

A ICONOGRAFIA MUSICAL DA CUSTÓDIA DE BELÉM

João Pedro Romão Louro

Dissertação

de Mestrado em Ciências Musicais

SETEMBRO, 2010

João Pedro Romão Louro
A Iconografia da Custódia de
Belém, 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, realizada sob a
orientação científica da Prof. Doutora Adriana Latino e do Prof. Doutor
Carlos Moura

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O candidato,

Lisboa, de de

À minha família

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer, em primeiro lugar, à minha família, e também às pessoas cuja contribuição foi decisiva para o que agora apresento. Prof. Doutora Adriana Latino e Prof. Doutor Carlos Moura, Prof. Doutora Ana Isabel Buescu, Dr. Anísio Franco, Dr^a Belmira Maduro, Dr^a. Celina Bastos, Dr. Dagoberto Markl, Prof. Doutor Gerard Doderer, Padre João Chaves, Dr. João Soalheiro, Dr^a Luísa Penalva, Prof. Dr^a Maria José Palla, Dr. Rui Afonso Santos, Dr^a Teresa Pinto.

RESUMO

ABSTRACT

A Iconografia Musical da Custódia de Belém

Musical Iconography of the Belém Monstrance

João Pedro Romão Louro

PALAVRAS-CHAVE: Concerto angelical, Corpo de Deus, Custódia de Belém, D. Manuel, iconografia musical, procissão.

KEYWORDS: Angel concert, Belém Monstrance, Corpus Christi, D. Manuel, musical iconography, procession.

A Custódia de Belém apresenta, nos três registos das suas duas colunas, um concerto angelical que se relaciona com o aparato das devoções, popular e cortesã, que a festa do Corpo de Deus assumia no reinado de D. Manuel. Contribuí para a celebração histórica, tão optimista quanto expansiva, da política do monarca. A chave para o seu entendimento musical leva em conta dois factores: o instrumentário patente nas artes visuais, assim como nas fontes documentais e literárias do período, e a organologia coeva. Ambos ajudam a identificar o instrumentário e a relacioná-lo com a circunstância cultural portuguesa do início do séc. XVI, mais concretamente, com a procissão do Corpo de Deus.

The Belém Monstrance shows an angel concert that relates to the apparatus of popular and courtly devotions around the Corpus Christi feast, as well as the celebration of D. Manuel's politics. The key for its musical understanding relies on two factors: the musical instruments included in the visual arts and in the documental and literary sources of the time, and late medieval organology. These help us to identify the instruments and relate them with the cultural proceedings in Portugal during the early sixteenth century, more specifically with the Corpus Christi procession.

ÍNDICE

MOTIVAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 ICONOGRAFIA MUSICAL	14
1. 1. ICONOGRAFIA: PERSPECTIVA HISTÓRICA DO MÉTODO DESCRITIVO DA OBRA DE ARTE	14
1. 2. ICONOLOGIA: MÉTODO INTERPRETATIVO	19
1. 3. ICONOGRAFIA OU ICONOLOGIA MUSICAL: DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO VISUAL DA MÚSICA	22
1.4. CLASSIFICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA IDADE MÉDIA	25
1.4.1. A exegese alegórica	27
1.4.2. A tratadística organológica medieval	29
1.4.3. «Música alta» e «música baixa»	31
CAPÍTULO 2 A CUSTÓDIA DE BELÉM: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	33
2. 1. PLANO POLÍTICO DA ACÇÃO DE D. MANUEL I	33
2.1.1. O Rei e a expansão: aspectos musicais de uma política de continuidade e inovação	35
2.1.2. O ouro primeiro de Quíloa	37
2.1.3. O efectivo musical dos portugueses nas viagens ao Oriente	44

2. 2. PLANO ESPIRITUAL DA ACÇÃO DE D. MANUEL I	45
2.2.1. A espiritualidade do Reino	45
2.2.2. A música no teatro religioso	48
2.2.3. A espiritualidade do Rei	50

**CAPÍTULO 3 A PROCISSÃO DO CORPO DE DEUS:
CARACTERIZAÇÃO MUSICAL 53**

3. 1. O CONTEXTO EUROPEU	53
3.1.1. Origem e oficialização da festa	53
3.1.2. A procissão	55
3.1.3. A presença da música na procissão	56
3.2. O CONTEXTO PORTUGUÊS	58
3.2.1. O regimento de 1482	60
3.2.2. O regimento de Coimbra	61
3.2.3. O regimento de Portalegre	62
3.2.4. Porto, finais do séc. XV	62
3.2.5. Funchal, finais do séc. XV	64
3.3. CARACTERIZAÇÃO DA FUNÇÃO DA MÚSICA	65
3.3.1. «Música alta»: trombetas e percussão	65
3.3.2. Alternância e acompanhamento da música vocal e instrumental	69
3.3.3. Acompanhamento de danças e entremezes por música instrumental	70
3.3.4. Música antecedendo ou rodeando a custódia	72

CAPÍTULO 4 O CONCERTO ANGELICAL DA CUSTÓDIA DE BELÉM
75

4. 1. ICONOGRAFIA DO INSTRUMENTÁRIO 75

4.1.1. Programa iconográfico **75**

4.1.1.1. O registo inferior **76**

4.1.1.2. O registo médio **81**

4.1.1.3. O registo superior **92**

4.2. ICONOLOGIA DO CONCERTO ANGELICAL 94

4.2.1. O concerto angelical **97**

CONCLUSÃO 99

BIBLIOGRAFIA 100

ANEXO 1 (Quadros 1-15) 116

ANEXO 2 (Regimentos) 131

ANEXO 3 (Pagamentos) 146

ILUSTRAÇÕES (1-11) 154

MOTIVAÇÃO

O ímpeto que levou à realização desta investigação resulta de vários factores ancorados no gosto pessoal pela História e pela Música. Se se pudesse determinar o primeiro momento em que a Custódia de Belém conseguiu a minha atenção, seria aquele em que pela primeira vez dei conta da sua existência, através de uma descrição presente numa das minhas leituras de adolescência. Não foi um contacto visual, mas a idéia de que os seus anjos ganhariam vida após o horário de visita do museu, não deixou de estar presente ao longo deste tempo. Mais tarde, a experiência profissional no teatro vicentino e o estudo regular da sua época marcaram, em grande medida, a aprendizagem que aqui se tenta capitalizar. O terceiro momento, aquele que porventura terá sido mais decisivo na escolha do tema, foi o trabalho realizado, durante a licenciatura, para a disciplina de História das Artes Decorativas, leccionada pelo Prof. Doutor Carlos Moura. Tinha justamente o mesmo título que aqui se apresenta e o seu resultado foi suficiente para que o Professor me tivesse sugerido avançar com o estudo, ao nível da pós-graduação. Também o contacto com este tempo e estas matérias que me providencaram, tanto o Prof. Doutor Gerard Doderer, como a Prof. Doutora Maria José Palla, me foi determinante para que o concluísse. De igual modo, a atenção ao detalhe que a Prof. Doutora Adriana Latino me foi passando, como marca de uma investigação bem feita, contribuiu enormemente para o desenvolvimento das técnicas de pesquisa, permitindo-me estruturar a dimensão de gosto pessoal em torno do objecto de estudo.

INTRODUÇÃO

O trabalho, que agora se apresenta, propõe uma hipótese de leitura iconológica sobre o concerto angelical da Custódia de Belém. Mais do que a mera identificação das espécies organológicas, importa justificá-lo no complexo iconográfico em que se insere, levando em conta a relação entre religião e poder, em Portugal, ao tempo do encomendante, o rei D. Manuel I.

As duas linhas orientadoras principais que foram seguidas, ao ler a Custódia como se de um documento se tratasse, dizem respeito, por um lado, ao simbolismo político que reveste o material com que a peça foi executada, e por outro, à componente musical do contexto em que a sua função era realizada. O primeiro ouro conquistado na sequência do projecto manuelino da Índia, foi capitalizado sob a forma de uma custódia. Isto, numa

altura em que o culto do Corpo de Deus assumia uma crescente dimensão política. O ouro foi trabalhado com base na articulação entre as esferas religiosa e política como legitimadora das estratégias de poder. A caracterização dos planos político e espiritual da acção de D. Manuel I toma em atenção o papel da música no conjunto das suas estratégias de representação, assim como o modo como esta era utilizada no âmbito da procissão do Corpo de Deus, isto é, o cenário em que as custódias cumprem a função de exhibir a Hóstia Consagrada.

Tratando-se de um dos testemunhos mais demonstrativos da capacidade da ourivesaria portuguesa, a metodologia empregue na investigação radicou na intersecção entre os domínios da História, História da Arte e Musicologia. Sem entrar na polémica sobre a autoria da Custódia, tentou-se extrair da documentação um conjunto de informações válido o suficiente para que ali se detectassem os sintomas culturais da época. A escassez de fontes portuguesas sobre a procissão do Corpo de Deus permitiu, ainda assim, cotejá-las com os resultados de outros investigadores que, num plano internacional, se debruçaram sobre o mesmo tema neste período. Foi, assim, possível averiguar da afinidade entre os costumes relativos ao evento e enriquecer as nossas conclusões. Estudaram-se fontes portuguesas directamente relacionadas com o reinado de D. Manuel I* e, no que especificamente à procissão diz respeito, algumas produzidas no decurso do séc. XV.

O primeiro capítulo ensaia um resumo histórico do discurso descritivo e interpretativo da obra de arte, de modo a estabelecer as bases metodológicas empregues. Leva também em conta o percurso da organologia ao longo da Idade Média, na passagem da sua dimensão alegórica para aquela de índole mais descritiva. A contextualização da Custódia resulta da pesquisa dos elementos musicais nos planos político e espiritual do monarca. Este segundo capítulo lança a ideia de que a articulação da música com as demais estratégias de representação reais segue um modelo internacional. O terceiro capítulo utiliza esta relação no domínio específico do Corpo de Deus, levando em atenção os regimentos e pagamentos relativos à sua procissão em Portugal. Finaliza com a iconologia do instrumentário do concerto, isto é, com a descrição organológica das espécies tendo presente, tanto quanto foi possível apurar, a tratadística coeva e a relação deste com as práticas musicais portuguesas no momento culminante da procissão.

* Doravante denominado por D. Manuel.

1 ICONOGRAFIA MUSICAL

1.1 ICONOGRAFIA: PERSPECTIVA HISTÓRICA DO MÉTODO DESCRITIVO DA OBRA DE ARTE¹

A iconografia nasce como um dos produtos do pensamento intelectualizado das cortes esclarecidas do norte de Itália no séc. XVI. Se durante a Idade Média tardia, de uma maneira geral, a economia da visualidade estabelecia-se na função didáctica do enriquecimento da herança cristã sem carecer da componente literária, já o Renascimento permitira uma maior diversidade discursiva. O que tornará patente a interacção entre *logos* e *imago* e cujas consequências prática e teórica enformaram determinantemente os regimes de produção e recepção a partir daí.

O termo provém do grego *Eikon* e *Graphein* e começou por ser utilizado no séc. XVI pelos humanistas, no quadro da sua recepção entusiasta da inovação tecnológica que representou a imprensa, para o estudo dos emblemas, retratos e outros testemunhos visuais da arqueologia antiga. A consciência entre antigo e moderno, estabeleceu-se no domínio das artes e das ciências de modo transversal e atestando a iconografia a necessidade de sistematização daquela interacção, desde logo observada pelos autores inaugurais, e que percorre toda a literatura subsequente. A sua matriz retrospectiva alarga-se a partir do séc. XIX, já numa dimensão académica.

Ao longo destes dois períodos encontram-se outros tantos momentos de ruptura com a ordem vigente e que têm em comum o esforço de emancipação do indivíduo perante o estado das coisas. O aproveitamento intelectual de ambos teve como consequência a verbalização das formas de expressão artística: ao nível da tratadística e, depois, na inclusão tanto de um *corpus* como de um *modus operandi* teóricos na esfera universitária. O estudo descritivo e classificatório das imagens para o entendimento dos assuntos representados encontrou, nos autores do séc. XVI e a partir do séc. XIX, duas

¹ Toda esta primeira parte, de âmbito metodológico, visa apresentar os aspectos constitutivos da iconologia, sob forma de um resumo, necessariamente generalista, sustentado na bibliografia em rodapé.

abordagens que participam directamente das expectativas que um e outro tempo determinaram. Ao serviço da rica aristocracia encomendante do norte de Itália, o artista e biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574)² tornou-se inadvertidamente o fundador dos estudos iconográficos, ao servir de interlocutor entre a imagem e o observador, num claro exercício apologético da grandeza dos Medici contido nos *Ragionamenti*. Duas gerações depois, Cesare Ripa (1560-1622) dedicou a sua *Iconologia*³ ao Cardeal Anton Maria Salviati (1537-1602), seu patrono. Este livro de emblemas reunia, como conteúdo imagético, alegorias, ou seja, conceitos personificados, e teve uma enorme repercussão ao longo dos séculos XVII e XVIII através de inúmeras edições e que serviram tanto para a produção artística como para a descodificação desta em termos da recepção. Ambas as obras radicam obviamente no impulso que a imprensa deu à capacidade do esclarecimento em massa, especialmente abraçada pelos humanistas, como já foi referido. É o que podemos perceber da contribuição de Sebastian Virdung (c. 1465-1511), autor do primeiro tratado impresso exclusivamente dedicado a instrumentos musicais e aspectos relacionados com a sua execução e pedagogia. A primeira edição, *Musica getuscht* (Basileia, 1511) resulta numa das primeiras obras em vernáculo apresentando, para além das imagens, textos que, sob forma de diálogo, contêm indicações sobre o seu tempo e uso corrente, fornecendo elementos históricos para a sua compreensão⁴.

Se é no séc. XVIII que podemos situar o primeiro estudo teórico sistemático sobre antiguidades egípcias, gregas, etruscas e romanas, da autoria do antiquário francês A. C. Philippe de Caylus (1692-1765), é no entanto com as obras de J. J. Winckelmann (1717-1768) e L. Lanzi (1732-1810) que a história da arte surge como disciplina

² G. Vasari foi responsável pela reconstrução e decoração, entre 1555 e 1565, de vários sectores do Palazzo Vecchio em Florença para o Duque Cosme de Medici, tendo começado em 1558 a escrever uma série de diálogos imaginários, *Ragionamenti*, com o filho do Duque, Francesco, onde discorria sobre os complexos programas simbólicos, os retratos e as referências histórico-mitológicas daquela decoração. A obra foi editada pelo seu sobrinho em 1588.

³ A primeira edição da *Iconologia overo Descrittione Dell' imagine Universali cavate dall' Antichità et da altri luoghi* data de 1593 e não apresenta imagens. A segunda, já de 1603 e dedicada a Salvatore Saviati, acrescentava as imagens aos 684 conceitos por meio de 151 gravuras e deu forma às subsequentes. Por exemplo, a edição londrina, *Iconologia: or Moral Emblems* (1707), faz constar na sua dedicatória aos oradores, poetas, pintores e escultores, a advertência de que as imagens ali contidas se referem a noções gerais para orientação dos artistas.

⁴ Sebastian Virdung (1983), *Musica getuscht*, Basileia, Bärenreiter-Verlag Kassel. (edição facsimilada sem páginas numeradas)

académica⁵. O que prossegue no séc. XIX com especialistas em arte cristã como Adolphe Napoleon Didron (1806-1867) e Anton Heinrich Springer (1825-1891),) assim como Giovanni Morelli (1816-1891) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1820-1897). Estes dois nomes correspondem já à ideia de historiador especializado, ou perito, que se desenvolveu no ambiente de crença no progresso científico e que vê a história da arte ser introduzida como disciplina universitária. Fá-lo por duas correntes: a do Positivismo, a que correspondem aqueles dois, e a da Pura Visualidade, ou Escola de Viena, que, através de Konrad Fiedler (1841-1895) e Alois Riegl (1858-1905), privilegia a arte como linguagem das cores e formas⁶. Tanto a proposta de Morelli, para um método de reconhecimento da autenticidade da pintura e da diferenciação dos seus autores, como a de Cavalcaselle, de perfil mais historicista, contribuem para a formação da disciplina, não deixando de ter em conta metodologias ainda hoje praticadas como a utilização da fotografia, para os pormenores das anatomias representadas, e a confrontação com documentação coeva e sua leitura paleográfica⁷.

A abordagem teórica e sistemática das artes vai-se consolidando na segunda metade do séc. XIX, levando, no caso da música, a que esta tome lugar na universidade, nomeadamente por via da acção docente de Edward Hanslick (1825-1904), na Universidade de Viena, a partir de 1870, e já no decurso do século seguinte, pela formação do programa das ciência musicais, *Handbuch der Musikgeschichte*, coordenado pelo sucessor de Hanslick naquela instituição, Guido Adler (1855-1941), e editado em 1924. É também neste período que a iconografia musical dá os primeiros passos com um dos primeiros artigos dentro do domínio (1919), da autoria de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Aludindo ao «interesse misterioso» dos instrumentos representados, discorre brevemente sobre os aspectos morfológicos das cítaras e liras antigas representadas em Nápoles e no Egipto respectivamente⁸.

⁵ Carlo Argan e Maurizio Fagiolo (1992), *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 89-90.

⁶ Argan e Fagiolo (1992), *Op. cit.*, pp. 90-91.

⁷ Idem.

⁸ Neste pequeno artigo, Saint-Saëns começa por propôr o «interesse misterioso» do uso e construção dos cordofones abordados para se cingir sobretudo à sua morfologia. Não deixa, contudo, de criticar severamente o director do Museu de Nápoles, de que não se recorda o nome, pelas intervenções museológicas modernizantes na estátua de Apolo que resultaram na recolocação da cítara que originalmente segurava. Cf. C. Saint-Saëns (1919), «Lyres et Cithares», in *Bulletin de la Société française de musicologie*, Tomo 1, Nº 4, Société Française de Musicologie, pp. 170-174.

A necessidade de averiguação histórica do objecto artístico passou a contar, incondicionalmente, com uma abordagem cada vez mais sistemática à cultura que o produziu. Neste sentido o estudo da cultura e o modo como se representa a si própria passaram a fazer parte do método da história da arte. Para chegar a este estágio, há que considerar a acção fundadora de Aby Warburg (1866-1929), cuja biblioteca pessoal, especializada na iconografia renascentista, contribuiu em larga medida para uma «nova maneira de entender a história da arte», alicerçada sobretudo nos estudos da história da cultura⁹. O seu continuador foi Fritz Saxl (1890-1948) que, aquando da chegada dos nazis ao poder na Alemanha (1933), fez transportar aquela biblioteca da casa de Warburg, em Hamburgo, para Londres. Aqui, Saxl contribuiu também para a formação do Instituto Warburg que, pouco tempo depois, passou a publicar o periódico *Journal of Warburg Institute* (1937) para além de celebrar um conjunto diversificado de iniciativas como exposições, edição de catálogos, catalogação de fontes documentais, conferências, publicação de artigos científicos e a criação de um curso universitário sobre a civilização do Renascimento (1946).

É no decurso desta dinâmica do Instituto que o método da iconografia se aperfeiçoa, sempre tomando a produção artística do Renascimento como objecto, e muito por via da acção de um dos seus investigadores, Erwin Panofsky (1892-1968). Com efeito, foi ele que, a partir dos anos trinta propôs o esquema tripartido que determinou a feição que a disciplina assumiu daí para a frente, assentando numa História da Arte interpretativa, mais do que descritiva¹⁰. Ao enfatizar como resultado dos desenvolvimentos culturais o significado relativo dos objectos e a sua mudança ao longo dos tempos¹¹, o historiador alemão insere a iconografia num programa metodológico mais ambicioso, que denominará de iconologia: resumindo o esforço de (re)situar a obra de arte na sua história, encarando o conteúdo das imagens e das condições sociais e psicológicas, numa relação com a forma e a produção cultural

⁹ Argan e Fagiolo (1992), *Op. cit.*, p. 96. A obra fundadora de Panofsky a que estes autores se referem é, na verdade, uma colecção de seis conferências publicadas em 1939. A edição portuguesa mantém o título original: Erwin Panofsky (1995), *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa.

¹⁰ Franco Barnabei (1990), «Jan Bialostocki, Formalism, and Iconology», in *Artibus et Historiae*, Vol. 11, Nº 22, IRSA s. c., p. 9.

¹¹ Joan Hart (1993), «Erwin Panofsky and Karl Manheim: A Dialogue on Interpretation», in *Critical Inquiry*, Vol. 19, Nº 3, The University of Chicago Press, p. 536.

respectivamente¹². FÁ-lo para o estudo do Renascimento, trabalhando sobre os dois terrenos mais férteis da iconografia e que são a mitologia clássica e a arte cristã.

Um dos seus mais importantes seguidores, Jan Bialostocki (1921-1988) reafirma e desenvolve o método relativo à iconografia e iconologia tanto no âmbito da aplicação como no da explanação teórica¹³. A afinidade entre a produção teórica de ambos permite-nos resumi-la num cotejo entre as duas definições sobre o que é a iconografia, e que concorrem para a questão central de saber «o que é que a arte significa»¹⁴. Para o alemão, «é o ramo da história da arte que se ocupa do significado da obra de arte em oposição à sua forma, sobretudo os temas ou conceitos específicos manifestados em imagens, histórias e alegorias. A iconografia é a descrição e classificação de imagens.»¹⁵. É, na verdade, o segundo de três níveis de análise que propõe e insere-se antes da iconologia e depois da pré-iconografia. Este reporta-se ao conteúdo natural pela identificação das formas denominando-as de «motivos artísticos»¹⁶: são exemplos as imagens de seres humanos, anjos, casas, plantas e instrumentos, para referir apenas alguns. Este primeiro nível baseia-se na experiência do observador comum. A iconografia descobre já os temas ou conceitos que envolvem aqueles «motivos», e socorre-se das fontes literárias e documentais para estabelecer a relação. Por exemplo, uma mulher acompanhada por um anjo pode eventualmente significar o episódio da Anunciação, narrado nos Evangelhos (Lc 1: 26-38), identificando assim a Virgem Maria recebendo a Boa Nova do Anjo S. Gabriel. Na esteira deste pensamento, a definição de Bialostocki atesta que a «iconografia é uma disciplina descritiva que agrupa sistematicamente temas particulares e assenta no estudo descritivo e classificativo de imagens com o objectivo do entendimento directo ou indirecto dos referentes representados»¹⁷. Ambos evidenciam um interesse na obra de arte menos confinado ao seu valor formal e mais orientado para a articulação constante

¹² Lilian S. Robinson e Lisa Vogel (1971), «Modernism and History», in *New Literary History*, Vol. 3, Nº 1, The John Hopkins University Press, p. 178.

¹³ Barnabei (1990), *Op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Panofsky (1989), *O Significado das Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, p. 33.

¹⁶ Panofsky (1995), *Op. cit.*, Lisboa, Editorial Estampa, p. 21.

¹⁷ Jan Bialostocki (1963), s. v. «Iconography and Iconology», in Bernard S. Myers (ed.), *Encyclopedia of World Art*, Vol. 7, Nova Iorque, McGraw-Hill, pp. 769-785.

entre as tipologias figurativas e as realidades históricas que as originam, resultando num método classificatório, descritivo e interpretativo da representação. Constituído, ao mesmo tempo, uma premissa da iconologia, o grande contributo metodológico desta orientação da historiografia artística.

1.2 ICONOLOGIA: MÉTODO INTERPRETATIVO DA OBRA DE ARTE

A aceção metodológica de iconografia, a partir de Panofsky, ganha pertinência no âmbito mais vasto do esquema circular de análise por ele proposto e organizado em três níveis:

- 1) Análise pré-iconográfica, que consiste na análise das formas, ou seja, das linhas e cores;
- 2) Análise iconográfica, que descreve os assuntos ou temas que são representados, onde entra o conhecimento das fontes literárias que contribuem para essas representações;
- 3) Análise iconológica, que diz respeito ao modo como a cultura de determinado período e zona geográfica, se representa a si própria, servindo como fecho do ciclo e denunciando sinteticamente as atitudes por detrás da produção da obra de arte, entendendo esta como um documento sobre uma determinada cultura¹⁸. Por exemplo, ao indagar sobre se seria o mito de Hílas ou Vulcano que estaria na base da pintura de Piero de Cosimo (1461-1521), agora conhecida como *A Queda de Vulcano* (c. 1490), Panofsky coloca a questão de saber o que é que o Renascimento sabia da mitologia clássica¹⁹. À época desta abordagem, na década de 1930, aquele quadro era entendido como uma versão do mito de Hílas, mas o historiador, argumentando que eram as fontes pós-clássicas aquelas que enformavam o saber renascentista sobre a mitologia, discute a hipótese de afinal terem sido Sérvio (séc. IV d. C.) e Boccaccio (1313-

¹⁸ Panofsky (1995), *Op. cit.*, p. 22.

¹⁹ Panofsky (1995), *Op. cit.*, p. 43.

1375), os dois autores mais prováveis a providenciar os elementos narrativos ali contidos²⁰.

Este é o uso moderno do conceito e do termo cuja etimologia reporta, como já se disse, ao início do séc. XVI, conhecendo a partir daí uma evolução que, ainda assim, não deixa cair a ideia de desconstrução verbal de um determinado assunto. A *Iconologia* de Ripa verbaliza conceitos em torno do simbolismo de temas alegóricos, tanto da literatura como das artes figurativas, e a sua difusão no séc. XVII ocorre como demonstração do modo aristocrático de expressão e que podia aludir a factos biográficos²¹. Se é com esta obra que o termo conhece a sua primeira cunhagem, na verdade os processos aí envolvidos encontram expressão anterior. Embora já no séc. XV fosse normal a aristocracia usar divisas ou *imprese*²², como sinais de identificação, só em meados do século seguinte é que surgem obras teóricas que tentam fixar os mecanismos da combinação entre palavra e imagem como base para a sua construção simbólica. O primeiro teórico a ser considerado é Paolo Giovio (1483-1552) com a obra *Diallogo delle imprese militare amorose*, escrita em 1551 e publicada em Veneza quatro anos depois. Para além do título reflectir o ascendente neo-platónico comum à intelectualidade da época, o seu conteúdo faz corresponder as duas componentes das divisas – palavra e imagem -, à representação de um indivíduo histórico em termos da sua alma e do seu corpo²³. A ideia da dicotomia entre corpo e alma aplicada às artes, ou seja, a querela entre poesia e pintura ou entre poesia e escultura, é anterior e radica nos debates eruditos entre académicos e também entre aristocratas, como Baldesar Castiglione (1478-1529) bem nos mostra no Livro I de *O Livro do Cortesão* (1528): a conversação educada da corte ideal passava por jogos de adivinhação, que punham em prática os dotes de imaginação de um orador e desafiava aqueles que o ouviam e que tentavam, depois, adivinhar que imagem estaria aquele a sugerir através da revelação alegórica dos seus pensamentos²⁴. Estas divisas de conversação eram também um dos

²⁰ Panofsky (1995), *Op. cit.*, pp. 43-47.

²¹ Luigi Grassi (1978), s. v. «Iconologia», in *Dizionario Della Critica D'Arte*, Vol. 1, Turim, Unione Tipografico-Editrice Torinese, pp. 238-239.

²² De uma maneira geral, a bibliografia consultada apresenta estes termos como sinónimos.

²³ Dorigen Caldwell (2000): «The Paragone between Word and Image in Impresa Literature» in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 63, The Warburg Institute, p. 278.

²⁴ Baldesar Castiglione (2008), *O Livro do Cortesão*, I, 5, Porto, Campo das Letras, p. 18.

jogos intelectuais da Academia degli Intronati de Siena, como descreve Girolamo Bargagli (1537-1586) no seu *Dialogo de' giuochi* (1572)²⁵. Daqui se pode depreender que as divisas, na sua dimensão verbal, se relacionam com o exercício intelectual dos aristocratas sobre como passar a ideia de uma pessoa para outra e é este também o objectivo da sua materialização. As divisas são afins dos jogos de adivinhação e isto ajuda a explicar o seu carácter enigmático, uma vez que só num círculo restrito se poderia compreender o seu significado. O metaforismo literário que as circunda leva à alegoria como representação de um sujeito abstracto mediante a figuração humana, e é isto que Ripa capta²⁶.

Modernamente, o significado simbólico, alegórico e ideológico da obra de arte importa para a disciplina da iconologia como veículo de articulação das ideias, aspirações, convicções religiosas e políticas, para além de filosóficas, de uma determinada sociedade com a personalidade do artista e da sua relação com o mundo cultural em que opera. Quer dizer, não se pode arrancar a obra de arte do quadro histórico que a emoldura. A abordagem iconológica que Robert L. Mode dedicou à *Cantoria* (1431-1438) que Lucca della Robbia (c. 1400-1482) executou para a Catedral de Florença, é bem elucidativa desta metodologia: o baixo relevo apresenta um grupo de jovens cantando e tocando instrumentos, naquela que é uma realização escultórica do Salmo 150 (Sl. 150), sendo esta uma conclusão que cabe dentro dos propósitos da iconografia. Em termos iconológicos, o autor, indagando sobre as práticas religiosas populares, assim como as relacionadas com a produção de música sacra, que então ali tomavam lugar, avança a hipótese de que a imagética que della Robbia elegeu se ligava à existência coeva de confrarias de jovens, nomeadamente a Compagnia della Natività, resultante do ímpeto que o Humanismo havia dado ao quadro educacional dos adolescentes, para o qual a música concorria como um forte elemento. O período em que a obra foi feita denuncia também o investimento musical da cidade já que coincide com a chegada, em 1435, de Guillaume Dufay (1397-1474), e a contratação do organista Antonio Squarcialupi (1416-1480), para aquela catedral, no ano seguinte. As idades, as práticas musicais e os tipos patentes na imagem, justificam a hipótese que

²⁵ Caldwell (2000), *Op. cit.*, p. 283.

²⁶ Grassi (1978), *Op. cit.*, pp. 238-239.

Mode avança, recuperando as práticas culturais do séc. XV florentino para uma análise e síntese modernas²⁷.

1.3 ICONOGRAFIA OU ICONOLOGIA MUSICAL: DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO VISUAL DA MÚSICA

A pertinência do estudo da iconografia musical encontra maior expressão sobretudo nos períodos históricos em que rareiam as fontes musicais. A historiografia musical tem, nesta área de estudos, uma preciosa ferramenta auxiliar e a prova disso é a coexistência dos termos iconografia e iconologia. O primeiro tem sido utilizado mais recorrentemente e o segundo tem dado azo à discussão sobre a sua pertinência assim como tem sido apontado como um obstáculo ao uso inequívoco dos dois no seio da musicologia, como afirma o musicólogo Tilman Seebass²⁸.

Depois de uma breve síntese do significado académico dos dois termos, este autor propõe um esquema de entendimento do alcance musicológico de ambos. A escolha de «iconografia» e não do outro termo é significativo do uso mais corrente e, portanto, da prevalência que assume perante o significante «iconologia». Não obstante, o seu artigo resume os âmbitos que um e outro método complementam, estando em sintonia com a ideia de circularidade proposta por Panofsky, e apontando a dificuldade em discernir onde acaba um e começa o outro. Os códigos da representação dos planos auditivo e visual podem, sob a metodologia da iconologia musical, ser analisados e sintetizados, ainda que esse processo se denomine comumente de iconografia musical²⁹.

A averiguação do grau de fiabilidade da representação, a identificação dos instrumentos, das técnicas de execução e fabrico, e também de quem os toca, formam elementos que concorrem para a questão de saber o que é que uma imagem nos pode informar sobre as práticas musicais de outrora. Estas, por sua vez, estão

²⁷ Robert L. Mode (1986), «Adolescent Confratelli and the Cantoria of Luca della Robbia», in *The Art Bulletin*, Vol. 68, Nº 1, College Art Association, pp. 67-71.

²⁸ Tilman Seebass (2001), s. v. «Iconography», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12, Londres, Macmillan Press, p. 54-71.

²⁹ Seebass (2001), *Op. cit.*, p 54.

necessariamente arregadas numa rede mais alargada de práticas culturais de um determinado tempo, conforme o seu suporte determina e cujo estudo, a nível documental, pode, eventualmente, fornecer respostas tanto num como noutra sentido. Por exemplo, o musicólogo Jeremy Montagu, no estudo que dedica aos instrumentos musicais nos quadros de Hans Memling (c. 1435-1494), e nomeadamente no que concerne ao órgão portativo presente no tríptico conhecido como *Painéis de Nájara* (segunda metade do séc. XV) e que tem como tema principal a Assunção da Virgem, admite ser papel o material que compõe os tubos do órgão portativo ali representado, e não metal, reportando a uma técnica específica de construção, recorrente no séc. XV³⁰.

Emanuel Winternitz, no seu artigo sobre concertos angelicais³¹, avança a questão de saber o que é que as representações plásticas informam sobre as práticas performativas do séc. XV, tentando discernir os aspectos realistas dos simbólicos, na pintura sagrada. A importância da imagética religiosa cresce na exacta proporção em que o objecto de estudo do historiador regride mais no tempo. Isto e o facto das descrições verbais coevas constituírem um manancial de informação pouco fiável, constituem o ponto de partida para Winternitz estabelecer três análises sumárias relativamente a outras tantas pinturas do último quartel do séc. XV. Tenta assim surpreender a quantidade existente de informação (fiável) para a caracterização da música secular. A tipologia iconográfica que escolheu é a que diz respeito às representações marianas conforme eram realizadas em Itália e na Flandres. Para além da imagem de devoção e dos seus atributos, têm também em comum a presença de anjos músicos. A representação do divino encontra nos três exemplos duas maneiras de se efectivar e a diferença entre estas é proposta por Winternitz como dizendo respeito à adopção, ou não, do benefício que o estudo da anatomia, do uso da perspectiva linear e do método matemático acarreta para a arte: antes da fortuna artística que o *Quattrocento* italiano faz disseminar pela Europa, o plano do divino toma, por parte do pintor, uma atitude visionária. A influência dos ideais do Renascimento, por sua vez, revela a

³⁰ Jeremy Montagu (2007), «Musical instruments in Hans Memling's paintings», in *Early Music*, Vol. 35, Nº 4, Oxford University Press, p. 516.

³¹ Emanuel Winternitz (1979), «On Angels Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting» in *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven, Yale University Press, pp. 137 – 149.

tendência para o realismo. Tanto uma como outra atitude importam sobretudo na caracterização dos conjuntos instrumentais. Um artista renascentista retrata (muito mais) as rotinas que conhece da vida real mesmo quando se dedica ao divino. Assim, a genuinidade daqueles é mais passível de ser inferida a partir desta modernidade. Para os três exemplos pictóricos, que dizem respeito à Virgem com o Menino (fim do séc. XV), de Geerten tot Sint Jans (c. 1460-1490), *Coroação da Virgem* (1474), de Zanobi Machiavelli (c. 1418-1479) e *Ascensão e Coroação da Virgem*, do Mestre da Lenda de Santa Lúcia (fl. 1480-1489), Winternitz recorre a uma análise iconográfico-musical. Descreve a composição gráfica, identifica a tipologia iconográfica – a imagem de devoção e os atributos relativos ao episódio retratado –, os instrumentos musicais e relaciona-os com a tratadística coeva. Focando a atenção nas representações renascentistas, coloca dois tipos de questões: qual a natureza do conjunto musical descrito, e qual a relação deste com os anjos cantores? Para além da dicotomia que observa como recorrente entre música baixa e alta, distingue também a colocação daqueles, na composição, como significativas da hierarquia celeste. Assim, o coro e os instrumentos de «música baixa» teriam um estatuto superior.

Winternitz coloca também alguma ênfase no problema da liberdade do artista no momento de tornar visível o plano divino, que é invisível. Isto, no que concerne especificamente ao carácter corpóreo dos anjos. Como se tratam de entidades sem corpo, refere o duplo processo de simbolização que pressupõe, por um lado, a criação de imagens verbais a partir de criaturas espirituais, e, por outro, a tradução do artista de toda a elaboração exegética que assiste à produção do sentido religioso. Caracteriza assim a liberdade do artista como sendo paradoxal já que não pode usufruir de toda a sua licença poética.

Um ponto que Winternitz não refere na sua discussão é o da importância do encomendante, que podia não ser, eventualmente, um representante da Igreja. Um dos elementos que porventura ajudaria a esclarecer o seu papel é o da análise dos documentos respeitantes aos contratos de encomenda. É isto que, mais tarde, o historiador de arte Charles Hope nota como decisivo para uma nova interpretação do grau de liberdade dos artistas do *Quattrocento* e do início do *Cinquecento*. Através da análise daquele tipo de fontes, Hope conclui que os patronos estariam mais interessados na representação das personagens sagradas, isto é, as imagens de devoção, do que nas narrativas, ou seja, de episódios históricos e, portanto, secundários. Assim os artistas

sentir-se-iam mais livres para enriquecer o plano pictórico que serve de fundo à imagem de devoção³². Por esta via, os anjos músicos beneficiam justamente de uma maior liberdade do artista que reverte, para a sua obra, assuntos da própria experiência. Estes podem, seguramente, ter afinidade com as práticas performativas coevas.

A aplicação do método iconológico às imagens que contêm elementos musicais providencia a possibilidade de se levantarem hipóteses a vários níveis: ao nível iconográfico, permite-nos identificar os instrumentos, aspectos da sua construção e execução prática, assim como a averiguação do grau de fiabilidade da representação. Em termos iconológicos, o âmbito da análise alarga-se no sentido da contextualização daqueles elementos no quadro dos sintomas culturais de uma época necessitando, para isso, de um exame às fontes literárias e documentais que verbalizem claramente os fenómenos da cultura em questão.

1.4 A CLASSIFICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA IDADE MÉDIA

Entre a Baixa Idade Média e o início do Renascimento, a compreensão do simbolismo das imagens religiosas estabelece-se de acordo com o propósito didático de enriquecimento do legado cristão que, através de diferentes meios, foi apurando a sua eficácia narrativa³³. Para além da pintura, o teatro religioso participava também daquela função, pelo que a afinidade entre os dois é um domínio consagrado de estudos³⁴, inclusivamente no âmbito da produção de Gil Vicente³⁵. A tese geral é a de que são as

³² Charles Hope (1990), «Altarpieces and the Requirements of Patrons», in *Christianity and the Renaissance*, Syracuse. T. Vedron and J. Henderson, p. 537.

³³ Joaquim de Oliveira Caetano (1994), «Ao Redor do Presépio» in *Natividade em São Roque*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 10-11.

³⁴ Para esta relação de afinidade ver introdução e primeiro capítulo de Emile Mâle (1908), *L'Art Religieux à la Fin du Moyen Age*, Paris, Colin; Mário Martins (1965), *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, Editorial Verbo, pp 13-20; António José Saraiva (1962), *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Publicações Europa América, pp 41-86.

³⁵ Sobre as fontes iconográficas que assistem aos enredos da dramaturgia vicentina ver, por exemplo, Dagoberto Markl (2002), «As fontes iconográficas da obra de Gil Vicente», in *Revista Portuguesa de História de Livro*, Anos VI – VII, Nº 11 – (2002 – 3), pp 113 – 140; Maria José Palla (1996), *A Palavra e*

realizações dramáticas religiosas a fornecer o programa iconográfico para a produção pictórica e esta a devolver à encenação a sua matriz formal. A proximidade do objecto de devoção em relação aos fiéis assume claramente a importância do teatro como produtor e codificador da iconografia³⁶. Assim, é aceite que a verosimilhança seja um aspecto vital para a tal eficácia narrativa e é neste prisma que será lícito que a musicologia histórica inquirir à pintura sobre aspectos relacionados com a música do seu tempo. Estes podem ser de foro organológico ou sociológico, na medida em que podem informar sobre a morfologia dos instrumentos e, também, sobre se existiriam convenções relativas à sua utilização e representação. Ambos podem, eventualmente, providenciar um quadro de entendimento acerca da representação visual da música.

A classificação dos instrumentos no final da Idade Média baseava-se na sua produção sonora. A dicotomia entre «música alta» e «música baixa» era o principal modo de diferenciar as diversas espécies organológicas, independentemente das circunstâncias em que eram empregues, conforme já demonstrou Edmund Bowles, baseado na recolha sistemática de fontes que o levaram a esta conclusão³⁷. Por outro lado, o mesmo autor dá conta de como a sua hierarquização é afim da própria estratificação da sociedade feudal, reconhecendo que cada instrumento contém características da classe com que se identifica³⁸, o que constitui um outro prisma da abordagem iconográfico-musical. Os critérios da intensidade sonora e do estatuto social formam os dois principais vectores de análise que, em conjunto com um entendimento histórico do período, contribuem para a decifração da representação visual, ou literária, da música. Existe ainda um terceiro, que concerne aos comentários, ou glosas, sobre as passagens musicais das Escrituras, nomeadamente as do livro dos Salmos. A elaboração destas glosas relaciona-se directamente com a Patrística, que procurava entender o significado espiritual, ético e profético do Saltério, com vista à edificação teológica do

a Imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista, Lisboa, Editorial Estampa; João Nuno Sales Machado (2005), *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio.

³⁶ Caetano (1994), *Op. cit.*, pp. 10-11.

³⁷ Edmund Bowles (1954), «Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in The Middle Ages», in *Musica Disciplina*, Vol. 8, American Institute of Musicology, pp. 115-140.

³⁸ Edmund Bowles (1958), «La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale», in *Revue de Musicologie*, Vol. 42e, N° 118, p. 169.

Cristianismo³⁹. A continuidade histórica desta elaboração exegética, ao longo do final da Idade Média, alcança duas vertentes: a iconográfica, sobretudo através das iluminuras⁴⁰ e também de alguma pintura; a literária⁴¹ que, se na fase patrística, recorria ao estilo alegórico ignorando os significados literal e histórico das passagens⁴², irá evoluir precisamente para passar a contemplá-los, formando também assim, um valioso testemunho sociológico e organológico⁴³.

1.4.1 A exegese alegórica

A já citada função do enriquecimento da herança cristã⁴⁴, passa também pelo simbolismo outorgado pelos exegetas aos instrumentos musicais, numa tradição que remonta aos primeiros doutores da igreja. Defrontar-se-iam com a dificuldade de, ao comentarem os salmos⁴⁵, terem de se referir aos instrumentos musicais, ali abundantemente mencionados. Isto porque os associavam ao paganismo da cultura greco-latina⁴⁶, assim como às práticas judaicas da devoção, e importava-lhes abastecer o cristianismo de uma teologia própria. O resultado é o da adoção de um estilo alegórico e espiritual que, do ponto de vista organológico, se torna muito pouco intuitivo⁴⁷. Por exemplo, o Pseudo-Atanásio (séc. IV), um dos exegetas mais antigos, ao elaborar sobre o Salmo 56, associava o saltério (cordofone) à alma, e a cítara ao corpo⁴⁸, (Sl. 56: 9); comentando a referência do Salmo 80 ao toque da trombeta durante a lua cheia (Sl. 80:

³⁹ James W. Mckinnon (2001), s. v. «Christian Church, music of the early», in Sadie, *Op. cit.*, Vol. 5, pp. 795-806.

⁴⁰ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁴¹ Idem.

⁴² Mckinnon (2001), *Op. cit.*, p. 802.

⁴³ Christopher Page (1976), «Musical instruments in medieval Latin biblical glosses», in *FoMRHI*, Conferência Nº 13, p. 28.

⁴⁴ Ver Nota Nº 33.

⁴⁵ O Saltério foi o assunto do Antigo Testamento preferido destes exegetas. Cf. Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁶ Mckinnon (2001), *Op. cit.*, p. 802.

⁴⁷ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 4.

4), fazia entender a renovação da mente pelo contacto com os Evangelhos e também o sinal da libertação das trevas⁴⁹; sobre o Salmo 97, adequava o sentido da trombeta e da corneta (Sl. 97: 5-6), construídas em metal e corno respectivamente, à leitura intensiva dos Evangelhos, aludindo ao processo de construção do primeiro, e à dignidade dos reis no caso do segundo, uma vez que a sua proclamação era anunciada justamente pelo corno⁵⁰. Já Eusébio de Cesareia (265-339) lia, naqueles mesmos versículos, a evangelização dos apóstolos, assinalada pelo metal forjado, e, na corneta, o carácter de acção, uma vez que a matéria-prima era retirada de um animal de trabalho⁵¹.

Terão sido as *Enarrações* de Santo Agostinho (354-430) a determinarem o conteúdo dos comentários a partir daí⁵². As três categorias que distingue nos instrumentos mencionados no Salmo 150, voz, sopro e percussão, representavam, para ele, ainda que figuradamente, a mente, o espírito e o corpo, respectivamente, fazendo, por exemplo, corresponder o entrechoque dos címbalos, (Sl. 150: 5), ao louvor a Deus que acontece quando dois vizinhos se respeitam mutuamente, leitura que, como adverte, seria mais proveitosa que a costumeira comparação aos lábios que se tocam⁵³. Cassiodoro (490-581) foi responsável pela disseminação da corrente alegórica agostinha, referindo que os instrumentos musicais não eram utilizados na liturgia e que a sua menção no Antigo Testamento só pode ser entendida, por um cristão, através do sentido alegórico e espiritual⁵⁴. Outros autores de referência neste campo e provenientes da Alta Idade Média são, Santo Isidoro de Sevilha (560-636)⁵⁵, Rabanus Maurus (séc. IX), para quem a pele percutida do tambor alegorizava o sofrimento corporal dos

⁴⁹ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 9.

⁵³ Santo Agostinho confere um sentido alargado à percussão, desde a dedilhação da harpa, ao choque dos címbalos. C. f. Santo Agostinho (1857), *Expositions on The Book of Psalms by S. Augustin*, Vol. 6, Londres, John Henry Parker; F. and J. Rivington, London, p. 456.

⁵⁴ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ Christopher Page (1978), «Early 15th-Century Instruments in Jean de Gerson's "Tractatus de Canticis"», in *Early Music*, Vol. 6, Nº 3, Londres, Oxford University Press, p. 340; Page (1976), *Op. cit.*, p. 29.

crístãos mortificados⁵⁶, e ainda Hugo de São Victor (m. 1141), que associava as cordas esticadas da harpa ao corpo de Cristo na Cruz⁵⁷. A consequência visual desta literatura encontra-se principalmente nas iluminuras que ilustravam os fólhos dos saltérios, com um destaque constante à figura do Rei David, como autor lendário da maioria dos salmos, como o de Utrecht, mas também na pintura, como é o caso flagrante do volante direito do tríptico *O jardim das delícias* de H. Bosch (c. 1450-1516). A continuidade, a partir do séc. XIII, da exegese desta natureza encontra nomes como Alberto Magno (c. 1200-1280) e Nicolau de Lira (1270-1349)⁵⁸, autor das glosas da Bíblia dos Jerónimos, oferecida a D. Manuel. Os instrumentos mencionados nos salmos eram os do Antigo Testamento, não aqueles com que este conjunto de teólogos teria tido contacto⁵⁹.

1.4.2 A tratadística organológica medieval

A partir do mesmo período, assiste-se a um interesse, por parte dos teóricos teológicos e musicais, nos instrumentos coevos e seus aspectos práticos e cuja consequência para o domínio da organologia é superior⁶⁰. São disso exemplos, Jerónimo da Morávia (m. depois de 1271), Nicholas Trivet (c. 1257-1334), Johannes de Grocheo (fl. c. 1300), Jacques de Liège (1260-c. 1330)⁶¹, Jean de Gerson (1363-1429) e Johannes Tinctoris (1435-1511)⁶². Jean de Gerson, no seu *Tractatus de Cantibus*, continua a tradição da exegese das Escrituras, comentando o Salmo 150, muito embora abstraindo-se da leitura alegórica⁶³. Baseando-se na Vulgata, descreve as espécies contidas no salmo pela ordem por que vão surgindo ao longo dos versículos (Sl 150: 3-5), fazendo-os corresponder a instrumentos que se usavam no seu tempo, sem deixar de acrescentar

⁵⁶ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ Edmund Bowles (1959), «The Role of Musical Instruments in Medieval Drama», in *The Musical Quarterly*, Vol. 45, Nº1, Oxford University Press, p. 76.

⁵⁸ Page (1978), *Op. cit.*, p. 340.

⁵⁹ Mckinnon (1968), *Op. cit.*, p. 8.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Christopher Page (1987), *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., p. 117.

⁶² Idem.

⁶³ Para a tradução, em inglês, deste tratado, ver Page (1978), *Op. cit.*, pp. 339-449.

aspectos morfológicos, materiais de construção e práticas sociais relacionadas. Segundo ele, a *tuba* (trombeta) é feita de vários materiais e é utilizada no anúncio de festivais, concentrações para batalhas ou assembleias, e também para o anúncio da nova lua⁶⁴; o *psalterium* e a *cithara* (harpa e alaúde), de som mais suave e sereno, são percutidos ou dedilhados e apoiados junto ao peito como um escudo, para além de que assumem normalmente uma forma triangular ou piramidal⁶⁵. O aproveitamento que Gerson faz da antiga tradição alegórica estabelece-se no assunto escolhido, mas difere no modo como o trata.

Esta mudança ocorre aquando da formação das Capelas Reais e da crescente importância do seu aparato musical como uma das estratégias de representação das monarquias, entre os séculos XIV e XV, e torna-se um dado adquirido a partir daí. Os reis organizavam as suas Capelas «à maneira do Rei David», como nos diz Johannes Tinctoris (1435-1511), para que o serviço divino fosse glorificado⁶⁶. Esta emulação do *Rex musicus* que, segundo Tinctoris, era típica das monarquias do seu tempo, é observável no caso do próprio Imperador Maximiliano I (1493-1519), que mantinha comprovadamente uma das Capelas mais abastecidas deste período e se fazia representar musicalmente. Numa das gravuras (Nº33) executadas por Hans Burkmaier (1473-1531), surge como um estudante de música rodeado de instrumentos e cuja inscrição, em baixo, lê que o interesse do *Weisskunig* em música segue o do Rei David e Alexandre, e que a veneração a Deus, assim como a conquista dos inimigos, são os seus maiores valores⁶⁷. A associação dos soberanos a David será, talvez, um indício, em tempos posteriores, da tradição da exegese alegórica.

⁶⁴ Page (1978), *Op. cit.*, p. 347.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Albert Seay (1957), «The 'Proportionale Musices' of Johannes Tinctoris», in *Journal of Music Theory*, Vol. 1, Nº 1, Yale University Department of Music, pp. 26-27.

⁶⁷ Christine K. Mather (1975), «Maximilian I and His Instruments», in *Early Music*, Vol. 3, Nº 1, Oxford University Press, p. 42.

1.4.3 «Música alta» e «música baixa»

Como já foi referido, no final da Idade Média, o agrupamento dos instrumentos musicais, obedecia sobretudo ao critério da intensidade. A diferenciação entre «música alta» e «música baixa» é o aspecto que mais contribui para a averiguação da estética da música instrumental desde o séc. XIII, em termos de fontes literárias. Se durante as duas centúrias posteriores aquela diferenciação ocorre ainda de modo implícito, será a partir do séc. XV que decorrerá explicitamente. Por outro lado, a repercussão em termos visuais da mesma, será óbvia desde esse período, até ao séc. XVI.

As primeiras menções explícitas à diferenciação estética e sonora da orquestra medieval são oriundas do início do séc. XV e referem-se aos músicos de instrumentos altos e baixos, no conteúdo de duas cartas emitidas por Carlos VI, rei de França (1380-1422), para outras tantas corporações de músicos: à confraria de S. Julião e S. Genésio (1401) e à guilda dos músicos da cidade (1407), ambas radicadas em Paris⁶⁸. Também Olivier de la Marche e Tinctoris enunciam deste modo a descrição dos músicos e dos seus instrumentos⁶⁹. Entre fontes documentais e literárias, é possível constatar este tipo de classificação. Bowles chama a atenção para o facto do agrupamento dos instrumentos na poesia desde o séc. XIII, seguir essa classificação implicitamente⁷⁰, e propõe uma listagem para ambas categorias:

«Música Alta»: buzinas; trombetas; charamelas; gaitas-de-foles; cornetas e tambores;

«Música Baixa»: cítara; cromorne; flautas; guitarra; harpa; sanfona; alaúde; monocórdio; rebeque; rota; saltério e viola-de-arco.

Ambas as categorias adequavam-se a diferentes circunstâncias sociais, sendo que naquelas de índole mais festiva, se podiam juntar no sentido de fornecer um maior aparato⁷¹. De um modo geral, à «música alta» estariam consagradas as situações de aparato das classes sociais mais altas, celebrações de cariz popular, ou, de modo muito

⁶⁸ Bowles (1954), *Op. cit.*, p. 119. Para a datação da primeira carta, ver Gustave Chouquet (1873), *Histoire de la Musique Dramatique en France*, Paris, Firmin Didot, fils et cie, p. 46.

⁶⁹ Bowles (1954), *Op. cit.*, p. 119.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Bowles (1954), *Op. cit.*, p. 129.

geral, práticas musicais que tomavam lugar no exterior. Os instrumentos de «música baixa» estariam relacionados com as classes sociais mais altas, identificando-as e denunciando as suas práticas sociais como, por exemplo, divertimentos de índole privada. Esta seria a matriz sociológica, embora não rígida, da hierarquia do instrumentário do fim da Idade Média. Bowles afirma que cada instrumento contém características da classe com que se identifica⁷². O órgão seria o instrumento mais importante de todos, uma vez que representava a Igreja⁷³.

Embora Winternitz aponte a circunscrição da recolha de Bowles, apenas a exemplos franceses⁷⁴, as conclusões deste autor têm ampla consequência em fontes de outras origens, assim como para o exame iconográfico-musical das artes visuais deste tempo.

⁷² Bowles (1958), *Op. cit.*, p. 168.

⁷³ Bowles (1958), *Op. cit.*, p. 160.

⁷⁴ Winternitz (1979), *Op. cit.*, p. 145, nota N° 1.

2 A CUSTÓDIA DE BELÉM: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

2.1 PLANO POLÍTICO DA ACÇÃO DE D. MANUEL

Um estudo sobre os aspectos musicais do tempo de D. Manuel (1495-1521) tem que ter em conta as linhas gerais da complexidade do seu programa político e, por outro lado, o modo como a sua consequência cultural se relaciona no âmbito mais largo da realidade internacional do seu tempo. Mais concretamente, importa entender a presença musical no quadro da encomenda artística régia, como resultado operante das estratégias de representação de um rei em plena afirmação do seu poder. Isto num período como o da expansão portuguesa que, de resto, foi aquele que mais fontes documentais produziu em seu torno⁷⁵. Por outro lado, o estudo das fontes literárias relativas a este reinado, que tantas descrições musicais fornecem, deve ser empreendido tendo sempre presente o seu carácter muitas vezes retrospectivo, como são os casos das *Décadas* de João de Barros, da *Crónica* de Damião de Góis, ou mesmo da *Compilaçam* das obras de Gil Vicente, obras elaboradas após a morte de D. Manuel, entre 1550 e 1560.

Infelizmente, para a história da música em Portugal, esta quantidade de fontes não se pode constatar, actualmente, para as fontes musicais que teriam abastecido aquele tempo e aquela corte⁷⁶. A sua falta leva a que o conhecimento das práticas musicais de então tenha encontrado terreno principalmente nas fontes documentais e literárias. Por um lado, estas não nos dão a possibilidade de uma perspectiva razoável sobre a especificidade do(s) repertório(s) em uso⁷⁷ e, por outro, não nos facultam o necessário rigor cronológico. Não obstante, no que concerne às práticas, é possível minimizar, de algum modo, estas dificuldades por via da iconografia musical⁷⁸, conjugando o conhecimento das fontes com a análise organológica da representação

⁷⁵ Luis Filipe Reis Thomaz (1990), «L'idee imperiale manueline», in *La Decouverte, le Portugal et l'Europe. Actes du Colloque*, Paris, Centre Culturel Portugais, p. 35.

⁷⁶ Este é um aspecto que, de um modo geral, musicologia histórica portuguesa portuguesa tem repetido.

⁷⁷ Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro (1999), *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11 e ss.

⁷⁸ Winternitz (1979), *Op. Cit.*, p. 137.

visual do «factor música»⁷⁹. Isso mesmo tem já sido confirmado por alguns musicólogos portugueses que consagraram investigação neste domínio e neste período, nomeadamente Gerard Doderer⁸⁰, Maria José Quaresma Borges⁸¹ e Bernardo Azevedo Gomes⁸², Manuel Morais⁸³, Ana Isabel Gaio⁸⁴, Pedro Caldeira Cabral⁸⁵ e Manuel Pedro Ferreira⁸⁶. O mesmo se quer aqui aplicar ao concerto angelical de uma das mais notáveis realizações da ourivesaria da época, a Custódia de Belém (1503-1506). Obra de referência do legado cultural português, ela apresenta um simbolismo bastante rico e que importa desconstruir para perceber, afinal, qual o papel dos dez anjos músicos no seu programa, sem, contudo, descurar a identificação dos instrumentos que apresentam.

O alcance significativo da única componente verbal ali patente, e que se encontra na inscrição que o seu pé exhibe, pode muito bem servir de ponto de partida: «O MVITO ALTO. PRICIPE. E. PODEROSO. SEHOR. REI. DÕ. MANVEL. I A. MDOV. FAZER. DO OVRO I. DAS. PARIAS. DE QUILVOA. AQVABOV. CCCCVI.»⁸⁷. Nela estão identificados seis elementos: o encomendante, a qualidade

⁷⁹ É aqui escolhida a expressão já utilizada em Gerard Doderer (1989), «As manifestações musicais em torno de um casamento real (Évora, 1490)», in *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Vol. IV, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 225-234.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Maria José Quaresma Borges (1989), «Aspectos da representação musical na imagem do Poder régio (D. João II-D. Manuel)», in *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Vol. IV, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 243-250.

⁸² Maria José Borges e Bernardo Azevedo Gomes (1988), «As representações musicais nos códices de Leitura Nova. Elementos para o estudo da prática musical e seu contexto ideológico na corte portuguesa de quinhentos», in *V Encontro Nacional de Musicologia. Actas*, Boletim 58, Lisboa, Associação Portuguesa de Educação Musical, pp. 54-57.

⁸³ Manuel Morais (1972), «Os Instrumentos Musicais no Retábulo de Santa Auta», in *Retabulo de Santa Auta – Estudo e Investigação*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, pp. 44-46.

⁸⁴ Ana Isabel Gaio (1989), «Aproximação iconográfico-musical dos Painéis Marianos atribuídos à Oficina do Mestre de 1515», in *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Vol. IV, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 251-258.

⁸⁵ Pedro Caldeira Cabral (1999), *A Guitarra Portuguesa*, Alfragide, Ediclube.

⁸⁶ Manuel Pedro Ferreira (1989), «Os Instrumentos Musicais no Túmulo de D. Inês de Castro», in Fernando de Oliveira Baptista [et al] (coord.), *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia, pp. 167-186.

⁸⁷ O Muito Alto Príncipe e Poderoso Senhor Rei D. Manuel a Mandou Fazer do Ouro Primeiro da Páreas de Quíloa. Acabou 1506.

geral e específica do material principal de que é composta, o modo como foi obtido e a sua proveniência, assim como o ano em que foi terminada. Trata-se pois, de um conjunto informativo que denuncia, de uma só vez, os planos espiritual e político da acção do monarca que, como veremos, são aqueles que ditam a consequência iconográfica das expressões artísticas sob a sua égide. O programa iconográfico da Custódia será objecto de análise mais adiante. Para agora, basta referir que se trata de um ostensório que apresenta, até às seis esferas armilares que formam o nó, a representação do mundo terrestre e que, a partir daí e nos outros três quartos da sua altura de setenta e três centímetros⁸⁸, faz actuar hierarquicamente as personagens da corte celeste.

2.1.1 O Rei e a Expansão: aspectos musicais de uma política de continuidade e inovação

D. Manuel foi aclamado rei a 27 de Outubro de 1495⁸⁹, apenas dois dias depois da morte prematura do seu antecessor, D. João II (1481-1495) que, já afectado pela doença, o havia nomeado herdeiro no seu último testamento, ditado a 29 de Setembro desse mesmo ano⁹⁰. Tendo tomado o título que o Príncipe Perfeito havia usado, «Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África⁹¹ senhor da Guiné», acrescentará, «e da conquista navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia», após a primeira viagem de Vasco da Gama (1468?-1524) à Índia (1497-1499)⁹². Trata-se, provavelmente, da primeira vez que um rei incorpora a componente comercial no título⁹³, o qual, na sua extensão, traduz aquilo que João Paulo Oliveira e Costa considera

⁸⁸ As medidas apresentadas são aquelas referidas em Leonor D'Orey (1995), «A Custódia de Belém» in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga – Colecção de Ourivesaria*, vol.1, Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 120.

⁸⁹ Damião de Góis (1926), *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Parte I, Caps. 1 e 2, Coimbra, Imprensa da Universidade; João de Barros (1778), *Da Asia, Decada Primeira, Parte Primeira*, Livro IV, Cap. 1, Lisboa, Regia Officina Typografica, pp. 267-268.

⁹⁰ João Paulo Oliveira e Costa (2007), *D. Manuel I*, Lisboa, Temas e Debates, pp. 102-103.

⁹¹ Extensão do título utilizado por D. Afonso V (1432-1481) em 1471.

⁹² Cf. João de Barros (1777), *Da Ásia, Decada Primeira, Parte Segunda*, Livro VI, Cap. 1, Lisboa, Regia Officina Typografica, p. 11.

⁹³ Thomaz (1990), *Op. cit.*, p. 41.

como uma continuidade e, ao mesmo tempo, uma mudança, relativamente à política de D. João II⁹⁴. De um modo geral, a governação de um e de outro monarca revela indícios que o mesmo se passa, tanto no que concerne à contratação de cantores, nas funções atribuídas à música, nomeadamente pela manutenção de uma Capela Real de elevada qualidade, aliás uma preocupação constante em toda a dinastia de Avis⁹⁵, verificando-se igual dinâmica no que ao instrumentário utilizado diz respeito⁹⁶. Como nota Rui Vieira Nery, a dinastia carecia de uma nova imagem externa que resumisse o reforço do poder régio, pelo que foram importados modelos da cultura cortesã europeia, nomeadamente de Inglaterra, Aragão e da Borgonha, e cuja consequência se efectivou sobretudo na Capela Real⁹⁷. D. Manuel continuou esta política cultural⁹⁸. A presença musical nas fontes documentais relativas a D. João II, e no conjunto que estas formam com aquelas de índole literária e, sobretudo, visual do sucessor, dá conta disso mesmo, ao incluir a música no conjunto das estratégias de representação de ambos⁹⁹. No caso de D. Manuel, o rei Venturoso, a sua ligação à música foi expressa de modo inequívoco pelo cronista Damião de Góis, descrevendo-o como «mui musico de vontade», e realçando que na «sua capela tinha estremados cantores que lhe vinham de todas as partes de Europa a que fazia grandes partidos e dava ordenados com que se mantinham honradamente (...) pelo que tinha uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam»¹⁰⁰. Já na comparação entre a crónica de Garcia de Resende, relativa a D. João II, e as duas que dizem respeito a D. Manuel, por Damião de Góis e João de Barros, é possível constatar que as funções atribuídas à música são praticamente as mesmas, assim como a

⁹⁴ Costa (2007), *Op. cit.*, p. 145.

⁹⁵ Manuel Pedro Ferreira (2009), *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, Vol. 1, Lisboa, Arte das Musas, pp. 50-54.

⁹⁶ Doderer (1989), *Op. cit.*, pp. 226-227; Maria José Quaresma Borges (1989), «Aspectos da representação musical na imagem do Poder régio (D. João II-D. Manuel)», in *Op. cit.*, pp. 243-250.

⁹⁷ Rui Vieira Nery (1998), «A Música», in Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal, Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 615-618.

⁹⁸ Para um resumo da acção musical da dinastia de Avis ver Ferreira (2009), *Op. cit.*, Vol. 1, Lisboa, Arte das Musas, pp. 46-62.

⁹⁹ Doderer (1989), *Op. cit.*, pp. 226-227.

¹⁰⁰ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte IV, Cap. 84.

diversidade dos instrumentos referidos corresponde a uma afinidade entre os dois conjuntos de fontes¹⁰¹.

Tanto Barros como Góis dedicam as suas obras sobretudo aos eventos associados às viagens dos Descobrimentos mas, ainda assim, atentam aos aspectos musicais passados em Portugal. O primeiro regista os nomes de dois músicos pertencentes ou, pelo menos, relacionados com a corte: o moço de capela Gomez, ao serviço da armada de Jorge de Brito¹⁰², e o «tangedor de órgãos» Manuel Mariz que, sob o comando de D. Rodrigo de Lima, havia sido enviado «de presente ao Preste [João das Índias] entre outras cousas da Igreja»¹⁰³. Define também o seu entendimento do género poético-musical do romance (*rimance*), como aquele utilizado «por memória de algum feito»¹⁰⁴. Para além disto, identifica os instrumentos musicais utilizados no âmbito das funções de «festa», relacionada com a partida de Vasco da Gama do Restelo¹⁰⁵, e «demonstração de poder régio», aquando da chegada das páreas de Quíloa¹⁰⁶. Góis, por seu turno, elucida-nos sobre a correspondência entre as diferentes situações da etiqueta de corte e recreio do rei, e os instrumentos utilizados para cada uma¹⁰⁷.

2.1.2 O ouro primeiro de Quíloa

O contexto que leva à obtenção das páreas de Quíloa é também demonstrativo desta continuidade, uma vez que revela o apuramento das medidas que foram determinando a presença dos portugueses no Índico. O destaque que foi dado pelos cronistas, tanto àquele acto, como à chegada do tributo à capital do Reino, em Lisboa,

¹⁰¹ Veja-se o quadro de funções musicais de reinado de D. João II, baseado na Crónica de Garcia de Resende, e elaborado por Doderer (1989), *Op. cit.*, pp. 230-231. Compare-se aos Quadros 2 a 5, aqui apresentados.

¹⁰² João de Barros (1628), *Decada Terceira da Asia*, Livro V, Cap. 3, Lisboa, Jorge Rodrigues, fl. 122.

¹⁰³ Barros (1628), *Op. cit.*, Livro IV, Cap. 3, fl. 91v.

¹⁰⁴ Barros (1628), *Op. cit.*, Livro V, Cap. 5, fl. 129.

¹⁰⁵ Barros (1778), *Op. cit.*, Livro V, Cap. 1, p. 383.

¹⁰⁶ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 7, pp. 75-76.

¹⁰⁷ Ver nota N° 99.

no dia 10 de Novembro de 1503¹⁰⁸, teve na música, nomeadamente através dos instrumentos referidos – trombetas e atabales –, um elemento de afirmação de poder, cumprindo as funções militar e diplomática. A construção altamente simbólica da imagem do rei Venturoso e a continuidade, relativamente à dinastia de Avis, da dinâmica de centralização subjacente à imposição das suas políticas interna e ultramarina, são dois factores que se vão complementando nos primeiros anos de reinado, ainda numa fase de afirmação de poder. A própria divisa do Rei e o modo como a obteve parecem resumi-los, encerrando até algo de enigmático, o que, aliás, seria próprio das divisas, mas também algo de profético. Isto pode-se depreender pelas palavras de Garcia de Resende quando relata que «então lhe deu el-Rei [D. João II] por divisa a Espera, coisa que pareceu de mistério e de profecia porque lhe deu a esperança de sua real sucessão»¹⁰⁹. A toada de mistério faz parte da construção simbólica da imagem de D. Manuel como já se verificou no que diz respeito à atribuição, por parte de D. João II, da sua divisa. Isto e a continuidade da política expansionista e, ao mesmo tempo, centralizadora do seu antecessor, formam os factores que, fundamentados no argumento cristianizante, levam a entender na esfera, segundo Paulo Pereira, um duplo significado (esfera como esperança na sucessão e como simbolismo cósmico e matemático), e um triplo alcance (símbolo pessoal, imperial e de Cristandade)¹¹⁰. A consequência visual é a utilização da esfera armilar, mais como símbolo do que como divisa¹¹¹, representando simultaneamente o seu utilizador e o que ele deseja empreender¹¹², não deixando, por isso, de marcar presença no nó da Custódia, uma vez que faz parte indissociável do discurso visual da representação do monarca¹¹³.

¹⁰⁸ Cf. Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 7, pp. 75-76.

¹⁰⁹ Garcia de Resende (1973), *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 70-71.

¹¹⁰ Ana Maria Alves (1985), *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino, À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 117-136; Paulo Pereira (1990), *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Coimbra, Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 87.

¹¹¹ Silvia Leite (2005), *A Arte do Manuelino como Percorso Simbólico*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, p. 26.

¹¹² Idem.

¹¹³ Pereira (1990), *Op. cit.*, pp. 81-97.

Na continuidade da política de expansão da dinastia de Avis, D. Manuel concretizou finalmente o plano da ligação marítima para a Índia, mas não sem vozes críticas, reticentes em relação à sua exequibilidade¹¹⁴. O objectivo principal era duplo: o comércio das especiarias, para além de outras mercadorias rentáveis, e também o combate contra os «infiéis», já que as rotas mercantis do oceano Índico eram dominadas pelos mercadores muçulmanos¹¹⁵. Outra coisa não seria de esperar, uma vez que o Islão era a religião principal da costa asiática o que, por sua vez, determinava as duas frentes do propósito expansionista¹¹⁶. Vencê-las, converteria D. Manuel num campeão da Cristandade assim como da conquista, da navegação e do comércio e é neste contexto que as páreas de Quíloa¹¹⁷ representam uma etapa emblemática deste processo, concretizada triunfalmente e edificada com um enorme alcance simbólico, na Custódia de Belém. A sua obtenção resulta da demonstração de força julgada indispensável para a dominação da Ásia. Aliás, o contexto musical das sucessivas viagens que foram permitindo este objectivo, conforme o descrito por João de Barros e Damião de Góis, dá justamente conta das funções que a música, praticada pelos portugueses, exercia e que, de resto, estava absolutamente ligada ao propósito: a maioria das ocorrências musicais dizem respeito às funções militar e diplomática, e os instrumentos utilizados são, invariavelmente, as trombetas e o atabales.

Depois de provada a viabilidade da navegação para a Índia com a primeira viagem do então capitão Vasco da Gama, havia que estabelecer o domínio português, agora já com conhecimento da geografia e dos cenários social e religioso locais. O facto desta primeira expedição ter conhecido momentos de tensão, como em Mombaça¹¹⁸,

¹¹⁴ Cf. Barros (1778) *Op. cit.*, Livro IV, Cap. 1, p. 268.

¹¹⁵ Thomaz (1990), *Op. cit.*, pp. 50-55.

¹¹⁶ A. H. de Oliveira Marques (1972), *História de Portugal*, Vol. 1, Lisboa, Edições Ágora, p. 323.

¹¹⁷ Segundo Luis Filipe Reis Thomaz, a captação das páreas estava de acordo com o código medieval do «direito à conquista» que remonta ao séc. XI, altura em que o rei de Castela e Leão, Fernando Magno (m. 1065) havia partilhado com seus filhos, não só aqueles reinos, como também os territórios a conquistar aos muçulmanos. Do mesmo modo, também o Tratado de Alcáçovas (1479-1481) e o de Tordesilhas (1494) faziam com que os reinos de Portugal e Castela partilhassem os territórios ultramarinos. Poder-se-ia concretizar de três maneiras: ocupação de território, pagamento regular por parte dos muçulmanos da *tença*, uma espécie de anuidade ou, como no caso do rei de Quíloa, no reconhecimento da relação de suserania que o estabelecia como vassalo de D. Manuel, o que o obrigava a pagar o tributo, as páreas. Ver Thomaz (1990), *Op. cit.*, pp. 37-39.

¹¹⁸ Barros (1778), *Op. cit.*, Livro IV, Cap. 5, pp. 305-313.

veio apurar o cuidado nos esforços necessários para garantir os desígnios da Coroa, seguindo-se, então, a via diplomática aquando da segunda viagem (1500-1501), capitaneada por Pedro Alvares Cabral (1467?-1520)¹¹⁹. Depois de descobrir o Brasil (1500), rumou ao destino principal para se deparar com uma hostilidade feroz, novamente em Calecut. Apesar da missão procurar a amizade do samorim e de ali fundar uma feitoria, os homens do capitão-mor foram massacrados, outra vez por razões que se prendem com as compreensíveis cautelas dos mercadores muçulmanos, que não queriam rivais nas suas rotas comerciais do Mar Vermelho¹²⁰. Depois da terceira armada (1501), de João da Nova (séc. XV-1509), ter conseguido o estabelecimento da feitoria de Cananor, estavam já assinalados os portos e as autoridades amigas, assim como as inimigas, pelo que a quarta viagem (1502-1503), a segunda do agora almirante Vasco da Gama, levava já como objectivo principal o lançamento das bases para a hegemonia portuguesa no Índico, desta feita com conhecimento do mapa diplomático da região e um armamento tido como capaz de suplantar as expectáveis resistências¹²¹. Por isso, após ter deixado Moçambique, faz-se anunciar no porto de Quíloa ao som de artilharia, numa demonstração de força indiscutível perante o soberano local, o rei Habrahemo. O acto que formalizou a sua vassalagem foi registado por João de Barros com detalhe e não faltou nele o factor «música». Depois de conferenciar com o rei na praia, o almirante entregou-lhe a carta de D. Manuel para que se fizesse seu vassalo e assim ficasse sob a sua protecção, por meio de um tributo em ouro «mais em sinal de obediência, que por a quantidade dele»¹²². Tendo aceite, Vasco da Gama presenteou-o com uma bandeira do Reino que, trazida num dos batéis, foi hasteada e acompanhada

«com muita gente vestida de festa e trombetas, e El-Rey a veio receber à praia, fazendo-lhe reverência, como quem reconhecia aquele sinal de sua protecção»¹²³.

¹¹⁹ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 1, pp. 1 e ss.

¹²⁰ Thomaz (1990), *Op. cit.*, pp. 50-55.

¹²¹ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 2, p. 21.

¹²² Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 3, p. 31.

¹²³ *Idem.*

Já de saída do porto, a frota podia observar a bandeira «posta à vista das (...) naus em uma torre das casas d'El-Rei». Pelas palavras do cronista ficamos a saber do pormenor musical deste acto e que aqui assume claramente a função de demonstração de poder régio. O mesmo se passa no capítulo da chegada de Vasco da Gama a Lisboa, no ano seguinte, e o protocolo seguido na entrega das páreas ao rei quando

«levou as pareas que houvera d'Elrey de Quíloa, as quaes com grande solemnidade a cavallo, levava em hum grande bacio de prata hum homem nobre em pelóte com o barrete fóra ante elle Almirante com trombetas, e atabales acompanhado de todolos senhores que havia na Corte».¹²⁴

Mais uma vez a afirmação do poder de D. Manuel determinou a componente musical do evento que, de resto, assinalava significativamente uma vitória política há muito desejada, especialmente acentuada devido à vontade contrária dos conselheiros régios. De resto, a função de «demonstração de poder régio», não foi a única a determinar a componente musical destas primeiras expedições, conforme a narração de Damião de Góis e de João de Barros. A partir destes autores é possível verificar outras duas, para além das já citadas: «função religiosa», «função celebratória».

A identificação dos cinco primeiros elementos informativos da inscrição do pé da Custódia de Belém foi, até aqui, apresentada sumariamente: o encomendante, D. Manuel; a qualidade específica do seu material e que diz respeito ao primeiro tributo decorrente da campanha do caminho marítimo para a Índia, o que constituiu uma assinalável vitória política; a qualidade geral, ou seja, o facto de ser ouro que, neste tempo era considerado o metal mais nobre de todos¹²⁵; a sua proveniência, de Quíloa. O destaque dado às páreas pelos historiadores quinhentistas permite-nos entender cabalmente a importância que elas representaram. João de Barros (1496-1570) dá-nos conta da envergadura política daqueles actos, para logo acrescentar a dimensão espiritual do destino daquele ouro ao referir que

¹²⁴ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 7, pp. 75-76.

¹²⁵ Conforme nos informa o próprio rei de armas de D. Manuel, António Rodrigues, em António Rodrigues (1931), *Tratado Geral da Nobreza*, Porto, Biblioteca Municipal do Porto, p. 150.

«Finalmente o Almirante [Vasco da Gama] lhe deo [ao rei de Quíloa] huma carta d'ElRey D. Manuel, sobre ella tratou com elle, que se fizesse seu vassallo pera ficar em sua amizade, e debaixo de sua protecção com tributo de quinhentos miticais de ouro (...), isto mais em sinal de obediencia, que por a quantidade delle.»¹²⁶

«Das quaes pareas ElRey mandou fazer uma custodia d'ouro tão rica na obra, como no pezo; e como primicias daquellas victorias do Oriente, offereceo a Nossa Senhora de Bethlem...»¹²⁷

Também Damião de Góis (1502-1574) relaciona o precioso metal do mesmo modo, acrescentando-lhe, inclusivamente, peso, no valor de mil e quinhentos miticais.

«Destes dous mil miticais d'ouro, mandou el-Rei fazer uma custódia para o Sacramento do altar, guarnecida de pedras preciosas, que mandou oferecer ao mosteiro de Bethlem.»¹²⁸

Esta falta de concordância das fontes, assinalada aqui pela diferença do peso das páreas, diz bem da «retórica laudatória»¹²⁹ característica destes dois cronistas que, reportando factos anteriores à elaboração textual e, portanto, alheios à sua experiência, acalentavam a prodigalidade da narrativa, a partir da sua posição de «historiadores sedentários»¹³⁰. Isto mesmo se verifica em torno da motivação que assistiu à construção do Mosteiro dos Jerónimos, segundo João de Barros directamente relacionada com a

¹²⁶ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 3, p. 31.

¹²⁷ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 6, p. 75.

¹²⁸ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte I, Cap. 59.

¹²⁹ Cf. Oliveira Marques (1972), *Op. cit.*, p. 277.

¹³⁰ Segundo Rodrigues Lapa, este tipo de historiador «colige as informações, orais ou escritas, no seu gabinete de Lisboa, e as ordena e interpreta, sem canseiras de longas e trabalhosas deslocações.» Cf. Rodrigues Lapa (1960), *Historiadores Quinhentistas*, Lisboa, R. Luciano Cordeiro, 103-1º- Lisboa, prefácio, p. xiv.

chegada de Vasco da Gama a Lisboa e as notícias que trazia do descobrimento da Índia, levando, supostamente, D. Manuel a decidir «fundar hum sumptuoso Templo na sua Ermida da vocação de Bethlem»¹³¹. Do mesmo modo, também Damião de Góis concorda com a relação directa dos dois factos quando diz «que no mesmo lugar fundou el Rei dõ Emannel depois que Vasco da gama toma da India»¹³². Outros historiadores posteriores seguiram esta versão¹³³. A verdade é que, tanto a Bula da fundação do Mosteiro (1496)¹³⁴, como a doação régia aos monges hieronimitas (1498)¹³⁵, são anteriores ao regresso triunfal da primeira viagem de Vasco da Gama, o que quer dizer que a decisão do monarca foi prévia ao êxito da missão da India. De qualquer modo, no caso do mosteiro, as provas visuais da música são anteriores às crónicas, conforme o concerto angelical do portal sul e o cordofone¹³⁶ do portal axial (d. 1517)¹³⁷, bem mostram. O lançamento da primeira pedra dos edifícios ocorreu, provavelmente, entre 1500 e 1502, segundo José da Felicidade Alves¹³⁸, aproxima-se cronologicamente do ano em que a Custódia foi começada. O local é o da antiga capela fundada pelo Infante D. Henrique (1394-1460), ainda antes de 1459, dada à guarda da Ordem de Cristo, e que servia para assistir religiosamente os marinheiros que partiam do Restelo¹³⁹.

¹³¹ Barros (1778), *Op. cit.*, Livro IV, Cap. 12, p. 375.

¹³² Góis (1926), *Op. cit.*, Parte I, Cap. 54.

¹³³ São os casos, por exemplo, de Frei Jacinto de São Miguel, Tamayo de Salazar, Frei Manuel Bautista de Castro. Para um exame crítico às contribuições de cada um, ver José da Felicidade Alves (1991), *O Mosteiro dos Jerónimos, II*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 83-87; Pedro Dias (1993), *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, pp. 11-20.

¹³⁴ Rafael Moreira (1987), *Jerónimos*, Lisboa, Verbo, p. 5.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Trata-se de um saltério.

¹³⁷ Alves (1991), *Op. cit.*, pp. 120-121.

¹³⁸ Cf. Alves (1991) *Op. cit.*, p. 86. Este autor distingue os diferentes actos relacionados com o início da construção de um edifício: fundação, início das obras, início da construção e lançamento da primeira pedra. Cf. *Idem*, p. 84.

¹³⁹ Ver nota Nº 134.

2.1.3 O efectivo musical dos portugueses nas viagens ao Oriente

A «retórica laudatória» dos cronistas deve ser relativizada de modo muito atento no que concerne à música. Embora tivessem formação musical¹⁴⁰, pertenciam já ao tempo dos reinados de D. João III (1521-1557) e D. Sebastião (1557-1578). Não obstante, a descrição dos elementos musicais das viagens dos portugueses na época de D. Manuel, elaborada pelos dois¹⁴¹, permite-nos relacioná-los com seis funções distintas, cruzadas com as referências às espécies organológicas e práticas musicais (QUADROS 2-5):

- 1) Função militar: os instrumentos mais recorrentes são as trombetas¹⁴², utilizadas sobretudo no contexto dos conflitos armados narrados, mas também eram utilizados «atabales»¹⁴³, «outros instrumentos» e «todos os instrumentos de tanger»¹⁴⁴, para além de práticas vocais;
- 2) Demonstração de poder régio, como por exemplo dá conta o resgate das páreas de Quíloa, para o qual contribuíam trombetas, charamelas e «atabales»;
- 3) Função religiosa, em que participavam trombetas, «atabales» e órgão, mas também as práticas vocais de cantochão e polifonia, que podiam ser desempenhadas sob a direcção de um capelão e com a participação de moços de capela;

¹⁴⁰ Ernesto Vieira (1900), *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, Vol. 1, Lisboa, Typographia Mattos, Moreira & Pinheiro, p. 465.

¹⁴¹ As notas de rodapé seguintes (142-146) apresentam uma mera selecção das referências encontradas nas obras nelas citadas.

¹⁴² Trombetas: Góis (1926), *Op. cit.*, Parte I, Caps. 35, 72, 84, 88; Parte III, Caps. 11, 14, 18, 21, 48, 50; Parte IV, Caps. 63, 80; Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VII, Cap. 11, pp. 167, 168; João de Barros (1983), *Décadas*, Vol. 2, Livro II, Cap. 1, Lisboa, Livraria Sá da Costa, p. 230; Barros (1983), *Décadas*, Vol. 3, Livro VI, Cap. 2, Lisboa, Livraria Sá da Costa, p. 229.

¹⁴³ Trombetas e atabales: Barros (1778), *Op. cit.*, Livro V, Cap. 3, p. 400; Barros (1983), *Op. cit.*, Vol. 3, Livro VI, Cap. 4, p. 246.

¹⁴⁴ Todos os instrumentos de tanger: Barros (1778), *Op. cit.*, Livro V, Cap. 5, p. 415.

- 4) Função diplomática, em que, para o contexto dos contactos com os líderes locais, recorria-se a «todos os instrumentos de tanger», sendo aqueles mais recorrentes os aerofones já citados¹⁴⁵;
- 5) Ensino de música, para o qual serviam o cantochão e o canto polifónico, mas também as charamelas;
- 6) Festa, cujas referências dão conta de trombetas, canto e «cantigas».

2.2 PLANO ESPIRITUAL DA ACÇÃO DE D. MANUEL

2.2.1 A espiritualidade do Reino

A averiguação do plano espiritual da acção de D. Manuel, desde o início do seu reinado, torna-se então necessária para entender o seu programa político. Como já foi referido, este configura-se como de continuidade, nomeadamente no que concerne à Expansão, mas também revela aspectos inovadores, sobretudo em relação à política interna, em torno de diversos aspectos, que iam da administração e legislação¹⁴⁶, ao urbanismo¹⁴⁷ e sistema dos pesos e medidas¹⁴⁸. Neste conjunto cabem também as intervenções reformadoras nas instituições religiosas, sobretudo no que diz respeito à Ordem de Cristo e ao apoio dado às Misericórdias criadas por sua irmã D. Leonor (1458-1525), viúva de D. João II¹⁴⁹. O impacto que decorre desta dinâmica legislativa

¹⁴⁵ Barros (1777), *Op. cit.*, Livro VI, Cap. 4, p. 40;

¹⁴⁶ João José Alves Dias, Isabel M. R. Mendes Drumond Braga e Paulo Drumond Braga (1998), «A Conjuntura», in Serrão e Oliveira Marques (dir.), *Op. cit.*, pp. 714-716.

¹⁴⁷ Helder Carita (1999), *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época manuelina (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 53-82.

¹⁴⁸ Isabel M. R. Mendes Drumond Braga (1998), «A Circulação e a Distribuição dos Produtos», in Serrão e Oliveira Marques (dir.), *Op. cit.*, pp. 202-209.

¹⁴⁹ Sobre a relação de D. Leonor com as obras de misericórdia ver Ivo Carneiro de Sousa (2002) *A Rainha D. Leonor (1458-1525), Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pp. 199-431.

far-se-á sentir também nas práticas religiosas do Reino¹⁵⁰, para além de que testemunha a articulação entre as esferas terrestre e celeste, própria das estratégias de representação do monarca¹⁵¹, de onde é possível continuar a recuperar elementos informativos sobre as práticas musicais.

De um modo geral, as instituições religiosas portuguesas reflectiam a crise que, generalizadamente pela Europa, a Igreja manifestava já desde o séc. XIV, e cujas linhas de força se prendiam com o Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), o enriquecimento brutal da hierarquia cimeira do clero e o progressivo desregramento da vida monacal¹⁵², para além, obviamente, do sentimento de falta de esperança que decorria das pragas que grassavam pelo continente. A crise de costumes criou o desejo de uma reforma interior da vida cristã, através de uma piedade íntima e pessoal, e a sua concretização ocorre por via da emergente literatura espiritual moralizante e catequética que, por seu turno, radicava na corrente da *Devotio Moderna*, de origem franco-flamenga, fortemente influenciada pelo teólogo francês Jean de Gerson (1363-1429)¹⁵³. Compreende-se, assim, que lhe esteja atribuída a autoria da *Imitação de Cristo*, traduzida em Portugal desde o séc. XV¹⁵⁴. Por aqui, este tipo de literatura tomou forma em obras como *O Leal Conselheiro* (1438?), de onde, aliás, é possível recuperar o regimento da Capela Real, tal como foi compilado pelo rei D. Duarte (1433-1438)¹⁵⁵, *O Horto do Esposo* (c. 1400) e *O Boosco Deleitoso* (1515), todas de iniciativa régia, o que mostra a adopção daquelas práticas pela Coroa, aliás, coincidentes com outros movimentos reformísticos de matriz franciscana¹⁵⁶.

¹⁵⁰ Costa (2007), *Op. cit.*, pp. 194-202.

¹⁵¹ Alves (1985), *Op. cit.*, p. 36.

¹⁵² Elvira Cunha de Azevedo Mea (1998), «A Igreja em Reforma», in Serrão e Oliveira Marques (dir.) *Op. cit.*, p. 413.

¹⁵³ Maria de Lurdes Belchior, José de Adriano de Carvalho e Fernando Cristovão (1994), *Antologia de Espirituais Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 16.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ D. Duarte (1842) *Leal Conselheiro, o qual fez D. Duarte*, Caps. 95 e 96, Paris, Officina Typographica de Fain e Thunot, pp. 449-457.

¹⁵⁶ Belchior, Carvalho e Cristovão (1994), *Op. cit.*, pp. 11, 14-17. Acrescente-se que este teólogo, chanceler da Universidade de Paris, revelou-se também um importante organólogo, como se verá adiante.

A assimetria territorial e económica dos bispados, assim como o relaxamento dos preceitos morais e doutrinários por parte do clero regular e secular¹⁵⁷, conferiam um óbvio obstáculo à prática alargada da polifonia e que pode, eventualmente, ajudar a explicar a falta de fontes musicais deste período, nomeadamente pela precedente falta de preparação dos clérigos¹⁵⁸. A quase inexistência de tratados musicais até ao início do séc. XVI, foi já notada por Manuel Pedro Ferreira, ao assinalar o reduzido número deste tipo de fontes como sintomática de uma «generalizada anemia teórica», e cuja consequência reflectia-se na importância que a oralidade tinha no ensino¹⁵⁹. Embora este autor realce, também, que o cenário das práticas de ensino era mais rico do que a exiguidade dos documentos sobreviventes demonstra, não deixa de propôr os círculos próximos da realeza como centros privilegiados da prática polifónica artística¹⁶⁰. Neste quadro, será porventura razoável pensar que, até ao séc. XVI, os demais centros religiosos não seriam os principais cultivadores de ensino e da prática musicais, com excepção para as ordens dos Cónegos Regrantes Santa Cruz de Coimbra e dos Jerónimos. Acrescente-se a esta lista exígua a curiosa referência de Damião de Góis ao zelo doutrinário de D. Manuel, por este ter enviado ao denominado reino do Congo, em 1504, mestres para lá ensinarem o cantochão e o «canto dorgão»¹⁶¹. Também João de Barros dá conta da disseminação das práticas musicais religiosas, ao referir a presença do «tangedor de órgãos» Manuel Mariz à Abissínia¹⁶². Outrossim, o Sínodo de Braga (1477) é bem elucidativo da precariedade da vida musical em Portugal ao reflectir negativamente, em três das suas constituições, os aspectos musicais do desleixe que

¹⁵⁷ Belchior, Carvalho Cristovão (1994), *Op. cit.*, pp. 421-423.

¹⁵⁸ Ferreira (2009), *Op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁹ Manuel Pedro Ferreira identifica apenas cinco fontes. São elas um diagrama musical com intervalos da escala diatónica presente em manuscritos de Alcobaça e de Santa Cruz de Coimbra, uma mnemónica para notação aquitana repetida num documento notarial do séc. XIII e num processional do séc. XIV, uma sùmula de tonário como apêndice de um antifonário, uma cópia alcobacense de um tratado anónimo em latim e uma cópia (1494) de um tratado em português sobre monodia gregoriana. Ver Ferreira (2009), *Op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte 1, Cap. 76. Na verdade, as relações senhoriais com o denominado reino do Congo reforçam-se com D. Manuel que fez com que o rei local jurasse obediência à Santa Sé, aliás, na continuidade da política de D. João II. C.f. Rui Ramos, Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Monteiro (2009), *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 212.

¹⁶² Ver nota Nº 102.

naquela diocese se verificava, condenando as práticas de cantos e bailes, bem como do respectivo acompanhamento instrumental, durante as vigílias e missas. É bastante reveladora do estado das coisas, a ordem que dá aos clérigos que se não sabem, aprendam a cantar¹⁶³. Acrescente-se que estes eram também alvo de protestos por usarem cabelo comprido e andarem armados¹⁶⁴. O cenário não se alterou muito durante os reinados de D. Manuel e de D. João III (1521-1557), a avaliar pela sátira que Gil Vicente (1460?-1536?) apontava aos «clérigos de vida folgada»¹⁶⁵, desde logo no *Auto dos Reis Magos* (1503), mas também na *Farsa dos Físicos* (1524) e *O Clérigo da Beira* (1526).

2.2.2. A música no teatro religioso

O registo das práticas teatrais de índole religiosa fornece-nos informação musical suficiente para estabelecer uma afinidade com as práticas congéneres europeias, assim como serve para a sua caracterização.

Tomando a perspectiva de análise de Bowles, de que os instrumentos musicais utilizados nos dramas sacros correspondiam a um certo simbolismo, e de que as peças começaram a expandir-se em relação ao seu âmbito litúrgico, tornando-se mais longas e utilizando o vernáculo, assim como outros elementos seculares¹⁶⁶, encontramos uma correspondência quase exacta nas peças devocionais vicentinas¹⁶⁷ e na descrição de Gaspar Correia do Recebimento de 1521¹⁶⁸, dos parâmetros que aquele investigador avança, sobretudo para as peças francesas dos séculos XIV e XV e, nomeadamente, para as representações da Natividade, do Diabo e do Céu:

¹⁶³ Antonio Garcia y Garcia (1982), *Synodicon Hispanum*, Vol. 2, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 99-100.

¹⁶⁴ A. H. de Oliveira Marques (1974), *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, p. 167.

¹⁶⁵ António José Saraiva (1988), *Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Dinalivro, p. 19.

¹⁶⁶ Bowles (1959), *Op. cit.*, pp. 68, 70.

¹⁶⁷ Segundo António José Saraiva existem nove géneros possíveis de reconhecer em Gil Vicente como estando na linha de continuidade do teatro medieval. Cf. Saraiva (1965): *Op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁸ Gaspar Correia (1992), *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, pp. 126-132.

Natividade: a utilização de aerofones de palheta, por parte dos pastores e o anúncio dos anjos para que aqueles acorram ao presépio e cantem¹⁶⁹, verifica-se nas peças vicentinas para o Ofício de Matinas (gaita, *caramillo*) sendo ainda possível discernir cordofones (*rabel*, saltério), a variedade de danças (borrega, mourisca, chacota, folia) e géneros poético-musicais executados em polifonia ou não, (chançoneta, vilancete, ensalada, cantiga).

Diabo: os instrumentos altos e os ruídos serviam para caracterizar a personagem infernal, para além de fumos e chamas¹⁷⁰. Também Gil Vicente faz com que o Diabo entoe uma «cantiga muito desacordada». Gaspar Correia descreve a barca dos diabos com muitos fumos¹⁷¹.

Céu: A Santíssima Trindade era encenada ricamente e acompanhada por anjos cantores e músicos, que tocavam ou apenas seguravam instrumentos de «música baixa». As falas, ou o canto, das personagens celestes podiam ser acompanhadas pelo órgão¹⁷². Em Gil Vicente, os anjos são cantores e recorrem à polifonia, sendo possível identificar um género poético-musical (romance). Também surge o rei David com o seu atributo, isto é, o saltério. Gaspar Correia descreve uma corte angelical encimando a Árvore de Jessé, com «muitos instrumentos e músicas», e um «Céu artificial» com «grandes músicas e cantares». (QUADROS 6-8, 13)

Te Deum era o hino utilizado para finalizar as peças devocionais e em que participavam todos os actores acompanhados pelo órgão e/ou por sinos¹⁷³. Em Gil Vicente, apenas surge a indicação de que o hino era cantado por todos, sem nenhuma referência a acompanhamento.

Outras duas características que Bowles assinala são, por um lado, as encenações estarem a cargo das corporações e de estas estarem sujeitas à supervisão de um indivíduo, por outro, o costume de se precederem as peças com fanfarras e procissões,

¹⁶⁹ Bowles (1959), *Op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁰ Bowles (1959), *Op. cit.*, p. 77.

¹⁷¹ Correia (1992), *Op. cit.*, p. 127.

¹⁷² Bowles (1959), *Op. cit.*, pp. 73-75.

¹⁷³ Bowles (1959), *Op. cit.*, p. 82.

utilizando instrumentos «altos» e «baixos»¹⁷⁴. No caso português, verifica-se no contexto do Recebimento, em que o responsável pela sua realização foi justamente Gil Vicente e as diversas animações teatrais estavam a cargo de diferentes corporações identificadas na descrição de Gaspar Correia¹⁷⁵. Ver-se-á que o mesmo se passa para as animações presentes na procissão do Corpo de Deus.

2.2.3 A espiritualidade do Rei

A educação religiosa de D. Manuel determinou, em muito, o modo como veio a operar a sua acção governativa¹⁷⁶. A coincidência do seu nascimento ocorrer a 1 de Junho, em Alcochete, dia do Corpo de Deus, permitirá uma série de associações divinas com o nome Manuel¹⁷⁷. Emanuel significa Deus feito Corpo e remete para a exegese feita a partir da passagem bíblica em que o profeta Isaías anuncia o nascimento de um rei de nome Emanuel (Is. 7, 14). Esta associação servirá, mais tarde, como objecto de construção simbólica do rei que muito deve à ideia da pré-destinação e com uma missão transcendental que assenta, como Sílvia Leite nota, em dois factores que «forjam a visão do rei como émulo de Cristo e novo Messias»: o sucesso dos Descobrimentos e a própria teorização sobre a origem divina do poder real¹⁷⁸.

Nascido no seio de uma das famílias mais importantes do Reino, desde cedo foi guiado, não só para a profundidade e fervor religiosos da doutrina franciscana, como para os aspectos mais pragmáticos da condução dos destinos de uma instituição como a da Ordem de Cristo. O seu pai, o infante D. Fernando (1433-1470), irmão do rei D. Afonso V (1433-1481) e Condestável do Reino, era o titular dos ducados de Beja e Viseu, para além de acumular na sua posse uma série considerável de senhorios e a

¹⁷⁴ Bowles (1959), *Op. cit.*, p. 71.

¹⁷⁵ Anselmo Brancaamp Freire (1944), *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, Lisboa, Ocidente, p. 519.

¹⁷⁶ Costa (2007), *Op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁷ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte I, Cap. 4.

¹⁷⁸ Leite (2005), *Op. cit.*, p. 23.

governação das ordens militares de Santiago e de Cristo¹⁷⁹. Tanto o seu estado como os cargos serão herdados por D. Manuel aos quinze anos, aquando da morte do seu irmão mais velho D. Diogo. Até lá, tinha já assimilado um crescimento em matérias doutrinárias que muito se ficou a dever à sua ama Justa Rodrigues, devota da ordem de S. Francisco e fundadora do Convento de Jesus de Setúbal, e ao seu mestre Francisco Fernandes, que seria, mais tarde, nomeado bispo de Tânger¹⁸⁰. A riqueza e o prestígio político-militar da Ordem de Cristo, por seu turno, serviam-lhe como estímulo à aprendizagem das lides governativas sobre as quais, rapidamente, deu provas de entendimento e inovação. Este último aspecto é, na opinião do já citado João Paulo Oliveira e Costa, um dos «sinais prenunciadores da sua política reformista enquanto rei, assim como do próprio culto da sua imagem»¹⁸¹. A nomeação, pela primeira vez, de um mestre de canto de órgão ou mestre de capela, para o convento de Cristo, em 1502¹⁸², é bastante significativo da consequência musical, não só da sua herança, como também do ímpeto renovador, ainda que este fosse muito localizado naquela ordem militar. De qualquer modo, e como Cristina Cota bem nota, antecipa a disseminação das práticas polifónicas às instituições religiosas¹⁸³ o que parece ir ao encontro da opinião de Manuel Pedro Ferreira quando aponta que, apenas raramente, as práticas polifónicas mais avançadas encontravam lugar fora da influência da realeza¹⁸⁴.

D. Manuel, cuja espiritualidade se ancorava sobretudo no franciscanismo¹⁸⁵, procurou responder, a um nível mais pragmático, com o aumento da influência régia na Igreja, seguindo o exemplo espanhol¹⁸⁶. Adquiriu a capacidade de decisão nos processos de nomeação e renúncia dos bispos, reconstituiu a hierarquia eclesiástica, criou novas

¹⁷⁹ Costa (2007), *Op. cit.*, pp. 42, 73, 85.

¹⁸⁰ Costa (2007), *Op. cit.*, p. 73.

¹⁸¹ Costa (2007), *Op. cit.*, p. 93.

¹⁸² Cristina Cota (2007), *A Música no Convento de Cristo em Tomar (desde finais do séc. XV até finais do séc. XVIII)*, Tese de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 79.

¹⁸³ Cf. Nota anterior.

¹⁸⁴ Ferreira (2009), *Op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁵ Ver nota Nº 181.

¹⁸⁶ José Mattoso (2001), s. v. «Espiritualidade», in Carlos Moreira de Azevedo (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 181-187.

ordens religiosas, transferiu para a observância dos claustrais as ordens mendicantes, muito por via do desregramento que se acentuava e obteve, do Papa Alexandre VI (1492-1503), de uma série de dispensas para as ordens militares de Avis e de Cristo¹⁸⁷. Por outro lado tentou regular a presença dos judeus através de uma série de medidas que culminaram no massacre de 1506, pedindo, embora sem resultado, ao Papa a Inquisição, em 1515, a exemplo do que também já havia sucedido em Espanha (1478).

A forma e o significado iconográfico que tomaram as páreas de Quíloa podem, eventualmente, ser entendidos como um exemplo de materialização da intervenção régia nas formas de culto e devoção que, desde o último quartel do séc. XV, foram ganhando progressiva importância no quadro das estratégias de representação dos monarcas em Portugal. O facto de ser uma custódia relaciona-a com a procissão do Corpo de Deus, por via da sua função de exibição do Santíssimo Sacramento, este sob a forma de uma hóstia¹⁸⁸. O concerto angelical que a rodeia pode, eventualmente, ter que ver com o reflexo musical da própria espiritualidade do rei, ainda que esta participe de modelos internacionais. A caracterização da etiqueta musical de corte que Damião de Góis descreve (QUADRO 1), permite perceber que o maior aparato reporta-se, justamente, às celebrações religiosas (procissão da Ressurreição, ceias e jantares das festas principais, domingos e dias santos, consoada das vésperas de Natal). O mesmo se pode inferir das descrições de Gaspar Correia.

¹⁸⁷ Mea (1998), *Op. cit.*, pp. 418-426.

¹⁸⁸ C. W. Howell (2003), s. v. «monstrance», in Thomas Carson e Joann Cerrito (ed.), *New Catholic Encyclopedia*, Vol. 9, Washington, Thomson Gale – The Catholic University of America, pp. 818-819.

3 A PROCISSÃO DO CORPO DE DEUS: CARACTERIZAÇÃO MUSICAL

3.1 O CONTEXTO EUROPEU

A questão fundamental que se propõe colocar com esta investigação, é a de saber qual a relação da Custódia de Belém com as práticas da festa do Corpo de Deus, mais precisamente com os aspectos cénicos e musicais da procissão. A leitura iconográfica da peça pode, eventualmente, denunciar elos de ligação entre as práticas relacionadas com o culto do Santíssimo e a sua iconografia. Para a configuração daquela questão, importa relacionar estas práticas no contexto mais alargado europeu, nomeadamente no que concerne à natureza das procissões medievais e da sua componente musical. O aparato destas pode, eventualmente, relacionar-se com as práticas feudais das entradas triunfais que, já por si, reuniam elementos sacros e profanos, numa moldura humana que incorporava todos os membros da comunidade¹⁸⁹. Tratava-se de espectáculos municipais representativos da ordem social e divina, estabelecendo-se em cortejos organizados hierarquicamente, desde o comum do povo até à representação de Deus, fazendo constar um conjunto de animações teatrais e musicais, para além de pantomimas evocativas do quadro cultural coevo, fossem elas religiosas ou profanas. Estes cortejos feudais terão servido de matriz para aqueles do Corpo de Deus que, uma vez disseminados, providenciarão o modelo para outras procissões. A presença musical em ambos obedece a uma afinidade que se estabelece a nível das práticas musicais, dos instrumentos utilizados, do seu simbolismo e de como eram agrupados, assim como das funções que desempenhavam.

3.1.1 Origem e oficialização da festa

A festa de Corpo de Deus, cuja origem remonta ao culto popular da Eucaristia em Liège no último quartel do séc. XIII, rapidamente se disseminou pela Europa

¹⁸⁹ Bowles (1961), «Musical Instruments in Civic Processions during the Middle Ages», in *Acta Musicologica*, Vol. 33, Fasc. 2/4, Nova Iorque, International Musicological Society, p. 157.

durante a centúria seguinte¹⁹⁰, desenvolvendo teologia e liturgia próprias¹⁹¹, e tinha como ponto cimeiro, precisamente, a procissão em que a hóstia era transportada¹⁹², tornando-se mesmo na manifestação religiosa mais aparatosa da Idade Média¹⁹³. De acordo com Miri Rubin, o cortejo era o «epítome do sistema sacramental», resumindo a doutrina da transubstanciação, e perspectivando a hóstia como a renovação do sacrifício de Jesus Cristo, naquilo que seria tido como um benefício de ordem material e espiritual¹⁹⁴. A exibição da hóstia tornou-se, aliás, o ponto focal da missa, tanto para os religiosos como para os leigos, para quem aquela doutrina se tornou a razão principal para assistir ao serviço litúrgico, o que se traduziu, por sua vez, numa assistência cada vez maior¹⁹⁵. A adesão crescente dos fiéis tornou necessário um conjunto de medidas com vista à eficácia da doutrina, encetando-se um processo canónico que decorrerá entre os sécs. XIII e XIV, e que tornou oficial a festa do Corpo de Deus. Tendo sido instituída pelo papa Urbano IV (1261-1264) em 1264, a promulgação da *Bula Transiturus* sofreu um atraso devido à morte do pontífice¹⁹⁶. A festa será confirmada no Concílio de Viena (1311), para vir a fazer parte da lei canónica em 1316, sob o papa João XXII (1316-1334), que adicionava uma procissão à liturgia, tendo aquela a função de transportar a hóstia pelas ruas da comunidade desde a igreja, e sendo organizada localmente por cada diocese e paróquias¹⁹⁷. Concomitantemente a estes trâmites, a celebração gozava já de amplo sucesso um pouco por toda a Europa, para além de que se foram desenvolvendo costumes próprios relativos à passagem do Santíssimo

¹⁹⁰ Para um resumo da história relativa às origens da festa do Corpo de Deus ver Miri Rubin (1992), *Corpus Christi. The Eucharistic in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 174-247, especialmente p. 182.

¹⁹¹ Charles Cordonier (1923), *Le Cult du Saint-Sacrament; Ses Origines et son Development*, Paris, P. Lethielleux, Librairie-Editeur, p. 168. Também Miri Rubin nos dá conta que o primeiro ofício para a festa, *Animarum cibus*, terá sido elaborado por João de Lausanne, Cf. Rubin (1992), *Op. cit.*, p. 189.

¹⁹² Rubin (1992), *Op. cit.*, p. 353.

¹⁹³ Iria Gonçalves (1985), «As festas do 'Corpus Christi' do Porto na segunda metade do século XV: A participação do Conselho» in *Estudos Medievais*, 4-5, Porto, p. 69.

¹⁹⁴ Ver nota Nº 193.

¹⁹⁵ Edmund Bowles (1964), «Musical Instruments in the Medieval Corpus Christi Procession», in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 17, Nº 3, University of California Press, p. 251.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 252.

Sacramento, como por exemplo o baixar da cabeça dos fiéis e a genuflexão, aliás, com grande consequência na iconografia, tanto coeva¹⁹⁸, como mais tardia, conforme se verificará no apostolado patente na Custódia de Belém.

3.1.2 A procissão

A instituição da celebração do Corpo de Deus levou à produção de custódias que servem para mostrar o Santíssimo representado pela hóstia, quer seja no interior da igreja, quer na procissão que, após a missa, segue pelas ruas. A sua dupla função, de exposição e de presença no cortejo, serve, por sua vez, para que o fiel realize a denominada *manducatio per visum*¹⁹⁹, como complemento ao alimento espiritual efectuado durante o comúrio, *manducatio per gusto*²⁰⁰. A exibição, feita deste modo, decorre da popularidade do acto de elevar a hóstia, que, a partir do séc. XIII era já comum em toda a Europa, e a que correspondiam, como sinais exteriores de respeito, a genuflexão e o baixar da cabeça, por parte dos fiéis²⁰¹. Estas regras terão sido instituídas em Paris, ainda antes da promulgação das festividades do Corpo de Deus, que passou a incorporá-las, assim como a prática de fazer dobrar os sinos do templo, aquando do momento da elevação²⁰². A consequência iconográfica deste momento, sobretudo desde o séc. XIV, passou a ser constante das iluminuras de breviários, missais e livros de horas²⁰³, servindo como mais um elemento justificativo da rápida disseminação, não só da festa, como da sistematização das práticas associadas já que esta caracterização imagética vinha reforçar a planificação litúrgica e cerimonial das festividades.

¹⁹⁸ Cordonier (1923), *Op. cit.*, p. 160

¹⁹⁹ Comunhão perante o Santíssimo.

²⁰⁰ Fernando Llamazares Rodríguez (2002), «Orfebrería Eucarística: La Custodia Procesional en España», in Gerardo Fernández Juárez e Fernando Martínez Gil (coord.), *La Fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 126.

²⁰¹ Cordonier (1923), *Op. cit.*, pp. 143-144.

²⁰² Cordonier (1923), *Op. cit.*, p. 142.

²⁰³ Rubin (1992), *Op. cit.*, p. 204.

A dimensão física do espectáculo, que tomava e toma lugar na Quinta Feira seguinte ao Domingo da Trindade²⁰⁴, denuncia as suas origens populares pelo facto de ser constituída pelas corporações que, desfilando, faziam-se acompanhar de um conjunto de diversões, que iam da música a encenações teatrais, para além de uma parafernália de adereços identificativos dos diferentes ofícios²⁰⁵, constituindo assim o seu lado profano²⁰⁶. Pelo lado espiritual, a cleresia tomava também parte no cortejo, por meio de um séquito de religiosos que rodeava o Santíssimo²⁰⁷, exibido numa custódia. Esta parte da procissão formava o seu momento mais importante e o aspecto cénico, para que contribuíssem os elementos musicais que aqui nos propomos estudar, não era, de todo, descurado²⁰⁸.

3.1.3 Presença da música na procissão

De um modo geral, a presença musical na festividade do Corpo de Deus cumpria as funções litúrgica e cerimonial, ao longo da oitava, enfatizando a solenidade dos diversos momentos e credibilizando o aparato visual correspondente²⁰⁹. No que diz respeito especificamente ao dia do Corpo de Deus, a música distribuía-se por vários grupos, vocais e instrumentais, a que correspondiam funções específicas, nomeadamente durante a procissão, e que podiam ser organizados de acordo com as técnicas utilizadas e o local que ocupavam no cortejo. Bowles refere o lado musical de uma série destes eventos²¹⁰, entre os séculos XII e XV, caracterizando-os como

²⁰⁴ M. F. Connell (2003), s. v. «corpus et sanguis christi, solemnity of», in Carson e Cerrito (ed.), *Op. cit.*, p. 272.

²⁰⁵ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 73.

²⁰⁶ Ernesto Veiga de Oliveira (1984), *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa. Publicações Dom Quixote, p. 275.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ Veja-se o estudo detalhado de Kenneth Kreitner sobre os aspectos musicais da procissão do Corpo de Deus em Barcelona, em Kenneth Kreitner (1995), «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona», in *Early Music*, Vol. 14, Cambridge University Press, pp. 153-204. Sobre o uso específico de instrumentos musicais ao longo dos sécs. XIV e XV, em várias cidades da Europa, ver Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 251-260; Bowles (1961), *Op. cit.*, pp. 147-161, especialmente, pp. 157-158.

²⁰⁹ Carlos Martínez Gil (2002), «Los Sonidos de la Fiesta: Música y Ceremonial en el Corpus Christi», in Juárez e Martínez Gil (coord.), *Op. cit.*, p. 216.

²¹⁰ Bowles (1961), *Op. cit.*, pp. 147-161.

procissões que rumavam simbolicamente à Jerusalém Celeste²¹¹, e sublinhando a importância primordial da procissão do Corpo de Deus, a partir do séc. XIII, como a mais elaborada de todas²¹². Estabelecendo uma série de conclusões a nível das práticas musicais, das funções da música, do instrumentário, e do repertório, dá ainda notícia de uma confraria de músicos directamente relacionada com a festa do Corpo de Deus²¹³.

São três as grandes divisões que se observavam no momento da procissão a que correspondiam o cantochoão, a polifonia vocal, e a música instrumental²¹⁴. De acordo com o âmbito deste trabalho, observaremos com maior detalhe esta última. A música instrumental presente na procissão do Corpo de Deus, durante o séc. XV, e um pouco por toda a Europa, desempenhava várias funções como:

sinalizar momentos específicos, através de instrumentos de «música alta» como as trombetas²¹⁵;

conferir o ritmo da marcha, através de tambores²¹⁶;

alternar e acompanhar a música vocal²¹⁷;

acompanhar as danças²¹⁸ e os entremezes²¹⁹;

anteceder ou rodear o transporte do Santíssimo²²⁰.

²¹¹ Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 157.

²¹² Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 159.

²¹³ É o caso do aparecimento da Confraria do Corpus Christi, em Coventry, no ano de 1348. Cf. Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 159.

²¹⁴ Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 160; Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 159-160; Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 167; Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, pp. 220-221.

²¹⁵ Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 255, 258; Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 158, 165, 167, 170-172; Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 227.

²¹⁶ Bowles (1961), *Op. cit.*, pp. 149, 159; Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 258;

²¹⁷ Idem; Tess Knighton (1995), Notas ao CD *Ave Maris Stella. Musica de la Catedral de Sevilla dedicada a la Virgen (ca. 1470-1550)*, Sevilha, Almagora, p. 22; Kenneth Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 164; Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 221.

²¹⁸ Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 223.

²¹⁹ Idem; Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 160; Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 164, 165, 184.

²²⁰ Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 255, 257, 258; Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 162, 165, 172, 184-186; Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 221.

Neste último caso, os instrumentos seriam de «música baixa». O acompanhamento dos entremezes e da custódia estava ainda sujeito a uma selecção dos instrumentos utilizados, que, por sua vez, obedecia a um simbolismo resultante da organologia medieval²²¹, observável já nos dramas sacros²²² e na pintura religiosa²²³, e os músicos ali presentes iam vestidos como anjos²²⁴.

3.2 O CONTEXTO PORTUGUÊS

Para além das novas devoções que iam surgindo, as grandes cerimónias religiosas, como as procissões, reuniam aspectos do sagrado e do profano em cortejos cada vez mais imponentes, tornando notório o empenho dos ofícios e municípios, responsáveis por regimentar os eventos, nas celebrações do Corpo de Deus e do Anjo Custódio, para citar as mais relevantes. Aquela, embora de iniciativa popular na sua origem, conhece, ao longo do séc. XV, uma decisiva intervenção das autoridades, regulando toda a sua constituição, incluindo a componente musical. Os aspectos relacionados com esta ligam-se a quem tocava e que instrumentos eram utilizados, para além da remuneração auferida por alguns elementos. A documentação relativa à festa do Corpo de Deus, principalmente entre a segunda metade do séc. XV e o princípio do seguinte, permite-nos retirar alguns elementos sobre a componente musical da procissão, assim como os de natureza cénica, ajudando a completar um quadro de entendimento para a análise iconológica da Custódia. Estas fontes são os regimentos das procissões de 1482, de Coimbra e Portalegre, e também as listas de pagamentos constantes, tanto no conjunto portuense denominado *Cofre dos Bens do Concelho*, como nas *Vereações da Câmara Municipal do Funchal*. (ANEXOS 2, 3)

²²¹ Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 258, 259.

²²² Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 258-259; Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 187, 196.

²²³ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 187.

²²⁴ Bowles, (1964), *Op. cit.*, pp. 255, 257; Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 162, 164, 165, 172, 182, 184, 185, 187, 190, 191, 196.

Embora alguns autores refiram que a introdução desta festa em Portugal se tenha dado ainda nos finais do séc. XIII²²⁵, será porventura mais cauteloso considerar a centúria seguinte como ponto de partida para a sua efectivação entre nós, uma vez que é já deste período que dispomos de fontes²²⁶. Já no séc. XV torna-se a festa religiosa mais importante do reino²²⁷, e a sua procissão servia de modelo para outras, conforme podemos perceber da carta régia que ordena que se comemore a batalha de Toro (1476)²²⁸ com uma «solene procissão, saindo da Sé, e indo por os lugares públicos com toda solenidade, cerimónia, ofícios, jogos assim e tão compridamente, como costumais fazer em dia de Corpo de Deus»²²⁹. Segundo Iria Gonçalves, a organização desta festa estava a cargo do conjunto de instituições locais de cada vila e cidade: a Igreja, que tratava, não só dos aspectos doutrinários, como também da componente estética; o conselho, que cobria as despesas, sendo obrigado a apresentar um caderno de encargos anual; as associações de mesteres²³⁰, cujas contribuição para o cortejo obedecia aos regimentos em vigor²³¹.

²²⁵ Rodrigo da Cunha (1642), *Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa*, Vol. 1, Parte 2, Cap. 51, Lisboa, Manoel da Silva, fl. 173v; Fortunato de Almeida (1967), *História da Igreja em Portugal*, Vol. 1, Cap. 15, Porto, Portucalense Editora, p. 252; José Sasportes (1970), *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 34.

²²⁶ Maria João Violante Branco Marques da Silva (1993), «A Procissão na Cidade: Reflexões em torno da festa do Corpo de Deus na Idade Média Portuguesa», in Maria José Ferro (coord.), *A Cidade, Jornadas inter e pluridisciplinares, Actas*, Lisboa, Universidade Aberta, p. 198; Iria Gonçalves, *Op. cit.*, p. 72.

²²⁷ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 72; Oliveira Marques (1974), *Op. cit.*, p. 162; Marques da Silva (1993), *Op. cit.*, p. 197; Oliveira (1984), *Op. cit.*, p. 275.

²²⁸ Para um resumo sobre esta batalha veja-se Manuela Mendonça (2007), *O Sonho da União Ibérica, Guerra Luso-Castelhana, 1475-1479*, Lisboa, Quidnovi, pp. 69-80.

²²⁹ «(...) sollepne Procissom, sayndo da See, e hindo per os llugares pruvycos com toda sollepnidade, cirymonya, officios, jogos, asy e tam compridamente, como costumaes de ffazer em dya do Corpo de Deus (...)». Transcrito em João Pedro Ribeiro (1819), *Dissertações Cronológicas e Críticas sobre a História e Jurisprudência Ecclesiastica e Civil de Portugals*, tomo IV, Parte 2, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, pp. 163-164.

²³⁰ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 72-73.

²³¹ Oliveira (1984), *Op. cit.*, p. 275.

3.2.1 O regimento de 1482

O mais antigo regimento português que se conhece data do ano de 1482 e foi elaborado em Évora, no princípio do reinado de D. João II²³². Este documento regulamentava a procissão nos moldes a seguir pelos vários municípios, conforme se pode depreender dos dois regimentos subsequentes que aqui se apresentam e que denotam características similares²³³. A prática musical da procissão dividia-se, entre a que as corporações facultavam e a que dizia respeito aos músicos que iam em redor do Santíssimo, estabelecendo-se cenicamente nos planos profano e espiritual. O cortejo iniciava-se com um touro preso por cordas pelos carneiros, «como sempre foi ordenado», e todos os ofícios tinham a sua posição no cortejo bastante explicitada, assim como as suas obrigações, como a de estarem correctamente identificados, através de bandeiras, pendões e suas divisas, assim como os adereços e jogos teatrais a desempenhar. Os carreiros e estalajadeiros forneciam uma «invenção» dos Três Reis Magos», os homens de armas exibiam S. Jorge matando o dragão, e os tecelões haviam de levar, para além da figura de S. Bartolomeu, um diabo preso por uma *cadea* [sic]. As referências musicais resumem-se apenas a dois tipos de instrumentos, gaitas e atabaques, sempre separados, e sendo aquelas associadas às pélas das raparigas e estes a vários ofícios. O documento não menciona directamente qualquer tipo de cenografia, embora se subentenda que os suportes físicos para as «invenções» fossem necessários. No final viria a parte culminante com as individualidades mais importantes munidas de tochas, dando a vez aos apóstolos, evangelistas e anjos, precedendo *aprecizam* [sic], que se entende aqui como a exibição do Santíssimo.

A Procissão era praticada do modo mais uniforme possível em todo o reino. A partir da regulação das autoridades, nomeadamente a igreja local, o concelho e os mesteres²³⁴, o cortejo era constituído pelas corporações alinhadas hierarquicamente, em crescente ordem de importância, até chegar à *crelesia* [sic], onde figurava o clero que, por sua vez, rodeava a charola. Este andor, transportado debaixo do pálio, era a

²³² Oliveira (1984), *Op. cit.*, p. 274; Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 72.; Marques da Silva (1993), *Op. cit.*, p. 198.

²³³ Maria João Violante Branco Marques da Silva apresenta uma representação gráfica do cortejo processional, cotejando os regimentos de Évora (1482), e Coimbra (1517). Em Marques da Silva (1993), *Op. cit.*, pp. 207-210.

²³⁴ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 72.

estrutura sobre a qual assentava a gaiola e que tinha por função proteger a custódia com a Hóstia Consagrada²³⁵. Em torno da gaiola iam também alguns oficiais, dos mais destacados, para além daqueles que a carregavam, e junto a ela, era costume haver um concerto angelical, ou seja, um número de anjos tocando vários instrumentos. A cada corporação era determinado um conjunto de obrigações que iam desde o vestuário, adereços, figuras a transportar, animações teatrais (jogos) a desempenhar e instrumentos musicais que haviam de levar. São também conhecidos aqueles que os anjos tocavam junto à gaiola.

Este documento foi um instrumento regulador para o modo e a ordem por que se compunham as procissões. Já no período manuelino, foi acrescentada a do Anjo Custódio (1504), cujo regimento explicita o elemento matricial da do Corpo de Deus, àquelas comemorativas da Batalha de Toro e Zamora e Ressurreição. Damião de Gois relata a dispensa papal que permitiu a realização daquela primeira, acrescentando que D. Manuel comemorou mandando fazer uma outra procissão com o mesmo grau de solenidade da do Corpo de Deus²³⁶. O mesmo autor também dá conta do aparato musical da procissão da Ressurreição que tinha «todo o género de música e instrumentos que em sua corte havia»²³⁷. As diferentes procissões seguiam o modelo da mais importante de todas e, pelo menos na presença do rei, apresentavam uma assinalável variedade musical, a qual, pelo que se pode depreender das palavras do cronista, contaria com instrumentos de «música baixa» e «música alta».

3.2.2 O regimento de Coimbra (1517)

Este é o documento mais completo em termos da caracterização da procissão. A riqueza descritiva dá-nos conta de um detalhe típico de um caderno de pagamentos. Para além de contemplar eventos tanto da véspera, como do próprio dia de Corpo de Deus, refere a cenografia envolvida, como um São Cristovão, santo gigante, com um menino Jesus ao peito, ou a serpente encenada com uma *silvagem* [sic] muito grande. Destaca-se a componente musical que, não só aponta para o costumeiro

²³⁵ Eduardo Freire de Oliveira (1885), *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa, Typographia Universal, pp. 422-423.

²³⁶ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte IV, Cap. 86.

²³⁷ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte IV, Cap. 84.

acompanhamento de gaitas e atabaques, como também para o aparato musical da cleresia, através de órgãos, e, mais especificamente, em torno da gaiola, pelos anjos que tocavam violas e arrabis.

3.2.3 O regimento de Portalegre.

A transcrição deste regimento surge no denominado Livro Misto Da Câmara Municipal de Portalegre. Não tem data e, embora a caligrafia indique uma cópia elaborada no séc. XVII, tanto a natureza do seu conteúdo, como o valor das coimas aplicadas a quem transgredisse e ainda o próprio vocabulário empregue, formam elementos que sugerem que se trata, na origem, de um documento de entre finais do séc. XV e início do seguinte. Aqui vamos encontrar características semelhantes ao Regimento de 1482, embora com diferenças de pouca monta. O número de profissões é mais reduzido, assim como a sua ordem no cortejo difere nalguns casos. Assiste-se ao mesmo tipo de identificação, com os castelos, bandeiras e divisas, e de aparato visual, onde vemos repetida a «invenção» dos Reis Magos, pelos estalajadeiros e a obrigação dos tecelões em levarem S. Bartolomeu e o diabo preso. Os membros mais destacados da sociedade levavam tochas acesas. Note-se, após a lista das profissões, no número de parágrafos sobre as obrigações específicas de algumas profissões. Mesmo que esta parte possa dizer respeito a uma intervenção posterior, aqui encontra-se uma referência aos tambores, realçando que os «os ditos oficiais levarão o seu *atambor muyto* [sic] bom».

3.2.4 Porto, finais do séc. XV

O conjunto documental portuense que forma o *Cofre dos Bens do Concelho* dá-nos uma ideia muito clara da dimensão física do evento, durante a segunda metade do séc. XV. A lista de pagamentos ali constantes refere-se às despesas do concelho das quais podemos distinguir aquelas relativas ao Corpo de Deus, conforme Iria Gonçalves já o fez de um modo geral. Estas dizem respeito aos materiais utilizados e aos serviços providenciados para a totalidade do evento e que destacamos os elementos relativos à cenografia e música: para além dos *tabernáculos*, em que se desempenhavam os *jogos*²³⁸ e dos andores²³⁹, outras estruturas de madeira faziam parte do cortejo,

²³⁸ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 86.

nomeadamente o conjunto que dele formava a parte mais importante, por meio da gaiola, ou *arca*, onde se colocava o corpo do Senhor, e do pálio²⁴⁰, que a cobria. Este era transportado pelos cidadãos mais importantes da cidade²⁴¹, e a gaiola, que podia vir expressamente de Lisboa²⁴², era levada por clérigos²⁴³. Note-se que, nesta função, é ali identificado um chantre, de nome Álvaro Eanes²⁴⁴, já na década de noventa, entre 1494 e 1497²⁴⁵. As personagens referentes a santos iam também na procissão, como figuras vivas, como Santa Maria, Santa Clara, Santa Catarina. Iam caracterizadas, quer por meio do vestuário²⁴⁶, quer pelos atributos identificativos, como se depreende dos pagamentos relativos às setas de S. Sebastião²⁴⁷, ou as chaves de S. Pedro²⁴⁸, o que contribuía para a eficácia iconográfica do cortejo. S. Cristovão era representado através de uma escultura²⁴⁹ para a qual os pintores se encarregavam de pintar a cara num pano de linho²⁵⁰. Entre as personagens vivas, destaque-se também os apóstolos que eram caracterizados por vestirem alvas²⁵¹ e usarem barbas e cabeleiras²⁵², e cujo aparato, segundo Iria Gonçalves, poderia muito bem dar a ilusão de «sacerdotes prestes a celebrar o Ofício Divino»²⁵³.

²³⁹ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 77.

²⁴⁰ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 2, fl. 155.

²⁴¹ Ver nota Nº 241.

²⁴² *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 157.

²⁴³ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 201v; Livro 2, fls. 52v, 103.

²⁴⁴ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 2, fl. 155.

²⁴⁵ A datação é imprecisa e deduzida da que se consegue apurar a partir do texto de Iria Gonçalves. Os fólios do segundo livro do *Cofre dos Bens do Concelho*, nomeadamente depois do Nº 103, dizem respeito aos anos de 1493-94 e 1496-97. O primeiro livro não oferece uma datação exacta.

²⁴⁶ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 75.

²⁴⁷ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 85.

²⁴⁸ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 76.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 43.

²⁵¹ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 85.

²⁵² *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fls. 37, 85; Livro 2, fl. 48v.

²⁵³ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 75.

3.2.5 Funchal, finais do séc. XV

Também durante este período é possível averiguar a situação do Corpo de Deus na cidade do Funchal por via das *Vereações da Câmara Municipal do Funchal*, entre 1471 e 1496²⁵⁴. As informações musicais são muito esparsas, embora estejam incluídas num conjunto de outras que nos ajudam a definir o evento, nomeadamente o facto de ser a procissão de Lisboa o modelo para as realizadas no Funchal, pelo menos, naquele período. Assim, entre 1485-86, há referência ao posicionamento dos mercadores e os tabeliães junto à gaiola conforme «verdade e costume e usança era na cidade de Lisboa (...) segundo logo amostrou per o regimento de Lisboa que estava treladado em um livro da câmara»²⁵⁵. Dois fólhos adiante, ainda relativo ao mesmo período, surge o «Regimento de dia do Corpo de Deus», embora sem qualquer notícia musical. O mesmo se passa entre 1491-92, com relação a um outro regimento muito similar.

²⁵⁴ José Pereira da Costa (1995), *Vereações da Câmara Municipal do Funchal do Séc. XV*, Funchal, Centro de Estudos Históricos do Atlântico Secretaria de Estado do Turismo e Cultura, pp. 42, 68, 88-89, 143, 147-148, 232-233, 325-326, 485.

²⁵⁵ Costa (1995), *Op. cit.*, p. 147.

3.3 CARACTERIZAÇÃO DA FUNÇÃO DA MÚSICA*

3.3.1 «Música alta»: trombetas e percussão

Europa

Nos estudos consagrados à música na procissão do Corpo de Deus no séc. XIV e principalmente no séc. XV, facilmente se constata que são as trombetas os instrumentos eleitos para a sinalização de momentos específicos do cortejo. No entanto, existem algumas referências a charamelas no desempenho de semelhantes funções.

No contexto específico da festividade do Corpo de Deus, as trombetas anunciavam vários momentos da liturgia e da procissão, assim como acompanhavam as altas individualidades envolvidas. Um dos documentos, porventura mais detalhados das obrigações dos trombetistas, é o *Llibre de Solemnitats*, estudado por Kenneth Kreitner²⁵⁶. Este registo das cerimónias mais importantes de Barcelona dá-nos informações abundantes sobre a festividade do Corpo de Deus entre os segundo e terceiro quartéis do séc. XV, permitindo-nos ter uma ideia muito cabal do trabalho daqueles instrumentistas: havia um trombetista principal que era o único músico, de todos aqueles envolvidos na festividade, que fazia parte da lista regular de pagamentos do município²⁵⁷, e que tinha de reunir outros trombetistas para todo o seu decurso²⁵⁸. Formavam eles um conjunto presente em todos os eventos do Corpo de Deus²⁵⁹: acompanhavam as altas individualidades em percursos oficiais²⁶⁰; o seu toque iniciava simbolicamente o Ofício de Vésperas²⁶¹; davam a alvorada posicionados na torre da catedral no dia da festa²⁶²; anunciavam a Missa²⁶³; lideravam a procissão após a

* Pretende-se, com este subcapítulo, cotejar as práticas internacionais com as portuguesas.

²⁵⁶ Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 167-171.

²⁵⁷ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 167.

²⁵⁸ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 170

²⁵⁹ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 171.

²⁶⁰ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 172.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Ibidem.

Missa²⁶⁴. Tudo isto era feito à força de lei²⁶⁵, o que atesta bem da importância do seu desempenho nestes dias. O facto de haver um trombetista municipal, por seu turno, é bastante significativo da necessidade deste tipo de instrumentistas para os eventos oficiais. Ainda no séc. XIV, em Middleburgh (1365)²⁶⁶ e Colónia (1374)²⁶⁷, há notícia de trombetistas e charamelistas precederem o Santíssimo no cortejo, assim como em Utrecht (1402)²⁶⁸. Em Frankfurt (1482) registaram-se apenas os trombetistas nesta função²⁶⁹.

A presença de instrumentos de percussão servia para dar o ritmo da marcha do cortejo²⁷⁰, embora as referências a instrumentos deste tipo sejam bem mais escassas. Bowles refere o exemplo da procissão de Albi (1393), em que os músicos, não só forneciam o ritmo da marcha, como também conduziam os fiéis para o templo. Também nota que, em Valência, o inventário dos instrumentos de 1404, constante dos arquivos da cidade, não os referenciava, embora viessem a ser incluídos mais tarde²⁷¹. Também denuncia um caso em que os tambores iam junto de instrumentos de «música baixa», como flautas e instrumentos de corda²⁷² e, relativamente a uma procissão de casamento em Espanha no ano de 1461²⁷³.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 258.

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 257.

²⁷¹ Idem.

²⁷² Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 258.

²⁷³ Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 149.

Portugal

Depreende-se que as práticas associadas a estes instrumentistas no decorrer dos festejos, sobretudo no que concerne à procissão, estavam, de algum modo, sistematizadas, na medida em que, tanto em Espanha, Inglaterra, Países Baixos e Alemanha, elas concorriam para o mesmo objectivo de distinção dos momentos do(s) evento(s). Isto poderia muito bem sugerir uma espécie de controlo oficial, transversal aos poderes locais, e que visasse, justamente, a regularização das práticas musicais do Corpo de Deus. Mais especificamente, a função de diferenciar as situações mais importantes da procissão, assim como de marcar o ritmo da marcha pedestre, enquadrava-se nessa regularização mais geral, sobretudo tendo em conta a dimensão humana que podia alcançar e a necessidade de ordenar os diferentes grupos.

As referências do regimento de 1482 destacam os instrumentos que certos oficiais deviam levar ou, pelo menos, disponibilizar. São apenas mencionados as gaitas e os *atabaques*, embora nunca em conjunto. O impacto sonoro, assim como a capacidade de providenciar o ritmo para o cortejo, terão sido os critérios da escolha daqueles aerofones e membranofones. São, de resto, e em igual regime de exclusividade, os mesmos mencionados no Regimento de Portalegre, assim como também figuram no de Coimbra. (QUADRO 14)

Podemos caracterizar a componente musical da festa do Corpo de Deus na cidade do Porto ao longo do séc. XV, sobretudo pela identificação das famílias de instrumentos presentes e que se referem a aerofones (trombetas), membranofone(s) (tamborim) e cordofones. Para além dos custos, também se identificam dois trombetistas e, pelo menos entre 1450-51 ou 1461-62, ficamos a saber que a edilidade mantinha a seu cargo este tipo de instrumentistas. Os encargos relativos à música dizem respeito principalmente à contribuição dos *trombetas*. Nos fólios consultados, a referência é sempre feita no plural e metonimicamente. Acompanhavam as ladainhas²⁷⁴, a procissão do Corpo de Deus²⁷⁵ e a vinda do rei²⁷⁶. Muito provavelmente apresentavam-se aos pares, conforme se pode inferir da identificação dos trombetistas

²⁷⁴ *Cofre dos Bens do Concelho*, Liv. 1, fls. 40v, 60, 85, 201v, 249v; Livro 2, fls. 48v, 50.

²⁷⁵ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fls. 43, 60, 85; Livro 2, fl. 50.

²⁷⁶ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 85.

Pero Branco e Afonso Fernandes²⁷⁷, entre 1491-92. O valor dispendido com estes, 200 reais para acompanhar as ladainhas e o Corpo de Deus, não difere muito de outras ocorrências para as mesmas funções: entre 1450-51, ou entre 1461-62²⁷⁸, os *trombetas* da cidade receberam igual valor²⁷⁹ e entre 1461-62, ou 1474-75, o valor de 300 reais, ao que acrescia o facto de terem tocado na chegada do rei²⁸⁰. A média é de cem reais para cada *trombeta* e para cada evento. Entre 1450-51 ou 1461-62, só pela prestação na procissão, foram dispendidos 150 reais²⁸¹. Também foi pago a um *tanbory* [sic], a soma de 90 reais por «tanger na festa»²⁸², entre 1461-62, para além de que foram dispendidos 46 reais em «cordas para tangedores», entre 1482-83²⁸³.

Sobra a procissão de Lisboa em 1511, a que Gil Vicente esteve relacionado pela elaboração de um entremez, existe uma notícia de *trombetas* que teriam tocado num palanque, tendo sido remunerados por cada «tocada»²⁸⁴. Fariam parte de um grupo de, pelo menos, seis e alargavam os seus préstimos a outras procissões, assim como à entrada do rei na cidade²⁸⁵.

²⁷⁷ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 2, fl. 50.

²⁷⁸ Ver nota N° 245.

²⁷⁹ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 60.

²⁸⁰ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 85.

²⁸¹ *Cofre dos Bens do Boncelho*, Livro 1, fl. 43.

²⁸² *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 86v.

²⁸³ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 1, fl. 203v.

²⁸⁴ António Dias Miguel (1967), «Entremeses e Representações na Procissão do Corpo de Deus, no reinado de D. Manuel I (1509-1514)» in *Colóquio 43*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 66.

²⁸⁵ Miguel (1967), *Op. cit.*, p. 67.

3.1.2 Alternância e acompanhamento da música vocal e instrumental

Europa

A música vocal na procissão compunha-se de hinos, motetes e *chansons* populares²⁸⁶, que alternavam, ou eram acompanhadas pela componente instrumental²⁸⁷, provavelmente seguindo o modelo sugerido por Bowles, em que a música para instrumentos solo e em conjunto, somada à música vocal formariam diversas combinações²⁸⁸. Para isso apresenta uma série de casos dessa coexistência, como em Antuérpia (1434), Saalbuch (1442) e Frankfurt (1482), onde se refere o discante, denunciando a prática de música vocal polifónica²⁸⁹. Aquela coexistência é também sugerida no *Libro de Buen Amor* (1330-1343), da autoria de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (c. 1283-c. 1350), quando refere que «Los organos que dicen chançonetes et motete»²⁹⁰. Rodríguez sugere um modelo mais preciso em que a prática do cantochão e a da polifonia, obedeceriam a funções específicas, e com intervenções alternadas, ainda que durante a mesma obra²⁹¹. Também Rubin refere os hinos durante a procissão, transportando, para o cortejo, a hinodia das Horas Canónicas que, segundo a autora, seria a parte mais comovente da liturgia²⁹². Kreitner identifica uma só canção, *Dirindin*, na versão do MS de Montecassino²⁹³.

Portugal

Em Portugal, são muito escassas as referências à música vocal no decurso da procissão. No *Auto de São Martinho* (1504), de Gil Vicente, são referidos os versos de

²⁸⁶ Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 259, 260.

²⁸⁷ Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 160.

²⁸⁸ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 258.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Juan Ruiz Arcipreste de Hita (1988), *Libro de Buen Amor*, Tomo 2, Madrid, Ediciones de «La Lectura», p. 149.

²⁹¹ Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 221.

²⁹² Rubin (1997), *Op. cit.*, pp. 191, 193.

²⁹³ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 177.

Laus Honor. Já no Breviário Bracarense (1494)²⁹⁴, surge o hino Pange Lingua. Enquanto este nos faculta a informação de que a liturgia bracarense do Ofício de Vésperas seguia um modelo generalizado, já a referência vicentina lança muitas dúvidas sobre se aqueles versos teriam sido, de facto, utilizados naquele contexto. Referem-se a um hino que, após o Concílio de Trento (1543-1565), passou a ser utilizado como hino processional do Domingo de Ramos. Esta incongruência pode dever-se ao facto da edição das obras de Gil Vicente vir a acontecer apenas em 1562 e aquela referência resultar, afinal, de uma intervenção coetânea, não reflectindo as práticas de 1504.

3.1.3 Acompanhamento de danças e entremezes por música instrumental

Europa

Por toda a Europa, a procissão do Corpo de Deus fazia-se acompanhar de um diversificado conjunto de animações, para o qual contribuía directamente a música. Os menestréis acompanhavam vários momentos do cortejo²⁹⁵, entre eles as danças e os entremezes, ou seja, pequenas peças de teatro que, alinhadas na parada, remetiam para cenas religiosas ou de inspiração religiosa.

Kreitner estima que, em Barcelona no ano de 1424, terão ocorrido mais de cem entremezes, alguns com mais de vinte actores e, embora não tenha encontrado referências musicais para todos, alvitra a hipótese de que muitos poderiam conter música²⁹⁶. Durante a primeira metade do séc. XV, o Corpo de Deus foi-se estabelecendo como a maior celebração anual daquela cidade, podendo o cortejo ultrapassar os mil metros, ainda naquela data, e sendo muito provável que ultrapassasse essa distância nos meados da centúria²⁹⁷. Em 1442, um grupo de quatro instrumentistas e seis cantores,

²⁹⁴ Pedro Romano Rocha (introd.) (1987), *Breviário bracarense*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (edição facsimilada sem páginas numeradas).

²⁹⁵ Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 227.

²⁹⁶ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 165.

²⁹⁷ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 164.

todos vestidos como anjos, tomaram parte do entremez de S. Francisco²⁹⁸. Seria normal repetir-se a procissão, com todo o seu aparato, para outros fins como, por exemplo, entradas triunfais de soberanos, em que estes entremezes tomavam também lugar. Assim terá ocorrido em 1440 para a entrada de Joan de Cleves, em que foi desempenhado um entremez denominado «da águia»²⁹⁹, que contou com um grupo de músicos vestidos de anjos que, após a pequena peça teatral, continuaram a tocar para as danças³⁰⁰. Bowles também refere os entremezes como prática comum das procissões³⁰¹, em que eram os cordofones, os instrumentos privilegiados para acompanharem as representações³⁰². Martínez Gil também refere a presença de menenstreís acompanhando os entremezes³⁰³.

Portugal

Dos documentos consultados, o acompanhamento musical das diversões estaria sobretudo ligado às danças e pélas, embora também seja possível averiguar a situação das encenações.

Assim, o Regimento de 1482 assinala a obrigação das mancebas do partido e dos porteiros, de fazerem acompanhar a sua dança com um gaiteiro, tal como as pescadeiras, fruteiras e regateiras, para as suas pélas. Em Portalegre, eram as fiveteiras e regateiras encarregues de se fazerem acompanhar por um gaiteiro, caso houvesse na cidade. Já em Coimbra, o acompanhamento deixava em aberto a possibilidade deste ser desempenhado por um gaiteiro ou tamboril³⁰⁴, fosse para as pélas das regateiras e vendedeiras, a mourisca dos sapateiros, a dança de espadas dos oleiros, ou ainda a Santa

²⁹⁸ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 165.

²⁹⁹ São abundantes as associações simbólicas cristãs com esta rapina. Cf. Gerd Heinz-Mohr (1994), s. v. «Águia», in *Dicionário dos Símbolos, Imagens e sinais da arte cristã*, Lisboa, Paulus.

³⁰⁰ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 184.

³⁰¹ Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 147.

³⁰² Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 160.

³⁰³ Martínez Gil (2002), *Op. cit.*, p. 223.

³⁰⁴ Presume-se que a referência seja de natureza metonímica e diga respeito ao instrumentista do tamboril.

Catarina apresentada pelos tecelões, e que havia de ser desempenhada por uma «moça honesta e de boa fama».

Embora no conjunto documental apresentado, não abundem as referências à música nos entremezes da procissão, não é de descurar que ela assegurasse uma parte substancial do aparato destes. O envolvimento de Gil Vicente, em pelo menos um entremez na procissão lisboeta de 1511³⁰⁵, no das Caldas da Rainha, em 1504, e na concepção artística do Recebimento de 1521, forma um indício forte de que a música marcaria presença de modo habitual.

3.1.4 Música antecedendo ou rodeando a custódia

Europa

A passagem do Santíssimo representava o clímax da procissão do Corpo de Deus. Não admira, portanto, que o seu elevado significado seja sustentado pela componente musical, também ela passível de um entendimento simbólico. Desde o período em que a Festa do Corpo de Deus foi ratificada, era costume acompanhá-Lo com música desempenhada em diversas espécies de instrumentos de «música baixa», fosse antecedendo-O ou rodeando-O. Bowles refere uma série de ocorrências em que tal se verifica: em Paderborn (1331), de acordo com uma ordenação local, os religiosos que O acompanhavam eram rodeados por dois tocadores de viola³⁰⁶; em Middleburgh (1365) era antecedido por músicos tocando rabecas, guitarras e saltérios, para além de trombetas e charamelas³⁰⁷; em Valência (1381) era Rodeado por instrumentistas de corda, e em 1404 os evangelistas, que presumidamente O antecediam, eram seguidos por harpistas e alaúdistas³⁰⁸; em Nuremberga (1442) com alaúdistas, guitarristas, organista e harpistas³⁰⁹; em Eichstätt (1450) era antecedido por músicos vestidos de

³⁰⁵ Miguel (1967), *Op. cit.*, p. 66.

³⁰⁶ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 254.

³⁰⁷ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 258.

³⁰⁸ Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 257.

³⁰⁹ Idem.

anjos tocando instrumentos³¹⁰. Para além destas situações específicas da posição do cortejo, o mesmo autor cita ainda alguns exemplos, embora sem os localizar no evento, e que dizem respeito sobretudo a instrumentos de «música baixa». Também Kreitner nota a presença de «música baixa» na parte mais importante do cortejo de 1424, sendo esta desempenhada por músicos trajados como anjos³¹¹. Estes seriam sempre em número de dez, contando com o evento de 1460. Chama também a atenção para o costume de rodear a custódia com músicos assim vestidos, ser prática corrente antes de 1424³¹², o que sugere o alargamento do costume a situações de semelhante aparato. Sugere ainda que estes agrupamentos seriam produtos simbólicos abastecidos pelas práticas teatrais e pictóricas, assim como aquelas do próprio foro musical³¹³.

Portugal

A presença de músicos assim vestidos, rodeando o Santíssimo, é documentada apenas nas *Vereações da Câmara Municipal do Funchal* e no regimento de Coimbra. Aqui se dá conta que, no meio da cleresia, iriam «uns órgãos», cujo tangedor seria pago pela cidade e que, «junto da gaiola hão-de ir quatro anjos tangendo com violas e arrabis, os quais a cidade há-de dar, bem concertados com boas luvas e cocares e sapatos brancos». Já o regimento de 1482 pode, eventualmente, sugerir a presença de música depois dos apóstolos e dos evangelistas, quando refere os anjos que precedem *aprecizam*. Esta denominação pode querer significar, afinal, a gaiola onde o Santíssimo estava, uma vez que aparece no final do cortejo, e as personagens que antecederiam são as mesmas que vemos no mesmo evento em tempos e cidades diferentes. O regimento de Portalegre não faz qualquer menção a esta parte. Nas *Vereações* surge a indicação, para os anos de 1495-96, da ordem para a compra de sapatos e luvas para os anjos, para além do pagamento do seu jantar, isto «como sempre foi de costume por irem tangendo diante a gaiola»³¹⁴. Em relação ao Porto, durante o último quartel do séc. XV, o *Cofre dos Bens do Concelho* não tem indicação de músicos instrumentistas em redor da

³¹⁰ Não são especificados em Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 255.

³¹¹ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 183.

³¹² Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 184.

³¹³ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 186.

³¹⁴ Costa (1995), *Op. cit.*, p. 485.

gaiola. Apenas se destaca o pagamento de oitocentos reais, feito ao chantre Álvaro Eanes para ele e «outros», levarem a gaiola no dia de Corpo de Deus³¹⁵. Esta referência não nos diz se eram músicos os «outros» ou tão pouco se o chantre estava em exercício das suas funções.

Era prática em Portugal rodear-se, ou anteceder-se o Santíssimo com anjos músicos, durante a procissão do Corpo de Deus, de acordo com os hábitos europeus tardo-medievais internacionais. Apesar da exiguidade das menções, a descrição na documentação do cortejo naquele ponto, coincide, em vários aspectos, com as apresentadas por Bowles e Kreitner. O Regimento de Coimbra exhibe-o claramente, e a referência que surge nas *Vereações*, «como sempre foi de costume», ajudam a formar o indício de tal prática. A inexistência de pagamentos pode, por outro lado, elevar a hipótese, de que a organização daqueles músicos podia estar a cargo de outra instituição que não o município, como a Igreja por exemplo. Coloca-se também a questão de saber se os anjos músicos patentes nas colunas da Custódia de Belém representam, ou não, a componente musical do ponto culminante de um cortejo ali figurado.

³¹⁵ *Cofre dos Bens do Concelho*, Livro 2, fl. 155.

4 O CONCERTO ANGELICAL DA CUSTÓDIA DE BELÉM

4.1 ICONOGRAFIA DO INSTRUMENTÁRIO

A Custódia de Belém constitui, nos dias de hoje, um *ex-libris* da produção artística portuguesa, nomeadamente dentro do domínio das artes decorativas. A proeminência que assume no seio da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, é bem prova disso, sendo uma das obras mais documentadas da historiografia portuguesa³¹⁶.

A questão central que aqui se coloca, ou seja, a de saber do significado do concerto angelical que a peça exhibe, não pode deixar de levar em conta todo o programa iconográfico nela inscrito. Isto porque não se pode descurar a hipótese de que a sua organização e articulação das figuras que a integram, para além da dimensão meramente decorativa, possa formar um conjunto de denso significado no plano iconográfico e iconológico.

4.1.1 Programa iconográfico

Trata-se de um ostensório construído em 6350 gramas de ouro, com aplicação de esmaltes policromos e cuja tipologia segue o modelo ibérico das custódias de viril cilíndrico³¹⁷. O seu desenho reveste um cariz de micro-arquitectura, ou seja, recorre a alguns dos princípios estilísticos da arquitectura gótica³¹⁸, sendo exemplos disso, os arcos botantes e os baldaquinos (ILUSTRAÇÃO 1). A base exhibe motivos naturalistas nos seus seis meios relevos e é contornada pela inscrição já referida. Depois do nó, composto pelas seis esferas armilares, o corpo superior desenvolve-se por três baldaquinos em que se encontram representadas as seguintes figuras: os doze apóstolos, a Virgem Maria e o anjo S. Gabriel; a pomba do Espírito Santo, Deus Padre e, com

³¹⁶ Nuno Vassalo e Silva (1995), «A ourivesaria no período manuelino», in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores e Autores, p. 181.

³¹⁷ Vassalo e Silva (1995), *Op. cit.*, p. 182.

³¹⁸ François Bucher (1976), «Micro-Architecture as the 'Idea' of Gothic Theory and Style, in *Gesta*, Vol. 15, Nº1/2, p. 71.

dimensões mais reduzidas, alguns profetas. Este corpo é ladeado por duas colunas que, nos seus três registos, quase ao nível dos baldaquinos, apresentam um conjunto de dez anjos músicos dispostos em igual número de mísulas e cujo instrumentário, incompleto pelas vicissitudes do tempo, é o seguinte: a coluna A não mantém o instrumento do anjo no registo inferior, ao meio distinguem-se a viola-de-arco, dulcina (ou flauta doce tenor) e harpa, e acima, outra trombeta; a coluna B³¹⁹ exhibe, no registo inferior, um alaúde; no médio, uma flauta e uma baqueta, tendo desaparecido os instrumentos dos outros dois anjos; no topo, uma trombeta. (ILUSTRAÇÕES 1-11)

Estão assim representados o mundo terrestre e celeste, separados pelo símbolo do rei no nó. Sobre ele, as três pessoas de Deus estão dispostas pelos três baldaquinos: o Pai, na figura cimeira, o Filho, através da representação da doutrina da transsubstanciação por via da hóstia que se colocava no viril, e o Espírito Santo, por intermédio da pomba. Em complemento à Santíssima Trindade, surgem as cenas da Anunciação, no primeiro baldaquino, e do Pentecostes, levando em linha de conta também o segundo: a Virgem e o Anjo S. Gabriel (Lc 1, 26-38), e o conjunto que forma o apostolado com a pomba (At 2, 1-13).

4.1.1.1 O registo inferior

No que diz respeito aos anjos que estão ao nível do viril, só um deles mantém o instrumento. Trata-se do alaúde (coluna B, registo inferior) e é a espécie representada com maior nível de rigor, identificando-se com um instrumento do séc. XV (ILUSTRAÇÃO 2). A posição das mãos e dos dedos foi alvo de grande minúcia do ourives, dando a ilusão de que está, de facto, a tocar. A mão direita está posicionada de modo a apoiar as costas periformes do instrumento, de acordo com uma das duas técnicas comuns ao alaúde, (dedilhando as cordas ou beliscando-as com um plectro), e a esquerda sugere a digitação de um acorde. É esta atenção ao detalhe que permite supor a harpa como um dos quatro instrumentos em falta (na coluna A do mesmo registo). A posição dos braços e dos dedos desta figura sugere que seja esse o caso (ILUSTRAÇÃO 3). Para além disso, é comum encontrar em representações marianas deste período

³¹⁹ Denominação do Museu Nacional de Arte Antiga

precisamente este conjunto binário de cordofones³²⁰ de «música baixa». A expressão diz respeito ao volume sonoro que deles resulta, contribuindo para a atmosfera de grande delicadeza e solenidade com que a vinda do Espírito Santo se efectua perante a Virgem, a quem é anunciada a Boa Nova, e sobre os Apóstolos que, subsequentemente, partirão na sua evangelização poliglota.

Alaúde

As origens e a disseminação do alaúde devem-se à cultura árabe e à sua presença na Península Ibérica, entre os séculos VIII e XV, e o instrumento de que deriva é o *ud*³²¹. A morfologia deste cordofone composto, com o braço e caixa de ressonância unidos, e com o plano das cordas paralelo ao tampo harmónico, terá tido uma evolução para a forma do alaúde ocidental, desde meados do séc. XIV, muito pela acção de construtores alemães³²². Manterá, para além do facto de ser construído em madeira, as características do seu antecedente: tampo harmónico plano e periforme com uma abertura (rosácea) ao centro; costas côncavas, de secção semi-circular; braço, cuja escala podia ou não apresentar trastos; barra sobre o tampo que servia de atadilho para as cordas e, assim como a pestana, determinava o comprimento da corda vibrante; cravelhame, formando um ângulo com o fim do braço, e cravelhas laterais.

As informações relativas à sua construção são encontradas nas fontes documentais e iconografia coevas. Daquelas, a mais antiga diz respeito ao tratado (1440) de Arnault de Zwolle (c. 1401-c. 1566) que, embora não apresente medidas, providencia as proporções geométricas para a colocação da barra e rosácea. Anos mais tarde, Tinctoris, no quarto livro do tratado *Inventione et usu Musicae* (1483-85), fará uma descrição detalhada atentando a vários aspectos formais, de actuação e de afinação, sem deixar de sublinhar a influência dos construtores alemães: o *leutum* seria um

³²⁰ Ver, por exemplo, a estatística que Ballester i Gibert apresenta no seu estudo sobre 141 retábulos marianos, do séc. XV, provenientes de Aragão, em que a harpa e alaúde são as espécies mais recorrentes. Ver Jordi Ballester i Gibert (1990), «Retablos marianos tardomedievales com ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», in *Revista de Musicologia*, Vol. 13, Nº 1, Madrid, Sociedad Española de Musicologia, pp. 123-201, especialmente p. 198.

³²¹ Ian Harwood, Diana Poulton, David Van Edwards (2001), s. v. «Lute, History», in Sadie (ed.), *Op. cit.*, p. 334.

³²² Idem.

desenvolvimento da lira, assim como a maioria dos cordofones, construído em madeira, na forma de uma carapaça de tartaruga, com um buraco ao centro e um braço comprido sobre o qual as cordas são esticadas³²³. Seriam dedilhadas, ou beliscadas, com um plectro. O teórico destaca o uso *moderno* da pena (como plectro) na mão direita do músico, que seguraria o instrumento com a mão esquerda, ao mesmo tempo que produzia as notas pressionando as cordas com os dedos³²⁴. É sobre a afinação das cordas e as matérias que as compunham, que Tinctoris enfatiza a influência dos músicos alemães: usariam cinco ou seis cordas afinadas por quartas, (*diatessaron*), excepto as duas do meio, separadas por um intervalo de terceira maior, (*ditonum*)³²⁵. Seriam normalmente feitas de tripa de carneiro e podiam, opcionalmente, ser agrupadas duas a duas, a fim de produzirem um som mais forte, sendo que a segunda estaria afinada uma oitava acima, excepto quando em conjunto com a primeira corda³²⁶. Estas cordas, que se acrescentariam, podiam ser de arame para um som mais forte e mais doce³²⁷. Outras fontes do séc. XV estão em concordância com os escritos que Tinctoris dedicou ao instrumento, tanto ao nível da morfologia como da afinação. São os casos do manuscrito *Liber Viginti Artium* (c. 1460) do académico judeu Paulus Paulirinus (fl. 1460)³²⁸, sedado em Praga, cuja descrição da *cithara* e do seu modo de actuação coincidem com as do alaúde³²⁹; *Musica Practica*, impressa em Bolonha em 1482, de Ramos de Pareja, que caracteriza a *lyra* e a afinação das suas cinco ordens nos mesmos termos³³⁰; *Vocabulario Español-Latino*, obra impressa em Salamanca no ano de 1495, da autoria de Elio Antonio de Nebrija, e que incide sobre a afinação das suas cinco *cuerdas*, utilizando para isso a terminologia grega das cordas (primeira corda: *nete*; segunda:

³²³ Anthony Baines (1950), «Fifteenth Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 3, Galpin Society, p. 21.

³²⁴ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 22.

³²⁵ *Idem*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibid*.

³²⁸ Page (1981), «The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources», in *Early Music*, Vol. 9, Nº 1, Oxford University Press, pp. 11-12.

³²⁹ Page (1987), *Op. cit.*, p. 16.

³³⁰ Page (1987), *Op. cit.*, p. 14.

paranete, etc)³³¹. A última fonte que nos ajuda a enquadrar o alaúde da Custódia, é o tratado *Musica Getutcsht* (Basileia, 1511), de Sebastian Virdung (c. 1465-1511), que, aliás, é a primeira obra impressa sobre instrumentos musicais³³².

O instrumento da Custódia é um cordofone composto, de barra, e com trastos, e o modo como é seguro pelo anjo não permite concluir sobre qual das duas técnicas de execução estará representada: se a dedilhação, permitindo a execução de um repertório polifónico (Tinctoris fala de alaudistas que tocavam a três e quatro vozes), se o beliscar com um plectrum³³³, limitando-se à homofonia ou monofonia. Não obstante, o facto da mão direita abordar as cordas a partir de baixo, pode contribuir para averiguar um aspecto da morfologia do instrumento que terá servido de modelo: esta posição do antebraço ajudaria a segurar um instrumento com costas côncavas e dificultaria a dedilhação. O tampo harmónico, sem trastos, mostra-nos a barra, a abertura sonora e cinco ordens de cordas. O tampo tem uma forma mais oval que periforme e oscilaria, em conjunto com as costas, de acordo com as frequências da corda vibrante, transmitidas pela barra³³⁴. Esta seria colada, com a sua tripla função: de prender as cordas, que ali se atam; terminar a secção vibrante das mesmas; e transmitir as suas vibrações ao corpo do instrumento. A abertura sonora apresenta uma forma de rosácea. Os cinco riscos gravados, ao longo do tampo e do braço, dão o número de ordens representadas, não sendo possível concluir se se tratam de cordas duplas ou simples.

O braço, distinto do corpo, é muito curto e ostenta apenas três trastos e pestana, terminando num cravelhame, reclinado para trás num ângulo pouco pronunciado, em forma de foice e sem terminação ou acabamento³³⁵. Este tipo teria cravelhas laterais (ou frontais), que aqui não são visíveis e que segurariam as cordas, para além de regularem a sua tensão. Os três trastos, encimando o que seria a escala do braço, guardam uma distância entre si que não seria admissível em termos de afinação, qualquer que fosse o

³³¹ Idem.

³³² Virdung (1983), *Op. cit.*

³³³ São as duas técnicas mencionadas por Johannes Tinctoris. Cf. Baines (1950), *Op. cit.*, p. 21.

³³⁴ Richard E. Berg, David G. Stork (1982), *The Physics of Sound*, Londres, Prentice-Hall, p. 306.

³³⁵ Os acabamentos dos cravelhames em forma de foice podiam ser na forma de voluta, cabeça esculpida, ou numa extremidade quadrada. Cf. Sibyl Marcuse (1975), *A Survey of Musical Instruments*, Londres, David & Charles, p. 437.

temperamento empregue, porque as distâncias não vão diminuindo desde a pestana ao corpo. Qualquer cordofone composto e com trastos, tem-nos distribuídos a distâncias progressivamente menores entre a pestana e o corpo. A sua função de aresta, delimitando o comprimento da corda vibrante quando pisada pelos dedos, não poderia ter grande consequência a nível de afinação. Podiam ser de tripa e amovíveis, atados ao longo do braço. Assim permitia-se ao músico optar por diferentes temperamentos assim como compensar irregularidades de afinação devido à variação que a densidade das cordas podiam ter. Podiam também ser de metal, colados, apenas proporcionando um temperamento. Na Custódia, vemos que o segundo trasto está mais distante do primeiro do que este está da pestana. Esta aresta, com um número de sulcos coerente com o de cordas que assim mantém afastadas, e colocada entre o cravelhame e a escala, mantém as cordas levantadas ao nível da escala, para que possam vibrar soltas, e, assim como a barra, termina o comprimento da corda vibrante.

O conjunto de aspectos morfológicos citado, não determina imediatamente que espécie trata esta representação, sobretudo por via das suas dimensões relativas. Poder-se-ia tratar de um instrumento mais pequeno como a mandora, que podia manter a morfologia do alaúde assim como o modo de actuação³³⁶. Tanto um como o outro são típicos da iconografia mariana, embora o alaúde seja mais recorrente. Este critério coloca-o como a hipótese mais provável de identificação. Os cordofones dedilhados, ou beliscados eram de uso comum, entre os séculos XIV e XV, na procissão do Corpo de Deus³³⁷.

Hipótese identificativa para um instrumento em falta: harpa

Ainda no registo inferior existe um anjo (coluna A), colocado em simetria com aquele que toca o alaúde. A composição visual do concerto angelical da Custódia leva a crer que aquele anjo tocava um instrumento, entretanto desaparecido. Estes dois anjos estão em simetria um com o outro, mas também em relação à Virgem Maria (coluna A) e o Anjo S. Gabriel (coluna B). São três os elementos que levam à hipótese de identificação da harpa: a posição na composição do concerto, o ponto que tem no peito, sugestivo da fixação de um adereço e, principalmente, a posição das mãos, arqueadas,

³³⁶ Conforme se pode inferir da representação em Virdung (1983), *Op. cit.*

³³⁷ Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 256-258.

em simetria uma com a outra e em frente ao peito, com os braços flectidos. Sugerem a dedilhação de um cordofone cujas cordas corresse na vertical, como seria o caso da harpa. Por outro lado, este seria um instrumento cuja representação conferiria um aparato visual coerente com o conjunto em que se insere. A harpa era um instrumento comum nas procissões do Corpo de Deus, um pouco por toda a Europa, entre os séculos XIV e XV³³⁸.

4.1.1.2 O Registo médio

Viola-de-arco

A viola-de-arco medieval faz parte dos primeiros instrumentos de corda friccionada europeus cujo modo de actuação pressupõe uma posição descendente do seu corpo, que se encostava ao lado esquerdo do executante, no braço ou no ombro, sendo o arco seguro sob a palma da mão³³⁹. As primeiras imagens datam do séc. X, e o período em que floresce alonga-se até ao séc. XIV, embora haja representações posteriores³⁴⁰, como, porventura, será o caso daquela que a Custódia de Belém exhibe na coluna A (ILUSTRAÇÃO 4). O modo de actuação é o principal elemento definatório do instrumento que foi acumulando diversas denominações como *viola* (latim), *vielle* (francês), *vièle*, *viella*, *fedele* e *fythele* (inglês)³⁴¹. De um modo geral, a iconografia indica uma morfologia que se caracteriza pela distinção clara entre braço e corpo, sendo este de generosas dimensões, cintado ou oblongo³⁴². Sobre aquele, que podia ter trastos ou não³⁴³, passariam as cordas, entre duas a seis³⁴⁴, presas sobre o tampo por meio de

³³⁸ Idem.

³³⁹ Ian Woodfield (1984), *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 9.

³⁴⁰ Woodfield (1984), *Op. cit.*, p. 14.

³⁴¹ Mary Remnant (1968), «The Use of Frets on Rebecs and Mediaeval Fiddles», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 21, p. 147.

³⁴² Mary Remnant e Christopher Page (1975), «The Diversity of Medieval Fiddles», in *Early Music*, Vol. 3, Nº 1, Oxford University Press, p. 47.

³⁴³ Remnant (1968), *Op. cit.*, pp. 147-148.

³⁴⁴ Howard Mayer Brown (1989), «The Trecento Fiddle and Its Bridges», in *Early Music*, Vol. 17, Nº 3, Oxford University Press, p. 318.

um cavalete, com ou sem estandarte³⁴⁵. O comprimento da corda vibrante podia ser determinado pela pestana, ou, na ausência desta, pelo próprio cravelhame³⁴⁶.

A tratadística dos sécs. XIII e XIV trata a viola-de-arco como um das espécies mais importantes do instrumentário coevo³⁴⁷. Jerónimo de Moravia (fl. 1280) dedica um capítulo do *Tractatus de Musica* à afinação e técnica de execução da *viella* de cinco cordas e da *rubeba*, de duas, distinguindo aquela como a mais importante³⁴⁸. O seu tratado, em latim, evidencia a existência de uma classe educada que teria aí um tutorial. Johannes Grocheio (c. 1255-c. 1320) em *De musica* (c. 1300), elege a *viella* acima de todos os cordofones, pela sua versatilidade, sendo utilizada para tocar música vocal (*cantus* e *cantilena*)³⁴⁹, ou seja, repertório escrito, alargando, assim, a sua prática ao terreno do erudito. Tinctoris distingue duas *viola[s]* comparando a primeira ao alaúde e assinalando a diferença das superfícies achatadas do corpo que seria cintado, sem referir, contudo, como seriam atacadas as cordas³⁵⁰. Este era, naquele tempo (c. 1485), um instrumento sobejamente conhecido, de invenção espanhola, e com variantes italiana (*viola*), assim como francesa (*demi-luth*)³⁵¹. A descrição permite-nos supor que se trata de um instrumento de cordas dedilhadas ou beliscadas associável à *vihuela*. A outra *viola* seria de invenção grega e difere do alaúde na morfologia, no encordoamento e no modo de actuação: no modelo mais usual pode ter três cordas simples afinadas por quintas, ou cinco cordas afinadas por quintas e uníssonos³⁵². As cordas eram esticadas de modo protuberante para que o músico pudesse friccioná-las individualmente com o arco³⁵³. Daqui se entende que o cavalete, para além de delimitar a corda vibrante e de transmitir as vibrações ao corpo do instrumento, acumulasse à função de separar as

³⁴⁵ Remnant e Page (1975), *Op. cit.*, p. 49.

³⁴⁶ Remnant e Page (1975), *Op. cit.*, p. 47.

³⁴⁷ Howard Mayer Brown compara a sua relevância com a do alaúde, no séc. XVI, e a do piano, no séc. XIX. Ver Brown (1989), *Op. cit.*, p. 309.

³⁴⁸ Para a tradução deste capítulo ver Page (1979), «Jerome of Moravia on the *Rubeba* and *Viella*», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 32, Galpin Society, pp. 89-93.

³⁴⁹ Ver tradução truncada em Remnant e Page (1975), *Op. cit.*, p. 49.

³⁵⁰ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 22.

³⁵¹ *Idem*.

³⁵² Baines (1950), *Op. cit.*, p. 23.

³⁵³ *Idem*.

cordas, a de as desnivelar em altura. O cavalete curvo era então uma das características desde o séc. XIII, a julgar pelas indicações de Grocheio. Outra função era a de atadilho para as cordas. Brown já demonstrou que as representações de violas-de-arco durante o *Trecento* exibem três tipos de cavalete (planos, curvos e curvos com estandarte), obedecendo a duas técnicas de execução (cordas isoladas e conjuntas, ou apenas conjuntas), sendo que alguns eram semelhantes ao do alaúde, isto é, substituindo-se ao estandarte na função de atadilho³⁵⁴. Parece ser este o caso na viola-de-arco da Custódia.

Todavia, o seu rigor fica aquém do alaúde já que não exhibe elementos como as aberturas sonoras (rosáceas e os dois *cc*), características. A deformação que a marcha do tempo conferiu ao arco, permite perceber nitidamente as quatro componentes: cerdas (que friccionam as cordas), talão (por onde se pega), vara (que se encontra torcida e conferiria a estrutura ao arco) e, no fim desta, a ponta. A forma oblonga do tampo descobre a barra a partir da qual se prolongam três cordas através do braço (também deformado), muito curto, sem trastes e distinto do corpo, até ao cravelhame circular. Representa assim uma viola-de-arco de três cordas e sem estandarte.

Para além da utilização erudita do instrumento, também o seu aproveitamento popular é referido por Grocheio ao distinguir os músicos mediante a sua capacidade de leitura³⁵⁵. No entanto, durante o *Trecento*, podia estar associado a qualquer tipo de música e classes sociais³⁵⁶. A utilização do modelo de três cordas na procissão do Corpo de Deus é referida no arquivo municipal de Valência em 1404³⁵⁷, para além de que a referência ao cordofone friccionado, para o mesmo contexto, é repetida ao longo dos séculos XIV e XV em várias cidades europeias³⁵⁸, a que se deve adicionar as vilas e arrabis que encontramos no regimento de Coimbra.

³⁵⁴ Brown (1989), *Op. cit.*, pp. 319, 322.

³⁵⁵ Page (1979), *Op. cit.*, p. 81.

³⁵⁶ Brown (1989), *Op. cit.*, pp. 314-315.

³⁵⁷ Manuel Carboneres (1873), *Relacion y explicación historica de la solemne processión del Corpus*, Valencia, J. Domènech, p. 69.

³⁵⁸ Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 254-258.

A Harpa

A harpa é, porventura, o mais celebrado dos instrumentos em termos da herança cultural do mundo. As mais antigas, de tipo arqueado, aparecem na região da Mesopotâmia, por volta de 2500 a. C., para, desde aí, constarem de representações iconográficas que nos asseguram da sua utilização na Assíria, Sudoeste Asiático, Egito, Grécia e Império Romano. É também o instrumento consagrado ao Rei David, lendário autor bíblico do Livro dos Salmos o que, muito por via da exegese patrística e pela sua representação nas iluminuras dos saltérios, veio a propagar o seu prestígio na Europa, ao longo da Idade Média³⁵⁹, estabelecendo-se por todo o universo imagético deste período. Para além de atributo do soberano dos hebreus, a harpa era também ligada ao contexto profano de corte, para a prática da monodia acompanhada entre os séculos XII e XIV, sendo associada à figura do «herói-harpista», interpretando canções de gesta³⁶⁰. As fontes que servem para averiguar a prática do instrumento são, por isso, de índole visual, poética e tratadística.

Um dos primeiros tratados que dedica algum espaço à harpa é o *Practica Artis Musice* (1271), da autoria do inglês Amerus, referindo-se à *cythara*³⁶¹. Assim como Jacques de Liège, Amerus descreve a afinação diatónica, o que terá prevalecido até ao séc. XV³⁶², antes do surgimento da harpa cromática. No início do séc. XV, Jean de Gerson indica as vinte cordas do instrumento (*cythara*), sendo estas feitas de tripa³⁶³. Pelo número referir-se-ia à harpa simples. A falta de informação escrita sobre os detalhes técnicos do instrumento, assim como de fontes musicais propriamente ditas, é notada sobretudo até ao séc. XVI, quando surgem as primeiras referências à harpa dupla, com duas feiras de cordas, assim como à tripla que, como o humanista alemão Johannes Cochlaeus refere no *Tetrachordum musices* (Nuremberga, 1511), era já de

³⁵⁹ Roslyn Rensch Erbes (1972), «The Development of the Medieval Harp: A Re-Examination of the Evidence of the Utrecht Psalter and Its Progeny», in *Gesta*, Vol. 11, Nº 2, International Center of Medieval Art, p. 27.

³⁶⁰ Page (1987), *Op. cit.*, pp 92-107.

³⁶¹ Page (1987), *Op. cit.*, p. 111.

³⁶² Page (1987), *Op. cit.*, pp. 112, 117.

³⁶³ Page (1978), *Op. cit.*, p. 342.

utilização normal entre os ingleses³⁶⁴. Refiram-se ainda as xilografuras das obras de Virdung³⁶⁵, publicada no mesmo ano, e *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529) de Martin Agricola³⁶⁶, para a representação do tipo mais simples do instrumento. No primeiro conseguem-se distinguir vinte e duas cordas e no segundo, com uma apresentação mais nítida, contam-se vinte e seis. Há também a considerar a harpa portátil, patente, por exemplo, no painel da *Assunção da Virgem* do *Retábulo da Madre de Deus*, onde se prova que seria usada até ao séc. XVI, contando com um número de cordas mais reduzido³⁶⁷. Kastner aponta para «cerca de uma dúzia de cordas», o que permite associar o instrumento àquele referido na correspondência, mantida em 1506, entre os alemães Lorenz Behaim, cânone na Igreja de Santo Estevão em Bamberg, e o humanista Willibald Pirckheimer, onde aquele endereça a este uma colecção de danças baixas «escritas para treze cordas», mas que poderiam ser «arranjadas para onze»³⁶⁸.

A harpa da Custódia resulta algo imperfeita, o que é explicável pela dimensão relativa do modelo, comparativamente à complexidade do objecto original e, conseqüentemente, pela difícil concretização do ourives (ILUSTRAÇÃO 5). Observa-se, no entanto, um cordofone triangular apoiado junto ao peito, com um número indeterminado de cordas e que pode corresponder à harpa simples de caixilho, ou seja, apenas com uma fieira de cordas, não exigindo, assim, uma técnica de execução muito sofisticada. Pode também corresponder à harpa de tipo portátil. A pequena peça de ouro está moldada com aquela forma e as cordas são representadas por meio de quatro perfurações verticais. A estrutura de caixilho, que diria respeito ao conjunto formado pela caixa de ressonância, cravelhame, consola e coluna, não se encontram diferenciadas nitidamente. Não obstante, coloca-se a hipótese, ainda que remota, de que estes elementos pudessem ter feito parte da concepção original e, devido à degradação

³⁶⁴ Michael Morrow (1979), «The Renaissance Harp: The Instrument and Its Music», in *Early Music*, Vol. 7, Nº 4, Oxford University Press, p. 507.

³⁶⁵ Virdung (1983), *Op. cit.*

³⁶⁶ Martin Agricola (1985), *Musica Figuralis Instrumentalis, Choralis Rudimenta Musices*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, (edição facsimilada sem páginas numeradas).

³⁶⁷ Macario Santiago Kastner (1984), «A harpa em Portugal (séculos XIV-XVIII)», in *II Encontro Nacional de Musicologia: Actas*, Boletim 42/43, Lisboa, Associação Portuguesa de Educação Musical, pp. 12-13.

³⁶⁸ Christian Meyer (1981), «Musique et danse a Nuremberg au debut du XVIe siècle», in *Revue de Musicologie*, Vol. 67e, Nº 1, Societé Française de Musicologie, p. 62.

observável noutros pontos da Custódia, tivessem desaparecido. Seria, talvez, possível verificar a curvatura da consola, tão comum em modelos coevos deste instrumento.

As referências a anjos harpistas nas procissões do Corpo de Deus, permite duas suposições: que o modelo da Custódia representasse um instrumento portátil; que os anjos músicos fossem no cortejo sobre uma estrutura móvel. (charola)

A dulcina

O instrumento de tipo aerofone que se encontra ao lado da harpa não permite uma identificação com o nível de rigor das outras espécies (ILUSTRAÇÃO 6). Assim, colocam-se duas hipóteses para aquele que terá sido o modelo para a figura, levando em conta os critérios de morfologia e intensidade. O que se observa é um tubo cilíndrico, que, na parte superior, representa uns orifícios³⁶⁹ digitados pelo anjo que coloca a mão direita acima da esquerda. Termina numa campânula cujo raio denota uma abertura razoavelmente pronunciada o que, por sua vez, concorre fortemente para se excluir a possibilidade de se tratar de uma flauta tenor. A embocadura, por si mesma, não é nítida o suficiente para determinar se é um instrumento de palheta simples ou dupla. É ainda possível constatar a deformação frontal que o corpo exhibe, formando um ângulo cujo vértice se encontra ao nível das mãos do anjo. As dimensões relativas generosas dão a pista de que é representado o registo tenor de um de dois instrumentos: charamela (bombarda) ou dulcina. A dimensão real da peça representativa do aerofone pouco excederá os 10mm, pelo que o seu tubo não permite a diferenciação entre uma forma cónica (charamela) ou mais cilíndrica (tipo flauta doce). Embora não se possa excluir o facto de que haveria, naquele tempo, flautas doce cujo tubo apresentasse variantes àquela geometria, esta parece a hipótese mais remota, desde logo devido à proeminência da campânula.

A charamela tenor, ou bombarda, diz respeito ao tamanho intermédio dos três com que Tinctoris descreve a *tibia* ou *celimela: suprema, tenor* (vulgo *bombardam*) e *contratenor* que, quando tocadas em conjunto com sacabuxas, ou seja, com o *trompone*

³⁶⁹ O acesso à peça estudada, por meio de observação directa ou fotografias, não permitiu averiguar o número destes orifícios. Estes são, de facto, visíveis, mas as suas dimensões, muito reduzidas, impossibilitam a contagem nas condições de estudo facultadas pelo Instituto dos Museus e da Conservação.

italiano, ou a *sacque-boute* francesa, formariam a «música alta» (*dicuntur alta*)³⁷⁰. O posicionamento dos orifícios, desde que bem feito, permitiria ao músico tocar qualquer tipo de composição, ou seja, tratar-se-ia de uma espécie *perfectissima*, conforme o teórico alude³⁷¹. O que daqui se infere é que teria um âmbito suficientemente alargado para poder tocar em diversas tessituras. São também três as dimensões relativas a instrumentos desta família, aquelas descritas em, pelo menos, outras duas fontes dos séculos XIV e XV: o primeiro (1391), inglês, proveniente do registo da «Goldsmith Company»³⁷², e o segundo, borgonhês, a partir de uma lista de instrumentos que Filipe o Bom (1419-1467) terá encomendado (1423) ao fabricante Pierre de Prost, de Bruges³⁷³. Ainda segundo Tinctoris, a *tíbia* denominada dulcina, teria sete ou oito orifícios na parte frontal do tubo. O oitavo, ao lado do sétimo, e providenciando a mesma nota, facilitaria o trabalho do dedo mínimo do músico, consoante este utilizasse a mão direita por cima da esquerda ou vice-versa³⁷⁴. Esta possibilidade da alternância da posição das mãos é-nos também facultada pela xilogravura que S. Virdung utiliza para representar o modo de actuação na flauta doce³⁷⁵. Virdung explicita, também, o barrilete em torno do orifício, estando colocado na extremidade do tubo mais afastada da boca. Existe, na verdade, uma marca ligeiramente mais profunda naquela zona do tubo na Custódia e que pode, eventualmente, indicar, tanto a ausência daquele aspecto morfológico, por se ter perdido, como a sua presença, por via de uma representação menos conseguida pelo artífice. Todavia, a posição do instrumento na Custódia, entre dois cordofones, permite lançar outra hipótese de identificação da espécie em função do critério de classificação tardo-medieval da intensidade. De acordo com Baines, quando um instrumento tipo charamela surge nas fontes iconográficas ao lado de espécies de «música baixa», o mais provável é que se trate de uma dulcina³⁷⁶.

³⁷⁰ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 21.

³⁷¹ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 20.

³⁷² Maurice Byrne (1971), «Instruments for the Goldsmith Company», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 24, Galpin Society, p. 66.

³⁷³ Edmund Bowles (1953), «Instruments at the Court of Burgundy (1363-1467)», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 6, Galpin Society, p. 47.

³⁷⁴ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 20.

³⁷⁵ Virdung (1983), *Op. cit.*

³⁷⁶ Anthony Baines (1957), *Woodwind Instruments and their History*, Londres, Faber & Faber, p. 235.

O carácter «misterioso» deste instrumento, cuja primeira menção específica é-nos dada por Tinctoris³⁷⁷, que a refere como *dulcina*³⁷⁸, tem sido recorrente na investigação das práticas musicais do final da Idade Média³⁷⁹: a questão que se tem colocado, nomeadamente no domínio da iconografia musical e directamente decorrente da classificação coeva do instrumentário, é a de saber se será, de facto, uma charamela o instrumento que se encontra num contexto de «música baixa»³⁸⁰.

A semelhança morfológica entre a charamela e a dulcina é revelada por Tinctoris quando refere que a *dulcina* tem ainda um outro orifício na parte posterior do tubo, como na flauta doce (*fistula*)³⁸¹. Acrescenta que nem todas as peças musicais podem ser tocadas nesta espécie, relegando-a para a categoria de *imperfecta*³⁸². Daqui se depreendem três características, conforme consideradas por Myers: o baixo volume, o âmbito reduzido e o orifício para o polegar³⁸³. Chega a esta conclusão por duas vias: a evidência acústica deduzida a partir dos dados fornecidos pelo teórico franco-flamengo, em que a existência do orifício posterior permitiria atingir os harmónicos superiores num instrumento de âmbito reduzido; e que este modo de actuação só seria compatível com um instrumento de corpo cilíndrico, logo produzindo um volume de som inferior ao da charamela que, com um corpo cónico, facilmente permitiria aceder àquela gama³⁸⁴. Estas conclusões resultam da análise que fez, e demonstra no mesmo artigo, a um dos instrumentos recuperados do navio inglês *Mary Rose* (1510), naufragado em

³⁷⁷ Barra Boydell (2001), s. v. «Dolzaina», in Sadie (ed.), *Op. cit.*, Vol. 7, p. 436.

³⁷⁸ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 20.

³⁷⁹ O adjectivo «misterioso» relacionado com a dulcina tem sido repetido por vários autores. Por exemplo, Douglas MacMillan (1978), «The Mysterious Cornamuse», in *Early Music*, Vol. 6, Nº 1, Oxford University Press, p. 76; Douglas Alton Smith (1980), «The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 33, Galpin Society, p. 44, Nota Nº 24; Herbert W. Myers (1983), «The Mary Rose ‘Shawm’», in *Early Music*, Vol. 11, Nº 3, Oxford University Press, p. 359; Brown (1989), *Op. cit.*, pp. 313, 327.

³⁸⁰ Brown (1989), *Op. cit.*, p. 313; Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 188-190, especialmente, p. 189.

³⁸¹ Baines (1950), *Op. cit.*, p. 20.

³⁸² Idem.

³⁸³ Myers (1983), *Op. cit.*, p. 358.

³⁸⁴ Idem.

1545³⁸⁵. Trata-se de uma espécie de palheta dupla, com um comprimento superior ao do registo tenor da charamela, e com a parte principal do corpo cilíndrica. Este apresenta sete orifícios centrais e outro na parte posterior³⁸⁶. Myers conclui que este instrumento nunca poderia ser uma charamela por via da geometria do corpo, âmbito reduzido e mais grave, e pelo som mais suave, relacionando a impossibilidade de se produzirem harmónicos superiores com a categorização *imperfecta* de Tinctoris³⁸⁷. Aquele autor segue, estritamente, a perspectiva de Boydell, que afirma estas características para a dulcina e a relaciona com as *still shawm*, descritas no inventário daquele navio³⁸⁸.

A semelhança entre a charamela e a dulcina explicaria a dificuldade em distinguir uma da outra na iconografia. Não obstante, existem representações que claramente vão contra o critério classificativo coevo, como é o caso do painel da «Assunção da Virgem», do *Retábulo da Madre de Deus*, em que é claramente uma charamela tiple a espécie colocada ao lado do alaúde e entre outros instrumentos de «música baixa». Para a identificação do instrumento da Custódia, levam-se então em conta dois factores: a sua morfologia que dá conta de um aerofone de grande comprimento, com orifícios e campânula na extremidade mais afastada da boca e o facto de estar acompanhado de instrumentos de «música baixa». Do mesmo modo que Kreitner propõe que as dulcinas tivessem sido usadas na procissão do Corpo de Deus em Barcelona no séc. XV³⁸⁹, não é de descurar a sua utilização efectiva no evento em Portugal.

³⁸⁵ Frances Palmer (1983), «Musical Instruments from the Mary Rose: A Report on Work in Progress», in *Early Music*, Vol. 11, Nº 1, Oxford University Press, pp. 53-56 Esta autora identifica o aerofone como uma charamela, (pp. 54-56), não levando em linha de conta a geometria cilíndrica da parte principal do corpo.

³⁸⁶ Veja-se o diagrama apresentado por Frances Palmer (1983), *Op. cit.*, p. 55.

³⁸⁷ Myers (1983), *Op. cit.*, p. 358.

³⁸⁸ Barra Boydell (1982), *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments: A Contribution to Renaissance Organology*, Buren, Frits Knuf, pp. 404-415.

³⁸⁹ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 189.

A flauta tamboril

O conjunto flauta tamboril significa, muito provavelmente, um fenómeno europeu³⁹⁰ cujas primeiras representações iconográficas e literárias ocorrem desde o primeiro quartel do séc. XIII³⁹¹. Nesse tempo, o conjunto seria uma novidade organológica, mas também acarretaria um novo modo de actuação, consistindo em que o mesmo indivíduo percutisse o ritmo e executasse a melodia, simultaneamente, em dois instrumentos distintos³⁹². Assim, os primeiros testemunhos do fenómeno são a iluminura patente nas *Cantigas de Santa Maria* (Nº 370) e o tratado de Egídio de Zamora, *Ars Musica* (1260), em que o biógrafo de Santo Isidoro de Sevilha chama a atenção para se ter em conta a diferença de intensidade entre a *fistula* e o *tympanum* quando tocados em conjunto³⁹³. Também o troveiro Colin Muset (fl. 1250) refere o tocar do *flaihulet* com o *tabor*³⁹⁴. No século seguinte, as Crónicas da Cidade de Basileia (1332) referem a associação das duas espécies³⁹⁵. Já no séc. XV, anterior à menção de um *tabourin* e um *flageol* no testamento (1468) de Carlos o Temerário³⁹⁶, encontra-se no *Tractatus de Canticis* de Jean de Gerson, uma descrição morfológica e sociológica dos diferentes modelos do conjunto instrumental, para além de registar as suas diversas denominações consoante as zonas geográficas: o *tympanum* teria também a denominação de *tambour* ou *bedon* em França, seria feito de pele esticada, e teria vários tamanhos, formas e usos. Seria utilizado popularmente em danças e acompanhado por uma *fistulae* de dois ou três orifícios. O teólogo dá ainda conta de outro modelo percussivo, o *chorus*, que teria uma forma oblonga, sendo constituído por uma caixa

³⁹⁰ Jeremy Montagu (1997) «Was the Tabor Pipe Always as We Know It? », in *The Galpin Society Journal*, Vol. 50, Galpin Society, pp. 29-30.

³⁹¹ Montagu (1997), *Op. cit.*, p. 22. Ver também James Blades (1973), «Percussion Instruments of the Middle Ages and Renaissance: Their History in Literature and Painting», in *Early Music*, Vol. 1, Nº 1, Oxford University Press, p. 13.

³⁹² Montagu (1997), *Op. cit.*, p. 30.

³⁹³ Alberto Jambrina Leal e Carlos Antonio Porro (1997), «Pasado Presente y Futuro de la Flauta y el Tamboril en Castilla y León», in *Txistulari*, Nº 172, Pamplona, txuntxuneroak, p. 1.

³⁹⁴ Anthony Baines e Hélène La Rue (2001), s. v. «Pipe tabor», in Sadie (ed.), *Op. cit.*, Vol. 19, pp. 768-771.

³⁹⁵ Blades (1973), *Op. cit.*, p. 13.

³⁹⁶ Baines, La Rue (2001), *Op. cit.*, p. 770.

oca, sobre a qual correriam duas ou três cordas grossas percutidas por uma baqueta³⁹⁷. Sebastian Virdung dá também uma representação do conjunto.

O anjo tamborileiro da Custódia apenas apresenta a flauta e a baqueta, seguras pelas mãos direita e esquerda, respectivamente (ILUSTRAÇÃO 7). O elemento percussivo ter-se-á perdido. Em relação à primeira, trata-se de um aerofone que está a ser tocado e cuja morfologia diz respeito a um tubo cujo pé apresenta uma deformação que parece constituir uma campânula. Segundo Belmira Maduro, a técnica responsável pelo restauro (2008-2009) da Custódia, esta curvatura não seria resultado de uma deformação entretanto sofrida com o tempo, mas sim era obra do próprio artífice que a executou³⁹⁸. Assim, trata-se de uma morfologia original neste tipo de instrumento. O modo como é segura, com a mão no final do tubo, fornece o indício de que se trata de um instrumento de dois ou três orifícios, ali situados, permitindo serem digitados apenas por aquela mão, deixando a outra para a percussão. Esta exhibe apenas uma baqueta, segura ligeiramente abaixo da cintura do anjo, e a sua extremidade nivela com o peito da figura. É razoável que se pense que ali faltará o elemento percussivo e assim, será de admitir duas hipóteses relativamente à espécie omissa: a primeira, diria respeito a um tamboril, isto é, a um membranofone de uma só membrana, de diâmetro reduzido e cuja tensão poderia ser regulada por cordas presas na ilharga. Estaria suspenso no braço direito, por meio de um fio, assumindo uma posição vertical. A segunda hipótese teria que ver com o instrumento identificado por Gerson como *chorus*, mas que também pode ser denominado por *tambourin de Béarn*, de origem francesa, também conhecido em Aragão como *chicotén*, *saltério*, ou *salmo*. Este modelo também se encontra representado no *Retábulo da Madre de Deus*.

Dois instrumentos em falta

Os elementos que nos podem facultar algumas hipóteses de identificação dos dois instrumentos desaparecidos do registo médio (coluna B) são: o contexto de «música baixa» proposto como aquele em que se incluem todos os instrumentos deste registo; a posição das mãos dos anjos. As categorias daqueles diriam, assim, respeito às

³⁹⁷ Page (1978), *Op. cit.*, p. 347.

³⁹⁸ De acordo com a conversa mantida com a Dr^a Belmira Maduro nas instalações do Instituto de Conservação e Restauro em Junho de 2009.

de aerofone e cordofone (ILUSTRAÇÕES 8 e 9). O primeiro poderia corresponder à dulcina ou a uma flauta, sendo impossível discernir a tessitura, e o segundo poderia relacionar-se com o alaúde, mandora ou guitarra, isto é, uma das *violas* que Tinctoris refere.

4.1.1.3 O Registo superior

Trombetas

Ao longo da Idade Média, as trombetas desempenharam funções que se compadeciam sobretudo com os níveis elevados da intensidade da sua produção sonora, servindo isso para compensar a exiguidade de alturas disponibilizadas por um instrumento sem válvulas ou orifícios, e cuja afinação das notas dependia do comprimento do tubo³⁹⁹. Por isso eram utilizadas para situações de alerta, de comando e de aparato, tanto no contexto militar, como em ambientes cívicos que exigissem protocolo⁴⁰⁰. Terá sido desde o séc. XII, mais concretamente a partir da Terceira Cruzada (1187-1192), que a recorrência a este tipo de aerofone se torna cada vez mais sistemática na Europa Ocidental⁴⁰¹. Nas *Cantigas de Santa Maria* aparecem aos pares, assim como em grande parte da iconografia posterior. Jean de Gerson fornece-nos informação útil ao nível dos materiais, que seriam metais maleáveis, como a prata ou o bronze, ou corno, e dos usos da trombeta durante o séc. XV. Sem precisar a morfologia, acrescenta apenas que podia assumir várias formas e que era utilizada para o anúncio de festivais, em batalhas, proclamação de leis, congregar uma assembleia ou assinalar a nova lua⁴⁰².

³⁹⁹ David Munrow (1976), *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Londres, Oxford University Press, p. 19.

⁴⁰⁰ Anthony Baines (1976), *Brass Instruments, Their History and Development*, Londres, Faber & Faber, p. 70.

⁴⁰¹ Vários são os autores que tomam este período de contacto entre os exércitos cristãos e árabes, como ponto de partida seguro para a história do instrumento. Ver, por ex.: Henry George Farmer (1949), «Crusading Martial Music», in *Music & Letters*, Vol. 3, pp. 243-246.; Baines (1976), *Op. cit.*, p. 73; John Webb (1988), «The Billingsgate Trumpet», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 41, p. 59.

⁴⁰² Page (1978), *Op. cit.*, p. 347.

No registo superior da Custódia, em cada uma das duas colunas, surgem dois anjos segurando dois aerofones de bocal de iguais dimensões (ILUSTRAÇÕES 10 e 11). Ocupam a posição cimeira do concerto angelical e são os únicos instrumentos repetidos no mesmo registo. Para além da morfologia do tubo cónico, terminando numa campânula, e o bocal, os anjos não estão a digitar o tubo mas sim a segurá-lo. Isto leva a que se trate de um instrumento sem orifícios, como a trombeta. A produção de som deste tipo de instrumentos envolve um processo que se inicia na pressão de ar providenciada pelo músico para dentro do tubo, formando aí a coluna de ar vibrando como uma onda estacionária com vários nós. O conjunto de frequências gerado depende das distâncias que os nós observam entre si e, por isso, está dependente do comprimento do tubo. As alturas que o músico pode seleccionar são aquelas que, a partir da frequência fundamental, formam a série dos harmónicos que o comprimento do tubo permite. O bocal teria a forma de taça ou cone, com a função de adaptador entre o diâmetro reduzido do tubo e a área que os lábios vão ocupar, necessariamente maior. A campânula reforça e irradia o som, assim como permite a afinação da relação entre harmónicos. Segundo Baines, as trombetas, pelo menos desde a Alta Idade Média, eram feitas para darem os intervalos de oitavas e quintas mas não sobrevivem instrumentos, esboços ou estudos para averiguar as medidas e os perfis utilizados até ao séc. XVI, o que nos ajudaria a determinar como o diâmetro ia alargando a partir da extremidade do tubo⁴⁰³.

O facto de se tratar de um par é bastante significativo no contexto das celebrações do Corpo de Deus em Portugal uma vez que, as referências nas fontes portuguesas são sempre feitas no plural.

⁴⁰³ Cf. Baines (1976), *Op. cit.*, p. 20.

4.2 ICONOLOGIA DO CONCERTO ANGELICAL

Cumpra agora proceder à análise iconológica da Custódia, recuperando a perspectiva teórica de Panofsky, de modo a entender o objecto como um documento sobre o reinado de D. Manuel. Mais especificamente, importa compreender que relação pode denunciar o concerto angelical em relação à complexidade iconográfica da peça, levando em conta os sintomas culturais da época, nomeadamente a importância da procissão do Corpo de Deus em Portugal.

Conforme foi já referido, a festa do Corpo de Deus, ao longo da segunda metade do séc. XV, vinha a assumir uma importância crescente na intersecção entre os planos político e religioso dos monarcas, de que o Regimento de 1482 faz prova da sua intervenção directa, tornando-se a festa religiosa mais importante do reino. A sua expressão, em termos financeiros, observaria também esta evolução, pelo menos a julgar pelo peso que acarretava para o município do Porto onde, entre 1450 e 1496, as despesas relativas ao orçamento geral subiram dos 11% para os 26%, respectivamente⁴⁰⁴. A ligação forte de D. Manuel às celebrações do Corpo de Deus não só é denunciada pelo facto da sua aclamação (1495) ter ocorrido num período de fortalecimento das celebrações do Corpo de Deus, como também o é pela narrativa retrospectiva de Damião de Góis, quando este alude à coincidência do seu nascimento com a passagem da procissão, precisamente no seu momento alto:

«El-Rei dom Emanuel nasceu (...) numa quinta-feira (...) dia em que então caiu a solene festa do Corpo de Deus. E parece que houve em seu nascimento mistério, porque havia já alguns dias que a Infanta dona Beatriz sua mãe andava com dores, sem poder parir, e quis nosso Senhor alumiar-la em o Santo Sacramento, chegando à porta das suas casas, por onde passava a procissão, e por o dia em que nasceu ser da invocação do venerável Sacramento, lhe puseram o nome Emanuel (...)»⁴⁰⁵.

O projecto do caminho marítimo para a Índia, simultaneamente de índole política, comercial e religiosa, encontrou, ainda antes da sua concretização, resistência

⁴⁰⁴ Gonçalves (1985), *Op. cit.*, pp. 87-88.

⁴⁰⁵ Góis (1926), *Op. cit.*, Parte I, Cap. 4.

por parte de alguns sectores da corte manuelina. Por aqui se percebe que a chegada das primeiras páreas ao reino tenha constituído uma prova cabal de que o projecto, afinal, fazia todo o sentido, representando uma importante vitória política e dos pontos de vista de D. Manuel. A instrumentalização do primeiro tributo manifestou-se sob a forma da encomenda de uma custódia. É óbvia a relação com a construção simbólica, tanto por parte de Garcia de Resende como, sobretudo de Damião de Góis, dos aspectos biográficos do rei. Por outro lado, D. Manuel seguia o exemplo da rainha Isabel a Católica como difusora do culto do Corpo de Deus que também encomendou uma custódia, realizada entre 1504 e 1508, a partir do primeiro ouro vindo da América (Custódia de Toledo)⁴⁰⁶. Este facto é sintomático da progressiva importância que as autoridades castelhanas concediam ao Corpo de Deus, nomeadamente ao nível das despesas e da própria presença real na procissão que, como nota Remedios Morán Martín, se constituía como um cenário de legitimação do poder real e símbolo da ostentação da corte⁴⁰⁷. Esta caracterização pode-se alargar ao caso português, uma vez que é sabido que D. Manuel participava na procissão⁴⁰⁸. O facto de D. Manuel ter encomendado uma custódia fortalece a sua imagem uma vez que o material resulta de uma das suas primeiras vitórias políticas e a forma que assumiram se relaciona directamente com a sua biografia e alinhamento político ibérico. São dois aspectos que concorrem directamente para a construção da imagem e consolidação do monarca.

A complexidade iconográfica da Custódia de Belém, sobretudo ao nível da representação da corte celeste, advém principalmente da interligação dos elementos narrativos ali contidos: as cenas da Anunciação e do Pentecostes pressupõem a presença do Espírito Santo, simbolizado pela pomba e esta, por sua vez, completa a representação da Divina Trindade. O viril constitui-se como a componente fundamental de qualquer custódia e, neste caso, é rodeado pelo apostolado e pela cena da Anunciação. Para além deste conjunto, relativo ao Novo Testamento, está também presente a alusão ao Antigo Testamento, através das figuras dos profetas no registo superior.

⁴⁰⁶ Félix del Valle y Diaz (1997), «Corpus Christi en Toledo», in *Toletum*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Historicas de Toledo, p. 105.

⁴⁰⁷ Remedios Morán Martín (2002), «Representaciones Religiosas. Aspectos Jurídicos de la Festividad del Corpus Christi (siglos XIII-XVIII)», in Gerardo Fernández Juárez e Fernando Martínez Gil (coord.), *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁰⁸ Freire de Oliveira (1885), *Op. cit.*, p. 422.

Para uma leitura iconológica dos conjuntos iconográficos é necessário um exame às fontes documentais que denunciem a relação entre a iconografia da Custódia e as práticas documentadas da procissão do Corpo de Deus, até à época da sua construção. O conjunto de fontes que permitiram a investigação sobre estas práticas, levada a cabo num plano internacional, nomeadamente, por Bowles, Kreitner e Martínez Gil, revela que os cortejos eram preenchidos por elementos iconográficos e musicais que também encontramos nas fontes documentais portuguesas, assim como na própria Custódia de Belém. É-nos, assim, possível elaborar três tipos de correspondências:

- 1) entre fontes estrangeiras e portuguesas: apóstolos⁴⁰⁹; santos⁴¹⁰; pomba⁴¹¹; trombetas⁴¹²; cortejo das corporações com percussão⁴¹³; acompanhamento de danças e entremezes por música instrumental⁴¹⁴; música instrumental executada por anjos, antecedendo ou rodeando a custódia⁴¹⁵;
- 2) entre fontes estrangeiras e a Custódia de Belém: profetas; Anunciação⁴¹⁶; apóstolos; pomba; trombetas; anjos músicos;

⁴⁰⁹ Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 162; Richard B. Donovan dá-nos conta de que os apóstolos também fariam parte de outro tipo de procissões ao longo do séc. XV em Espanha, seguindo o modelo da do Corpo de Deus em Richard Donovan (1958), *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, p. 87; Bowles refere o mesmo para a Inglaterra e Flandres, em Bowles (1961), *Op. cit.*, pp. 151, 154; *Cofre dos bens do concelho*, Livro 1, fls. 37, 85; Livro 2, fl. 48v.

⁴¹⁰ Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 159-162; Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 254; Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 75; *Cofre dos bens do concelho*, Livro 1, fl. 85; Almeida (), *Op. cit.*, pp. 559-560.

⁴¹¹ Kreitner refere a pomba de Noé em Kreitner (1995), *Op. cit.*, p. 156; *Cofre dos bens do concelho*, Livro 1, fls. 37, 38v.

⁴¹² Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 170-172; Bowles (1964), *Op. cit.*, p. 258; Miguel (1967), *Op. cit.*, pp. 66-67; *Cofre dos bens do concelho*, Livro 1, fls. 38, 40v, 60, 85, 201v; Livro 2, fls. 48v, 50.

⁴¹³ Kreitner nota que o elemento percussivo, em Barcelona, estava a cargo dos anjos e dos diabos, em Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 162, 165; Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 257-258; R 1482 (), *Op. cit.*, pp. 559-560; *Cofre dos bens do concelho*, Livro 1, fl. 86v; RC Almeida (), *Op. cit.*, pp. 559-560.

⁴¹⁴ Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 161, 184; Martínez Gil (2007), *Op. cit.*, pp. 223, 227; RC; Gil Vicente

⁴¹⁵ Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 183-184, 186; Bowles (1964), *Op. cit.*, pp. 254-255, 257-258; Costa (1995), *Op. cit.*, p. 485; RC Almeida (), *Op. cit.*, p. 560.

⁴¹⁶ Kreitner (1995), *Op. cit.*, pp. 160, 173, 174; Bowles refere a presença do anjo da Anunciação na entrada da princesa Margarida de Inglaterra em Bruges (1468), em Bowles (1961), *Op. cit.*, p. 154.

- 3) entre fontes portuguesas e a Custódia de Belém: apóstolos, pomba⁴¹⁷; trombetas; anjos músicos (Quadro 15);

4.2.1 O Concerto Angelical

As afinidades entre a procissão do Corpo de Deus em Portugal e nos demais países europeus entre os séculos XV e XVI, permite-nos ligar a iconografia celeste da Custódia de Belém com a iconografia do próprio cortejo. Já no que nos foi possível averiguar ao nível das fontes portuguesas, a intersecção entre os elementos iconográficos revela-se mais pobre, ainda que, nos faculte uma aproximação muito razoável à representação das práticas processionais no próprio objecto artístico. É, assim, possível relacionar o concerto angelical com a componente musical da procissão no tempo de D. Manuel. Esta, como vimos, serve diversas funções ao longo do cortejo e são duas as que são identificáveis no concerto:

- 1) sinalização de momentos específicos, através do par de trombetas;
- 2) acompanhamento musical do Santíssimo Sacramento na custódia, ou seja, do momento culminante do evento.

A «música alta» e a «música baixa», ali constantes, parecem interagir por via de uma lógica protocolar afim da própria procissão, em que a primeira assinala a presença, ou talvez mesmo a passagem, da segunda e aquilo que esta representa.

Outras duas questões que se podem colocar são as de saber o que é que os anjos significariam à época, e porque é que são dez os que ali se encontram. Segundo António Rodrigues, o principal rei de armas de D. Manuel, os anjos foram criados por Deus para serem mensageiros dos Seus segredos e das causas divinas, servindo como encaminhadores e repartidores do bem⁴¹⁸. Eram também encarregues de revelar a mensagem divina mantendo os seus preceitos e mandamentos contra os inimigos do

⁴¹⁷ Não nos foi possível a transcrição do fólio do *Cofre* em que esta informação surge (Livro 1, fl. 38v). Seguimos, assim, o registo de Iria Gonçalves em Gonçalves (1985), *Op. cit.*, p. 80, nota Nº 76.

⁴¹⁸ Rodrigues (1931), *Op. cit.*, p. 12.

Inferno⁴¹⁹. O seu número, por seu turno, pode corresponder a diversos entendimentos como, por exemplo, os Dez Mandamentos ou os dez louvores do Salmo 150 (SL 150). O facto de se descobrirem, no concerto, espécies organológicas de sopro, percussão e cordas, diria, então, respeito ao remate laudatório do Livro dos Salmos. Mas a significação numerológica da iconografia coeva é, talvez, melhor ilustrada pelo rei de armas manuelino quando dedica algumas páginas à desconstrução dos elementos constitutivos das armas reais. Aí faz associar o número desses elementos a um conjunto de possibilidades significativas. Por exemplo, as cinco quinas somadas ao campo em que se encontram formam o número seis, evocativo da perfeição; quando o escudo régio apresenta sete castelos, relaciona com os sete planetas, os dias da semana e os sete sacramentos; cinco quinas azuis e outras tantas brancas formam dez, como os Dez Mandamentos⁴²⁰. Rodrigues apresenta, então, aquela que parece ser uma espécie de fórmula para o entendimento numerológico do seu tempo, quando diz que «estas insígnias são perfeitas porque podem receber todas as boas aplicações do mundo [assim como] dar braço e invenção a todas as armas do Universo»⁴²¹. As suas palavras vão no sentido de conferir um significado em aberto à heráldica do seu tempo, desde que participe de um enquadramento teológico. O número de anjos da Custódia pode, deste modo, encerrar um conjunto alargado de entendimentos religiosos, abastecendo coerentemente a complexidade do seu programa.

O último parágrafo diz respeito à datação da Custódia. A informação que o pé nos dá em relação ao ano da sua conclusão pode, afinal, ser mais rica. É nossa proposta que a peça estivesse pronta para a procissão de 1506 que, segundo o calendário juliano, teria sido no dia 11 de Junho⁴²².

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ Rodrigues (1931), *Op. cit.*, pp. 101-102.

⁴²¹ Rodrigues (1931), *Op. cit.*, p. 102.

⁴²² Adriano Cappelli (2008), *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo*, Milão, Editore Ulrico Hoepli Milano, p. 79.

CONCLUSÃO

A iconografia musical da Custódia de Belém oferece várias ordens de significado. Reporta-se a um concerto angelical cuja contextualização, tanto na peça que o inclui, como no tempo em que foi criada, foi aqui tentada no sentido de captar a sua dimensão documental.

A intersecção dos domínios de investigação da História, História da Arte e Musicologia, permitiu o alcance suficiente para que tenha lugar esta proposta de relacionamento entre os conjuntos iconográficos que ali estão presentes. Assim, o concerto permite-nos identificar os instrumentos utilizados e a que realidade específica se poderia reportar. O facto de ser uma custódia permitiu-nos averiguar que a sua função de exibição da Hóstia Consagrada, sobretudo durante a procissão do Corpo de Deus, apresenta afinidades com a iconografia da Custódia, ou seja, esta representa aspectos do cenário em que seria utilizada em Portugal, assim como no plano internacional. São os casos dos profetas, apóstolos, pomba, trombetas e anjos músicos em redor da custódia. Por outro lado essa função também se articula com a de D. Manuel, simbolizando simultaneamente o seu projecto político e religiosidade, num momento em que a Festa do Corpo de Deus cresce em importância política.

Os dez anjos músicos exibem, actualmente, sete instrumentos representativos das espécies organológicas coevas, sendo que, aquando da sua concepção em 1506, estas seriam onze. A hipótese identificativa das sete providencia um primeiro nível significativo, distinguindo-se exemplos de «música alta», como as duas trombetas do registo superior, e de «música baixa», como o alaúde ou mandora, no registo inferior, e, no registo médio, a dulcina, ou flauta doce tenor, a harpa simples, a viola-de-arco e a flauta tamboril e baqueta. Ao nível iconológico, o concerto reportaria às funções de sinalização dos momentos mais importantes do evento, e embelezamento musical do seu ponto culminante, isto é, a passagem da custódia rodeada ou antecedida por um concerto angelical.

BIBLIOGRAFIA

- AGRICOLA, Martin (1985), *Musica Figuralis Instrumentalis, Choralis Rudimenta Musices*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, (facsimile).
- ALMEIDA, Fortunato de (1967), *História da Igreja em Portugal*, 4 Vols., Porto, Portucalense Editora.
- ALVAREZ, Maria del Rosario (1982), *Los Instrumentos Musicales en Plastica Española durante la Edad Media: Los Cordofonos*, Madrid.
- ALVES, Ana Maria (1983), *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte.
- ALVES, Ana Maria (1985), *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino, À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ALVES, José da Felicidade (1991), *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 Vols., Lisboa, Livros Horizonte.
- APEL, Willi (1961), *The Notation of Polyphonic Music 900 – 1600*, Cambridge Massachusetts, The Medieval Academy of America
- ARGAN, Carlo, Maurizio Fagiolo (1992), *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa
- AZEVEDO, Carlos Moreira de (dir.) (2001), *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, 4 Vols., Lisboa, Círculo de Leitores.
- BAINES, Anthony (1950), «Fifteenth Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 3, Galpin Society, pp. 19-26.
- BAINES, Anthony (1957), *Woodwind Instruments and their History*, Londres, Faber & Faber.
- BAINES, Anthony (1976), *Brass Instruments, Their History and Development*, Londres, Faber & Faber.

- BALLESTER i GIBERT, Jordi (1990), «Retablos marianos tardomedievales com ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», in *Revista de Musicologia*, Vol. 13, Nº 1, Madrid, Sociedad Española de Musicologia, pp. 123-201.
- BARNABEI, Franco (1990), «Jan Bialostocki, Formalism, and Iconology», in *Artibus et Historiae*, Vol. 11, Nº 22, IRSA s. c., pp. 9-21.
- BARROS, João de (1628), *Década Terceira da Ásia, Parte Segunda*, Lisboa, Jorge Rodrigues.
- BARROS, João de (1777), *Da Ásia, Década Primeira, Parte Segunda*, Lisboa, Regia Officina Typografica.
- BARROS, João de (1778), *Da Ásia, Década Primeira, Parte Primeira*, Lisboa, Regia Officina Typografica.
- BARROS, João de (1983), *Décadas*, Vols. 2 e 3, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- BEAU, Albin Eduard (1939), «A Música na Obra de Gil Vicente», separata de *Biblos*, Coimbra, Editorial Dois Continentes.
- BELCHIOR, Maria de Lurdes Belchior, José de Adriano de Carvalho, Fernando Cristovão (1994), *Antologia de Espirituais Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BELCHIOR, Maria de Lurdes, José de Adriano Carvalho e Fernando Cristovão (1994), *Antologia de Espirituais Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BERG, Richard E., David G. Stork (1982), *The Physics of Sound*, Londres, Prentice-Hall.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (coord.) (2002), *Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora, Ano 12, Série 3, 34/35.
- BLADES, James (1973), «Percussion Instruments of the Middle Ages and Renaissance: Their History in Literature and Painting», in *Early Music*, Vol. 1, Nº

1, Oxford University Press, pp. 11-18.

BONITO, Rebelo (1958), «A Música nos Autos de Gil Vicente», separata de *Guimarães e Gil Vicente*, Porto, Altior Melior, pp. 27-52.

BORGES, Maria José Quaresma (1989), «Aspectos da representação musical na imagem do Poder régio (D. João II-D. Manuel)», in *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Vol. IV, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 243-250.

BORGES, Maria José, Bernardo Azevedo Gomes (1988), «As representações musicais nos códices de Leitura Nova. Elementos para o estudo da prática musical e seu contexto ideológico na corte portuguesa de quinhentos», in *V Encontro Nacional de Musicologia. Actas*, Boletim 58, Lisboa, Associação Portuguesa de Educação Musical, pp. 54-57.

BOWLES, Edmund (1953), «Instruments at the Court of Burgundy (1363-1467)», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 6, Galpin Society, pp. 41-51.

BOWLES, Edmund (1954), «Haut and bas», in *Musica Disciplina*, Vol. 8, American Institute of Musicology, pp. 115-140.

BOWLES, Edmund (1958), «La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale», in *Revue de Musicologie*, Vol. 42e, N°118, Société Française de Musicologie, pp. 155-169.

BOWLES, Edmund (1959), «The Role of Musical Instruments in Medieval Drama», in *The Musical Quarterly*, Vol. 45, N° 1, Oxford University Press, pp. 67-84.

BOWLES, Edmund (1961), «Musical Instruments in Civic Processions during the Middle Ages», in *Acta Musicologica*, Vol. 33, Fasc. 2/4, Nova Iorque, International Musicological Society, pp. 147-161.

BOWLES, Edmund (1964), «Musical Instruments in the Medieval Corpus Christi Procession», in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 17, N° 3, University of California Press, pp. 251-260.

BOYDELL, Barra (1982), *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap*

Instruments: A Contribution to Renaissance Organology, Buren, Frits Knuf.

BROWN, Howard Mayer (1989), «The Trecento Fiddle and Its Bridges», in *Early Music*, Vol. 17, Nº 3, Oxford University Press, pp. 309-329.

BUCHER, François (1976), «Micro-Architecture as the ‘Idea’ of Gothic Theory and Style», in *Gesta*, Vol. 15, Nº1/2, p. 71-89.

BYRNE, Maurice (1971), «Instruments for the Goldsmith Company», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 24, Galpin Society, p. 63-68.

CAETANO, Joaquim de Oliveira (1994), «Ao Redor do Presépio» in *Natividade em São Roque*, Lisboa, Livros Horizonte.

CALDEIRA CABRAL, Pedro (1999), *A Guitarra Portuguesa*, Alfragide, Ediclube.

CALDWELL, Dorigen (2000), «The Paragone between Word and Image in Impresa Literature» in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 63, The Warburg Institute, pp. 277-286.

CAPPELI, Adriano (2008), *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo*, Milão, Editore Ulrico Hoepli Milano.

CARBONERES, Manuel (1873), *Relacion y explicación historica de la solemne processión del Corpus*, Valência, J. Domènech.

CARITA, Helder (1999), *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época manuelina (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte.

CARSON, Thomas, Joann Cerrito (ed.)(2002), *New Catholic Encyclopedia*, 15 Vols., Washington, Thomson Gale – The Catholic University of America.

CASTIGLIONE, Baldesar (2008), *O Livro do Cortesão*, Porto, Campo das Letras.

Cofre dos Bens do Concelho, MS, 2 Livros, Arquivo Histórico Municipal do Porto, Casa do Infante, Cotas Nº 3443, 3440.

CORDONIER, Charles (1923), *Le Cult du Saint-Sacrament; Ses Origines et son*

Development, Paris, P. Lethielleux, Librairie-Editeur.

CORREIA, Gaspar (1992), *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

COSTA, João Paulo Oliveira e (2007), *D. Manuel I*, Lisboa, Temas e Debates.

COSTA, José Pereira da (1995), *Vereações da Câmara Municipal do Funchal do séc. XV*, Funchal, Centro de Estudos Históricos do Atlântico Secretaria de Estado do Turismo e Cultura.

COTA, Cristina (2007), *A Música no Convento de Cristo em Tomar (desde finais do séc. XV até finais do séc. XVIII)*, Tese de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

COTTE, Roger J. V. (1997), *Música e Simbolismo. Ressonâncias Cósicas dos Instrumentos e das Obras*, São Paulo, Cultrix.

COUTO, João e António M. Gonçalves (1960), *A Ourivesaria em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte.

CUNHA, D. Rodrigo da (1642), *Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa*, Lisboa, Manoel da Sylva.

CHOUQUET, Gustave (1873), *Histoire de la Musique Dramatique en France*, Paris, Firmin Didot, fils et cie.

D'OREY, Leonor (1995), «A Custódia de Belém» in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga – Coleção de Ourivesaria*, vol.1, Lisboa, Instituto Português de Museus, pp. 120-133.

DESWARTE, Sylvie (1977), *Les Enluminures de la Leitura Nova (1504-1552). Études sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

DIAS, Pedro (1993), *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

- DODERER, Gerard (1989) «As manifestações musicais em torno de um casamento real (Évora, 1490)», in *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Vol. IV, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 225-234.
- DONOVAN, Richard B. (1958), *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- DUARTE, D. (1842), *Leal Conselheiro, o qual fez D. Duarte*, Paris, Officina Typographica de Fain e Thunot.
- ERBES, Roslyn Rensch (1972), «The Development of the Medieval Harp: A Re-Examination of the Evidence of the Utrecht Psalter and Its Progeny», in *Gesta*, Vol. 11, Nº 2, International Center of Medieval Art, pp. 27-36.
- ESPANCA, Túlio (1948), «A Cidade de Évora», in *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*, Nº 15-16, Évora, Edições Nazareth.
- FARMER, Henry George (1949), «Crusading Martial Music», in *Music & Letters*, Vol. 3, Nº 30, Oxford University Press, pp. 243-249.
- FERGUSON, George (1954), *Signs and Symbols in Christian Art*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1989), «Os Instrumentos Musicais no Túmulo de D. Inês de Castro», in Fernando de Oliveira Baptista [et al] (coord.), *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia, pp. 167-186.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2009) *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, Vol. 1, Lisboa, Arte das Musas.
- FERRO, Maria José (coord.) (1993), *A Cidade, Jornadas inter e pluridisciplinares*, Actas, Lisboa, Universidade Aberta.
- FONSECA, Luís Adão da (2005), *D. João II*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- FREIRE DE OLIVEIRA, Eduardo (1885), *Elementos para a História do Município*

de Lisboa, Vol. 1, Lisboa, Typographia Universal.

FREIRE, Anselmo Braancamp (1944), *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre de Balança»*, Lisboa, Ocidente.

GAIO, Ana Isabel (1989), «Aproximação iconográfico-musical dos Painéis Marianos atribuídos à Oficina do Mestre de 1515», in *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Vol. 4, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 251-258.

GARCIA Y GARCIA, Antonio (1982), *Synodicon Hispanum*, 2 Vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

GÓIS, Damião de (1926), *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, 4 Partes, Coimbra, Imprensa da Universidade.

GONÇALVES, Iria (1985), «As festas do 'Corpus Christi' do Porto na segunda metade do século XV: A participação do Conselho», in *Estudos Medievais*, 4-5, Porto, Câmara Municipal do Porto, pp. 155-172.

GUSMÃO, Adriano de (1943), *O Mestre da Madre de Deus*, Lisboa.

HART, Joan (1993), «Erwin Panofsky and Karl Manheim: A Dialogue on Interpretation», in *Critical Inquiry*, Vol. 19, Nº 3, The University of Chicago Press, pp. 534-566.

HEINZ-MOHR, Gerd (1994), *Dicionário dos Símbolos, Imagens e sinais da arte cristã*, Lisboa, Paulus.

HITA, Juan Ruiz Arcipreste de (1988), *Libro de Buen Amor*, Madrid, Ediciones de «La Lectura».

HOPE, Charles (1990), *Christianity and the Renaissance*, Syracuse, T. Vedron and J. Henderson.

KASTNER, Macario Santiago (1984), «A harpa em Portugal (séculos XIV-XVIII)», in *II Encontro Nacional de Musicologia: Actas*, Boletim 42/43, Lisboa, Associação Portuguesa de Educação Musical, pp. 12-16.

- KNIGHTON, Tess (1995), *Notas ao CD Ave Maris Stella. Musica de la Catedral de Sevilla dedicada a la Virgen (ca. 1470-1550)*, Sevilha, Almaviva.
- KREITNER, Kenneth (1995), «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona», in *Early Music*, Vol. 14, Cambridge University Press, pp. 153-204.
- LAPA, Rodrigues (1960), *Historiadores Quinhentistas*, Lisboa, R. Luciano Cordeiro, 103-1º- Lisboa.
- LEAL, Alberto Jambrina, Carlos Antonio Porro (1997), «Pasado Presente y Futuro de la Flauta y el Tamboril en Castilla y León», in *Txistulari*, Nº 172, Pamplona, Txuntxunneroak.
- LEITE, Sílvia (2005), *A Arte do Manuelino como Percurso Simbólico*, Casal de Cambra, Caleidoscópio.
- MACMILLAN, Douglas (1978), «The Mysterious Cornamuse», in *Early Music*, Vol. 6, Nº 1, Oxford University Press, pp. 75-77.
- MACHADO, Ignacio Barbosa (1759), *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa, Procissão, e Offício do Corpo Santissimo de Christo no Venerável Sacramento da Eucharistia*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- MACHADO, João Nuno Sales (2005), *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio.
- MÂLE, Emile (1908), *L'Art Religieux à la Fin du Moyen Age*, Paris, Colin.
- MARCUSE, Sibyl (1975), *A Survey of Musical Instruments*, Londres, David & Charles.
- MARKL, Dagoberto (1983), *Livro de Horas de D. Manuel*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MARKL, Dagoberto (1991), *A Ourivesaria da Época dos Descobrimentos. Um Ensaio de Estudo Iconográfico*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu.

- MARKL, Dagoberto (2002), «A Custódia de Belém. Um “Auto de Pentecostes”» in *Margens e Confluências*, N.º5, Guimarães, Escola Superior Artística do Porto – Extensão de Guimarães.
- MARKL, Dagoberto (2002), «As fontes iconográficas da obra de Gil Vicente» in *Revista Portuguesa de História de Livro*, N.º 11, Lisboa, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, pp 113 – 140.
- MARTINS, Mário (1965), *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, Editorial Verbo.
- MATHER, Christine K. (1975), «Maximilian I and His Instruments», in *Early Music*, Vol. 3, N.º 1, Oxford University Press, pp. 40-50.
- MATOS, Emília e Vítor SERRÃO (1999), «A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI», in *Estudo da Pintura Portuguesa, Seminário e Actas*, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, pp 39 – 45.
- MAYOR, A. Hyatt (ed.) (1969), *Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands. 682 Copperplates from the “Kritischer Katalog” by Max Lehrs*, New York, Dover Publications, Inc.
- McKINNON, James W. (1968), «Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters», in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 21, N.º 1, University of California Press, pp. 3-20.
- MELLO, Joana (ed.) (2004), *A Bíblia dos Jerónimos*, Lisboa, Bertrand Editora.
- MENDONÇA, Manuela (2007), *O Sonho da União Ibérica, Guerra Luso-Castelhana*, Lisboa, Quidnovi.
- MEYER, Christian (1981), «Musique et danse a Nuremberg au debut du XVIe siècle», in *Revue de Musicologie*, Vol. 67e, N.º 1, Societé Française de Musicologie, pp. 61-68.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1912), *Notas Vicentinas*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- MIGUEL, António Dias (1967), «Entremeses e Representações na Procissão do

Corpo de Deus, no reinado de D. Manuel I (1509-1514)» in *Colóquio 43*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-67.

MIGUEL, António Dias (1987), «Gil Vicente, Mestre de Retórica...Das Representações», in *Humanitas*, Vols. 37-38, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 267-272.

MODE, Robert L. (1986), «Adolescent Confratelli and the Cantoria of Luca della Robbia», in *The Art Bulletin*, Vol. 68, Nº 1, College Art Association, pp. 67-71.

MONTAGU, Jeremy (1976), *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, Lanham, Scarecrow Press.

MONTAGU, Jeremy (1997), «Was the Tabor Pipe Always as We Know It? », in *The Galpin Society Journal*, Vol. 50, Galpin Society, pp. 16-30.

MONTAGU, Jeremy (2001), *Musical Instruments of the Bible*, Lanham, Scarecrow Press.

MONTAGU, Jeremy (2007), «Musical instruments in Hans Memling's paintings», in *Early Music*, Vol. 35, Nº 4, Oxford University Press, p. 505-523.

MORAIS, Manuel (1972), «Os Instrumentos Musicais no Retábulo de Santa Auta», in *Retabulo de Santa Auta - Estudo e Investigação*, Lisboa, Instituto da Alta Cultura, pp. 44-46.

MOREIRA, Rafael (1987), *Jerónimos*, Lisboa, Editorial Verbo.

MORROW, Michael (1979), «The Renaissance Harp: The Instrument and Its Music», in *Early Music*, Vol. 7, Nº 4, Oxford University Press, pp. 499-510.

MUNROW, David (1976), *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Londres, Oxford University Press.

MYERS, Bernard S. (ed.) (1983), *Encyclopedia of World Art*, 16 Vols., Nova Iorque, McGraw-Hill.

MYERS, Herbert W. (1983), «The Mary Rose 'Shawm'», in *Early Music*, Vol. 11,

Nº 3, Oxford University Press, pp. 358-360.

NERY, Rui Vieira, Paulo Ferreira de Castro (1999), *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de (1972), *História de Portugal*, 2 Vols, Lisboa, Edições Ágora.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de (1974), *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1984), *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa. Publicações Dom Quixote.

PAGE, Christopher (1976), «Musical instruments in medieval Latin biblical glosses», in *FoMRHI* (Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments, Conferência Nº 13, p. 28.

PAGE, Christopher (1978), «Early 15th-Century Instruments in Jean de Gerson's 'Tractatus de Canticis'», in *Early Music*, Vol. 6, Nº 3, Londres, Oxford University Press, pp. 339-349.

PAGE, Christopher (1979), «Jerome of Moravia on the *Rubeba* and *Viella*», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 32, Galpin Society, pp. 77-98.

PAGE, Christopher (1981), «The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources», in *Early Music*, Vol. 9, Nº 1, Oxford University Press, pp. 11-21.

PAGE, Christopher (1987), *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd.

PALMER, Frances (1983), «Musical Instruments from the Mary Rose: A Report on Work in Progress», in *Early Music*, Vol. 11, Nº 1, Oxford University Press, pp. 53-59.

PALLA, Maria José (1996), *A Palavra e a Imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*, Lisboa, Editorial Estampa.

- PALLA, Maria José (1997), *Do Essencial e do Supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Estampa.
- PALLA, Maria José (2003), «Melancolia e Rituais Carnavalescos na “Farsa dos Físicos” de Gil Vicente», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, N.º 15, Lisboa, Edições Colibri, pp 101-118.
- PALLA, Maria José (2006), *A Roda do Tempo – O Calendário Folclórico e Litúrgico em Gil Vicente*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PANOFSKY, Erwin (1986), *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa.
- PANOFSKY, Erwin (1989), *O Significado das Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença.
- PANOFSKY, Erwin (1995), *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa.
- PEREIRA, Paulo (1988), «Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na arquitectura – o caso do Manuelino», in *Temas Vicentinos, Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, pp. 101-137.
- PEREIRA, Paulo (1990), *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Coimbra, Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- PEREIRA, Paulo (1993), «Retórica e memória na simbologia manuelina, o caso de Santa Maria de Belém», in Anísio Franco (coord.), *Jerónimos, 4 Séculos de Pintura*, Vol. 1, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, pp. 40-51.
- PEREIRA, Paulo (dir.) (1995), *História da Arte Portuguesa*, 3 Vols., Lisboa, Círculo de Leitores e Autores.
- PINA, Rui de (1977), *Crónica de Rui de Pina*, Porto, Lello & Irmão.
- PINHO, Ernesto Gonçalves de (1970), *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade*

Musical nos Séc. XVI e XVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

RAMOS, Rui, Bernardo Vasconcelos e Sousa, Nuno Monteiro (2009), *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

REAU, Louis (1959), *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF.

REIS, Carlos (dir.) (2002), *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, III, Nº 11, Lisboa, Biblioteca Nacional.

REMNANT, Mary (1968), «The Use of Frets on Rebecs and Mediaeval Fiddles», in *The Galpin Society Journal*, Galpin Society, Vol. 21, pp. 146-151.

REMNANT, Mary, Christopher Page (1975), «The Diversity of Medieval Fiddles», in *Early Music*, Vol. 3, Nº 1, Oxford University Press, pp. 47-51.

RESENDE, Garcia de (1973), *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

RIBEIRO, João Pedro (1810-1836), *Dissertações Cronológicas e Críticas sobre a História e Jurisprudência Ecclesiastica e Civil de Portugal*, 5 Vols., Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

ROBINSON, Lilian S., Lisa Vogel (1971), «Modernism and History», in *New Literary History*, Vol. 3, Nº 1, The John Hopkins University Press, pp. 177-199.

ROCHA, Pedro Romano (introd.) (1987), *Breviário Bracarense*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

RODRIGUES, António (1931), *Tratado Geral da Nobreza*, Porto, Biblioteca Municipal do Porto.

RUBIN, Miri (1992), *Corpus Christi. The Eucharistic in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

SACHS, Curt (1942), *History of Musical Instruments*, Nova Iorque, W. W. Norton & Co. Inc.

SADIE, Stanley (ed.) (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20

Vols., Londres, Macmillan Press.

SAINT-SÄENS, C. (1919), «Lyres et Cithares» in *Bulletin de la Société française de musicologie*, Tomo 1, Nº 4, Société Française de Musicologie, pp. 170-174.

SAMPAYO RIBEIRO, Mário de (1943), *Aspectos Musicais da Exposição de “Os Primitivos Portugueses”*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia.

SANTO AGOSTINHO (1857), *Expositions on the Book of Psalms by S. Augustin*, Vol. 6, Londres, John Henry Parker; F. and J. Rivington, London.

SANTOS, Cândido dos (1980), *Os Jerónimos em Portugal*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica.

SARAIVA, António José (1962), *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Publicações Europa América.

SARAIVA, António José (1988), *Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Dinalivro.

SASPORTES, José (1970), *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SEAY, Albert (1957), «The 'Proportionale Musices' of Johannes Tinctoris», in *Journal of Music Theory*, Vol. 1, Nº 1, Yale University Department of Music, pp. 22-75.

SEEBASS, Tilman (ed.) (1997), *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography*, XIV/XV, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

SERRÃO, Joel, A. H. de Oliveira Marques (dir.)(1998), *Nova História de Portugal, Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa, Editorial Presença.

SERRÃO, Vítor (2002), *História da Arte em Portugal, O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença.

SMITH, Douglas Alton (1980), «The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 33, Galpin Society, pp. 36-44.

- SOUSA, Ivo Carneiro de (2002), *A Rainha D. Leonor (1458-1525), Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- STRAUSS, Walter L. (ed.) (1978), *The Illustrated Bartsch*, 96 Vols., Nova Iorque, Abaris Books.
- SUAREZ, Gerardo Fernandez Suarez, Fernando Martinez Gil (coord.) (2002), *La Fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- TARUSKIN, Richard (2004), *The Oxford History of Western Music*, 5 Vols., Nova Iorque, Oxford University Press.
- THOMAZ, Luis Filipe Reis (1990), «L'idee imperiale manueline», in *La Decouverte, le Portugal et l'Europe. Actes du Colloque*, Paris, Centre Culturel Portugais, pp. 35-103.
- TOMÉ, José Ferreira (1938), *Duas Fases da Vida de Gil Vicente*, Lisboa, edição do autor.
- TRINDADE, Maria Helena Ferraz (coord.) (1999), *Arte e Música, iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música.
- VALLE y DIAS, (1997), «Corpus Christi en Toledo», in *Toletum*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Historicas de Toledo, pp. 100-120.
- VICENTE, Gil (1968), *Obras Completas*, 6 Vols., Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- VIEIRA, Ernesto (1900), *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, 2 Vols., Lisboa, Typographia Mattos, Moreira & Pinho.
- VIRDUNG, Sebastian (1511, 1983), *Musica getutscht*, Basileia, Bärenreiter-Verlag Kassel. (facsimile)
- VITERBO, Sousa (1932), *Subsídios para a História da Música em Portugal*,

Coimbra, Universidade de Coimbra.

VORAGINE, Jacques de (1910), *La Légende Dorée*, Paris, Perrin et Cie.

WEBB, John (1988), «The Billingsgate Trumpet», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 41, Galpin Society, pp. 59-62.

WINTERNITZ, Emanuel (1979), *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven, Yale University Press.

WOODFIELD, Ian (1984), *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press.

ANEXO 1

Quadro 1

Damião de Gois: *Crónica*, elementos musicais da corte de D. Manuel

Capela	Cantores e tangedores
Procissão da Ressurreição	Todo o género de música e instrumentos
Audiências	Música de cravo e cantores
Despachos	Música de câmara
Ceias e jantares das festas principais	Trombetas, atabales, charamelas, sacabuxas; Tamboris, harpas, rabecas, alaúde e pandeiro
Ceias e jantares de domingos e dias santos	Charamelas, sacabuxas; Tamboris, harpas, rabecas, alaúde e pandeiro
Consoada das vésperas de Natal	Trombetas e charamelas
Caça (no campo e no repouso)	Músicos (cantores e tangedores) e instrumentos de câmara
Passeios de barco	Músicos
Sesta	Música de câmara

Quadro 2

Damião de Gois: *Crónica*, elementos musicais dos portugueses nas viagens

(PARTE/Capítulo)

Elementos musicais	Função militar	Demonstração de poder régio	Função religiosa	Função diplomática	Ensino de música	Festa
Trombetas	I/35, 72, 84, 88 III/11, 14, 18, 21, 48, 50 IV/63, 80		I/78			
Trombetas e atabales	II/12 III/6		III/16	I/57 II/78		
Trombetas e charamelas				III/55, 56, 57		
Trombetas, charamelas e atabales		IV/34				
Trombetas e canto						/86
Cantores			I/55			
Cantochão e canto dorgao			I/76		I/76	

Quadro 3

João de Barros: *Décadas*, elementos musicais em Portugal no tempo de D. Manuel (Década/livro/capítulo)

Elementos musicais	Demonstração de poder régio	Função religiosa	Festa	Sem função
Trombetas e atabales	I/vi/7			
Trombetas, atabaques, sestro, tambores, flautas, pandeiros, gaitas			I/v/1	
Tangedor de orgãos (Manuel Mariz)		III/iv/3		
Canto		I/iv/2		
Moço de capela (Gomez)				III/v/3
<i>Rimance</i>				III/v/5

Quadro 4

João de Barros: *Décadas*, elementos musicais dos portugueses nas viagens

(Década, livro, capítulo)

Elementos musicais	Função militar	Demonstração de poder régio	Função religiosa	Função diplomática	Ensino de música	Festa
Trombetas	I/vii/11 II/ii/1 II/iv/9 (2x) II/vi/4	I/vi/3 I/viii/3 (2x), 5 (3x) II/x/3 III/v/2	II/viii/2	I/vi/4 I/ix/4 III/ii/8		
Trombetas e atabales	II/vi/4	II/ix/3		I/v/3 I/ix/4		
Trombetas e outros instrumentos	II/iii/6			I/ix/5		
Todos os instrumentos de tanger				I/v/5		
Charamelas					III/vi/2	
Tambores e instrumentos de guerra	II/ii/3					
Tangedor de órgãos (Manuel Mariz)			III/iv/3			

Quadro 5

João de Barros: *Décadas*, elementos musicais dos portugueses nas viagens

(Década/livro/capítulo)

Elementos musicais	Função militar	Demonstração de poder régio	Função religiosa	Função diplomática	Ensino de música	Festa
Canto	II/iv/1		III/iii/10			
Cantigas						I/vii/7
Moço de capela (Gomez)			III/v/3			
Vésperas			III/vii/7			

Quadro 6

Gil Vicente: Peças de devoção

Elementos Musicais	Personagens	Cenário/Local	Circunstância	Peça (ano)
<p>Canto (chançoneta)</p> <p>Dança (borrega)</p> <p><i>Rabel</i> (de Juan Javato)</p> <p>Gaita (de Pravillos)</p> <p><i>Caramillos</i></p> <p><i>Silbato</i></p>	Pastores	Presépio/?	Matinas de Natal	<i>Auto pastoril castelhano</i> (1502)
<p>Canto</p> <p><i>Caramillos</i></p>	Anjos			

<p>Canto (vilancete)</p>	Reis Magos	Caminho do presépio/?	Dia de Reis	<i>Reis Magos</i> (1503)
--------------------------	------------	-----------------------	-------------	--------------------------

<p>Canto (uma prosa)</p>	São Martinho e três pagens	Procissão/Igreja do Pópulo, Caldas da Rainha	Dia do Corpo de Deus	<i>São Martinho</i> (1504)
--------------------------	----------------------------	----------------------------------------------	----------------------	----------------------------

<p>Dança (mourisca)</p>	Fé	Presépio/Capela dos paços de Almeirim	Matinas de Natal	<i>Fé</i> (1509?)
<p>Canto a quatro vozes (ensalada fr.)</p>	Todos (Benito, Brás, Silvestre, Fé)			

Quadro 7

Gil Vicente: Obras de devoção

Elementos musicais	Personagens	Cenário	Circunstância	Peça (local, ano)
Canto (vilancete)	Dois anjos, arcanjo, serafim	Presépio	Matinas de Natal	<i>Quatro tempos (1511?)</i>
Canto	Inverno, Verão, Estio, Outono			
Saltério <i>Caramillos</i>	Rei David			

Canto (vilancete)	Cassandra	Caminho do presépio	Matinas de Natal	<i>Sibila Cassandra (1512?)</i>
Canto e dança (chacota)	Eurteia, Peresica, Ciméria (sibilas como lavradoras), Rei Salomão (como pastor)			
Canto e dança (folia)	Rei Salomão, Isaías, Moisés, Abraão	Presépio		
Canto	Quatro anjos			
Cantiga de Gil Vicente	Todos			

Quadro 8

Gil Vicente: obras de devoção

Elementos musicais	Personagens	Cenário	Circunstância	Peça (local, ano)
Canto (hino <i>Vexilla regis prodeunt</i>)	Doutores da Igreja	Altar da capela	Quinta Feira Santa	<i>Alma</i> (1515?, ?)

Dança (tordião)	Diabo	Purgatório	Matinas de Natal	<i>Barca do inferno</i> (1517, câmara da Rainha)
Canto a quatro vozes	Quatro cavaleiros da Ordem de Cristo			
Canto (de dança baixa)	Frade			

Canto (romance)	Três anjos	Purgatório	Matinas de Natal	<i>Barca do purgatório</i> (1518, Hospital de Todos os Santos)
Cantiga (muito desacordada)	Diabo			

Canto	Quatro anjos	?	Páscoa?	<i>Barca da Glória</i> (1519, capela dos paços de Almeirim)
Canto (nunca fue pena maior)	Diabo			

Quadro 9

Gil Vicente: farsas

Elementos musicais	Personagens	Cenário	Circunstância	Peça (ano, local)
Viola Cantiga Ré mi fá sol lá, fá lá mi, ré, ut	Aires Rosado (escudeiro)	Rua	?	<i>Quem tem farelos</i> (1505?, depois de 1511)

Canto	Moça	Interior de casa	?	<i>Índia</i> (1509, Almada)
Canto	Lemos			
Trombeta	Castelhano			

Dança (mourisca)	Fama	?	?	<i>Fama</i> (1510, Lisboa)
Quatro gaiteros	Pastores			
Carro triunfal com música	Fama e Virtude			

Viola Canto	Velho	?	?	<i>Velho da horta</i> (?, ?)
Viola Alaúde	Alcoviteira			
Canto (folia)	Mocinha			

Quadro 10

Gil Vicente: comédia

Elementos musicais	Personagens	Cenário	Circunstância	Peça (ano, local)
Gaiteiro	D. Rosvel (como pastor)	Casa do viúvo, em Burgos	?	<i>Comédia do viúvo</i> (1514, ?)
Cantiga	D. Rosvel (príncipe), quatro cantores			

Tragicomédias

Canto	Aquiles	Paço da Ribeira	Partida de D. Jaime, duque de Bragança, para Azamor	<i>Exortação da guerra</i> (1514?, Paço da Ribeira)
Atambor	Aníbal			
Canto e atambor (ta la la la lã, la la la la lã)	Todos			

Quadro 11

Gil Vicente: tragicomédia

Elementos musicais	Personagens	Cenário	Circunstância	Peça (ano, local)
Trombetas	Quatro ventos	Paço da Ribeira	Partida da infanta Beatriz	<i>Cortes de Júpiter (1521, Paço da Ribeira)</i>
Dança (ao som das trombetas)	Sol, Lua, Vénus			
Canto (vilancete a três vozes)				
Contra altas	Carapaus			
Tiples	Alcapetores			
Tenores	Enxarrocós			
Contrabaxas	Bacalhaus			
Pêro do Porto	Safio (Pêro safio)			
Arrabil	Garcia de Resende			
<i>Nunca fue pena maior</i>	Dama			
Canto (batendo o pé)	Moça			
Canto e atabaques	Moça			
Harpas	Sátiros marinhos			
<i>Llevadme por el rio</i>	Sereias			
<i>Llevadme por el rio</i>	Todos			

Quadro 12

Gil Vicente: tragicomédias

Elementos musicais	Personagens	Cenário	Circunstância	Peça (ano, local)
Canto	Diana e Vénus	Paço da Ribeira	Partida da infanta Beatriz	<i>Cortes de Júpiter (1521, Paço da Ribeira)</i>
<i>Niña era la infanta</i> (romance a quatro vozes)	Planetas musicais			
Canto (a modo de chacota)	Todos			

Quadro 13

Gaspar Correia: Recebimento de 1521

Elementos musicais	Local/função/cenário
Todos os instrumentos altos e baixos	Rio/batel à disposição do rei/-
Charamelas, atabales e trombetas	Cadafalso Nº 1/dianteira do cortejo régio/-
Muitos instrumentos e músicas	Cadafalso Nº 2/-/corte angelical encimando a árvore de Jessé
Quatro sereias cantando	Cadafalso Nº 3/Ilha da Madeira
Muitos tangeres	Cadafalso Nº 7/representação do próprio recebimento
Grandes músicas e cantares	Representação Nº 3/Céu artificial de que descende um arcanjo

QUADRO 14

Anexo dos Regimentos da procissão de Corpo de Deus

Corporações/Grupos	Regimento de D. João II (1482)	Regimento de Portalegre (?)	Regimento de Coimbra (1517)
Carniceiros	Atabaque		
Hortelãos e pomareiros	Atabaque	Tambor	
Mancebas do partido/gaiteiros	-/Gaita		
Pescadeiras/gaiteiros		Tabor (sic)	Gaita ou tamboril/
Padeiras	-/Gaita		Idem/-
Fruteiras,			Ibidem/-
Regateiras e vendedeiras/gaiteiro		/Gaita	
Almocreves	Atabaque		
Sapateiros/moças	Atabaque/-		-/Tamboril ou gaita
Besteiros do Conto	Atabaque		
Espingardeiros do Rei	Atabaque		3 Tiros
Homens de armas,	Atabaque		
Tecelões	Atabaque		Gaita ou tamboril
Oleiros, telheiros e tijoleiros			Gaita ou tamboril
Trapeiros	Atabaque		
Cleresia			
Tangedor			Orgão
Anjos			Violas e arrabis

QUADRO 15

Figuras da Custódia	Fontes portuguesas
Anjos Músicos	<p>Funchal, 1495-96: «<i>anjos por irem tangendo diante a gaiola</i>» [Costa (1995), <i>Op. cit.</i>, p. 485]</p> <p>Coimbra, 1517: «quatro anjos tangendo violas e arrabis junto da gaiola» [Oliveira (1967), <i>Op. cit.</i>, p. 661]</p>
Anjos	<p>Regimento, 1482: «<i>S. Miguel o amjo</i>», «<i>amjeos</i>» [Espanca (1948), <i>Op. cit.</i>, p. 6]</p> <p>Porto, 2^a met. do séc. XV : Látegos dos anjos [<i>Cofre dos Bens do Concelho</i>, Liv. 1, fl. 37]</p> <p>Porto: Sapatos, meias e correcção do ombro [Liv. 1, fl. 37v]</p> <p>Funchal, 1491-92: Chapas e chavetas para as asas dos anjos [p. 325]</p>
Apostolado	<p>Regimento, 1482 [p. 661]</p> <p>Porto: Barbas, 12 barbas, fitas para as barbas [Liv. 1, fls. 37, 85]</p> <p>Porto: 9 cabeleiras para os apóstolos [Liv. 2, fl. 48v]</p>
Pomba	<p>Porto: Baldreu para a pomba, linha de pesca para a pomba [Liv. 1, fls. 37, 38v]</p>
Trombetas	<p>Porto: Pagamentos [Liv. 1, fls. 38, 40v, 60, 85, 201v; Liv. 2, fls. 48v, 50]</p> <p>Lisboa, 1511: Pagamentos [Miguel (1967), <i>Op. cit.</i>, p. 66]</p>

ANEXO 2

Regimento de Procissões de 1482

Este he o Regimento dos que am de servir nas quatro percyções do dia de corpo de ds em cada huñ ano. s. dia d quinta feira de corpo de ds E loguo no dia do milagre da cera em que vay o dito corpo de ds e véspera de Samta Maria dagosto pollo vемcimento da batalha Reall E o dia em que elRey dom Joham nosso sōr vemceo a batalha dantre touro e çamora que he aos dous dias de março.

It. Primeiramente na diamteira de todos hiram os carniceiros com hum touro por cordas E todos os carnyceiros e emxerqueyros a cavallo com elle sua bamdeira de ssua devysa E esto allem de paguarem os Jogos dos meos touros para o dia do corpo ds como sempre de costume foy hordenado.s. os carnyceiros dos meos touros dos talhos e os emxerqueiros cō os que por costume sempre deram seu jogo de touro. E temram seu atabaque.

It. Loguo hirão ortellaães e pomareyros da cidade e seu termos e le varam a carreta e orta e llevarã seus castellos e pendões de sua divysa emrramados e pintados e sua bandeira e atabaque.

It. No meo de percição vyram todas as mancebas do partido com os porteiros todos em hua dãça com seu gayteiro.

It. As duas pellas das pescadeiras loguo de trás ellas bem vistidas e arrayadas cō seu gayteiro E todas aly em pesoas.

It. A pella das padeiras que he hua soo por quanto dam todas o Jogo duñ touro (?) e as padeiras aly cō a dita pella por pesoas.

It. As tres pellas das fruteiras e regateiras e vemdedeiras e ellas todas por pesoas com ellas com seu gayteiro.

It. Os almocreves todos com seus castellos pintados de sua divisa e bamdeira e atabaque e pemdões bem pintados todos em pesoa.

It. Os carreteiros e estajeladeiros com seus castellos e pemdões pintados e sua bamdeira e atabaques e trazerã os tres Reys magos em sua envençã.

It. Os çapateiros trazeram o seu emperador com dous Reys muy bem vistidos como he ordenado com seus castellos e pendões bem pintados e sua bamdeira e atabaque todos de hua bamda e servirã com elles. S. çapateiros çurradores cortidores hodoreiros todos em pesoas.

It. Os allfayates doutra bamda e trazerã a serpe e seus castellos pintados de sua divisa com pemdões e bamdeiras e irã todos por pesoa e seus atabaques.

Besteiros do comto

It. Beesteiros do conto tantos de hua bamda como doutra que sam çemto e levarã sua bamdeira e atabaque todos sem capas com suas beestas enrramadas.

It. Os espingardeiros delRey nosso snr cõ suas espingardas ao collo todos de hua bamda com sua bamdeira de sua divisa e atabaque todos sem nenhuma cobertura.

It. Os beesteiros da câmara delRey noso Sor e asy os de cavallo todos em pellote da outra bamda e sua bamdeira e atabaque.

It. Os homes darmas atras estes todos bem armados sem nenhuma cobertura e senhas espadas numas nas mãos e levarã sam Jorge muy bem armado com hum page e hua donzella pera matar o drago tantos de hua bamda como doutra e seu atabaque e bamdeira E servirã nestes armados. S. os barbeiros e ferreyros e arneyros cuteleyros ferradores selleiros baynheiros esteeyros llatoeyros todos bem armados sem nenhuma cubertura como dito he.

It. Os tecellaaes pemteadores de llãa cardadores cõ seus castellos e pendões pintados de sua divisa e sua bamdeira e atabaque e levaram sã bertollameu e hum diabo preso por hua cadea todos de hua bamda.

It. Os correeyros dargueyros syrgueiros doutra bãda com seus castellos e pemdões pintados e sua bamdeira e atabaque e levarã sã sebastiam cõ quatro beesteiros.

It. Os ataqeyros e çafoyros com os ditos pemdões e castellos pintados e sua bamdeira e atabaques todos em pesoas e levarã sã miguell o amjo cã sua balança e os demos.

It. Os oleiros doutra banda e com elles os telheiros e tijolleiros cõ seus pemdões e castellos pintados e atabaques e sua bamdeira e levarã sãta crara cõ suas duas companheiras.

It. Os carpenteiros e pedreiros e taypadores callçadores e caeiros e cauouqueiros caruoeiros molinheiros serradores e asy todos os que corregem casas com seus castellos e pemdões pintados muy bem bem e sua bamdeira e atabaque tantos de hua bamda como da outra e trará samta Catarina muy bem arrayada.

It. Os tozadores e cerieyros fará pombinha na praça e levarã sua bamdeira e atabaque e leuavã suas tochas cõ seus castellos destanho acesas.

It. Os ourives e picheleyros estes levarã suas tochas acesas e sua bamdeira de sua divisa e atabaques e castellos de estanho como sempre costumã e levarã sã Joham.

It. Os trapeiros que sam os mercadores de panos de linho e os merceyros todos com suas tochas acesas e castellos destanho e levarã hua bamdeira e atabaque e dous cavalinhos frescos.

It. Mercadores de pano de cor todos pollo modo suso escripto cõ suas tochas.

It. Os escriveos damte os vigários cõ suas tochas acesas.

It. O escripuã das armas com sua tocha.

It. Os buticairos com suas tochas.

It. Os tabeliães das notas com suas tochas todas dhua bamda.

It. Os tabelliaães do Judiciall todos doutra bamda com suas tochas acesas.

It. Os procuradores do numero todos com suas tochas e os emqueredores.

It. O escripua dos orfaãos e dalmotaçaria com suas tochas e assy vêm os mais.

It. Os escripuaões delRey nosso Snñor todos com suas tochas convem a sabero escripua dos comtos e o do almoxarifado e o escripua das sifsas e do juiz das sifsas e o das sifsas dos panos e o escripua dos pretos e dos vynhos.

It. Atras de todos amteo corpo de ds uyram os dous juises do anno pafsado com suas tochas dandas e fse hy nõ ouver luíses vinrã dous vereadores do anno pafsado.

It. No meo desta precisam tras de sam Joham uynra a bamdeyra da cidade e abamdeyra delRey nosso Snñor as quaaais trazeram a da cidade que uyra dyante o alferesse o by rouuer e nam avendo by trazellas ham os almotaces que em cada huma das ditas quatro precições for no mês que cauo.

E a bamdeira delrey nofso Snñor uyra atrás de todas e acaram dos apóstolos e trazelas em dous caualos com os paramentos e arenzes que sua alteza nos hade dar.

E loguo yram os apóstolos

E as auanjelistas

E os amjeos

Entam aprecizam

E manda elrey nofso Señor que este regymento se cumpra em todallas quatro precisões na do dia de corpo de deos que sempre se faz a quimta feyra depois do dia do Señor E na procizam do milagre da cera em que tambem and no corpo de ds vay pela selaria a praça.

E na precisam real que se faz bespera de nofsa senhora dagosto pello vyincimento da batalha rreal que tambem vay pela selaria a praça.

E asy na procizam que sua alteza manda fazer aos dous dias de Março pelo vycimento quando uenceo ellrey dom fernando na batalha que oueram antre touro e çamora.

E asy foi ordenado

Transcrito em Túlio Espanca (1948), «A Cidade de Évora», in *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*, Nº 15-16, Évora, Edições Nazareth, pp. 4-7.

Regimento de Coimbra 1517

Primeiramente os forneiros, e carniceiros, e teleiros, e caieiros, e lagareiros da Cidade, e termo sam obrigados a fazer a judenga, com sua toura, e o Juiz que tiver cargo em cada hum ano será avisado, que sempre faça preste seis homens, que andem na dita Judenga, com boas Canas e Vestidos, segundo se requiere para o tal auto, e nom serom menos dos ditos seis homens, sob pena dele Juiz incorrer em pena de quinhentos réis para a Camara da dita Cidade, e nom serom obrigados de levar bandeira. E aqui se começa a dianteira da Procissão, e assy viram huns apoz os outros, até chegarem à Gaiola.

Os Ferreiros, e Serralheiros da Cidade e termo, hamde dar o Segitorio bem concertado, e huma bandeira, e hamde hir logo apola Judenga, e elles ficão de traz do Segitorio em Percissão, com sua bandeira. E o Segitorio foi lançado aos trabalhadores, e a bandeira ficou com os Ferreiros, e Serralheiros, os quaaes hamde hir em percissão apoz o Segitorio.

Os Carpinteiros da Cidade e termo são obrigados de dar a Serpe, com huma silvagem grande, todo bem corregido, e terão huma boa bandeira. São obrigados a sahir com a serpe á Vespora de Corpo de Deos a tarde, e hamde hir na Perciçam após los Ferreiros, e a Serpe cora por diante apolo Segitorio, e elles fiquem ordenados em percição com sua bandeira, e os mordomos terão carrego de olharem pela Serpe. Neste meio hade hir a folia de fora.

Os cordoeiros, e albardeiros, e odreiros e tintureiros, que todos andam em o officio, são obrigados a darem quatro cavalinhos fuscos bem feitos e pintados, e se os eles taes não fizerem a Cidade os mande fazer, como lhe parecer que devem de ser, e eles os paguem, e teram huma boa bandeira, e hiram em Pricição.

Os Barqueiros da Cidade e termo seram obrigados de fazerem hum S. Christovão muito grande, com hum Menino Jezus ao pescoço, todo bem corregido, e

todos de redor dele em priciçam, e nom hamde levar bandeira, e hamde hir apolos Cordoeiros.

As regateiras, e Vendedeiras do Pescado, e vendedeiras de fruta, sam obrigadas a fazerem duas pelas, a saber as do pescado huma, e as da fruta outra, bem corregidas e louçaans, e som obrigadas de sahirem com ellas á vespora do Corpo de Deos a tarde, e ao dia tambem á tarde, e ham de correr pola priciçam cada huma pera seu cabo, que nam vam juntas, e cada huma hade levar sua gaita ou tamboril, sob pena das mordomas pagarem quinhentos réis pera a Cidade.

Os Oleiros som obrigados de fazerem huma boa dansa de espadas que nom dessa de dez homens despostos, e que bem o saibam fazer, e ham hir com sua coroa, e page bem vestidos e louçaans, e hum tamboril ou gaita, e huma boa bandeira, e hamde hir em procição apos los Barqueiros, e isto hamde fazer asi os da Cidade como os do termo.

Os pedreiros e alvanees da Cidade e termo sam obrigados de terem huma bandeira rica, e levarem todos Castelos nas maons bem obrados, asi como se costuma a Cidade de Lisboa, e hirão àpolos oleiros, ordenados em prociçam.

Os alfaates, e alfaatas, e tecedeiras de tear baixo da Cidade e termo, sam obrigados de fazer um Emperador com huma Emperatriz, com oito Damas, em tal maneira que com a Emperatriz seião nove Mossas, e o Juiz do dito Oficio sera avizado, que não sejam menos moças, sob pena dele Juiz pagar quinhentos reais pera as obras da Camera, as quaes seram todas mossas onestas, e gentis molheres, e bem ataviadas, e doutra maneira as nom recebera áquellas pessoas, que as ouverem de dar, per seu mandado, e se essas Pessoas forem obrigadas de dar as ditas moças per mandado dele dito Juiz, as nom derem taaes, como dito he, encorrerão em pena de trezentos réis pera a Camera da dita Cidade; porem o Juiz do dito officio tera tal maneira, que todas sirvam a roda, e nom carregue dada anno sobre huumas, e outras nom sirvam; porque achandosse que o ele faz, os Regedores da Cidade em Camera lhe daram por elo aquelle castigo,

que lhes parecer justiça, e pelo rol de hum anno saberam quaes serviram, e quaes devem de servir, e levarem sua bandeira rica, e hum tamboril, ou gaita, e hamde hir apo-los Pedreiros.

Neste meo hade ir a folia da Cidade.

Aqui hade ir S. Christovão.

Os çapateiros da Cidade e termo são obrigados de fazer huma mourisqua e Santa Crara, em que vam moças onestas, de boa fama, e mourisqua bem feita domens, que o bem saibam fazer, com boas camisas, e huma bandeira rica, e hum tamboril, ou gaita, e ham de ir apoz los alfaiates, e surradores, e hamde ser sete moiros afora o Rey.

Os tecelaens, e tecedeiras de tear alto da Cidade sam obrigados de fazer Santa Catherina, que seja moça onesta, e de boa fama, bem ataviada, com sua roda de navalhas pintada e bem obrada, e huma bandeira rica, e huma gaita ou tamboril, e ham de hir apo-los Çapateiros.

Os corrieiros sam obrigados de fazerem S. Sebastiam, homem que seja bem disposto e alvo, com quatro frecheiros bem corregidos, e homens dispostos, e huma bandeira rica, e hamde hir apo-los tecelaens: e nesto entram os cirigueiros, e latueiros, e bordadores, e asy celeiros, a adagueiros; e aqui hiram os livreiros, e marceiros.

Os cereeiros sam obrigados de fazerem Santa Maria da asninha, e jochym, tudo bem feito e corregido, e sua bandeira rica, e hamde hir apos los correiros, e nisto entram os pintores e livreiros.

Os ataqueros som obrigados de fazer S. Miguel, e dous diabos grandes, todo bem feito, e como conpre para tal auto, e huma bandeira boa, e ham de hir apo-los cereeiros, e com estes vam os Boticairos.

Os espingardeiros da Cidade e ermo sam obrigados de hirem na prociçam em pelotes, com suas espingardas bem vestidos, com seu anadel, que os rega, em prociçam bem concertados, e sam obrigados de fazerem tres tiros, a saber hum quando a Gaiola sair da See, e outro no terreiro de S. Domingos, e outro no adro da Se quando a Gaiola tornar.

Os Barbeiros, e ferradores sam obrigados de fazerem huma bandeira rica, e nella hamde levar S. Jorge pintado, e cada Barbeiro, e ferador, hade dar hum homem darmas bem disposto, que leve boas armas, bem limpas e louçaans, e nenhum nom sera escusado de dar o dito homem, e se o nom der, pagará quinhentos reaes pera as obras da Camera, e com estes iram os picheiros.

As armas da Cidade, que vam com huma moça fermosa coroadada, e vai detraz da bandeira da Cidade, e estas armas sam dadas aos malagueiros tratantes. A bandeira da Cidade hade ir de traz dos homens darmas, a qual há de levar o alferez e há de aver jentar como os officiaes da Camera, e os regedores da Cidade ham de enleger em cada hum anno Cidadoo~es antigos, que acompanhem a dita bandeira, e iram quatro Cidadãos com a dita bandeira.

As padeiras da Cidade sam obrigadas de fazerem huma fogassa, a qual hade ir antre a bandeira da Cidade e Crelesia, a qual fogaça se hade dar aos prezos.

Aqui principia a Crellesia.

No meo da Crelesia ham de ir huns Orgãos, e a Cidade paga ao tanjedor delles, e a quatro homens, que os levam, duzentos réis pera seu jentar.

Junto da Gaiola ham de hir quatro Anjos tanjendo com violas, e arrabis, os quaes a Cidade hade dar, bem concertados com boas luvas e cocares, e çapatos brancoos, e hade aver cada hum pera seu mantimento, e por o Carrego de estar prestes com seus stormentos, cinquenta réis.

Diante dos ditos ham de hir doze Cidadoens dos mais honrados, e que melhor ataviados possam hir os quaes os regedores da Cidade em Camera escolham per roll e estes doze Cidadaons ham de levar cada hum sua tocha, que lhis os rejedores da Cidade ham de mandar as suas Cazas á vespoa do dito dia do Corpo de Deos pelo porteiro da Camera, e os rejedores da Cidade terem tal avizo, que senpre em camera façam o dito rol, e á vespora lhes mandem as tochas a suas cazas, e nam se guardem pera lhas darem na See, por escusarem os inconvenientes, que se dello podem seguir, em se agravarem os outros, que hi estiverem a par deles. As ditas doze tochas, que os ditos doze Cidadoens ham de levar, sam obriguados de as pagar em cada hum anno as pessoas seguintes. A Cidade duas, e os ourives outras duas, os almocreves da Cidade e termo outras duas, os mercadores da Cidade e termo seis.

Os regedores desta Cidade ham de ordenar em cada hum anno duas folias boas, pera hir na dita procição, nos logares onde atras ficam ordenados, e huma há de ser da Cidade, e outra do termo, e asy a huns como outros lhes mandara pagar pera seu jentar a cada pessoa, que vier nas ditas folias, vinte réis a cada huma...

Transcrito de Fortunato de Almeida (1967), *História da Igreja em Portugal*, Vol. 2, Cap. 17, Porto, Portucalense Editora, pp. 559-561.

Regimento de Portalegre

Em primeiro lugar vão os ortelões e pomareyros da Cidade e seu termo levão a carreta, e orta levarão seus castellos, e pendões de sua deviza ramados e pintados, com sua bandeyra, e tambor

As pellas das pescadeiras e logo estas atras bem vestidas, e concertadas com seu tabor [sic] e a Pella das padeiras porque hua digo que hé huma só porque dão hum jogo de touro, e ellas vão no meyo pessoalmente

As tres pessoas das fiteiras digo das Fiveteiras, Regateiras, e vendideiras irão com seu gaitero se o ouver na Cidade

Os Almocreves todos com seus castellos pintados de sua deviza irão com pessoa com sua Bandeira

Os Carreiros, Estalajadeiros levarão seus castellos pintados, e pendoens de sua deviza com Bandeira, e levarão os tres Reys Magos, e sua emvenção

Os Sapateiros trarão seu Emperador com dous Reys muy bem vestidos como lhe hé ordenado com sua bandeira a que seguirão os surradores, curtidores, odreiros Todos pessoalmente com seus castellos e pendoens pintados de sua deviza todos a huma banda

Os Alfayates da outra banda trarão a Serpe, e com seus castellos pintados e pendoens de sua deviza e Bandeira

Os Espingardeiros Serralheiros Ferreiros, Barbeiros, Cuteiros Faqueiros Ferradores, Selleiros Baynheiros levarão São Jorge a cavallo bem armado com hum páge e huma Donzella, e levarão seus castellos, e pendoens de sua deviza e sua bandeira e levarão o mais costumado

Os Teceloens, Escarduadores Cardadores levarão São Bartholomeu com o Diabo prezo e sua Bandeira, e Castellos, e pendoens de sua deviza tantos de huma parte como de outra

Os Oleiros, Telheiros, Tijoleiros levarão Santa Clara com suas duas companheiras, e Bandeira Castellos e pendoens de sua deviza

Os Carpinteiros, Pedreiros Taypadores, canastreiros, cabouqueiros carvoeiros Moleiros, e serradores, e todos os que corrigem cazas levarão Santa Catherina bem ornada, e sua Bandeira, e Castellos, e pendoens de sua diviza

Os Tozadores, Cereeyros, Sombreiroiros levarão suas tochas acezas e Bandeira

Os Ourives, e douradores levarão suas tochas acezas

Os Mercadores de pano de cor, e loja com suas tochas acezas

Os Escrivães ante os vigayros com suas tochas acezas

O Escrivão das armas com sua tocha

Os Boticários levarão suas tochas

Os Tabelliaens das Nottas de huma parte com suas tochas

Os Tabelliaens do Judicial da outra parte com suas tochas acezas

Os Procuradores do numero, e Enqueredores com suas tochas acezas

O Escrivão dos órfãos, e da Almoçaria com suas tochas

Os Escrivaens de ElRey Nosso Senhor todos com tochas acezas a saber o escrivão dos contos, do Almoçarifado, e das Cizas, e do Juiz das Cizas, e Ciza dos panos

Os Vereadores do Anno passado e do atrás passado em as Procissoens da Resurreição, Corpus Christi, e da Vera Cruz serão obrigados a levar as varas do Palio, e estando algum impedindo digo impedido será o vereador mais velho atrás passado dos dittos dous annos e o Procurador que no tal tempo servir lho mandara dizer, e notificar na véspera antes do dia da procissão ou dia antes que venha tomar a ditta vara a Igreja ou Mosteiro donde ouver de sair o Senhor, ou Santo Lenho da Vera Cruz adonde terá dous ou tres Escabellos alcatifados na Capella mayor para todos se assentarem assim do Anno presente com o Juiz, e sobre dittos com o Escrivão da Camara e Procurador do Concelho, o que assim cumprirão huns, e outros, e o que o contrario fizer sendo lhe notificado pagara tres mil reis para o Concelho e não se entenderão entrarem nos

arrendamentos dos rendeiros da Almotaçaria, nem lhe poderão ser arrendadas em algum tempo, antes o escrivão da Camara os carregue logo em receyta sobre o Procurador do Concelho, ou Tizoureiro, e não o fazendo assim pagalos ha o escrivão e sendo algum na Cidade, e seu termo notificado que venha como ditto hé, e não tendo justo impedimento não será escuzo de pagar os dittos tres mil reis, e isto por se escuzarem alguns escândalos, e se acontecer muytas vezes não se achar quem leve as ditas varas o que hé muyto pouco Serviço de Nosso Senhor Deos

Obrigaçõ dos Porteyros

Nos dias em que se fizerem as dittas festas ou procissoens levara o porteiro da Câmara dous escabellos grandes que para isso haverá, e os porá no Cruzeiro da Igreja daonde ouver de sair a Procissão para em cada hum delles se assentarem seis pessoas a saber os seis officiaes do anno presente que hão de repor e outro para os seis que hão de levar as varas do Pallio os quaes estarão com suas alcatifas ou lambeis cubertos, e detrás estarão os porteiros que levão as varas do Pallio para as darem a cada hum que as ouver de levar, e detras do outro escabello estará o porteiro da Câmara que terá as outras seis varas do Regimento da Procissão os quais porteiros serão nisto certos sob pena de lhes contarem de seu mantimento duzentos reis a cada hum e os escabelos e alcatifas lhes serão dados da Camara para cujo effeyto os terá

Das pessoas que hão de ir diante dos Fidalgos e Escudeiros

Diante dos Fidalgos Cavaleiros, Escudeiros hirão logo os Mercadores, e trapeiros os quais mercadores e trapeiros, que fizerem de trinta panos para cima levarão suas tochas acezas, salvo cardando por suas mãos, ou tendo outro officio macânico de que uze porque então seguirão o foro, e Bandeira de seu officio e não levarão tocha, e os que ouverem de levar as ditas tochas serão suas, e as levarão elles pessoalmente, e o que o Contrario fizer pagara de coima seis centos reis

Hos cardadores donde hão de ir

Todo o cardador, que nesta cidade viver, e estiver encabeçado no livro das sizas ou ouver dous annos, que viver nella continuamente posto que seja furrasteiro será obrigado a ir nas ditas procissoens acompanhando a sua Bandeira e insígnia de seu officio, e não o fazendo assim pagara cem reis e o rendeiro lhe não poderá levar coima sem justificar o tal homem não foi na ditta Procissão, e o lugar aonde estava ao tempo que se fez

Dos trabalhadores, e pessoas que não tem officio nem Bandeira a que seguir

Toda a pessoa do Povo assim jornaleiros e outros quaisquer que não tiverem officios nem Bandeira a que seguir irão nas dittas Procissoens e nas mais geraes e não indo pagarão por cada hua sincoenta reis os quais não poderão ser encoimados senão durando as Procissoens, e sendo achado caminho direyto por donde a tal Procissão foy não pagarão coima : e o rendeiro para os encoimar terá a ordem que fica na Postura e não o fazendo assim não lhe poderá levar coima nem o escrivão lha accentara

Dos mais officiaes macanicos

Todos os officiaes Macanicos irão nas Procissoens geraes obrigatórias acompanhando suas Bandeiras com seus Castellos, e pendoens pintados da sua deviza adonde irão também os seus Juizes com suas varas a que elles obedeção, e cada hum delles não o fazendo assim pagara cem reis de Coima por cada hum a que faltarem, e assim o Juiz não levando a vara, e o Rendeiro havendo de levar a Coima será na forma atrás declarado

Eleyção dos Alferes

Os officiaes que ouverem de ter Alferes o ellegerão o dia que se fizer a ultima Procissão geral de cada hum anno, que hé Domingo do Anjo por votos de todos, ou mayor parte delles para que esteja feyto com tempo e não o fazendo assim pagara o Juiz e Alferes que não ellegerem o novo cada hum quinhentos reis, e a mesma coima pagara qualquer official que for elleyto para Alferes, e o não quizer asseitar, e querendo lhes o Rendeiro levar a Coima justificara como não cumprirão o conteúdo nesta Postura

Dos Tambores e Castellos

Os dittos officiaes levarão seu atambor muyto bom e seus Castellos, e pendoens pintados com a deviza de seus officios para assim se poderem conhecer com sua Bandeira e não fazendo assim pagarão cem reis de coima cada hum por cada huma vez em que faltar; e o Rendeiro tera a ordem, que nas atras vay declarado, não sendo os seus jurados testemunhas dos accentos que fizer

Que vão descarapuçados

Todas as pessoas, que forem nas Procissoens adonde for o Santíssimo Sacramento irão descarapuçadas salvo tendo justo impedimento e o que o Contrario fizer pagara de coima quinhentos reis

Transcrito a partir do livro misto da Câmara Municipal de Portalegre existente na Casa Museu José Régio, Inv. N° 563.

ANEXO 3

Cofre dos Bens do Concelho

Livro 1

Fl. 37

Item de linho cânave para barbas dos apóstolos (...)	25 reais
Item uma vara de bragal para a cara de S. Cristovão	7 reais
Item par de látegos para os anjos (...)	12 reais
Item baldreu para pomba (...)	6 reais
Fl. 37v (...)	
Fl. 43 (...)	
Item pagaram a das trombetas que andaram com asinha em dia de Corpo de Deus	150 reais
Duas dúzias de tábuas para os jogos	60 reais
Item a um frade de S. Francisco para o carregar o Serafim	50 reais
Item de pano de linho para a cara de S. Cristovão e por correr a mantilha da cabeça	25 reais
Item deram ao filho de Fernão Geraldês pintor / para (...) pintar caras / fez a cara de S. Cristovão com outras coisas miúdas (...)	200 reais

Fl. 60	
(...)	
Item deu aos trombetas da cidade que hão-de haver por tanger nas ladainhas e festa do Corpo de Deus ser do costume	200 reais
Fl. 85	
Item deu por fita para as barbas / e de lavor as alvas que levaram / os apóstolos e taguillos para as marjass(?)	50 reais
Item por fazerem 7 barbas novas e de corrigir 6 velhas	27 reais
(...)	
Item deu as trombetas por tangerem nas ladainhas e na vinda do rei e na festa do Corpo de Deus	300 reais
Item por corrigir as rodas e por as fazerem de ferro	80 reais
Item deu por se fazerem as setas de S. Sebastião	12 reais
Fl. 86v	
(...)	
Item deu a dois carpinteiros que fizeram os tabernáculos () para os jogos em que andaram dois dias a 32 reais por dia monta	80 reais
(...)	
Item deu ao tamborim por tanger na festa	90 reais

Fl. 157v

Item por mandato dos oficiais a João Leal ()
que fez a gaiola por () de Lisboa a esta cidade (...) e
corrigir a dita gaiola (...)

2500 reais

Fl. 201v

(...)

Item deu o dito tesoureiro ao dito procurador
para dar aos clérigos que levaram arca do sacramento
()

510 reais

Livro 2

Fl. 48v

(...)

Item deu o dito tesoureiro por mandato dos
oficiais a frei Fernão, vigário de S. Francisco a 30 dias
do mês de Maio (...) por quatro máscaras e duas caras
de diabos e uma saia de pano de linho e nove
cabeleiras para apóstolos por quanto os oficiais
ficaram

200 reais

Fl. 50

(...)

Item deu o dito tesoureiro por mandato dos
oficiais a 21 de Junho a Pêro Branco e Afonso
Fernandes trombetas (...) por servirem com suas
trombetas por as ladainhas e por o dia do Corpo de
Deus / segundo que é de costume

200 reais

Fl. 52v

Item deu o tesoureiro por mandato dos oficiais em dia do Corpo de Deus aos clérigos que levaram arca do Senhor segundo costume

800 reais

Fl. 103

(...)

Item deu o dito tesoureiro aos clérigos que levaram a arca do Senhor pela cidade no dia do Corpo de Deus

800 reais

Fl. 155

(...)

Item deu e pagou a Gil Monteiro por mandato dos oficiais a 23 de Maio (...) por despesas que fez com os pares em dia do Corpo de Deus em botins e luvas e alfinetes e assim despendeu no pálio (...) no carroto das pipas que fizeram no dito palio que se desfizeram

307 reais

Item deu o dito tesoureiro a mandato dos oficiais a 3 dias de Junho a Álvaro Eanes (...) para ele e para outros que em dia do Corpo de Deus levaram a gaiola com o Corpo do Senhor em seu dia

800 reais

Fl. 155v

(...)

Item deu o dito tesoureiro por mandato dos
oficiais a 3 de Junho () Pais pintor (...) e varas dos
oficiais que pintou para a festa do dia do Corpo de
Deus Nosso Senhor que ora passou

230 reais

Transcrição por Teresa Pinto

Vereações da Câmara Municipal do Funchal

(1471)

Fl. 57

Despesas que fez o Procurador do Conselho

(...)

Item deu por peles de cabritos para os jogos do
Corpo de Nosso Senhor 22 reais

Item deu por agulhas e alfinetes e linhas para a
gaiola 24 reais

(...)

(1481-82)

Fl. 48v

Título das pélas que se hão-de fazer para dia do Corpo de Deus

Título das vendedeiras que hão-de dar uma péla

Item Catarina Afonso

Item Isabel Dias // (Fl. 49)

Estas requeiram as outras vendedeiras e farão uma péla para dia do Corpo de Deus isto sob pena de 300 reais

Título das padeiras

Item a mulher de Estevão Lourenço

Item sua nora Briolanja Ruiz

Estas requereram a todas as padeiras e farão uma péla dia do Corpo de Deus isto sob pena de 300 reais

Título das pescadeiras

Item pescadeiras

Item a mulher de João de Tavira

Item a mulher de Martim Fernandes

Item a mulher de João de Lamego

Estas farão uma péla para dia do Corpo de Deus e requereram as outras para pagarem e ajudarem (...) isto sob pena de 300 reis

(1485-86)

Fl. 72

(...)

Item no dito dia mandaram que se apregoasse que todos mordomos dos ofícios até domingo por todo o dia fossem a casa de mim escrivão para (...) lhes ser notificado que fizessem saber a todos os oficiais dos ditos ofícios se fazerem presentes para o dia do Corpo de Deus para com aquelas coisas que lhe são ordenadas servirem o Senhor segundo costume (...)

Fl. 72v

(...)

Item em os 10 dias do mês de Maio (...). E logo por o dito João Martins em nome dos sobreditos foi dito ao dito ouvidor que era // (Fl. 77v) verdade e costume e usança era na cidade de Lisboa os mercadores em dia de Nosso Senhor irem com suas tochas junto com a gaiola e os tabeliães adiante deles segundo logo mostrou por o regimento de Lisboa que estava treladado em um livro da Câmara

E logo por o dito Gomes Vinagre por parte dos ditos tabeliães disse que os tabeliães eram bons homens e que mereciam de ir junto com a gaiola ou eles de um cabo e os mercadores do outro e assim disse outras razões por parte dos ditos tabeliães

E visto por o dito ouvidor o dizer das ditas partes e o regimento determinou e mandou que os mercadores fossem com suas tochas junto com a dita gaiola e os tabeliães diante deles com suas tochas e que assim se usasse como se usa na cidade de Lisboa e mandou que as tochas fossem dadas aos principais mercadores para as haverem de levar

(1491-92)

Fl. 84v

(...)

Item mandaram André Dias mordomo dos barbeiros que faça prestes todos oleiros que dia do Corpo de Deus vão com a gaiola bem armados com boas armaduras segundo costume

Item mandaram ao procurador que mande corrigir as asas e fazer chapas e chavetes para terem para si nas costas dos anjos

(1495-96)

(Fl. 211)

Item no dito dia se acordou e mandaram ao procurador que compre sapatos e luvas para os anjos e lhes dê de comer dia do Corpo de Deus como sempre foi de costume por irem tangendo diante a gaiola

Transcrito em Costa (1995), *Op. cit.*, pp. 42, 68, 88-89, 143, 147-148, 232-233, 325-326, 485.

ILUSTRAÇÕES

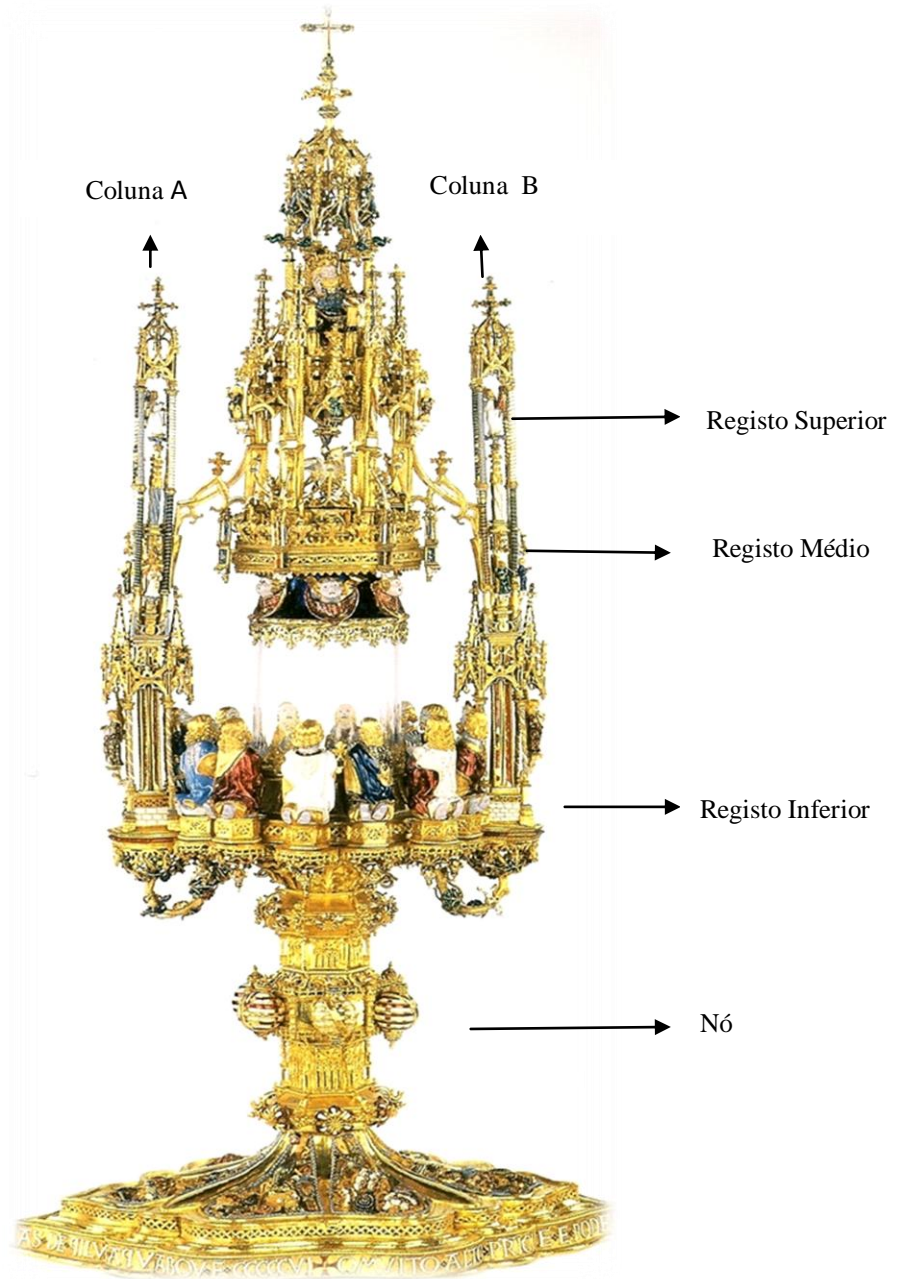


Ilustração 1

Custódia de Belém



Ilustração 2

Alaúde



Ilustração 3

Harpa?



Ilustração 4

Viola-de-arco

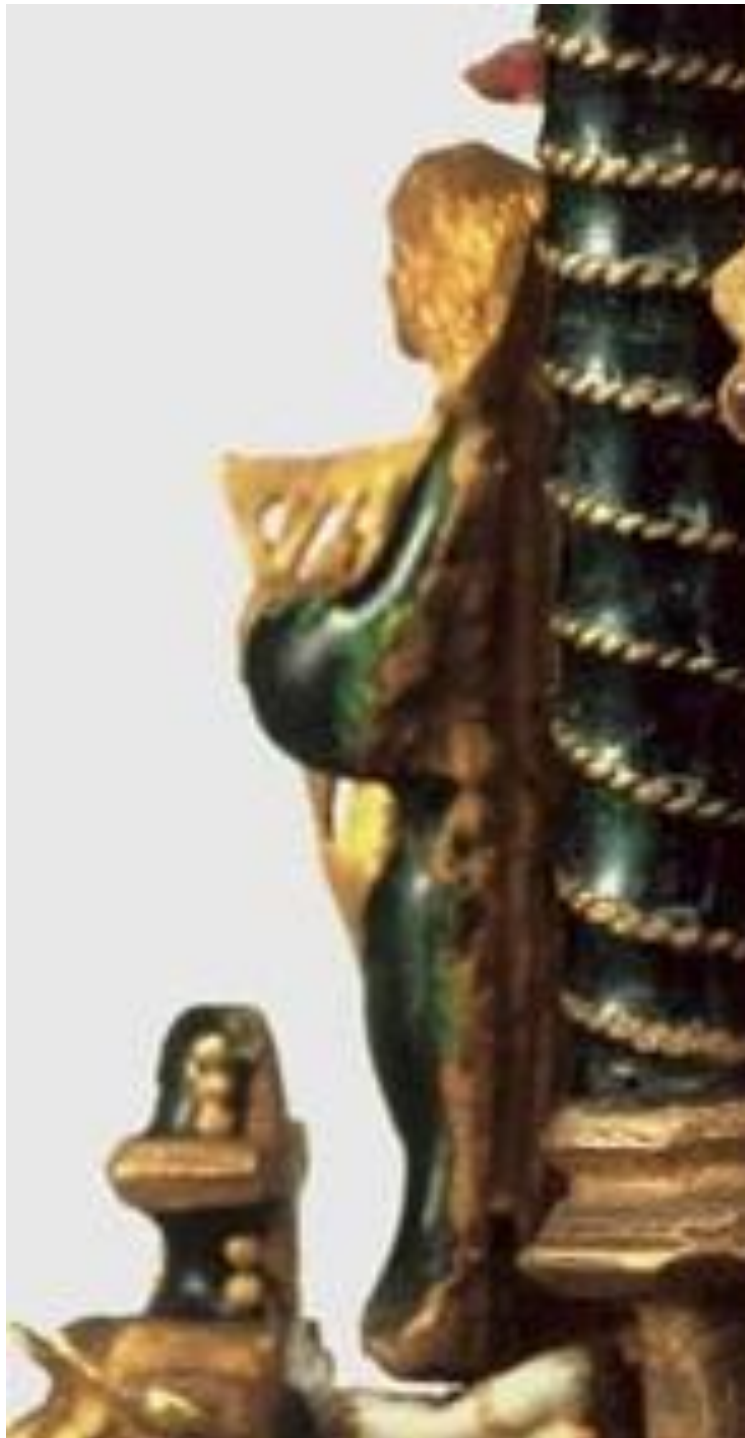


Ilustração 5

Harpa



Ilustração 6

Dalcina



Ilustração 7

Flauta tamboril



Ilustração 8

Aerofone?

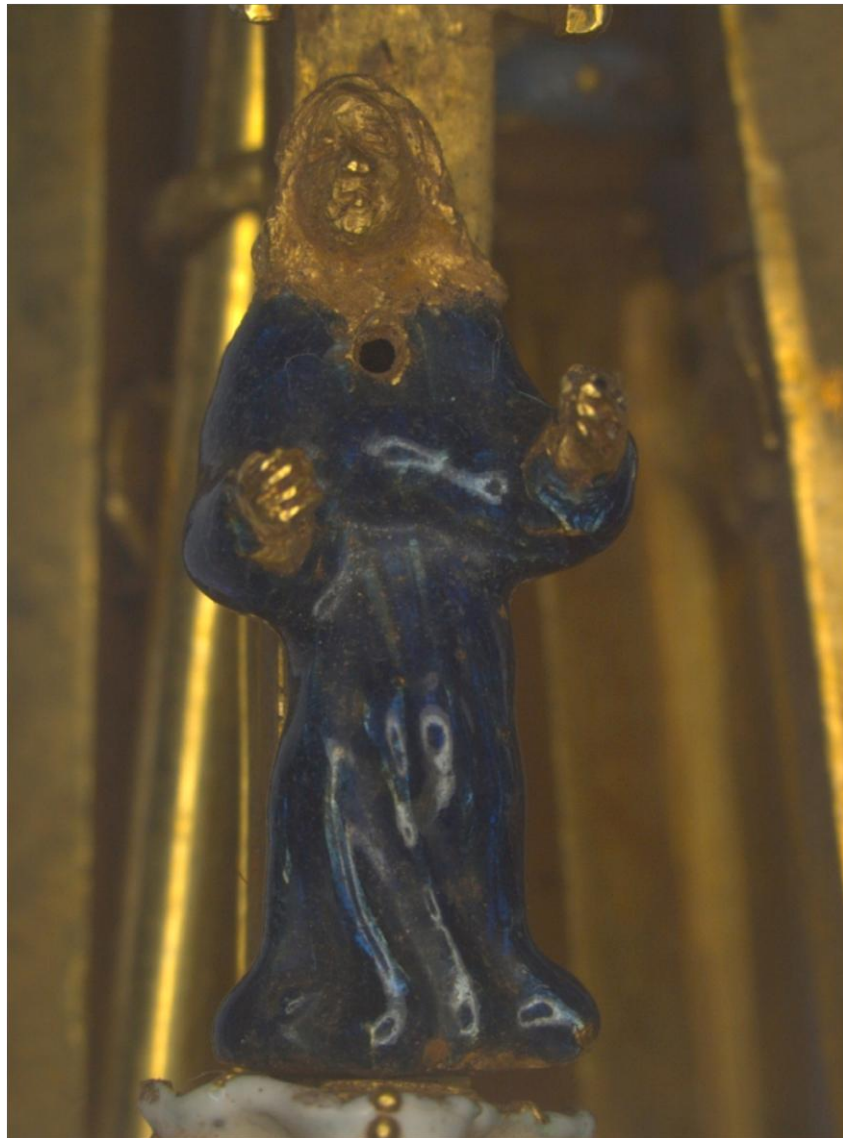


Ilustração 9

Cordofone?



Ilustração 10

Trombeta (Coluna A)



Ilustração 11

Trombeta (Coluna B)

