

Música entre pinturas: a base de dados de iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)

Sónia Silva Duarte

Resumo: No âmbito da tese doutoral «Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)», projecto individual financiado pela FCT – Fundação para Ciência e a Tecnologia, IP (SFRH/BD/118103/2016), acabamos de concluir o seu levantamento exaustivo, em colecções públicas e privadas, e o seu estudo, tendo agora em vista a larga e intensa disseminação. O facto de ser genericamente ignorada nas análises iconográficas-iconológicas devido aos planos secundários em que se representa ou referida sem rigor de designação, justifica a apresentação deste ‘corpus’ pictórico, resultante da observação directa e da descrição científica desses aspectos, não só na pintura em museus e casas-museu mas também na que se encontra em igrejas, capelas públicas e privadas, santuários, colecções particulares ou misericórdias. O projecto que levámos a cabo visa, assim, o levantamento exaustivo das representações musicais da época barroca, desde os instrumentos às notações musicais, passando pela retratística ou cenas de dança. As balizas cronológicas compreendem os anos da dinastia Filipina, Restauração e o apogeu Pedrino-Joanino, sendo objectivos o inventário, catalogação, identificação e disseminação dos espécimes, quer em texto científico, quer na customização de uma base de dados. E é sobre o processo metodológico da construção deste banco de dados e da selecção minuciosa do conhecimento a disseminar que nos deteremos, para responder às seguintes questões: Como é que os artistas e as oficinas de pintura portuguesa representam a música nos séculos XVII e na primeira metade da centúria seguinte? Como é que os artistas e oficinas de pintura a trabalhar em Portugal representam a música nos séculos XVII e a primeira metade da centúria seguinte? Que instrumentos musicais estão representados? Trata-se de uma prática musical verista ou simbólica? O que se encontra escrito nos livros ou fólios pintados com notação musical? As notações são passíveis de transcrição? Que intérpretes estão representados? O que significa um retrato musical? Que fontes e modelos são utilizados nas representações musicais? Por fim, deixaremos algumas considerações gerais sobre a construção da base de dados de iconografia na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750), alocada, entretanto, no site iconografiamusicalempportugal.com.

Fig. 1 – *Coroação da Virgem*, 1604, Vasco Pereira Lusitano (ca. 1536-1609); óleo s/ madeira de carvalho; prov. Igreja de Todos-os-Santos do antigo Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada; Museu Carlos Machado. «[V]asco úbia lusitano pin /tava en Sevilla, año 1604, en / el mes de Febrero».



Fotografia: ADF/DGPC, 2020

1. Nota introdutória¹

Em 2011, concluímos aquele que foi o primeiro *corpus* de iconografia musical na pintura portuguesa e que organizamos em dois tomos, sob o título de *O contributo da iconografia musical na pintura quincentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura* (DUARTE, 2012).

A pintura mais anacrónica levantada era a de Alvaro Pirez d'Evora, o primeira pintor de berço português mas de formação italiana, estando documentado na região italiana da Toscana, onde laborou entre 1410 e 1434. A pintura em questão *A Virgem, o Menino e Anjos Músicos* assinada, datada e exposta no retábulo da Igreja de Santa Croce de Fossabanda, nas imediações de Pisa, foi, assim, o ponto de partida para o elenco de pinturas com imagens de música a estudar. As pinturas maneiristas de Francisco João para Évora, constituíram o ponto de chegada. Pelo meio, integravam o *corpus*, proveniente de colecções públicas e privadas, com temas marianos, cristológicos, hagiográficos, escatológicos e profanos, perfazendo um total de uma centena de pinturas sobre madeira, um universo de mais de mil inventariadas, incluindo casos de cripto-história da arte². Este momento serviria de tubo de ensaio para a organização do presente *corpus* de trabalho, do tempo do Barroco, num trabalho doutoral que intitulamos de *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP. As pinturas agora levantadas em museus e casas-museu, igrejas, capelas públicas e privadas, santuários, colecções particulares ou misericórdias, em colecções públicas e particulares, ascendiam ao milhar de exemplos, e quase cinco mil exemplos de pequenos motivos musicais.

Dito de outra forma, se para o largo tempo do Renascimento os dezasseis campos foram úteis, pioneiros e davam respostas a todas as problemáticas elencadas, agora, para o largo tempo do Barroco, já não seriam suficientes. E porquê? Se no tempo do Renascimento, o *corpus* era de uma centena de objectos artístico, agora de mais de um milhar. Se no Renascimento tínhamos suportes pictóricos como madeira, cobre e parede, agora, no Barroco, os suportes são mais variegados – madeira, tela, parede, cobre, papel, sarga, tecido, etc. – alterando-se profundamente o debuxo e a aplicação das tintas e resultando num tratamento de detalhes musicais completamente distintos das centúrias anteriores. Novos temas iconográficos apareceram: se no tempo do Renascimento a iconografia era essencialmente sacra,

1 **Agradecimentos:** Vítor Serrão, FLUL; Manuel Pedro Ferreira, FCSH/UNL; Clara Moura Soares, FLUL; Joaquim António Silva (Quitó) e Orlando Trindade dos *Jogralasca*; Tânia Olim e Cláudia Pereira, DGPC; Eduardo Magalhães; CESEM/NOVA – Centro de Estudos de Sociologia Estética e Musical da Universidade NOVA de Lisboa (IN2PAST – LA/P/0132/2020; UIDP/00693/2020); FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP (SFRH/BD/118103/2016); DGPC – Direcção-Geral do Património Cultural; Arquivo LJF – Laboratório José de Figueiredo; Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.

2 *Vide* os exemplos apresentados na comunicação disponíveis em: www.youtube.com/watch?v=oYOMmpKRtSY&t=217s [consulta: 30.08.2023]

agora, para além da iconografia sacra expectável, aparecem os primeiros retratos e efígies, *bambochatas*, *trompe-l'œil*, *vanitas*, temas cinegéticos, bélicos ou históricos com imagens de música. Acrescem, ainda, novos instrumentos musicais e notações. E é sobre o processo metodológico da construção deste banco de dados nacional e da selecção minuciosa do conhecimento a disseminar que nos iremos deter. A base de dados construída de raiz está alocada, no momento, no *site* iconografiamusical-lemportugal.com.

2. **O corpus das imagens de música pintadas no tempo do barroco**

Ao longo do levantamento exaustivo *in situ* e do estudo iconográfico-icnológico das imagens de música pintadas no tempo do Barroco, escolhemos abordar seis (das muitas) questões que se levantaram para redesenharmos e ampliarmos a base de dados de 2011, com vista a um diálogo mais aberto e frutífero com outras áreas do saber. Vejamos melhor.

Questão 1. Fontes manuscritas e impressas para um *thesaurus*

«A suprema dificuldade com que tem a defrontar-se o investigador, em matéria de organografia musical está na incoerência, na pobreza e na arbitrária aplicação de uma nomenclatura imprecisa e úbia [...]»

Michel'Angelo LAMBERTINI, «A charamela (notas)».

In *A Arte Musical*, XV, 341, 1913, p. 37.

A dissecação de fontes manuscritas relativas a *registos de óbitos*, *registo de casamento*, inventários *post mortem*, processos inquisitoriais ou folhas de pagamento revelaram-se importantes fontes secundárias para o levantamento da terminologia musical usada no tempo do Barroco, em Portugal, problema que, em 1913, continuava por resolver como apontava já Michel'Angelo Lambertini (LAMBERTINI, 1913), pleno de actualidade. Partindo de trabalhos importante de Sousa Viterbo, Ernesto Vieira, Joaquim de Vasconcelos, Adriana Latino, entre outros, pudemos encontrar mais fontes inéditas como o violeiro Bernardo de Almeida, da Sé da Guarda (2.^a metade do séc. XVIII) num *registo de óbito* guardense, tangedores, excertos de missas pintadas em murais (identificando o compositor ou compositora) ou elementos inerentes a dançadores. Um, entre as centenas de documentos que estava por dissecar, diz respeito ao *mestre de dançar e dançador* portuense Lourenço Pereira (ANTT, 1660-64). Foi preciso desenhar, então, uma base de dados com novos campos de trabalho para receber este tipo de informação. Partindo das fontes de arquivo construímos um *thesaurus* com termos como rabecão pequeno, rabecão grande, rabeca, dançador, viola de mão, violeiro, entre outros, terminologia que repetidamente se afigura nas fontes documentais portuguesas.

Questão 2. Fontes e modelos



Fig. 2 – *Menina tangedora de flauta*, séc. XVIII (meados), autor desconhecido; papel colorido; Gabinete de Física. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.



Fig. 3 (esq.) – *Menina tangedora de flauta*, ca. 1630, Jan Miense Molenaer; col. privada.



Fig. 4 (dir.) – *Jovem rapariga tangendo uma flauta de bisel*, século XVIII (1.º metade), gravura de James McArdell [1729-65] (a partir de um original de Jan Molenaer); colecção privada. (fot. Sotheby's, Londres, 2017)

As fontes e os modelos usados pelo/a pintor/pintora foram, desde sempre, uma das nossas grande preocupações. Vários desenhos, gravuras, papéis, serviram de fonte e modelo às representações dos motivos musicais. Por vezes, na mesma fonte, deparamo-nos com a citação ou cópia de mais do que uma gravura (DUARTE, 2022^a; DUARTE, 2022^b; DUARTE, 2023). É o caso de uma *pintura de observar* obliquamente do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, copiado certamente de gravura a partir de um original que se encontra hoje numa colecção privada no Canadá. As gravuras a partir do original, essas, aparecem em várias colecções públicas e privadas. O ignoto autor dessa pintura de observar obliquamente baseou-se numa dessas gravuras. Existem outros casos já estudados por nós, como é o da imagem de Santa Cecília, copiada muitas vezes por gravura holandesa, flamenca ou italiana, com recurso a técnicas como o estreizado³. Esta tema hagiográfico tem-nos ocupado nos últimos dois anos (DUARTE, 2022^a; DUARTE, 2022^b) e integra-se, também, no *Proyecto de Investigación en Iconografía Musical y Organología* (HAR-PGC2018-099669-B-I00)/Ministerio de Economía y Competitividad de España (2019-21), e que ficamos responsáveis pelo estudo das imagens de Santa Cecília na pintura em Portugal.

Questão 3. Novas funções



Fig. 5 – *Adoração dos Pastores*, séc. XVII, autor desconhecido; Mosteiro de Santa Maria de Semide / Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção, Miranda do Corvo. (fot. Sónia Duarte, 2018; inédita)

3 Ou *poncif*.



Fig. 6 – *Adoração dos Pastores* (pormenor do pegureiro com pandeireta), séc. XVII, autor desconhecido; Mosteiro de Santa Maria de Semide / Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção, Miranda do Corvo. Inédita. (fot. Sónia Duarte, 2018; inédita)

Como pudemos observar, algumas pinturas foram encurtadas de forma a caber noutros espaços, isto é, correspondendo a expectativas do comitente e a novas funções. É o caso de uma das duas pinturas sobreviventes de um conjunto do Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção Santa Maria de Semide, no concelho de Miranda do Corvo, exposta numa das salas dependentes do cenóbio. A tábua em questão apresenta motivos marianos (*Anunciação*, *Visitação*) e cristológicos (*Adoração dos Pastores*), estando na fiada inferior representados sete temas hagiográficos. No lado direito, pode ver-se o antebraço de um pegureiro agitando um idiophone, uma pandeireta com duas fiadas de soalhas, não se vendo o resto do corpo. A pintura foi recortada e encontra-se em sofrível estado de conservação, podendo tratar-se de uma doação ou dote de uma das freiras/monjas. Este tipo de informação sobre um dado percurso do objecto artístico é de extrema importância e será, igualmente, considerado numa base de dados.

Questão 4. Notação musical epigráfica

Na maioria das pinturas com notação musical pudemos observar, com maior minúcia, que se trata de notação pseudo-epigráfica. Aparecem em iconografias variegadas como as marianas associadas ao momentos da *Assunção*; ou escatológicas, como a *Exaltação da Eucaristia*; ou em retratos de música no feminino e no masculino, que importa transcrever para notação moderna e associar à personagem que sustenta o livro ou a folha. Um dos casos mais evidentes da importância dessa análise está no retrato do chamado *Rebelinho*, um dos músicos ao serviço de D. João IV, da colecção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo/Museu de Évora mas em depósito, desde 1947, no Paço Ducal, em Vila Viçosa (espaço para onde, aliás, deve ter sido produzido). Trata-se do *Salmo 88*, num cânone a três vozes que está perdido mas que contribui para o elenco do compositor.



Fig. 7 – *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, Salmo 88 (pormenor Retrato de João Lourenço Rebelo, ca. 1646, José do Avelar Rebelo (at.); MNFMC-ME; em dep. Paço Ducal de Vila Viçosa). (fot. Sónia Duarte, 2017)



Fig. 8 – Transcrição da notação visível, por Sónia Duarte

Questão 5. Conservação e restauro de pintura



Fig. 9 – João Lourenço Rebelo. Durante o restauro, no caso, a integração cromática para a Europália 1991. (fot. cortesia do LJF/DGPC, 2020)

O ponto anterior, relativo à notação musical leva-nos a um outro tópico, o da pintura antes e depois do restauro. Por tal, dissecamos, sempre que possível, os processos com imagens do antes e depois para aferir se houve uma modificação na notação musical, nos elementos que constituem os instrumentos (cravelhas, cordas, cavaletes, etc.), e até nas carnações dos representados, e que, por vezes, parecem não concordar. Nesses casos, estamos perante repintes fantasiosos que importa aferir; noutros casos, até, de cripto-história da arte, isto é, de pinturas que foram removidas para dar lugar a outras. Ou de azulejos que cobrem pinturas murais. Ou de campanhas de pintura mural, que cobrem campanhas anteriores, etc. Ou de talha dourada seiscentista que cobre iconografia anacrônica, situações que importa muito averiguar e abrir campo de trabalho. Veja-se o interessante caso de uma pintura mariana em tela (*ca.* 1730) de ignota autoria, que cobria a homónima de Vasco Pereira Lusitano (1604), da colecção de pintura do Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada. A sobreposição só foi descoberta em 1973, no âmbito de uma campanha de restauro pelo Laboratório José de Figueiredo.



Fig. 10 – Sobreposição das duas pinturas: ignoto autor (ca. 1730) e Vasco Pereira Lusitano (1604). Estado de conservação, em 1973. (fot. cortesia do Arquivo Laboratório José de Figueiredo/DGPC, 2016)



Fig. 11 – Vista das duas pinturas homónimas *Virgem, o Menino e Anjos Músicos*, no MCM – Museu Carlos Machado, Ponta Delgada, Açores. (fot. Sónia Duarte, 2017)

Questão 6. A construção de instrumentos musicais através da pintura

Uma última questão por hoje, deve-se ao interesse cada vez maior de profissionais de outras áreas do saber pela iconografia musical na pintura portuguesa: capas de discos; textos sobre repertório tocado mas tendo a imagem de música como fonte de explicação; ou a construção de instrumentos musicais. Dito de outra forma, estamos a dar passos cada vez mais apurados no sentido de se tornar a pintura audível. Veja-se a iniciativa de Joaquim António Silva (Quitó) e Orlando Trindade que desenvolvem, actualmente, a construção de uma *viola da gamba baixo* a partir da figuração mariana de Vasco Pereira Lusitano, pintada em Sevilha para os jesuítas de Ponta Delgada, datada de 1604.



Fig. 12 – *Coroação da Virgem pelo Padre Eterno* (pormenor), 1604, Vasco Pereira Lusitano (assinada); Museu Carlos Machado. (fot. cortesia do Museu Carlos Machado, Ponta Delgada, 2020)

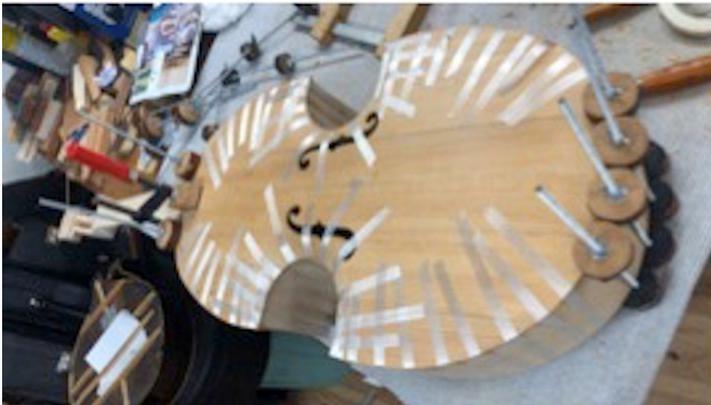


Fig. 13 – Aspecto da construção da viola da gamba baixo, por Joaquim António Silva e Orlando Trindade, Caldas da Rainha, 2023. (fot. Orlando Trindade, 2023)

A ideia da construção desta viola nasceu da necessidade de dotar o grupo de música antiga *Jogralesca*, que António José da Silva e Orlando Trindade integram, de uma viola de gamba baixo para a execução do repertório dos séculos XV e XVI. A escolha, depois de analisadas várias hipóteses, foi ditada pela origem portuguesa do instrumento e pelo facto de ele ser representativo dos modelos de viola mais primitivos. Esta opção implicava, à partida, vários desafios. Atente-se, por exemplo, ao facto de Vasco Pereira Lusitano ter representado o cordofone friccionado com uma distribuição das cordas muito diferente da habitual — 3 ordens duplas de cordas em vez das habituais 5 ou 6 cordas simples, e um número de cravelhas que não corresponde às cordas do instrumento —, e porque não nos dá, naturalmente, informações sobre um aspecto muito importante que é sua a estrutura interior — espessuras do tampo, fundo e ilhargas, elementos estruturais interiores (barras, existência ou não de alma), etc.. Por isso, a abordagem dos construtores consistiu em manter, na medida do possível, o aspecto do instrumento representado na pintura de Lusitano, de modo a que a sua origem seja imediatamente reconhecível, mas adaptando o número e a disposição das cordas àquilo que é habitual (6 cordas simples), por forma a corresponder à necessidade do grupo.

Quanto aos aspectos estruturais, os dois construtores decidiram seguir os modelos e moldes dos instrumentos sobreviventes da época, principalmente a viola baixo de Gasparo da Salò, construída no final do século XVI, que faz actualmente parte da colecção do Ashmolean Museum de Oxford. Foram escolhidas madeiras locais com boas características para as diferentes partes do instrumento, destacando-se, no tempo harmónico, o uso de madeira de uma viga com cerca de 150 anos de corte.

3. A base de dados para a iconografia musical do largo tempo do barroco

Para a pintura do largo tempo do Barroco, considerámos, como acima referimos, vinte e quatro campo de trabalho crescendo, naturalmente o campo para a imagem (geral e de pormenor): 1. Instituição/Proprietário; 2. Número (Nº) de inventário do objecto; 3. Autoria; 4. País; 5. Distrito; 6. Concelho; 7. Legenda/Inscrição; 8. Datação; 9. Produção/Centro de fabrico; 10. Suporte; 11. Técnica; 12. Dimensões; 13. Estado de conservação/Data; 14. Proveniência; 15. Descritores; 16. Fotografia/Data; 17. Tema; 18. Motivo musical; 19. Descrição iconográfica; 20. Edição/Transcrição musical; 21. Elenco documental; 22. Bibliografia seleccionada; 23. Objectos relacionados; e 24. Midi. Para cada objecto artístico levantado em campo, associou-se uma ficha de inventário própria proporcionando, assim, a cada um deles até porque e parafraseando Vítor Serrão: «Seja qual for a circunstância histórica de concepção, de produção ou de fruição, as imagens artísticas são sempre um testemunho estético dotado de muitos sentidos [...] [e] de novos níveis de leitura» (SERRÃO, 2007).

Considerações finais

As imagens de música na pintura barroca portuguesa e em Portugal comprovaram ser fontes primárias inesgotáveis de informação. Assim, foi possível elencar instrumentos musicais coetâneos e anacrônicos (organologia); conjuntos vocais e instrumentais; notação musical (paleografia musical e repertório); novos ambientes musicais ou espaços onde se fazia música, para além das procissões na rua, o interior das igrejas e cenóbios ou os varandins; retratos e cripto-retratos de intérpretes; ou cenas de dança. Mas importava ver não apenas o visível mas, com recurso a outros meios como processos de conservação e restauro, diálogos abertos com construtores de instrumentos, dissecação de fontes de arquivo, de *software* para transcrição de notação, *ver melhor*.

Bibliografia

ANTT, «Processo de Lourenço Pereira, solteiro, cristão-novo, filho de João Pereira defunto e de Simoa Rodrigues Pereira, natural e morador da cidade do Porto, preso nos cárceres da Inquisição de Coimbra», in *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Coimbra*, proc. 4408, 1660-64.

DUARTE, S. *O contributo da iconografia musical na pintura quincentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. 2 vols. Tese de mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

DUARTE, S. *Saint Cecilia in Baroque Painting in Portugal*. In: *8th EIMAD - International Meeting Meeting of Research in Music, Arts and Design*, pp. 625-42. [Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2022a].

DUARTE, S. *Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos*. In: *Revista CEM – Cultura, Espaço e Memória*, CITCEM, 14, pp. 201-26. [Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2022b].

DUARTE, S. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*. Tese de doutoramento em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2023 (financiada pela FCT).

LAMBERTINI, Michel'Angelo. «A charamela (notas)», in *A Arte Musical*, XV, 341, 1913, p. 37.

SERRÃO, S. *A trans-memória das imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa (sécs. XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.