com as restantes actividades quotidianas lisboetas da época, como o comércio de produtos, o passeio de nobres nas suas carruagens, ou até a ida à fonte, que aparece à direita do observador[419].



323. Desconhecido. *Tambor (pormenor)*, Museu da Cidade, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Na obra de André Ribeiro Coutinho, *O Capitão de Infantaria Portuguez*, são dadas várias directrizes relativamente ao toque dos tambores na infantaria. No tópico *Pelotões, no seu fogo, de que toque se deve usar* é indicado:

'Algumas disputas tem havido sobre o mais próprio toque dos tambores neste acto de se fazer fogo por Pelotões; querendo huns, que se toque a marcha, e outros o de calacorda, (ou de ataque) e os últimos, que só hum Tambor seja o que com golpes distinctos, e floreyos, ou ruflos, determine as operações do fogo. Os que querem, que se toque a marcha, se fundão em que o Batalhão, que he o Corpo principal, sempre marcha; e que este movimento se regula pelo toque da caixa; e que os Pelotões fazem fogo pela voz particular dos seus Officiais Commandantes. Os que tem por mais próprio o toque de ataque, dizem, que a marcha serve só de meyo para se fazer, e continuar o ataque de fogo, até chegar ao da bayoneta; e que como todo este acto he de ataque, só o seu toque lhe he proporcionado (...). Ultimamente, affirmão os que regeitão as duas opiniões, que o fim todo a que o Batalhão marcha, he para atacar o inimigo; (...); para o que deve concorrer um grande silencio, evitando se toda a causa da sua inobservância, e todo o motivo da distracção do animo, e sentido não só na multiplicidade de

[419] Esta fonte é decorada com uma estátua de Apolo tocando lira.

vozes, mas também na diferença de toques; pois tanta confusão introduzem muitas caixas, como muitos homens, ainda que seja hum só o conceito; e que para se lograr perfeitamente este fim tão importante, deve hum só Tambor tocar hum ruflo, (para principiar o fogo); ao qual sahirão da forma os Pelotões do primeiro fogo, durante o ruflo, até que se perfile a fileira da sua rectaguarda com a da vanguarda do Batalhão; e logo se cale a caixa; e neste tempo se unem, e desperfilão, e armão as baterias: a hum golpe da caixa metem as armas à cara, e ao segundo ruflo dão os ditos Pelotões a descarga, e sahem os do segundo fogo, os quaes se unem, e desperfilão, tanto que acaba o ruflo; ao golpe da caixa metem à cara, e ao outro ruflo dão fogo; e assim se continuam em divisão de dezasseis Pelotões; mas na de oito, posto que sahem sempre dous Pelotões, o da direita se servirá dos toques da caixa para dar fogo, primeiro; e o da esquerda se servirá depois de outros para dar o seu fogo: os Pelotões do segundo fogo primeiro o dará o da direita, e depois o da esquerda; e assim se continuarão sem mais perturbação, nem variedade, que hum golpe de caixa entre dous ruflos.' (COUTINHO, 1751: 354-355)[420]

O mesmo músico, o Tambor, aparece a tocar noutro painel de temática militar do Palácio Xabregas, em Lisboa. Novamente, junto a um regimento de Infantaria. O painel parece ter sido copiado de gravura estrangeira, devido ao casario de tipologia nórdica, que aparece em segundo plano.

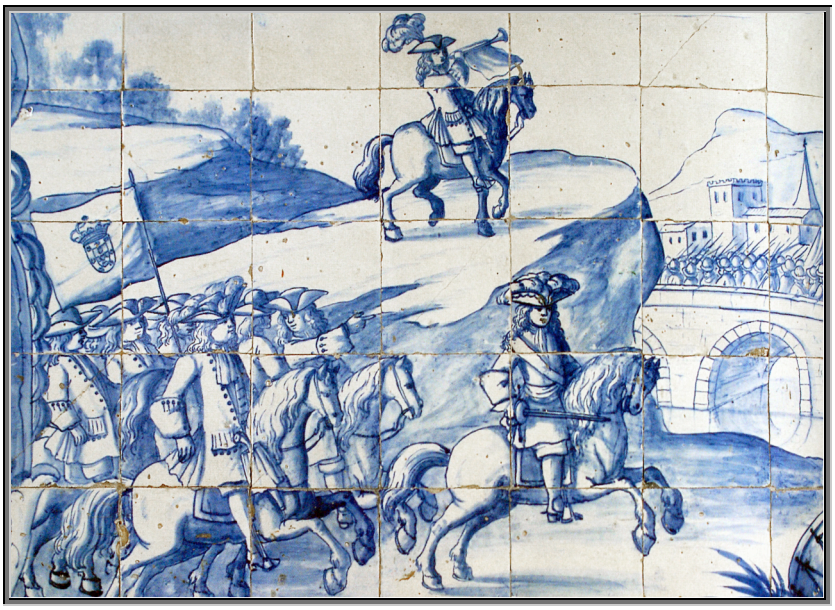


324. Mestre P.M.P. *Tambor (pormenor)*, Palácio de Xabregas ou dos Marqueses de Olhão, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

A bandeira portuguesa, acrescentada pelo pintor de azulejos, que aparece neste mesmo painel, denota uma intenção de citar algo nacional, possivelmente as Guerras

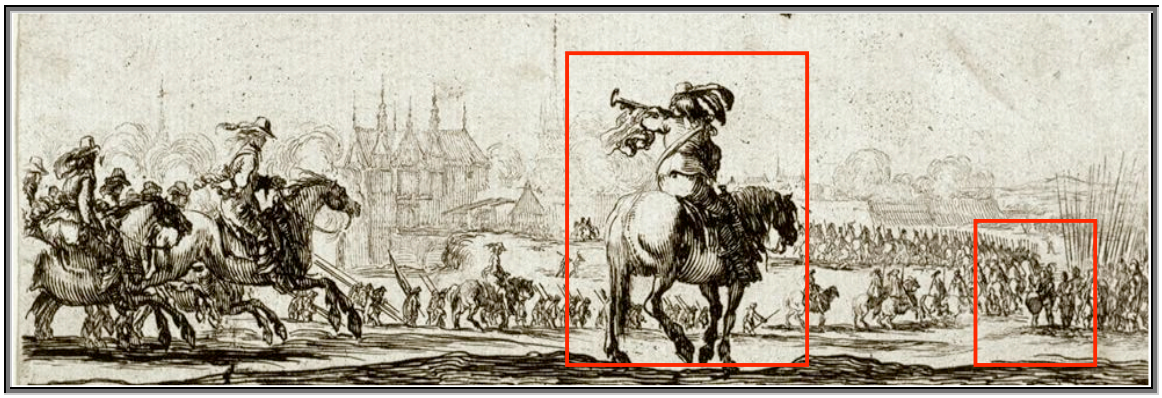
[420] No Tomo II desta obra, são ainda descritas outras situações militares e os respectivos acompanhamentos do tambor.

da Restauração da Independência. É exactamente junto à bandeira e à cavalaria que aparece outro músico militar, um trombetista. Tal associação - a da Trombeta à Cavalaria - aparece no Regimento dado para o Exército em 20 de Fevereiro de 1708, acima citado.

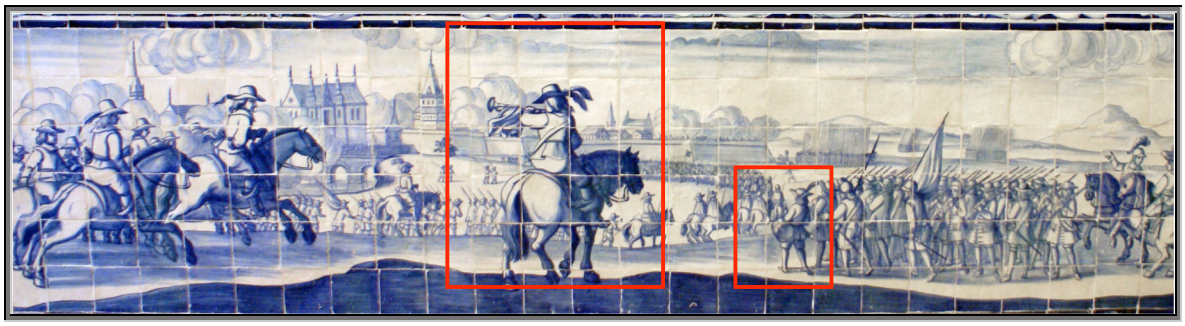


325. Mestre P.M.P. *Trombeteiro (pormenor)*, Palácio de Xabregas ou dos Marqueses de Olhão, Lisboa. Foto© Luzia Rocha **[VI - C]**

No Palácio dos Marqueses de Minas encontra-se outro painel representando o Trombeteiro e o Tambor em contexto militar. A cena descreve um ataque a cidade. O casario em segundo plano, de tipologia nórdica, evidencia, à primeira vista, a influência da gravura europeia da época. Após uma pesquisa mais aprofundada, a hipótese confirma-se, pois trata-se de uma cópia de gravura do italiano Stefanno della Bella (1610-1664). Não há, assim, nenhuma relação com a realidade militar portuguesa da época.



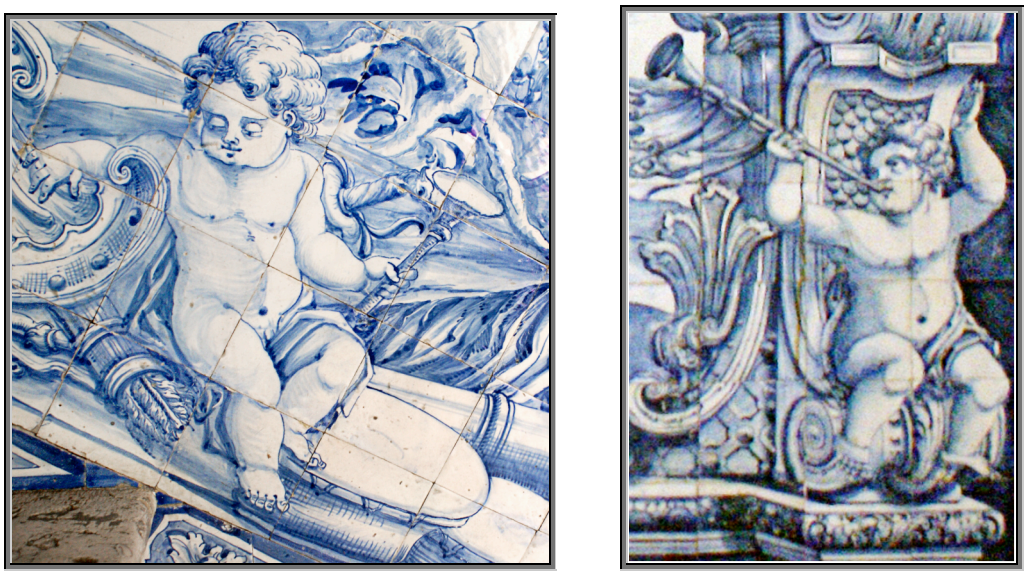
326. Stefanno della Bella. *Alinhamento de soldados, gravura, séc. XVII*[421]



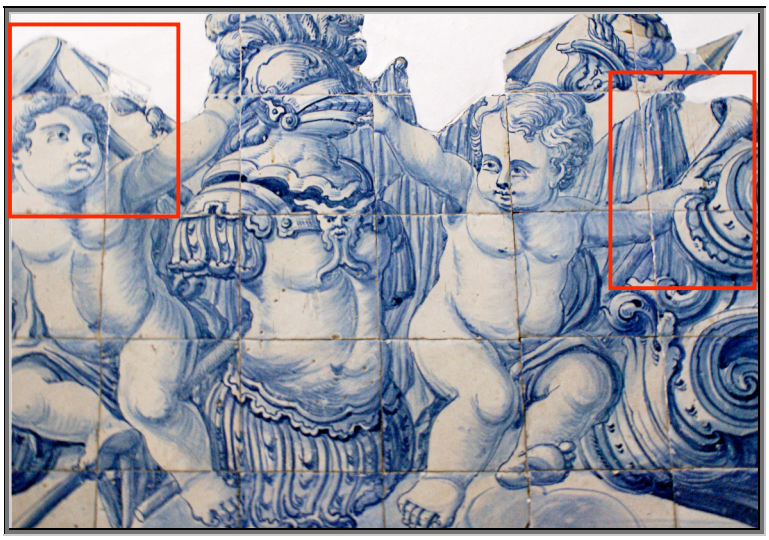
327. Mestre P.M.P. *Cena Militar*, Lar da Santa Casa da Misericórdia (antigo Palácio Marqueses de Minas), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

O Palácio Mello, nos dias de hoje parte integrante do complexo do Hospital dos Capuchos, possuí uma escadaria nobre totalmente decorada com cenas militares. As cercaduras dos painéis possuem igualmente motivos bélicos de grande beleza. Na base encontram-se 'putti' segurando trombetas dispostos simetricamente e timbales colocados junto a canhões e outro armamento. No topo dos painéis vemos armaduras enquadradas com trombetas, que parecem ter sido copiadas de gravuras da época. Os 'putti', no entanto, terão sido acrescentados. A presença de decoração militar nos emolduramentos dos painéis é fora do comum, tendo talvez só algum paralelo com os painéis que se encontram numa sala no Museu Militar (Lisboa).

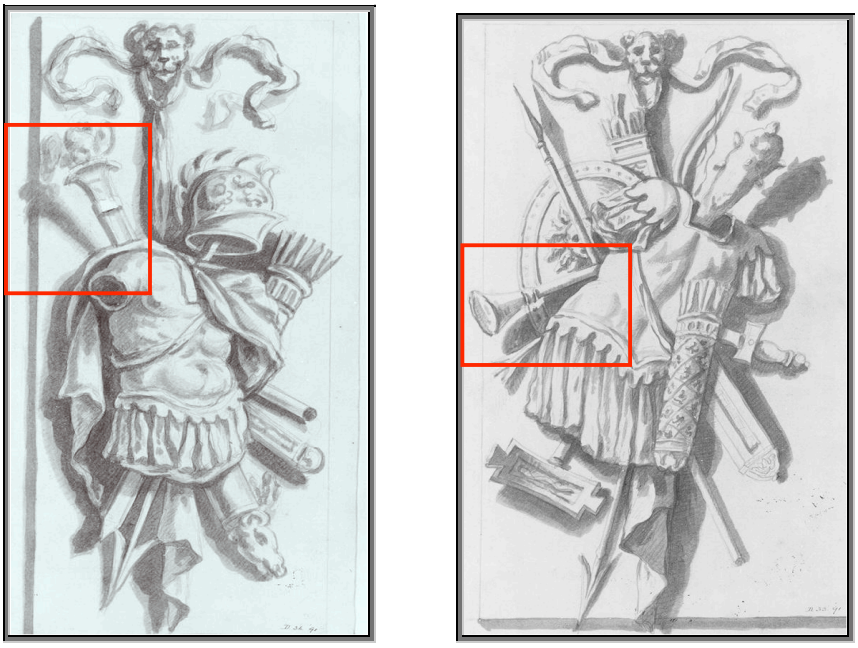
[421] Foto© Fine Arts Museums of San Francisco. Fonte (URL): http://www.thinker.org



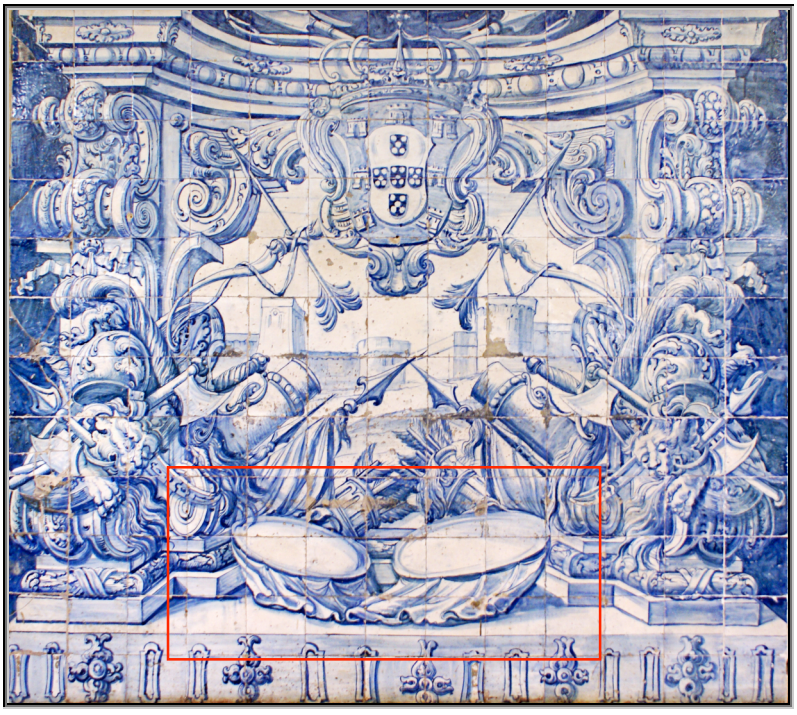
328. Desconhecido. *Emolduramentos com motivos militares (pormenores)*, Hospital dos Capuchos (antigo Palácio Mello), Lisboa, Portugal. Foto© Luzia Rocha



329. Desconhecido. *Emolduramentos com motivos militares (pormenores)*, Hospital dos Capuchos (antigo Palácio Mello), Lisboa, Portugal. Foto© Luzia Rocha



330. James Thornhill (1675 - 1734). *Desenho para painel com troféus militares do Palácio Blenheim*, desenho, ca. 1716[422]

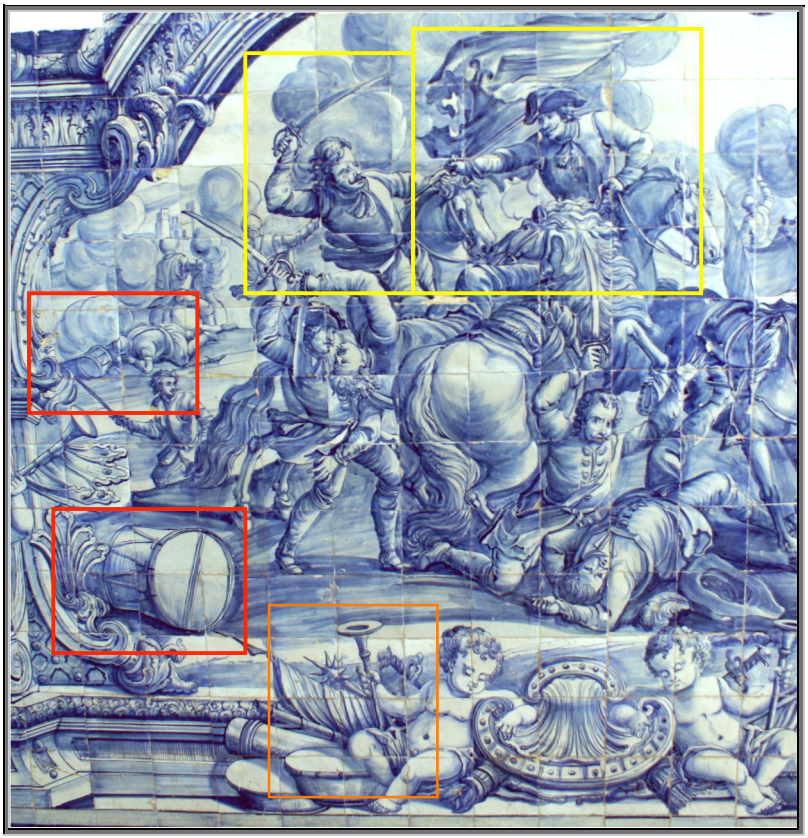


[422] Foto© Victoria Albert Museum. Fonte (URL): http://www.vam.ac.uk/

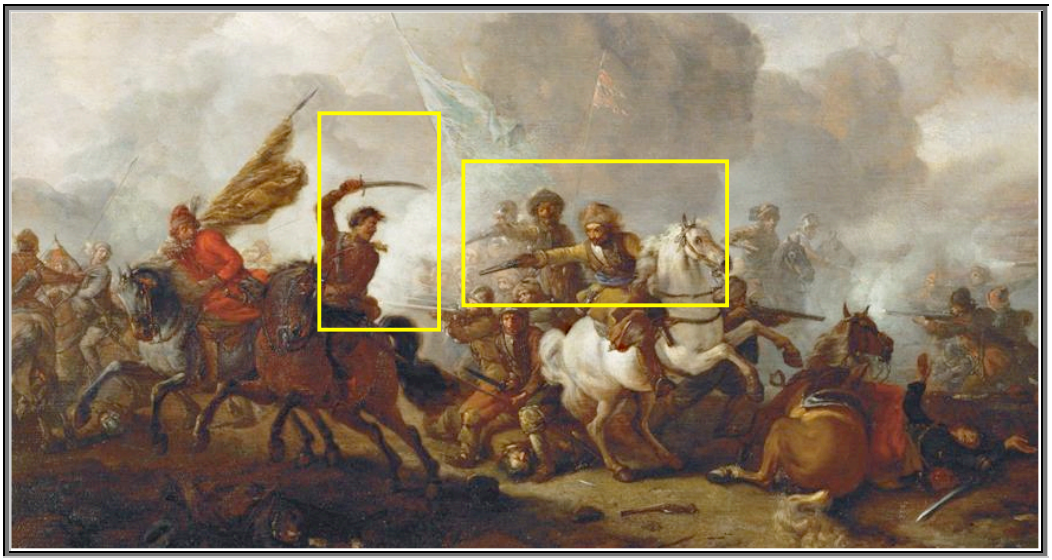


331. Desconhecido. *Decoração com motivos musicais militares*, Museu Militar. Foto© Luzia Rocha

Ao longo da escadaria do antigo Palácio Mello, vemos nos azulejos vários momentos e episódios inerentes à vida militar: a busca do soldado inimigo, a sua captura, a decapitação, as batalhas, o cerco, o acampamento, entre outros. Na grande maioria dos painéis aparece o Tambor, tanto caído no campo de batalha, como a ser tocado. É possível que a maioria dos painéis seja cópia de gravuras e/ou pinturas estrangeiras. Não parece tratar-se de cópias integrais, mas antes de utilização de motivos e de aglomerados figurativos.



332. Desconhecido. *Cena Militar com Tambor(es)*, Hospital dos Capuchos, Lisboa. Foto© Luzia Rocha



333. Philips Wouwerman, *A cavalry skirmish between Imperial and oriental (Turkish) troops*, entre1650-1660, Museu do Louvre[423]

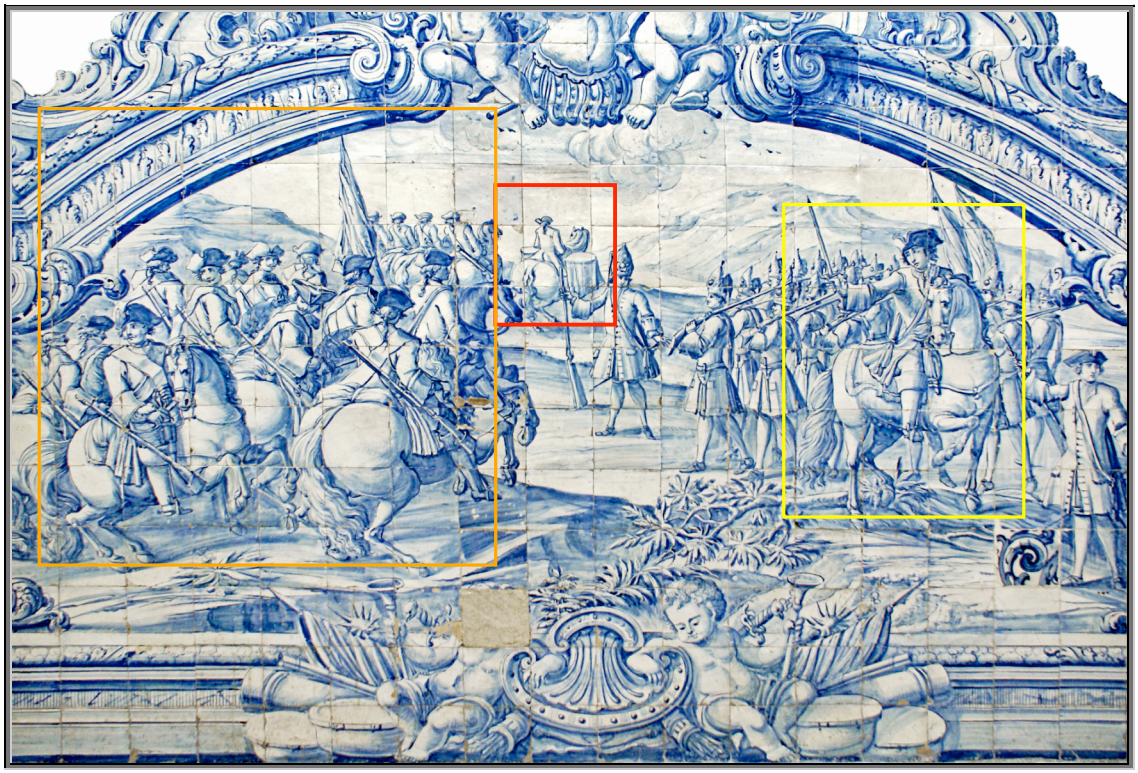
[423] Fonte (URL): http://www.artres.com/c/htm/Home.aspx

Um dos painéis que se encontra no topo destas escadarias é cópia de gravura publicada por T.A. Harrawin, relativa ao cortejo funerário do 1º Duque de Cadaval, D. Nuno Álvares Pereira de Melo. É da autoria de Pierre Antoine Quillard ('Inv.et Sculp.'). Nesta dissertação, não foram identificados outras cópias de gravuras deste artista; portanto, este caso é único. A gravura é parte integrante da obra *Ultimas acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello*, escritas e dedicadas ao rei D. João V pelo Duque D. Jaime, seu estribeiro-mor, em 1730. Da gravura, apenas foi utilizado um fragmento do cortejo fúnebre, abaixo delimitado por um rectângulo de cor azul.



334. Ant. Quillard. *Cortejo funerário do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello, 1º Duque do Cadaval,* gravura, 1730[424]

[424] Imagem retirada da obra de Ernesto Soares, *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*. Lisboa, Livraria SamCarlos, 1971, vol.1 (sem número de página).



335. Desconhecido. *Cena Militar*, Hospital dos Capuchos, Lisboa. Foto© Luzia Rocha



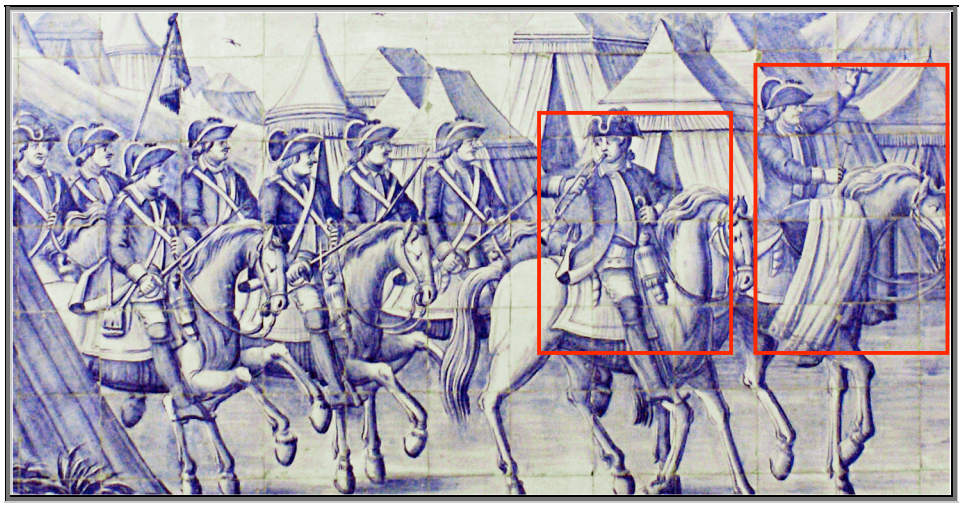
336. Pierre Antoine Quillard. *Cortejo funerário do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello, 1º Duque do Cadaval (pormenor)*, gravura, 1730

Os militares copiados para o painel de azulejos podem ser identificados, através das indicações da legenda da própria gravura de Quillard. Trata-se de um pequeno grupo dos quatro esquadrões de cavalaria (marcação a laranja), o timbaleiro que os antecede (marcação a vermelho) e o Marquês de Marialva, Sargento-Mor de Batalha, a cujo cargo estava o governo das armas. Surge assim a presença de um outro instrumento ligado à Cavalaria portuguesa, os timbales. Tal facto é bastante lógico, uma vez que, ao contrário dos tambores, os timbales adaptam-se aos cavalos, sendo possível toca-los a cavalgar. A posição do timbaleiro, junto ao grupo com o estandarte, tanto na gravura, como no painel, não é, de todo, aleatória. Joze de

Almeyda e Moura[425], na sua obra *Movimentos da Cavallaria*, refere a propósito de *O lugar dos Estandartes, Timballes, e trombetas*:

'(...) Os timballes acompanhão sempre o seu Estandarte. Os Trombetas se dividem para ambos os corpos; e se põem nos Esquadroens, que fazem os lados; pelo numero 9 do Probl.33 *pag*. 198. *Na occasião de combate*, ∂ c. Sendo necessário fazer marcha em columna, marchão os Timballes na vanguarda dos Esquadroens, e os Trombetas: como se disse no numero 15. Do Probl. *33. pag. 203*.' (MOURA, 1741: 213)

Na mesma publicação encontram-se outros usos militares dos timbales e das trombetas.[426] Nas fontes recolhidas aparece uma representação interessante de trombetas e timbales, numa representação da Cavalaria, mas algumas dúvidas se levantam relativamente à datação do painel, que poderá ser um pouco mais tardio relativamente ao período em estudo.



337. Desconhecido. *Músicos Militares*, Jardim Botânico Tropical (antigo Palácio dos Condes da Calheta), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

[425] Cavaleiro professo da Ordem de Cristo e Sargento mor da Cavalaria Dragões de Beja.

[426] 'Que os Alferes com hum Tenente, e hum Furriel vão buscar os Estandartes a casa do Commandante, e entrão no Regimento: Formado o Regimento, sahe de cada Esquadrão hum Alferes, a quem toca este trabalho, com quatro Soldados do centro do Esquadrão, tendo todos da fileira da vanguarda, e os trombetas, que nelle ha. Os dos dous Esquadroens do lado esquerdo, e centro marchão ao Esquadrão do lado direito a incorporar-se com os que sahem delle, hindo pella vanguarda; e alli formão os trez Alferes huma fileira diante dos doze Soldados, que formão Esquadrão a dous de fundo, sendo os do Esquadrão do lado direito os que o tem no que formão; e assim os mais do centro, e lado esquerdo; e os (?) hum Tenente do mesmo Esquadrão do lado direito, e recorre um Furriel do mesmo Esquadrão; diante do Tenente os trombetas e timballeiros, formados os trombetas a dous de fundo, e na fileira da vanguarda o timballeiro entre os trombetas. Marchão a casa do Commandante do Regimento aonde estão os Estandartes, e os trazem, vindo na mesma fórma em que forão, tocando os timballes, e trombetas; e entrão nos Esquadroens no modo seguinte. Ao chegar ao Regimento, vindo pelo lado direito passão com todos os Estandartes pela frente do Esquadrão do lado direito, e logo ficam no seu lugar o timballeiro, e trombetas deste esquadrão (...)' (MOURA, 1741: 199)

É igualmente importante não esquecer a constituição da banda real em 1724. Era formada por vinte e dois trombetistas e três timbaleiros, tendo sido mais tarde aumentada até ao total de vinte e quatro trombetistas e quatro timbaleiros, possivelmente à semelhança da 'garde du corps' de Louis XIV (DODERER, 2003: 10). Gerhard Doderer aponta como possível motivo para esta formação uma adequação da representação da 'música alta' dentro e fora do espaço palaciano; com o aumento de esplendor e crescimento da Capela Real, e o constante afluxo de cantores e músicos, ter-se-á levantado uma questão de representatividade que D. João V resolveu através de um interessante processo de contratação colectiva de músicos estrangeiros (DODERER, 2033: 8-9).

É importante referir algumas publicações portuguesas com conteúdos relevantes para a actividade militar. É o caso da publicação de 1729 de Manuel Fortes, *O engenheiro Português*, que contém uma gravura de Pedro Rochefort com a cidade fortificada de Albuquerque ao fundo e em primeiro plano os Generais P. Carte, Conde das Galveias e Conde de Vila Verde. Aqui aparecem várias gravuras e conteúdos sobre edificação de fortalezas militares. Em 1740 é publicada a obra *Milícia Pratica e Manejo de Infantaria* do Coronel Bento Gomes Coelho, que inclui os deveres dos Tambores e uma gravura que representa um regimento a desfilar. São aí representados um tambor, um pífaro, dois trombetas e uma charamela, integrados numa Companhia de Granadeiros, além de outro tambor e pífaro integrados noutra unidade (SOUSA, 2008: 17). Na escadaria do antigo Palácio Mello existe uma representação militar com dois tambores e flauta transversal ('Pífaro'), a única que contém flauta.

Os painéis com representações de actividades militares decoram vários palácios, especialmente na zona de Lisboa e seus arredores. Neles encontramos diferentes tipos de representações. Em alguns dos casos há uma função representativa inerente, bem como a intenção de preservação da memória de feitos bélicos, vitórias ou serviços militares prestados à corte, por parte da família que possuía o Palácio. Esta ideologia representativa é, sem dúvida, uma derivação da Sala das Batalhas do Palácio Fronteira. Há também casos onde é notória a influência da gravura, como é o caso da escadaria nobre do antigo Palácio Mello (actualmente, parte integrante do Hospital dos Capuchos), caso único, devido a ser totalmente revestida com cenas militares. Há ainda alguns casos de decalque de fragmentos da realidade para a

azulejaria, seja no caso da fixação nos azulejos de episódios ligados às Guerras da Restauração (Palácio Xabregas) ou ainda do quotidiano lisboeta de setecentos, como é o caso do painel que se encontra no Museu da Cidade, representando actividades militares no Terreiro do Paço.

VI.10. Caça & Música

No reinado de D. João V a caça era um dos mais importantes divertimentos das classes altas. Existiam várias tapadas e divertimentos organizados, na qual participava a mais importante fidalguia do reino. Os próprios membros da família real não eram excepção. De acordo com Mário Costa (COSTA, 1964:1), no início do século XVIII era Henrique de Noronha, filho segundo do marquês de Angeja, quem ocupava o cargo de Monteiro-mor do reino. Sucedeu a Francisco Melo, pela aliança matrimonial com D. Maria de Melo, sua filha. Morrendo D. Henrique sem sucessor, casou a viúva com Fernão Teles da Silva, 3º filho do Conde de Tarouca, o qual, por sua mulher, teve o lugar em 1728.

O trabalho de Mário Alberto Costa, sobre os arquivos da Montaria-mor do Reino (1583-1883) dão-nos informações preciosas sobre o funcionamento da caça em Portugal na época em estudo. Assim, na revisão efectuada em 1605, fica registado que o Monteiro-mor de El-Rei tinha um escrivão e poderes disciplinares sobre o Monteiro-mor das terras e os Monteiros pequenos. Os Monteiro-mor das terras eram pessoas de qualidade, honradas e de bem, mas não fidalgos. Os Monteiros-pequenos eram pessoas aptas, moradores nas cabeças das matas ou muito perto delas, não além de 3 léguas, sendo obrigadas a ter sabujo (cão de caça), chuça (pau encabado em choupa, uma peça metálica pontiaguda) e buzina (trompa de caça). Existiam também os Monteiros a cavalo, cerca de 8, e os Moços do monte, cerca de 30. Ambos seguiam, em regra, a apresentação ao Monteiro-mor do Reino, se bem que el-Rei se reservasse a eventual tomada de alguns sem apresentação. Os sabujos seriam no máximo e em regra de 35 dotados de mantimentos e de cadeias de ferro para estarem presos. Chuças e buzinas (trompas de caça) eram pagas à custa de el-Rei, tendo os Monteiros de cavalo e Moços do monte o seu manchil (arma) em cada ano.

Os periódicos e gazetas da época dão notícia de caçadas, que se realizam amiudemente. Os membros da casa real costumavam ausentar-se por vários períodos

de tempo para caçar nas mais variadas tapadas do país, principalmente na zona de Lisboa, Ribatejo, Alentejo e Beiras. A *Gazeta de Lisboa* indica:

10 de Outubro de 1716: '(...) O Senhor Infante D. Francisco partiu quarta feyra pelas nove horas & hum quarto da noyte para Villa Viçosa, onde vay cumprir huma romaria prometida ha muyto tempo à milagrosa Imagem da Conceyção de N.S. daquella Villa; & divertirse alguns dias na famosa Tapada da Sereníssima Casa de Bragança (...)'

30 de Setembro de 1717
'(...) Os Senhores D. Francisco & D. António partirão para o Alemtejo, a divertir-se com huã partida de caça nas coutadas de Moura & Serpa (...)'

Na tabela abaixo apresentada discriminam-se as cenas de caça com motivos musicais. A sua leitura também permite analisar quais os tipos de caça favorita na época. Alguns tipos de caçada são fantasiados, como a exótica caça à avestruz, a caça ao leão ou a caça ao urso. Mas a maioria das representações mostram tipos de caça comuns à época: caça ao veado (e/ou corça), à lebre, à raposa, ao javali, ao lobo e ao touro. Outras representações são igualmente possíveis, visto que os animais são espécies que habitam Portugal, mas que não estão registadas em documentos da época, como é o caso da caça ao lince.

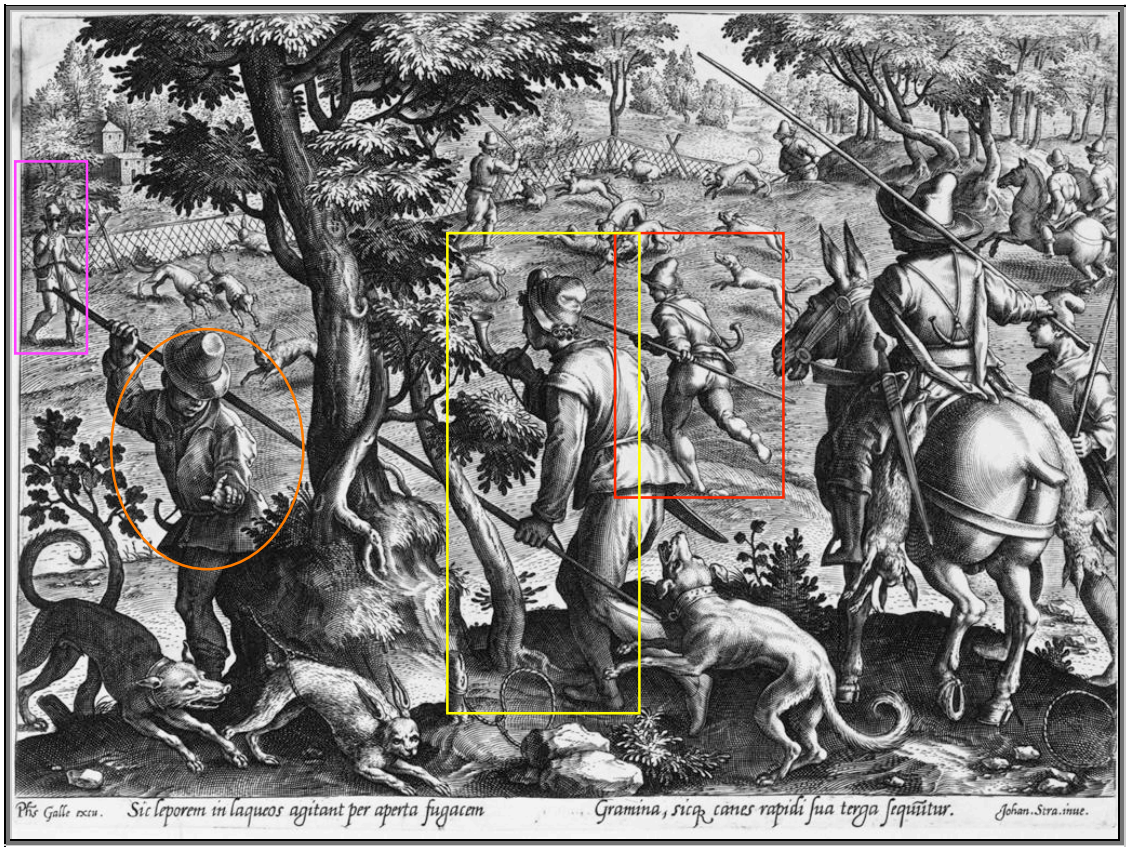
CENA	**Nº PAINÉIS**	
Partida para a caça	7	*dois destes painéis têm chamariz[427]
Descanso durante a caçada	7	
Caçadores	5	
Caça com chamariz musical	1	
Caça à Avestruz	5	
Caça à Avestruz e à Lebre	1	
Caça com aves[428]	2	
Caça ao Javali	17	

[427] Entende-se por chamariz peles de veado, com cabeça embalsamada, usadas pelos caçadores para atrair animais.
[428] Neste tipo de caça usavam-se aves de rapina treinadas para apanhar pequenos animais ou outras aves mais pequenas.

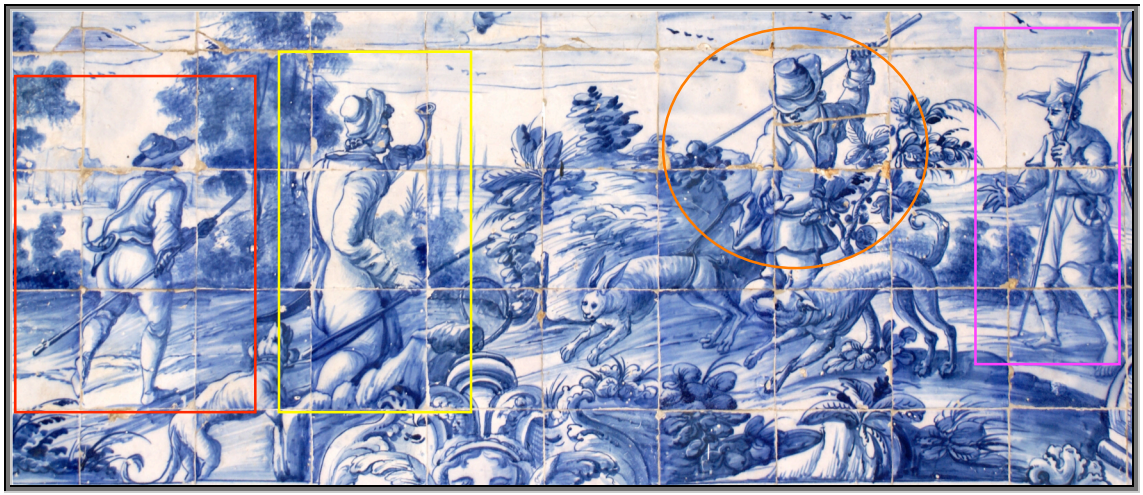
Caça ao Javali e à Raposa	1
Caça ao Javali e ao Touro	1
Caça ao Javali e ao Veado	9
Caça ao Leão	1
Caça à Lebre	1
Caça à Lebre e à Raposa	2
Caça à Lebre e ao Veado	1
Caça à Lebre, Javali e Raposa	1
Caça ao Lince	1
Caça ao Lobo	4
Caça à Raposa	1
Caça ao Touro	1
Caça ao Urso e ao Veado	1
Caça ao Veado	35
TOTAL	**105**

338. Tabela. Inventariação temática de cenas de caça com música

A gravura era uma das formas mais comuns de obter modelos para as representações de caça dos azulejos. Tal não significa que todas as cenas de caça sejam cópia de gravura. Mas, em alguns casos, é totalmente evidente esta ligação. Uma gravura original de Stradanus, representando a caça à lebre, foi adaptada para um painel de azulejos que decora os claustros do mosteiro de S. Vicente de Fora. Apenas algumas figuras foram copiadas da gravura, mais precisamente quatro caçadores com trompa de caça. Estes caçadores estão dispostos no painel de forma diferente e em posição invertida, o que pode ter resultado do processo de decalque para o azulejo. Um deles aparece sem a trompa de caça que, na gravura, tinha presa à cintura (marcação com um círculo). Relativamente aos instrumentos musicais, não houve alteração dos mesmos, o pintor manteve-se fiel à fonte gravada.



339. Philips Galle, 1537 - 1612, Ioannes Stradanus, *Caça à Lebre*, gravura, ca. 1578[429]



340. Valentim de Almeida. *Caça à Lebre*, S. Vicente de Fora. Foto© Luzia Rocha

[429] The Illustrated Bartsch. Vol. 56, Netherlandish Artists: Philips Galle. Fonte (URL): www.artstor.org

Nas Gazetas da época encontramos referências à caça à lebre:

'(...) O Sr. Infante D. Francisco ainda não veyo da Arrábida a Rainha e Príncipes se entretiverao estes dias na caça das lebres (...)' (LISBOA: 121: 2005)

Num salão do Palácio do Correio Mor, encontramos uma painel copiado de gravura de António Tempesta. Trata-se de uma cena de caça ao veado com espada. O cavaleiro tem a trompa de caça presa à tiracolo.



341. Antonio Tempesta, *Caça ao Veado*, série 'Cenas de Caça IV', gravura, 1598[430]

[430] The Illustrated Bartsch. Vol. 37, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century. Fonte (URL): www.artstor.org



342. Bartolomeu Antunes. *Caça ao veado*, Palácio do Correio-Mor, Loures. Foto© Luzia Rocha

Nas Gazetas da época encontram-se referências à caça ao veado e à corça, como é o caso do seguinte exemplo:

'(...) Veyo de Pancas [Quinta de Pancas] o Sñr. Infante D. Antonio tendo mandado ao Cardeal da Cunha quatro corças e hum viado para o jantar do auto da fé.(...)' (LISBOA, 2005: 135)

Numa escadaria do antigo colégio Jesuíta de Santo Antão (actual Hospital de S. José) encontramos uma cena de caça ao javali copiada de gravura de Antonio Tempesta. Neste caso particular, o pintor de azulejos acrescentou a trompa de caça ao cavaleiro, pois esta não existe na gravura original.



343. Antonio Tempesta, *Caça ao Javali*, série 'Cenas de Caça IV', gravura, 1598[431]



344. Desconhecido. *Caça ao Javali*, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

No Palácio dos Marqueses de Tancos temos dois painéis de azulejos derivados de uma única gravura. Um deles utiliza o casal nobre que se encontra em primeiro plano, à esquerda do observador, e que não possui iconografia musical; o segundo utiliza uma cena que está em segundo plano, à direita do observador, mostrando a caça de

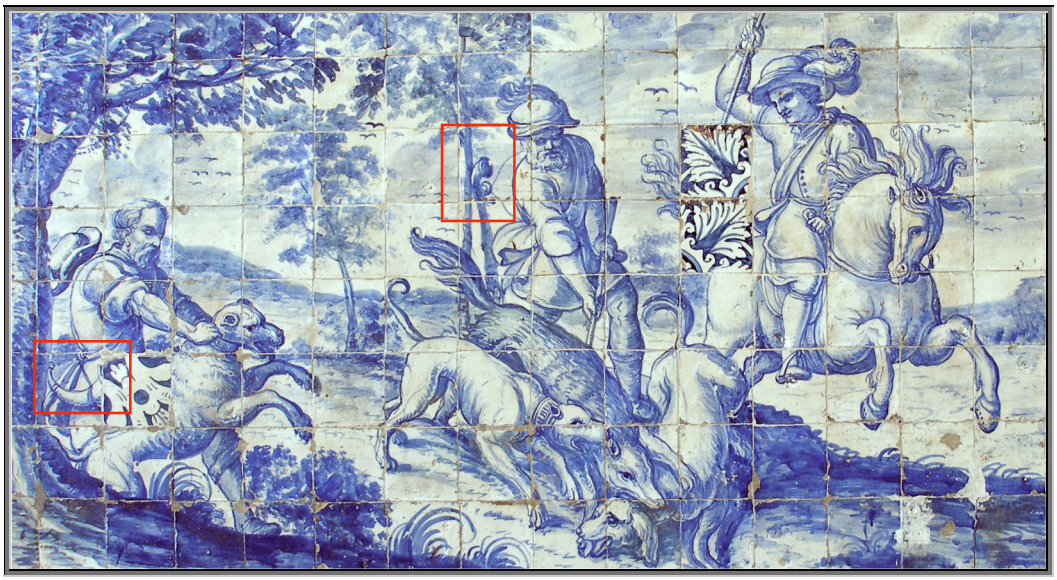
[431] The Illustrated Bartsch. Vol. 37, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century. Fonte (URL): www.artstor.org

um lobo. Foram copiados três caçadores dos quatro representados na gravura, dois deles com trompa de caça. O painel mantém-se fiel à fonte original, quer ao nível da representação do grupo, quer ao nível da cópia das trompas de caça.



345. Antonio Tempesta, *Cena de caça com Senhor e Senhora nobres observando*, série 'Miscelânea de Cenas de Caça IV', gravura, 1592[432]

[432] The Illustrated Bartsch. Vol. 37, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century. Fonte (URL): www.artstor.org

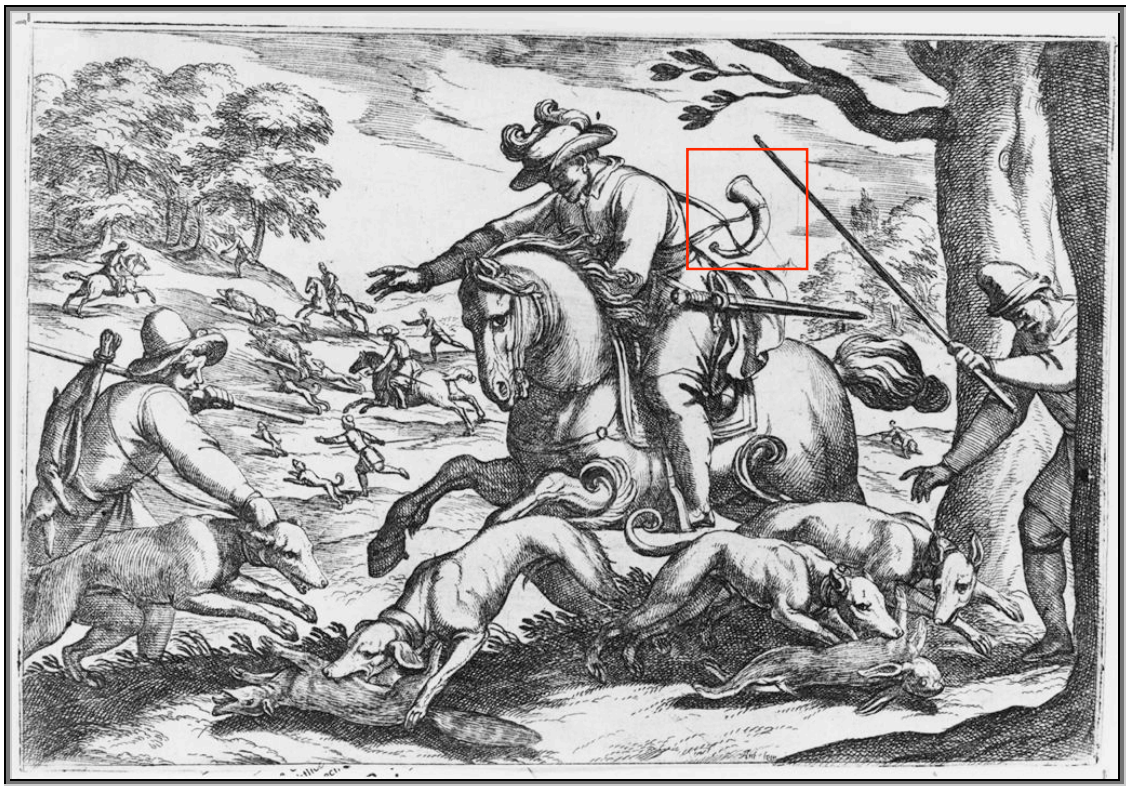


346. Desconhecido. *Caça ao Lobo*, Palácio dos Marqueses de Tancos, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

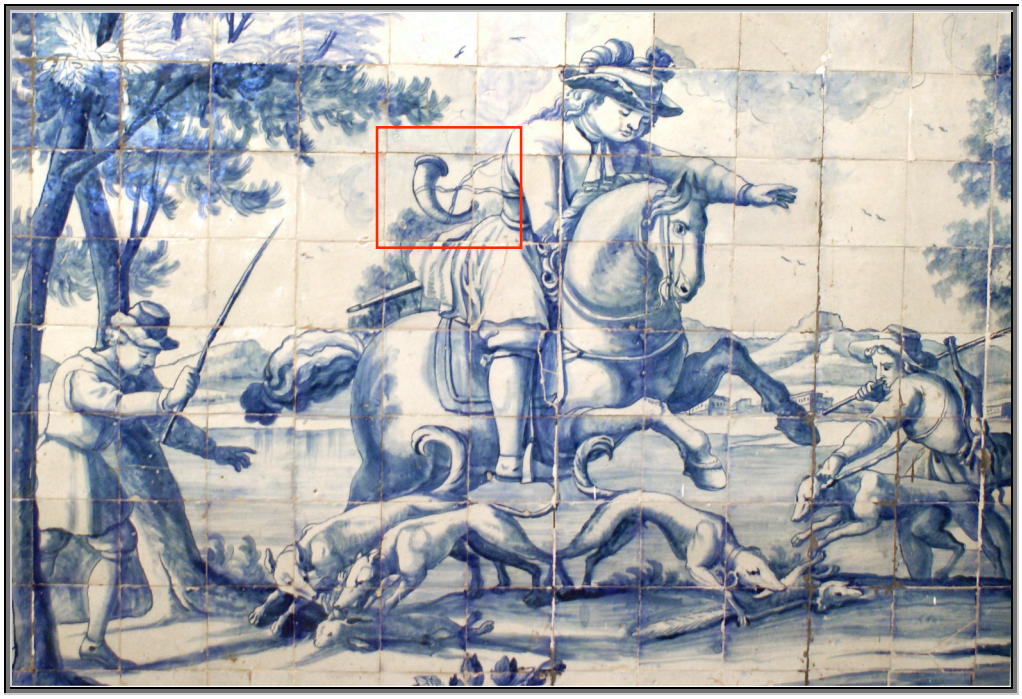
Nas Gazetas da época encontramos a seguinte referência à caça ao lobo:

'(...) O Sr. Infante D. Antonio foy â Serra da Arrábida, e em dous dias matou 17 rezes, e quatro grandes lobos (...)' (LISBOA, 2005: 77)

A gravura de António Tempesta representando a caça à lebre e à raposa foi bastante difundida e copiada. São vários os painéis que têm esta representação, adaptando a cena de várias maneiras, modificando o cenário, a disposição dos caçadores e da peças de caça. Inclusivamente, no painel do Palácio do Correio-Mor, a representação da lebre é eliminada, ficando apenas a raposa caçada. É de realçar que o próprio traje é, por vezes, adaptado. No painel do antigo Colégio de S. Antão o cavaleiro é transformado num elegante senhor nobre, de cabeleira e rico traje e o seu próprio cavalo extremamente adornado, como é o caso da bolsa onde tem a pistola guardada. Mas a coerência da representação musical é sempre coesa com a fonte gravada. Neste caso, o cavaleiro aparece sempre com a trompa de caça a tiracolo, como na gravura de Tempesta.



347. Antonio Tempesta, *Caça à Lebre e à Raposa*, série 'Cenas de Caça IV', gravura, 1598[433]

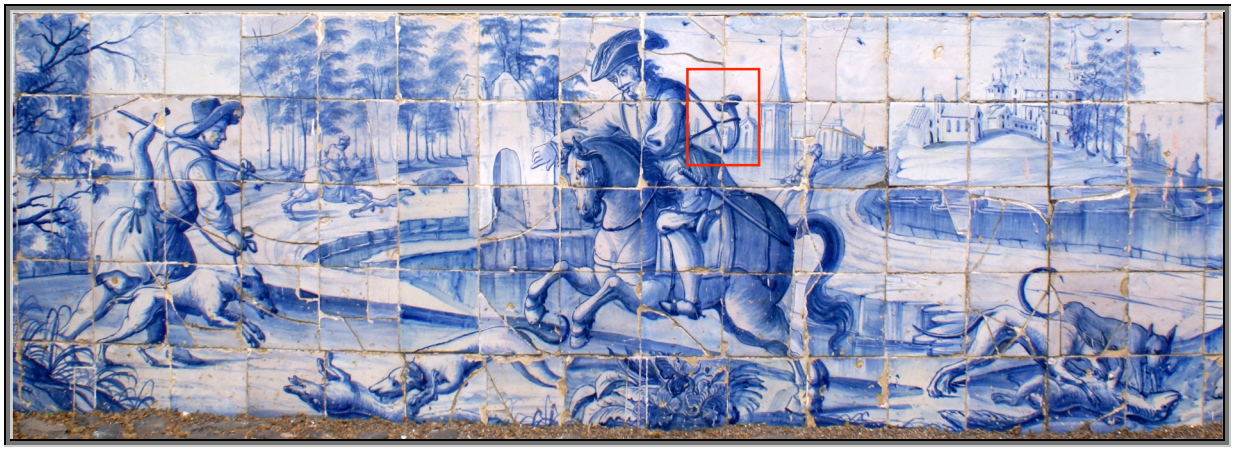


348. Teotónio dos Santos, *Caça à Lebre e à Raposa*, Quinta do Torneiro, Porto Salvo. Foto© Luzia Rocha

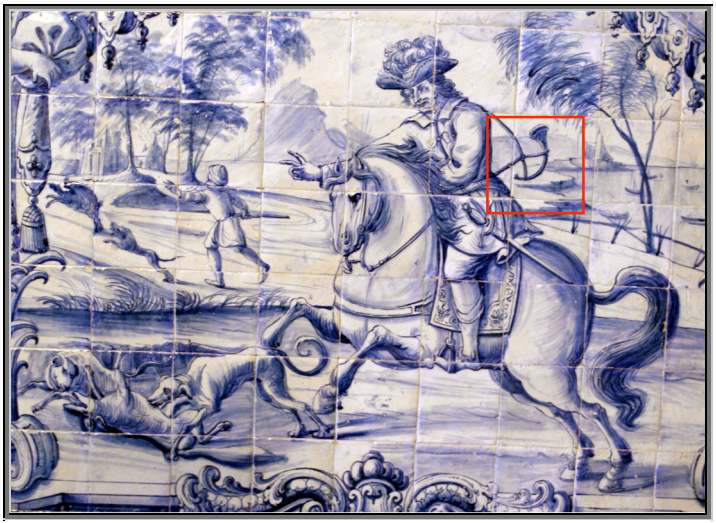
[433] The Illustrated Bartsch. Vol. 37, Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century. Fonte (URL): www.artstor.org



349. Desconhecido, *Caça à Lebre e à Raposa*, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão), Lisboa. Foto© Luzia Rocha



350. Desconhecido, *Caça à Lebre e à Raposa*, Embaixada do Brasil, Quinta de Mil Flores, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

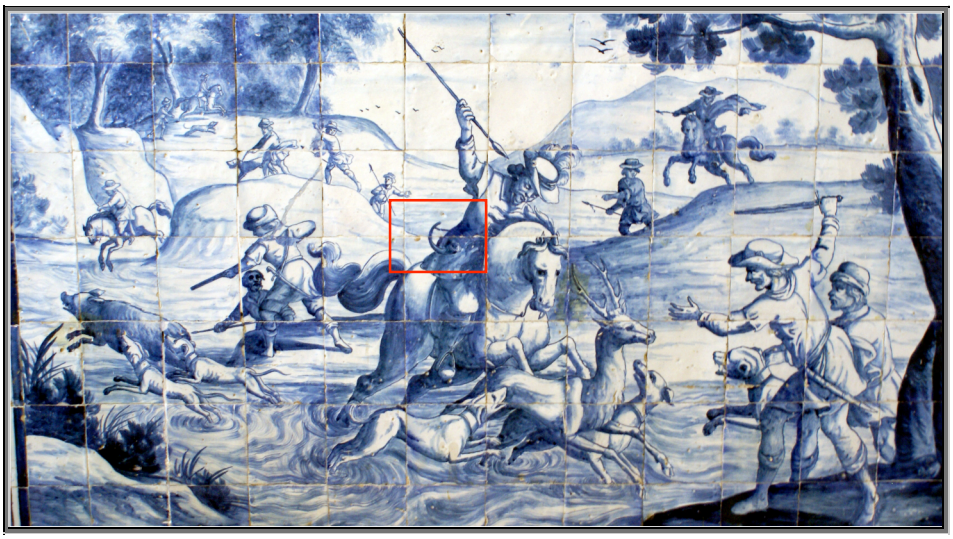


351. Bartolomeu Antunes, *Caça à Raposa*, Palácio do Correio Mor, Loures. Foto© Luzia Rocha

A gravura de Antonio Tempesta que representa uma cena de caça ao veado e ao javali é uma das mais reproduzidas na azulejaria nacional. Podemos encontrá-la no antigo Palácio das Açafatas da Rainha, no Palácio dos Marqueses de Tancos, Quinta do Torneiro e antigo Colégio de S. Antão. Novamente o processo de cópia altera vários pormenores da composição, elimina figuras, muda a disposição, etc. Mas o instrumento musical mantém-se a tiracolo no cavaleiro que está em primeiro plano, caçando o veado com uma lança.

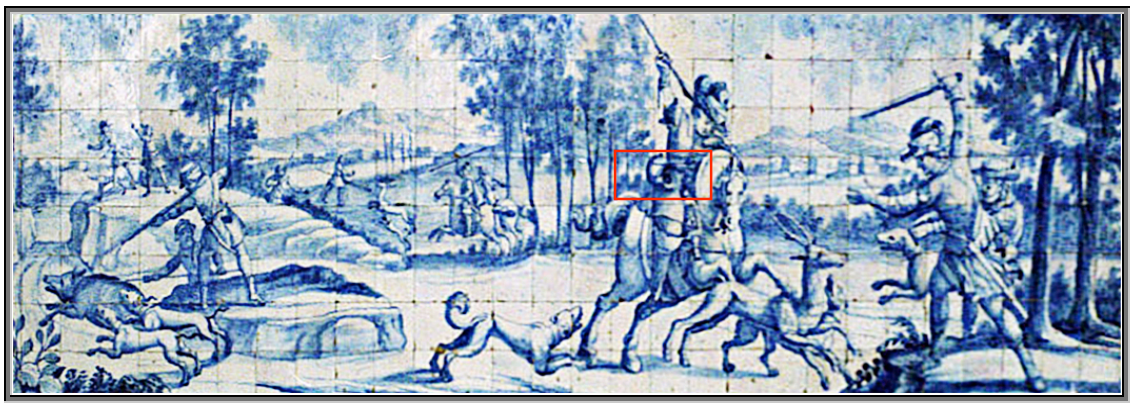


352. Antonio Tempesta, *Caça ao Veado e ao Javali*, série 'Cenas de Caça VII', gravura, 1608[434]

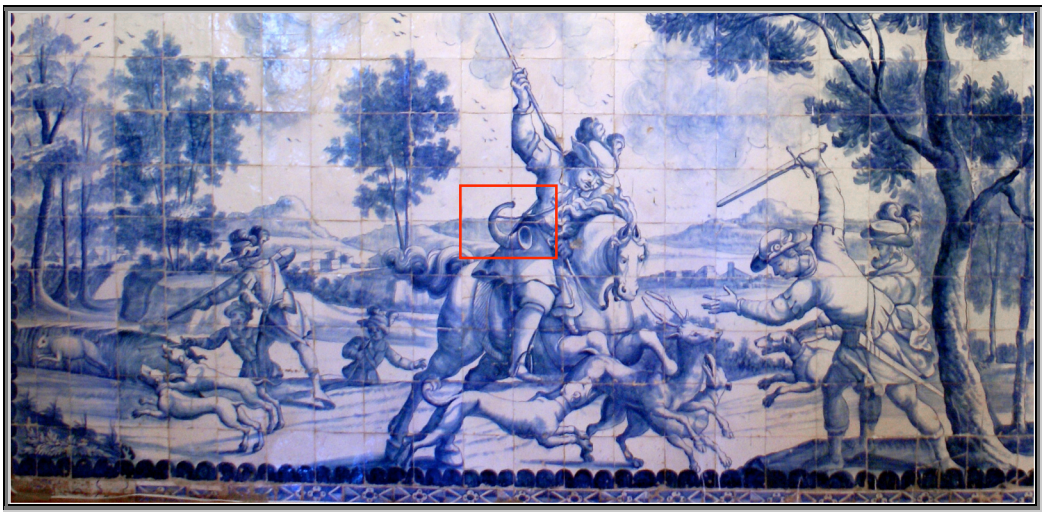


353. Desconhecido. *Caça ao Veado e ao Javali*, Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa (antigo Palácio das Açafatas), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

[434] © Fine Arts Museums of San Francisco Collection. Fonte (URL):www.artstor.org



354. Desconhecido. *Caça ao Veado e ao Javali*, Palácio dos Marqueses de Tancos, Lisboa. Foto© Luzia Rocha



355. Teotónio dos Santos (atrib). *Caça ao Veado e à lebre*, Quinta do Torneiro, Lisboa. Foto© Luzia Rocha



356. Desconhecido. *Caça ao Veado*, Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Uma figura bastante difundida e copiada de painel para painel é um jovem caçador que, segurando uma trompa de caça na mão (e quase sempre uma lança na outra mão), corre no encalço da presa.





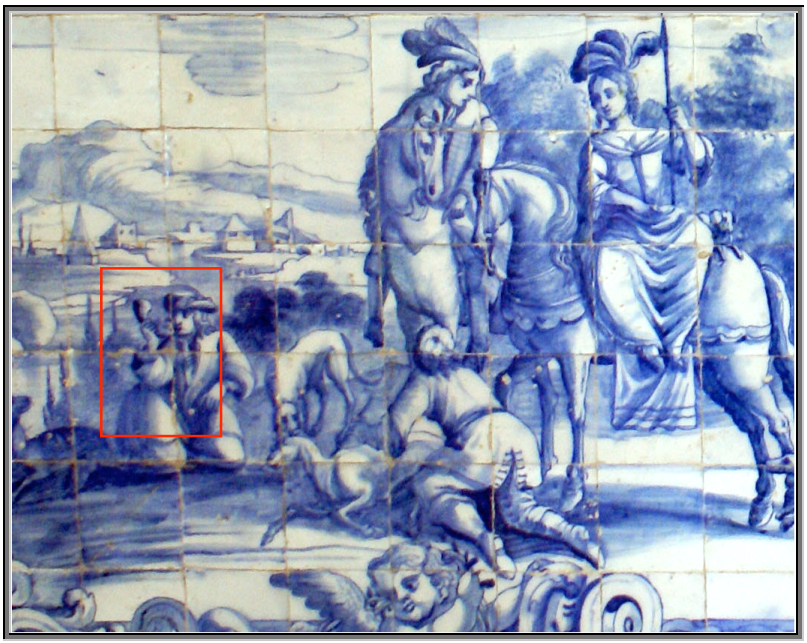






357. Desconhecido(s). *Jovem caçador com trompa de caça*, Hospital dos Capuchos (antigo Palácio Mello), Colégio de S. José de Cluny, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa, Quartel da GNR (antigo Convento de S. Bernardo), Portalegre, Câmara Municipal de Estremoz (antido Convento dos Congregados), Estremoz. Foto© Luzia Rocha **[VI - D]**

A trompa de caça assume um papel preponderante e indispensável na interpretação do 'Halali', o toque de trompa que indica a todos os caçadores do grupo que o animal foi encontrado/caçado. Também na azulejaria se encontra fixado este momento fulcral das caçadas.



381. Bartolomeu Antunes (atrib.), *Halali (pormenor)*, Palácio do Marquês de Pombal, Oeiras. Foto© Luzia Rocha

A caça era uma actividade recorrente na vida das classes altas da época. As notícias que encontramos nas várias Gazetas trazem até ao presente relatos destas caçadas, dos seus intervenientes e dos locais (tapadas) favoritos dos nobres e família real. Os portugueses elegeram as cenas de caça como um dos temas favoritos da azulejaria. São representados diferentes tipos de caça, praticados na época, e outros tipos ficcionais, como é o caso da exótica caça ao leão. É também habitual retratar momentos-chave das caçadas, como a partida, descanso ou o 'halali'. Estas cenas decoram indiscriminadamente tanto casas, quintas de recreio, palácio, jardins, fontes, etc, como espaços sacros. Alexandre Pais apresenta uma explicação:

'(...) A presença de cenas de caçada na decoração de claustros ou de espaços adjacentes nos conventos e igrejas, pode causar alguma surpresa pois a escolha desta temática, para o preenchimento de grandes espaços murários, parece pouco adequada ao espírito cristão destes locais. No entanto, as representações alegóricas de caçadas remontam ao período medieval, e eram vistas como uma imagem simbólica de Cristo e dos apóstolos, na sua incansável demanda das almas dos homens. Esta leitura pode ser associada ao *Sermão 51* de Santo Agostinho, em que Jesus é comparado a um caçador incansável o qual, por vezes, capturava as almas com um propósito salvífico, mesmo que, para elas, isso representasse um processo doloroso. (...). Uma outra interpretação, no entanto, torna a sua presença ainda mais pertinente: elas permitiam um contraponto da vivência profana, face ao quotidiano religioso que se vivia nestes espaços. Daí que nestas figurações seja comum encontrar, no segundo plano da composição, um frade a meditar ou a ler um livro, sempre alheado da agitação que o rodeia. (...)' (PAIS, 2007: 186-187)

Ainda que bem fundamentada, parece-me mais lógica a hipótese da facilidade com que o mundano era introduzido nos espaços sacros. As várias advertências aos nobres sobre as visitas aos conventos - que o próprio monarca também realizou durante anos - culminaram em proibições e, em alguns casos mais graves, em desterro e galés. Por isso não será de todo estranho que a representação de cenas do quotidiano, como a caça, dentro dos espaços sacros seja frequente.

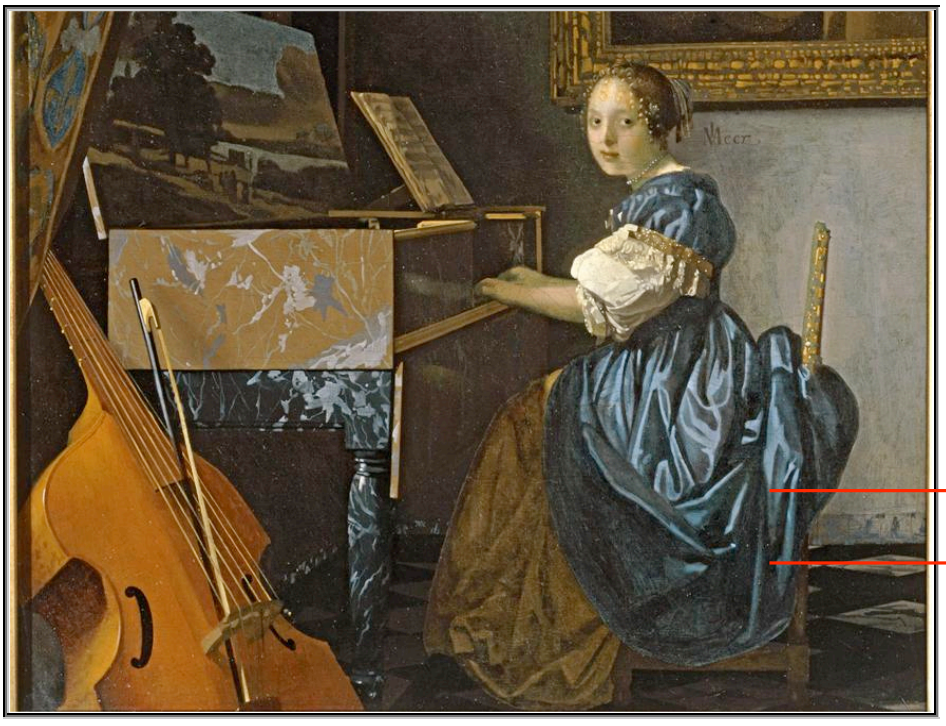
As representações de cenas de caça têm a presença habitual da trompa de caça, usada indiscriminadamente por nobres e pelos seus criados. São representados modelos bastante diversos, que aparecem com frequência na iconografia dos séculos XVI e XVII.

É também muito importante mencionar o recurso frequente - talvez até sistemático - de gravuras europeias que circulavam na época, como se comprova pelas imagens apresentadas neste capítulo.

Capítulo VII: A Música nos azulejos de figura avulsa

Os azulejos de 'figura avulsa' são composições de uma só peça (um só azulejo) usualmente com representação de um único motivo ou figura. Nos quatro cantos do azulejo existem pequenos ornamentos; podiam ser tipo 'aranhiço', 'cravo', 'cabeça de boi'[435], mas os mais usuais eram os de tipo 'estrelinha'. Estes azulejos foram produzidos e muito utilizados na Holanda[436], importados para Portugal e, posteriormente fabricados também no nosso país (HENRIQUES, 2005: 110-111).

Na Holanda eram aplicados em rodapés, em cozinhas (misturados com outro tipo de figuração ou com azulejos lisos), casas de banho e, curiosamente, até em lareiras[437]. Apresento também, como exemplo da aplicação holandesa, a pintura de Johannes Vermeer van Delf (1632-1675), de 1670, com particular ênfase nas cenas de interior. Numa pintura de Vermeer, que representa uma jovem em pé diante de um virginal, raramente se repara no pormenor do rodapé em azulejos de figura avulsa, que o pintor representou com muito detalhe. Outro exemplo é uma pintura muito semelhante, mas com uma jovem sentada diante do virginal. Estes são exemplos da típica aplicação holandesa, muito diferente da portuguesa.



[435] Designações que constam no inventário da espécies de figura avulsa da Casa Museu Frederico de Freitas.

[436] Indica-nos José Pereira, no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*: 'As fábricas holandesas estavam vocacionadas para o fabrico da "figura avulsa"; (...)' (PEREIRA, 1989: 58)

[437] É o caso do Palácio Nymphenburg, nos arredores de Munique, que possui uma lareira decorada com azulejos holandeses de figura avulsa.



359. Johannes Vermeer van Delft, *Jovem sentada em frente a virginal e Jovem em pé junto a um virginal*, óleos sobre tela, 1670 e ca.1670-1672, Foto© London, National Gallery[438]

Existem exemplares de feitura holandesa nas colecções da Casa Museu Frederico de Freitas (Funchal, Madeira), com iconografia musical. São exactamente o mesmo tipo de azulejos representados na pintura de Vermeer e representativos desta estética muito apreciada em Portugal.



360. Desconhecido. *Músicos em azulejo de figura avulsa holandês*, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal. Foto© Casa Museu Frederico de Freitas

[438] Primeira imagem retirada de Artstor (URL: http://library.artstor.org/library/iv2.html?parent=true disponível para consulta em Dezembro de 2010); segunda imagem retirada de Ildikó Ember, *Musik in der Malerei*, Budapest, Corvina, 1989.



361. Desconhecido. *Músicos em azulejo de figura avulsa holandês*, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal, Madeira. Foto© Casa Museu Frederico de Freitas

No primeiro exemplo temos dois instrumentistas tocando em conjunto. Um deles toca tambor e o outro um instrumento aerofone. Também com representação de um instrumento aerofone temos um exemplo com os cantos com ornamentos de 'cravo'. Parece que a intenção do pintor terá sido a de representar uma trombeta, mas só é possível distinguir um tubo recto.

Em Portugal encontram-se exemplos de figura avulsa em cozinhas, corredores, salas e até sacristias. A sua aplicação é algo diferente da holandesa. As figuras costumam estar sempre ao nível do olhar do observador e não em rodapés. Durante a pesquisa também constatei que só em Portugal se usavam azulejos de figura avulsa agrupados para formarem painéis decorativos. Como exemplo desta peculiar aplicação portuguesa, indico um painel das colecções do Museu Nacional do Azulejo. Consiste em azulejos de figura avulsa pintados a manganés, representando cenas do Antigo e Novo Testamentos, para o qual foi executada em Lisboa uma cercadura a azul e branco[439]. Curiosamente, na Casa do Paço da Figueira da Foz encontram-se azulejos iguais aos abaixo apresentados. No primeiro exemplo temos uma cena do Antigo Testamento, quando a filha de Jefté vem ao seu encontro, 'dançando ao som de tamborins'[440] (Juízes, 11: 34,35) e no segundo, uma cena do Novo Testamento, do

[439] MNAz inv. Nº 5450. Proveniente do Palácio Mello em Lisboa.
[440] As referências aos instrumentos musicais podem variar conforme as traduções. Na Bíblia consultada (Edições Paulos) há referência a tamborins. No azulejo está representado um pequeno tambor percutido com baquetas, o que pode resultar tanto da interpretação do pintor, como de uma referência musical proveniente de outra tradução.

Evangelho segundo S. Mateus (Mat., 10: 37-39), sobre a passagem '(...) Quem não toma a sua cruz e Me segue não é digno de Mim (...)'. De forma curiosa, a música de dois anjos (flauta transversal e tambor) é utilizada para enaltecer quem não tem medo de levar a sua cruz por Cristo.



362. Desconhecido. *Azulejos de figura avulsa com música. Produção holandesa,* primeira metade do séc. XVIII, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

De acordo com o *Roteiro do Museu Nacional do Azulejo*[441], os azulejos de figura avulsa surgem na produção portuguesa no último quartel do séc. XVII e têm grande utilização na primeira metade do séc. XVIII. Na mesma obra se enfatiza que a simplicidade dos motivos sugere a hipótese de serem feitos por aprendizes pois era um tipo de azulejo mais barato. Era frequentemente destinado ao revestimento de zonas de menor importância na arquitectura de um edifício, como as cozinhas ou corredores. Existem também excepções e são estas que nos mostram a crescente importância deste suporte, como é o caso da Igreja de S. Francisco, de Arcos de Valdevez, integralmente revestida com azulejos de figura avulsa (CALADO, 1995: 661) .

Acrescento que este tipo de azulejo tem ainda a versatilidade de se adaptar a qualquer espaço, devido à sua independência figurativa. O desenho não tinha de ser subordinado às dimensões de uma superfície a cobrir e não precisa de ser fabricado de encomenda, com dimensões rigorosas. São vários os temas representados. Durante a pesquisa para esta dissertação foram inventariados os seguintes temas: fauna (coelho,

[441] *Roteiro do Museu Nacional do Azulejo*, Instituto Português de Museus, 2005, p. 111.

leão, cão, pássaro, etc), flora (túlipa, cravo, rosa, malmequer, entre outras), barcos, casas, temas bíblicos (especialmente a Paixão de Cristo), tipos humanos caricaturais (grotescos faciais), tipos humanos diversos (frade, mulher - passeando, seminua, vestida -, homens de classe baixa - caminhando sozinhos, com cães, fumando cachimbo -, homens de classe alta - caminhando com cajado, com copo de vinho e garrafa -, e músicos - homens e mulheres). Os de figura humana são mais raros, muitas vezes aparecendo estrategicamente colocados em locais ao alcance directo do olhar, no meio dos de tipologia mais comum.

A Música é utilizada na figura avulsa com os seguintes motivos: dança (sem acompanhamento instrumental), instrumentistas, dança com acompanhamento instrumental (o próprio executante toca e dança) e, caso mais raro, uma macacaria. Os instrumentos representados são, essencialmente, cordofones, tanto dedilhados como friccionados; mas também encontramos exemplos com instrumentos aerofones (trombetas, trompa de caça, gaita de foles) e um membranofone (tambor).

Fazendo a estes painéis uma análise de género, verificamos que são representados maioritariamente homens, tendo sido encontrados apenas dois azulejos de figura avulsa com mulheres instrumentistas. É relevante o facto de as mulheres executarem apenas a guitarra.







363. Desconhecido(s). *Músicos em figura avulsa*, Instituto Militar (antigo Convento D. Dinis), Odivelas. Foto© Luzia Rocha

Na cozinha do antigo Convento D. Dinis encontram-se vários exemplares de azulejo em figura avulsa com música. Aqui só há representações de instrumentos musicais cordofones. É indissociável a guitarra dos vários estratos sociais portugueses, tanto classes altas como baixas. A utilização da guitarra pela mulher também aparece reforçada por estas representações. O único cordofone friccionado apresenta algumas incorrecções organológicas. Vemos um homem com vestes nobres tocando um cordofone tipo viola de arco. Todavia, o instrumento possui barra, como os instrumentos da família do alaúde, em vez do estandarte, característico da família do violino. A posição de execução parece, à primeira vista, incorrecta. No entanto, numa pintura flamenga de Jan Bruehuel, o velho[442], cuja cena é um cortejo de casamento, é representado um instrumento de corda friccionada em execução na mesma posição que encontrámos no azulejo de figura avulsa.



364. Desconhecido. *Músicos em figura avulsa*, Seminário , (sacristia da igreja do antigo Convento dos Capuchos), Vila Viçosa. Foto© Luzia Rocha [VI - C]

[442] Museu do Prado, Inv. P01441



365. Desconhecido. *Músico em figura avulsa*, Palácio da Mitra, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

A guitarra volta a aparecer em mais azulejos de figura avulsa. Um deles encontra-se no Palácio da Mitra em Lisboa, o antigo palácio do patriarca D. Tomás de Almeida. O instrumento apresenta algumas indefinições. A caixa de ressonância está bem definida e proporcionada e é visível a barra, a boca, e as cordas (possivelmente quatro). O cravelhame aparenta estar dobrado e, possivelmente, os pequenos pontos representam cravelhas. Vemos também pontas soltas das cordas. No caso dos guitarristas do Seminário de Vila Viçosa, antigo Convento dos Capuchos, vemos que o desenho é mais tosco, provavelmente de algum artista local, e que tal facto afecta a qualidade da representação do instrumento musical. Além do mais, a posição do instrumento está invertida, o que pode estar relacionado com o processo de decalque para o azulejo.



366. Desconhecido. *Músico em figura avulsa*, Hotel Belmonte (antigo Palácio Belmonte), Lisboa. Foto© Luzia Rocha



367. Desconhecido. *Músico em figura avulsa*, Igreja de Nossa Senhora da Orada, Sousel. Foto© Luzia Rocha **[VI - B]**



368. Desconhecido. *Músico em figura avulsa*, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal, Madeira. Foto© Casa Museu Frederico de Freitas

De feitura portuguesa encontramos três azulejos de figura avulsa com instrumentos aerofones. O primeiro exemplo representa, muito possivelmente, uma gaita-de-foles, e de acordo com a descrição de Ernesto Veiga de Oliveira (2000: 231-232), um modelo português. Vemos o fole, um único tubo bordão e o ponteiro; falta o tubo insuflador. O pintor de azulejos colocou o instrumentista, incorrectamente, a soprar para o ponteiro. O segundo exemplo representa um caçador a tocar uma trompa natural de caça. Por fim, o último exemplo representa um homem a tocar trombeta. O instrumento tem a campânula mal representada, quase deformada.

No caso da dança encontramos dois exemplos, um do Palácio dos Aciprestes e o outro do antigo Palácio da Mitra. Estas cenas são muito ingénuas e não parecem

reportar-se a nenhum tipo de dança em particular. A ideia de movimento é dada pela posição da figura (pé levantado, braço esticado) ou também por um tipo de panejamento.



369. Desconhecido(s). *Azulejos de figura avulsa com representações de dança*, Palácio dos Aciprestes (Linda-a-Velha) e Palácio da Mitra (Lisboa). Foto© Luzia Rocha

O único exemplo de figura avulsa com um instrumento membranofone é uma macacaria. Uma única macacaria com música em figura avulsa indica que se trata uma representação rara. O macaco está de pé, mostrando uma verticalidade quase humana, e percute o tambor com as mãos.



370. Desconhecido. *Azulejo de figura avulsa com macacaria e música*, Palácio dos Aciprestes, Linda-a-Velha. Foto© Luzia Rocha

Sintetizando, o azulejo de figura avulsa era manufacturado e utilizado nos Países Baixos tendo chegado a Portugal por via comercial. A sua aceitação influenciou os artesões nacionais, que começaram a produzi-lo. A música e a dança fazem parte dos motivos utilizados nestes azulejos. A representação de instrumentos musicais é ingénua e com poucos pormenores. Pode-se apontar como causa o facto de o azulejo de figura avulsa ser mais barato e quase sempre pintado por artistas menos experientes. As pequenas dimensões da composição pictórica, que se confina a um único azulejo de 14x14 cm (ou 14,5 x14,5 cm) não deixam também muita margem para pormenores o que pode justificar igualmente a pouca definição dos instrumentos. Nos azulejos portugueses há o predomínio da representação de cordofones dedilhados, especialmente a viola de mão. Os restantes instrumentos encontrados são também provenientes de contextos musicais menos eruditos, como é o caso da trompa de caça e da gaita-de-foles.

Capítulo VIII: A Música nas Figuras de Convite

As figuras de convite são reproduções de figuras humanas à escala natural, colocadas no exterior e interior de edifícios, com o propósito de receber os visitantes ou de lhes indicar um percurso a seguir. São extremamente importantes pela sua capacidade de, por um lado, criarem e reflectirem a ostentação, pompa e grandeza das 'Entradas'[443] régias e, ao mesmo tempo, reflectirem o gosto e elegância do cerimonial barroco português (ARRUDA, 1993: 126).

As primeiras figuras de convite que se conhecem foram encomendadas para edifícios públicos que se reportam ao universo da influência religiosa - uma igreja, uma universidade, uma confraria - entre os anos de 1707 e 1715, aproximadamente. A passagem para a casa particular ocorreu posteriormente (op. cit., 1993: 69-70). Estas figuras definem o estatuto social do dono da casa e têm o propósito de proporcionar aos visitantes uma recepção de aparato. Elas transformam vestíbulos e escadarias em espaços de exibição de valores de etiqueta, sobre os quais dependia a influência e vida na corte (op.cit. 1993: 127).

As figuras de convite podiam assumir diferentes formas, quase sempre a de criados portugueses da época (militares ou civis), ou outras personagens mais exóticas que desempenhassem as mesmas funções, tais como soldados turcos, mouros ou romanos. (op.cit. 1993: 126).

A figura de convite que outrora pertenceu à Quinta da Vitória Pequena, em Sacavém[444], representa um militar com traje fantasiado. Há uma inscrição junto à boca da figura de convite: 'qui quer', evidenciando o carácter de recepção dos visitantes. Possuí, em baixo e em segundo plano, uma cena musical.

[443] Consultar o texto sobre 'A "Festa da Entrada" na cultura barroca portuguesa' da autoria de Luísa Arruda (ARRUDA, 1993: 11-14).
[444] Actualmente parte integrante das colecções do Museu Nacional do Azulejo.



371. Desconhecido. *Figura de Convite com cena musical*, Museu Nacional do Azulejo (antigo Convento da Madre de Deus), Lisboa. Foto© Luzia Rocha **[VI - C]**



372. Desconhecido. *Figura de Convite (pormenor da cena musical)*, Museu Nacional do Azulejo (antigo Convento da Madre de deus), Lisboa. Foto© Luzia Rocha **[VI - C]**

Nesta cena, dois jovens dançam ao mesmo tempo que tocam. O que está à direita do observador toca guitarra (instrumento com quatro ordens de cordas). O que está à esquerda do observador toca castanholas. É de realçar que ainda existe outro instrumento musical, o guizo do barrete do executante à direita, cujo som seria derivado do movimento de dança.

No período em estudo este é o único exemplar de figura avulsa catalogado que contém uma representação musical.

Capítulo IX: Instrumentos Musicais

A azulejaria não é um tipo de suporte que privilegie o detalhe como acontece, por exemplo, com a pintura a óleo. Durante o processo de cozedura a diluição do traço podia ocorrer o que não facilitava - no caso das representações de instrumentos musicais - a definição e fixação do detalhe. Assim sendo, apenas uma pequena parte dos painéis catalogados apresenta instrumentos musicais muito bem representados. Os restantes têm falhas organológicas: partes do instrumento são omitidas, estão trocadas ou incorrectas. Para além da natureza do suporte, outros factores podem justificar tais representações: o conhecimento supérfulo da organologia ou a reprodução de memória.

Quando os instrumentos musicais são copiados de gravuras há uma melhoria da qualidade de representação. A cópia levava a uma reprodução mais fiel do instrumento musical mas não necessariamente em todos os casos. Nas gravuras que não têm música pode acontecer a adição de instrumentos musicais ou dança por livre recriação do pintor de azulejos.

Neste capítulo pretende-se expor e contextualizar ao nível histórico, organológico, social e artístico alguns dos instrumentos mais bem representados na azulejaria barroca portuguesa. Será apenas apresentada uma pequena parte da diversidade organológica catalogada privilegiando-se a qualidade das representações em detrimento da quantidade.

IX.1. Cordofones: Guitarra

Manuel Morais e Rui Viera Nery são extremamente claros relativamente à terminologia da guitarra no barroco português, num artigo da *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*:

'(...) Na língua portuguesa o termo "guitarra" é usado, desde o século XVIII, para referir um cordofone de mão de corpo periforme, da família das citaras europeias, por oposição ao termo viola, aplicado aos cordofones com a caixa em forma de oito, distinção que se mantém até ao início do século XX. O uso impróprio do termo "guitarra" como sinónimo de viola de mão que em Espanha designam "Guitarra" (Morato, 1762: 89) ou de qualquer dos instrumentos desta família, que em português até então ocorrera apenas ocasionalmente em uma ou outra fonte literária ou musical, tendeu depois a generalizar-se, em particular na segunda metade do séc. XX, por influência espúria do castelhano e do inglês. (...). A mais

antiga referência documental inequívoca que conhecemos a este instrumento no nosso pais encontra-se num *Rol dos devottos* de 1720 da Irmandade de Santa Cecília, onde é mencionado o nome de um tal "António Cardoso guitarra" seguido de "Ilário Gomes violla', o que distingue já de forma precisa ambas as famílias de instrumentos. (...)' (MORAIS, NERY, 2010: 591-592)

Um texto jocoso do século XVIII corrobora a visão destes dois autores de forma clara. O autor usa várias metáforas relacionadas com a viola e com a música para explicar o termo 'Saudade':

' (...) Ponhamos isto à viola. A Saudade he viola de cinco; ou porque nas cordas do coração soão os zunidos da Saudade, ou porque nos cinco sentidos se percebe o seu toque: a viola de cinco não há quem a não toque, e he raro o que a sabe. Toca a viola o barbeiro na tenda, o official na loja, o laccayo na estrevaria, o mochila na rua, o pagem na sala, o faceira na janella, o negro na dança, o agoadeiro na taberna, o pajóla na romaria; e finalmente, no serão a dama, no estrado a donzella, na grade a Freira, na galhofa a beata, o estudante no presépio, e o mariola diante do pallio. E perguntei eu: saberá algum destes bem, e verdadeiramente, que cousa he a vióla?'[445]

A literatura internacional citada neste capítulo não partilha, no entanto, esta especificidade terminológica e musicológica nacional. O termo 'guitarra' é usado de forma inequívoca e uniforme pelos investigadores estrangeiros para designar o mesmo instrumento a que chamamos, em Portugal 'viola de mão'. Tome-se por exemplo o artigo do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 'Guitar'. Tendo este instrumento ('viola de mão'/guitarra) adquirido uma grande popularidade no Barroco europeu - inclusivamente em Portugal - e sendo aplicável ao nosso caso muita literatura estrangeira publicada sobre o tema, optou-se por, tanto na Base de Dados como no corpo da dissertação, utilizar o termo 'guitarra'. Seria confuso utilizar a forma portuguesa 'viola' e citar fontes musicológicas internacionais que indicam 'guitarra'; por estes motivos, os conceitos de 'viola de mão' e 'guitarra' acima mencionados por Rui Vieira Nery e Manuel Morais são, por opção, transpostos para 'guitarra' e 'guitarra portuguesa'.

Craig Hussel menciona a transversalidade social da guitarra e a sua importância musical. Pelas referências dadas por este autor, verifica-se que a

[445] S.a., *Anatomico Jocoso*, Tomo I **,** 'Definição de Saudade Que, para tirar aos Amantes o fastio escreveo seu Author em estylo jocoso', p. 92

crescente popularidade da guitarra em Portugal era, simplesmente, o acompanhar de todo um fenómeno musical barroco, disseminado por muitos países europeus.

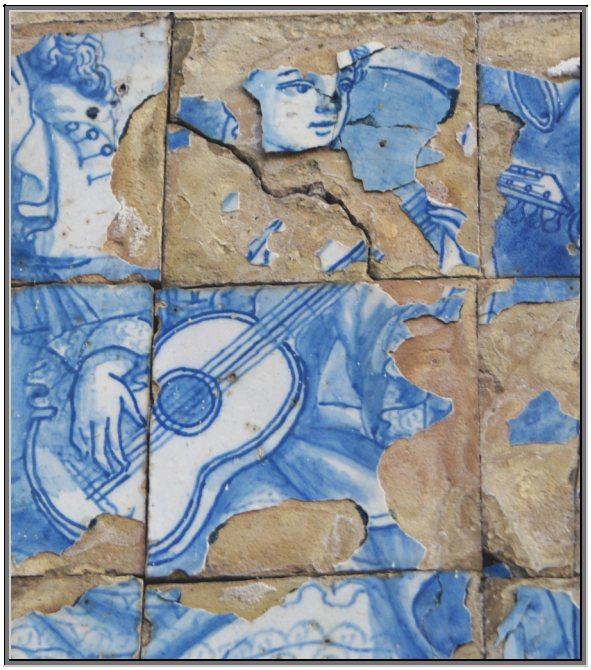
'(...) Throughout the Baroque, the guitar thrived in both courtly and the popular milieu - in the tavern, at the palace, or in the plaza. It was the quint essential accompanying instrument (...)' (HUSSEL, 2003:161)

A guitarra foi um dos instrumentos musicais mais populares do barroco português. Era um instrumento transversal a todas as classes sociais. Suzane Chantal, na obra *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto* indica que além dos nobres, a guitarra era tocada tanto por estudantes, como por campónios, palafreneiros negros, soldados, barqueiros, etc. (CHANTAL, s.d., 265-266). Nas cartas de César de Saussure, estrangeiro que visitava Portugal no início do século XVIII, é igualmente indicado:

'(...) Não faço ideia daquilo que os portugueses se recreiam ou divertem além da guitarra (...)' (CHAVES, 1989: 276).

A prática da guitarra pelo sexo feminino (de distintas proveniências sociais) também é muito particular. O texto jocoso anónimo acima referido é um exemplo que mostra como este instrumento era preferido pelas mulheres: '(...) no serão a dama, no estrado a donzella, na grade a Freira, na galhofa a beata (...)'. Na azulejaria também se encontram representações significativas de mulheres a tocar guitarra, especialmente as mulheres de classe alta. Aparecem a tocar a solo nos azulejos de figura avulsa[446] ou em painéis, inseridas em *ensembles* maiores (como por exemplo, no antigo Convento da Esperança ou no antigo Palácio Mello[447]). São raros os casos em que, de forma tão expressiva, um determinado instrumento aparece associado ao género feminino, nesta época, em Portugal.

[446] Encontram-se com particular incidência na cozinha do antigo Convento de D. Dinis, em Odivelas, actual Instituto Militar.
[447] Actualmente o Palácio é parte integrante do Hospital dos Capuchos em Lisboa.



373. Oficina de P.M.P. (atrib). *Guitarrista (mulher de classe alta)*, Quartel de Bombeiros Sapadores (antigo Convento da Esperança), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

A guitarra de cinco ordens representada neste painel faz parte de um conjunto constituído por violino, dulçaina, harpa e charamela. Este quinteto parece articular-se com outras figuras musicais do painel, nomeadamente o par de nobres que dança e os dois instrumentistas mais afastados, um violino e um violone.

Fontes iconográficas confirmam o uso europeu da guitarra de cinco ordens de cordas desde, pelo menos, finais do século XV, especialmente em Itália (TURNBULL, 1984: 92). Apesar do instrumento de cinco ordens ter ganho terreno, co-existiu ainda com instrumentos de quatro, seis e sete ordens. A própria designação do instrumento é também variável. Se a guitarra de cinco ordens de cordas era vulgarmente designada por 'chitarra spagnuola' em Itália ou, simplesmente, 'guitarra' em Espanha, o termo italiano 'viola' era também usado indiscriminadamente para todos os instrumentos deste tipo (TURNBULL, 1984: 92), tal como acontecia em Portugal 8MORAIS, NERY, 2010: 591-592).

Na azulejaria portuguesa é notável a quantidade de guitarras representadas. É igualmente importante a diversidade de contextos em que aparece, desde ambientes profanos a ambientes sacros, sendo executada tanto por classes sociais altas, como baixas.

Apesar da natureza do suporte (azulejo) dificultar as representações de instrumentos com pormenores, é possível encontrar painéis com guitarras muito bem representadas. A guitarra de cinco ordens de cordas é a dominante nas representações azulejares.



374. Mestre P.M.P., Putto *toca guitarra, canta e dança*, Casa do Corpo Santo, Setúbal. Foto© Luzia Rocha **[IV -D]**

O número de cordas, cinco, é correspondente ao número de cravelhas (frontais). Note-se que o 'putto' tem a sua mão direita junto da barra. Existe no *British Museum* (Londres) um esboço de Watteau que exemplifica as duas técnicas de tocar guitarra nesta época: junto à barra, para a técnica do 'dedilhado' e acima da rosácea (ou boca) para a técnica do 'rasgado' (TURNBULL, 1984: 96).



375. Watteau. *Técnicas de tocar a guitarra (rasgado e dedilhado)*, esboço, início do séc. XVIII, Bristish Museum, Londres.[448]

[448] Imagem citada no artigo da enciclopédia *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (TURNBULL, 1984: 96). Imagem, Fonte (URL): http://www.art-

A maioria dos painéis de azulejos catalogados mostra a posição da mão do instrumentista junto à barra, tal como o exemplo do 'putto' acima apresentado, indicando a técnica do 'dedilhado'. Só dois painéis mostram o técnica do 'rasgado', acima da rosácea ou boca do instrumento. Um representa uma figura burlesca tocando guitarra (o facto de estar mascarada valida uma correspondência com o teatro) e o outro, um anjo músico de uma cena de natividade (Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Pelames, Braga).



376. Desconhecido. *Guitarra, técnica do 'rasgado'*, Colecção particular, Lisboa.

A guitarra não teve só relevância no seio da música doméstica. Assumiu também um papel preponderante na cena teatral barroca. Craig Hussel faz uma abordagem do papel da guitarra no teatro espanhol. Hussel refere:

'(...) The stage played a role equal to song in the performing life of baroque guitarists. During the late seventeenth and eighteenth centuries, the guitar remained a mainstay of the Spanish stage and performed at most *comedias*, either during the play itself or in the small musical skits that were customarily inserted between the main acts (...)'. (HUSSEL, 2003: 162)

Tendo em conta a proximidade cultural entre Portugal e Espanha, especialmente derivada do anterior domínio filipino, não é de estranhar a partilha desta mesma realidade. As comédias referidas no texto são também populares no período barroco

---

wallpaper.com/24652/Watteau+Antoine/Two+studies+leaf+guitar+player+and+a+sketch+right+arm?Width=1024&Height=768

em Portugal[449]. Existiam vários pátios onde estas comédias eram representadas, sendo extremamente popular a comédia espanhola, italiana e também a portuguesa, por exemplo da autoria de António José da Silva, conhecido como *O Judeu*. Na azulejaria, é possível encontrar a guitarra a ser tocada por figuras mascaradas e por anões e anãs, como é o caso de um painel que se encontra na Quinta do Torneiro em Porto Salvo.



377. Desconhecido. *Anã mascarada executa a guitarra em contexto teatral*, Quinta do Torneiro, Porto Salvo. Foto© Luzia Rocha

A guitarra era, nesta época, um instrumento privilegiado para o acompanhamento do canto. Refere Hussel:

'(...) As the Baroque unfolded, several major artists continued to devote considerable attention to the guitar as the accompanying instrument for vocal music (...)' (op cit, 2003: 161)

A azulejaria documenta também esta prática. Pode referir-se como exemplo um painel que se encontra no antigo palácio Belmonte, ainda *in situ* numa sala totalmente decorada com painéis com motivos musicais (possivelmente, uma antiga sala de música).

[449] A presença da comédia espanhola em Portugal durante o século XVIII é abordada de forma pormenorizada por José Oliveira Barata na obra *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII). António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, Miraflores, Difel, 1998.

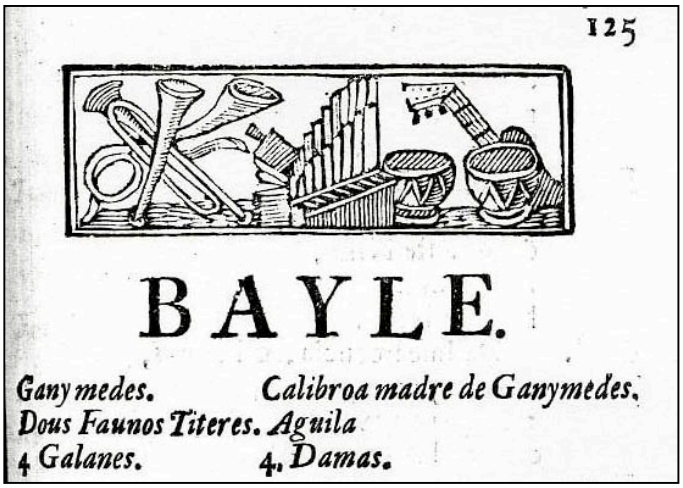


378. Valentim de Almeida. *Guitarra acompanhando canto*, Hotel Belmonte, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

O mesmo autor (Hussel) destaca o facto de a dança também estar intimamente ligada à prática da guitarra. O exemplo que apresenta diz respeito à realidade espanhola; mais uma vez, é passível de comparação com as representações azulejares, dada a permeabilidade das tradições musicais dos dois países, nesta época. Por exemplo, os *Bailes*[450], referidos por Hussel, também são parte integrante das peças de teatro dos jesuítas portugueses. Este autor indica:

'(...) After songs and stage, dance occupied a third, critical area for guitar accompaniment. (...) For several centuries - beginning in the late 1500s and continuing well into the mid-1700s - the Spanish delighted in two different families of indigenous dances (*danzas* and *bailes*) that were readily distinguishable from each other. On the one hand were rather subdued in nature (at least with regard to their choreography), the *danzas* were danced from the waist down with no upper body or hand motions, and were associated with the aristocratic upper classes. The *bailes,* in contrast, were rowdier in mood (...), were associated with the lower classes (...) and were performed with enticing and florid motions in the arms and hands. *Bailes* often were accompanied by the clattes of castagnets, rattle of tambourines, or percussive drive of small hand drums unlike the move restrained *danzas* that normally precluded the use of hand percussion (...)' (op cit, 2003: 163-168)

[450] É preciso, no entanto, ter também em consideração o uso generalista do termo *Baile* como forma genérica de dança, e o uso amiúde, nesta época, do termo *bailar* ou *bailemos* para indicar todo o movimento de dança.



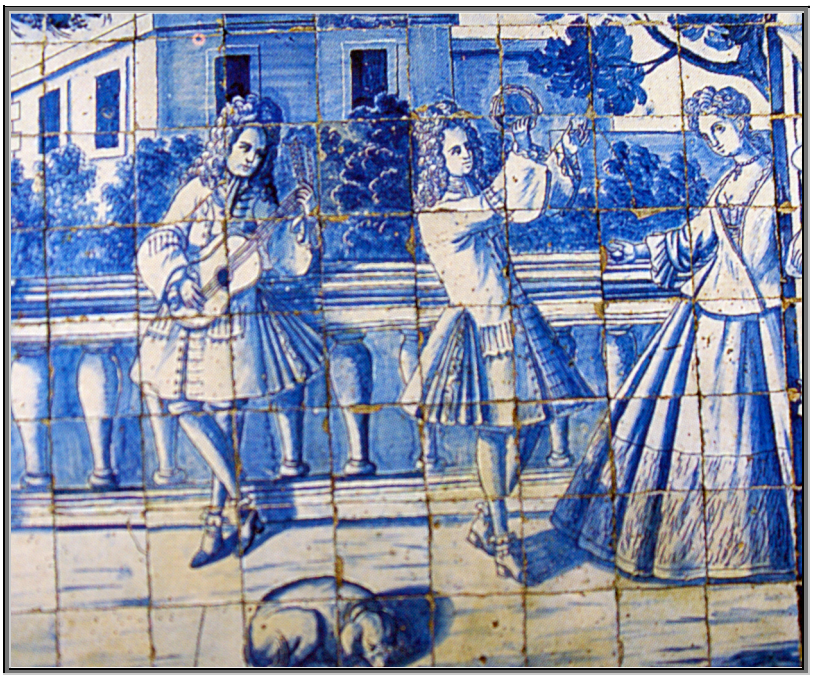
379. *Bayle*. Teatro Jesuíta Português[451]

A descrição de Craig Hussel encaixa-se perfeitamente na realidade portuguesa, com excepção de um pormenor - a correspondência entre género de dança e classe social não parece ser tão rígida, no caso português; ou seja, é possível identificar o tipo de 'bailes' tanto em classes baixas como em classes altas.



380. *Baile, classes baixas*, Museu Nacional do Azulejo (antigo Convento da Madre de Deus), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

[451] s.a., *Relaçam das Festas, que celebrou no Solemnissimo Tríduo dos Gloriosos Santos Luis Gonzaga e Estanislao Kostka; o Collegio de S. Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga em 27 de Julho de 1727* (BNP, H.G. 6786)



381. *Baile, classes sociais altas*, Palácio Xabregas, Lisboa. Foto© Livros Horizonte

Nesta representação encontram-se os vários elementos descritos por Hussel como partes integrantes do *Baile*: a guitarra, a percussão de castanholas e/ou pandeiros, e os movimentos da parte superior do tronco, especialmente de braços e mãos.

A guitarra foi também um dos principais instrumentos acompanhadores de formas de dança francesas, que penetraram gradualmente na sociedade portuguesa da época, com crescente popularidade[452]. São conhecidos três manuscritos portugueses para guitarra da primeira metade do século XVIII, que comprovam esta disseminação (NERY, CASTRO, 1991: 95): um encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, outro na colecção da Fundação Calouste Gulbenkian e o terceiro no Fundo que pertenceu aos Condes de Redondo e Marqueses de Borba.

A guitarra aparece ainda num curioso painel do Mosteiro de S. Vicente de Fora. Trata-se de uma mescla de cenas populares e mitológicas, onde aparece uma rixa. A guitarra é usada como arma de luta. O instrumento aparece já bastante danificado, com as cordas partidas. O contexto é popular e as figuras representadas

[452]Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro indicam: '(...) Um testemunho desta penetração das formas de dança [francesas] é o seu aparecimento generalizado nas fontes que nos chegaram de Música instrumental, com destaque para as relativas a um dos instrumentos que foi objecto de maior desenvolvimento no quadro da vida musical no reinado de D. João V, a guitarra. (...)' (NERY, CASTRO, 1991: 95)

são de classes baixas, possivelmente mendicantes. De forma quase cómica, verifica-se também a participação de uma criança, com o seu pequeno tambor preso à tiracolo, e também de um cão que ajuda na luta, mordendo um dos agressores.



382. Desconhecido. *Guitarra em rixa popular*, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Nas representações azulejares de 'festas galantes' é possível verificar uma semelhança com as guitarras que Watteau e outros artistas franceses representam. Estas guitarras são muito semelhantes aos instrumentos construídos pela família Voboam. Florence Getreau indica:

' The latter is well illustrated by painters of *fêtes galantes* such as Antoine Watteau, Nicolas Lancret, and Jacques-André Portail, who place the instrument [guitar] in the hands of lovers. It also appears in still lifes by artists such as Jean-Baptiste Oudry (himself a very good guitarrist and collector of thirty precious guitars) and in portraits of the aristocracy by Jean-Marc Nattier and Louis Carrogis dit Carmontelle, wich show the social context in wich the guitar was used and demonstrate the durability of its fame among noble amateurs. In fact, many models represented in the visual arts closely resemble the instruments made by the Voboam dynasty.' (GETREAU, 2005:35)



383. *Guitarras de Alexander Voboam e Jean-Baptiste Voboam*[453]



384. Watteau. *Mezzetin (pormenor)*, ca. 1718-20[454] e Desconhecido, *Cena galante inspirada em Watteau*, Colégio Manuel Bernardes, antiga Quinta dos Azulejos, Lumiar. Foto© Luzia Rocha

[453]Fonte (URL): http://orgs.usd.edu/nmm/PluckedStrings/Guitars/Voboam/4143/VoboamGuitar.html e http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.147

[454] Fonte (URL): http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/34.138

Parece bastante evidente a passagem da herança francesa para a azulejaria portuguesa. Ao comparar as guitarras da família Voboam[455] com as representações de Watteau e com os painéis de azulejos que os imitam, ressaltam as semelhanças.

A azulejaria mostra a diversidade de utilizações da guitarra durante o período barroco. A popularidade que este instrumento conquistou estendeu-se a todas as classes sociais e a vários contextos de execução.

IX.2. Cordofones: Violino

As representações do violino - e de outros cordofones da sua família - apresentam alguns problemas organológicos. É possível documentar os seguintes:

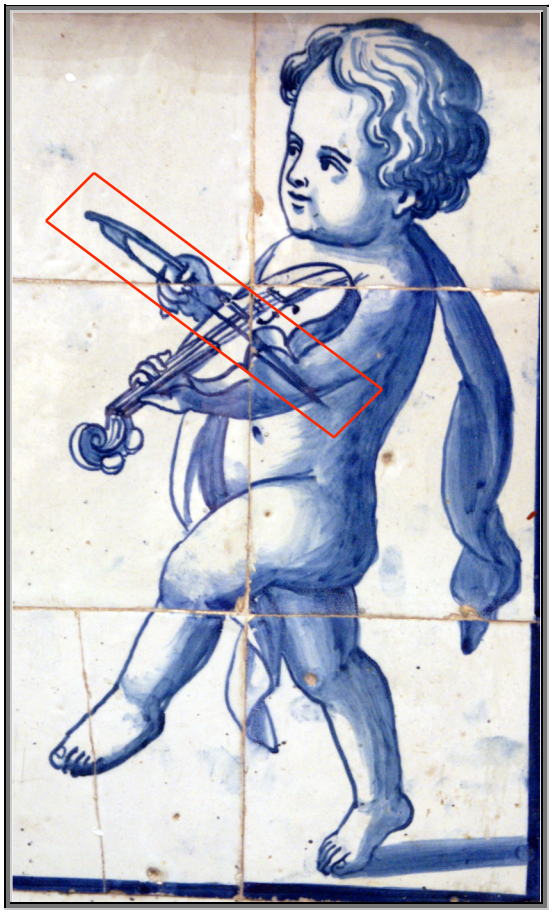
- Instrumentos com desproporções entre as várias partes constituintes (por exemplo, o braço demasiado longo)
- Instrumentos com boca (típica da guitarra) em lugar do cavalete
- Instrumentos com ausência de cavalete e/ou estandarte
- Instrumentos com número indefinido ou errado de cordas
- Instrumentos com número errado de cravelhas
- Instrumentos com trastos ou aberturas em 'CC' (confusão com a família da viola da gamba)
- Instrumentos com as aberturas em 'ff' deslocadas do sítio de origem (geralmente, demasiado atrás, junto do estandarte)

No entanto, foram catalogadas alguns painéis com violinos muito bem representados. Verificou-se que as boas representações deste instrumento estão directamente relacionadas com um mestre pintor em particular, o Mestre P.M.P.; foram catalogados os seguintes exemplos: um 'putto' que toca e dança, uma dama que toca o violino (possivelmente também dança) e um homem de classe alta que toca violino num conjunto instrumental, para um par que dança.

[455] Florence Getreau, no artigo supra citado, traça a árvore genealógica da família Voboam. Estão catalogados instrumentos de René Voboam (n. antes de 1606 - m. depois de 1671), Alexandre Voboam (m. ca. 1679), (Nicolas) Alexandre Voboam, o Jovem (n. entre 1633/1646 - m. entre 1692-1704), Jean Voboam (n. ca. 1633-1646-m. ca. 1692) e Jean-Baptiste Voboam (n. depois de 1671 - m. entre 1731-1736).







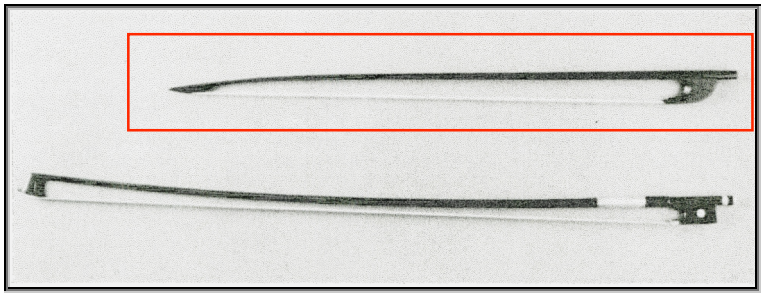
385. Mestre P.M.P, *Representações de violinos*, Palácio Xabregas, Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa (antigo Palácio Centeno), Lisboa, Casa do Corpo Santo, Setúbal. Foto© Livros Horizonte e Luzia Rocha **[VI - A - 3]** **[IV - D]**

Estes três painéis fornecem-nos informações importantes relativamente à posição de execução do instrumento na época barroca. Nos dois primeiros painéis (Palácio Xabregas e no Palácio Centeno) vemos como o instrumento era apoiado no peito, devido à ausência da *mentonière* que os instrumentos modernos possuem. No terceiro painel (Casa do Corpo Santo) o instrumento é apoiado no braço, igualmente possível nesta época.

Estes exemplos permitem também obserrvar a forma do arco barroco, que é convexo, comparativamente ao arco moderno, mais côncavo. O violino do 'putto' retratado pelo Mestre P.M.P. é executado com um arco extremamente semelhante ao arco de dança francês. Num estudo sobre o arco do violino no século XVIII, da autoria de David Boyden, é indicado o seguinte sobre este arco:

'Before 1725 or thereabouts there was a clear distinction between the 'sonata' Corelli-Tartini bow[456] and the French dance bow used for dance music. The latter was a short bow (...) designed to produce short incisive bow strokes and well-suited to emphasizing the rhythms of dance music. (...)' (BOYDEN, 1980: 205)

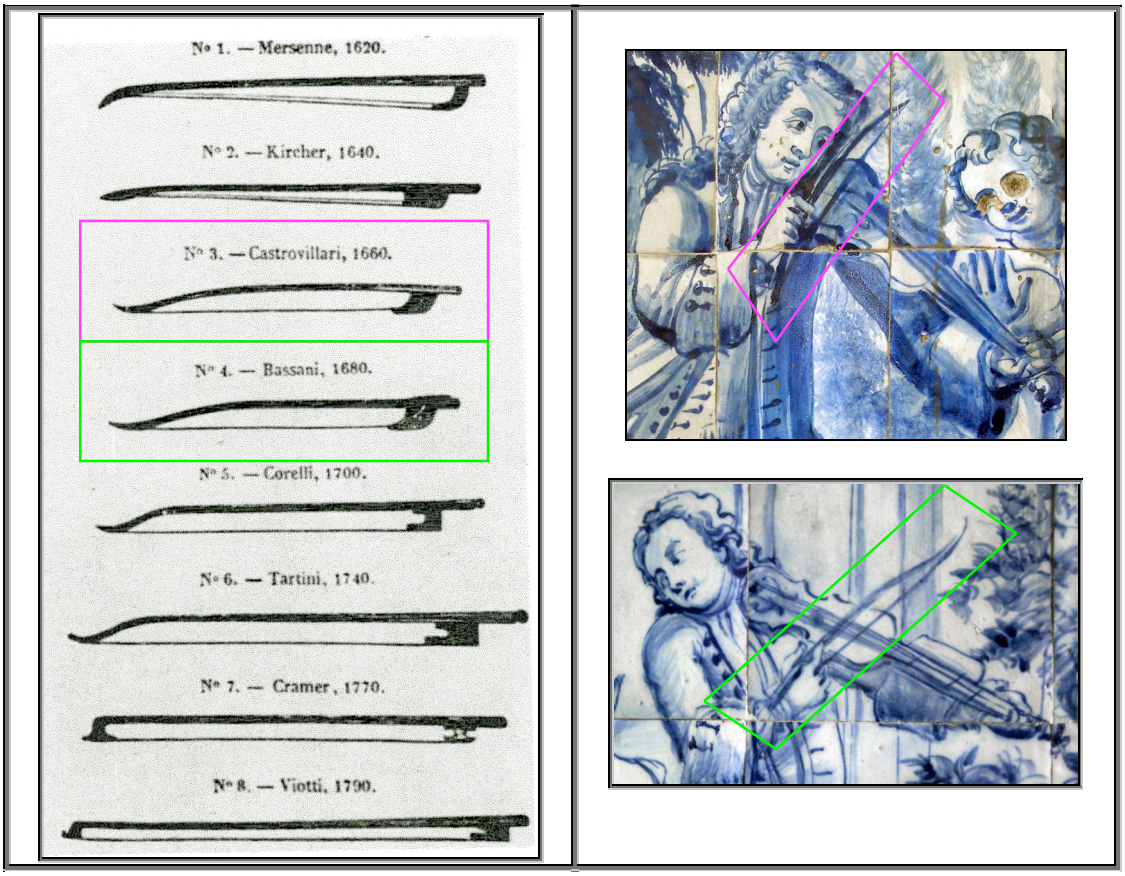
Boyden também apresenta uma reprodução que compara um arco de dança francês com um arco mais tardio, um Tourte[457] (BOYDEN, 1980: 205). Tomando como modelo o primeiro e comparando-o com a representação de arco que segura o 'putto', é possível verificar a semelhança entre os dois. Além do mais, o 'putto' músico também dança, o que reforça ainda mais a hipótese de estarmos perante uma reprodução de um arco de violino deste género.



386. *Arco de dança francês e arco Tourte*

A generalidade dos arcos de violino que constam nos painéis catalogados são com forma bastante convexa. Usando uma tabela onde são representados oito tipos de arcos distintos dispostos cronologicamente desde inícios do século XVII até finais de XVIII, verifica-se que os arcos mais semelhantes às representações dos azulejos são os modelo Castrovillari (1640) e Bassani (1680). Esta tabela consta da obra de François Joseph Fétis, *Antoine Sradivari Luthier celebre connu sous le nom de Stradivarius*, citada por David Boyden (BOYDEN, 1980: 202).

[456] Segundo indicação do mesmo autor, o arco Corelli foi usado a partir de 1700 e o Tartini a partir de 1740.
[457] François Xavier Tourte, afamado construtor de arcos para violinos, viveu entre 1747 e 1835.



387. *Comparação dos arcos para violino de Castrovillari e Bassani com representações de arcos em painéis de azulejos*

O arco, a sua forma e a sua posição na execução do violino é um assunto extremamente interessante e que não está estudado na iconografia musical portuguesa. A nível internacional, o panorama é semelhante. David Boyden afirma que a história do arco é um tema difícil e negligenciado. Indica também informações relevantes que vão de encontro aos conceitos enunciados noutro artigo seu mais tardio, já citado neste capítulo.

'(...) The history of the bow is a difficult and neglected subject. For purposes of this study, the development of the bow will be summarized for the 18th century only. By the early part of the century, the bow stick commonly used in France and Italy was either straight or had a slightly convex arch (i.e. away the bow hair) (...). The bow of marked convex arch was less usual, excep in Germany, where variety seemed to be the rule. The final concave arch of the modern bow was established in the 1780's by François Tourte, universally considered the greatest of all bow markers.(...)' (BOYDEN, 1950: 14)

Contrariamente à guitarra, não se encontram muitas referências à prática amadora do violino, seja por elementos de classes altas ou baixas, o que contrasta com um número significativo de representações deste instrumento na azulejaria barroca.

IX.3. Cordofones: Sanfona

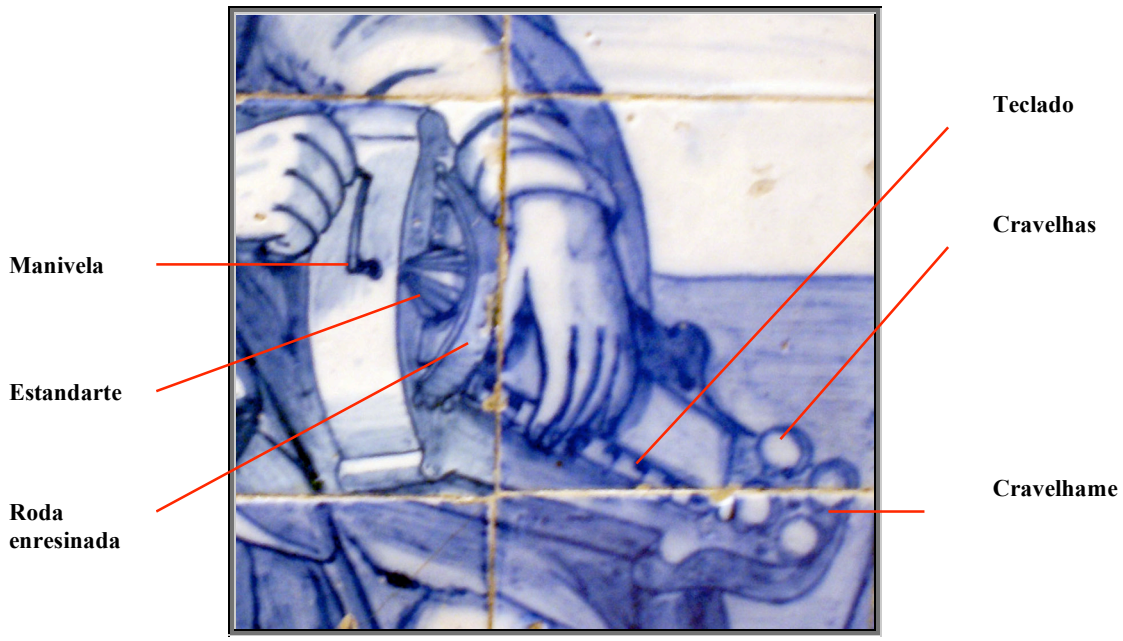
A sanfona pode apresentar-se com diversas formas sendo as mais comuns a de alaúde ou guitarra (WINTERNITZ, 1943:59). Apesar de Winternitz não o mencionar, é igualmente possível encontrar formas variadas e distintas mais comuns à música e arte populares, tal como documenta Ernesto Veiga de Oliveira (OLIVEIRA, 2000: 211). Sobre as origens da sanfona, Winternitz menciona:

'(...) The hurdy-gurdy is exclusively the child of the Occident. When it first appeared in the tenth century, under the name of organistrum, it was an ungainly, two man affair (...). It is worth noting that the great scholar and friend of Descartes, Father Marin Mersenne, found the hurdy-gurdy reminiscent of the monochord, wich, of course, must have been an important tool in his acoustical experiments. (...).' (WINTERNITZ, 1943: 62)

Ernesto Veiga de Oliveira indica que a sanfona se compõe de uma caixa de ressonância sobre a qual se encontram as cordas presas, por um lado, a fortes cravelhas e, por outro, a um estandarte, como no violino. O cravelhame é geralmente em forma de voluta, mas aparecem outros modelos em que este é uma espécie de pequena caixa que prolonga simplesmente o estojo por onde passam as cordas (OLIVEIRA, 2000: 211). Os instrumentos mais antigos que se conservam têm as seguintes características: um modelo está no Museu Nacional de Arqueologia, tem 6 cordas melódicas e um só bordão e a caixa é em forma de viola, em oito; a outra está no Museu Nacional de Etnologia, tem 3 cordas melódicas e um só bordão. Pousado sobre a caixa há uma espécie de estojo, geralmente com tampa. As cordas melódicas (ou cantantes) passam por dentro dele. Essas cordas são premidas lateralmente por pequenas paletas – os tempereiros – fixas às hastes das teclas de um teclado disposto ao longo do instrumento. São dedilhadas com a mão esquerda do instrumentista que não as pressiona em cima, como no piano, mas que as carrega para dentro. O teclado pode ser diatónico ou cromático, mas as espécies mais antigas têm teclado diatónico (OLIVEIRA, 2000: 212). Todas as cordas (inclusivamente os bordões) são postos

em vibração por uma roda de madeira enresinada. Esta roda está ligada a uma manivela que a mão direita do executante acciona.

A iconografia da sanfona em Portugal é construída, quase exclusivamente, por figuras de presépio. O cego tocador de sanfona, acompanhado pelo seu moço ou integrado em grupos maiores, é recorrentemente representado na maioria dos presépios barrocos portugueses. Curiosamente, é também num painel de azulejos ligado à Natividade, mais precisamente à adoração dos pastores, que se encontra a melhor representação de sanfona catalogada. É executada por um cego, que também canta.



388. *Sanfona*, Hospital do Barro (antigo Convento), Torres Vedras. Foto© Luzia Rocha

O número de pormenores organológicos e a perfeição dos detalhes desta representação é pouco comum; as sanfonas representadas nos restantes painéis catalogados não apresentam qualquer tipo de pormenores. Não há cuidado na representação da forma da caixa, que assume uma estranha forma circular, irreal. Não existem outras fontes iconográficas, tanto portuguesas, como estrangeiras, onde a sanfona tenha tal forma. Por isso, é de assumir que o pintor de azulejos apenas quisesse dar uma ideia de uma sanfona. É possível encontrar vários instrumentos com estes problemas organológicos nos painéis do Mosteiro de S. Vicente de Fora, em Lisboa.





389. Valentim de Almeida. *Cego tocador de sanfona*, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Em finais do século XVII, na Europa, a sanfona renasceu junto da corte francesa, assumindo um papel totalmente distinto; este instrumento era usado por nobres em evocações pastoris da Arcádia, numa nostálgica recuperação de um passado rústico e distante. Especialmente durante o reinado de Louis XIV, este ideal de tranquilidade de uma vida campesina em equilíbrio com a natureza esteve muito em voga. No entanto, não existem representações iconográficas deste género na azulejaria barroca portuguesa, apenas se encontra a sanfona em contexto popular.

IX.4. Aerofones: Musette

A musette foi um dos instrumentos mais proeminentes da *Fête Galante* francesa, simbolizando a vida pastoral e a Arcádia, recriada de uma forma totalmente artificial, pelos membros da corte. A escolha da musette pela aristocracia francesa, em detrimento da gaita-de-foles, pode estar relacionada com uma questão estética[458]: para fazer soar a gaita era preciso soprar, fazer bochecha, o que não é de todo elegante; a musette, por sua vez, é uma versão refinada da gaita de foles, sendo que, para produzir som, é apenas necessário accionar um pequeno fole, o que é, sem dúvida, muito mais elegante.

A musette aparece já representada no *Syntagma Musicum* de Michel Praetorius, com o nome de 'Sackpfeif mit dem Blassbalg'. É bastante relevante o primeiro tratado sobre a musette no ano de 1672. É da autoria de Pierre Bourjon de Scellery e intitula-se *Traité de la Musette, aves une nouvelle méthode, pour apprende de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement en peu de temps* (Lyon, 1672). Em França, destacaram-se como construtores de musettes Lissieu e as famílias Hotteterre e Chédeville. Vários compositores, como por exemplo Lully, Campra e Rameau, escreveram para este instrumento (AUSONI, 2005: 387).

Em Portugal não são conhecidas quaisquer indicações - sejam elas iconográficas, literárias, musicais ou históricas - que indiquem a prática ou, até mesmo, a existência deste instrumento durante os séculos XVII e XVIII. A sua aparição em alguns painéis de azulejos contrastam com a ausência na literatura e outras fontes portuguesas da época levantando dúvidas relativamente à execução musical deste instrumento. No entanto, a hipótese mais forte é a de que estes painéis sejam apenas cópias de gravuras da época sem relação com a prática musical portuguesa.

Um dos painéis, atribuído a Teotónio dos Santos, encontra-se em Lisboa numa antiga casa senhorial. O edifício é actualmente conhecido como 'Caracóis da Esperança'. Outro painel, representando a mesma cena, encontra-se na nave da Capela de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa do Ladário em Sátão, Viseu. Os painéis estão geograficamente muito afastados, mas não há dúvida de que se trata da mesma cena. Curiosamente, a musette do painel de Lisboa apresenta um erro: não

[458] Indicação de Florence Getreau.

tem fole mas sim o tubo insuflador, que é característico da gaita-de-foles. No painel de Sátão não se verifica esse erro, mas o fole também não é visível.



390. *Musette*, Lisboa e Abrunhosa do Ladário, Foto© Luzia Rocha, Foto© Rosana e Marco Aurélio Brescia



391. Van Dick. *Portrait de François Langlois*, pintura, ca. 1630[459]

Num painel da Quinta de Manique a musette aparece numa cena de divertimento ao ar livre onde a música se articula com a dança. Algumas damas divertem-se num baloiço. Esta cena é cópia de uma gravura de Perelli, que se

[459] Fonte (URL): http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-portrait-of-francois-langlois

encontra nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga. Curiosamente, na gravura, não existem uma musette, mas sim uma gaita de foles. O pintor de azulejos adaptou a gaita transformando-a numa musette.



392. Perelli. *Divertimentos*. Gravura. © Museu Nacional de Arte Antiga



393. Bartolomeu Antunes. *Divertimentos*, Quinta de Manique, Manique de Baixo. Foto© Luzia Rocha

No painel de azulejos é visível o tubo melódico e o característico tubo bordão da musette, mas o pequeno fole que funciona como insuflador não está visível. O último painel catalogado com representação da musette encontra-se na Quinta dos Azulejos. Num conjunto de cenas galantes, muito inspiradas em Watteau, encontramos uma cena pastoril com um jovem tocador de musette.



394. Desconhecido. *Tocador de musette*, Quinta dos Azulejos (Colégio Manuel Bernardes), Lumiar. Foto©

IX.5. Aerofones: Charamela vs. Oboé

Na azulejaria as representações de instrumentos musicais mais dúbias são as do oboé e da charamela. Frequentemente, existem muitas dúvidas na classificação deste dois instrumentos, que estão intimamente interligados. O problema não é exclusivo da iconografia musical portuguesa e assume contornos bastantes complexos. Na própria História da Música europeia ainda subsistem várias dúvidas e questões sobre o aparecimento do oboé e sobre todo o período que decorre até ao estabelecimento da sua forma moderna definitiva. O facto do oboé ter tido a sua génese na charamela conduziu a opiniões divergentes na literatura científica publicada sobre o tema. Assim

sendo, as questões organológicas que se levantam relativamente à azulejaria nacional vão de encontro a muitas dúvidas expressas por investigadores internacionais.

São óbvias as relações entre a charamela e o oboé. Tanto o termo francês 'hautbois' como a sua derivação inglesa 'hautboy' foram usados para designar as charamelas, durante os séculos XVI e XVII. Para aumentar a confusão em torno da terminologia do instrumento, na Alemanha, a charamela podia assumir diferentes nomes consoante os seus diferentes tamanhos, como é o caso de 'pommer', 'bomhart' e 'schalmey' (CARROL, 1999: 90-91). A charamela foi sendo genericamente usada durante o século XVII, em vários estratos sociais. Nas cortes de Louis XIII (1601-1643) e do seu filho Louis XIV (1638-1715) a charamela também continuou a ter uso. Por exemplo, várias organizações musicais que funcionavam sobre o patronato de Louis XIV, incluíam músicos de 'La Grand Écurie'; esta organização continha cinco grupos de músicos, dos quais utilizavam charamelas os 'Hautbois et Musettes de Poitou'[460]. Mais tarde, passaram a usar oboés, e o grupo a ser conhecido como 'Les Douze Grands Hautbois'[461]. (CARROLL, 1999: 91).

Paul Carroll levanta questões pertinentes, para as quais adianta algumas hipóteses: quem terá desenvolvido o oboé, a partir da charamela, e porquê? Este autor adianta que os músicos que serviram Louis XIV tinham ao seu dispor duas comodidades valiosas, que em muito contribuíram para o desenvolvimento da música em geral, e do fabrico dos instrumentos em particular: tempo e dinheiro. O seu patronato abrangeu muitas famílias de músicos, como os Hotteterre, os Philidor e Chédeville, que muito trabalharam no desenvolvimento de instrumentos de sopro.[462] Do mesmo modo, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) influenciou a sua aplicação na música de corte, de acordo com Paul Carroll, se bem que outro autor, Bruce Haynes, tenha algumas reservas acerca deste assunto. Segundo Haynes, na época de Lully não são claramente definíveis as diferenças (a nível técnico) entre a charamela e o oboé.

[460] James B. Kopp indica. '(...) The term *musette de Poitou* is almost inseparable, for modern readers, from the name of an ensemble active at the French court in the mid-17th century. The *Hautbois et Musettes de Poitou*, wich arose from obscure origins to become a division of Louis XIII's musical establishment by 1625, was originally comprised of a cornemuse (a mouth-blown bagpipe) anda trio of chanter-inspired instruments of three sizes. (The ensemble name survived well into the 18th century, long after oboés, bassoons, and other instruments had replaced the original bagpipe-derivered wood-winds).' (KOPP, 2004: 127)

[461] O grupo era composto por dez oboés e dois fagotes e tocou na coroação de Louis XV em 1715.

[462] Paul Carroll indica: '(...) Makers in France, Holland, Germany, England and to a lesser extent Italy took the hautbois of Hotteterre and Philidor and produced an instrument with local variations wich served musicians for the greater part of the eighteenth century.' (CARROLL, 1999: 92)

Além do mais, o autor indica que não há evidências musicais de que Lully (que morreu em 1687) alguma vez tenha conhecido um instrumento com as verdadeiras características do oboé, que o próprio autor enumera (HAYNES, 1988: 326).

O oboé foi assumindo algumas das funções da charamela, mas não a substituiu completamente, e é perfeitamente claro que várias formas de charamela, distintas do oboé, sobreviveram até ao século XVIII (HAYNES, 1998: 336). A confusão é grande, no que toca a datações, nomes e detalhes organológicos. Bruce Haynes, no artigo publicado pela revista *Early Music* intitulado 'Lully and the Rise of the oboe as seen in Works of Art' enfrenta alguns problemas e adianta algumas repostas, essencialmente através da análise iconográfica e iconológica de obras de arte. Este autor indica que existem usualmente alguns critérios para distinguir o oboé das charamelas que aparecem no *Syntagma Musicum* de Praetorius, como a ausência da 'pirouette', a presença de uma escala cromática ou um diâmetro de tubo menor, a título de exemplo. Mas também indica que estes critérios de distinção são todos questionáveis e que, nas representações iconográficas da época, se encontram outras diferenças físicas relevantes (op cit, 1988: 325). O mesmo autor continua, indicando algumas características que considera seguras para a distinção entre um oboé e uma charamela:

'(...) at a relatively specific point at the end of the 17th century, an oboe-type instrument emerged with structural details that remained relatively stable trough the critical succeeding generations. It is probably safe to call this instrument a true baroque oboe. It differs from the oboe-like instruments that precede it in having all the following morphological characteristics:

1. Profile: sweellings at specific places along the bore; the shawm lacks these.
2. The instrument is diveded (as the swellings imply) into three joints; the shawm is in one (later sometime two) pieces with a straight or slightly conical exterior.
3. A key exists before the note IIIb (E flat) as well as I (C).
4. Tone-holes are smaller than on the shawm.
5. The oboe has only two vent-holes below the tone-holes, placed at the same point along the bore; the Praetorius treble shawm has five
6. Nearly half the lenght of a shawm lies below the finger-holes; on the oboe the role (therefore hand) position lies lower along the bore, and the lenght below it is relatively foreshortened.
7. There is a bell lip (contraction rim) at the bottom; this is missing on the shawm.' (HAYNES, 1988: 326)

Paul Carroll, por sua vez, indica:

'The baroque oboe has a body constructed in three parts, head joint, middle joint and bell. The double reed (...) is mounted in a brass staple, a cone-shaped tube, the end of wich is bound in thread in the same way that the tenons of the joints are in order to form an airtight seal. The staple's cone shape continues into the bore of the body of the oboe which flares into the bell. There are six finger holes, three covered by the left hand and threee by the right with two keys operated by the little finger of the right hand to produce the notes c^1 and e^1 flat. The holes covered by the third finger of the left hand and the index finger of the right hand are both double holes for playing g^1 and g^1 sharp, and f^l and f^lsharp respectively. On the bell of the baroque oboe, two sound holes are located for acustical reasons, to help the tone of the instrument and permit the sounding of the low $c^{1.}$. (...) The three-keyed oboe remained the standard until about the 1750s. (...)' (CARROLL, 1999: 87)

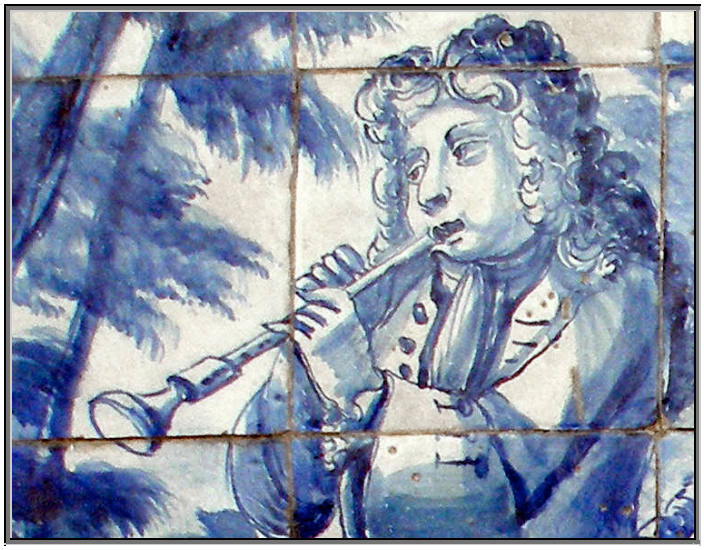
Num suporte como o azulejo, cuja natureza e técnicas de cozedura nem sempre permitem a precisão de traço, é difícil a aplicação objectiva dos critérios de identificação acima enumerados. A imprecisão de alguns dos pintores, a ausência de detalhes (como os orifícios, palheta, etc), os erros, aliados à diluição do traço no vidrado (que poderia ocorrer durante a cozedura) são alguns dos motivos que justificam as representações com muitas lacunas a nível organológico. Por este motivo, muitos instrumentos deste tipo são classificados, na base de dados, com a interrogação oboé/charamela(?). Em alguns casos a representação é tão pobre que se optou pela forma genérica 'Aerofone' da classificação de Hornbostel/Sachs. Há ainda outra questão relevante a considerar: em muitas representações a posição das mãos do instrumentista encontra-se invertida. Por certo, tal facto estará relacionado com o processo de decalque do desenho para o azulejo; mas é também possível considerar o facto de alguns destes instrumentos oferecerem um mecanismo de dedilhação que permitisse ambas as formas de posicionamento das mãos.

Algumas referências na literatura da época indicam a presença do oboé nas práticas musicais de setecentos. A título de exemplo, pode ser referida a indicação de José Augusto Alegria, na *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Em finais do século XVII, estavam ao serviço os seguintes instrumentistas e cantores: 2 organistas, 5 cantores, 2 baixões e charamelas (duas pessoas que tanto podiam tocar baixão como charamela), 1 harpa, 1 corneta, 1 fagote e charamela e sacabuxa. No ano de 1731, já há a indicação de um executante de oboé (ALEGRIA, 1973: 87-88). As representações dos oboés na azulejaria são pouco claras e levantam muitas dúvidas; o

mesmo já não se passa com as charamelas, sendo possível encontrar alguns exemplares relativamente bem representados.



395. Mestre P.M.P. *Charamela*, antigo Convento da Graça, Torres Vedras. Foto© Luzia Rocha



396. Valentim de Almeida. *Oboísta (?),* Hotel Belmonte (antigo Palácio Belmonte), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Uma das fontes para o estudo dos instrumentos musicais, no séc. XVIII é a obra de Johann Christoph Weigel, *Musikalisches Theatrum* (Nuremberga ca. 1715-25). A obra de Weigel consiste num conjunto de 36 gravuras organizada em duas partes contrastantes. Uma diz respeito à música e instrumentos musicais mais ligados à corte

e classes altas. A outra à música e instrumentos musicais populares e militares. Weigel apenas publicou o trabalho; os autores das gravuras e dos versos que as ilustram são desconhecidos. Neste tratado também é possível comparar a charamela com o oboé.





397. Johann Christoph Weigel, *Musikalisches Theatrum (Schalmeyen* e *Hautboist)*, Nuremberga, gravura, ca.1715-1725

Encontramos também nos painéis de azulejos uma variante popular da charamela/oboé, instrumento ainda existente no século XX português, catalogado por Ernesto Veiga de Oliveira. Trata-se de um instrumento mais pequeno, com palheta dupla que fica à vista e se aplica directamente na boca, de carácter pastoril (OLIVEIRA, 2000: 126). O tubo do instrumento é cónico e termina em campânula, mas existe outro modelo em que o tubo, embora interiormente cónico, é exteriormente cilíndrico, terminando numa copa bulbar (op cit, 2000: 247-248). Ernesto Veiga de Oliveira designa este instrumento 'Palheta' mas optou-se, tanto no texto da dissertação como na base de dados, por designar o instrumento por 'charamelinha'.



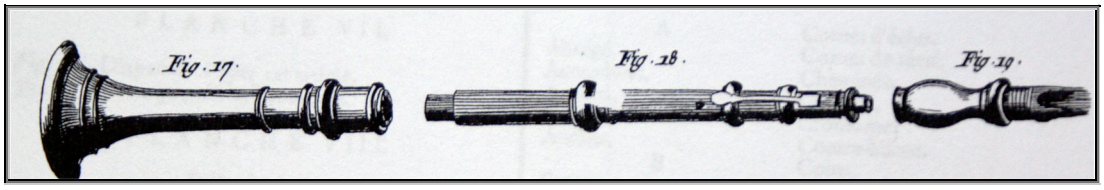
398. *Pastora tocando 'charamelinha' e Pastor tocando 'Palheta'* , painel de azulejos e fotografia.
Foto© Luzia Rocha e Fundação Calouste Gulbenkian

IX.6. Aerofones: Clarinete

O clarinete surge no início do século XVIII como uma derivação do chalumeau. A sua invenção é geralmente atribuída a Johan Christoph Denner de Nuremberga, um excelente fabricante de instrumento de sopro (SHACKLETON, 1980: 392). Este instrumento encontra-se reproduzido em alguns tratados da época, como é o caso do *Musikalisches Theatrum* de J.C. Weigel e na obra mais tardia de Diderot e D'Alambert , *L'Encyclopedie* .



399. Johann Christoph Weigel, *Musikalisches Theatrum (Clarinett)*, gravura, Nuremberga, ca. 1715-1725.



400. Diderot, D'Alambert, *L'encyclopedie (Clarinette)*, Planche XVIII.

A semelhança entre o tubo do oboé e o do clarinete levanta muitas dúvidas na identificação destes dois instrumentos nos azulejos. No entanto, há um pormenor que faz toda a diferença: a embocadura. Alguns instrumentos representados na azulejaria destacam-se pela sua embocadura tipo clarinete.



401. Bartolomeu Antunes, Desconhecido, *Clarinetistas*, Palácio do Correio-Mor, Loures e Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Há assim evidências, nos painéis de azulejos, que mostram a presença do clarinete[463] na iconografia musical barroca em Portugal. Relativamente à sua prática performativa, a questão é outra, não existindo outras fontes que mostrem tal prática na sociedade da época.

IX.7. Aerofones: Trompa de caça

A trompa de caça é um dos instrumentos mais representados na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. Tal facto deve-se, por certo, à popularidade da caça nesta altura e ao seu papel como divertimento das classes altas e família real. A 'transposição' das cenas de caça para espaços habitacionais (interiores e exteriores) e para os mais variados espaços sacros (igrejas, conventos, sacristias, mosteiros, etc) é bastante comum.

As trompa de caça representadas nos azulejos compreendem modelos que vão desde o século XVI (por exemplo, a *trompe Dufouilloux*) até ao início do século XVIII (por exemplo, a *Parforce Horn*). Neste período, que compreende três séculos, é

[463] É ainda necessário referir que alguns investigadores designariam este instrumento por 'charamela de uma palheta', dada a semelhança morfológica que o corpo do instrumento ainda mantém com a charamela. Tendo em consideração estas informações optou-se, no entanto, por designar o instrumento representado nos azulejos por 'clarinete'.

possível ainda encontrar outro tipo de modelos de trompa. Reginald Mirley-Pegge, Frank Hawkins e Richard Merewether referem na entrada 'Horn' do *New Grove Dictionary of Musical Instruments*:

'(...) 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 shape with a small coil in the middle. The second, which is far more important in the history of the horn, was considerably longe rand and close-coiled in helical form; it was sometimes know as the *trompe Maricourt*. By the early years of the 17th century it had already attained a lenght of as much as 2 metres, which gave it the same pitch as the comtemporary 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 thythmical, and that the instruments themselves were comparatively heavy as well as difficult to sound (...)'



402. Jacques Dufouilloux, *La Venerie - Trompa de caça ('Dufouilloux')*, gravura, 1561[464]

[464] Fonte (URL): http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/rentexte/fouillou/fouilloux_table.htm



403. Desconhecido. *Trompa 'Dufouilloux'*, Ecomuseu (antiga Quinta da Trindade), Seixal. Foto© António Silva/EMS

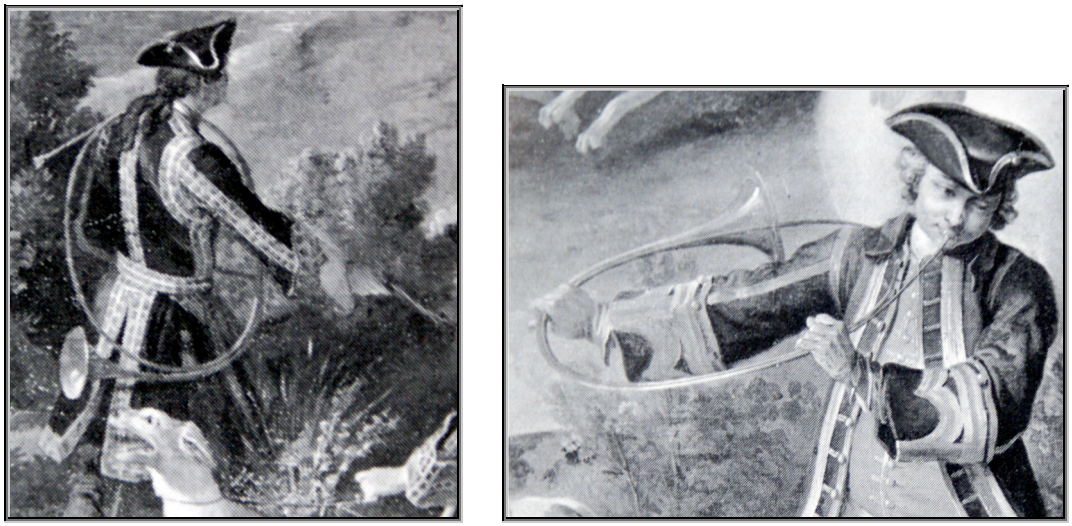
É possível identificar alguns modelos de trompa muito específicos e bem decalcados da realidade. É o caso da trompa 'Parforce'. Podemos encontrá-la em painéis da Quinta da Trindade (actual Ecomuseu do Seixal). Estas representações são muito semelhantes às pinturas de Jean-Baptiste Oudry, representando cenas de caça, parte das colecções do Royal Chatêau de Fontainebleau em França.





404. Desconhecido. *Trompa 'Parforce'*, Quinta da Trindade/Ecomuseu, Seixal. Foto© António Silva, EMS[465]

[465] As imagens disponibilizadas pelo Ecomuseu não permitem reproduções com melhor qualidade.



405. J. B. Oudry, *Trompas 'Parforce',* Colecção do Château Fontainebleau, França.[466]

O outro modelo de trompa identificado pode facilmente induzir em erro o observador. Aparentemente, parece tratar-se de uma representação de trombeta; mas trata-se de um modelo de trompa recta, usado por volta de 1670 até cerca do século XIX. Nos dias de hoje utiliza-se ainda, em Inglaterra, um instrumento semelhante na caça à raposa.

'(...) In England, the straight model came into use in the 1670s in order, it was said, to give a more penetrating note from the coverts. It was then rather longer than the 25 cm. copper horn of today's fox hunt and remained so up to the early ninetheenth century. (...)' (BAYNES, 1976: 147)

'(...) In the 16th and early 17th centuries the most usual types for hunting were the *trompe Dufouilloux* in France, a large arcuarte horn in Germany, and in England a straight horn similar to but rather longer than the used nowadays for fox hunting (...)' (MORLEY-PEGGE, et al, 1980: 237)

[466] Imagem retirada de Horace Pitzpatrick, *The Horn & Horn-Playing in the Austro-Bohemian tradition, 1680-1830*, London, Oxford University Press, 1970, p. 19



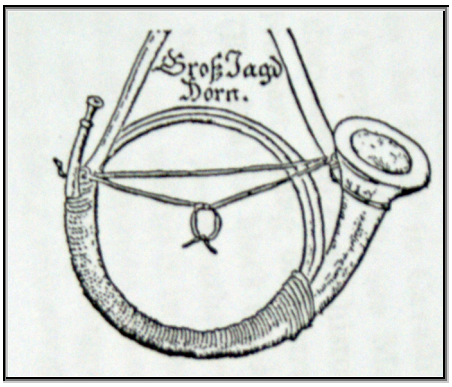
406. R. Blome, *The Death of a Hart*, gravura, 1686[467]



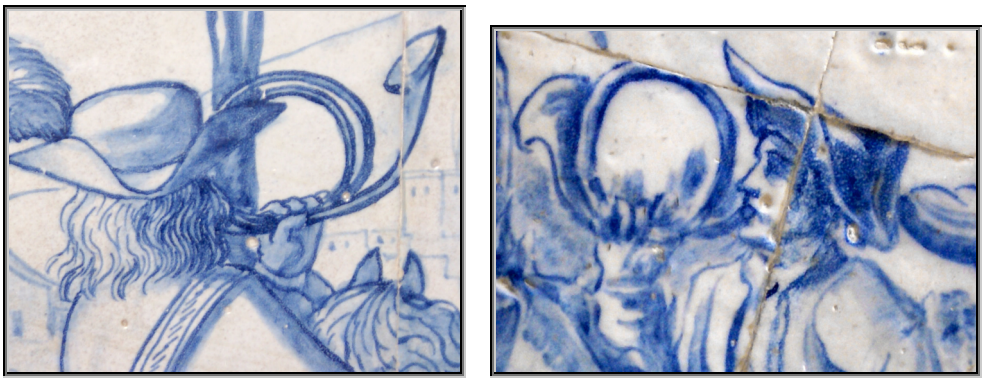
407. Desconhecido(s). *Trompa de caça recta*, Messe dos Oficiais do Exército (Palácio Barbacena), Lisboa, Ecomuseu (Quinta da Trindade), Seixal, Universidade de Évora (antigo Colégio do Espírito Santo), Évora. Foto© Luzia Rocha

[467] Imagem retirada de Anthony Baines, *Brass Instruments - Their History and Development*, London. Faber & Faber, 1976, p. 147

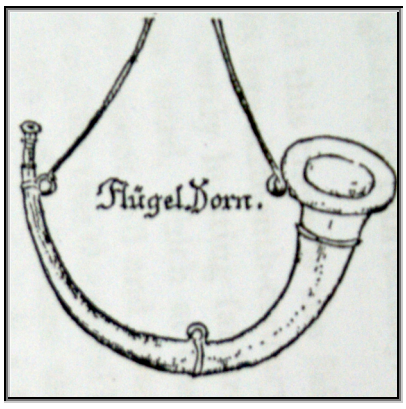
A variedade de trompas representadas nos azulejos é enorme. Ao realizar uma análise comparativa com outras fontes iconográficas da época é possível identificar vários outros modelos utilizados na caça.



408. H. F. Fleming, *Gross Jagër Horn*, 1719[468]



409. Mestre P.M.P. e Desconhecido. *Gross Jagër Horn*, Casa do Corpo Santo, Setúbal e Palácio do Marquês de Pombal, Oeiras. Foto© Luzia Rocha

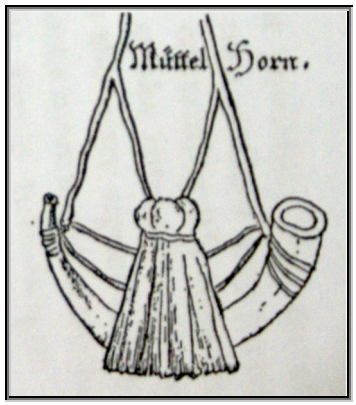


410. H. F. Fleming, *Flügel Horn*, 1719[469]

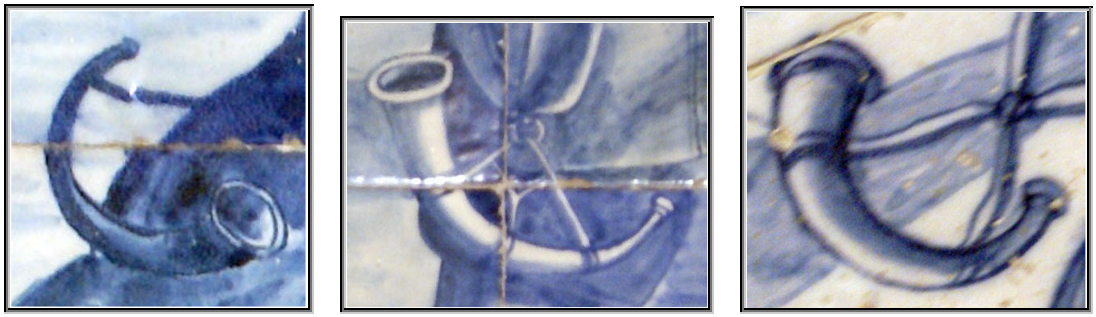
[468] Imagem retirada de Anthony Baines, *Brass Instruments - Their History and Development*, London. Faber & Faber, 1976, p. 146



411. Bartolomeu Antunes. *Flügel Horn*, Lar da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (antigo Palácio dos Marqueses de Minas), Lisboa. Foto© Luzia Rocha



412. H. F. Fleming, *Müttel Horn*, 1719[470]

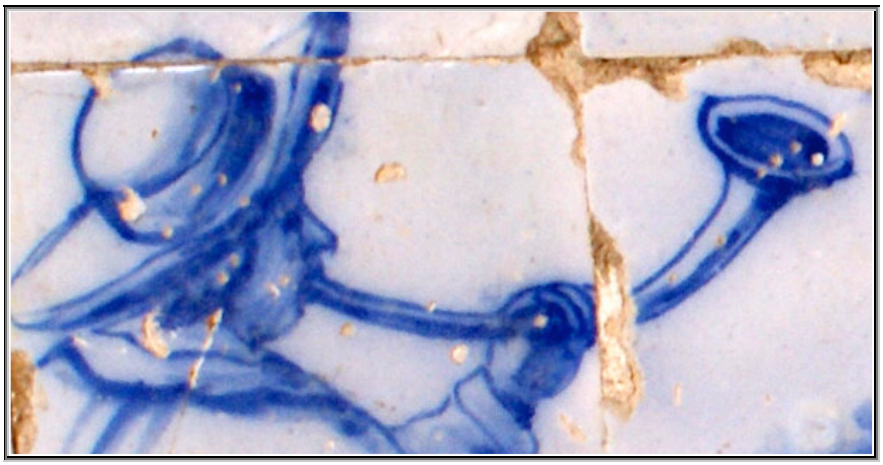


413. Desconhecido, Mestre P.M.P., Desconhecido, *Müttel Horn*, Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa (antigo Palácio das Açafatas), Palácio Nacional, Sintra, Hospital de S. José (antigo Colégio de Santo Antão), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

[469] Imagem retirada de Anthony Baines, *Brass Instruments - Their History and Development*, London. Faber & Faber, 1976, p. 146
[470] Imagem retirada de Anthony Baines, *Brass Instruments - Their History and Development*, London. Faber & Faber, 1976, p. 146



414. *Hartshorn*, Nuremberga, 1584[471]



415. Desconhecido. *Hartshorn*, Museu Nacional do Azulejo (antigo Convento da Madre de Deus), Lisboa. Foto© Luzia Rocha

Tanto nas imagens dos azulejos acima apresentados, como nas diferentes gravuras é possível observar o sistema de suporte/transporte do instrumento. Também Athanasius Kircher, na sua obra *Musurgia Universalis*, dá igual atenção a este pormenor do suporte, na representação de uma 'Cornua Venatorum'. Este autor, pois um dos instrumentos tem-no anexado.

As representações de caça, aparentemente simples, revelam-se assim ricas em variedade instrumental e em detalhes organológicos.

[471] Imagem reitrada de JANETZKY, Kurt e BRÜCHLE, Bernhard, *The Horn*, London, B.T. Batsford Ltd, 1988 (sem página).

Capítulo Suplementar: O Azulejo

Azulejo. *s.m*. (Do ár. *az zuleij*). **1.** Placa de cerâmica, geralmente quadrangular, vidrada numa das faces, branca ou de cor, com ou sem desenhos, usada no revestimento de paredes e na composição de painéis decorativos.[474]

A palavra **azulejo** é familiar a qualquer português, de tal modo se encontra enraizada na nossa tradição. A sua génese é, possivelmente, persa. A Pérsia foi um importante centro produtivo, usufruindo da sua posição privilegiada, pela sua proximidade da rota da seda e de outras rotas comerciais com o Extremo Oriente. A porcelana e outros produtos cerâmicos chineses seriam conhecidos dos persas, bem como alguns dos seus processos de fabrico. O vocábulo persa para 'azulejo' passa a árabe, através da difusão pelo norte de África, sob a forma de *AL ZULAYCHA, AZ-ZULLAIJU*, *ZULEIJA*, *ZELIJ* (variante utilizada em Marrocos) ou *AZZELIJ*[475]. Devido à presença dos povos muçulmanos na Península Ibérica durante vários séculos, numa mistura derivada do árabe-hispânico, surge o vocábulo 'azulejo', comum tanto a Portugal como a Espanha. Esta evolução terminológica distancia-se claramente da do resto da Europa - na França a designação do azulejo é *Carreau Céramique*, na Inglaterra *Ceramic Tile*, na Catalunha *Rajola* e na Alemanha *Fliese*.

O seu fabrico conheceu técnicas distintas e processos evolutivos diversos. No período em estudo o processo era em tudo semelhante ao utilizado ainda pela Fábrica de Azulejos Sant'Ana, em Lisboa, pelo que foi possível observar todas as fases de produção. A argila é misturada com água, amassada, colocada em formas e moldes (ou estendida sobre azulejos) e cortada. Depois de secas as placas de argila são cozidas num forno. À placa de barro cozida chama-se chacota. O tardoz é a parte de trás da chacota e pode ser liso ou estriado para melhor aderir à argamassa. A outra face da chacota recebe o vidrado. A vidração é feita num movimento rápido, em que a chacota recebe um banho branco de pó de vidro em água. Sobre a superfície vidrada é

[474] In *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 1º volume.

[475] A autora Maryléne Terol aponta a seguinte explicação: '(...) O termo azulejo aparece no séc. XIII para designar as cerâmicas decorativas utilizadas nas construções pós-Almóadas. A etimologia da palavra AZUL é persa. Essa palavra designava uma pedra semi-preciosa dum azul intenso: o lápis-lazuli (...). Por evolução fonética o termo árabe reduz-se em ZUL, que deu a forma verbal ZULEJ, significando polido, liso e brilhante. Por alteração das vogais, essa forma transforma-se em ZELIJ na África do Norte – hoje o zellije marroquino. Na Andaluzia a substantivação de ZELIJ deu AZZELIJ que chegou a azulejo no séc. XIII. Este termo fixa-se na Península Ibérica no séc. XIV. (...)' (TEROL, 1992:19). Já José Meco (MECO, 1989:29), por sua vez, descarta a ligação terminológica do termo com a palavra 'Azul'.

lançado o desenho em pó de carvão através do papel com o motivo picotado e depois é aplicada a pintura com pincéis. Em geral o pintor fazia primeiro o contorno do desenho e depois este era preenchido. O azulejo é novamente cozido em alta temperatura para se fundir o vidrado, fixando-se definitivamente a pintura. Os azulejos são colocados de molho, em água, antes da aplicação na parede e depois aplicados com argamassa de cal e areia, fechadas as pequenas juntas entre eles e limpos.

O azulejo, tal como hoje o conhecemos, resulta de um processo evolutivo que durou milénios e que constituiu a resposta a uma necessidade funcional e estética. A sua função isolante (quer do calor, quer de humidade) a salubridade, fácil manutenção e limpeza, características associadas ao brilho, cor, ornamento, tornaram o azulejo um dos suportes de eleição ao longo dos séculos[476].

Portugal é o país europeu com maior superfície parietal coberta com azulejo. De acordo com Alun Graves (2002:69) foi por influência espanhola que o azulejo chegou a Portugal, se bem que a sua aceitação e difusão se tenham concretizado muito mais no nosso país do que no vizinho. Para o autor, Portugal foi menos influenciado pelo povo árabe do que os espanhóis - foram expulsos no séc. XII por D. Afonso Henriques na reconquista cristã do território - e esse facto terá sido determinante para a não existência de produção azulejar de alicatados mouriscos em território nacional. De acordo com José Meco (MECO,1989:186), desde a Idade Média até à primeira metade do séc. XVI, encontramos em Portugal exemplares de azulejos provenientes de diferentes centros criativos: os pavimentos azulejares levantinos de Manise (Valência/Espanha)[477], a azulejaria da Andalusia (Sevilha, Córdova, Granada)[478], as composições alicatadas[479] mouriscas e pavimentos cristãos medievais. Já Rui Trindade (TRINDADE, 2007) veio recentemente defender uma ideia oposta, que assenta numa base de continuidade: tal como em outros locais da Península, a actividade cerâmica não terá cessado em território português depois da Reconquista, sendo mesmo incentivada pelas cartas de foral. Para o autor, continuaram a existir comunidades muçulmanas que, juntamente com as cristãs, asseguravam alguma

[476] ARAÚJO, Luís, *O Azulejo*, Trabalho Dactilografado
[477] Por exemplo, partes do revestimento do Paço dos Infantes de Beja, agora no Museu Nacional do Azulejo.
[478] Por exemplo, a Porta da Sala das Sereias do Paço de Sintra.
[479] O alicatado é uma técnica onde se faz o recorte a alicate de placas vidradas de barro de cores lisas. O efeito final é um painel colorido com formas geométricas.

produção. A explicação para a inexistência de documentação escrita que documente a inúmera produção azulejar anterior ao séc. XV, está relacionada com questões terminológicas. A palavra azulejo teria coexistido, até à sua afirmação plena nos séculos XV e XVI, com antigas terminologias, como *tijolo vidrado* e *ladrilho*, derivadas do latim. Assim, a falta de registos escritos sobre o *azulejo* terá, segundo o autor, iludido a investigação levando a que se considerasse ter havido um 'deserto produtivo' deste revestimento cerâmico, e mesmo de louça de qualidade durante o final da Idade Média (TRINDADE, 2007 : 314). Assim, e de acordo com esta tese, a primeira realização de fabrico e emprego sistemático de pavimentos vidrados em Portugal aconteceu na Abadia de Santa Maria de Alcobaça, no ladrilhamento das capelas radiantes da cabeceira da igreja, conjunto datável da segunda metade do séc. XIII.



416. Desconhecido. *Painel de pavimento de grandes mosaicos com formato de triângulo isósceles provenientes das Capelas Radiantes*, séc. XIII, Santa Maria de Alcobaça.[480]

A produção de pavimento terá continuado e atingido, durante o século XIV, uma primeira maturidade. No final do séc. XIV apareceram já, com alguma frequência, indícios escritos da actividade oleira; a partir do séc. XV surgem notícias sobre a pureza de sangue dentro dos ofícios mecânicos, que distinguiam e valorizavam os cristãos dentro dos demais grupos culturais. As perseguições e expulsões de mouros acentuaram-se, mas surge uma notícia excepcional, de um mouro forro protegido da rainha D. Leonor, tido como o primeiro fabricante lisboeta de azulejos identificado, Alixo ou Aleixo *azuleiro*, conhecido na historiografia

[480] Fonte, Rui Trindade, vide Bibliografia.

portuguesa como AlleAzulejo (TRINDADE, 2007:52). Para o autor, terá sido durante o séc. XV que ocorreu o primeiro embate concorrencial com a azulejaria de Valência mas que o processo de manufactura em Portugal terá continuado, inclusivamente no estuário do Tejo junto à ribeira de Coina, nos arredores da cidade do Barreiro e em Lisboa, na zona da Baixa. Esta delimitação de Rui Trindade é muito mais abrangente do que a dos demais investigadores da matéria, que só contemplam o centro urbano de Lisboa.



417. Desconhecido. *Azulejo em técnica de aresta. Padrão gótico baseado na ideia do quadrifólio decorado ao centro por motivos vegetalistas. Produção portuguesa*, transição do séc. XV para o XVI, Santo António da Charneca, Barreiro.[481]

É na questão do revestimento do Paço de Sintra que a posição de Rui Trindade se extrema pois, alguns dos exemplares classificados como sevilhanos por inúmeros autores, entre os quais José Meco, são, para este autor, de manufactura portuguesa. No Paço de Sintra, o exemplar mais antigo é o pavimento da capela, em alicatado e o antigo quarto de D. Afonso VI, que combina faixas de alicatados com padrões de corda seca[482] não fendida. Encontramos também composições geométricas em azulejos de cores lisas e placas quadradas de corda seca com motivos geométricos

[481] Fonte, Rui Trindade, vide Bibliografia.

[482] Nos azulejos de *cuerda seca* (corda seca) os contornos do desenho eram feitos na placa ainda húmida com um composto de sebo e óxido de ferro. Obtinham-se sulcos, preenchidos a manganés misturados com uma gordura, que garantem a separação dos esmaltes de várias cores durante a cozedura. O principal objectivo era combinar diferentes cores numa só peça sem que os pigmentos se misturassem uns com os outros.

mudéjares. Também encontramos numerosos padrões de aresta[483], segundo Meco, com um papel secundário e outros exemplares esgrafitados[484], segundo o mesmo autor, mais significativos.

Na Quinta da Bacalhoa, a azulejaria sevilhana de aresta do segundo quartel do séc. XVI tem um destaque especial. Encontramos aqui uma modernidade mais vincada, num estilo com motivos renascentistas totalmente distintos dos de Sintra ou Coimbra. Portugal continuou a ser um importante comprador de azulejos a Sevilha, como se pode comprovar pelo espólio ainda hoje conservado *in situ* na igreja de S. Roque, onde azulejos em 'ponta de diamante', muito comuns em Sevilha e Valência, revestem as paredes interiores.

Foi também durante o século XVI que começou o processo de implantação da majólica[485] italo-flamenga. Esta técnica italiana difundiu-se, no final do séc. XV, aos principais centros produtivos da Europa como Sevilha (onde se instala Francesco Niculoso, ou 'Pisano'), certas vilas de França, como Lyon, Nevers ou Rouen (marcadas pela actividade da oficina do ceramista Masséot Abaquesne, ligado à Escola de Fontainebleau), ou Anvers, na Flandres espanhola (destacando-se a oficina de Guido de Savino, ou Guido Andries).



418. Atelier de Masséot Abaquesne. *Pormenor de revestimento*, séc. XVI, Capela do 'Château de la Bâtie d'Urfé', Forez, França.[486]

[483] Na técnica de aresta, ou cuenca, há a impressão do desenho no barro ainda cru, através de um molde de madeira ou metal. As arestas/saliências conseguidas permitem a separação dos esmaltes durante a cozedura.
[484] Na técnica do esgrafitado há uma utilização do estilete ou prego para gravação dos motivos decorativos sobre azulejo de esmalte escuro. O corpo cerâmico fica a descoberto.
[485] A técnica da majólica consiste na cobertura do azulejo com um esmalte branco. Sobre a superfície cerâmica lisa podem ser pintados os motivos sem que as cores se misturem. Esta técnica foi introduzida em Sevilha por Francesco Niculoso, italiano. Ele é o responsável pela introdução de uma azulejaria figurativa de feição renascentista, que se contrapôs à azulejaria hispano-mourisca.
[486] Fonte: *Les Methamorphoses de L'Azur*, Elisabeth de Balanda e Armando Echeverría (Ed.), fig.108. Vide bibliografia.

Anvers, onde se estabeleceram muitos ceramistas italianos, foi o primeiro centro de transformação de modelos do Renascimento italiano numa linguagem maneirista difundida por toda a Europa através da gravura e, por consequência, o principal fornecedor de países católicos seguidores do modelo decorativo imposto pela Contra-Reforma. Deste núcleo de ceramista flamengos, são vários os que se fixam na Península Ibérica, em Sevilha, Talavera de la Reina e Lisboa. José Meco (1989:192) afirma:

'O apego da clientela Peninsular aos tradicionais azulejos hispano-mouriscos (...) não favoreceu a requintada novidade da majólica. Só a partir de meados do século XVI esta técnica se implantou definitivamente na Península, em Sevilha, Talavera e Lisboa, através da fixação de ceramistas flamengos (...)'.

A produção de azulejos de 'tapete'[487] cresceu, numa enorme variedade de padrões que revestiam enormes superfícies, adquirindo uma dinâmica rítmica incrível. As cores mais utilizadas eram o azul, amarelo, branco, verde e manganés. A paixão dos portugueses pela azulejaria levou a encomendas de países mais longínquos, como é o caso dos painéis de Antuérpia realizados por Jan van Bogaert em 1558 para o Paço Ducal de Vila Viçosa ou da encomenda de D. Diogo de Eça, senhor do solar de Torres, Azeitão, de dois grandes painéis provenientes de Urbino (Itália) da oficina de Fontana. Um certo Marçal de Matos, que aprendeu com o ceramista flamengo Phillip de Goes, fez painéis para a Quinta da Bacalhoa, também em Azeitão (GRAVES, 2002: 69). As influências contra-reformistas de finais de século provocaram mudanças estéticas na azulejaria: a produção adquiriu um carácter 'catequético', houve um aumento de painéis com temática religiosa, e o consequente fim da arte mudéjar, intimamente ligada ao islamismo.

Durante o domínio filipino a produção de azulejos conheceu um grande desenvolvimento, adquirindo independência dos modelos espanhóis[488]. Este desenvolvimento da produção está intimamente ligado à escassez de meios, que fez

[487] Azulejos de padrão com composição geométrica ou vegetalista.

[488] '(...) During the reigns of the Spanish kings Philip II, Philip III and Philip IV, who ruled over Portugal also, an *azulejos* industry developed wich was independent if the Spanish models. In particular, tiles for facing the walls of churches appeared in an enormous variety of patterns: finely harmonised designs in blue, yellow, green and manganese on a white background were clearly combined and produced astonishing effects. (...). The altars were decorated with antependia made of tiles in wich the influence of embroidery and chintz may be detected (...)' (GRAVES, 2002: 70)

do azulejo, cuja matéria prima era barata e produzível nas oficinas nacionais, um suporte de eleição. Lisboa assume-se como o principal centro produtivo de onde saem, essencialmente no 1ª terço do séc. XVIII, composições ornamentais ou brutescos, registos e azulejos de padrão, caracterizados por uma certa ingenuidade artística, que revestiram edifícios de todo o país.

A influência oriental (fauna e flora exóticas), presente nas ricas sedas que se importavam, foi transportada para o azulejo, cujos frontais de altar reproduziam. Precisamente, o azulejo que revestia o frontal, fingia o panejamento. As cores mais usadas eram o azul de cobalto e amarelo sobre branco, também o castanho-alaranjado (óxido férrico), verde azeitona e tons acastanhados e arroxeados (óxido de mangnés). Os contornos eram feitos a azul de cobalto.



419. Desconhecido. *Azulejos de padrão, fabrico português*, séc. XVII, Capela da Vila Velha, Fronteira. Foto© Luzia Rocha.



420. Desconhecido. *Aves e ramagens, frontal de altar*, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. Foto© Luzia Rocha.

No final do século, durante o reinado de D. Pedro II, assiste-se ao final da policromia. O fim das guerras da restauração e a melhoria da situação económica do país levou à produção de milhares de azulejos, que eram largamente usados no revestimento de igrejas e de novos palácios. José Meco (1989:208-209) afirma:

'(...) A rápida evolução pictórica da azulejaria deste período permite dividi-la em três fases distintas, que não se sucederam linearmente no tempo: a primeira de exacerbada policromia, a segunda de início da pintura a azul e branco, ambas com o recurso aos contornos de manganés, e uma terceira de pintura inteiramente azul, na obra plenamente barroca de Gabriel del Barco (...)'



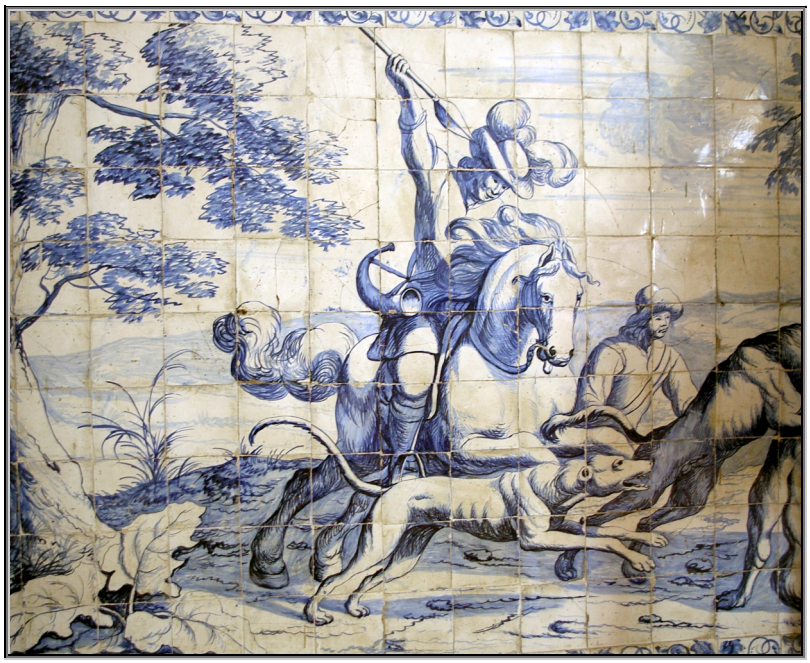
421. Desconhecido. *Música (exemplo da aplicação do contorno a manganés)*, séc. XVII, Galeria das Artes, Jardim do Palácio Fronteira, Benfica/Lisboa. Foto© Luzia Rocha

No final do séc. XVII, e por influência da cerâmica holandesa e da porcelana chinesa importada para a Europa, chegam ao nosso país os azulejos pintados com um ou dois tons de azul de cobalto. As relações comerciais entre os dois países e as frequentes paragens de barcos holandeses nos portos de Lisboa e Setúbal tornaram possível o comércio do azulejo[489]. Estes eram importados em grandes quantidades, especialmente grandes painéis figurativos (historiados) concebidos unicamente ao gosto da encomenda portuguesa e exclusivamente para o nosso país, pois os holandeses tinham outro tipo de aplicação, distinta da nossa e outro tipo de encomendadores. Na Holanda, o principal cliente tipo era o burguês, a classe média, que buscava um revestimento isolante, essencialmente, algo eficaz contra a humidade dos vários canais característicos desta região. Os azulejos eram usados em caves, casas de banho, rodapés (para tapar fendas entre as paredes e chão), cozinhas, escadas, no pavimento e até em lareiras, onde constituíam uma superfície à prova de fogo, de fácil limpeza e reflectora de calor para a sala. Já em Portugal, o principal cliente da azulejaria holandesa era a Igreja e a Nobreza. A utilização era completamente diferente: os grandes painéis figurativos recuperam, no fundo, a organização e concepção das tapeçarias europeias, no caso de paredes interiores, ou da técnica da pintura de tectos, seja a têmpera ou fresco, no caso do revestimento de tectos. Também se dá o alargamento dos revestimentos aos espaços exteriores, como os revestimentos de paredes de edifícios ou bancos, muros, tanques e casas de fresco de jardins. Já a figura avulsa, foi usada mais de acordo com o gosto flamengo, essencialmente na decoração de cozinhas ou escadarias e divisões secundárias.

São vários os conjuntos holandeses que ainda se preservam em Portugal. O mais antigo[490] encontra-se na Sala dos Painéis do Palácio Fronteira (Benfica, Lisboa) com temas campestre, mitológico e de caça, alguns com iconografia musical .

[489] Alun Graves refere: 'The political and economical development of the Netherlands after the begining of the seventeenth century and the commercial, cosmopolitan ideas of the people led to the establishment of real art industries, among which ceramics assumed an important position. The Dutch trading-ships facilitated the marketing of the wares since they touched at Spanish and Portuguese ports, especially Lisbon, Setúbal and Cádiz. The Dutch with their practical sense, had discovered the potential market for ceramic tiles in these two countries, whose indigenous workshops were no longer able to satisfy the demand (GRAVES, 2002:177). Também Rainer Marggraf fundamenta esta ligação comercial: 'O azulejo holandês em Portugal documenta historicamente os contactos económicos e políticos entre os dois países.' (MARGGRAF, 1994: 15)

[490] Alun Graves e Rainer Marggraf indicam como sendo o Palácio Fronteira o núcleo mais antigo de azulejaria de encomenda holandesa em Portugal. (GRAVES, 2002: 178) e (MARGGRAF, 1994: 18)



422. Jan van Oort. *Caça*, séc. XVII, Sala dos Painéis, Palácio Fronteira, Benfica/Lisboa. Foto© Luzia Rocha.

Já aplicados, com toda a certeza, em 1678, foram atribuídos por Santos Simões a Cornelis van der Kloet e, mais recentemente, a Jan van Oort, por José Meco. Temos também um conjunto realizado por Jan van Oort em 1687 para a igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais (Lisboa), *in situ*, representando cenas da vida de S. Teresa de Ávila. Na igreja do antigo Convento da Madre de Deus (Lisboa)[491], de cerca de 1700, encontramos *in situ* grandes painéis de feitura holandesa, pelo menos de dois pintores, Jan van Oort e Willem van der Kloet. Possivelmente são os maiores painéis de azulejos holandeses que alguma vez se fizeram, um exemplo de encomenda ao gosto português. As vistas de cidades europeias pintadas por Cornelis Bourmeester ou Willem van der Kloet para o Palácio Saldanha (Lisboa)[492] já sofreram algumas modificações, nomeadamente cortes laterais, mas ainda se encontram colocadas em lugar de origem. A Willem van der Kloet é igualmente atribuído o revestimento do transepto do Santuário da Nazaré, datado do ano de 1709 (SERRÃO, 2003: 120). Encontramos outros exemplos de produção holandesa nas colecções do Museu Nacional do Azulejo (Lisboa): azulejos

[491] Actual Museu Nacional do Azulejo
[492] Depois Palácio dos Condes de Ega e actual Arquivo Histórico Ultramarino.

de figura avulsa pintados a roxo de manganês e um painel a azul e branco, com uma cena de música e dança em terraço de casa nobre, proveniente do Palácio Galvão Mexia[493]. Outro painel proveniente deste palácio encontra-se nas colecções da Casa Museu Nogueira da Silva (Braga), um painel baseado em gravura francesa dos irmãos Bonnart. Na colecção privada da Quinta do Molha Pão (Belas) encontramos um conjunto de painéis holandeses com cenas da vida de Jesus. Viana do Castelo, Caldas da Rainha, Cascais e Azeitão são mencionados por Santos Simões como localidades onde se encontram também azulejos de feitura holandesa (SIMÕES, 1959). Por fim, os exemplares de figura avulsa pintados a roxo de manganês na Casa do Paço da Figueira da Foz.

As oficinas portuguesas, cuja actividade era prejudicada pela das holandesas, conseguiram o decreto da proibição de importação de azulejos holandeses. O embargo decorreu oficialmente de 1687 - altura em que chegaram os azulejos de Jan van Oort de Amsterdão para a Igreja dos Cardais - a 1698. Esta foi a oportunidade esperada para as oficinas portuguesas tomarem conta do mercado. Inicialmente, a sua produção era basicamente uma cópia dos painéis holandeses, mas rapidamente os pintores portugueses descobriram a sua independência, num estilo distinto, mas sem dúvida fruto de muitas influências e ideias absorvidas, ao longo dos séculos precedentes, das produções de Itália, Espanha, Flandres e Holanda.

'(...) Between 1700 and the middle of the century the Portuguese workshops in Lisbon, Oporto and Coimbra increased their production many times over; they engaged artists of destiction or used prints and engravings, the subjects of wich thay altered as necessity demanded. Outstanding painters, such as Gabriel del Barco, António Pereira and especially, António de Oliveira Bernardes and his son Policarpo made it their business to rid the field of Dutch competition. They mantained the grandiose feeling for monumentality in huge wall-facings for churches and palaces, in wich the decorations, stamped by the new predilection for the Italian baroque, harmonised with the features of comtemporary Portuguese architecture. (GRAVES, 2002: 70)

Durante a era de proteccionismo surgiu no panorama da azulejaria nacional Gabriel del Barco y Minusca. Através dos seus trabalhos lança as bases para a futura produção barroca. Gabriel del Barco y Minusca nasceu em Siguenza (localidade espanhola da província de Guadalajara) no ano de 1649 e terá, provavelmente falecido em Lisboa

[493] Situado na Rua dos Mouros em Lisboa, foi demolido no século XIX.

no ano de 1702. Casou com Agostinha das Neves, cunhada do pintor Marcos da Cruz, com o qual Gabriel del Barco deve ter adquirido conhecimentos de pintura tendo-se inclusivamente dedicado à pintura ornamental em tectos, paredes e cantarias. Cerca de 1690 começa a trabalhar na pintura em azulejo. A sua obra faz a ponte entre a antiga estética de finais do século XVII e a nova estética barroca. É autor de vários painéis que constam do inventário da presente tese, pela presença de elementos musicais. São exemplos a igreja de S. Vítor em Braga (1692?), as igrejas de S. Tiago (1699-1700) e de S. Mamede, o revestimento da igreja do Convento dos Lóios em Arraiolos (1700) ou o Convento de S. Paulo da Serra de Ossa. Foram seguidores de Gabriel del Barco os pintores Garcia Ramires, Raimundo do Couto este último também com painéis com conteúdos musicais, na Quinta das Lapas em Torres Vedras e no Palácio dos Marqueses de Tancos, com uma composição de caça assinada.

Durante a primeira metade do séc. XVIII os oficinas portuguesas aumentaram ainda mais a sua produção e assiste-se a uma melhoria global da qualidade técnica e artística dos pintores. Muitos deles tinham formação em pintura, factor que muito contribuiu para esta a boa qualidade dos painéis. Margarida Calado indica que o azulejo deste período pode, na realidade, ser considerado como uma modalidade particular de pintura, ao contrários dos azulejos de padrão do séc. XVII, que eram de carácter imediatamente artesanal (CALADO, 1996:654). Começa, assim, o processo de articulação do azulejo com outros suportes, como por exemplo a pintura a fresco, mas especialmente com a talha. A cor azul e a fusão do brilho do azulejo com o dourado da talha esteve na origem da expressão 'ouro sobre azul' devido à maravilhosa beleza de cores e reflexos, assim como da alteração da noção de espacialidade e profundidade. Surge um tipo de pintura com maior respeito pelas regras de perspectiva, com efeitos ilusionistas - para os quais muito contribuiu o uso do 'trompe l'oeil' ('engana o olho'). A rigidez e perfeição técnica dos holandeses dá lugar a gradações expressivas da cor, ao dramatismo e à intensidade. A pincelada é expressiva e proporciona magníficos efeitos visuais e de cor.



423. Desconhecido. *Articulação do azulejo com outros suportes decorativos, neste caso, pintura a fresco*, séc. XVI/XVII, Capela da Vila Velha, Vila Velha. Foto© Luzia Rocha.

A primeira metade do século XVIII foi dividida por Santos Simões em dois períodos estilísticos, consecutivos: o **Ciclo dos Mestres** e a **Grande Produção Joanina**. José Meco (1989:218) também fundamenta estes dois ciclos, mas indica que terão sido coexistentes e não consecutivos.

No primeiro, o **Ciclo dos Mestres,** incluem-se António Pereira, Manuel dos Santos, a oficina dos Bernardes e o enigmático Mestre P.M.P, na zona de Lisboa e Agostinho de Paiva e Manuel da Silva, em Coimbra. António Pereira esteve activo na primeira década do século XVIII e possui alguma obras que se incluem neste inventário, com elementos musicais, como é o caso dos painéis da sacristia da Igreja do Loreto (1704) ou o painel da 'Fuga para o Egipto' da capela-mor da igreja matriz de Colares. José Meco (1989: 350), no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* refere que há vagas semelhanças entre a pintura de azulejos holandeses e as obras de António Pereira mas que o grafismo deste, muito nervoso e pessoal, é bastante mais expressivo, apresentando, nas partes figurativas, um carácter espontâneo que o aproxima da obra de Gabriel del Barco. Manuel dos Santos esteve activo no primeiro quartel do século XVIII. Pouco se sabe sobre a sua vida. Possivelmente terá sido

discípulo de Gabriel del Barco. Foi Manuel dos Santos que terminou a obra que Barco iniciou na igreja matriz do Sardoal, tendo este conjunto um painel da sua autoria com elementos musicais. Manuel dos Santos é também autor de outros painéis com iconografia musical: os importantes painéis da portaria de S. Vicente de Fora (ca. 1710) e um painel da Capela do Senhor Morto da igreja do Convento do Espinheiro em Évora. Segundo José Meco (1989: 437-438), o maior carácter deste pintor integra-se nas partes figurativas, que se aproximam da azulejaria holandesa pelo desenho fino e muito expressivo, compondo figuras em atitudes contemplativas e expressão lírica, sobre fundos de paisagem ou arquitectura onde predomina a transparência, através da pintura azul muito esbatida.



424. Manuel dos Santos, *Retrato de D. João V (partes superior e inferior)*[494], séc. XVIII, Portaria do Mosteiro de S. Vicente de Fora, Lisboa. Foto© Luzia Rocha.

[494] O retrato possui uma legenda: 'REDITE ERGO QUE SUNT CAESARIS ET QUAE SUNT DEI DEO' ('Entregai pois a César o que é de César e a Deus o que é de Deus'). Faz parte de uma série régia

António de Oliveira Bernardes[495] possuía formação erudita em pintura a óleo. Foi um dos mais importantes pintores de azulejos do Ciclo dos Mestres. É da sua autoria um painel do Cântico dos Cânticos do coro baixo da igreja do antigo convento de Marvila ou o painel com o êxtase de S. Francisco da igreja de S. Domingos de Benfica, ambos com música. António de Oliveira Bernardes manteve-se bastante activo até 1725 mas, por motivos de doença, a sua actividade reduziu-se drasticamente, aumentando a colaboração do seu filho, Policarpo. Acabaria por ficar entrevado cerca de 1730-1732 (MECO, 1989: 81). A sua oficina, no bairro das Olarias a Santa Catarina (Lisboa) foi escola de vários pintores. Teve como discípulos os seu filhos, Policarpo (seu colaborador e continuador do seu legado), e Inácio (destacado pintor, arquitecto e cenógrafo[496]) bem como vários pintores da geração seguinte: Teotónio dos Santos (entre 1707-1711), Nicolau de Freitas (entre 1720-1724) ou ainda o pintor a óleo André Gonçalves (entre 1701-1704). A sua obra também influenciou, de forma marcante, os pintores P.M.P, Valentim de Almeida e Bartolomeu Antunes. Ainda permanece uma incógnita qual o nome que se esconde por detrás da sigla P.M.P.; Vítor Serrão sugere a possibilidade de se tratar de Pedro Monteiro, pintor e ceramista inscrito na Irmandade de S. Lucas[497] (SERRÃO, 2003: 221). Com um traço inconfundível, a obra do Mestre P.M.P. tem conquistado investigadores pela sua expressa ingénua. São vários os painéis com referências musicais: o painel da adoração dos pastores da igreja do antigo convento do Barro (Torres Vedras), o antigo convento da Graça (Torres Vedras) ou o rodapé do coro baixo da igreja do antigo convento de Marvila. Dos mestres coimbrães pouca informação se conhece.

No segundo, a 'Grande Produção Joanina', destacam-se Teotónio dos Santos, Valentim de Almeida, Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas, na zona de Lisboa e António Vital Rifarto em Coimbra. Teotónio dos Santos esteve activo na primeira

---

que tem uma carga ideológica forte, pois inclui o fundador da nação, D. Afonso Henriques, por certo para reforçar a ideologia do poder real português numa época onde o período de domínio filipino fazia parte de um passado recente.

[495] É importante referir o texto de Vítor Serrão sobre António de Oliveira Bernardes (SERRÃO, 2003: 212-218)

[496] Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781) foi um dos vários bolseiros de D. João V enviados para estudar em Roma. Frequentou a Academia de Portugal tendo trabalhado com Bendetto Lutti e Paolo Mathei. Desenhou o teatro do Palácio de Queluz (1778) e foi director dos teatros régios da Rua dos Condes (antes de 1775) do teatro de Queluz (sucedeu a Bibiena) e do Teatro dos Congregados do Espírito Santo.

[497] As iniciais poderiam ser interpretadas como *Pedro Monteiro Pinxit* (P.M.P.)

metade do séc. XVIII em Lisboa. São-lhe atribuídos, embora sem certeza, os painéis de escadaria nobre do actual Hospital de S. José, com magníficas cenas de caça, militares, etc, com elementos musicais, ou os painéis do Santuário da Esperança em Abrunhosa do Ladário (Sátão), também com elementos musicais. Valentim de Almeida esteve activo desde a segunda década do século XVIII até depois do terramoto. Da sua obra pode-se destacar o trabalho realizado para os claustros de S. Vicente de Fora e os painéis para algumas das salas da actual Universidade de Évora, ambos com presença de elementos musicais. A meio do século, Valentim de Almeida começou a introduzir na sua obra elementos decorativos rococós. Desconhece-se que tipo de trabalho realizou no pós-terrramoto. Bartolomeu Antunes (Lisboa, 1688-1753) teve uma oficina na Calçada do Monte. É autor de uma vasta produção azulejar espalhada por Portugal continental, ilhas e Brasil. Um exemplo da presença da música na sua obra são os painéis de caça do Palácio do Correio-Mor em Loures, em parceria com Nicolau de Freitas. Destaca-se também o facto de ter efectuado uma encomenda de azulejos para a Basílica da Patriarcal. Nicolau de Freitas (Lisboa, 1703-1765) revela na sua obra a influência da escola dos Bernades, da qual foi aluno. Trabalhou na oficina de Bartolomeu Antunes, com o qual fez várias parcerias tendo, inclusivamente, adquirido laços familiares pelo seu matrimónio com a filha deste, Joana Catarina Rosa. António Vital Rifarto (Elvas, 1700- Porto,?) esteve activo no segundo quartel do século XVIII. Passou por Lisboa mas fixar-se-ia no Porto, onde deve ter falecido. É o autor do grande conjunto do claustro superior da Sé do Porto (1734-1735), magníficos painéis com referências musicais. Infelizmente uma grande parte do conjunto foi retirada durante antigos trabalhos de restauro.

Durante a década de 30 e 40 do século XVIII, novos elementos decorativos e a pintura policroma começam a afirmar-se progressivamente, coexistindo com os joaninos, numa transição lenta para uma nova estética que se afirmaria vincadamente no pós-terramoto. Primeiro assiste-se à sua introdução nas cercaduras de painéis, ao estilo regência e rococó[498], e depois na totalidade da composição. José Meco refere:

[498] Segundo Myriam Oliveira a denominação do estilo regência aparece em França por volta de 1690, englobando, além dos oito anos de regência do Duque de Orléans, os primeiros anos do reinado de Luís XV, até cerca de 1730. O rococó propriamente dito, começa por volta de 1730. Estes estilos são introduzidos no nosso país de forma desfasada: o regência cerca de 1730 e o rococó cerca de 1750-55. A autora também acentua o facto de os termos franceses *rococo* e *rocaille* terem a mesma raiz semântica, constituindo o segundo uma alteração popularizante do primeiro, provavelmente por analogia ao termo italiano *barocco*. Ambos derivam de *roc* pela origem comum num tipo usual de

‘Vários painéis historiados desta fase mantiveram as características joaninas na parte historiada, embora de pintura mais fina; nos enquadramentos, aparecem vários motivos movimentados e frágeis, nomeadamente a ‘asa de morcego’ acompanhada de elementos vegetais e concheados soltos. Estes painéis podem ser pintados apenas a azul (...) podem também apresentar cores magníficas e rutilantes nos enquadramentos, com o centro pintado em azul de cobalto tradicional ou apenas a roxo de manganés (...)’ (MECO, 1985: 64)

O mesmo autor divide o ciclo de produção rococó lisboeta em três fases distintas: uma primeira fase, ou rococó inicial, que terminou com o terramoto de 1755; a fase pombalina, mais vincadamente até cerca de 1775, e o rococó tardio, cujas manifestações se prolongaram até ao começo da última década do século XVIII. (MECO, 1985: 63).



425. Desconhecido. *Azulejo da fase rocóco representando uma conjunto musical muito característico da fase anterior: velho cego com sanfona, moço com tambor e cão,* segunda metade do séc. XVIII, Hospital de Santa Marta, Lisboa. Foto© Luzia Rocha.

decoração de jardins no século XVIII, baseado no uso de conchas inseridos em amontoados artificiais de rochas, formando grutas e fontes (OLIVEIRA, 2003: 23).

Também Myriam Oliveira (2003: 141-143) destaca a notória e progressiva influência dos modelos regência e rococó franceses introduzidos no nosso país, simultaneamente pela acção da gravura ornamental e pela acção directa de pintores e gravadores como Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), Guillaume-François-Laurent Debrie (activo em Portugal de 1728 a 1755), Jean-Baptiste-Michel Le Bouteux (activo até cerca de 1740) e Antoine Mengin (1690-1772)[499]. O vocabulário ornamental destes artistas é, mais acentuadamente, o da regência francês, em voga nessa altura em Paris. Na azulejaria portuguesa vemos espelhada esta influência em motivos como a 'asa de morcego', arabescos, baldaquinos suspensos, bustos de perfil em medalhões, misturados com ornamentos vegetalistas estilizados e concheados, típicos do rococó.

Portugal foi o país responsável pela difusão do azulejo nas ilhas da Madeira e Açores e nas suas colónias: no Brasil (especialmente na zona da Bahia), S. Tomé e Princípe, Angola e Goa. O transporte era efectuado nos navios que efectuavam as rotas comerciais. No caso dos painéis figurativos, cada azulejo, era numerado no tardoz e, posteriormente, montado no local de destino como se de um puzzle se tratasse.



426. Desconhecido. *Azulejos indianos do Convento de St. Mónica de Goa*, séc. XVII, Colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.[500]

No século XVIII outros grandes centros produtivos de azulejo ganhariam destaque e prestígio na Europa: Itália, Países Baixos e Catalunha. No entanto, verificamos que existem tendências distintas em relação a Portugal. Por exemplo, o

[499] Este último chega ao país em 1721 contratado por D. JoãoV.
[500] Fonte: *Les Methamorphoses de L'Azur*, Elisabeth de Balanda e Armando Echeverría (eds), fig.81. Vide bibliografia.

emblemático jardim setecentista por trás de Santa Chiara, em Nápoles, com revestimento de feitura local em gosto rococó (atribuídos a Vaccaro, 1742) apresenta um gosto ao nível da cor e do traço muito diferente do que se usava em Portugal no mesmo período cronológico. As cores predominantes são o verde, laranja, amarelo e azul, sobre fundo branco, pouco condizentes com o que se fazia em Portugal na mesma altura. Também nos Países Baixos se encontram diferenças marcantes, não tanto a nível da coloração, mas sim da utilização, muito mais prática do que estética. Na Catalunha, há mais semelhanças com a produção do sul da Itália, especialmente pelo ênfase na utilização do policromo. Será importante referir um painel de 1719, 'La Xocolatada', com representações musicais, representando um convívio burguês da época. O Museu Nacional da Azulejo também possuí exemplos de cerâmica catalã da época, como se pode observar, distinta da produção portuguesa.



427. Desconhecido. *Rajola dels oficis (pormenor)*, séc. XVIII, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. Foto© Luzia Rocha.



428. Desconhecido. *Rajola dels oficis*, séc. XVIII, Museu d'Història de Barcelona, Barcelona, Espanha. Foto© Vanessa Esteve.



429. Desconhecido. *Painel de azulejos (pormenor)*, séc. XVIII, Museu de Ceràmica Barcelona, Espanha. Foto© Vanessa Esteve.



430. Desconhecido. *La Xocolatada (pormenor)*, início do séc. XVIII, Museu de Cerâmica, Barcelona. Espanha.[501]



431. Desconhecido. *Cena de interior (pormenor)*, séc. XVIII, Museu de Ceràmica 'González Marti', Valência, Espanha.[502]

[501] Fonte: *Les Methamorphoses de L'Azur*, Elisabeth de Balanda e Armando Echeverría (eds), fig.159. Vide bibliografia.
[502] Fonte: *Les Methamorphoses de L'Azur*, Elisabeth de Balanda e Armando Echeverría (eds), fig.153. Vide bibliografia.



432. Vacaro, *Banquete*, séc. XVIII, Claustro do Mosteiro de Santa Chiara, Nápoles, Itália.[503]

Em Portugal, no período em estudo a principal clientela do azulejo era a Igreja, a corte e a aristocracia, com um uso também (mas muito menos) funcional do que na Holanda e mais ideológico, com funções estéticas e decorativas fortemente marcadas. Começando pelo topo da hierarquia social, poder-nos-emos perguntar se o azulejo chegou ao círculo restrito da realeza portuguesa. Das várias descrições de época, há indícios de que o Palácio do Paço da Ribeira tivesse algumas dependências azulejadas, mas apenas umas salas. As principais dependências gozavam de uma decoração essencialmente virada para a tapeçaria e para o mobiliário. A fonte, citada por Margarida Calado (CALADO, 1995: 146-147) é Chevaliers de Courtils, que refere a existência de lambris de azulejos numas dependências (salas) do palácio[504]. Não refere, no entanto, qual era o programa iconográfico, nem a autora adianta mais pistas sobre este tema. Há também indícios de que o azulejo revestisse uma parte da Patriarcal. A basílica dividia-se em três naves, sendo a central mais larga e mais alta. Seriam as paredes das naves laterais que tinham o revestimento a azulejo. Este facto é, de certo modo, surpreendente, pois numa decoração de um refinamento levado ao extremo o azulejo não parece articular-se muito bem os mármores, pratas, ouros, e as jóias preciosas do mobiliário e alfaias litúrgicas. No entanto, talvez a explicação

[503] Fonte: *Les Methamorphoses de L'Azur*, Elisabeth de Balanda e Armando Echeverría (eds), fig.155. Vide bibliografia.

[504] Citação original: 'Les appartements en sont beaux et vaste. Ce sont de longues enfilades san fin, san goût et san ornements. Les premières salles n'ont que les quatre murailles lambrissées de fayence fine en façon de porcelaine, les autres sont tendues de tapisseries des Gobelins'.

resida no facto dos silhares terem sido assentes já depois da morte de D. João V e de, muito possivelmente, nem terem sido encomenda deste monarca. Margarida Calado refere que o pintor de azulejos que concretizou a encomenda foi Bartolomeu Antunes (CALADO, 1995: 51-52). Num dos vários palácios reais, no Palácio de Sintra (o da vila), terá também sido decorada uma sala com um programa azulejar, parte de uma campanha de melhoramentos levada a cabo durante o reinado de D. João V. A 'Sala dos Brasões' tem as paredes totalmente revestidas com painéis atribuídos a P.M.P, com cenas de caça e um outro painel com cena campestre de música e dança. Outra das obras patrocinadas pelo monarca foi o revestimento de S. Vicente de Fora, com painéis atribuídos a Manuel dos Santos, Valentim de Almeida e P.M.P.

À ténue presença do azulejo na esfera real, pode-se também acrescentar a sua presença ficcional - sugerida apenas - numa decoração efémera realizada para a *Troca das Princesas* no Caia, local fronteiriço onde os monarcas de Portugal receberam a princesa espanhola D. Mariana Vitória (futura rainha de Portugal e esposa de D. José) e os monarcas de Espanha receberam a princesa portuguesa D. Maria Bárbara (futura rainha de Espanha e mulher de D. Fernando). Foi assim construído sobre o rio Caia, onde Portugal e Espanha fazem fronteira, uma ponte-pavilhão[505] em madeira, onde decorreram as cerimónias protocolares e o encontro entre as duas comitivas no ano de 1729. Consistia num pequeno edifício de planta quadrada com um salão central e duas salas, uma de cada lado, para as famílias reais. Acrescentou-se à estrutura um programa ornamental altamente simbólico: no exterior, representações da fama e no interior as armas de cada país, nas respectivas salas. No salão central o tecto foi decorado com imagens alegóricas de Flora, Aurora e Diana e nas paredes fingiram-se os azulejos.[506]

É a classe nobre que elege o azulejo como suporte decorativo por excelência. Tal pode ser comprovado pela quantidade de painéis que decoram casas nobres urbanas e quintas de recreio, na sua grande maioria situadas nos arredores de Lisboa. O revestimento tipo são os silhares rectangulares ou recortados que não revestem a totalidade da parede dando espaço, na parte superior da parede, ao aparecimento de

[505] Construção efémera da autoria, do lado português, do sargento-mor e engenheiro civil da praça de Setúbal, Francisco Pereira da Fonseca, com a colaboração de António Canevari e Ludocive e do lado espanhol dos engenheiros militares Filipe Crame e Juan Francisco Frentchqueson.

[506] Sobre este tema consultar *O triunfo da festa barroca. A troca das princesas*, p. 180, de José Manuel Tedim inserido no catálogo 'Arte Efémera em Portugal' (vide bibliografia).

pinturas ou outras decorações com tapeçarias ou colchas. Os azulejos usavam-se essencialmente em escadarias nobres (por vezes nas secundárias), salões, jardins e, ocasionalmente, cozinhas. Nas residências urbanas a maior riqueza decorativa centrava-se na porta de entrada principal, local emblemático da arquitectura doméstica portuguesa, e no salão nobre. Nas quintas de recreio observa-se uma maior liberdade em termos da localização, qualidade e quantidade dos revestimentos azulejares. Sem dúvida, a azulejaria era indicativa de prestígio e de estatuto social elevado. A escolha do programa iconográfico e a sua colocação estratégica nas 'zonas públicas' da habitação tem a finalidade de transmitir uma mensagem ao visitante (cultural, de moda e de *status*, etc) e um determinado efeito, que se prende com o papel importante que o azulejo desempenhava no cerimonial da sociedade de corte da época. É um caso a mencionar as típicas figuras de convite, guerreiros, alabardeiros ou nobres reproduzidos em azulejo à escala natural, que 'recebiam' o visitante. A esta riqueza decorativa dos interiores, contrastavam exteriores sóbrios e de certa forma, quase austeros.

A Igreja foi também uma importante utilizadora do azulejo. Encontramos igrejas com revestimento total, inclusivamente o tecto (como a igreja das Mercês em Lisboa), outras com revestimentos parciais, com painéis na nave, capela-mor, sacristia, corredores, coro alto e coro baixo. Verifica-se que na zona de Lisboa a permissividade temática é maior, comparativamente com o resto do continente e ilha.

Nos painéis que revestem os edifícios religiosos portugueses encontramos ciclos pictóricos sacros em muito menor número do que seria esperado. Estes ciclos, de certo modo uma 'bíblia dos iletrados', revelam uma intenção moralizadora e catequética. Estão quase sempre relacionado com o orago de uma determinada igreja ou o patrono de uma determinada ordem religiosa, e é rara a presença de elementos musicais, principalmente no norte do país, onde os azulejos reproduzem com grande fidelidade os textos bíblicos. Pode-se considerar excepção a esta ideia os temas em que a própria Bíblia refere claramente a presença da Música e/ou Dança: história de David, Santa Cecília, dança de Salomé, queda das muralhas de Jericó ou o Cântico dos Cânticos. Por vezes são acrescentados elementos musicais a episódios bíblicos que não contemplam a música, certamente por vontade do pintor de azulejos ou do

encomendador - veja-se o painel da história de Judite e Holofernes[507], onde um exército aparece a marchar com o seu Tambor a cadenciar o ritmo da marcha, sem que tal seja mencionado na Bíblia. Curiosamente, os ciclos que representam a grande maioria dos revestimentos de edifícios religiosos são claramente profanos: cenas campestres, de corte, de música e dança, alegorias, 'putti' e até as célebres *Metamorfoses* de Ovídio. Um exemplo paradigmático é o Mosteiro de S. Vicente de Fora, onde o revestimento azulejar contempla cenas campestres, de caça, jogos e outros divertimentos, história da monarquia portuguesa, *chinoiseries*, *Metamorfoses* de Ovídio, cenas galantes. Inclusivamente, algumas figuras com corpos desnudos misturam-se com outras de cariz religioso[508].

A grande maioria dos registos azulejares são cópia - seja integral, parcial, com ou sem alterações - de gravuras europeias. No entanto, encontramos algumas cenas de época e de costume português, que nos mostram que a azulejaria também espelha a realidade social e, deste modo, muito possivelmente a musical e organológica portuguesas[509]. Por exemplo, no Museu da Cidade (Lisboa) diferentes painéis representam paisagens urbanas do século XVIII, como a Casa dos Bicos com o mercado de peixe, o Terreiro do Paço com parada militar (com música, aparecendo a figura do Tambor), o Hospital de Todos-os-Santos no Rossio; em Guimarães, um painel do antigo mosteiro de S. Marinha da Costa reproduz a fachada da igreja (com o sino da torre); o painel com as vistas de Lisboa, da autoria de Gabriel Del Barco, que se encontra no Museu Nacional do Azulejo, reproduz palácios, igrejas, conventos, casarios e, inclusivamente, o edifício do próprio Museu, que na época barroca era o Convento da Madre de Deus; na Portaria do Mosteiro de S. Vicente de Fora temos vários painéis que contam a história do mosteiro e que reproduzem a sua fachada no século XVIII bem como uma vista de Lisboa antes do terramoto; na Capela de Nossa Senhora da Esperança (Sátão) vemos as lavadeiras junto ao rio (batendo a roupa com paus) e a típica ida à fonte; no salão nobre do Palácio do Correio-Mor, cenas de um casamento de nobres. Do mesmo modo, muitos painéis reproduzem instrumentos barrocos, alguns com muito rigor, outros de forma menos fidedigna, e mostram os

[507] Localizado na Câmara Municipal de Estremoz.
[508] Na chamada 'Escadaria dos Cardeais'.
[509] A ideia do azulejo como 'espelho' da sociedade é também defendida por Maria Alexandra Gago da Câmara em *'A Arte de Bem-Viver': a* encenação *do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

contextos mais usuais da execução desses mesmos instrumentos - no seio da casa e jardins nobres, no cerimonial religioso, nos sinos das igrejas ou nos divertimentos. O mesmo se passa com a dança. No caso da dança, e apesar de se fixar forma estática um determinado momento de uma coreografia, todos os painéis transmitem movimento e ritmo ao espectador de uma maneira surpreendentemente sensorial.

Ao longo da investigação tornou-se cada vez mais evidente o papel do Palácio Fronteira na disseminação de motivos do azulejo, muito dos quais musicais. Os temas plasmados nestes azulejos são imitados até durante o século XVIII O palácio foi mandado erigir pelo 1º Marquês de Fronteira e 2º Conde da Torre, D. João de Mascarenhas, tendo sido o edifício[510] inaugurado em 1672 (MESQUITA, 1997:9). O Marquês, herói das Guerras da Restauração, era também um homem erudito, que fazia parte da sociedade literária da época[511] e que mantinha contactos e relações com a mais alta nobreza europeia - é de realçar a visita feita ao Palácio por Cosme de Medicis, a 7 de Fevereiro de 1669, sendo célebre o relato e descrição dos jardins feito por um membro da sua comitiva, Corsini[512].

O revestimento azulejar do Palácio Fronteira é precioso, não só devido ao seu estado de preservação, como também ao facto de se encontrar ainda *in situ*.

Realizados num período bastante curto, os azulejos do Palácio Fronteira caracterizam-se, segundo José Meco, pela diversidade de soluções decorativas, num alargado leque que compreende expressões ainda francamente ingénuas e outras mais eruditas (MECO, 1997: 55). A feitura do azulejo é diversa e vai desde a produção polícroma e 'bicromática' (dois tons de azul) de oficinas portuguesas, até a azulejos estrangeiros, como é o caso dos azulejos espanhóis da zona de Valência (Manises) ou a encomenda holandesa para a Sala dos Painéis. Este conjunto holandês, atribuído a Jan van Oort, representa cenas diversas, como a mitologia, caçadas e ainda uma cena marítima. Esta encomenda terá sido a primeira de muitas outras que se fariam até finais do século XVII e ainda durante o século XVIII.

[510] Concebido, inicialmente, como Pavilhão de Caça tornar-se-ia, mais tarde, residência oficial da família, após a destruição do palácio que possuíam em Lisboa no terramoto de 1755.

[511] Marieta Dá Mesquita indica que o 1º Marquês de Fronteira era um '(...) homem de corte, mas também cultor das artes e das letras, sob os auspícios de Apolo, Deus tutelar da Academia dos Generosos [da qual o Marquês fazia parte] (...)' (MESQUITA, 1997: 11)

[512] O relato de Corsini está transcrito na obra de José Cassiano Neves, *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisboa, 1954, 2ªed, pp. 17-18

José Meco considera que os azulejos do Palácio Fronteira são um marco importante na evolução das decorações dos palácios portugueses após a Restauração, mas que outros núcleos devem ser considerados[513]. É o caso dos azulejos do Palácio dos Condes da Calheta em Belém, do Palácio Alvor[514] e Palácio da Praia[515], dois palácios lisboetas, da Quinta dos Chavões[516], no Cartaxo ou da Quinta da Cadriceira[517] (MECO, 1997: 55). É indiscutível que todos estes núcleos foram importantes e que o Palácio Fronteira não terá sido um caso isolado. Mas é precisamente o Palácio Fronteira que será aqui considerado como a génese ou como o principal modelo das decorações azulejares feitas na primeira metade do século XVIII.

'(...) Após a Guerra da Restauração (1640-1668) e uma curta fase de consolidação, a nobreza portuguesa encontrava-se novamente em situação de poder custear residências sumptuosas profusamente decoradas a azulejo. O exemplo mais belo, mais significativo e mais paradigmático é sem dúvida o Palácio dos Marqueses de Fronteira em Benfica (...)' (SABO, 1998: 32)

Os temas que encontramos nos azulejos da primeira metade do século XVIII, principalmente nos palácios da zona de Lisboa, são os mesmos que se encontram no Palácio Fronteira, se bem que modernizados e actualizados a vários níveis: no tipo de traço, no traje das figuras, nos emolduramentos e cercaduras. Mas os temas são, precisamente, os mesmo. A Música é uma realidade omnipresente nos azulejos do Palácio Fronteira. Podemos encontrar motivos musicais nas seguintes categorias temáticas :

- Artes
- Caça
- Cenas campestres
- Cenas de refeição
- Dança
- Macacarias
- Meses do ano
- *Metamorfoses* de Ovídio
- Militar

[513] Estes núcleos encontram-se, actualmente, diminuídos ou dispersos por instituições museológicas.
[514] Estes azulejos encontram-se no Museu de Lamego.
[515] Estes azulejos encontram-se no Museu Nacional do Azulejo.
[516] Estes azulejos encontram-se na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.
[517] Estes azulejos encontram-se no Museu Nacional do Azulejo, Museu Municipal de Torres Vedras e colecção Joe Berardo no Funchal.

- Mitologia
- *Putti* músicos
- Signos do Zodíaco

Comparando estas temáticas com as dos painéis de palácios e casas nobres lisboetas e dos seus arredores, podemos verificar que há uma coincidência temática constante com o Palácio Fronteira. A título de exemplo pode referir-se:

- Palácio dos Marqueses de Minas: Caça, militar
- Palácio da Independência: *Metamorfoses* de Ovídio, caça, dança
- Edifício 'Caracóis da Esperança': Mitologia, nobres a tocar e dançar
- Palácio Conde D'Óbidos: *Metamorfoses* de Ovídio
- Palácio do Machadinho: Mitologia, nobres a fazer música
- Palácio Barbacena: Mitologia, nobres a tocar e dançar, caça, música popular
- Palácio Marquês de Tancos: Caça, mitologia, *Metamorfoses* de Ovídio, cenas campestres
- Palácio Centeno: Caça, mitologia, quatro elementos, quatro partes do mundo, nobres a fazer música

Alguns exemplos mais concretos podem também ser referidos. O Palácio Marquês de Olhão (ou Palácio de Xabregas, dos Cunhas[518]) possui uma 'Sala das Batalhas', à semelhança da que existe no Palácio Fronteira. Trata-se da sala de jantar, decorada com silhares de azulejos representando batalhas diversas, muito possivelmente relacionadas com o papel da família Cunha, proprietários do Palácio ao longo de várias gerações. A investigadora Luísa Arruda indica:

'(...) Na sala de jantar a encomenda [de painéis de azulejos] exigiu a representação de batalhas, lembrando o papel essencial da nobreza como braço armado da monarquia, em aspectos que se relacionam provavelmente com a participação dos Cunha em alguns momentos relevantes, resultando o conjunto numa decoração mais modernizada de Sala de Batalhas, à semelhança da sala com este nome no Palácio Fronteira em Benfica. O painel mais espectacular relata uma das batalhas da Guerra da

[518] Luísa Arruda refere: 'As Casas de Enxobregas pertenceram a Tristão da Cunha, navegador e embaixador de D. Manuel I à corte pontifícia. Na sua *Carta de Partilhas* publicada por Banha de Andrade, já aparece uma avaliação desta casa, que terá passado ao seu filho mais velho e também navegador e vice-rei das Índia, Nuno da Cunha casado com uma filha do Monteiro-mor. A história do Palácio de Xabregas fica ligada a estas duas famílias que se unem por casamentos ao longo dos séculos (...)' (ARRUDA, 1998: 75)

Restauração (...), mais próxima da vida de Pedro Cunha de Mendonça (?-1732). (...)' (ARRUDA, 1998: 82)



433. Desconhecido e Mestre P.M.P. *Sala das Batalhas (pormenores)*, final do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, Palácio Fronteira e Palácio de Xabregas, Lisboa. Foto© Luzia Rocha e Foto© Livros Horizonte

No tanque do Palácio do Correio-Mor encontramos decorações com cenas das *Metamorfoses* de Ovídio. Um dos painéis, com o cortejo de Neptuno, é uma clara derivação temática do painel que decora o tanque do jardim grande do Palácio Fronteira apropriando igualmente o mesmo princípio de *Decorum*[519].



[519] Entenda-se por *Decorum* a conformidade do estilo com o assunto. Ou seja, neste caso, a associação de uma divindade mitológica aquática ao espaço onde a água desempenha o papel primordial. É importante referir que, no Palácio do Correio-Mor, junto ao tanque, existe também um painel representando a metamorfose de Actéon, tal como no Palácio Fronteira.

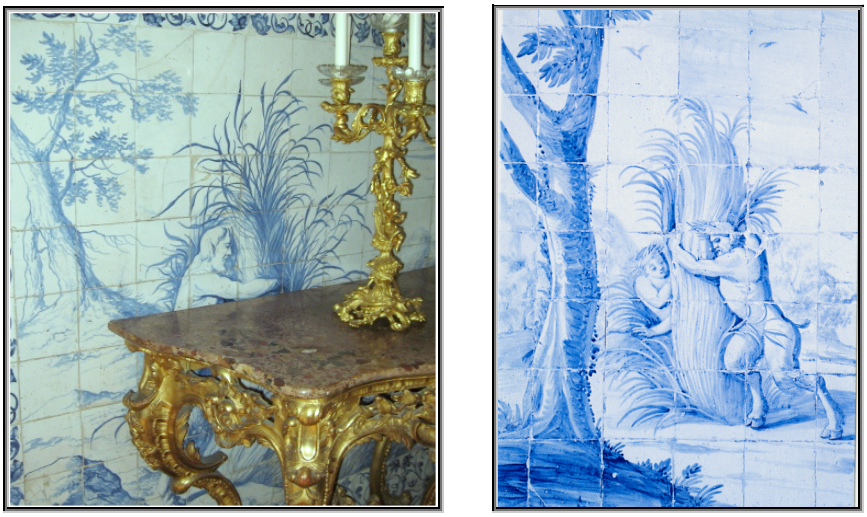


434. Desconhecido(s), *Cortejo de Neptuno (decoração de tanque)*, final do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, Palácio Fronteira e Palácio do Correio-Mor, Lisboa e Loures. Foto© Luzia Rocha

A cena de caça e de um episódio das *Metamorfoses* de Ovídio, que se encontram na Sala dos Painéis também foram tomados como modelos.



435. Jan van Oort (atrib) e Desconhecido(s), *Cena de caça*, segunda metade do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, Palácio Fronteira, Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa (antigo Palácio das Açafatas) e Hospital de S. José (antigo Colégio de S. Antão da Companhia de Jesus), Lisboa. Foto© Luzia Rocha



436. Jan van Oort (atrib.) e Desconhecido. *Pã e Siringe*, segunda metade do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, Palácio Fronteira, Palácio do Marquês de Tancos, Lisboa. Foto© Luzia Rocha

A cópia de gravuras estrangeiras para a azulejaria, prática recorrente no século XVIII, também já aparece no Palácio Fronteira. É o caso dos painéis policromos reproduzindo caçadas, cópias de gravuras de Stradanus (MECO, 1997: 57) ou dos painéis da galeria das artes, cujas fontes de inspiração foram, claramente, as gravuras de Johannes Sadeler I (CORREIA, 1997: 61-69).

Os rodapés de 'putti' músicos (que decoram, por exemplo, o painel da poesia da galeria das artes) são também recorrentes em revestimentos posteriores ao Palácio Fronteira.





437. Desconhecido e Mestre P.M.P, *Putti músicos*, segunda metade do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, Palácio Fronteira, Casa do Corpo Santo, Lisboa e Setúbal. Foto© Luzia Rocha **[IV -D]**

O presente capítulo enquadra o estudo do Motivo Musical na história do azulejo nacional. Pretende ser uma síntese breve e concisa da história do azulejo, desde os seus primórdios até à data que encerra o período em estudo, o ano de 1755. É também adoptada uma perspectiva comparativa com outros países, especialmente os Países Baixos, França, Espanha e Itália. O papel do Palácio Fronteira na génese e disseminação de um leque de temas - e do motivo musical - é aqui também destacado.

A leitura deste capítulo é um complemento ao *corpus* da dissertação.

CONCLUSÃO

Ao concluir esta dissertação foi possível responder à questão inicialmente colocada: as representações de música, na azulejaria, correspondem tanto à realidade musical da época como à reprodução de fontes iconográficas, essencialmente gravuras. Curiosamente, a resposta para esta questão não se direccionou apenas, para uma das hipóteses inicialmente apresentadas, mas para ambas.

Uma parte significativa dos painéis são copiados de gravuras e/ou pinturas dos séculos XVI, XVII e XVIII, cópia esta que podia ser integral ou parcial. Esta cópia podia ainda sofrer alterações a vários níveis (traje, paisagem de fundo, supressão ou adição de elementos iconográficos, etc) consoante a vontade do pintor de azulejos e/ou do seu encomendador. Outra parte dos painéis fixam no azulejo práticas de música e dança da época, conforme comprovam outras evidências apresentadas ao longo desta dissertação, tais como fontes literárias ou iconográficas.

A base de dados apresentada é uma compilação valiosa de imagens com motivos musicais na azulejaria da primeira metade do século XVIII. É uma ferramenta de pesquisa útil a outros investigadores de várias áreas distintas (música, história, arte, património, história da arte, museologia, etc) e permite o cruzamento de dados com outros estudos na área da azulejaria nacional e internacional.

A pesquisa realizada pode ser, futuramente, ampliada a vários níveis. A nível geográfico, por exemplo, é possível incluir ainda o *corpus* azulejar do Brasil, disperso por várias regiões, com especial incidência na Bahía. A base de dados está preparada para a inserção de novos registos, no caso da classificação de novos exemplos.

Pretende-se, assim, que esta dissertação possa auxiliar estudos futuros sobre o tema, tanto a nível nacional, como internacional.

B I B L I O G R A F I A

ABREU, R. (1737) *Directorio de cerimonias de coro e parochos*, Officina de Antonio de Sousa da Sylva, Lisboa Occidental

ADDINGTON, C. (1984) 'In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750' in *Early Music*, Vol. 12, No.1, pp.34-47

ADELMAN, M., SMITH, R., et al (1986) *Azulejos portugueses – um guia*, Edições Azulmar, Lisboa

ADELSON, B. (2005) *The Lives of Dwarfs. Their Journey from Public curiosity toward Social Liberation*, Rutgers University Press, London

ADKINS, C. (1980) 'Monochord' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, Vol. 12, pp. 495-496

AGUIAR, L. (1727) *Adoracion de los Magos - Representacion comica*, s.e., s.l.

ALCÂNTARA, D. (1995-1999) 'Azulejos e o Gabinete das Belas Artes' in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 101-108

ALCIATO (1993) *Emblemas*, 2ªed, Ed. Santiago Sebastián, Akal Ediciones, Madrid

ALEGRIA, J. A. (1973) *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

ALEGRIA, J. A. (1997) *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

ALMADA, F. (s.d.) *Discurso problemático jocoserio: sobre qual he mais poderosa para attrahir o coração humano se a musica ou a eloquência*, s.e., s.l.

ALMEIDA, J. (1984) *Aspectos da Mitologia Clássica nas colecções da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Ministério da Cultura/IPPC, Lisboa

ALMEIDA, L. (1997) 'O teatro da guerra da restauração portuguesa', in *Monumentos*, No. 7, pp. 71-78

ALMEIDA, P. (2005) 'Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista de entre o Douro e Minho' in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. IV, pp. 261-279

ALVARENGA, J. (2002) 'Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)' in *Estudos de Musicologia*, Edições Colibri/Centro de História da Arte, Universidade de Évora, Lisboa, pp. 153-188

ÁLVAREZ, R. (1995) 'La Música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano' in *Separata del Anuario Musical,* 50, pp. 87-147

AMAN, J., BOURDON, A. (1965) 'Une description de Lisbonne en Juin de 1755' in *Bulletin des Études Portugaises* (Institut Français au Portugal), T. XXVI, pp. 145-180

ANDRADE, A. (1965) *Vernei e a cultura do seu tempo*, Universidade de Coimbra, Coimbra

ANDRADE, B. (1728) *Relaçam do Apparato Triunfal & Procissão Solemne, com que os P.P. da Companhia de Jesus do Collegio de Évora applaudirão publicamente aos gloriozos S. Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka da mesma Companhia novamente Canonizados, pelo Sanctissimo Padre Benedicto XIII agora Prezidente na Igreja de Deos*, Officina da Universidade, Évora

ARAÚJO, L. (s.d.) *O Azulejo*, Trabalho Dactilografado, s.l.

ARISTÓTELES (2003) *Poética*, 7º ed., Trad. Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa

ARRUDA, L. (1996) *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*, 2ª ed., Edições Inapa S.A., Lisboa

ARRUDA, L. (1989) 'Igreja de S. Vítor de Braga' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 98

ARRUDA, L. (1989) 'Loios de Arraiolos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.263-264

ARRUDA, L. (1989) 'Palácio do Correio-Mor' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 136-138

ARRUDA, L. (1989) 'Quinta dos Azulejos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.60-61

ARRUDA, L. (1998) *Caminhos do Oriente – Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 75-135

ARRUDA, L., COELHO, T. (s.d.) *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Edições Inapa, Lisboa

ASCENÇAM, B. (1722) *Vida, e Martírio da Insigne Virgem, e Martyr Prodigiosa, Santa Quiteria*, Officina Ferreiryana, Lisboa Occidental

AULDEN, D. (1996) *The making of an Enterprise: The Society of Jesus in Portugal, its Empire, and Beyond, 1540-1750*, Standford University Press, Stanford

AUSONI, A. (2005) *Music in Art*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

AYRES DE CARVALHO, (s.d.) *D. João V e a arte do seu tempo*, Vol. 1 e 2, s.e., s.l.

AYRES DE CARVALHO (1984) *Artistas e Gravadores Franceses (séc. XVII-XVIII) de Callot a Quillard*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

BAILEY, G. (2001) *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin América 1542 – 1773*, Toronto University Press, Toronto

BAINES, A. (1984) 'Shawm' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 3, pp. 364-370

BAINES, A. (1976) *Brass Instruments their history and development*, Faber & Faber Limited, London

BAJOU, T. (1999) 'Deux tableaux de Nicolas Poussin pour un: "Vénus et Adonis dans un paysage avec un dieu-fleuve et des chiens qui se désaltèrent" ou les vicissitudes d'un tableau' in *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 39, pp. 113-125

BALANDA, E. ECHEBERRÍA, A. (Eds.) (2002) *Les Metamorphoses de L'Azur – l'art de l'azulejo dans le monde latin*, 2ª ed, Ars Latina, s.l

BALLESTER, J. (2010) 'Los grabados y las estampas como medio de transmisión, difusión y reproducción de imágenes con iconografia musical en el arte de los siglos XVI y XVII' in *Ut Musica Pictura*, Ed. Cristina Santarelli, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim, pp. 133-144

BARATA J. (1998) *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII). António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, Difel, Miraflores

BARBOZA, J. (1745) *Elogio do Illustrissimo e Excellent. Senhor D. Francisco Xavier Joze de Menezes, IV Conde da Ericeira, Do Conselho de Sua Magestade, e do de Guerra, Mestre de Campo General de seus Exércitos, Deputado da Junta dos Três Estados, Académico, e Censor da Academia Real*, Officina de Ignácio Rodrigues, Lisboa

BARBOZA, J. (1750) *Noticias de Portugal escritas por Manuel Severim de Faria, Chantre e Cónego da Sé de Évora*, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental

BATE, P. (1984) 'Oboe' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 2, pp. 792-808

BEBIANO, R. (1987) *D. João V – Poder e espectáculo*, Livraria Estante Editora, s.l.

BEBIANO, R. (1989) 'Luxo' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira Editorial Presença, Lisboa, pp. 269-270

BÉHAGUE, G. (1996) 'O impacto mundial da música e instituições musicais portuguesas: um esboço preliminar', in *Portugal e o Mundo – o Encontro de Culturas na Música*, Ed. Salwa El-Shawan Castelo Branco, Dom Quixote, Lisboa, pp. 61-70

BERENDSEN, A., KEEZER, M., et al (1967) *Tiles a general history*, The Viking Press, New York

BERNARDES, V. (1745) *Dissertação Sacro- Histórico - Apologética sobre a vida, e prodigiosa conversão do esclarecido exemplar da Penitencia, S. Maria Magdalena*, Officiana Sylviana, Lisboa

Bíblia Sagrada, Apelação, Paulus, 1999

BLADES, J. (1992) *Percussion Instruments and their History*, The Bold Strummer Ltd., Connecticut

BLANKENBURG, W. (1980) 'Praetorius, Michel' in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, Vol. 15, pp. 118-192

BLUNT, A., (1945) 'The Joueur de Vielle of Georges de la Tour' in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 86, No. 506, pp.108-111,

BORDAS, C. (1991) 'The Spanish *arpa de dos ordenes*' in *Historical Harps – Theoretical and practical aspects of historical harps*, Ed. Heidrun Rosenzweig, Schola Cantorum Basiliensis, Basel, pp. 24-42

BORGES, A. (1998) *Colégio do Espírito Santo – Alguns elementos sobre a sua fundação, história e arquitectura*, Universidade de Évora, Évora

BORGES, R. (2006) *Adeste Fideles. O Presépio da Basílica da Estrela*, Edição do Autor, s.l.

BORNGÄSSER, B. (2004) 'Arquitectura Barroca em Espanha e Portugal' in *O Barroco. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Ed. Rolf Toman, Köneman, s.l., pp. 112-119

BOXER, C. (1990) *Fidalgos no Extremo Oriente, 1550-1770: Factos e lendas de Macau Antigo*, Fundação Oriente, Lisboa

BOXER, C. (1993) *Estudos para a História de Macau: Séculos XVI a XVIII,* Fundação Oriente, Lisboa

BOYDEN, D. (1950) 'The Violin and Its Technique in the 18th Century', in *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 1, pp. 9-38

BOYDEN, D. (1980) 'The Violin Bow in the 18th Century', in *Early Music*, Vol. 8, No 2, pp. 199-212

BOYDEN, D. (1990) *The History of the Violin Playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, Claredon Press, Oxford

BRAGA, J. (1987) *Actas do Sínodo de Diamper*, Edições Didaskália, Lisboa

BRITO, M. (1989) *Estudos de História da Música em Portugal,* Editorial Estampa, Lisboa

BRITO, M. (1989) *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge

BRITO, M. (1989) 'A Música Profana e a ópera no tempo de D. João V. Vários factos e alguns argumentos' in *Claro. Escuro*, No. 2-3, pp. 105-118

BRITO, M. (1997) 'Musical Interrelationships between Portugal and Italy during the Eighteenth Century' in *Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música*, Ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp. 125-146

BUDASZ, R. (1996) *O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta – Um enfoque musicológico*, Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo

BUELOW, G. (1980) 'Kircher, Athanasius' *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, Vol. 10, pp. 73-74

CAEIRO, B. (1989) *Os Conventos de Lisboa*, Distri, Lisboa

CAETANO, J., CARVALHO, J. (1990) *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Fundação Eugénio de Almeida, Évora

CALADO, M. (1995) *Arte e sociedade na época de D. João V,* Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

CALADO, M. (1989) 'Festa Galante' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 190

CALADO, M. (1989) 'Gravura' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.210-212

CALADO, M. (1989) 'Joaquim Manuel da Rocha' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa,p. 416

CALADO, M. (1989) 'Patriarcal e Palácio Real' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.344-345

CALADO, M., FERREIRA, V. (1992) *Lisboa freguesia de Santa Catarina (Bairro Alto)*, Contexto, Lisboa

CALADO, R. (1986) *Azulejo – 5 séculos do azulejo em Portugal*, Correios e Telecomunicações de Portugal, Lisboa

CALADO, R. (s.d.) *Azulejos na Madeira e na colecção Casa-Museu Frederico de Freitas*, Direcção dos Assuntos Culturais da Região Autónoma da Madeira e Casa-Museu Frederico de Freitas, Madeira

CALADO, R. MANGUCCI, António Celso et al. **(1998)** *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal*, Estar Editora, s.l.

CALDAS, J. (1989) 'Casa Rural' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 109-110

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1717) *Autos Sacramentales alegóricos y historiales*, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, Madrid

CALDERÓN, M. (1995) 'Un Auto Anonimo del siglo XVI: El Auto dos Enanos' in *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispânica*, No. 20, pp. 217-252

CÂMARA, M. (1996) *Espaços teatrais setecentistas*, Livros Horizonte, Lisboa

CÂMARA, M. (2001) 'Confissões e Galanterias: o universo feminino na azulejaria portuguesa de setecentos' in *Faces de Eva*, No. 6, pp. 97-105

CÂMARA, M. (2005) *'A Arte de Bem-Viver': a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

CAMPOS, M. (1735) *Elementos de Geometria Plana, e Sólida, segundo a orden de Euclides, príncipe dos Geometras, Accrescentados com tres úteis Appendices: o primeiro da Logística das Proporções; o segundo dos Theoremas selectos de Archimedes; e o terceiro da Quadratriz de Dinostrato, para quadrar o circulo, e tri-secar o Angulo. Para uso da Real Aula da Esfera do Collegio de Santo Antão da Companhia de Jesus de Lisboa Occidental. Offerecidos A' Magestade d'El Rey Nosso Senhor D. João V/ Por seu author o Padre Manoel de Campos da mm Companhia*, Officina de Rita-Cassiana, Lisboa Occidental

CAMPOS, M. (1737) *Trigonometria plana e esférica*, s.e., s.l.

CAMPOS, T. (1995-1999) 'Prefigurações Marianas no convento da Madre de Deus, em Lisboa' in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 109-116

CARDOSO, A. (2003) *O Presépio Barroco Português,* Bertrand Editora, Lisboa

CARITA, R. (1987) *O colégio dos Jesuítas do Funchal*, Governo Regional da Madeira, Secretaria Regional da Educação, Funchal, Vol I e II.

CARR-GOM, S. (2003) *A linguagem secreta da arte*, Trad. Isabel Teresa Santos, Editorial Estampa, Lisboa

CARRIZO, P. (2008) *Os Santos da nossa vida - S. Francisco de Assis*, Ideia y Creación Editorial, Espanha

CARROLL, P. (1999) *Baroque Woodwind Instruments: a guide to their history, repertoire and basic technique*, Ashgate Publishing Limited, England

CARVALHO, A. (Coord.) (2003) *O Presépio da Madre de Deus*, Instituto Português de Museus, Lisboa

CARVALHO, J. 'Pandeireta' in *Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX*, Ed. Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, Vol L-P, p.965

CASIMIRO, A. (1941) *Expansão e Actividade da Companhia de Jesus nos domínios de Portugal 1540-1940*, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto

CASTELO-BRANCO, S. 'Pandeiro' in *Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX*, Ed. Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, Vol L-P, p.965

CERVANTES, M. (s.d.) *A Ciganita* Trad. João Pedro de Andrade, Portugália Editora, Lisboa

CÉU, M. (1740) *Triunfo do Rosario repartido em sinco autos*, Offic. De Miguel Manescal da Costa, Lisboa Occidental

CÉU, M. (1992) *Triunfo do Rosário repartido em cinco autos*, Trad. Ana Hatherly, Quimera Editores, Lisboa, pp. 48-140.

CHAGAS, M. (s.d.) *A corte de D. João V*, s.e., s.l.

CHANTAL, S. (s.d.) *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*, Edições 'Livros do Brasil, Lisboa, No. 23

CHARTIER, R. (1988) *Cultural History: Between practices and representations*, Cornell University Press, Cambridge

CHAVES, C. (Trad.) (1989) *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, ('Série Portugal e os Estrangeiros'), Biblioteca Nacional, Lisboa

CHAVES, L. (1925) *Os barristas portugueses (nas escolas e no povo)*, Imprensa da Universidade, Coimbra

CHECA, F., MORÁN, J. (2000) *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid

CHONÉ, P., MOREAU, F., et al. (1999) *Claude Gillot (1673-1722). Comedies, sabbats et autres sujets bizarres*, Éditions d'Art Somogy/Musée de Langres, Paris

CIERMANS, J. (1640) *Disciplinae Mathematicae Traditie Anno Institutae Societatis Iesu Seculari / A P. Ioanne Ciermans Soc. Iesu. Matheseus Professor.- Louanii: apud Euerardum de VVitte*, s.e., s.l.

CIRLOT, J. (1988) *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona

COMPTE, A. (1995) *Les rajoles d'oficis i la music- Repertori de rajoles i instruments*, Albert Telese, Barcelona

CORREIA, A. (1997) 'As fontes de inspiração dos azulejos da "Galeria das Artes"', in *Monumentos*, No.7, pp. 61-69

CORREIA, A. (1998-1999) 'Palácios, azulejos e metamorfoses' in *Oceanos*, No. 36/37, Lisboa, p. 179-208

CORREIA, A. (2007) 'Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria' in *Revista de História da Arte*, Nº3, pp. 199-222

CORREIA, Virgílio (1918) 'Azulejadores e Pintores de Azulejos de Lisboa' in *Águia*, No. 77-78, s.l.

CORREIA, Virgílio (1956) *Azulejos,* Livraria Gonçalves, Coimbra

COSTA, E. (1997) *O Povo Cigano entre Portugal e terras do Além-Mar (séc. XVI-XIX)*, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa

COSTA, E. (s.d.) *Os Ciganos. Fontes bibliográficas em Portugal*, Centro de Investigaciones Gitanas/Editorial Presencia Gitana, s.l.

COSTA, M. (1964) *O Arquivo da Montaria-Mor do Reino (1583-1883) - Inventário preliminar*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

COUTINHO, A. (1751) *O Capitão de Infantaria Portuguez, com a theorica, e practica das suas funções, Exercitadas assim nas Armadas terrestres, e navaes, como nas Praças, e Corte*, Regia Officina Sylviana, Lisboa, Tomos I e II.

CRUS, C. (1910) 'Convento da Costa: Memoria das noticias pertencentes a este Mosteiro de Santa Marinha da Costa tiradas do seu cartorio pello R. Dr. Fr. Christovão da Crus, Monge de S. Jeronima, Lente de Prima e Vice reitor da Universidade de Coimbra', in *Revista de Guimarães*, Vol. XXVII, No. 1, pp. 30-43

CRUZ, A. (1947) *Os azulejos da Sé do Porto*, Edições Maranûs, Porto

D. Jayme (1730) *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello,* Officina da Musica, Lisboa Occidental

DIAS, J. (Coord.) (2005) *Conceber as artes decorativas – desenhos franceses do séc. XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

DODERER, G. (1971) *Clavicórdios Portugueses do século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

DODERER, G. (1991) 'O fenómeno "Barroco" na música portuguesa do século XVIII' in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, pp. 621-632

DODERER, G. (2003) 'A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24)' in *Revista Portuguesa de Musicologia*, No. 13, pp.7-34

DOLMETSCH, N. (1980) *The Viola da Gamba, its origin and history, its technique and musical resources*, 4ºed., Edition Peters, Frankfurt, London, New York

DONINGTON, R. (1973) 'The Choice of Instruments in Baroque Music', in *Early Music*, Vol.1, No.3, pp. 130-138

ELIAS, N. (1995) *A sociedade de corte*, 2ªed., Editorial Estampa, Lisboa

ENCARNAÇÃO, B. (1751*) Cidade da Consciência em cinco discursos pelos sinco sentidos do corpo humano*, Officina Miguel de Manescal da Costa, Lisboa

ESPANCA, T. (1959) 'Cadernos de História e Arte Eborense XX – Notícias dos Edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo', in Separata do Boletim *A Cidade de Évora,* Nº. 41-42

ESPARTEIRO, D. (1731) *Larido Joco Fúnebre na falta do academico Fleugmatico o senhor João de Almeida, careca das cosinhas. Exposto aos senhores Academicos Fleugmaticos da Rua do Caldeira, e a elles dedicado por Domingos Esparteiro, chamado O Vox Populi, Mestre de Conceitos da mesma academia*., Officina da Música, Lisboa Occidental

EUSÉBIO, M. (2006) *A Capela de Nossa Senhora da Esperança: A obra de arte total num depoimento de Fé*, Fundação Mariana Seixas, Viseu

FABRIS, Dinko (1991) 'The harp in Naples 1500-1700' in *Historical Harps – Theoretical and practical aspects of historical harps*, Ed. Heidrun Rosenzweig, Schola Cantorum Basiliensis, Basel, pp.43-59

FERRÃO, l. (1992) *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols

FIGUEIRAS, I . (1979) *Ciganos. Para uma bibliografia temática*, s.e, Coimbra

FITZPATRICK, H. (1970) *The Horn & Horn-Playing and ther Austro-Bohemian tradition 1680-1830*, Oxford University Press, London

FONSECA, A. (1738) *Relação das Festas da Casa Professa de S. Roque da Cidade de Lisboa occidental. Nas Canonizações dos dous Illustres Santos Luis Gonzaga, e Estanislao Koska; da Companhia de Jesus*, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental

FORTES, M. (1729) *O Engenheiro Portuguez*, 2 Vol., s.e, s.l.

FREITAS, F. (1974) 'A Modinha Portuguesa e Brasileira (Alguns aspectos do seu Particular Interesse Musical)' in *Actas do Colóquio 'A Arte em Portugal no Século XVIII ',* pp. 433-438

FREITAS, M. (1994) *Iconografia da Memória na Azulejaria do século XVIII, Quatro Estações, Quatro Elementos, Quatro Partes do Mundo*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, vol. 1

GEORGOUDI, S., VERNANT J. (1996) *Mythes grecs au figuré: de l'Antiquité au Baroque*, Éditions Gallimard, s.l.

GÉTREAU F. (2005) 'Recent Research about the Voboam Family and Their Guitars' in *Journal of the American Musical Instrument Society*, No. 31, pp. 28, 34-39.

GONÇALVES, F. (1969) 'A construção da actual Casa do Cabido da Sé do Porto in Separata da revista *O Tripeiro*, VI série, anos IX e X

GONÇALVES, F. (1984) *As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras do Porto, Porto

GONÇALVES, M. (Trad) (1996) *Bucólicas de Virgílio*, Verbo, s.l.

GOUK, P. (2000) 'Music, Melancholy, and Medical Spirits in Early Modern Thought' in *Music as Medicine - The History of Music Theraphy since Antiquity*, Ed. Peregrine Horden, Ashgate, England/USA, pp. 173-194

GOULÃO, M. (1989) 'Hermetismo', in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 220-223

GRAÇA, M. (1729) *Breve Notícia das Entradas que por mar, e terra fizerao nesta Corte suas Magestades com os Sereníssimos Príncipes do Brazil e Altezas, que deos guarde, em 12 de Fevereiro de 1729*, Officina de Bernardo da Costa, Lisboa Occidental

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa/Rio de Janeiro

GRAVES, A. (2002) *Tiles and Tilework of Europe*, V&A Publications, London

GREEN, R. (1987) 'Eighteenth-century French chamber music for vielle', in *Early Music*, Vol. 15, No. 4., pp. 468-479

GREEN, R. (1995) *The hurdy-gurdy in eighteenth-century France*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana

GRIFFITHS, A. (1984) 'Harp' *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, pp.131-160

GRIMAL, P. (s.d) *Dicionário de Mitologia*, Difel, Lisboa

GRIVEL, M. (1996) 'Salomon, Bernard' in *The Dictionary of Art*, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, London, vol. 27, p.637

GRUBER, A. (1992) *L'Art décoratif en Europe - Classique et Barroque,* Citadelle & Mazenod, Paris, pp.227-275

GUERRA, L. (1953) *A administração e Contabilidade dos Colégios da Companhia de Jesus, nos séculos XVII e XVIII*, Tribunal de Contas, Lisboa

GUILLOT, P. (s.d.) *Les Jésuites et la Musique – Le Collège de la Trinité à Lion 1565-1762*, Mardaga,s.l., pp. 147 - 177

GUIMARÃES, A. (s.d.) A*zulejos Artísticos de Guimarães (séculos XVI, XVII, XVIII),* Litografia Nacional, Porto

GUIMARÃES, F. (1932) *Azulejos de Figura Avulsa*, Edições Pátria, Gaia

HALL, J. (1992) *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 11ª ed, John Murray, London

HALLEUX, E. (2004) *Iconographie de la Renaissance Italienne*, Flammarion, Paris

HATHERLY, A. (1996) 'Tomar a palavra aspectos de vida da mulher na sociedade barroca' in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, No. 9, pp.269-280

HAYNES, B. (1988) 'Lully and the rise of the oboe as seen in works of art' in *Early Music*, Vol.16, No.3, pp. 324-338

HEATHER, N. (2000) 'Curing Man and the Cosmos: The Power of Music in French Renaissance Poetry' in *Music as Medicine - The History of Music Theraphy since Antiquity*, Ed. Peregrine Horder, Ashgate, England/USA, pp. 195-212

HENKEL, A. SCHÖNE, A. (1996) *Emblemata - Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Verlag, Stuttgart-Weimar

HENRIQUES, P. (Intr.) (2004) *Lisboa antes do terramoto – grande vista da cidade entre 1700 e 1725*, Gótica, Lisboa

HENRIQUES, P. (2005) *Museu nacional do Azulejo. Roteiro*, 2ª ed, Instituto Português de Museus, Lisboa

HEYDE, H. (1978) *Flöten*, Veb Deutscher Verlag, Leipzig

HÜSCHEN, H. (1996) 'Jesuiten' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Org. Friedrich Blume, Bärenreiter Verlag, vol. 7, pp. 1460-1475.

HUSSEL, C. (2003) 'The baroque guitar' in *The Cambridge Companion to the Guitar*, Ed. Victor Anand Coelho, Cambridge University Press, Cambridge

JANA, E. (1991) 'Visita de D. João V à Vila de Tomar e ao seu Convento' in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar*, No. 14, pp. 153-191

JANETZKY, K., BRÜCHLE, B. (1988) *The Horn*, B.T. Batsford Ltd, London

JAVITCH, D. (1978) 'Rescuing Ovid from the Allegorizers', Vol. XXX, No. 2, pp. 97-107

JOLY, M. (2011) *Introdução à análise da imagem*, Edições 70, Lisboa

JONGE, C. (1971) *Dutch Tiles,* Pall Mall Press, London

JÜTE, R. (2005) *A History of the Senses - From Antiquity to Cyberspace*, Polity Press, Cambridge

KASTNER, M. (1947) *Carlos Seixas*, Coimbra Editora, Coimbra

KASTNER, M. (Ed.) (1959) *Manuel Rodrigues Coelho Flores de Música pera o Instrumento de Tecla & Harpa*, ('Portugalie Musica'), vol.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

KOZÁK, J., MOREIRA, V., et al (2005) *Iconography of the 1755 Lisbon Earthquake*, Geophysical Institute of the Academy of Sciences of the Czéch Republic, The Publisher of the Academy of Sciences of the Czéch Republic, Praha

LANG, G. (Ed) (s.d.) *1000 Tiles - Ten centuries of decorative ceramics*, Chronicle Books, San Francisco, p. 7-10

LATINO, A. (2002) 'Missas, aplausos e procissões: a música e o triunfo dos santos jesuítas em Portugal entre 1620 e 1737' in *Revista Portuguesa de Musicologia*, No.12, pp. 67-86

LAVRADOR, M. (1945) *Alguns aspectos da sociedade portuguesa do séc. XVIII através do seu teatro original e traduzido*, s.e. Lisboa

LEITAM, L. (1752) *Curiosa relaçam, e verdadeira noticia do que se passou em o dia segunda feira 28 de Agosto de 1752 em que se solemnizarão as festividades que o Supremo Senado fez em applauso da acclamação d'el Rey D. Jozé I, Nosso Senhor*, s.e., Lisboa

LEITÃO, H. (Comissário Científico) (2008) *Sphaere Mundi: A Ciência na Aula da Esfera. Manuscritos Científicos dos Colégios de Santo Antão nas Colecções da BNP*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

LEITE, A. (1989) 'Jardins' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 236-238

LEMMEN, H. (1994) *Azulejos na arquitectura*, Caminho, s.l.

LEPPERT, R. (1977) *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century* ('Musik und Musiker im Bild'), Musik Verlag Emil Katzbichler, Muenchen-Slazburg, Vol. 1 e 2

LIMA, P. (2002) *Vistas e festas lisboetas em azulejos na Bahia – Ordem Terceira de S. Francisco*, IPAC-Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Salvador-Bahia

LISBOA, J., MIRANDA, T., OLIVAL, F. (2002) *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1729-1731),* Edições Colibri Lisboa

LISBOA, J., MIRANDA, T., OLIVAL, F. (2005) *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1732-1734),* Edições Colibri, Lisboa

LLORENS, J. (s.d.) *Les rajoles catalanes – segles XIII al XIX*, Jordi Llorens Solanilla, Barcelona

LOBO, F. (1997) 'Batalhas da Restauração', in *Monumentos*, No.7, pp. 79-87

LOPES, V. (2001) *Testemunho nas paredes – ensaios de azulejaria*, ACD Editores, Lisboa

LORENTE, J. (1990) *Tratado de Iconografia*, Ediciones Istmo, Madrid

LUCIE-SMITH, E. (1995) *Dicionário de Termos de Arte,* 2ªed., Publicações D. Quixote, Lisboa

MACEDO, D. (1940) *Em redor dos Presépios Portugueses*, s.e., Lisboa

MACEDO, D. (1951) *Presépios Portugueses*, Artis, Lisboa

MACHADO, D. (1741) *Bibliotheca Lusitana. Histórica, Critica, e Cronologia*, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental

MANDROUX-FRANÇA, M. (1974) 'Information artistique et "mass-media" ao XVIIIe siècle: La diffusion de l'ornament gravé rococó au Portuga' in Separada da Revista *Bracara Augusta*, Vol. XXVII, Fasc.64, Braga

MANDROUX-FRANÇA, M. (1983) 'Les Mariettes et le Portugal' in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Actes Du Colloque, Paris, 11-16 Octobre 1982, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, Paris, pp.295-322

MANGUCCI, C. (1998) *Quinta de Nossa Senhora da Piedade. História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*, Museu Municipal , Vila Franca de Xira

MARCUSE, H. (2007) *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa

MARGGRAF, R. (1994) 'Os azulejos de Van der Kloet em Portugal' in *Os Azulejos de Willem van der Kloet em Portugal/Willem van der Kloet Tile Pictures in Portugal*, Ed. Raffaella D'Intino, Lisboa 94 e Electa, Lisboa

MARROW, J. (1979) *Passion iconography in northern European art of late Middle Ages and early Renaissance: a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Van Ghemmert Pub., s.l..

MARTÍ, M. (1999) *Azulejeria Barroca en Valencia*, Federico Domenech SA, Valencia

MARTINDALE, C. (Ed) *Ovid Renewed: Ovidian influences and art from the Middle Ages to the twentieth century*, 4ª ed, Cambridge University Press, Cambridge

MARTINS, F. (s.d.) *Azulejaria Portuense. História e Iconografia,* Edições Inapa, Lisboa

MARTINS, F. (2004) 'Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal' in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII - espiritualidade e cultura*, Actas do Colóquio Internacional, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Maio de 2004, s.e., Porto, pp.89-118

MASER, E. (Ed) (1971) *Cesare Ripa Baroque and Rococó Pictorial Imagery – the 1758-60 edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 engraved Illustrations*, Dover Publications, New York

MATIAS, E. (1988) *As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa

MECO, J. (1980) 'O pintor de Azulejos Manuel dos Santos – Definição e análise da sua obra' in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa

MECO, J. (1985) *Azulejaria portuguesa*. ('Colecção Património Português'), Bertrand, Lisboa

MECO, J. (1985) *L'Art de l'azulejo au Portugal - Les Carreaux de Faience Émailés Portugais*, Bertrand, Lisboa

MECO, J. (1989) 'António de Oliveira Bernardes' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.79-81

MECO, J. (1989) 'António Pereira' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p.349-350

MECO, J. (1989) 'António Vital Rifarto' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 414, 415

MECO, J. (1989) 'Bartolomeu Antunes' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.31-33

MECO, J. (1989) 'Gabriel del Barco' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.66-69

MECO, J. (1989) 'Manuel dos Santos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 437-438

MECO, J. (1989) 'Nicolau de Freitas' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 198

MECO, J. (1989) 'P.M.P.' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 364

MECO, J. (1989) 'Policarpo de Oliveira Bernardes' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.83-84

MECO, J. (1989) 'Teotónio dos Santos' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 442

MECO, J. (1989) 'Valentim de Almeida' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.27-28

MECO, J. (1981) 'A azulejaria do Palácio da Independência em Lisboa' in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, No. 87, 1º tomo

MECO, J. (1979) 'Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa. Período inicial até cerca de 1691. Pintura de Tectos' in Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* III série, nº85, Lisboa

MECO, J. (1982) *Azulejaria no Concelho de Oeiras – O Palácio Pombal e a Casa de Pesca*, Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense, Oeiras

MECO, J. (1997) 'A Azulejaria', in *Monumentos*, No.7, pp. 55-60

MECO, J. (1989) *O Azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa

MECO, J. MARGGRAF, R. *Fliesenkultur in Portugal,* Rasch Verlag, Bramsche, p. 36

MENDEIROS, J. (2002) *Os Azulejos da Universidade de Évora*, Universidade de Évora, Évora

MENDONÇA, M. (1983) *Inventário de Tapeçarias existentes em Museus e Palácios Nacionais*, IPPC, Lisboa

MERSENNE, M. (1636) *Harmonie Universelle contenat la théorie et la pratique de la musique,* Paris (Facsimile)

MESQUITA, M. (1997) 'Palácio Fronteira um percurso arquitectónico', in *Monumentos*, No.7 , pp. 8-13

MEUCCI, R. (2010) *Strumentaio - Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, 2ªed., Fondazione Cologni e Marsilio Editori, Veneza

MINAMINO, H. (2002) 'Village noise and Bruegel's Parables' in *Music, Sensation ans Sensuality*, Ed. Linda Austern, Routledge, New York and London, pp.267-284

MIRLEY-PEGGE, R. HAWKINS, F. MEREWETHER, R. (1984) 'Horn' *The New Grove Dictionary of Musical Instruments,* Ed. Stanley Sadie. vol.2, pp. 232-247

MOENS, K. (1994) *Muziek & Grafiek – Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de – eeuwuse Nederlanden*, Pandora, Antwerp

MOITA, I. (Coord.) (1994) *O livro de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa

MOLI FRIGOLA, M. (1991) 'La Lisboa romana de siglos XVII-XVIII. Fiestas Portuguesas em Roma en los siglos XVII e XVIII' in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco, Reitoria da Universidade do Porto*, Vol. 2, pp. 93-120

MONELLE, R. (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington

MONTEIRO, J. (1992) 'Iconografia de São Tiago em azulejos setecentistas', in *Azulejo*, No. 2, Lisboa, pp. 22.37

MONTEIRO, J. (1995-1999) 'Os « Pia Desideria », uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII', in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 61-70

MORAIS, D. (1986) *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia, Lisboa,

MORAIS, M., NERY, R., (2010) 'Guitarra' in *Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX*, Ed. Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, Vol C-L, pp. 591-602

MORLEY-PEGGE, R. (1984) 'Horn' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, vol.2, pp.232-247
MOURA, J. (1741) *Movimentos da Cavallaria com addiccam para Dragoens, e Infantaria.* Na Officina da Musica, Lisboa Occidental

MURATA, M. (1999) 'Music History in the « Musurgia Universalis » of Athanasius Kircher' in *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773,* Ed. John W. O'Malley, S.J., University od Toronto Press, Toronto, pp. 190-207

NERY, R., CASTRO, P., (1991) *História da Música* ('Sínteses da Cultura portuguesa'), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa

NERY, R. (1980) *Para a História do Barroco Musical Português: o COD 8942 da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

NETSCHER, Ca. (s.d.) *Picture of a harp-playing lady*, Gemäldegalerie, Dresden

NEVES, A. (1985) *Azulejaria antiga em Aveiro*, edição do autor, Aveiro

NEVES, J. (1995) *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Quetzal, Lisboa

NIKOLOVA, I. (2000) *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments - From all Eras and Regions of the World*, Könemann, Köln

O'MALLEY, J. (Ed.) (2000) *The Jesuits: cultures, sciences and arts, 1540 – 1773*, Toronto University Press, Toronto

OLIVEIRA, E. (2000) *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 3ªed., Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, Lisboa

OLIVEIRA, J. (1728) *Relação das festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga, cellebro em hu Solemne Triduo a Canonização dos seus gloriosos Santos Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka em Julho de 1727. Sendo o Reitor o M.R.P.M Bento Viegas*, Na Patriarcal Officina da Musica, Lisboa Occidental

OLIVEIRA, M. (2003) *O Rococó Religioso no Brasil e os seus antecedentes europeus*, Cosac & Naify, São Paulo

OLYVEIRA, F. (1741) *Cartas Familiares, Históricas, Politicas e Criticas. Discursos sérios e jocosos. Dedicados à Excellentissima Senhora Condeca de Vimioso*, s.e., Amsterdam, Tomo I, pp. 292-297,

OROZCO DIAZ, E. (1969) *El teatro y la teatralidad del barroco*, Planeta, Barcelona

Ovídio (2007) *Metamorfoses*, Trad. Paulo Farmhouse Alberto, Livros Cotovia, Lisboa

PAIS, A. (1998) *Presépios Portugueses Monumentais do séc. XVIII em Terracota,* Dissertação de Mestrado em História de Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol.1 e 2

PAIS, A. (1999) 'A imagem de S. Bernardo em azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós', in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 91-100

PAIS, A. (2002) 'Machado de Castro e o presépio do Convento do Sagrado Coração de Jesus' in *Monumentos*, No. 16, pp.54-59

PAIS, A. (2007) 'Inquietações da Alma - Reflexões sobre o simbolismo presente nos temas coadjuvantes de núcleos azulejares portugueses', in *Revista de História da Arte,* No.3, pp. 183-198

PALMA-FERREIRA, J. (1982) *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, ('Série Estudos e Ensaios'), Biblioteca Nacional, Lisboa

PALOMO, F. (s.d.) *Fazer dos Campos Escolas Excelentes - Os Jesuítas de Évora e as Missões do inteiror em Portugal (1551-1630)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

PANOFSKY, E. (1982) *Estudios sobre iconologia,* Alianza Editorial, Madrid, 5ªed

PANOFSKY, E. (1989) *O significado nas artes visuais,* Editorial Presença, Lisboa

PERAZZO, J. (1997) *Aproximación a la historia de la música portuguesa*, R.J. Libros, Caracas

PEREIRA, J. (1989) 'Arte Efémera' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 38-39

PEREIRA, J. (2000) *Arte efémera em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,

PEREIRA, J. (Dir) (1989) *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, s.e., Lisboa

PEREIRA, José (1989) 'Barroco' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.69-76

PEREIRA, J. (1989) 'D. João V' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 198

PEREIRA, J. (1989) 'Rococó' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa,pp. 416-421

PEREIRA, J. (1989) 'Azulejo' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa,pp. 54-60

PEREIRA, J., FERRÃO, L. ARRUDA, L. (1994) *Lisbonne au temps du Roi Jean V (1698-1750)*, Instituto Português de Museus, Lisboa

PEREIRA, P. (1989) 'Imaginário Barroco' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.231-233

PEREIRA, P. (1989) 'Mitologia' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 293-300

PEREIRA, P. (1997) *História da Arte Portuguesa*. XIII, Circulo de Leitores, Lisboa

PEREIRA, P. (1999) *2000 Anos de arte em Portugal*. Temas e Debates – Actividades Editoriais, Rio de Mouro

PEREIRA, P., GOULÃO, M. (1989) 'Iconografia' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 225-229

PICARD, F. (1999) 'China: Jesuits & Courtiers', livro do CD *Chine: Jésuites & Courtisanes*, Musique du Monde, Buda Musique, s.l.

PIMENTEL, A. (1892) *As Amantes de Dom João V. Estudos Históricos*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa

PIMENTEL, A. (1989) 'Chinoiserie', in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, p. 98

PINTO, N. (1997) *Azulejos de Torres Vedras*, Governo Civil do Distrito de Lisboa, s.l.

PIRES, A. (1909) 'Investigações ethnographicas' in *Revista Lusitana*, Vol. 12, pp. 61-92

PLEGUEZUELO, A. (Coord) (s.d.) *Lozas y azulejos de la colección Carranza*, Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Castilla-La Mancha, vol. I y II

PORTUGAL, F. (1739) *Discurso Apologético em defensa do Theatro Hespanhol*, Na Officina de Miguel Rodrigues, Lisboa Occidental

PRAETORIUS, M. (1985) *Syntagma Musicum,* Bärenreiter Kassel, Basel (Fac-simile)

QUIETO, P. (1990) *D. João V de Portugal – a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Edições Elo, Lisboa-Mafra

REBELLO, A. (1753) *Historia Abbreviada de Alexandre Magno Rey da Macedônia*, s.e., Lisboa

REGO, P. (1706) *Relaçam das Festas com que a cidade de Évora, celebrou as alegres noticias que recebeo em 2. de Junho de 1706*, Officina da Universidade, Évora

REID, J. (1993) *The Oxford Guide to Classical Mythology in Arts, 1300-1990s*, Oxford University Press, New York/Oxford, Vol.1 e 2

RIBEIRO, A. (Coord) (1998) *Museu de Lamego – Roteiro*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu de Lamego, s.l.

RIBEIRO, A. (1989) 'Dança' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp.145-146

RIBEIRO, L. (s.d.) *Azulejos de Lisboa,* Litexa Editora, Lisboa/Porto

RIBEIRO, M. (s.d.) *Quadros Históricos da vida musical portuguesa*, Edições Sassetti, Lisboa

RIBEIRO, M. (1936) *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, ('Achegas para a História da Música em Portugal'), in Separata da *Revista História,* Lisboa, série a)

RIBEIRO, P. (1706) *Relaçam das Festas, com que a Cidade de Évora celebrou as alegres noticias, que recebeo em 2. de Junho de 1706. Compôs a Musica, e recopilou estas memorias Pedro Vas Rego, Mestre da Capella da Sacta Sê, Cathedratico de Musica, & Reytor do Collegio do Illustrissimo Senhor Arcebispo*, Officina da Universidade, Évora

RIMMER, J. (1963-1964) 'Harps in the Baroque Era' in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Taylor & Francis, Ltd., s.l., 90th Sess., pp. 59-75

RIPA, C. (1987) *Iconologia*, Akal, Madrid, vol.1 e 2

ROCHA, L. (2008) 'Al zulaijo: Music in the Ceramic Tiles of São Vicente de Fora Monastery in Lisbon' in *Music in Art*, Ed. Zdravko Blazekovic, pp. 301-316

ROCHA, L. (2010) 'Azulejos y Música Barocos en los Colegios Jesuítas de Santo Antão (Lisboa), Espírito Santo (Évora) y S. João Evangelista (Funchal-Madeira)' in *Ut Musica Pictura*, Ed. Cristina Santarelli, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim, pp. 187-204

ROCHA, L., CORREIA, L. (2009) et al, 'Prato Dinastia Qing, período Kangxi' in *Tomás Pereira (1646-1708), Um Jesuíta na China de Kangxi*, Coord. Luís Barreto, Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa, pp. 137-138

RODRIGUES, F. (1917) *A formação intellectual do Jesuíta,* Livraria Magalhães e Moniz Editora, Porto

RODRIGUES, F. (1950) *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, Tomo 4,

RODRIGUES, G. (1983) *Literatura e Sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, ('Temas Portugueses'), Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa

RODRIGUES, M. (1746) *Sermão Panegyrico do Glorioso São Luiz, Rey de França,* Officina de Miguel Manescal da Costa, Lisboa

RODRIGUES, M. (1748) *Sermão de Acção de Graças na Solemnidade Consagrada ao Glorioso S. Luiz, Rey de França, no dia em que celebrava a Igreja o Glorioso S. Estevão, Rey da Hungria, pelo prodigioso milagre de restituir a falla a Catharina Rosa de Jesus*, Officina de Francisco Luiz Ameno, Lisboa

RODRÍGUEZ, M. (2010) 'La música de las sirenas' in *Ut Musica Pictura*, Ed. Cristina Santarelli, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Turim, pp. 39-54

RONAN, C. (Ed) (1988) *East meets West: The Jesuits in China 1582-1773*, Loyola University Press, Chicago

RYNCK, P. (2009) *Understanding Paintings: Bible Stories and Classical Myths in Art*, Thames & Hudson, London

s.a. (s.d.) *Applauso a S.to António, Pelo bom sucesso, que tem havido na função de touros do Rocio,* s.e., s.l.

s.a. (1748) *Applauso Mariano, Triunfo Seráfico: Breve, e exacta relação, em que se declara e manifesta o solemnissimo, e vistoso culto, com que no dia 14 de julho, em modo de Triunfo, se ha de celebrar a Collocação da glorioza Imagem de Nossa Senhora do Patrocínio*, Officina de Domingos Gonsalves, Lisboa

s.a. (1716) *Compromisso da Congregação de Nossa Senhora da Conceyçam & Bom Svcesso dos Agonizantes: sita na Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus desta cidade de Lisboa*, Officina de Pascoal da Sylva, Lisboa

s.a (1772) *Entremez para o Natal* , Officina de Francisco Sabino dos Santos Lisboa, Lisboa

s.a (1988) *Monumentos e Edifícios Notáveis do distrito de Lisboa,* Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, Terceiro Tomo

s.a. (s.d.) *Pratica de Três Pastores, a saber Roderico, Loirenço, e Silvestre, os quaes aparecendolhe o Anjo a noite de Natal espantados chamão hum a otro dizendo ...*, s.e., s.l.

s.a. (s.d.) *O Anonymo, repartido pelas semanas para divertimento e utilidade do público. Com privilégio Real*, s.e., Lisboa, nº 10, p.73 - 80

s.a. (1863) *O pae novo commentario ou interpretação das dez Éclogas ou Bucólicas de Publio Virgilio Maro por um pastor nabantino*, s.e. Lisboa

s.a. (1752) *Relaçam verdadeira da grande e magnifica festividade com que no segundo dia de touros, que se contavao 4 do mez de Setembro, celebrou o Supremo Senado, a feliz Aclamação do Augustíssimo, e Fidelíssimo Rey de Portugal, o Senhor Rey Dom Jozé o I.* En la Impr. de Thomaz Lopes de Haro, Lisboa

s.a. (1730) *Relaçam das festas com q o Collegio, & Universidade da Companhia de Jesu da cidade de Évora applaudio a Canonização dos dous gloriozos Santos, Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka da mesma Companhia*, *Em Novembro de 1727,* Officina da Universidade, Évora

s.a. (1727) *Relaçam das Festas, que celebrou no Solemnissimo Tríduo dos Gloriosos Santos Luis Gonzaga e Estanislao Kostka; o Collegio de S. Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga em 27 de Julho de 1727*, s.e., Braga

s.a. (s.d.) *Relação das Festas da Casa Professa de S. Roque da Cidade de Lisboa Occidental. Nas Canonizações dos dous Illustres Santos Luiz Gonzaga, e Estanislao Koska; da Companhia de Jesus*, s.e., Lisboa

s.a. (s.d.) *Relação verdadeira de todas açoens, divertimentos que na tarde do dia 28 do mez de Agosto deste prezente anno, se fizerão na Praça do Terreiro do paço, em obzequio das Augustas Magestades*, s.e., s.l.

s.a. (1749-1754) *Repertorio das Ordenações do Reyno de Portugal, Lisboa, no Mosteiro de S. Vicente de Fora, Câmara Real de Sua Magestade*, s.e, s.l., 2 volumes

s.a. (1720) *Te Deum que se ha de cantar alternadamente o coro de Musica & o Povo em cantochão, na Igreja da Casa Professa de S. Roque da Companhia de Jesus em 31 de Dezembro,* Na Officina da Música, Lisboa Occidental

SABO, R. e FALCATO, J. (1998) *Azulejos in Portugal – Fliesendekor in Palaesten, Gaerten und Kirchen*, Himer Verlag, Muenchen

SACHS, C. (1996) *Storia degli Strumenti Musicali*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, Itália

SALDANHA, A., ALVES, J. (Org) (1996) *Estudos para a história do relacionamento luso-chinês: séculos XVI-XIX*, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas/ Instituto Cultural de Macau, Lisboa

SALMEN, W. (1997) *Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Bärenreiter, Kassel

SANMARTIN, A., VISA, M., (1982) *Museu de Belles Artes de Valência – Estamplas y Planchas de la Real Academia de San Carlo*, Ministério de Cultura, Madrid

SANTA CATARINA, Frei L. (1750) *Anatomico Jocoso*, Officina do Doutor Manuel Alvarez Solano, Lisboa, Tomo I e III

SANTANA, F. SUCENA, E. (Dir.) (1994) *Dicionário da História de Lisboa*, 1º ed., Carlos Quintas & Associados – consultores, Sacavém

SANTO ANTÓNIO, H. (1744-1755) *Chronica dos Eremitas da Serra de Ossa no Reyno de Portugal e dos que floreceram em todos os mais Ermos da Christandade...*, Na Officina de Francisco Sylva, Lisboa

SANTOS, P., RODRIGUES, T., NOGUEIRA, M. (1996) *Lisboa setecentista vista por estrangeiros*, Livros Horizonte, s.l.

SANTOS, R. (1957) *O azulejo em Portugal*, Editorial Sul, Lda, s.l.

SAPORTES, J. (1970) *História da Dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

s.e. (1982) *Catalogo da Exposição Presença de Alguns Artistas Franceses em Portugal no séc. XVIII, sua influência*, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva

SEEBASS, T. (1988) 'Lady Musica and her *protegés* : from musical allegory to musicians' portraits' in *Musica Disciplina*, XLII, pp.23-61

SEEBASS, T. (1991) 'Iconography and dance research' in *Yearbook of Traditional Music*, No. 23, pp. 33-51

SEEBASS, T. (1992) 'Musical Iconography' in *Ethnomusicology. A Handbook.* London, pp.238-244

SEEBASS, T. (1999) Il concetto dell'armonia arcadica e la realtà arcadica", in *Il paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, Ed. Renzo Zorzi. Venezia: Marsilio, pp. 207-220.

SEEBASS, T. (2001) 'Iconography' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 7ª ed., Macmillan Press, London, vol. XII, pp. 54-71.

SERRA, P. (1730) *Ludovicus et Stanislaus Trágico-Comoedia*, s.e., Évora

SEZNEC, J. (1972) *The Survival of the Pagan Gods – The Mythological Tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*, 2ª ed., Princeton University Press, Princeton

SHAKLETON, N. (1984) 'Clarinet' in *The New Grove Dicitonary of Musical Instruments,* Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press, London, vol. 1, pp. 389-402

SHILOAH, A. (2000) 'Jewish and Muslim Traditions of Music Therapy' in *Music as Medicine - The History of Music Theraphy since Antiquity*, Ed. Peregrine Horden, Ashgate, England/USA, pp 69-83

SILVA, A. (1753) *Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas, que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa,* 3ªed. Officina de Francisco Luiz Ameno, Lisboa

SILVA, P. (2007) *O convento da Graça de Torres Vedras: a comunidade eremítica e o património*, Câmara Municipal de Torres Vedras/Livrododia, Torres Vedras

SIMÕES, J. M. (1947) *A Casa do Paço da Figueira da Foz e os seus Azulejos*, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz

SIMÕES, J. M. (1949) *Os azulejos holandeses do Palácio Saldanha*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa

SIMÕES, J. M. (1959) *Carreaux Céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*, Martinus Nijihoff, Netherlands

SIMÕES, J. M. (1963) *Azulejaria nos Açores e na Madeira*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

SIMÕES, J. M. (1997) *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, 2ª ed, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, vol. 1 e 2

SIMÕES, J. M. (2010) dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVIII - Edição Revista e Actualizada*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

SINCLAIR, A. (1908) 'Gypsy and Oriental Musical Instruments', in *The Journal of American Folklore*, Vol. 21, No. 81, pp. 205-221,

SLIM, H. (2002) *Painting Music in the Sixtheenth Century*, St Edmundsbury Press, Suffolk

SMITH, J. (1996) 'Solis' in *The Dictionary of Art*, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, London, Vol. 29, pp. 43-44

SMITHERS, D. (1973) *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721*, J.M. Dent & Sons, London

SOARES, E. (1971) *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*, Livraria SamCarlos, Lisboa, Vol.1

SOARES, E. (Org) (1975) *Inventário da Colecção de Estampas*, Ministério da Educação e Cultura/Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, Série preta, Vol. 1

SOBRAL, L. (1995-1999) '*Tota Pulchra esta mica mea*. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes' in *Azulejo*, No. 3/7, pp. 71-90

SOUSA, P. (2008) *História da Música Militar em Portugal*, Tribuna da História, s.l.

SOUTO, M. (1969) 'Os azulejos do Convento da Graça de Lisboa', in *Revista Municipal*, Nos.120-121, pp. 51-70

STARKIE, W. (1935-1936) 'The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music' in *Proceedings of the Musical Association*, 62nd Sess, Taylor & Francis, Ltd/The Royal Music Association,s.l., pp.1-20

STEELE, R. (1724) *La Bibliotheque des dames: contenant des regles generales pour leur conduite dans toutes les circonstances de la vie: avec des remarques historiques & critiques sur les modes & habillemens des anciens & modernes/ écrite par une Dame & publiée par M. le Chevalier R Steele*, Chez Du Villart et Changuion, Amsterdam, 2v.

STEVENS, D. (1992) 'Musicians in 18th century Venice' in *Early Music*, Vol.20, No.3, pp. 402-408

SYLVA, M. (1704) *Arte Mínima, com que semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Máxima, & Longa Sciencia da Musica*, 2ªed., Officina de Joam Galram, Lisboa

SYLVA, M. (1733) *Commento sobre os Cinco Livros de Tristes de P. Nasão; com huma breve notícia das Fabulas e outras cousas mais precisas para a intelligenccia do mesmo author*, Officina de Antonio de Sousa da Sylva, Lisboa Occidental

TANNER, M. (1989) 'Chance and Coincidence in Titians's *Diana and Actaeon*' in *Early Music*, Vol. 17, No.4, pp. 535 - 550

TARR, E. (1984) 'Trumpet' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Satnley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 3, pp 639-654

TEIXEIRA, D. (1723) *Vida de D. Nuno Álvares Pereyra*, s.e., s.l.

TEIXEIRA, M. (1989) 'Moda' in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Ed. José Pereira, Editorial Presença, Lisboa, pp. 300-301

TÉRCIO, D. (1996) *História da Dança em Portugal. Dos Pátios das Comédias à fundação do Teatro de S. Carlos*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, vol. 1 e 2.

TÉRCIO, D. (1996) 'Ape dances and popular dances on Portuguese figurative tile panels from the seventeenth and eighteenth centuries' in *Imago Musicae*, Vol. XIII, pp. 131-144

TÉRCIO, D. (1999) *Dança e Azulejaria no teatro do Mundo*, Edições Inapa, Lisboa

TEROL, M. (1992) *Azulejos a Lisbonne – Lumière d'une ville/ Azulejos em Lisboa – A luz de uma cidade*, Éditions Hervas, Paris

TIETZE-CONRAT, E. (1957) *Dawrfs and Jesters in Art*, Phaidon, New York

TRINDADE, R. (2007) *Revestimentos Cerâmicos Portugueses - Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*, Edições Colibri, Lisboa

TURNBULL, H. (1984) 'Guitar' in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London, Vol. 2, pp. 87-109

VANHAECKE, F. (Ed.) (1991) *Triomphe du Barroque*, Fondation Europalia International, s.l.

VELOSO, J. ALMASQUE, I. (1996) *Hospitais Civis de Lisboa – História e Azulejos*, Inapa, Lisboa

VENTURA, M. (Coord) (1998) *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico*, Edições Colibri, Lisboa

VIGARELLO, G. (Dir.) (2005) *Histoire du Corps. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seil, Paris, vol. 1

VIRGÍLIO, P. (1996) *Bucólicas*, Trad. Maria Gonçalves, Verbo, s.l.

VORAGINE, T. (2000) *Legenda Aurea,* Editora Civilização, Porto, Tomo I e II

WALLS, P. (1984) 'Fingering in the 18th Century', in *Early Music*, Vol 12, No.3, pp. 299-315

WEIGEL, C. (1961) *Musikalisches Theatrum*, Barenreiter Kassel, Basel, London, New York, Fac-simile

WINTERNITZ, E. (1943) 'Bagpipes and Hurdy-Gurdies in Their Social Setting' in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No.1, pp. 56-83

ZINGEL, H. (s.d.) *Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart,* VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig, Band.4

ZINGEL, Hans (1932) *Harfe und Harfenspiel* vom beguin des 16. Bis ins zweite drittel des 18. Jahrhunderts, Verlag, Halle

ZINGEL, H. (1968) *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst/ King David's Harp as represented in European Art*, Musikverlage Hans Gerig, Köln

ZINGEL, H. (1974) *Harfenspiel im Barockzeitalter*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Publicações electrónicas

BAUMGARTNER, E. (2006) 'Lectures et usages d'Ovide (XIIIe – XVe siècles) : quelques approches' in *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index37.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009

CROIZY-NAQUET (2007) 'L'Ovide moralisé ou Ovide revisité: de metemorphose en anamorphose', in *Cahiers de recherches mediévales*, 9, 2002. URL: http://crm.revues.org//index49.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009

HEXTER, R. (1998) 'Ovid's Metamorphoses Metamorphosed' in *Bancroftiana – Newsletter of the Friends of the Bancroft Library,* Vol 113, 1998, URL : www.bancroft.berkeley.edu:events:bancroftiana:113:ovid/html

HULT, D. (2009) 'Allégories de la sexualité dans l'Ovide Moralisé' in *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, URL : http://crm.revues.org//index50.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009

KOPP, J. (2004) 'The Musette de Poitou in 17th-Century France' in *The Galpin Society Journal*, Vol. 57, pp. 127-145, URL: http://www.jstor.org/stable/25163797 . Consultado em 12 Julho de 2011

MORA, F. (2009) 'Deux réceptions des Métamorphoses au XIVe et au XVe siècle' in *Cahiers de recherches médievales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index64.html. Consultado a 7 de Janeiro de 2009.

MÜHLETHALER, J. (2007) 'Entre amour et politique: métamorphoses ovidiennes à la fin du Moyen Age' in *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, URL: http://crm.revues.org//index76.html. Consultado a 7 e Janeiro de 2009

PARRY, Hugh (s.d.) 'Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape' in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 95 (1964), pp. 268-282, URL: http://www.jstor.org/stable/283792 Consultado a 7 de Janeiro de 2009

SAVAGE, Roger (s.d.) 'Prologue: Daphne Transformed' in *Early Music*, Vol. 17, No.4, pp.485-493, URL: http://www.jstor.org/satble/3127017 Consultado a 12 de Janeiro de 20

Manuscritos (Biblioteca Pública de Évora)
Catalogo Manuscritos, Tomo III (História)

Cód. CVIII, 2-6 : Papéis sobre os estudos das Universidades de Évora e Coimbra, governadas pelos Jesuítas

Cód. CXIV, 2-32: Papeis acerca do Sr. D. José, filho de El-Rei D. Pedro II, quando foi estudar ao Collegio da Companhia de Évora

Cód. CVIII, 1-20: Livro dos estatutos e mais cousas pertencentes ao bom governo do Colégio Real da Purificação da Universidade de Évora, 1656-1718

Cód. CXII, 1-7: Resoluções finais tiradas das constituições e ordens dos superiores para governo dos Padres Reitores da Universidade de Évora

Cód. CX, 1-17: Forma para se dar o grau de mestre em Artes

Cód. CXIV, 2-31: Estatutos da Universidade (do tempo do Cardeal D. Henrique), 4 livros

Cód. CX, 1-17 + CXXX, 2-7: Monita secreta. Instruções secreto que devem guardar todos os religiosos da Companhia de Jesus. Auctor o Padre Cláudio Acquaviva.

Cód. CVIII, 1-27 + Cód. CVIII, 1-28: Ritual que usa a Companhia nas Solemnidades nas suas casas e Collegios de Portugal; pelo Irmão António Rodrigues, 1646

Cód. CVIII, 1-25: Lembrança de algumas cousas d'esta casa de S: Roque desde 1695 até 1751

Cód. CIX, 2-17: Livro do tombo dos bens e propriedades do Collegio de Beja, feito em virtude da provisão de 6 de Fevereiro de 1740

Cód. CIX, 2-15: Cartas do Padre Miguel de Almeida sobre cousas da Companhia

Cód. CIX, 1-17: Formulário das Cerimónias com que se devia receber D. João V na Sé de Évora; feito em 1728 pelo Mestre de Cerimónias da Sé, Manuel Rodrigues Valente

Cód. CVIII, 2-9: Notícia da Companhia de Jesus, pelo Padre António Leite

Cód. CV,1-6: Tratado sobre la Compañia de Jesus

Cód. CVIII, 1-29 + Cód. CXII, 2-19, História e constituições dos Jesuítas

Cód. CX, 1-17, Fragmento de uma crónica que contem os princípios de Collegio de Évora

Cód. CIV, 1-39, História do noviciado de Évora, pelo P. António Franco

Cód. CXXIII, 2-18: Costumeiro e directorio das officinas do noviciado de Évora