

Lisboa - Escola Superior de Educação de Lisboa, na Universidade do Minho e na Universidade de Évora. É autor de várias publicações sobre a música na Emissora Nacional de Radiodifusão nos anos 30 e 40, tema da sua tese de doutoramento. É doutor integrado do centro de investigação INET-md, onde tem integrado vários projetos de investigação financiados pela FCT. Colabora regularmente com a Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Nacional de São Carlos e Fundação Casa da Música na redação de notas ao programa.

RODRIGO TEODORO DE PAULA

Doutor em Ciências Musicais - Musicologia Histórica pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Nessa instituição integra a linha de investigação Música no Período Moderno e o Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Diretor de Orquestra licenciado pela Universidade Federal de Minas Gerais, é também mestre em Estudo das Práticas Musicais - Música e Sociedade, pela mesma instituição emestre em Interpretación de la Musica Antigua pela Escola Superior de Música da Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona. Tem se dedicado ao estudo da Paisagem Sonora Histórica, com diversas publicações sobre o tema, para além de integrar, como investigador doutorado, o projeto PASEV - Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora, na Universidade de Évora. Rodrigo Teodoro de Paula tem desenvolvido a atividade docente, como professor convidado, na Universidade de Évora, onde integra o Centro de Sociologia e Estética Musical (pólo Évora) e na Universidade do Minho (Braga), onde também integra a equipa do projeto "Espólio Eurico Thomaz de Lima (1908-1989) - Catalogação e Estudo (CEHUM-UM).



Música e Arquitectura! — Toda a obra de Arte é uma vitória do espírito sobre a matéria. Mas a Música é uma vitória alada, qual a da Samotrácia, que percorre os espaços do tempo sideral em todos os sentidos; enquanto a Arquitectura é como a Nike apteros dos gregos, obrigada a trilhar o solo, a seguir todos os acidentes do terreno (...) Há ainda outro elemento que não devemos esquecer: a compreensão sentimental da Natureza, nomeadamente — do espírito da paisagem (...) Podemos assim dizer que a Arquitectura é Música executada no espaço, e que a Música é Arquitectura erigida no tempo. Espaço e tempo!

RAUL LINO, 1947



PAISAGENS e PATRIMÓNIO

O Som, a Música e a Arquitetura



COORDENAÇÃO
Elisa Lessa
Pedro Moreira
Rodrigo Teodoro de Paula

ELISA LESSA

Elisa Lessa é doutorada em Ciências Musicais pela Universidade Nova com a tese *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (Séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*, Mestre em Ciências Musicais, pela Universidade de Coimbra, e licenciada em Ciências Musicais pela Universidade Nova. Publicou *Património Musical do Bom Jesus do Monte* (2018); *De Créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX* (2019). Coeditou *Património e Devocção* (2018); *Ouvir e Escrever Paisagens Sonoras* (2020). Integra o projeto *A Contribuição das Irmandades e Confrarias para a Paisagem Sonora Urbana na Península Ibérica, c. 1400-c. 1700*.

Os seus trabalhos, publicados em revistas científicas nacionais e internacionais, versam, designadamente, entre outros temas, o percurso temático dos estudos da música monacal feminina portuguesa. Tem em curso um projeto sobre o Património Musical do Concelho de Braga. Integra o Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) e o Núcleo de Investigação Caravelas da Universidade Nova de Lisboa (CESEM). É Professora Associada da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

PEDRO MOREIRA

Pedro Moreira é doutorado em Ciências Musicais (Etnomusicologia) pela Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, instituição na qual concluiu o seu projeto de pós-doutoramento, em 2017. Tem desenvolvido a sua atividade docente, como professor convidado, em diversas instituições do ensino superior, nomeadamente no Instituto Politécnico de

PAISAGENS E PATRIMÓNIO

O SOM, A MÚSICA E A ARQUITETURA

Título | PAISAGENS E PATRIMÓNIO. O SOM, A MÚSICA E A ARQUITETURA

Revisão científica | Elisa Lessa. Pedro Moreira. Rodrigo Teodoro de Paula. Luzia Rocha. Pedro Junqueira Maia.

Edição | Universidade do Minho - Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM)
Grupo de Investigação em Estudos Artísticos (GIARTES)

Coordenação editorial | Elisa Lessa. Pedro Moreira. Rodrigo Teodoro de Paula

Grafismo | Ana Amorim

Capa | Jardim Formal do Palácio dos Biscaínhos, 1965. Arquivo do Museu dos Biscaínhos

Apoio | Câmara Municipal de Braga

Impressão | Empresa Gráfica do Diário do Minho

Nota dos editores | Os direitos de utilização das imagens são da responsabilidade dos autores

Depósito Legal
ISBN 978-972-8063-69-6
Setembro de 2022

PAISAGENS E PATRIMÓNIO

O SOM, A MÚSICA E A ARQUITETURA

ORGANIZAÇÃO

Elisa Lessa

Pedro Moreira

Rodrigo Teodoro de Paula

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

BRAGA 2022

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

Ricardo Rio	9
PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE BRAGA	
Vítor Moura	11
Diretor do Centro de Estudos Humanísticos	
CEHUM - Universidade do Minho	
INTRODUÇÃO	13

ANDRÉ SOARES (1720-1769) Arte e Património

Harmonia e contraponto na arquitetura de André Soares	19
DOMINGOS TAVARES	
André Soares. Um homem que viveu em dois mundos, o da tradição e o da novidade	39
EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA	
Com régua e compasso: A arquitetura como prática matemática na Capela de Nossa Senhora da Aparecida, dos Congregados de Braga	61
ÂNGELA LOPES, GISELA GOMES, JOÃO CABELEIRA, MARIA EFRIDA RALHA	

Paisagens Sonoras Urbanas: O som e a cidade

Itinerâncias sonoras pelo <i>Mappa da Cidade de Braga Primas</i> – uma hermenêutica pela memória das sonoridades urbanas setecentistas	81
MIGUEL SOPAS DE MELO BANDEIRA	
Sonâncias e ressonâncias da Paixão de Cristo na cidade de Braga	105
RUI FERREIRA	
Violas e violeiros: retrato de algumas paisagens sonoras ao tempo de André Soares	121
EDUARDO SOARES	

Contextos e protagonistas de *performance* musical em Braga nos finais do século XIX e primeira metade do século XX 133
MIGUEL SIMÕES

Escutar ao Porto. Reconstituição das paisagens sonoras da cidade do Porto no século XIX: o caso da Rua das Flores 151
NUNO RESENDE

Imagens, Espaços e Sonoridades

Imagens de Música na pintura da primeira metade do século XVIII: elementos para a construção de uma paisagem sonora em Portugal 175
SÓNIA DUARTE

Uma presença na paisagem sonora histórica lisbonense. Música e músicos beneditinos no Mosteiro de S. Bento da Saúde de Lisboa (séculos XVII a XIX) 199
ELISA LESSA

Avaliação Subjetiva da Qualidade Sonora em Salas de Sarau Brasileiras do Século XIX 237
RODRIGO SPINELLI PINTO E ANDREA FONSECA REGO

Em torno da música e da arquitetura

Iannis Xenakis (1922-2001). No centenário do seu nascimento.
Memórias do compositor Cândido Lima 259
CÂNDIDO LIMA

Concerto acusmático audiovisual em forma de homenagem.
Memórias de Beethoven a Xenakis – músicas e arquiteturas 296
CÂNDIDO LIMA

APRESENTAÇÃO

As comemorações centenárias de André Soares (1720-1769) celebradas em Braga, em 2019 e 2020, abriram caminho para novas reflexões e debates, envolvendo investigadores, historiadores e académicos de múltiplas áreas.

O Congresso *Paisagens Sonoras: o Som, a Música e a Arquitetura*, realizado em 2021, foi uma oportunidade de regressar a André Soares alargando os horizontes em torno da paisagem sonora e das suas múltiplas abordagens e interpretações.

A música, os sons e a arquitetura de Braga são elementos do nosso património e paisagem que estão indissociáveis da nossa identidade, da nossa história e da nossa memória coletiva. Através deles conseguimos conhecer e compreender melhor quem somos hoje e como fomos no passado.

A história de Braga está alicerçada nestas paisagens que definem a nossa identidade enquanto pessoas e enquanto comunidade.

O resultado do Congresso está agora vertido neste livro *Paisagens e Património. O Som, a Música e a Arquitetura*, que apresenta um conjunto de textos selecionados que estimulam o debate e potenciam a investigação desta área do saber, contribuindo para uma melhor compreensão e conhecimento da nossa história.

Assim sendo, o município de Braga não poderia deixar de se associar a esta publicação, como, aliás, já o havíamos feito com o congresso.

Aos autores desta publicação dirijo uma palavra de particular apreço e reconhecimento pelo trabalho desenvolvido em prol do estudo e divulgação do nosso património cultural.

É de capital importância continuar a apoiar e valorizar a investigação científica, principalmente aquela que se debruça sobre as fundações da nossa identidade coletiva.

Ricardo Rio,
Presidente da Câmara Municipal de Braga

A inclusão da área das artes na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas e a consequente ampliação do espectro da investigação científica levada a cabo no âmbito do seu Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), provocada pelo acolhimento das áreas das artes performativas, designadamente a música e o teatro, trouxe desafios novos à organização e dinâmica do Centro. Em particular, o CEHUM tem vindo a desenvolver uma aprendizagem em torno da questão de saber, por um lado, em que consiste a investigação *em performance*, e, por outro lado, como fomentar as sinergias que necessariamente irão surgir mediante a confluência de saberes aparentemente tão heterogéneos como sejam a linguística e o teatro, a musicologia e a literatura, a prática performativa, *in lato sensu*, e a filosofia. Esta *coabitacção* de metodologias e conteúdos científicos constitui, de facto, um caso único no panorama nacional, e o CEHUM tem sido pioneiro ao testar e expandir, em distintas modulações, os reais limites daquilo a que normalmente se chama “interdisciplinaridade” no terreno específico das artes e das ciências humanas.

Neste contexto, a obra agora apresentada, *Paisagens e Património. O Som, a Música e a Arquitetura*, emerge como exemplo perfeitamente consequente dessa articulação de universos artísticos e práticas de análise com distintas origens e modos de funcionamento. Na verdade, a latitude do seu escopo ultrapassa mesmo as fronteiras epistémicas do CEHUM, aglutinando também contribuições oriundas das áreas da Arquitetura, da Geografia e da História. Numa leitura panorâmica dos vários ensaios que compõem esta coletânea, encontramos um exercício conjunto de reflexão sobre a noção de *paisagem*, ou, ainda mais globalmente, a noção de *espaço*. Na verdade, esta coleção vive da ambiguidade semântica inerente às duas noções, que servem, em igual medida, o léxico da arquitetura e da geografia, e o discurso musical. Aceitando essa tensão, “paisagem / espaço” começa por ser revisitada, em primeiro lugar, como produto arquitetónico, na análise da obra de André Soares, cujo tricentenário do nascimento serviu de impulso original para a conceção deste congresso e deste livro. Numa segunda parte, a paisagem é entendida como criação vernacular de um espaço acusmático, através de estudos que nos devolvem o *ethos* sonoro das cidades de Braga e do Porto em distintos momentos das suas histórias. Na terceira parte, propõe-se uma leitura de teor mais historiográfico sobre a conexão, por assim dizer, sinestética, entre a música e o espaço visual. Finalmente, a quarta parte propõe uma hipótese de enlace entre a prática da arquitetura e a expressão

APRESENTAÇÃO

musical, através da figura notável de Iannis Xenakis, compositor que reunia as duas competências, a música e a arquitetura, utilizando-as na criação de ambientes sonoros inesperados e estranhamente cativantes.

Avaliando-o como uma manifestação perfeitamente adequada deste exercício continuado de investigação interdisciplinar no âmbito dos estudos humanísticos, foi com o maior empenho que o Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho patrocinou a organização do *II Congresso Internacional Paisagens Sonoras: o Som, a Música e a Arquitetura*, e é com renovada satisfação que nos associamos à edição desta coletânea.

Vítor Moura
Diretor do Centro de Estudos Humanísticos
CEHUM - Universidade do Minho

INTRODUÇÃO

Este livro reúne estudos resultantes do II Congresso Internacional Paisagens Sonoras: o Som, a Música e a Arquitetura realizado no âmbito das Comemorações de André Soares (1720-1769) em 2021 e tem a chancela do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) e o apoio da Câmara Municipal de Braga. Escorados numa rica diversidade temática, os ensaios selecionados contemplam múltiplas abordagens e interpretações em diferentes áreas de conhecimento, designadamente a História de Arte, os Estudos de Arquitetura, a História, a Matemática, a Literatura e a Musicologia, nas suas diversificadas abordagens atuais.

O livro abre com um conjunto de ensaios dedicados a André Soares (Braga, 1720-1769), extraordinário criador de obras de arquitetura, talha, ferro, desenho e cartografia. Domingos Tavares, arquiteto e Professor Emérito da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, fundamenta no seu ensaio o potencial criativo de André Soares no desenho de igrejas e palácios, tendo como mote a *harmonia* das formas trabalhadas na pedra e na madeira pintada como base dos seus gestos criativos e o *contraponto*, enquanto ciência compositiva do renascimento clássico em tempo barroco.

Eduardo Pires de Oliveira, autor de estudos incontornáveis para o conhecimento da vida e obra de André Soares, nas suas palavras “um dos vultos mais extraordinários da arte portuguesa do século XVIII” discorre neste seu ensaio sobre este artista do barroco e o seu olhar sobre o rococó, espalhado na sua obra pelo Norte de Portugal.

Ângela Lopes, Gisela Gomes, João Cabeleira e Maria Elfrida Ralha apresentam uma investigação sobre a Capela de Nossa Senhora da Aparecida da Basílica dos Congregados em Braga dando a conhecer André Soares, enquanto arquiteto ciente das regras matemáticas aplicadas ao desenho de espaço.

O segundo bloco de ensaios é dedicado aos sons da cidade, no âmbito das Paisagens Sonoras Urbanas. Miguel Sopas de Melo Bandeira oferece-nos um olhar inédito sobre o *Mappa da Cidade de Braga Primas*, propondo ao leitor que o escute. Partindo de “uma bela síntese visual da cidade”, como designa o *Mappa*, conduz-nos para o mundo dos sentidos, evocando uma extraordinária riqueza de sonoridades que dele emanam, traçando um itinerário apropriado à revisitação sonora da Braga de André Soares. No seu ensaio, Miguel Bandeira “faz-nos ouvir” todo uma diversidade de sonoridades distintivas na urbe bracarense setecentista, perspetivando novas investigações e suscitando a concretização de um efetivo resgate do quotidiano da paisagem sonora e da produção das sonoridades celebrativas do passado

num contexto multimediático fruto de competências multidisciplinares de realização.

O imaginário da Paixão de Cristo na cidade de Braga, é objeto de estudo de Rui Ferreira através de um conjunto de expressões sonoras, que constituem património relevante. Em particular, o autor detém-se nas solenidades da Semana Santa, cuja ocorrência anual é pautada pela cadência dos sinos, pelas matracas dos “farriocos” nas procissões, e pela música devocional que na Sexta-Feira Santa dá lugar ao silêncio sepulcral.

Mantendo o enfoque em Braga, Eduardo Soares propõe uma abordagem histórica em torno das violas e violeiros da cidade, ao longo do século XVIII. O autor ilustra, através de várias fontes históricas, o modo como estes cordofones fizeram parte do quotidiano de várias classes sociais da Arquidiocese de Braga, integrando diferentes contextos performativos, definindo paisagens sonoras e criando vínculos emocionais e afetivos entre os elementos da sociedade, ao tempo de André Soares. A importância social das violas é também reforçada pelos artesãos que as construíam e marcavam paisagens sonoras e sensoriais de zonas específicas da cidade de Braga.

A riqueza de contextos e protagonistas de *performance musical*, também em Braga, entre finais do século XIX e início do século XX, é espelhada no artigo de Miguel Simões, através de uma abordagem que realça as paisagens sonoras que transformaram os espaços urbanos da cidade. O autor destaca a atividade de algumas Associações, Teatros e Cafés da cidade, focando também os violinistas que marcaram o período em análise. Evidencia, ao longo do texto, os diferentes contextos de lazer e práticas de sociabilidade que, propõe, e configuraram não apenas uma paisagem sonora característica, como uma identidade sonora bracarense, revelando uma cidade cultural e cosmopolita.

Já Nuno Resende propõe-nos *escutar* o Porto numa abordagem integrante e interdisciplinar, incluindo a História de Arte, o Património, a Cultura Visual e a Paisagem Sonora. Trata-se de um projeto complexo realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sobre a fisionomia sonora no século XIX da rua das Flores desta cidade. O texto descreve o percurso metodológico e problematiza as questões que surgiram no decurso da reconstituição sonora, fornecendo um amplo conjunto de apêndices que substanciam o trabalho realizado.

O terceiro bloco, intitulado “Imagens, Espaços e Sonoridades”, congrega três ensaios demonstrativos da vasta temática que a presente publicação alcança e que permitem identificar diferentes formas de análises, a partir da interação do som e da música com o ambiente conventual, com as salas de sarau, e também de suas formas de representação através da Iconografia Musical.

No primeiro, Sónia Duarte identifica exemplos iconográficos portugueses do tempo de André Soares e a utilização de modelos pictóricos de artistas como Jean-Antoine Watteau, Peter Paul Rubens, Jacob de Gheyn, Philip Galle, Guercino, Schelte Bolswert, entre outros, propondo a construção de um entendimento sobre os processos de representação organológica, em Portugal, da prática musical da primeira metade do século XVIII.

O quotidiano sonoro e musical do Mosteiro de São Bento da Saúde, instituição masculina localizada na Lisboa oitocentista, é objeto de reflexão de Elisa Lessa que propõe, a partir de uma abordagem musicológica urbana, a identificação e a análise de práticas ritualizadas e modos de socialização, inclusivamente no espaço extra-muros, em que a atividade musical e outros sons são elementos imprescindíveis na ordenação e condução desse mesmo quotidiano, revelando as sinergias criadas entre o mosteiro e a cidade.

Através de ferramentas metodológicas transversais às disciplinas da Arquitetura, da Acústica e da *Performance Musical*, Rodrigo Spinelli e Andrea Rego apresentam uma interessante proposta que visa analisar a qualidade sonora das salas de sarau de duas residências históricas brasileiras, nomeadamente a Mansão Tavares Guerra e a Villa Ferreira Lage, em que o estudo dos mecanismos de composição das ambientes sonoro-musicais, associados à *performance* historicamente informada, configuram-se como um importante suporte para justificar a (re)utilização desses ambientes como espaços de concerto.

A presente publicação termina com memórias do compositor Cândido de Lima sobre a vida e a obra de Iannis Xenakis (1922-2001). As particularidades do pensamento estético, filosófico, científico e musical de Xenakis surgem como uma viagem a tempos passados e diferentes lugares: uma partilha plena de emoções de alguém que conheceu e trabalhou com Xenakis, considerado um dos mais influentes compositores do século XX. No seu texto, Cândido de Lima conduz-nos a algumas obras deste compositor, também arquiteto e engenheiro civil, designadamente *Metastasis*, *Morsima-Amorsima*, *Le Diatope*, *Koiranoi*, revela-nos determinadas conversas entre os dois, lembra a sua presença em Portugal nos Festivais Gulbenkian e nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea e, por fim, apresenta-nos as notas ao programa do *Concerto acusmático audiovisual em forma de homenagem* intitulado “Memórias de Beethoven a Xenakis – músicas e arquitecturas” realizado no Salão Medieval da Reitoria da Universidade do Minho a 2 de setembro de 2021.

Um agradecimento final impõe-se a todos os autores que contribuíram com o seu conhecimento para a realização desta obra. Institucionalmente fica um agradecimento à Câmara Municipal de Braga e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho pelo apoio e suporte a vários níveis desta edição. À diretora do Museu dos Biscainhos, Dra. Isabel Silva, agradecemos a cedência da imagem que utilizamos na capa do livro. Deixamos também uma palavra de apreço à Dra. Ana Amorim pelo trabalho realizado.

Cabe agora ao leitor fruir este conjunto de ensaios e memórias reunidos neste volume de abordagens complementares no âmbito do Som, da Música e da Arquitetura enquadradas na temática tão vasta das Paisagens e do Património.

Elisa Lessa
Pedro Moreira
Rodrigo Teodoro de Paula

ANDRÉ SOARES
(1720-1769)
ARTE E PATRIMÓNIO



Palácio de D. José de Bragança (Biblioteca Pública de Braga).

Harmonia e contraponto na arquitectura de André Soares

DOMINGOS TAVARES¹

Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da
Universidade do Porto

Ao integrar como tema destacado do II Congresso Paisagens Sonoras as comemorações centenárias dedicadas a André Soares, nascido em Braga no dia 30 de Novembro de 1730, a Comissão Organizadora e a Universidade do Minho através da sua Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas colocaram um destaque especial nas relações da Arquitectura com os Sons e a Música. E em Braga, cidade de extraordinárias arquitecturas onde brilham o ouro e outras cores sobre a modelação delicada dos artífices das madeiras e dos duros granitos, o barroco inundou a vida quotidiana e foi inspiração para alguns extraordinários criadores. De entre os artistas do desenho, importa fazer reentrar o mundo moderno na atenção e estudo da obra produzida pelo discreto clérigo menor que aqui homenageamos, poeta que se exprimia pela elegância da linha curva e levou a arte do Minho, de entre a que se produzia no extremo da Europa atlântica, aos mais altos padrões da arquitectura ocidental.

Ao destacar a personalidade de André Soares enquanto arquitecto, não se ignora a sua personalidade multifacetada nos mais variados domínios das artes visuais, com particular incidência na criação de alguns extraordinários retábulos das igrejas de Braga e de tantos outros templos do Noroeste em Portugal. Como, igualmente, se poderiam referir as suas propostas no risco para jardins e fontes, na arte gráfica ou na imaginação das temáticas para painéis azulejados como os que enquadraram as escadas reais da Casa do Raio. Ou lembrando, também, o maravilhoso «Mappa da Cidade de Braga Primas», de 1757, reserva para memória futura da imagem urbana, se outro desastre como o então ressentido terramoto que devastou Lisboa pudesse vir a ocorrer na capital do Minho. Porque a minha educação não entrou nos domínios da formação musical, pareceu-me bem titular esta reflexão sobre o «artista inato e estudioso», focando apenas a ideia de que a «harmonia» das formas trabalhadas na pedra, como na madeira pintada, é o suporte dos seus gestos criativos e que o «contraponto» vale como a ciência compositiva do renascimento clássico em tempo barroco.

No que se refere ao caminho seguido por André Soares nos domínios da arquitectura, com particular incidência nas matérias de arquitectura urbana, vale a pena referenciá-lo à chegada a Braga de um novo arcebispo, D. José de Bragança.

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990.

Tratava-se de uma personagem marcante da casa real, formado com os jesuítas do Colégio do Espírito Santo de Évora, meio-irmão de D. João V na condição de filho bastardo, mas legitimado para todas as honrarias de príncipe. O rei mobilizou toda a sua capacidade de influência junto da Santa Sé para nomear o irmão como arcebispo primaz das Espanhas e, ao fim de dois anos de esforços diplomáticos, o novo prelado da arquidiocese entrava triunfalmente na cidade na cidade de Braga em 1741. D. José era pessoa altiva, de forte personalidade e ciente da sua origem real. Iniciou acções com vista à instalação de uma verdadeira corte condizente com o estatuto de príncipe e tratou de construir novo palácio, expandindo o Paço Arquiepiscopal dos prelados bracarenses.



Fig. 1 - Palácio arquiepiscopal de Braga. Gravura de 1863

O novo arcebispo tomou para si a prática então seguida pelos Príncipes-bispos da Francónia, sendo legítimo acreditar que seguia o modelo do Palácio de Wurzburg, projectado pelo arquitecto Balthasar Neumann. Repetia a ideia da criação de uma nova centralidade no processo de qualificação urbana, dimensionando outra praça à escala que se impunha para a dignidade da sua casa senhorial. No fecho da primeira metade do século XVIII corria nas principais nações do catolicismo europeu a moda do estilo rococó, com presença marcante tanto nas cortes da Alemanha do Sul como da Itália ou da França. D. José de Bragança foi um araujo da novidade estilística para Portugal, competindo com a tendência mais estática do barroco joanino instalado preferencialmente no sul do país sob a influência da corte de Lisboa. A obra do novo palácio arquiepiscopal arrancou em 1743, assente numa geometria adaptada ao encaixe nas instalações previamente

existentes, absorvendo a própria capela integrante do conjunto herdado do seu antecessor.

A instalação senhorial com residência renovada, mostrava-se ao público da cidade por uma outra dimensão do conjunto, graças à valorização concedida a uma ampla fachada poente orientada para o antigo Campo dos Touros. A composição barroca desta frente palaciana escondeu a presença da capela palatina, que não se afirmava por qualquer outro sinal exterior da fachada, mas sim, com o destaque do perfil da cobertura no corpo sul. Sobre os telhados e bem visível de outros pontos da cidade, marcava presença um enorme zimbório octogonal e, a seu lado, mas sem aparente geometria ordenadora, distingua-se a torre sineira, elemento simbólico que não se destinava exclusivamente a anunciar ao povo a possibilidade do acesso público aos actos litúrgicos. O zimbório e a ainda mais alta torre vieram mais tarde a desaparecer deste complexo de elevado significado religioso quando, em 1921, a capela palatina foi demolida nas operações de reconstrução do paço para ali se instalar a Biblioteca Pública e o Arquivo Distrital de Braga.

No plano da concepção original do novo palácio orientado a poente e com expressão claramente civil, a ordem dos espaços internos não evidenciava a mesma clareza que se pode ler na frente monumentalizada, rica no desenho de portaria e varandas. Não é fácil reconstituir o processo de autorias que acompanhou a construção da obra nos três anos iniciais, visto que os trabalhos foram interrompidos pela ausência forçada do prelado, no cumprimento de uma ordem do rei. Independentemente da natural ajuda de algum construtor experiente ao serviço de D. José terá sido o próprio arcebispo a impor o gosto ao nível de uma Eminência culta, presunçosa do seu conhecimento dos mundos da arquitectura. Mas, apesar da escassa ou nula informação sobre a identidade dos intervenientes no processo construtivo, os elementos escultóricos da decoração em granito que compõem a fachada, já integrados na construção quando da interrupção dos trabalhos em 1746, são de evidente autoria de André Soares.

O tesoureiro da Mitra, importante colaborador do arcebispo, era irmão da mãe de André Soares e apoiante do início de vida do jovem artista, que estava com a idade de vinte e dois anos quando se iniciaram os trabalhos da ampliação das instalações do Paço. Para o então clérigo menor foi natural a aproximação ao grupo dos homens envolvidos no processo construtivo, permitindo perceber que o sobrinho do tesoureiro estaria a colaborar com o desenho dos mais delicados componentes da obra, caracterizadores da expressão plástica do novo palácio. Depois da morte do rei D. João V e o regresso de D. José de Bragança à sua casa entretanto edificada, na segunda metade de 1750 foram inauguradas no ano seguinte as instalações da notável residência. Pode inferir-se o reconhecimento atribuído pelo prelado ao desempenho criativo de André Soares, pelo facto de o ter encarregado do delineamento do projecto para a nova Casa da Câmara a construir na face oposta do Campo dos Touros. O objectivo era o de obter a requalificação daquela praça, significando, por oposição, a presença destacada da nova residência do prelado.



Fig. 2 - Palácio arquiepiscopal de Braga. Imagem actual.

É no traço inovador dos componentes decorativos de fachada principal que melhor se identifica o rococó, aposto ao carácter barroco da obra. Isso é visível na portaria do palácio em associação com a varanda principal, incluindo os florões de ligação das ombreiras ao rodapé granítico da base, como o é nas molduras e frontões das sacadas do andar superior. Traço que também pode ser reconhecido na imagem do que foi o portal de entrada na capela palatina, que outrora constituiu o ponto de chamada ao espaço litúrgico situado num átrio interior de articulação das zonas fulcrais das instalações. Por ali entravam as pessoas da cidade que vinham assistir aos ofícios religiosos, depois de atravessar um dos pátios privados do conjunto. Esse portal desaparecido chegou a ser remontado no muro exterior dos jardins virado à Praça do Município, quando da operação reconstrutiva da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais em 1928, mas depois perdeu-se com a construção de novas infraestruturas urbanas no local.

Para melhor se perceber o sentido estético associado à corrente europeia do rococó interpretada por este artista do barroco a ouro e luz que se exprimia pela linha curva e que elevou a arte do Minho aos mais altos padrões da arquitectura ocidental, observe-se a cartela da portada dos estatutos da Irmandade do Bom Jesus e Sant'Ana, que André Soares desenhou em 1747. Composta com base na simetria clássica, tema ordenador das particularidades das formas, introduz a sinuosidade das linhas para abrir o sentido das assimetrias complementares, envolvendo conchas, motivos vegetais e frutos, compondo copas no coroamento e fecho do eixo da composição. Abstracção geométrica das formas complexas com recurso a volutas ondulantes e enrolamentos múltiplos entrecruzados. Técnica expressiva que melhor exprime a fantasia do génio de autor e quebra o gelo das bases que habitualmente suportam e caracterizam o estilo barroco.



Fig. 3 - Casa do Fresco, do antigo jardim do Paço Arquiepiscopal, 1751

Atribui-se ao ano de 1751 a inauguração do palácio de D. José de Bragança, o arranjo dos jardins anexos ao Paço Arquiepiscopal e a instalação de uma Casa do Fresco, peça imprescindível na casa senhorial de um príncipe. Desenhada por André Soares está hoje reinstalada junto à mata e parque de merendas do complexo do Bom Jesus do Monte. Estranha construção que abriga uma discreta fonte sob um exuberante baldaquino em pedra. Constituindo uma invenção de artista ainda jovem, serve para ilustrar um dos tópicos mais frequentes para a compreensão da obra de autor. Revela o modo como é entendida a forma arquitectónica, recusando o sentido telúrico das estruturas artificiais necessárias ao levantamento dos elementos de suporte como o são as colunas que sustêm a fabricação humana. Aqui, as colunas tocam o solo como se fossem patas de um animal fantástico, estendendo os dedos à superfície do terreno, sem se confundir com a terra natural. Criação subtil para distinguir o artifício humano do chão onde se instala. Esta foi uma constante do traço de André Soares, valendo como assinatura do arquitecto.



Fig. 4 - Casa e Igreja dos Congregados no antigo Campo de Santana, em Braga

A Basílica e Casa dos Congregados é, provavelmente, a obra que melhor permite compreender a evolução do pensamento arquitectónico de André Soares, estruturado desde as primeiras experiências decorrentes da intervenção no palácio de D. José de Bragança. Os Clérigos Seculares do Oratório de São Filipe Neri, conhecidos como «Congregados», instalaram-se em Braga na aproximação ao centro da cidade, no Campo de Santana, onde várias outras instituições religiosas conviviam com algumas importantes lojas comerciais, conferindo ao lugar o carácter de área de expansão central.

Adquirido o terreno, os padres do oratório deram início à construção em 1687, começando pelos aposentos e áreas de funcionalidade básica mais urgente, com prioridade à casa própria, crescendo a igreja apenas a partir de 1703. Como critério de gestão, investiram parcialmente e no fundamental, reservando uma faixa de terreno significativa em toda a frente da propriedade de modo a concluir a imagem pública da instituição quando estivessem criadas as condições financeiras para completar a obra com a dignidade merecida.

Não se conhece a data e condições da entrada de André Soares no arranque das obras dedicadas aos corpos de encerramento dos edifícios a norte, os que configurariam a fachada para o espaço público. Há notícia imprecisa do início das obras da portaria em 1737, sendo o desenho geral definido, pelo menos, durante a década de quarenta, anterior à publicação do Mapa das Ruas de Braga do levantamento executado pelo padre Ricardo da Rocha em 1750. Nele figura o casario corrido do Campo de Santana e pode ver-se o avanço da obra desenvolvida em anos anteriores, dado que o respectivo trabalho de campo terá ocorrido com evidente

antecedência à sua publicação. Nesse desenho já se mostram as linhas de composição geral do andar térreo, que são coincidentes com as que configuraram a parte terrea da obra acabada da Casa dos Congregados. É o caso da janela baixa, em losango, junto à esquina nascente, que reproduz exactamente a que foi construída. Do mesmo modo o enrolamento em voluta da base das ombreiras do portal, parece indicar que o retratista prestou atenção a um pormenor de arquitectura análogo às conchas da base do portal do palácio do arcebispo e semelhante a outra que se pode ver na porta lateral de acesso ao pátio do Hospital de São Marcos.

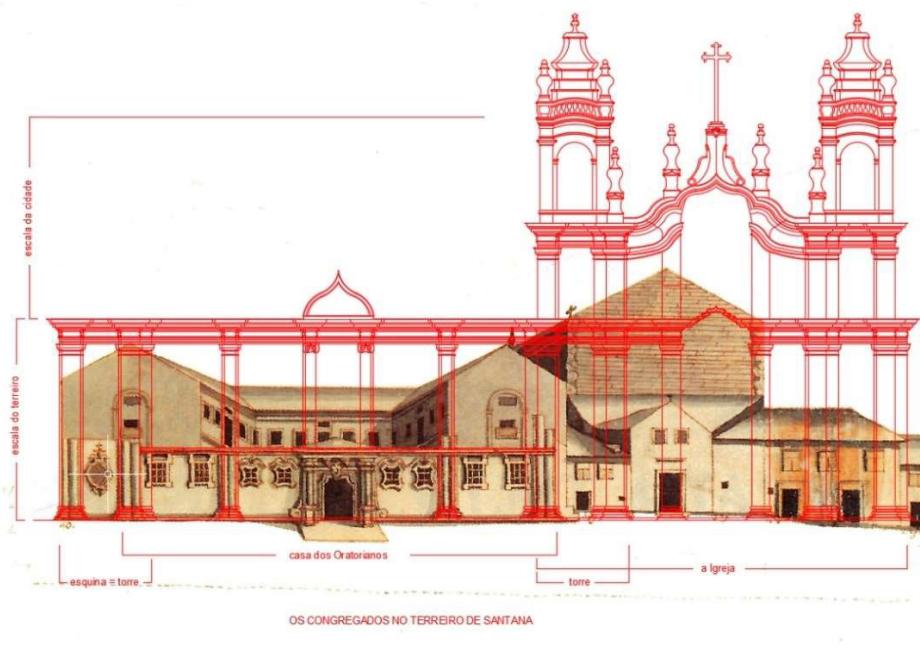


Fig. 5 - Mapa das Ruas de Braga, 1750

Os trabalhos teriam estado interrompidos durante alguns anos, visto que foram reiniciados em 1755, com a fachada granítica da igreja fechada em 1761 e as torres sineiras a não ser concluídas em vida do arquitecto. O que se pode inferir do citado desenho, em comparação com a leitura do resultado final da fachada conjunta do complexo no Campo de Santana, é que o andamento da obra concretizada ao fim de muitos anos respeitou a coerência de um projecto conjunto original. Por exemplo, a janela intensamente decorada do rés-do-chão, incorporada na secção da esquina integralmente montada em granito aparente, iria fazer parte do conjunto lateral de três janelas sobrepostas nesse mesmo segmento da fachada, todas diferentes, reproduzindo a ideia dos três óculos inseridos na vertical da parede de cada uma das torres da igreja de Santa Cruz, também elas de geometrias distintas e contornos densamente floreados. Santa Cruz era, então, um dos raros templos de duas torres como as da frontaria da Sé, princípio igualmente adoptado para os Congregados.

Outro elemento a sugerir a ideia de um projecto único e simultâneo desde início, é o jogo das pilastras definidoras do ritmo horizontal da fachada. Elas iriam constituir a chave para a caracterização unitária de toda a frente construída, coordenando a relação de escala e valor entre o convento e a igreja.



Fig. 6 - Igreja dos Congregados

Há pormenores que se podem tomar como marca particular do autor. É o caso do desenho das pilastras, com a base a acompanhar o perfil ondulado do fuste e os pés largos de planos sobrepostos a escorrer para o chão, como nas colunas da Casa do Fresco do jardim do arcebispo. Uma marca desenhada com um perfil análogo e colocação invertida ao do capitel inserido nos extremos opostos das pilastras, servindo de apoio à ainda mais complexa linha contínua de beiral. As pilastras são duplas nas posições necessárias para a resolução das ligações entre as partes, de modo a conseguir o equilíbrio na ligação das três secções principais da frente total dos Congregados. É assim que poderemos perceber a importância da cornija, peça horizontal de perfil muito denso que perde a função de sustentação do beiral do convento quando passa a incorporar a fachada da igreja, justificando a duplicação de altura do templo e passando a abraçar todas as partes do conjunto. O frontão em arco de querena sobre o módulo da portaria residencial, nem chega a interromper a pesada cornija, que só volta a tomar variação na vertical da porta da igreja, acompanhando enfaticamente a sucessão de frontões desta outra linha de simetria parcial.

Interpretando o projecto como um todo, observamos a existência de três secções complementares, cada uma dedicada à resolução de aspectos particulares do seu significado urbano. A componente do alçado correspondente à casa dos

oratorianos identifica-se com a ideia de um palacete urbano de composição clássica, de três andares e cinco módulos submetidos à regra de simetria própria, sendo o elemento central em granito aparente, com portaria, varanda e frontão a definir um eixo vertical, ordenando a compreensão da unidade residencial. À esquerda deste suposto palacete, como um módulo autónomo rematando a composição da primeira unidade, mas integrando a sua funcionalidade interna, aparece uma parcela com o mesmo tratamento granítico do módulo central a resolver enfaticamente a esquina. Esta parte conjuga as três janelas barrocas sobrepostas a uma continuação na viragem para a rua secundária, onde outras três da mesma estirpe apresentam área de abertura equivalente, mas formatação diferente. No lado contrário, a poente, na aproximação ao centro urbano, instalou-se a dimensão especial da basílica dobrando em altura, com uma linha de céu de requintada expressividade barroca, à medida da dignidade esperada para um templo.

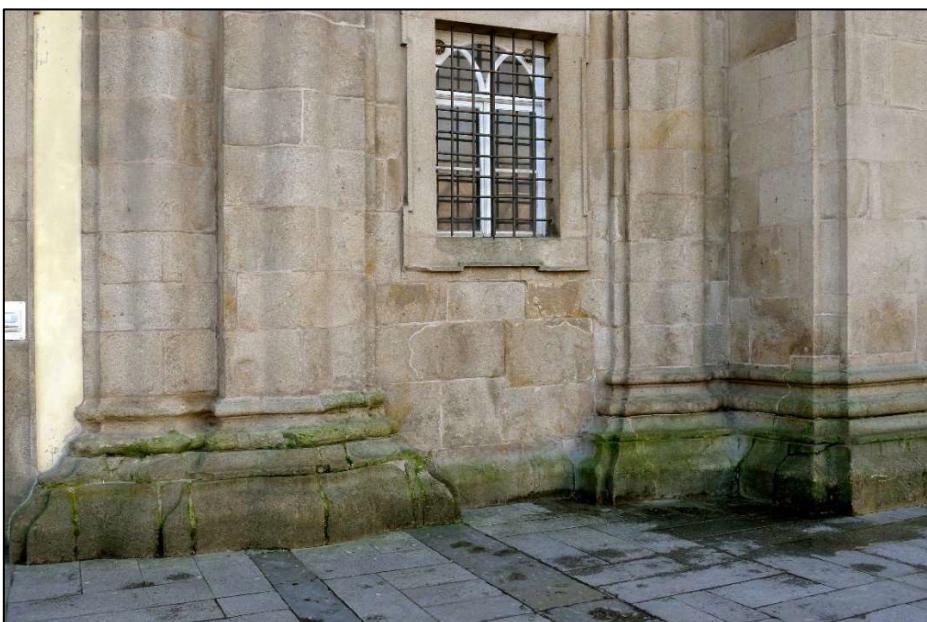


Fig. 7 - Base das pilastras na ligação da Casa com a Igreja dos Congregados

Através da leitura do traçado global da fachada conjunta do complexo religioso, poderemos perceber o elenco dos princípios estruturantes de desenho capazes de conferir coerência arquitectónica à realização da obra, considerando mesmo os impasses significativos ocorridos ao longo do tempo. Um dos temas refere-se à variação da resposta formal quando referenciada à escala do terreiro, ou Campo de Santana, por um lado, e a que pretende oferecer um foco de visibilidade à escala da cidade. No que se refere à relação com a vizinhança próxima, ganha importância a cornija principal, traçada como uma forte linha horizontal a percorrer

toda a fachada, respondendo à altura quase constante da frente contínua de construções no alinhamento do lado sul do terreiro. Caracteriza-se, esta frente de equilíbrios, pela diversidade expressiva dos inúmeros prédios, retrato da cultura urbana presente na maioria das ruas da cidade. A uma extensão de frente longa, na comparação com as restantes unidades presentes no sítio, corresponde a ideia de seccionamento da propriedade dos Congregados, mas coordenada pela variação do perfil e afastamento entre as doze pilastras organizadoras do ritmo da modulação.

Acima desta poderosa cornija maior definidora da diferenciação de escadas, cresce a parte superior da fachada da igreja, exercício de contraponto na relação com o primeiro nível, o da casa conventual. Estabelece um perfil de recorte variado, com torres e pináculos, relógios e santos, num delírio de curvas e contracurvas desenhadas no granito, bem acima da céreca dominante do casario alinhado em que se insere. A harmonia do sistema montado para a fachada conjunta dos Congregados, não se revela no princípio da repetição, mas, ao contrário, na variação controlada e constante de todos os elementos conformadores do desenho de projecto. As pilastras duplas que isolam a secção granítica, na parte esquerda da fachada, onde se inserem as três janelas de moldura escultórica, ao jeito rococó, são repetidas do lado oposto da frente da casa - residência, justificando a base para o arranque da primeira torre sineira, organizadora da segunda simetria adstrita à fachada da igreja toda em pedra.

Tomando a parte correspondente ao alçado da casa, a que se identifica com a ideia de palacete urbano, importa observar a resolução da passagem do esquema de cinco módulos perfeitamente ordenado para a variação de tratamento na aproximação ao cunhal do prédio, com recurso à duplicação das pilastras onduladas. Na separação entre a parede pintada e o plano granítico, a pilastra é duplicada com a intenção de autonomizar a parcela exterior, como se fora um torreão anexo, marcando a esquina. Do lado contrário na posição oposta, onde se prepara o primeiro elemento para a simetria autónoma da fachada da igreja, repete em espelho o jogo das pilastras duplas, incluindo os seus pesados pés a escorrer no pavimento do passeio público. Neste passo, reproduz a ideia da torre de remate vinda do lado contrário, mas em versão completa de primeira torre sineira, que teria a correspondente simetria na torre sineira do lado poente. Neste ponto, a mudança posicional e de recorte da pilastra que se opõe à da esquina nascente, justifica o ligeiro avanço em volume para destacar o corpo central do templo, estrutura tripartida tomando a igreja como representação pública principal da Sociedade dos Clérigos Seculares do Oratório.

Monumentalizar a presença da Basílica dos Congregados integrada na frente urbana do lado norte do Campo de Santana, toda montada em pedra cuidadosamente trabalhada, foi o desígnio evidente da concepção global do conjunto. Rompeu a céreca dominante, voluntariamente reforçada com o critério de contenção nas instalações da casa própria «vizinha», elevando os elementos de remate a uma confortável linha de recorte no céu. No topo da construção a última cornija projecta ainda um pouco mais para a frente o seu recorte e volume, reproduzindo em onda os vários remates sobrepostos de frontões canopiais, definidores do eixo vertical da apertada simetria frontal da igreja. Nos anos em que teve andamento esta parte da

obra, a torre nascente subiu até à última cornija, com a abertura dos quatro vãos para os sinos a aligeirar as transparências. Ficou por realizar o respectivo remate, assim como ficou por levantar a torre da parte poente. No Campo de Santana as torres desempenhavam um papel fundamental na perceptibilidade do monumento, tendo em atenção a profundidade do espaço público. Obra em dois andamentos saída do génio arquitectónico de André Soares, só no século XX acabaria por ser definitivamente concluída.



Fig. 8 - Igreja da Lapa, Arcos de Valdevez

A igreja dos Congregados identifica uma linha de pensamento arquitectónico que acompanha desde o início a formação do artista de Braga e se distingue da paixão pelo desenho rococó, perceptível desde os primeiros registos identificados no desenho gráfico, na talha dos mais belos retábulos ou na complementaridade decorativa das cantarias executadas no duro granito da região. No palácio do arcebispo os componentes ilustrativos da moda fluorescente na Europa, requisitada para a casa do novo senhor de Braga, complementam uma organização construtiva de base assente no enunciado barroco. Imerso no mundo profissional de mestres e assessores do princípio que falta identificar, portadores da racionalidade geométrica e fingimento assessorio para satisfação dos significados funcionais e simbólicos, André Soares apreendeu saberes e sensibilidades que desenvolveu ao longo de mais vinte e cinco anos de actividade na área da encomenda construtiva. Entre a arquitectura mobilizadora de novas expressões enquanto representação da arquidiocese de Braga e seus domínios e o exercício do desenho rococó em retábulos dourados ou escultura em pedra, criaram-se no seu espírito competências complementares

que permitem entender o artista, também, como o nosso mais notável arquitecto do Tardo-barroco.

Para além da síntese maravilhosa resultante da organização espacial interior da igreja do mosteiro de Tibães, foi na igreja de Nossa Senhora da Lapa em Arcos de Valdevez que André Soares criou um dos mais perfeitos exemplares da arquitectura portuguesa Tardo-barroca, entendida como última expressão do ciclo do renascimento europeu. Claro que foram concretizadas outras propostas do artista bracarense no campo específico da arquitectura religiosa. Destaque para o altar de Nossa Senhora da Torre, no Largo de São Paulo em pleno centro histórico de Braga, evidenciando outros valores de competência criativa. Aqui tratou-se de montar a forma exuberante de um altar no largo onde marcava também presença a igreja de São Paulo, dos jesuítas. Suspenso de uma velha torre medieval já transformada em torre sineira, André Soares desenvolveu um exercício puro de desenho urbano, preparando a organização do espaço público para actos religiosos excepcionais, sacralizando a própria praça.

Em Arcos de Valdevez, no centro cívico da vila e cruzamento de caminhos, sobre ligeira colina marcando o ponto alto na margem direita do Rio Vez, levanta-se um templo dominando o perfil urbano do aglomerado ribeirinho. Projectada em data próxima de 1760, a igreja da Lapa era a primeira encomenda para um templo construído de raiz que André Soares recebia. No conjunto dos seus trabalhos de arquitectura não são muitos os exemplos pensados desde a base, obra integral como um todo instalado no terreno. Foi a Casa do Raio em Braga, a Casa da Câmara à ordem do arcebispo e a Casa Rolão no Campo de Santana daquela mesma cidade. Mais tarde realizaria o projecto integral da igreja dos Santos Passos em Guimarães, concluída já depois do seu falecimento. Possuía a experiência de ampliação de programas de edifícios religiosos, como a capela de Santa Maria Madalena do Monte da Falperra, onde tinha enfrentado situações de articulação com a paisagem. A Falperra, lida como continuação dos pressupostos barrocos das igrejas de planta central de Braga, como São Sebastião das Carvalheiras ou Nossa Senhora de Guadalupe, constituíra já matéria de estudo para um projectista erudito, reflectindo sobre os valores a explorar para um novo templo integrante do círculo de santuários na linha de perfil dos montes à vista de Braga.

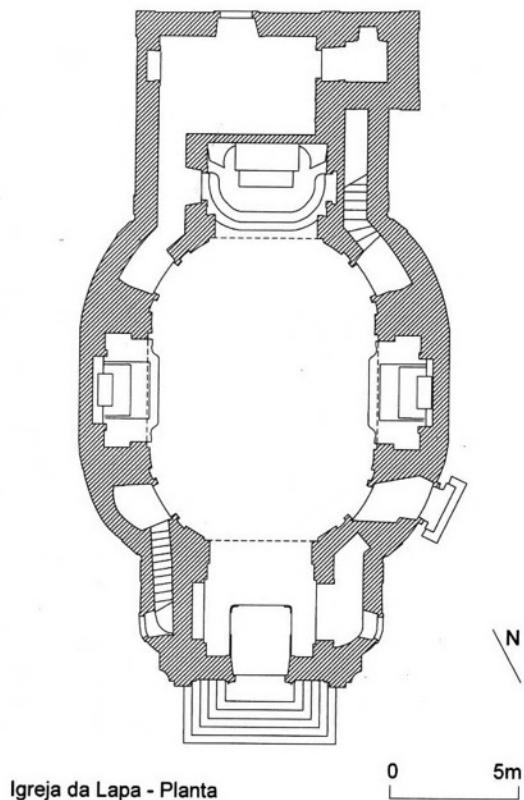


Fig. 9 – Planta da Igreja da Lapa, Arcos de Valdevez

O culto a Nossa Senhora da Lapa foi bastante difundido em Portugal em meados do século XVIII. A ele corresponderam as gentes das Terras do Vez, suportando a construção da igreja na evidência topográfica da vila, posição que melhor traduzia a ideia da colina rochosa que esteve na origem da lenda. André Soares desenvolveu um projecto completo na mais depurada linguagem barroca, reforçando, pelo jogo volumétrico, a evidência presencial conferida ao lugar, acentuando, pela elevação do corpo da nave, o seu papel de foco gerador de nova urbanidade. Colocava-se para além da irreverência do rococó, ao serviço de um tardo-barroco assente no tratamento de formas tectónicas como pedia o local, procurando uma leitura mais leve no tratamento simplificado dos planos exteriores e reservando todo o artifício decorativo para a frontaria, que integra a composição particular do portal de entrada. O edifício revela o dinamismo próprio de uma solução articulada entre volumes de expressão exterior distinta. Ao meio impõe-se o corpo correspondente à nave e, em oposição na parte de trás, um corpo baixo abrigando o núcleo do

retábulo da capela-mor e sacristia e no qual se encaixa lateralmente a torre sineira, ainda mais alta que o telhado sobre a cúpula.

O esquema conceptual da Igreja da Lapa parte do princípio teórico da planta central tutelada pela cruz grega. Entra no sistema a ideia de uma planta em cruz sem nave transversa, mais próxima do espaço unitário, sem desfazer a relação preferencial entre a chegada e o brilho dourado pela luz imanando do retábulo em fundo. Na planta, que pelo exterior sugere ser parcialmente elíptica, os braços teóricos da cruz ganham alguma presença por força da variação de espessura das paredes curvas onde se encaixam os altares laterais. A convexidade dos planos verticais entre pilastras sugere o aumento dos lados maiores, forçando a legibilidade do eixo principal. Por sua vez o eixo transverso, gerado pela tensão abstracta entre os altares laterais opostos, é o instrumento de projecto que centraliza o ponto fulcral do templo, enquanto as pilastras ordenam a totalidade dos componentes internos, marcando o ritmo da progressão para o altar. A cúpula nervurada sem lanterna distancia-se da cornija periférica principal da nave pela introdução de um ático de continuidade onde se encaixam óculos de iluminação sobre a entrada e o altar que, com as grandes janelas, inundam de luz todo o interior, sem discriminação de parte alguma. Os efeitos sobre o entendimento do espaço igualitário têm como resultado criar alguma perplexidade no visitante, porque conduz toda a preocupação compositiva para o equilíbrio, valorizando o ato de culto segundo os cânones da doutrina jesuítica.

Pelo exterior o templo apresenta-se como obra limpa, caiada, com presença contrastante do granito no corpo que identifica a fachada frontal. Sobressai o peso das pilastras de ligação nos cantos e a evidência do portal trabalhado ao modo característico de André Soares. Porta, janelão, frontão e cruz definem a linha pétreia contínua pela sucessão de elementos sobrepostos, evidenciando a vertical do primeiro plano da igreja, aplicado contra o volume recuado do corpo alto que encerra a nave. A porta começa simples, de envoltura fina, com uma almofada de discos entre a padieira de arco abatido e o seu frontão. O lintel recebe a interferência de uma destacada pedra de fecho, contendo pequeninas volutas em que se transforma uma orla em meia cana da moldura. Segue-se o janelão de cantos redondos jorrando luz para o coro, ligado ao frontão em forma de carena, na continuidade da cornija de remate do corpo do vestíbulo. Este elemento é levantado em curva e contracurva no plano de frente, onde encaixa a pesada e complexa peanha para a cruz. O princípio da sobreposição de planos, tão característico da obra de André Soares, volta a aparecer na formação da cimalha e nas pedras de passagem do fecho da janela grande para o centro da formação curvilínea.

Igualmente comum nos riscos do autor bracarense é o método de fechar as bases da construção, com os ressaltos das pedras do soco dando continuidade às bases das pilastras. Como fez frequentemente noutras obras, organizou as pilastras de esquina com duas superfícies sobrepostas. Esta técnica permite o recuo da face exterior da pilastra dupla, obtendo o recuo do ângulo nestas situações, resultando o efeito de quebra na viragem e reduzindo o impacto de sobrelargura produzido pela dobragem das pedras. É um detalhe de expressão forte no desenho da fachada do corpo do vestíbulo, que não se repete no poderoso volume principal da igreja. Aqui,

o que se pretendeu assinalar, por contraste, foi a evidência das paredes contínuas. Neste processo de simplificação das formas, praticamente desapareceram os capitéis do sistema recortado de golas quando as pilastras servem de apoio à cimalha. Era opção frequente de André Soares adoptar para estas posições, quando não as queria deixar vazias, formulações bastante abstratas, ainda que, por vezes, com recurso a volutas numa vaga identificação com a ordem coríntia. Na Igreja da Lapa, na situação única das pilastras da frente, o capitel é uma abstracção geométrica entre golas. E no topo, acima da cornija, marcam presença as urnas esguias com tampa em forma de pináculo, ladeadas por grupos de volutas minúsculas, a dar o sentido de estilo rococó.



Fig. 10 - Interior da Igreja da Lapa, Arcos de Valdevez

André Soares traz para o exercício do seu projecto em arquitectura o entendimento erudito que se construiu, nomeadamente em Florença, a partir do Renascimento da arte europeia do século XV. Em três séculos a arte da arquitectura construiu um modelo novo de classicismo, que veio desembocar no espasmo Barroco de uma arte conflituosa. Tomava, pelo caminho, o controlo científico do espaço à custa das descobertas da geometria analítica, mas também os saberes adquiridos pela psicologia social em matéria de condução dos comportamentos colectivos. Formado no exacerbado curso final do Renascimento pela hierarquia religiosa da sua cidade, lá nos confins do que fora a última fronteira do velho império romano, André Soares recolheu os saberes disponíveis no contexto da sua própria modernidade. Aplicou competências inatas da arte do desenho e a sua própria sensibilidade de artista, para fechar um ciclo que apetece dizer, fabuloso, da arquitectura religiosa e seus retábulos ao abrir a segunda metade de Setecentos.

Interessa-nos a matéria do pensamento arquitectónico enquanto arte de manuseamento do espaço pela modelação das formas construídas, num exercício de teoria da arquitectura. Procuramos fazer ressaltar os aspectos que melhor caracterizam a metodologia do projecto enquanto formulações particulares do processo de trabalho de André Soares, que nos oferecem pontos de vista muito interessantes para a compreensão de diferentes modos de entender a profissão de arquitecto.



Fig. 11 - Pormenor da Igreja da Lapa, Arcos de Valdevez

O primeiro ponto consiste na valorização do risco como instrumento de qualificação da arquitectura. A competência em matéria de composição e habilidade no desenho entendido como linhas sobre o papel, está apenas registada na portada dos estatutos da Irmandade do Bom Jesus e Sant'Ana. Tudo o resto é resultado de uma prática explorada na talha da pedra e da madeira, logo transportada para os mecanismos dos processos próprios da edificação. Importa observar que a obra arquitectónica produzida por André Soares que já é possível identificar, expressa a sensação de uma atitude feliz na sua concretização. Retrata uma qualidade básica do seu autor, que foi a paixão pelo desenho associada à capacidade de manipular a composição com recurso à segurança do traço. Começou por transportar para a arte de construir a admiração pela moda elegante do rococó, num exercício de rara sensibilidade, passando rapidamente dos primeiros ensaios de envolvimento e cercaduras de portais ou altares, para as arquitecturas de maior complexidade na relação com o público.

Outra consideração importante é a que se refere ao método de projectar, assente no reconhecimento de que a arquitectura incorpora diferentes conhecimentos técnicos, e que cada «risco» subentende um complexo de intenções espaciais e formais destinadas a obter as respostas a solicitações programáticas concretas, que devem ser seguras e eficazes. Num processo de aprendizagem que se percebe ter caracterizado a formação do padre com ordens menores que era André, apontando para as artes do desenho aplicado à construção, foi prioritária a habilidade revelada para a manipulação das formas reais. Mas, na condição de artista, socorria-se da colaboração regular dos técnicos especialistas nas diferentes especialidades da construção, preparadores de material complementar informador do «risco» necessário.

No que se identifica como sendo trabalho inicial no domínio do risco, o palácio arquiepiscopal foi o espaço oferecido ao jovem dilettante para dar expressão pétreia ao gosto rococó. Trabalhou a envoltura de portais, janelas, varandas e demais pontos sensíveis da definição volumétrica no edifício em construção. Mais abrangente terão sido os exercícios de composição que montou no desenho de fontes e capelas no Santuário do Bom Jesus do Monte. Entende-se o mecanismo mental do artista a partir do momento em que começou a ligar a sensibilidade para o desenho puro com as exigências concretas dos programas para a qualificação da cidade, nomeadamente em matéria de operações de edificar que se assumiam como símbolos dos poderes públicos. O caminho foi o de refinar ainda mais o seu potencial criativo, associando às formas extraídas da natureza as habilidades proporcionadas pela geometria abstracta, para assim oferecer a serenidade às obras públicas e privadas que lhe coube desenhar, incluindo as igrejas capazes de se apresentar como símbolos ordenadores do enquadramento paisagístico e urbano.

Fontes

Arquivo Distrital de Braga

Inventario por morte de D. José de Bragança, Arquivo Distrital de Braga, doc. 128, fls. 112 ou 53v.

Thadim, Manuel José da Silva, *Diario bracarense das Epochas, Fastos e Annaes mais remarcáveis*. MS. 1054.

Arquivo da Sé Catedral de Braga

Confraria de Nossa Senhora da Boa Memória, Termos da Mesa 1750-1774, f1. 109-109V.

Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda.

Silva, André Ribeiro S., *Mappa da Cidade de Braga Primas*

Bibliografia

Abreu, L. (1958). *A Falperra*. Braga: Tip. Pax.

Afonso, J. F. (2018). *A Herança do Muratore*, Porto: Dafne Editora.

Anselmo, A. (1989). "Um documento iconográfico precioso e até agora desconhecido: aguarela de Viana no séc. XVII". *Cadernos Vianenses*, Tomo XIII, pp. 107-112. Viana do Castelo: Câmara Municipal.

Bandeira, M. (2000). *O espaço urbano de Braga em meados do século XVIII*. Porto: Edições Afrontamento.

Bandeira, M. e Moreira, L. (2019). «A urbivisão de Braga atribuída a André Soares», Eduardo Pires de Oliveira (coord.). *18 olhares sobre André Soares*, pp. 115-120. Braga: edição do coordenador.

Cabezas, L. (2008). *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*. Madrid: Cátedra.

Caldas, J. V. e Gomes, P. V. (1990). *Viana do Castelo*, Lisboa: Editorial Presença.

Costa, A. R. da (1945). *Descrição Topográfica e Histórica da Cidade do Porto*, 2^aed. Porto: Editora Livraria Progredior.

Dias, J. S. da S. (1972). *Braga e a cultura do Renascimento*. Coimbra: Seminário de Cultura Portuguesa.

Ferrão, L. (2017). *Eugénio dos Santos (1711-1760), arquitecto e engenheiro militar*. Lisboa: By the Book.

Ferreira-Alves, N. M. (1989). «José Álvares de Araújo e Jacinto da Silva». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

Gomes, P. V. (2001). *Arquitetura, religião e política em Portugal no século XVI*, Porto: FAUP Publicações.

Machado, M. (2015). «De Palacete dos Granjinhos a Palácio do Raio - a história de uma casa». *Palácio do Raio, Um Olhar sobre a sua Reabilitação*, Braga: Santa Casa da Misericórdia.

Massara, M. (1988). *Santuário do Bom Jesus do Monte - Fenómeno Tardo-Barroco em Portugal*. Braga: Confraria de Bom Jesus do Monte, 1988.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Architettura Tardobarroca*. Milano: Electa Editrice.

Oliveira, E. P. de (2003). *Os alvores do Rococó em Guimarães e outros estudos sobre o Barroco e o Rococó no Minho*. Braga: APPACDM Distrital de Braga.

Oliveira, E. P. de (2011). *André Soares e o Rococó do Minho*, Dissert. de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Oliveira, E. P. de (2016/2017). *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardo barroco no Minho e no Norte de Portugal*, vols. 1 e 2, Braga: edição do autor.

Oliveira, M. M. (2018). *Abrir «O Paço» à Cidade*, Braga: UMinho Editora e Lab2PI.

Peixoto, I. J. (1922). *Memórias particulares de José Inácio Peixoto*. Braga e Portugal na Europa do Século XVIII. Leitura e fixação do texto de José Viriato Capela (coord.) Braga: Universidade do Minho / Arquivo Distrital.

Peixoto, J. C. (2011). *Bom Jesus do Monte*. Braga: Confraria de Bom Jesus do Monte.

Pereira, J. F. (1965). «O barroco do século XVII. PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores.

Pereira, J. F. (1989). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

Pevsner, N. (1963). *An Outline of European Architecture*, London: Thames & Hudson.

Pozzo, A. (1693/1700). *Perspectiva pictorum e architectorum*, vol.1,2. Roma: Joannis Jacobi Komarek.

- Rocha, M. J. M. da (1990). "A capela de Santa Madalena da Falperra, de Braga, à luz da documentação notarial" separata do vol. v da *Revista de Ciências Históricas*, Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique.
- Rocha, M. J. M. da (1996). *Manuel Fernandes da Silva, Mestre e Arquitecto de Braga 1693-1751*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.
- Santos, E. (1982). *O Oratório no Norte de Portugal*. Porto: INIC.
- Serrão, V. (2003). *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença.
- Smith, Robert (1968). *A Casa da Câmara de Braga*. Braga: Câmara Municipal.
- Smith, R. (1970). *Marceliano de Araújo, escultor bracarense*. Porto: Nelita Editora.
- Smith, R. (1973). *André Soares, arquitecto do Minho*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Smith, R. (1972). *Três estudos bracarenses*. Braga: Livraria Cruz.
- Smith, R. (1972). *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- Soromenho, M. (1991). *Manoel Pinto de Vila-Lobos, da engenharia militar à arquitetura*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Tavares, D. (2003). *Balthasar Neumann, o último arquitecto barroco*. Porto: Dafne Editora, 2003.
- Tavares, D. (2010). *Cílio Romano, a terceira maneira*. Porto: Dafne Editora.
- Tavares, D. (2010). *Guarini Guarino, geometrias arquitectónicas*, Porto: Dafne Editora.
- Tavares, D. (2020). *André Soares, Arquitecto Tardo-barroco*. Porto: Dafne Editora.
- Vasconcelos, M. da A. (1988). «O Mapa das Ruas de Braga de 1750, breve apontamento sobre a situação do Cabido Bracarense no século xvi», *Fórum*, pp. 91-101. Braga: Universidade do Minho.
- Viterbo, S. (1988). *Dicionário Histórico e documental dos Arquitetos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vol. 3, 2.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Wölfflin, H. (2000). *Renaissance und Barock*, 1888. São Paulo: Editora Perspectiva.

André Soares. Um homem que viveu em dois mundos, o da tradição e o da novidade

Eduardo PIRES DE OLIVEIRA¹

Universidade de Lisboa

ARTIS/Instituto de História de Arte

André Soares foi, inquestionavelmente, um dos vultos mais extraordinários da arte portuguesa do séc. XVIII. Um exercício de estilo muito interessante poderá ser o de se tentar imaginar onde é que ele teria levado o barroco minhoto e nacional se não tivesse conhecido o irmão do rei D. João V, o arcebispo-príncipe que foi D. José de Bragança, arcebispo que o fez largar momentaneamente o barroco e infletir por novos caminhos, por um pontualíssimo Regência e logo de seguida pelo Rococó. Primeiro por um rococó pleno e depois, numa ambivaléncia, pelo rococó e pelo tardobarroco.

Acima de tudo, o que se tem de dizer sobre André Soares é que ele foi, sobretudo, um homem barroco que soube olhar o rococó. Os fortíssimos volumes com que sempre trabalhou, o jogo de vazios e cheios que são os seus retábulos, o uso multi repetido da linha, seja ela recta, seja ela curva, seja contracurva, apontam-nos, sem a menor margem de dúvidas, para a sua apetência pelo barroco. Ou, também, o extraordinário prolongamento do ático dos seus retábulos que intervêm decididamente nos volumes dos espaços em que se inserem.



Fig. 1 - Igreja do mosteiro de Tibães. Retábulo-mor. Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.

Ou, ainda, a cor das suas obras de talha que passam sobretudo pelo uso imoderado do ouro, em que o exemplo maior é o da nave e capela-mor da igreja do mosteiro de Tibães que é ouro, ouro e mais ouro. E, no caso desta igreja, veja-se que embora

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990.

possa, eventualmente, ter sido ele (mas não há nenhuma certeza sobre isso) a dar a indicação de como deveriam ser as janelas da capela – mor, ele trata ambas, do ponto de vista pictórico, da mesma forma, cobrindo as talhas com apenas e só folha de ouro.

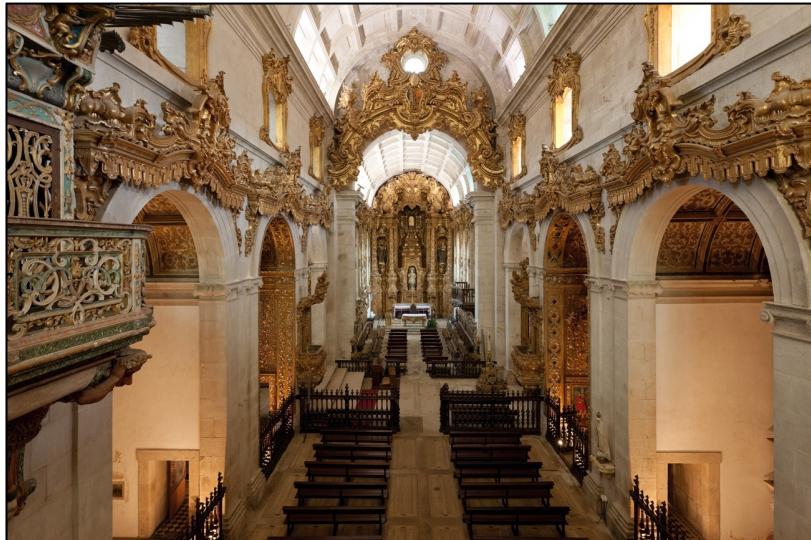


Fig. 2 - Capela-mor, igreja do mosteiro de Tibães. Interior. Fotografia de Luís Ferreira Alves/mosteiro de Tibães.

Como dissemos, o Regência foi um período muito episódico, apareceu de forma pontualíssima na porta principal e na janela de poder do palácio de D. José, embora as “espagnolettes” que aqui se veem, naturalmente com um desenho ainda muito formal, venham depois a ser pontualmente repetida noutros lados, mas aí com um desenho muito mais solto, como é o caso da talha do arco do retábulo de N^a S^a dos Prazeres, na igreja dos jesuítas bracarenses. Regência que já surgira de forma absolutamente ocasional e sem sequência no aproveitamento de uma gravura de Poilly que serve de página de rosto aos *Estatutos* da Confraria do Subsino, datados de 1737, da freguesia suburbana de S. Pedro de Merelim, uma freguesia que era então pertencente ao Couto de Tibães, uma gravura que ninguém em Braga conseguira entender porque não teve reflexos na arte da cidade.



Fig. 3 - Palácio de D. José de Bragança, Braga. Fotografia de Ricardo Janeiro.

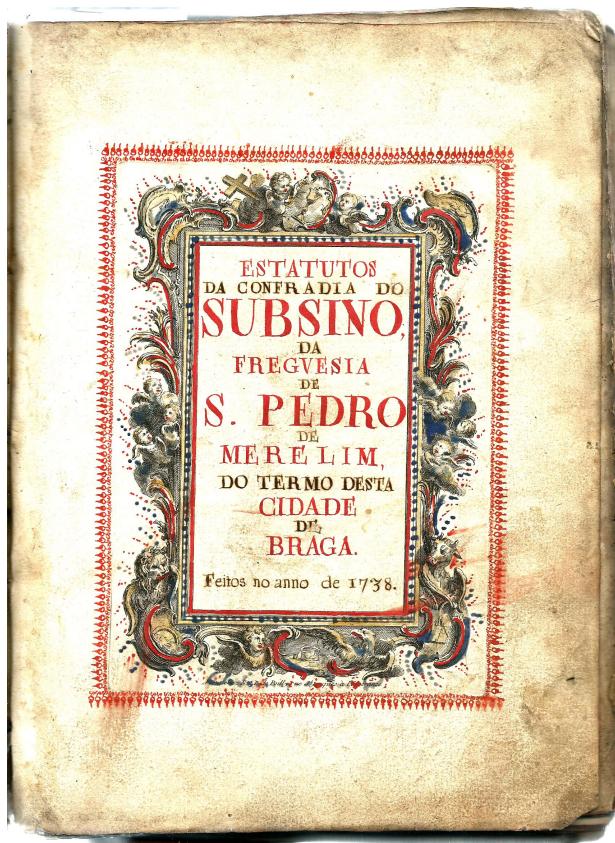


Fig. 4 - Arquivo Paroquial de S. Pedro de Merelim. *Estatutos da Confraria do Subsino*.
Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.

O Rococó surgiu no espírito de André Soares não por descoberta própria, mas pela necessidade que D. José de Bragança teve de se afirmar diferente dos seus antecessores, de querer mostrar aos bracarenses que do ponto de vista cultural, estético, ele estava muito acima deles, pois quando chegou a Braga a cidade ainda usava e abusava do Barroco Joanino; veja-se, por exemplo, o desenho dos dintéis/sanefas das varandas do palácio arcebispal que embora um pouco posteriores reflectem bem esse gosto.



Fig. 5 - Palácio de D. José de Bragança, Braga. Fotografia de Ricardo Janeiro.

Mas terá sido apenas por essa razão que André Soares se aproximou do rococó? Não terá sido, também, porque o rococó é um dos estilos em que os ornatos são mais soltos, em que estão mais livres, menos sujeitos a regras? Em que para desenhar esses ornatos a mão pode correr de uma forma absolutamente livre porque as únicas regras que têm de ser seguidas são as da extrema leveza e elegância e as da assimetria? Não é necessário olhar com muita atenção para se perceber isso na sua obra de desenho em que avulta o extraordinário desenho que é a cartela do mapa de Braga de meados da década de 1750; ou na chamada “Casa de Fresco”, que pertencia ao palácio do arcebispo-príncipe e hoje está na mata santuário do Bom Jesus do Monte.

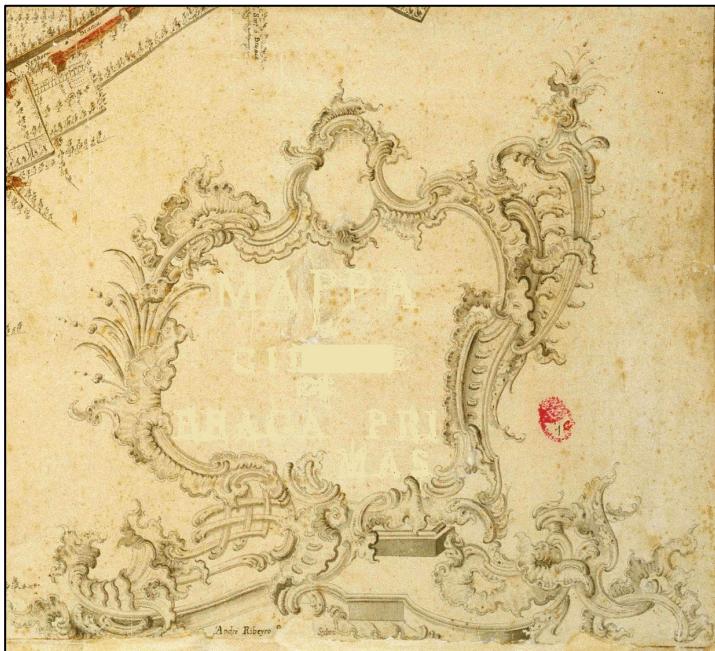


Fig. 6 - André Soares. Mappa de Braga Primas. 1756?

Essa é a vertente da novidade que André Soares nos dá, a do Rococó, de um Rococó único na Europa pelo facto de ter uma essência bem barroca, a da liberdade do desenho, a de uma obra em que a sua concepção poder ser simultaneamente uma a dupla.

Expliquemo-nos: a dualidade de estilos foi praticada por muitos. Nas artes, entre nós o vulto maior foi, de longe, e na literatura, Fernando Pessoa, que não teve apenas uma dualidade, teve sim um número quase infindável de heterónimos. No Rococó europeu André Soares foi um dos que levou mais longe essa dualidade de ser uma coisa e outra, Barroco e Rococó, opção que tornava muito mais fácil o entendimento da sua arte pelos seus concidadãos bracarenses e minhotos. Essa é a grande novidade que Soares aporta ao Rococó europeu, a das suas obras, em simultâneo, pertencerem ao novo estilo e negá-lo. É por isso que a extrema volumetria na parte terminal do ático dos seus retábulos não têm praticamente paralelo entre os seus pares europeus. Ou que, por exemplo, o nível de planos no remate da esquina da zona conventual dos Congregados seja de 25 (vinte e cinco!!!), algo que ultrapassa o que o maior arquitecto europeu no domínio da linha, Francesco Borromini, praticou em qualquer uma das suas obras.



Fig. 7 - André Soares. Retábulos de N^a S^a das Dores (igreja dos Congregados). Capela dos “Monges”, “convento” dos Congregados. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra. Capela da Casa da Praça, Viana do Castelo. Fotografias de Ricardo Janeiro.

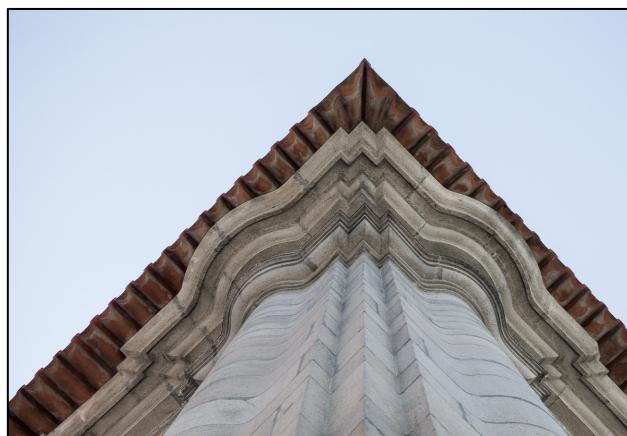


Fig. 8 - “Convento” dos Congregados. Fotografia de Ricardo Janeiro

Mas em simultâneo a obra de André Soares reflecte muito do que os seus antepassados – uns mais próximos, outros mais longínquos – fizeram. Só que, como Myriam Ribeiro de Oliveira já anotou (Oliveira, 2003, p. 154) Soares nunca fez cópia exacta. É certo que utilizou motivos que outros criaram ou usaram, mas a verdade é que ele deu-lhes sempre uma forma própria, que apresentou uma versão muito pessoal desse motivo.

Convém lembrar-se que no século XVIII copiar não tinha a conotação negativa que hoje lhe atribuímos. Copiar era, sim, uma atitude de respeito, de admiração para com o mestre ou a obra que se estava a referenciar. Copiar foi algo que foi usado um pouco por toda a Europa e América, na maior parte das vezes devido à extrema dispersão que tiveram os tratados de arquitectura (Oliveira, 2003, p. 154) ou, sobretudo, as gravuras de Augsburgo². E a verdade é que embora todos nós tenhamos uma noção de que essa dispersão aconteceu de uma forma intensa, ainda não conseguimos saber o quanto extraordinária foi a dimensão que atingiu pois ainda não há estudos ou inventários sobre os locais, sobre as bibliotecas, museus ou colecções particulares onde hoje estão conservadas cada uma dessas gravuras sendo que, depois, ainda teríamos que percorrer as obras de arte existentes na área envolvente dessas bibliotecas para se conseguir perceber as influências que poderão ter exercido sobre os arquitectos, desenhistas, escultores, pintores, etc. que as conceberam.

Olhando para as formas utilizadas por André Soares poderemos perceber que há algumas que eram já velhas de séculos. O que é perfeitamente natural porque por muito que se crie, o que cada criador aporta ao todo não é mais do que uma pequenina parcela, muito pequenina, do já existente. Vejamos alguns exemplos.

1.

As volutas que se veem nos capitéis jónicos – e este foi o tipo de capitel, entre os de desenho formal, que Soares mais utilizou – poderiam ter sido vistas nos tratados de arquitectura que muito possivelmente manejou, embora ainda não saibamos quais foram. Essas volutas poderão, quiçá, estar na origem dos enrolamentos que ele utilizou indiscriminadamente nas suas obras. Quanto aos capitéis jónicos, vejamo-nos, por exemplo, nas traseiras do Palácio do Raio, com a forma tradicional que em Braga já tinha sido utilizada, por exemplo, na porta principal da igreja de S. Vitor, 66 anos mais antiga. Mas se olharmos para os pseudo-capitéis, meramente decorativos, que encimam as pilastras duplas existentes nos extremos do edifício ao nível das empennas, veremos que os desenhos que utiliza não só têm ligeiras diferenças como, sobretudo, lhe dá outra composição pois junta esses enrolamentos a outros

² França, Marie Thérèse Mandroux (1973). Information artistique et “Mass-Media” au XVIII^e au Portugal. La diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal. *Bracara Augusta*, Braga, 27 (76), pp. 412-445. França, Marie Thérèse Mandroux (1983). L’image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle. Un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto, 2^a série. 1. pp. 143-205. Mariette, Pierre-Jean (1996). Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal. 3 vols. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Oliveira, Eduardo Pires (2016). *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal*, vol. 1. Braga: Autor, pp.186-189. Oliveira, Eduardo Pires (2020). Reflexões sobre o uso de gravuras de Augsburgo na obra de André Soares e no Norte de Portugal. In: *As gravuras de Augsburgo na obra de André Soares*. Braga: Galeria da Universidade/UM, pp. 3-8.

motivos decorativos de desenho plenamente rococó, assimétricos, em tudo semelhantes aos que utilizaria na talha, só que aqui no Raio o material é outro, muito mais difícil de trabalhar: é o duríssimo granito, não a madeira.

O que é interessante é perceber que, uma vez utilizado um motivo decorativo, Soares não mais deixaria de o usar mas, sempre, sempre de uma forma diferente, fosse em obras de arquitectura, fosse em obras de talha pois, afinal, um retábulo não deixa de ser, também, uma obra de arquitectura: tem colunas, capiteis, volume...

Desde o século XVII, na cidade, em Braga, esses enrolamentos foram tendo várias formas, mas foi sobretudo utilizada a das aletas, em geral colocadas num nível quase térreo, ladeando portas, dando-lhes assim um desenho um pouco mais complexo, mais monumental.



Fig. 9 - "Convento" dos Congregados. Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.

Diferente, muito diferente, foi a forma como André Soares utilizou esses enrolamentos. Veja-se, por exemplo, a porta do palácio de D. José de Bragança em que não estão colados às paredes, estão, sim, absolutamente soltos e com uma forma horizontal (Oliveira, 2019, p. 91-108). Além disso, o seu desenho não está em um só nível, está numa quase escultura que embora solta pertence a este conjunto e que tem uma forma helicoidal, como que descendo levemente. Por sua vez, no Palácio do Raio esse motivo surge não à frente da porta mas, sim, atrás das espécies de abas que a abrem e que como que convidam as pessoas a penetrar na casa. Embora com um desenho ainda muito semelhante têm, porém, um maior volume.



Fig. 10 - Palácio de D. José de Bragança, Braga. Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.



Fig. 11 - Palácio do Raio, Braga. Fotografia de Adelino Silva.

Muito diferente, mas de certa forma não tão diferente quanto isso, é o enrolamento que se pode ver na chamada “Casa de Fresco”. Embora ainda esteja colocado na horizontal, já está desenhado com uma gramática plenamente rococó, e apresenta uma função que parece ser diferente pois se nos palácios josefino e do Raio se fica com uma ideia meramente decorativa, nesta obra de arquitectura de jardim ele ganha outra importância estrutural pois tornou-se no arranque da coluna, das colunas, que vão sustentar o baldaquino que, se virmos bem, é o que a Casa de Fresco é, um baldaquino. Soares utilizaria ainda mais uma vez este ornato de forma horizontal, mas aí com um desenho que embora se aproxime mais dos dois primeiros continua a ser muito diferente, na base do frontal do seu mais avantajado retábulo, o de Nossa Senhora do Rosário, na igreja do mosteiro de S. Domingos, em Viana do Castelo, em 1761.



Fig. 12 - Mesa de altar do retábulo de N^a S^a do Rosário, Convento de S. Domingos, Viana do Castelo.

O enrolamento continuaria ainda com uma forma vegetal na porta interior da capela de Santa Maria Madalena da Falperra, aí com um desenho que depois iria ser glosado por outros seja, por exemplo, pelo desconhecido autor da igreja do convento beneditino de Refojos de Basto, datada de 1756, ou seja pelas portadas de capelas do claustro do Cemitério, no mosteiro de Tibães, estas de 1762 e concebidas por Frei José Vilaça.



Fig. 13 - Porta da igreja do convento de Refojos de Basto. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra. Casa de Fresco, Bom Jesus do Monte. Capela do claustro, mosteiro de Tibães.

Tudo seria, porém muito, muitíssimo diferente, no retábulo da capela dos “Monges”, no denominado convento dos Congregados, em Braga. Neste retábulo que é uma excepcional ode ao conceito de bem desenhar uma peça de talha, o enrolamento já não é apresentado de forma horizontal, é sim vertical.



Fig. 14 - Retábulo da Capela dos “Monges”, “convento” dos Congregados. Fotografia de Adelino Silva.

Embora continue a manter-se rés ao chão e seja também o início de uma linha que vai originar uma estrutura, o retábulo, ela é muito, muito mais porque, pode dizer-se, é o início de uma linha que vai circundar toda a esta obra. Se olharmos com atenção veremos que, afinal, este ornato é em tudo semelhante aos outros, só parece muito diferente porque está colocado na vertical e, mais ainda, porque tem uma linha dupla. Linha dupla que, repetimos pelo que tem de invulgar, delimita lateralmente todo o retábulo.



Fig. 15 - Retábulo da Capela dos “Monges”, “convento” dos Congregados. Fotografia de Adelino Silva.

Este ornato enrolado é, assim, paralelo ao da “Casa de Fresco” do Bom Jesus do Monte uma vez que também serve como ponto gerador de uma obra.

É curioso ver os múltiplos formatos que Soares deu aos enrolamentos, são sempre diferentes, cada qual o mais elaborado, na maior parte das vezes sem paralelo com era costume fazer-se. Mas é, talvez, ainda mais curioso ver-se que, estranhamente, André Soares utilizou a forma mais tradicional do enrolamento em uma das suas obras maiores e mais vibrantes de arquitectura, o Palácio do Raio. Veja-se a porta principal que na parte mais rente ao chão utiliza a tradicionalíssima aleta e na parte superior enquadrada o enrolamento em um quase S envolto em ornatos assimétricos, mas dando-lhe uma forma e uma volumetria bem diferente pois tem a parte central muito mais saliente. Mas essa é já outra figura, outro ornato.



Fig. 16 - Palácio do Raio, Braga. Fotografia de Adelino Silva.

Ou seja, este ornato, só por si já nos mostra que André Soares foi capaz de pegar numa forma mais do que tradicional, numa uma forma que já os antigos gregos tinham utilizado, e dar-lhe um desenho de absoluta novidade.

2.

Outro momento em que André Soares recorreu a obras existentes na cidade pode ser visto na esquina do convento dos Congregados, na utilização muito variada de uma série de diferentes janelas. Nestas janelas vemos que a que está colocada no piso inferior e voltada à avenida Central nada parece ter a ver com as demais. É, aliás, muito anterior, deverá datar de 1737, momento em que foi construída a parte térrea do convento. Se, acaso, esta janela lhe pertence, tem que se dizer que ela nada, mesmo nada tem a ver com as demais.

Neste momento, mais do que³ se analisar a data em que este cunhal foi terminado (1755) ou o estilo em que foi feito, o que nos interessa é perceber se a ideia de fazer janelas diferentes partiu dele ou se foi bebida em outra obra. Até data recente, nós diríamos que não tinha paralelo na cidade. Mas numa recente conversa que tivemos com o professor arquitecto Domingos Tavares ele alertou-nos para algum paralelismo que pode ser estabelecido com o conjunto de janelas que ladeiam a igreja de Santa Cruz, no enfiamento das torres.



Fig. 17 - "Convento" dos Congregados. Fotografia de Adelino Silva.

³ Oliveira, Eduardo Pires – André Soares and the Congregados “convent” (Braga): 1755-1768. Architecture (no prelo).



Fig. 18 - Igreja de Santa Cruz, Braga. Fotografia de Arcelino.

É certo que aqui não há absolutamente nenhum paralelo no desenho de umas e outras aberturas. E o mesmo se diga nas suas volumetrias que são absolutamente discrepantes. Mas não é isso que interessa; o que interessa, neste caso, é a ideia que houve de fazer um conjunto de três janelas muito diferentes. É, portanto, muito possível que André Soares tenha recebido aqui a ideia de conceber janelas diferentes, ideia que depois transformou completamente pois enquanto na igreja de Santa Cruz o conjunto das três janelas tem uma estética similar e, mais ainda, se repetem no lado oposto, as janelas que Soares concebeu para a esquina dos Congregados não só se reivindicam de estéticas diferentes – uma é rococó e as outras são tardobarrocas – como não se repetem pois são todas completamente diferentes.

Ou seja, temos aqui mais um exemplo de como André Soares pertenceu a dois momentos cronológicos e estilísticos muito diferentes.

3.

Vejamos agora outro motivo, uma forma que até ao momento não está classificada – e é absolutamente fundamental fazer-se um dicionário dos seus ornatos! – e que André Soares foi usando aqui e ali. Poder-se-ia, por exemplo, referir a cornucópia, motivo que em Braga remonta ao período dos romanos pois segundo José Leite de Vasconcelos (1905, pp. 239-263) uma das figuras do alto relevo que se pode ver na Fonte do Ídolo tem uma nas mãos. Fonte do Ídolo que já é conhecida dos bracarenses desde tempos imemoriais e de que em 1734 foi publicada uma

gravura no primeiro volume da obra de Jerónimo Contador de Argote sobre a história de Braga (Argote, 1732, p. 261). Cornucópia que Soares utilizou pela primeira vez na porta do palácio do arcebispo e pela última a servir de suporte ao lanternim da capela dos “Monges”



Fig. 19 - Palácio de D. José de Bragança, Braga. Fotografia de Ricardo Janeiro.

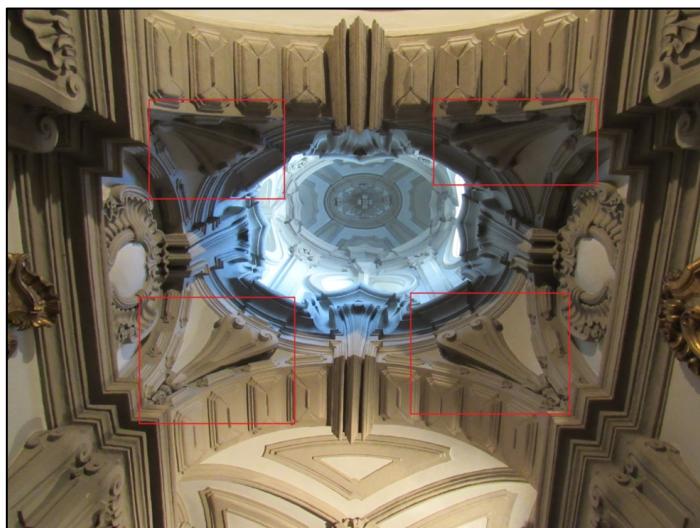


Fig. 20 - Lanternim da Capela dos “Monges”, “convento” dos Congregados. Fotografia de Adelino Silva.

O nosso intuito agora é o de referir um ornato que tem um formato cónico que se pode ver, por exemplo, no portal da igreja do mosteiro de S. Domingos, em Viana do Castelo, o que de imediato nos diz que esse motivo remonta, pelo menos, à segunda metade do século XVI. Onde terá sido utilizado no Minho a primeira vez não sabemos. Foi em Viana?



Fig. 21 - Pormenor da fachada do Convento de S. Domingos, Viana do Castelo. Fotografia de Adelino Silva.

O que é interessante é a sua colocação, é o facto de ter a parte mais larga em cima, presa à platibanda e a mais delgada em baixo, solta. Tem uma forma bastante esguia. Não conhecemos o percurso deste ornato, nem sequer sabemos quando é que André Soares o viu pela primeira vez, se antes da década de 1750, se em 1760, na fachada da igreja do mosteiro de S. Domingos, quando trabalhou para uma irmandade desta igreja, para a de Nossa Senhora do Rosário, onde deixou o seu mais monumental retábulo.

Sem sermos exaustivos diremos que já em 1752, quando concebeu o Palácio do Raio, ele utilizou esta forma na parte final da pedra de armas de João Duarte Faria, mas agora com a base bem mais larga e, consequentemente, com a ponta mais esguia. Claro que o desenho é diferente, teria que ser diferente pois nunca ele repetiria um desenho de outro criador. Aliás, o tempo era outro, o do rococó.

E com uma forma absolutamente monumental, mas com a mesma posição de Viana, colocado no sentido descendente, podemos ver esse motivo no retábulo da capela de Guadalupe, fechando o ático com uma forma sem paralelo na sua obra.



Fig. 22 - Retábulo da capela de Guadalupe, Braga. Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.

Mas conhecendo a obra deste homem, a sua capacidade enorme de mudar, direi mais, de transfigurar as formas, perguntarei: será que há algum paralelo entre o enrolamento que vimos na Casa de Fresco do Bom Jesus do Monte, no arranque das colunas, e esta forma a que agora nos estamos a referir? Que dizer?

E esta pergunta ganha mais força quando relembramos o ornato que está na base desta pedra de armas de João Duarte Faria ou, agora em alguns outros locais, perdido num mar imenso de ornatos quer, por exemplo, no púlpito de Tibães, quer no retábulo de Nossa Senhora do Rosário, de Viana do Castelo, quer, ainda, e de forma mais espectacular, na parte terminal do ático do retábulo-mor da capela de Guadalupe, como atrás já dissemos.



Fig. 23 - Igreja do mosteiro de Tibães. Púlpito. Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.

4.

Deixemos agora os ornatos, vejamos outras formas e olhemos, sobretudo, para a envolvente que existia no local para onde Soares projectou alguma nova obra, seja de arquitectura ou de talha. O que proponho é que olhemos para as pré-existências.

Sim, já atrás nos referimos a essa sua característica quando falamos do conjunto de janelas do convento dos Congregados. Aí, a pré-existência, a envolvente, era a cidade no seu todo.

Olhemos agora para a envolvente imediata. Por exemplo para a capela de Santa Maria Madalena da Falperra cuja planta da nave, em forma de losango com dois cantos cortados, remonta a 1693. Ou, então, deixemos pairar o nosso olhar sobre outra obra, a porta da capela da Agonia de Viana do Castelo.

Como exercício de estilo comparemos estas duas obras com duas outras que foram desenhadas na sua peugada. Olhemos primeiro para o desenho anguloso do escadório que ascende à porta da capela da Madalena. Sim, sente-se harmonia na forma como foi desenhada a escadaria! É natural: é que ele repete a planta da capela. Mas atenção: uma data de 1693 e a outra de 1757.



Fig. 24 - Capela de Santa Maria Madalena da Falperra. Fotografia de Manoel Carneiro.

Reita-se o exercício, agora com a capela de Viana. Olhemos para o arco que envolve a figura da Virgem que olha o Filho morto que tem a seus pés. O que é que vemos? Vemos algo que embora não tenha sido muito frequente no Minho também não foi absolutamente raro: um frontão invertido e interrompido. Na fachada, esse frontão invertido e interrompido tem feição monumental e arranca da parte central do dintel⁴. No arco quase triunfal que envolve a Virgem também vemos esta mesma figura, mas agora, curiosamente, é quase apenas um arremedo pois, contrariamente ao que foi corrente em André Soares, aqui é uma obra que tem muitíssimo pouca

⁴ Na fachada da Igreja da Misericórdia de Ponte de Lima vê-se também esta figura, mas com uma feição ainda mais monumental. Sobre a figura do frontão invertido veja-se Bonet Correa, Antonio (1973). *El frontón invertido*. Braga: Livraria Cruz.

expressão, além de os fragmentos desse frontão estarem colocados nos extremos do dintel⁵. Só que, olhemos as datas de ambas, a porta da capela data de 1751 e o retábulo de 1762, são 11 anos que medeiam entre ambas as obras.

Ou seja: André Soares teve muito presente o espírito do lugar. Poder-se-á dizer que isso não tem nada a ver com o que nos propomos tratar aqui, que isso foi algo que foi sempre corrente na arquitectura. Sim, é verdade que sim. Mas se ligarmos este facto à forma como utilizou os ornatos, talvez já seja mais fácil aceitar o porquê destas nossas palavras. E alertamos que não se deve esquecer que o artifício do frontão invertido e interrompido foi uma figura que foi corrente no barroco e não no rococó.

Poderíamos, claro, continuar a olhar outros ornatos, desde o círculo aberto às esferas ou bolas que em tantas obras suas usou e que, sem dúvida recolheu em Sebastião Serlio, um tratadista que publicou os seus tratados mais de duzentos anos antes. Mas não adiantava porque iríamos manter a mesma conclusão que agora podemos aqui expressar: André Soares foi, acima de tudo, um homem extremamente atento a tudo o que o rodeava, fossem outras obras existentes na cidade ou fossem livros ou gravuras, não interessava a data em que tinham sido concebidas. O seu olhar recolhia essas imagens que a sua mente logo guardava. Um dia, quando precisasse delas, ele não as apresentava tal e qual as vira, ele recriava-as. E fazia essa recriação de uma tal forma, com um tão grande engenho, que as pessoas pensavam que aqueles desenhos, aquelas arquitecturas ou talhas tinham saído apenas da sua arte, da sua criação. Que não eram formas antigas, que eram, sim, novidade.

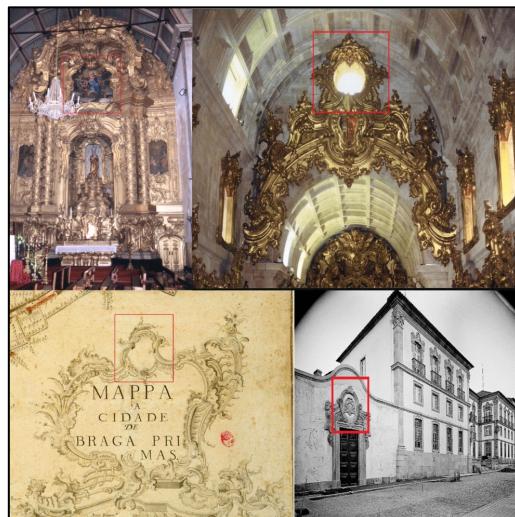


Fig. 25 - Retábulo de Nª Sª do Rosário, Convento de S. Domingos, Viana do Castelo. Sanefa do arco cruzeiro, igreja do Mosteiro de Tibães. Cartela do Mappa de Braga Primas. Fachada do Palácio de D. José de Bragança, Braga.
Fotografias de Eduardo Pires de Oliveira e Domingos Alvão.

⁵ André Soares já utilizara este mesmo artifício na portada do sacrário da Igreja de Nossa Senhora-a-Branca, em Braga.

Como se pode ver por esta nossa exposição, a obra de André Soares é sobre-tudo um privilégio para quem tem um olhar inquieto, para quem gosta de ver e rever, de meditar sobre o que se viu, de relacionar o que se descobriu com o olhar.

A obra de André Soares permite a descoberta contínua pois ele próprio está ainda por descobrir, não só para os historiadores de arte em geral como, também para os bracarenses e portugueses. Tivesse ele nascido em Augsburgo e teria sido um dos mais prolíficos desenhadore das oficinas dessa cidade pois desenhos como a cartela do *Mappa de Braga Primaz* pede meças a qualquer obra dos maiores mestres que ali trabalharam. E obras como a capela dos "Monges" estão entre os mais impressionantes pequenos templos do tardobarroco europeu, seja pelo seu equilíbrio, seja pelo seu desenho, pelo seu extraordinário retábulo ou o do seu lanternim. Quando olhamos para ele, quando o compararmos com obras similares dos maiores mestres da arquitectura europeia, seja o do Panteão de Roma, o de Miguel Ângelo, os de Guarino Guarini, de Bernini ou ainda de Borromini a sua arte não vacila, não teme confrontos. Estarei enganado? Olhem para esta série de cúpulas e digam-me, por favor, o que vos parece.



Fig. 26 - Lanternim da Capela dos "Monges", "convento" dos Congregados. Fotografia de Eduardo Pires de Oliveira.



Fig. 27 - Cúpulas conjugadas: Guarino Guarini, Bernini, Borromini e André Soares.

Referências bibliográficas

- Argote, J. C. (1732). *Memorias para a Historia Ecclesiastica do Arcebispado de Braga...* vol. 1. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Sylva.
- Bonet Correa, A. (1973). *El frontón invertido*. Braga, Livraria Cruz.
- França, M. T. M. (1973). Information artistique et "Mass-Media" au XVIII^e au Portugal. La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal. *Bracara Augusta*, Braga, 27 (76), pp. 412-445.
- França, M. T. M. (1983). L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle. Un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto: 2^a série. 1. pp. 143-205.
- Mariette P.-J. (1996). *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. 3 vols. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Oliveira, E. P. de (2020). Um estudo magistral de Maria Thérèse Mandroux França sobre a gravura rococó em Portugal. *ARTIS*, Lisboa: 7/8, 2020, pp. 228-231.
- Oliveira, E. P. de (2016/2017). *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal*, 2 vols. Braga: Autor.
- Oliveira, E. P. de (2019). *Ornatos em André Soares: criação, transfiguração e transgressão*. In: Oliveira, Eduardo Pires (coord.). *18 olhares sobre André Soares*. Braga: Autor, vol. 1, pp. 91-108.
- Oliveira, E. P. de (2020). Reflexões sobre o uso de gravuras de Augsburgo na obra de André Soares e no Norte de Portugal. In: *As gravuras de Augsburgo na obra de André Soares*. Braga: Galeria da Universidade/UM, pp. 3-8.
- Oliveira, M. A. R. de (2003). *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Torres Revelo, J. (1956). Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamerica (siglos XVI - XVIII). *Revista Interamericana de Bibliografia*, Washington, 6 (1), pp. 3-24.
- Vasconcelos, J. L. de (1905). *Religiões da Lusitânia...* Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional.

Com régua e compasso: A arquitetura como prática matemática na Capela de Nossa Senhora da Aparecida, dos Congregados de Braga

ÂNGELA LOPES, GISELA GOMES, JOÃO CABELEIRA, MARIA ELFRIDA RALHA

Escola de Arquitetura, Arte e Design e Escola de Ciências
Universidade do Minho

Introdução

O presente artigo decorre da união de saberes oriundos da matemática e da arquitetura. Uma parceria que, com um forte pendor historiográfico e atenta a referentes imagéticos coevos, procedeu ao levantamento, enquadramento e reconhecimento da reservada Capela de Nossa Senhora da Aparecida, inserida num amplo conjunto edificado pela Congregação do Oratório em Braga, nos idos setecentos.

Neste contexto, partimos de fontes históricas primárias (nomeadamente o manuscrito das *Memórias da Congregação do Oratório de Braga para a Crónica Geral das Congregações*¹ em depósito no Arquivo Distrital de Braga) e de fontes materiais (a Capela de Nossa Senhora da Aparecida), e indagamos lógicas de desenho do espaço. Avaliamos, em particular:

- a delinearção da pequeníssima Capela de Nossa Senhora da Aparecida que, dentro dos limites do complexo oratoriano, rompe os constrangimentos das suas medidas e se molda através de fundamentos eruditos do desenho e de oportunas estratégias, nomeadamente as da modelação ótica do espaço.

Neste seguimento, pretendemos descodificar o traço/risco/desenho iniciais da Capela e, por isso, encetamos um minucioso levantamento gráfico que permitiu reunir, em plantas e perfis, informação precisa sobre as suas medidas e sobre as suas formas, incluindo as dos elementos decorativos do espaço. Examinamos ainda preceitos perspéticos, apreciando a relação entre a modelação física do espaço e a imagem percebida, a par de valores de iluminação, nomeadamente a partir da luz natural que penetra através do lanternim da cúpula, um dos elementos de destacado interesse na configuração desta Capela.

¹ Ms162, PT/UM-ADB/MON/COB/000006.

De Braga, a dos tempos modernos e da ‘Ilustração’

A grande transformação do espaço urbano Bracarense é consequente às iniciativas do arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1532), que organizou o espaço extra-muros reconfigurando-se um conjunto de campos/rossios que, progressivamente, se afirmaram como lugar destacado da vida da cidade, em muito determinado pela implantação de templos e casas religiosas, que aqui encontram palco privilegiado para as suas ação e eminência.

Importar-nos-á, em jeito de enquadramento geográfico e social, realçar o que o Padre Carvalho da Costa escreveu na sua *Corografia*, no início do século XVIII:

Na latitude de 41 graus, 33 minutos e na longitude de 12 graus, 39 minutos, no coração da Província de Entre Douro e Minho, entre os rios Cávado e Deste, em uma alegre e dilatada planície que cercam fertilíssimos campos, amenos prados e frondosos arvoredos, tem seu assento a mui nobre cidade de Braga (...)

Tem forte Castelo e é cercada de muros com oito portas (obra do Rei Dom Diniz) os quais reedificou o Rei Dom Fernando pelos anos de 1375 e os enobreceu com fortes torres. (...) Tem mais de setenta fontes perenes entre públicas e particulares, e algumas de maravilhosa arquitetura (...)

A Igreja de Nossa Senhora a Branca, que fundou o Arcebispo Dom Diogo de Sousa, mandando abrir todo o terreiro, que vai da porta do Souto até esta Igreja em tal proporção e distância que se pode contar pela melhor praça e saída de quantas há pelo reino. (...) Tem Confraria dos principais da cidade, com seis Capelães que rezam em Coro, fora muitos que têm obrigação de Missa. Servem-na os seus Confrades com riqueza e aparato, tem muita prata e custosos ornamentos. (...)

A Ermida de Santa Ana, que [também] fundou o Arcebispo Dom Diogo de Sousa no mesmo terreiro e campo que tomou o nome desta Santa, junto da qual mandou levantar em boa ordem as pedras e colunas que os Romanos, quando dominavam Braga, levantaram a diversos Imperadores, para que naqueles letreiros tivessem os curiosos em que gastar o tempo e se fizessem peritos nas antiguidades de sua pátria.²

Já no século XVIII, ao tempo de marcantes reformas Religiosas e de significativas mudanças Científicas e Sociopolíticas que atravessavam toda a Europa, o longo arcebispado de D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728) deixou-nos um relevantíssimo legado patrimonial e artístico, que o próprio arcebispo liderou. Assessorado por competentes engenheiros/arquitetos, da qualidade de Manuel Pinto de Vilalobos, e contando com artesãos exímios, D. Rodrigo centralizou as decisões sobre as principais obras, de construção e requalificação, dos espaços religiosos, na cidade de Braga. Contudo, a divisa a seguir na prossecução das obras (arquitetura e/ou talha) estava já definida nas *Constituiçōens Synodales* de Braga: «Da condição com que se entenderá a licença que se der para se edificar de novo Capela, Altar em alguma Igreja (...) se vê que é necessário utilidade, ornato, decéncia e perfeição.» (Braga, 1697, pp. 319-320)

Os Arcebispos sucessores, os Infantes D. José e D. Gaspar de Bragança, reforçariam o crescimento e a prosperidade da cidade de Braga, também com

² Costa, A. (1706), *Corografia portugueza e descripçām topografica do famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares*, Lisboa: officina de Valentim da Costa Deslandes.

ditames festivos trazidos diretamente da Corte do reino, onde as Igrejas engalanadas ocupavam um destacado palco e os respetivos Padres moldavam os seus Sermões e Confissões às exigências da sociedade local.

Por outro lado, o crescimento demográfico da sociedade Bracarense atingia, no século XVIII, máximos nacionais, que os relatos da época evidenciam e Bandeira (Bandeira, 1993, p. 200) sintetiza da seguinte forma:

	1700	1732	1750	1758	1794	1798
Fogos	3500 (a)	3087 (b)	4039 (c)	4635 (d)	4306 (e)	4121 (f)
Variação	-413	+952	+596	-392	-185	
Coefic.4-Pop	14000	12362	16156	18540	17224	16484

(a)- Pe. António Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa*, I. Lisboa 1706 (b)- D. Luís Caetano de Lima, *Geografia Histórica de Todos os Estados Soberanos da Europa...*, T. II, 1736 (c)- Pe. Luís Cardoso, *Dicionário Geográfico de Portugal*, II, Lisboa, 1751 (d)- Silva Thadim, *Memórias...* V (e)- Custódio José Gomes de Vilas Boas, 'Plano de Descrições e Subsídios', Seg. Geografia e Economia da Província do Minho nos fins do Séc. XVIII (f)- Censo de Pina Manique Tabela: 'Evolução do registo de fogos em Braga, ao longo do Séc. XVIII' [Bandeira, 1993, p. 100]

Em suma: é neste cenário, de afirmação de Braga como uma das mais importantes cidades do reino, onde a extensão e a magnificência das construções arquitectónicas das próprias comunidades religiosas também serviam de 'medidor de influências', que se construiu, em Braga, a Igreja e a Casa da Congregação do Oratório (de S. Filipe de Neri).

Da chegada, a Braga, dos Padres Oratorianos

A Congregação Oratoriana chegava a Lisboa, em 8 de janeiro de 1668, pela mão do Padre Bartolomeu do Quental (nomeado pregador e confessor da capela real por D. João IV, como 'supernumerário', em 22 de outubro de 1654) e, num período de expansão Iluminista, aqui protagonizaria interessantes duelos científicos e alardeados confrontos políticos com os, há muito já instalados, membros/Padres da Companhia de Jesus. Em 1687, os Padres Oratorianos José do Valle e Francisco Rodrigues chegavam a Braga, com um propósito reportado, anos mais tarde, pela própria Congregação:

Braga é uma cidade famosa do reino de Portugal na Província de Entre Douro e Minho; corte dos Senhores Arcebispos Bracarenses, que o são Primazes de toda a Espanha e Senhores também da mesma cidade do temporal. É esta cidade bem célebre pela sua Antiguidade, pela piedade e religião, enquanto muito floresce; pela multidão dos seus habitadores; pela temperança do seu clima; pela fertilidade e formosura do seu terreno; pela bondade das suas fábricas; e finalmente por ser como é, o centro da união onde para e fim das suas dependências se costumam juntar a maior parte dos povos das suas grandes Províncias Entre Douro e Minho e Trás os Montes.

A esta famosa cidade faltava, para complemento das suas grandezas, e muito mais para o bem espiritual dos seus habitadores, o ter entre eles a Congregação do Oratório, (fundada primeiro em Roma pelo nosso grande Patriarca S. Filipe de Néri, no ano de 1577, e depois em Lisboa pelo N. V. Padre Bartolomeu de Quental no ano de 1668, donde saíram todas as mais Congregações nestes reinos de Portugal e suas

conquistas) a qual pelo seu Instituto é especialmente deputada, ao proveito dos próximos.³

A Braga que D. Diogo de Sousa fizera ‘cidade’ (a partir, nas suas próprias palavras, ‘de hua aldea’), era, neste relato, um palco desejável para a afirmação da Congregação de S. Filipe de Neri em Portugal, mas a implantação da sua Casa e Igreja só viria a começar em 1703 com o início da construção de um projeto arquitetónico que, dada a sua grandeza e fruto de algumas vicissitudes, se desenrolou ao longo dos três primeiros quartéis do século. No *Mappa das Ruas de Braga* (1750) plasmava-se o curso desta empreitada, praticamente meio século depois do início das obras, mas com todos os serviços religiosos a funcionar desde 1717 (data da Consagração da Igreja dos Oratorianos):



Fig. 1 - Representação da Igreja e Casa do Oratório no *Mappa das Ruas de Braga* (1750).

A escolha da localização, conforme patente no *Mapa Braga Primas* (Soares, 1755), não parece ter sido casual, nem precipitada: no alinhamento da rua do Souto, principal eixo viário da cidade e no caminho para o Bom Jesus, em pleno Campo de Sant’Ana – melhor praça e saída de quantos há no Reino –, o edificado Oratoriano impõe-se pela sua centralidade, na frente sul do campo, a par da respetiva monumentalidade.

³ Ms162, PT/UM-ADB/MON/COB/000006.



Fig. 2 - Detalhe do *Mappa Braga Primas* com o Campo de Santa Anna, Casa do Oratório (11) e Ermida de Santa Ana (20). (BNP - C.C. 978 V. - Cartografia)

Uma construção que concorreria com a riqueza e aparato de outros edifícios religiosos seus vizinhos (por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora a Branca, ou o Recolhimento das Convertidas (12), ou o Convento das Religiosas da Penha (13)), os quais, apesar de tudo, não entrariam em direto ‘conflito’ com a edificação dos Oratorianos. O mesmo não se poderia dizer da Ermida de Santa Ana (20), cuja posição central no campo homólogo condicionaria os desígnios de representação e imagem urbana perseguidos pelos Congregados de Braga. Apesar dos propósitos culturais que D. Diogo de Sousa lhe havia atribuído, a verdade é que, em 1769 e com o apoio de D. Gaspar de Bragança, os Oratorianos obteriam finalmente a autorização para demolir a dita Ermida:

(...) uma obra tão digna de se ver, estivesse, para o dizer assim, tolhida com outra de pouco vulto, qual era a pequena capela de S. Ana, que lhe ficava diante, em pouca distancia, para o meio do Campo ou Praça, que dela tomou o nome. (...) até que no ano de 1769, querendo a Irmandade continuar as obras da Capela (por nós embargadas havia muitos anos) despertaram contra si o zelo do Sereníssimo Senhor Dom Gaspar Arcebispo, e Senhor de Braga, que atendendo à deformidade, que a dita Capela fazia no meio da melhor Praça, que tem a Cidade, a mandou demolir, e arrasar ficando a nossa Igreja mais patente aos olhos de todos, os que passeando pelo Campo, não cessam de admirar a magnificência e altura dela; e louvar ao mesmo tempo a prudência do dito Senhor Arcebispo.⁴

⁴ Arquivo Distrital de Braga (manuscrito), Mapa das Ruas de Braga (1750, Ricardo Rocha), (Editado em Vols I e II, Braga, 1989).

Da construção da Capela de Nossa Senhora da Aparecida, no edificado dos Congregados, em Braga

Se a presença destas Igreja e Casa do Oratório marcava indelevelmente a imagem do campo de Sant'Ana, a Capela de Nossa Senhora da Aparecida parece ser, pelo contrário, um 'simples e pequeno' santuário reservado para os Padres e Irmãos leigos Oratorianos, sediados em Braga: afastada da cidade, fechando-se no interior do majestoso conjunto edificado, instalada no primeiro andar, não se faz anunciar sobre espaços abertos internos ou envolventes ao conjunto, sendo que o seu acesso, pelo interior dos espaços privados, enfatiza o caráter íntimo deste lugar.



Fig. 3 - Localização da Capela de Nossa Senhora da Aparecida no conjunto dos Congregados

Encaixa-se numa pequena reentrância da empêna nascente da Igreja, que resulta da diferença de amplitude entre a nave do templo e respetiva capela-mor. Uma posição que comumente, nos templos pós tridentinos, é também coincidente com a de tribuna privilegiada sobre o altar, permitindo ampliar o espaço de assembleia, e que no caso dos Congregados se vê condicionada pelo fecho tardio da nave e construção do respetivo coro alto. Deste modo, a localização da Capela de Nossa Senhora da Aparecida, também poderá denunciar, a opção por um local de observação privilegiado, pelos Oratorianos, para dentro da sua Igreja.

Do ponto de vista planimétrico, a largura da Capela configura-se por via da diferença entre a amplitude da nave e da capela-mor, enquanto a sua extensão /comprimento coincide, afinal, com a profundidade da capela-mor da Igreja. Estando, assim, condicionada a dimensão da planta (com a e b , na Figura 4, pré-determinados), é precisamente nas relações altimétricas e respetiva partição que o desenhador encontra maior liberdade de ação. Nesta circunstância, o riscador optou, possivelmente de forma intencional, por uma matriz volumétrica regular, de

inspiração ‘clássica’/euclidiana, assente num paralelepípedo cuja altura e comprimento são iguais, numa modelação tradicional *ad quadratum*.

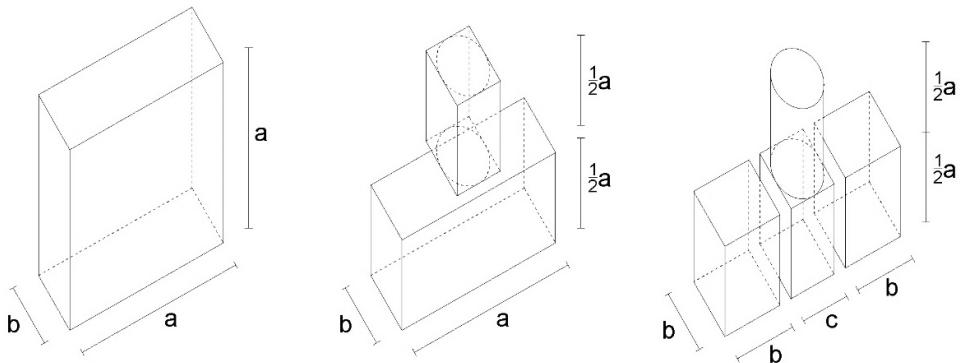


Fig. 4 - Matriz volumétrica da Capela e seus elementos

Neste paralelepípedo genérico (na figura, à esquerda) destaca-se depois uma divisão da sua altura em duas partes ($a/2$) de que resulta inferiormente o corpo da nave e superiormente a elevação de um tambor (na figura, à direita), cujo centro coincide com o ponto médio dos comprimentos dos eixos longitudinal e transversal da Capela.

O espaço da nave é composto por uma sequência de três tramos ($b+c+b$), sendo que o tramo central ($c.b$) se destaca pela correspondência com a elevação do lanternim, acolhendo a altura máxima do volume em que se inscreve a Capela (a). Os módulos laterais são iguais, apresentando novamente uma planta de matriz quadrada ($b.b$) e têm metade da altura total do lanternim ($a/2$). O tramo central destaca-se ainda pela inscrição de uma elipse no retângulo da planta, a qual serve de base ao lanternim, cujo corpo do tambor corresponde a um cilindro (elíptico) rematado por cúpula parabolóide (elíptica).

Deste modo, a matemática revela-se naturalmente como instrumento elementar/básico da estrutura e da estética do projeto, nomeadamente no que se refere ao controlo da configuração, medida e relações proporcionais da forma/espaço construído, bem como à consciente integração de formulários decorativos. É precisamente neste raciocínio, da compreensão da relação entre partes, que nos é permitido avançar na interpretação da composição dos elementos verticais da Capela. Por outro lado, e de acordo com a natureza das áreas disciplinares envolvidas, devemos ressaltar o caráter gráfico da investigação, procurando revelar esquemas que expressem modos de organização mental do espaço. Na análise da secção longitudinal da Capela destacamos novamente a relação de 1 para 2 e a divisão do corpo da nave nos três tramos anteriormente reportados (fig. 5).

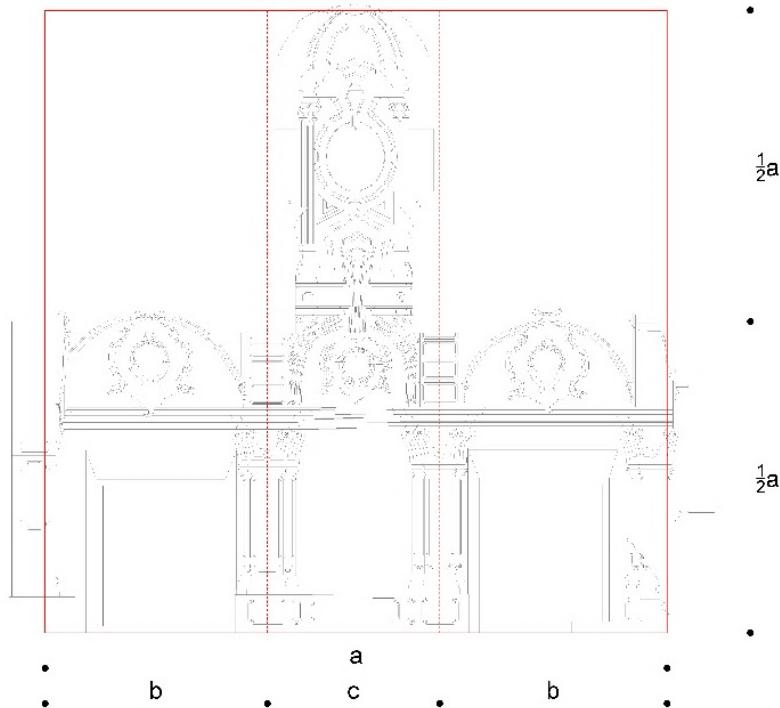


Fig. 5 - Secção Longitudinal da Capela com a respetiva antecâmara.

Da interpretação com régua e compasso, perscrutando os passos do desenhador

No quadrado em que inscreve a secção longitudinal, inscrevemos (fig. 6) uma circunferência com diâmetro (a) igual ao lado do quadrado e cujo centro é o intradorsor do arco de suporte ao corpo do lanternim. Nesta circunferência, podemos esboçar outras três, com diâmetros ($a/2 =$ metade do da circunferência maior): duas correspondentes ao corpo da nave e a terceira correspondente ao corpo do lanternim, e de cuja conjugação se admite a regulação do volume geral da Capela.

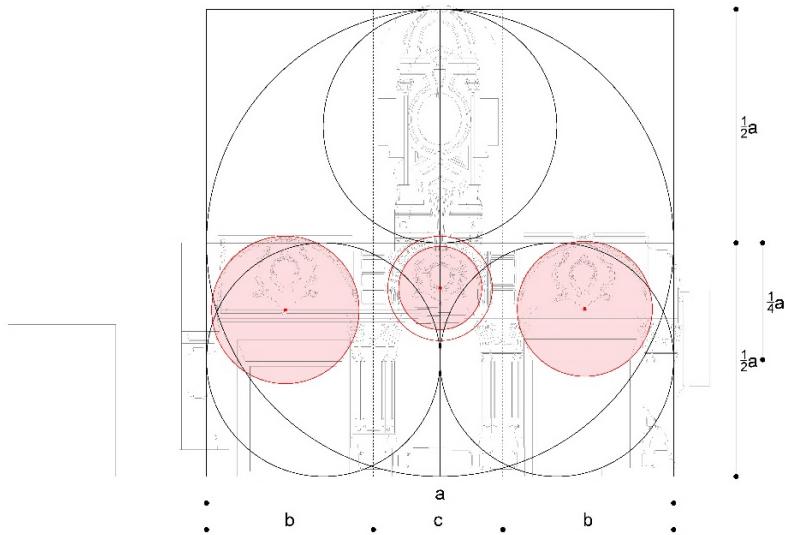


Fig. 6 - Composição espacial da secção longitudinal da Capela

Outro aspecto comum na delineação deste espaço é a posição ocupada pelos centros das circunferências, que coincidem com os arcos das abóbadas e correspondem aos pontos geradores da decoração aplicada; algo completamente justificável por motivos práticos da concretização do idealizado em estaleiro de obra, nomeadamente na instauração de pontos de suporte à definição do risco (a delineação destes é suportada por corda fixa ao centro de circunferência que regula distâncias e disposição de elementos). Assegurava-se, deste modo, a coordenação entre a delineação do espaço e o controlo na resolução construtiva e ornamental da obra idealizada.

Quanto à dimensão qualitativa da arquitetura, no que se reporta à adequação e correta distribuição das partes, bem como à harmonia dos elementos calculada segundo especificações quantitativas ou abstratas, procuramos também a existência de prováveis unidades de medida, eleitas como módulo, e que abrangessem a forma total do edifício. Aplicando também sobre a mesma secção longitudinal uma malha quadrada (fig. 7), foi possível determinar a unidade padrão aqui usada: corresponde à medida coeva do palmo (aproximadamente 0,22m) e percebeu-se que esta não só regula a distribuição e segmentação espacial, como o posicionamento e regulação dos constituintes ornamentais (pilastras, capitéis e frisos) ou dos elementos decorativos (medalhões, conchas e florões). É daí evidente a obediência do desenho da Capela a esta malha, verificando-se notórias coincidências com a altura das pilastras, dos arcos, das cornijas, bem como das aduelas de arcos ou dos óculos, no lanternim, e revelando-se uma estratégia muito vinculada a princípios da teoria vitruviana, nomeadamente na composição dos planos de contenção espacial, mais precisamente, os de *ordinatio, dispositio, symmetria e eurythmia*.

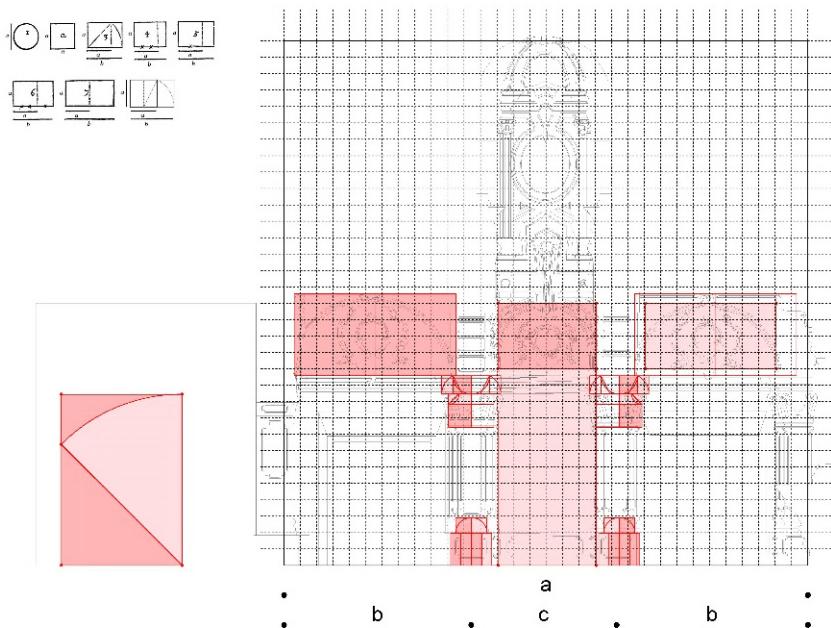


Fig. 7 - Regulação proporcional e métrica na seção longitudinal da Capela

A constância detetada na medida do construído assegura a estabilidade do organismo espacial, regulando de modo evidente a distribuição e segmentação espacial, bem como o posicionamento e regulação dos constituintes ornamentais (pilastras, capitéis e frisos) ou dos elementos decorativos (medalhões, conchas e florões).

Avançando na interpretação de relações proporcionais, e tomando-se como referência o *Curso de Arquitetura* de Blondel (1675-1683) que sabemos ter feito parte da biblioteca do arcebispo D. Gaspar de Bragança, constatamos que são vários os seus esquemas proporcionais que também enriquecem o desenho da Capela; entre eles: o retângulo da raiz quadrada de 2 (associado à diagonal do quadrado e identificado, por exemplo, nas portas) ou as proporções dupla, sesquiterceira e suprabitidivisora de terceiras partes (algumas destacadas na figura).

Da regulação proporcional e métrica do Retábulo

Aplicamos a mesma metodologia à secção transversal do espaço que inclui o retábulo (fig. 8), percebemos, desta vez, que a forma global do retábulo se inscreve num retângulo cujo lado também advém de diagonais inscritas num quadrado de lado (b), remetendo para a 'notável' proporção associada ao 'número de ouro': $\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$.

Trata-se de um retângulo identificado com a denominada ‘divisão em média e extrema razão’, com fundamentada leitura algébrica e cujo apurado valor estético foi desde (quase) sempre reconhecido. Geometricamente, a sua delineação com régua e compasso é, mais uma vez, de belíssima simplicidade e tem outras associações, por exemplo, através de um triângulo isósceles, ou de um pentagrama, ou ainda com a delineação de aproximações a uma espiral (logarítmica), apelidada de ‘milagrosa’.

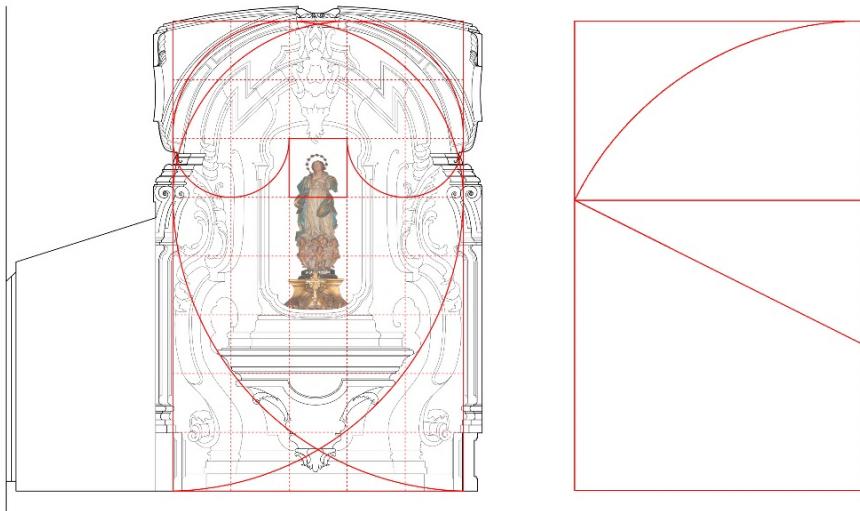


Fig. 8 - Regulação proporcional do retábulo e individualização de matriz retangular áurea.

De volta à pesquisa de regularidades, ainda sobressai que o arco na zona superior do retábulo pertence a uma circunferência cujo centro coincide com o coração da imagem da Senhora da Aparecida. Mais do que uma coincidência compositiva, na regulação de partes, parece-nos revelar uma consciente coordenação entre composição e simbologia, fazendo incidir o olhar de quem contempla a obra, com o foco da devoção, o Coração de Maria.

De algumas notas sobre a ornamentação e decoração do espaço

Após a análise à matriz do espaço, devemos ainda destacar coincidências entre os ornamentos arquitetónicos e motivos decorativos da Capela com a imagética em circulação à época, nomeadamente em gravuras e tratados de arquitetura, objetos de culto de uma elite informada e, simultaneamente, instrumentos essenciais na formação de arquitetos e do gosto dominante (fig. 9).

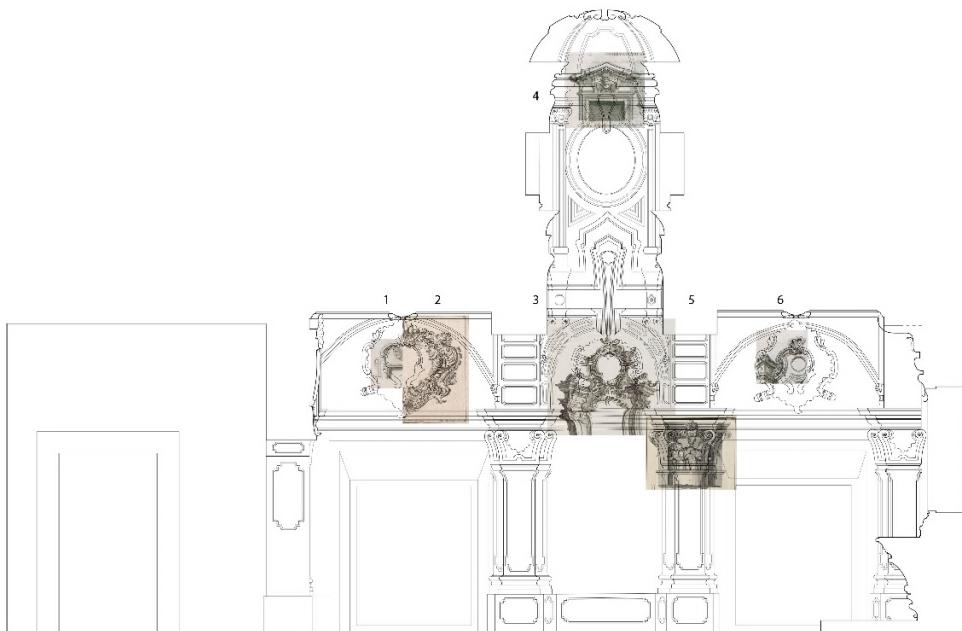


Fig. 9 - Comparaçāo com a tratadística coeva - referentes formais e ornamentais:
1, 4 e 6 - Antonio Visentini (*Osservazioni di Antonio Visentini architetto veneto che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, 1771, p. 27, 41 e 91); 2 - Jeremias Wachsmuth (Desenho para Cartela, 1750-56); 3 - Franz Xaver Habermann (Desenho de altar, 1740-60); 5 - Francesco Borromini (*Opus Architectorum*, 1725, p. IX).

Na figura, está patente a metodologia que adotamos: confrontaram-se os principais componentes da Capela a gravuras e ilustrações da tratadística, através da sobreposição destas gravuras aos alcādos internos do espaço. Para isto, identificaram-se algumas das principais obras coevas, entre as quais os tratados de François Blondel (*Cours d'Architecture*, 1675-1683), Andrea Pozzo (*Perspectivae Architectorum et Pictorum*, 1693-1700), Antonio Visentini (*Osservazioni di Antonio Visentini, architetto veneto, che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallacini sopra gli errori degli architetti*, 1771) e Francesco Borromini (*Opus Architectonicum*, 1725), bem como várias gravuras austro-húngaras, nomeadamente de Franz Xaver Habermann e Jeremias Wachsmuth.

Por outro lado, e face à atribuição da obra a André Soares, procuraram-se, pela mesma via, coincidências entre os formulários aplicados na composição e na decoração deste espaço com os aplicados em obras coevas de André Soares (fig. 10).



Fig. 9 - Comparação com a obra de André Soares - referentes formais e ornamentais: 1 e 7 - Palácio do Raio (1752); 2 - Igreja de Santa Maria Madalena da Falperra (1753); 3 e 6 - Casa da Câmara (1753); 4, 5, 8 e 10 - Fachada da Igreja dos Congregados (1761); 9 - Paço Arquiepiscopal de Braga (1743-44).

Na comparação com outros elementos do conjunto da obra edificada atribuída a André Soares, encontramos, por exemplo, semelhanças com o coro alto e a porta principal da fachada da própria Igreja dos Congregados. Além disso, há também similitudes com elementos de outras das suas obras, nomeadamente: a portal lateral, janelas e portal do Palácio do Raio (1752), a moldura de janelas da Casa da Câmara (1753) e a fachada da Igreja de Santa Maria Madalena da Falperra (1753). Coincidências que atestam a circulação de formas, seja por via de mestres desenhistas ou mestres canteiros, no espaço (Braga) e no tempo (meados do XVIII).

Do espaço percebido, em termos relativos ante a presença humana & em conclusão

A análise da Capela de Nossa Senhora da Aparecida, aprofunda-se ainda através de desenhos e fotomontagens (fig. 11), que permitem registar as propriedades materiais da construção, nomeadamente da sua cor e textura, revelando-se contrastes e concordâncias essenciais à qualificação do espaço. Porém, de entre os aspectos qualitativos da Capela destaca-se a capacidade de engano do olhar relativamente à escala do espaço percebido.

Embora constrangido pelos limites físicos da planimetria, e regulando-se pelas lógicas evidenciadas nas matrizes métrica e proporcional identificadas, a modelação plástica da Capela integra ajustes óticos que dotam o seu espaço de uma escala aparentemente mais robusta do que aquela que as suas medidas nos revelam. Um engano somente denunciado no confronto direto da construção com o indivíduo expondo o contraditório entre a pequenez física da medida experimentada pelo corpo e a grandeza percebida pelo olhar.



Fig. 11 - O espaço - Fotomontagens do alçado longitudinal e do retábulo, a par da planta de tetos.

De facto, a experiência visual da Capela induz-nos numa visão grandiosa, sendo ela fundada em três parâmetros: abrangência visual do conjunto (fig. 12), ajuste de medida contrariando a recessão perspética percebida e controlo de luz/sombra. A distribuição e relações abstratas dos elementos conformadores de espaço permitem concentrar dentro dos limites dos cones visuais identificados (definidos a partir de pontos de vista determinantes na apreensão do espaço relativamente ao seu desenvolvimento em profundidade, Pv1, e em altura, Pv2), possibilitando a captura imediata de uma imagem global do organismo construído. Por outro lado, e mais particularmente no que se refere à visão na vertical (Pv2), absorvendo o desenvolvimento em altura do lanternim, os elementos mais distantes ao observador são progressivamente sobredimensionados anulando os efeitos da recessão perspética e contrariando percepтивamente a efetiva pequenez física do espaço. Na sequência deste ajuste de medida dos ornamentos, a medida do visto é

aparentemente constante, anulando a natural diminuição ótica, e interferindo na avaliação sensitiva da dimensão, distância e relações internas do espaço.

Claro que a estes elementos acresce o controlo na entrada de luz natural pelo lanternim. Na visualização da nave (a partir de Pv1) os três tramos da composição volumétrica ($b+c+b$) correspondem igualmente a momentos de maior (c) e menor intensidade de luz (b). Numa lógica afim, e agora relativamente à visualização do lanternim (Pv2) a entrada primordial de luz na Capela, através dos seus óculos, coloca-se numa posição intermédia entre o espaço corpóreo (a nave) e o limite alcançado pelo olhar (a cúpula). Assim, em ambas as situações, reforçando-se a intensidade luminosa de elementos intermédios, acentuada pela capacidade de reflexão dos estuques, forçando contrastes de luz/sombra que, associados à intensa plasticidade dos ornamentos empregues, perturbam a percepção da medida absoluta da construção.

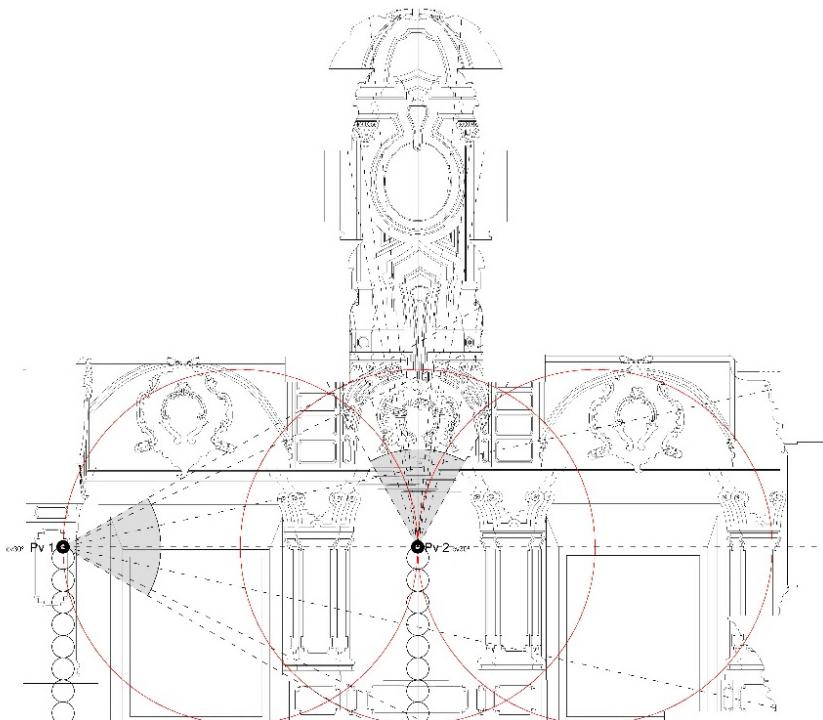


Fig. 12 - Localização dos principais pontos de vista do espaço, PV1 e PV2, e identificação dos cones visuais e raios visuais.

Contudo, e apesar da aparente incongruência consequente à experiência visual de um espaço grandioso e aos limites denunciados pela experiência corpórea da matéria que delimita o espaço (cuja amplitude não é muito distante da envergadura do corpo humano), prevalece a averiguação sinestésica operada a partir do olhar. Um engano, devedor de uma elevada mestria na composição arquitetónica

(nomeadamente na capacidade de modelação de matéria, espaço e luz), regulada por preceitos da matemática (medida e proporção) e da ótica (medida e proporção percebidas pelo olhar).

Porém, e tendo em atenção a metodologia gráfica aplicada na análise, a pequenez física da Capela revela-se, de modo inquestionável, somente aquando da introdução da figura humana nos desenhos (fig. 13). Desmorona-se, por essa via, a razão intuída a partir da composição e relações abstratas percebidas, para se evidenciar uma razão factual, a da medida concreta da construção. Uma circunstância que em nada diminui a obra, antes pelo contrário, amplia-a no que revela da sensibilidade espacial e mestria do seu desenhador no controlo dimensional e qualitativo do espaço.



Fig. 13 - Espaço e escala - A obra na relação com o corpo

A qualidade deste espaço, que se agiganta perante os nossos olhos, mostra a importância do domínio das ciências matemáticas na construção mental que preside o projeto de arquitetura. Porém, e além dos aspectos expostos, não deveremos sonegar a importância no ajuste empírico de absolutos métricos e proporcionais, conforme a cultura moderna da perspetiva no controlo da forma percebida. Contudo, é precisamente a partir deste ajuste de constâncias dimensionais e referentes proporcionais, que se permite a sua percepção pelo olhar, já que, de outro modo, estes seriam desvirtuados pela deformação ocular.

É sob estes pressupostos, os do contexto artístico e os científicos que consubstanciam opções do desenho, que a presente investigação, centrada na pequeníssima e singular Capela de Nossa Senhora da Aparecida, procura descodificar, através de régua e compasso, a aritmética e a geometria intrínsecas à modelação e qualificação da sua forma/espaço, seguramente concebido por um competente riscador, um arquiteto instruído e conhecedor das mais eficazes regras matemáticas aplicadas ao desenho de espaço.

Referências bibliográficas

- Arquivo Distrital de Braga (manuscrito), *Mapa das Ruas de Braga* (1750, Ricardo Rocha), (Editado em Vols I e II, Braga, 1989).
- Arquivo Distrital de Braga (manuscrito), *Memórias da Congregação do Oratório de Braga para a Crónica Geral das Congregações*.
- Argote, J. C. (1734). *Memorias para a historia ecclesiastica de arcebispado de Braga*, (Título I, Tomo segundo). Lisboa: na oficina de Joseph Antonio da Silva.
- Bandeira, M. (1993). 'O espaço urbano de Braga em meados do séc. XVIII', em Revista da Faculdade de Letras, Geografia I Série, vol. IX, Porto, pp. 101-223.
- Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (manuscrito; cartografia), *Mappa da Cidade de Braga Primas* (1755, André Soares).
- Blondel, F. (1675-1683). *Cours d'Architecture, enseigne dans l'academie royale d'Architecture*, Paris: Lambert Roulland.
- Borromini, F. (1725). *Opus Architectonicum*, Roma: Sebastiano Giannini.
- Braga, Arquidiocese (1697). *Constituiçõens synodaes do Arcebispado de Braga, ordenadas no anno de 1639*, Lisboa: na officina de Miguel Deslandes.
- Costa, A. (1706). *Corografia portugueza e descripcjam topografica do famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares*, Lisboa: officina de Valentim da Costa Deslandes.
- Lopes, A., Gomes, G., Cabeleira, J. & Ralha, E. (2019). "A Matemática do arquiteto André Soares na Capela de Nossa Senhora Aparecida", em E. Pires Oliveira (Coord.) *18 olhares sobre André Soares*, vol. 2. Braga, pp 25-45.
- Lopes, A., Gomes, G., Cabeleira, J. & Ralha, E. (2021). *O desenho da Capela de Nossa Senhora da Aparecida*, Braga: Empresa do Diário do Minho.
- Pozzo, A. (1693-1700). *Perspectivae Architectorum et Pictorum*, Roma: Giacomo Komarek Boemo.
- Visentini, A. (1771). *Osservazioni di Antonio Visentini, architetto veneto, che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallacini sopra gli errori degli architetti*, Roma: Giambattista Pasquali.

PAISAGENS SONORAS URBANAS: O SOM E A CIDADE





Vista panorâmica de Braga. Manoel Carneiro (1871-1956). ASPA - Associação para a Defesa, Estudo e Divulgação do Património Cultural e Natural. Museu Nogueira da Silva.

Itinerâncias sonoras pelo *Mappa da Cidade de Braga Primas* - uma hermenêutica pela memória das sonoridades urbanas setecentistas¹

MIGUEL Sopas de Melo BANDEIRA
Instituto de Educação/CECS – Universidade do Minho

*À Manuela Milheiro,
amiga e colega do barroco bracarense*



Fig. 1 - Bom Jesus do Monte. Escadório dos cinco sentidos.
Fonte do ouvido (1^a metade do séc. XVIII)

0. Da abertura

Indagar as sonoridades efémeras do passado quotidiano de uma cidade tornou-se nos últimos tempos um exercício académico recorrente, tanto mais eivado de ousadia, quanto este se reporta a períodos em que inexistiam processos de recolha e fixação sonora. De um modo geral assistimos à valorização cultural da

¹ Texto da conferência, com o mesmo título, proferida no II Congresso Internacional Paisagens Sonoras – o Som, a Música e a Arquitectura nas Comemorações de André Soares (1720-1769); Braga, 2 a 4 de setembro de 2021; Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Minho; Braga, 2 setembro de 2021.

perceção dos sentidos, dos quais a audição, sendo um dos mais elementares, ainda é dos mais desconhecidos. As sonoridades ambientais caracterizam-se, sobretudo, pelo seu caráter difuso e fugidio, e relevam a concentração e a sensibilidade auditiva de quem escuta. Mesmo desde os primórdios da expressão gráfica, da grande conquista civilizacional em se ter fixado a possibilidade de se reconstituir a comunicação oral e, posteriormente, a representação da música, as diversas sonoridades, particularmente as ambientais, traduzem aquilo que de mais efémero e fluído pode restar da experiência dos sentidos.

Reproduzir um ambiente acústico informal de um passado remoto, mais do que uma arqueologia dos sons depende muito, ainda hoje, da capacidade fina de auscultação daquilo que traduzem as palavras e as imagens do passado, de um sentido de observação que pode ser apurado a partir de outras expressões documentais indiretas, mas também de referentes residuais que perduram na atualidade e, porque não, também de uma franca capacidade de recorrer à imaginação sustentada².

Por princípio metodológico, tal como de outras vezes, tomámos o referencial da morfologia do espaço urbano como suporte de partida, não por qualquer profissão de fé disciplinar, por cômoda que seja, e que cada vez mais nos é indiferente, mas pela necessidade concreta de nos aproximarmos da natureza do objeto de indagação. Dir-se-ia, no caso, de índole kinestésica, sobretudo, por uma questão de similaridade. Isto é, usando o exemplo da criança, que apura o sentido de equilíbrio e segurança num quarto escuro, sem referências luminosas, seguindo espontaneamente os sentidos na busca de orientação.

Uma heurística do fazer caminho, claro está tateando prudentemente à nossa volta, em busca de uma ambiência sonora dupla. Por um lado, dir-se-ia estrutural, pela imanência dos sons de fundo, perscrutando o que ainda hoje deixou rastro, embora residual, e de que são exemplo os sinos das igrejas; e, por outra parte, uma abordagem conjuntural, evocativo-figurativa, veiculada pelo que nos chegou das fontes escritas e dos poucos estudos que sobre esta matéria se têm feito. Neste último, tomando o testemunho das descrições das cerimónias públicas, particularmente, das celebrações regulares mais exuberantes no plano acústico. Ou seja, o desafio maior de nos aproximarmos do estado de espírito exigido para poder escutar a cidade de Braga ao tempo dessa figura enigmática e extraordinária que aqui nos reúne, André Soares. Note-se, por ironia, uma personagem do *risco* da qual, ainda hoje, se desconhece qualquer imagem ou representação.

² Agradecemos o honroso quanto desafiante convite da Professora Elisa Lessa, musicóloga referencial e estimada amiga, nos preparamos intempestivos em que nos abalancamos, começando por procurar escutar à nossa volta a voz interior dessa inspiradora *cantata cartográfica*.

1. Pautas, instrumentos & executantes

A consideração das diversas sonoridades em função das pessoas e do seu território/ambiente deu origem ao conceito de paisagens sonoras. Tema hoje tido por consensual que se afirmou em 1977³ com o compositor canadense R. M. Schafer, depois deste o ter usado, dez anos antes, em contexto pedagógico musical, numa lição de composição – «The musical soundscape» – para distinguir diversos conceitos sonoros a ter em conta, como: ruído; silêncio; tom; timbre; textura; amplitude; melodia; e ritmo (Fonseca, 2020, p. 23). O termo *soundscape*, claramente uma metáfora, como todos sabemos, originária do regime canónico afeto aos estudos da paisagem, tem uma natureza predominantemente imagético-visual. Sem a veleidade de discorrer pelos conceitos e os estudos específicos, designadamente, pelas relações temporais e historiográficas do som e da paisagem, cuja explanação aprofundada podemos acompanhar em Nuno Fonseca (2020)⁴, retiramos daí, para o nosso propósito de abordar a paisagem sonora urbana setecentista, o enquadramento que o mesmo autor nos dá de uma distinta genealogia metodológica. Para o caso, o contributo desse mesmo ano, do arquiteto e urbanista Michael Southworth (1967), a propósito da consideração do som no planeamento urbano e na qualificação ambiental da cidade contemporânea. Este urbanista, usando igualmente a expressão de paisagem sonora, ocupou-se de uma finalidade distinta, todavia, fundamental ao esquema conceitual da nossa abordagem, o “ambiente sonoro” das cidades. Trata-se de uma metodologia que vem na esteira dos trabalhos do já nosso conhecido Kevin Linch, autor da arquétipa, «A Imagem da Cidade» (1960), que individualiza os elementos que fundamentam o mais conhecido modelo de legibilidade do espaço urbano contemporâneo. O desenho urbano como instrumento útil para o nosso fim em vista, do mesmo modo que Southworth (1967) o adaptou, ao pretender mitigar a poluição sonora da cidade, tomando como referência «a qualidade e o tipo de sons e a sua organização no espaço e no tempo, [em que] ela [a paisagem sonora] será considerada em relação com a forma visível da cidade: a sua actividade e as suas configurações físicas»⁵.

No entanto, ao promover um ensaio relativo ao passado distante, como é o século XVIII, temos de estar plenamente conscientes dos condicionalismos historiográficos que suscita a presente asserção, mesmo admitindo o enquadramento nas correntes mais recentes, que assumem a investigação da *história dos sentidos* e das *sensibilidades* como um campo de investigação, note-se, herdeiro da mesma fonte inspiradora da «escola dos Annales», quando esta encetou uma demarcação epistemológica face à historiografia académica anterior.

A impossibilidade absoluta de voltar a ouvir os sons emitidos no passado, mesmo que mediática ou virtualmente recriados, circunscreve-nos praticamente às

³ Schafer, Raymond Murray (1977). *The Sound Scape: Our Sonic Environment and the Tuning of de World*, Rochester, VT: Destiny.

⁴ Fonseca, Nuno (2020). *Temporalidade e Historicidade das Paisagens Sonoras: Os seus sons e os seus silêncios*. In, *Ouvir e Escrever as Paisagens Sonoras – Abordagens teóricas e (multi)disciplinares*; org. Elisa Lessa, Pedro Moreira e Rodrigo Teodoro de Paula; Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos; Braga 2020, pp.21-36.

⁵ Southworth, Michael (1967), apud Fonseca, Nuno, 2020, pp.23-24).

fontes disponíveis, que são predominantemente narrativas. Sejam estas diretas ou indiretas dos sons descritos que, por maioria de razão, suscitam tantas histórias quanto os possíveis narradores. Do mesmo modo, salvaguardadas as diferenças, sublinhe-se o desafio do intérprete perante a execução da peça musical, ao ter de reagir à escrita de uma pauta. Por outro lado, a vantagem de desfrutar da inércia temporal da forma urbana, que se mantém estruturalmente reconhecível, pela localização e traçado das ruas, das praças, do posicionamento dos seus equipamentos coletivos mais simbólicos, diríamos mais *sonoros*. Por todo um cenário topográfico e ambiental que, apesar da profunda antropização, não escamoteia a preservação de um desenho matriz. Dir-se-ia, análogo ao modo como podemos apreciar o corpo de uma guitarra que, pela sua forma, boca e materiais, constitui uma caixa de ressonância perene à vibração do tanger das suas cordas. Assim o podemos entender, a morfologia urbana face à propagação dos sons.

Enfim, o abstracionismo da morfologia urbana que, arriscaríamos, pode e deve até justificar ensaios experimentais de natureza arqueoacústica, por via da relação da física do som com o comportamento das formas e dos materiais edificados, consignando a atmosfera como um território acústico, a partir da propagação das ondas sonoras na massa de ar, e da sua interação com o solo e as superfícies. Certamente, scrutinando laboratorialmente as suas ressonâncias, as vibrações e os ecos que se produzem e são refletidos; o modo como os sons são absorvidos e sujeitos a outras variações diversas; cruzando e misturando-se à escuta, seja face a possíveis medições, seja à impressão sensível do ouvinte por outros sons. Um campo de investigação onde o silêncio também é fundamental. A possibilidade de sobrepor e decompor sons, permitindo estabelecer grelhas de leitura e modelos sistemáticos de análise que, todavia, não dispensam o instinto observador, a imaginação, a qualidade do sentimento de imersão do ouvinte, que resulta da intuição e das emoções mais significantes.

Apreendemos assim, na perspetiva *Schaferiana*, que a paisagem sonora assenta mais nos acontecimentos *ouvidos* de que os objetos *vistos* (Fonseca, 2020, p. 26), pelo que, para nossa utilidade imediata, se depreende que esta possa diluir, de um modo mais invasivo, no domínio da temporalidade, convocando intuitivamente o pesquisador para a historicidade do território. Daí a multiplicidade de leituras possíveis das paisagens sonoras, consoante a sensibilidade, o conhecimento e a referenciação simbólica, empregue por cada um dos hermeneutas de sonoridades. Como avança Alain Corbain (1994 e 2016), citado por N. Fonseca (2020), que se notabilizou por scrutinar as práticas da vida quotidiana passada, pelo estudo das paisagens sonoras rurais, afirmando-se por demarcação da paisagem que tem por atrator o pendor imagético-visual, considera o autor, «uma maneira de ler e analisar o espaço, de o representar (...) para poder oferece-lo à apreciação estética, carregando-o de significações e emoções (...) uma leitura, indissociável da pessoa que contempla o espaço considerado»⁶. Em suma, um ponto de vista não exclusivo, mas antes convocador de outras perspetivas, de outros observadores capazes de suscitar um “entrelaçado de leituras”, naturalmente, enriquecedor por diverso, mas sempre sujeito às contingências humanas e naturais de desenvolvimento rápido,

⁶ Corbin, Alain (2002, p. 11-12, *apud* Fonseca, Nuno, 2020, p. 29).

mais ou menos imponderáveis, de que são exemplo, as rebeliões sociais e a variabilidade dos fatores meteorológicos.

Antes ainda, entre nós, há que destacar o trabalho pioneiro do musicólogo português Rui Vieira Nery (2006) que discorreu sobre as sonoridades musicais no espaço público da Lisboa de finais do *Antigo regime*, sustentando-se nos relatos da época, muito em particular, dos viajantes estrangeiros que visitavam Portugal.

2. O palco dramático setecentista, o espaço público

A cidade portuguesa de meados do século XVIII é ainda a cidade do Antigo Regime, marcada pela mundividência da *Contrarreforma*, mais a mais no caso de Braga, ainda e então a sede de um senhorio eclesiástico, sem correição régia, governado como uma *república neoplatónica* (Bandeira, 2000, p. 102)⁷ cuja massa edificada era fortemente interpenetrada pelo seu suporte rural. Do alto dos seus numerosos campanários ecoavam os sinos pelo território, relativamente plano, que a cidade dominava. Uma cidade barroca já então dotada de um elevado setor de população ativamente consumidor, que ajudava a diversificar as suas atividades e serviços, tornando-a, num importante mercado territorial, apesar de não chegar às duas dezenas de milhar de habitantes. O ritmo de vida diário continuava a ser marcado pelos ciclos da natureza e pelo calendário religioso, cuja bonomia das práticas diárias só mesmo era interrompida pela ampliação das suas frequentes festividades. Formatando o espaço público, como um palco de afirmação e controlo social, designadamente, de demonstração e confirmação da fé religiosa e do poder secular absoluto.

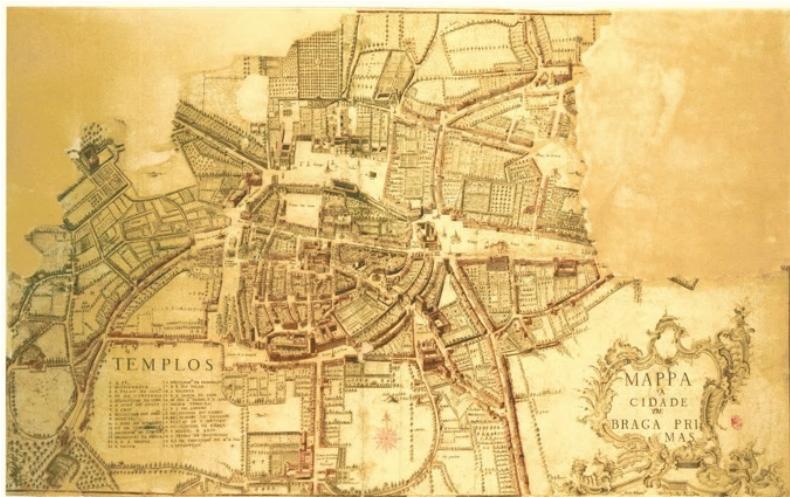


Fig. 2 - *Mappa da cidade de Braga Primas*, atr. André Soares da Sylva (meados do séc. XVIII); orig. BNA-Lisboa

⁷ Bandeira, Miguel (2000). *O Espaço Urbano de Braga em meados do Século XVIII*. Porto: Afrontamento.

Então olhámos para o *Mappa da Cidade Primas* (MCP) com o intuito de o escutar. Ele que nos tem prendido por horas e horas de observação, arquétipo cenográfico dessa urbivisão, todavia, asséptica, desprovido de pessoas e de movimento, como um palco de ópera vazio, com o seu cenário deserto de atores. Tal e qual o coevo *Mappa das Ruas de Braga* (MRB, 1750). Ambos ilustrações alheias aos lances e às emoções da gesta de quem que viveu, edificou e calcorreou a urbe que representam.

É verdade que o MCP é uma bela síntese visual da cidade, mas é também uma peça de elevada resolução, pelo modo como a partir daí poderemos tatear a topografia, deduzir os sentidos da mole humana que nela habitava. Sim, sintonizar a expressão acústica imaginada a partir das sonoridades que um mapa pode emitir, às contínuas e quotidianas tarefas de uma comunidade. Do vozear e dos sons do trabalho do dia-a-dia, com os seus ritmos e polifonias, às sonoridades do calendário, da alternância do dia e da noite. Do imenso oratório urbano, de meados do século XVIII, com as suas rezas permanentes, próprias do modo de estar de uma cidade ibérica imersa no temor a Deus. Ou então, as extraordinárias ocorrências dos eventos humanos; da guerra e da paz, da celebração e do luto. Ou mais simplesmente ainda, por estranha à perspetiva dos dias de hoje, de poder aferir a partir da escuta, a distinção entre o próximo e o distante. Desde a voz que diretamente nos interpela, por exemplo, saudando ou a pedir passagem na rua, passando pelas murmurações imprecisas, do contraste cruzado entre o domínio privado e o espaço coletivo; aos interlocutores que se veem, mas não se ouvem, tentando o observador adivinhar o que dizem; até, expetavelmente, ao badalar dos sinos. Do préstito que se aproxima, começando por se ouvir ao longe o vozear de fundo que vai engrandecendo, aqui e ali por um grito, com os pedidos de abrir alas. Do fantástico e do maravilhoso, da arte e do engenho humano, às inclemências extraordinárias da natureza. Como pegar nisto tudo a partir dos *Mappas*!?

E de imediato ocorreu-nos a pesquisa da inesquecível amiga e colega, a Professora Manuela Milheiro, infelizmente já apartada de nós, mas cujo convívio nos permite ainda rememorar o eco da sua permanente boa disposição, de escutar o seu riso particular.... Ponderadas as circunstâncias, pensámos na adequação do seu trabalho de referência, «Braga. A Cidade e a Festa no Século XVIII»⁸, ao desenvolvimento de um possível itinerário apropriado à revisitação sonora da Braga de André Soares. Particularmente, a partir da vasta compilação e transcrição de documentos alusivos ao tema da festa barroca, em Braga, patente no *apêndice documental*, e que reúne os testemunhos de diversos autores suscetíveis de suportar o relato dos *Mappas* em apreço.

E como narrativa, porque não, recuperar esse processo antigo que os gregos chamaram *ekphrasis*, genericamente, o modo de descrever uma imagem por palavras locucionadas⁹. O mesmo exercício que em anterior trabalho dedicámos às polariza-

⁸ Milheiro, M^a Manuela C. Braga. (2003). *A Cidade e a Festa no século XVIII*. M.14; Guimarães: Edição NEPS; ICS/UMinho.

⁹ Recorde-se que, a partir do presente ponto, o texto resulta da coloquialidade que empregámos na sua apresentação ao Congresso em epígrafe, e que decidimos manter, dentro do possível, em função da coerência destas linhas escritas.

dades da imagem urbana de Braga, entre *o pagão e o cristão*¹⁰, onde evocávamos a nostalgia do romancista turco Orhan Pamuk (2006)¹¹ pelos relatos de futebol na rádio, da «incomparável capacidade destes nos ensinarem a escutar e a imaginar em simultâneo», essa competência perdida do nosso quotidiano contemporâneo. De novo nos propomos discorrer pelas sonoridades do espaço urbano, desta vez recorrendo à relação dos mapas com os textos, e ensaiar o relato dessa imaginativa paisagem sonora da Braga setecentista. Olhar para as imagens e descrevê-las com suporte nos textos coevos, submergindo-nos à condição do viandante por esse sugestivo cenário cartográfico. Sendo que, neste caso, o desafio será duplamente mediatisado, porque o locutor terá de persuadir os ouvintes (agora, os leitores) a extraír as sonoridades da leitura a partir do cruzamento visual de um mapa com os textos.

3. A assistência. Do *vozejar* quotidiano...

Começamos invariavelmente pela persistência da metáfora aracnídea da forma urbana, propagada pelo cronista oitocentista Senna Freitas, cerca de um século depois do tempo que nos convoca a presente efeméride. Essa ampla caixa de ressonância caracterizada pela subsistência de uma cintura amuralhada medieval de cujas portas se desenvolvia extensos tentáculos de arruamentos. A cidade de meados de setecentos que, como antes referimos, poderia reunir 17 mil almas. Isto é, do ponto de vista demográfico, o que hoje, *mutatis mutandis*, pode ser comparável às populações das cidades da Lousã; Batalha; Baião; Coruche; mais próximo, o concelho de Celorico de Basto; ou também, Condeixa a Nova; e Montemor o Novo... (*vid. Censos 2021*). Sobre todos os pontos de vista, Braga é ainda uma cidade rural, fortemente pautada pelos ritmos da natureza, marcada pela alternância dos dias e das noites e pela sucessão das estações do ano, com as suas determinantes ambientais, mais ou menos regulares, mas sempre dramaticamente dependente dos ciclos biológicos, sobretudo, incidentes na atividade agrícola, do qual dependia diretamente o bem-estar da cidade e da sua envolvente.

Uma cidade intramuros concentracionária, sobretudo, em torno da rede viária matricial, reveladora da bimilenária origem romana, em cujo núcleo se implantava o *bairro das travessas*. Como o nome o diz, estreitas vielas transgredidas pelo tempo, que lhe conferiu tortuosidade ao traçado, onde em alguns trechos os vizinhos poderiam estender as mãos de um lado ao outro da rua e cumprimentar-se. Contexto suficiente para arreigar o hábito comunitário do murmúrio, formado em origens pontuais difusas, mas acentuado pelos materiais de construção e técnicas de edificação assentes, em muitos casos, em tabiques e outras estruturas divisórias mais ou menos expeditas, permeáveis à propagação dos sons. Admitindo a prática regular da oração do terço em grupo, no interior das casas, como nos divulga R. V. Nery (2008, p. 27) para o caso de Lisboa, e que forçosamente também o seria para Braga,

¹⁰ Bandeira, Miguel (2010). *O pagão e o cristão: polaridades da imagem urbana de Braga. Breve ensaio em urbanologia comunicativa e geografia cultural.* (coord. Marcelo Martinez Hermida), in Ciudad y Comunicación, Bib. Ciências da Comunicação. Madrid: Ed. Fragua, pp.50-9.

¹¹ apud *idibid*, p.250.

gerar-se-ia entre vizinhos uma polifonia devocional que poderia harmonizar-se de um lado ao outro da rua. Uma realidade antes de tudo caracterizada por uma vivência de proximidade intensa.

Do grazinar doméstico, à elevada frequência das orações, própria de uma cidade ibérica da época, claramente temente a Deus, e com uma diminuta esperança média de vida (menor que a metade da que se regista nos nossos dias), por contraste com as sonoridades emitidas dos palácios e das casas mais vetustas, que configuravam outros tipos de coabitação e arquitetura. Desde logo, veja-se a relação direta entre as famílias mais abastadas, as de reconhecida nobreza, em particular, as da freguesia de Santiago da Cidade¹², e os numerosos criados e serviçais que nelas coabitavam e laboravam, porém, em profunda segregação e inteira subserviência. Mas também não poderemos olvidar deste percurso urbano os grandes complexos corporativos, que permitiam algum desafogo com os seus claustros e cercas, dotando o setor intramuros de hortas e jardins, emprestando claramente alguma *ruralidade sonora* ao miolo dos quarteirões do centro urbano. Uma cidade de ruas estreitas, onde as pessoas se amontoavam pela força da exiguidade dos alojamentos, pela insalubridade das casas e pela promiscuidade da partilha de intimidade. Ao mesmo tempo, a necessidade do abastecimento de água, com as constantes idas à fonte e a consequente sociabilidade dos pontos de captação, por contraponto ao incontornável pregão do «- água vai!!», primeiro testemunho oral de consciência cívica, quando era necessário expelir os resíduos indesejáveis da habitação. Imagine-se, ruas partilhadas com os animais domésticos (porcos, cavalos, mulas, ovelhas, cabras, coelhos, galos/galinhas, pombos e, naturalmente, cães e gatos), certamente, compondo uma sinfonia onomatopeica, hoje difícil de imaginar e, mais ainda, de recriar com precisão. Já para não falar da proximidade de alguns animais “selvagens”, sobretudo, as aves que sobrevoavam e pousavam nas muitas árvores que a cidade dispunha. E os habitantes, calcorreando as ruas por diferentes superfícies, que variariam conforme a época do ano, mas também na relação dos diferentes modos de deslocação sobre o pavimento, desde o pé nu, passando pelo calçado rude, até aos cascos dos mais distintos tipos de quadrúpedes, introduzindo diversidade timbrica ao ambiente. Depois do sol posto e recolhidos ao leito, harmonizados na disciplina da natureza e das imposições sineiras, sobressairia o regorjeio da água brotando pelas múltiplas fontes e fontenários que se disseminavam pela cidade da rica linfa. Mas, já nessa altura Braga estava sujeita à invernosa deslocação dos centros depressionários, que emitiam ventos carregados de humidade vindos do mar, brindando a região com um elevado número de dias e de noites pluviosas. Circunstância que deu azo ao célebre dito popular de Braga ser o *penico do céu*. Nesse caso as inclemências pluviais impor-se-iam orquestralmente pela abundante água escorrente dos telhados, na queda desta sobre o pavimento, sem sistema de drenagem, ou esgotos, conferindo recorrentemente à cidade um ambiente diluvial.

¹² Macedo, Ana Maria C. (1993). Família e Sociedade. Um estudo de elites em meados do século XVIII na freguesia de S. Tiago da Cidade (Braga). *Hispania. Revista Española de Historia*, Vol. LIII/3, Nº185, (Set/Dez 1993), pp. 1031-1052.

4. A polifonia dos encontros

Como já tivemos a oportunidade de discorrer em anteriores estudos, a cidade de Braga do séc. XVIII é ainda e, contudo, a resultante da morfologia urbana de D. Diogo de Sousa (1505-32), o arcebispo *renascentista*. No casario compacto intramuros, instalado sobre uma matriz romana ortogonal, onde foram abertas e retificadas algumas ruas e praças, de que se destaca aquela que, muito adequadamente, veio a receber o seu nome. A mesma que ficou associada à abertura de uma porta nova (1512) na muralha, e que, a partir daí, aglutinou o principal fluxo de demandas em direção ao Porto e ao litoral, mas que, sobretudo, passou a acolher todo o ceremonial simbólico de entrada na cidade. A rua *Nova de Sousa*, sob o enfiamento da rua do Souto, estabeleceu-se assim como o principal eixo viário de atravessamento intramuros, articulando entre si um conjunto de pequenas praças destinadas a comércios específicos. Aqui se concentrou o maior volume de tráfego pedonal e rodado da urbe, passando a constituir o principal segmento de animação e relacionamento social, com a maior concentração e diversidade de comércio e atividades, sobretudo, de gentes e mercadorias. Constituindo uma artéria de atravessamento obrigatório de qualquer expediente urbano da época, muito particularmente, os contactos inerentes à administração e à governação do senhorio. Por outro lado, não deixou de exercer a função residencial, em particular, dos estratos sociais do poder político-económico local e do denominado *terciário de antigo regime*. Basta observar o MRB-1750 para constatar, sobretudo, a partir da rua do Souto, a abertura dos pisos térreos a toda a largura das empennas, testemunho morfológico evidente do uso mercantil/oficial inerente à mostra de produtos, e ao movimento de entrada/saída de pessoas, matérias-primas e mercadorias (Bandeira, [2017] 2021). Sublinhe-se, num tempo em que ainda não se dissociava o lugar onde se vivia daquele onde se trabalhava. Isto é, vivendo em cima e laborando/vendendo em baixo. Mas, para esta animação humana, também contribuíam os pequenos mercados, alpendrados, instalados juntos à porta da muralha e a meio do percurso: na *pracinha velha*, junto ao arco da porta nova; o da carne, adossado à catedral; e o local do exercício da função de alfândega, articulando a Porta de São João do Souto com o campo de Sant'Anna (hoje Praça da República/Avenida Central).

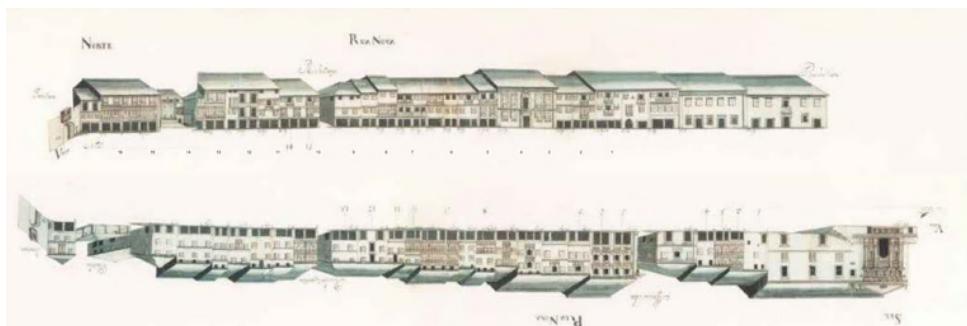


Fig. 3 - Rua Nova. Mappa das Ruas de Braga (1750). Ms ADB/UMinho

Deste ponto sairíamos à cidade extramuros, particularmente, moldada pelo *anel de campos* renascentista, fronteiro aos muros medievais.

Partindo do nascente, em primeiro lugar temos o sistema da *Arcada*, os alpendres de acolhimento daqueles que então se propunham *ir a Braga*, constituindo como que uma espécie de *cais seco*, ponto de partida e de chegada à cidade, sobretudo, dos que a demandavam pelo interior minhoto e transmontano, ou então, aqueles que provindos do sul, se relacionavam com as bandas de Guimarães. Nesse terreiro pontuava o lugar do pelourinho, ponto de convergência das ruas, sendo o foco de propalação dos éditos e de divulgação das *novas*, sítio privilegiado de anúncio dos *bando*s, e das determinações da corte real, do senhorio e do município. Incontornavelmente um lugar de relação da cidade com o mundo, com os meios de transporte de longa distância. Mas também, certamente, o lugar favorito para se escutarem os pregões, os impropérios, os chocalhos dos animais domésticos, as ladainhas, o som do trepidar das rodas dos carros e as implorações dos pedintes. Muito próximo, junto ao *caramanchão de sima*, à entrada da rua da Cárcova, localizava-se o mais caudaloso e, certamente, o mais sonoro fontenário da cidade, que trazia a abundante água das Sete Fontes, então o principal sistema de captação, condução e distribuição de água ao centro da cidade.

Os *campos*, situando-se na embocadura das principais entradas e saídas do núcleo urbano, estabeleciam a intermediação entre o casco cintado na muralha e as suas ramificações viárias tentaculares. Aí se implantaram os principais edifícios institucionais que marcaram todo os séculos XVII e XVIII, sobretudo, as instituições conventuais de matriz tridentina, que a partir da expressão pública das respetivas missões e regras diversas, imprimiram uma componente sonora particular ao quotidiano da cidade. Para tal evoquemos os sistemas sociais de relacionamento com o exterior, as suas atividades e consumos, as ações assistenciais, as missas, as orações, os cânticos e, de um modo específico, a acústica das suas torres sineiras, que muito contribuiu para desenhar a paisagem sonora da cidade. Note-se que, cerca de dois terços, das cerca de três dezenas de equipamentos religiosos – igrejas, capelas, conventos urbanos, recolhimentos, irmandades, corporações assistenciais, como hospitais e hospícios; mas também estabelecimentos de ensino, tais como, escolas, colégios e seminários – se localizavam nos grandes *campos*/praças da cidade. Neste ponto, merece especial relevo o *campo* de Santiago e o seu pátio académico intra-muros, dominado pelo fervilhar da vida dos estudantes dos Estudos Gerais, então tutelados pelos Jesuítas. Como nos testemunha o memorialista Inácio José Peixoto¹³, só no referido Colégio existiriam cerca de dois mil estudantes, o que, para o contexto da cidade representaria cerca de 11,8% da população. Isto é, a fisionomia de uma cidade estudantil, pautada pelos ritmos e estilos de vida de uma juventude presente, ainda que fortemente corporativizada, com os seus períodos de aulas e de estudo, mas também, como há relato, com externalidades manifestas de boémia, onde não faltavam os curiais desacatos e a frequência de *tabernas* e «casas mal-afamadas». Na Braga de André Soares, para lá dos dias festivos, certamente que o exclusivo da

¹³ Peixoto, José Inácio. *Memórias particulares de Braga e Portugal na Europa do Século XVIII* (1992). Leit. e fix. tex. J. V. Capela (coord.); Est. Int. L. A. Oliveira Ramos; Braga: Arquivo Distrital de Braga/Universidade do Minho.

cidade não recolhia ao leito com o soar das *completas*. Quantos serões e noitadas terão misturado o murmurar das ladinhas com as serenatas e o cancioneiro da noite estudantil!?

Chegados aos arrabaldes – diríamos hoje, os subúrbios – onde o campo se agigantava à cidade, ao percorrer as extensas vias radiais, a maioria assentes no leito das ancestrais vias romanas de *Bracara Augusta*, penetrava-se então no âmago do espaço rural envolvente, deixando para trás as torres da Sé. Aí poder-se-ia observar o crescimento mais espontâneo da cidade, ordenado em fileira contínua por casas maioritariamente térreas. Eram verdadeiras estradas/ruas que traduziam, de um modo muito vivo, o contraste entre a ambiência urbana da fachada voltada para a via, e as traseiras, cujo logradouro se diluía no ambiente rural. Nestas circunstâncias não é preciso muita imaginação para se perceber as repercussões na modelização do quadro sonoro de quem aí vivia.

Tomemos como exemplo a rua da Cónega (atual rua da Boavista), com o seu declive acentuado. Por aí se processava o tráfego procedente da Ponte de Prado¹⁴, cujo ranger dos rodados de carros carregados se juntaria aos incitamentos dos condutores e os esgares dos animais esforçados para vencer o declive da rua. Para os que desciam, os arremedos verbais dos que os conduziam, a pedir passagem, mais a chiadeira do rodar, não deixava dúvidas a quem, dentro de casa, não precisando sequer de os ver, distinguia claramente quem subia e quem descia rua. Somemos a tal, os chocalhos, guizos e campainhas, que comporiam uma orquestração específica, já de si particularizada pelo distanciamento aos sinos da Sé. Enfim, a rotina constante do descer e do subir dos viandantes, alguns com os seus cajados e animais. E as jovens mulheres que iam à fonte, qual arquétipo folclórico, conversando e cantando de cântaro à cabeça; as muitas crianças brincando na rua, e bem que outros sons, próprios do movimento e do convívio frequente à soleira da porta, determinante das casas sem intimidades ou confortos. Uma animação de rua que, passando aos logradouros traseiros das habitações, seria substituída pela supremacia do canto das aves.

5. Ostinato urbano

Ainda hoje o ambiente sonoro do centro histórico de Braga é identificado pelo *dinguedonguear*¹⁵ dos seus sinos. Apesar de mascarados, sobretudo, pelo ruído do tráfego rodoviário e das diversas fontes sonoras promocionais instaladas, impõem-se com a regularidade de uma marca identitária. É, pois, indiscutível, reconhecer a hegemonia acústica da ampla rede de campanários distribuída pelo tecido urbano de Braga setecentista, determinando os ritmos de vida da cidade. Por todo o espaço urbano pontuavam os sinos no alto das torres sineiras, dos quais se impunha a Sé Catedral, ponto nevrágico da morfologia urbana e centro geométrico, simbólico e social da sede do *Primaz das Hespanhas*. Esse *axis mundi* da vida urbana, a propósito

¹⁴ Estrada Braga-Ponte de Lima.

¹⁵ Expressão divulgada por Rui Vieira Nery [2006] (2006) p. 24. Nery, R. V. (2008). *Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime*, in Colóquio Internacional Praças Reais: Passado, Presente e Futuro; 23, 24 e 25 nov 2006, Lisboa, FCT, pp. 23-44.

do qual P. Ferreira da Costa (2008, p. 91)¹⁶ afirma, ser a Sé de Braga o polo central físico e acústico que a si subordinava toda uma rede comunicacional de vasto alcance, que marcava então a mundividência do quotidiano bracarense e seus arredores. Só mesmo um esforço mental de elevada abstração nos permite hoje conjecturar, no âmbito da percepção auditiva, o poderoso raio de ação e a exclusividade dos sons sineiros na sociedade urbana setecentista. Então, os sinos ainda não estavam dependentes dos accionismos mecânicos, mas sim de um conjunto de competências sineiras, que implicavam serviço oficioso permanente e dedicação de gentes, regulando assim, sobretudo, os ritmos do tempo, mas também, todos os modos confessionais e sociais de organização da vida coletiva. Por analogia, constituíam como que os semáforos do tráfego comunicacional da época. É fácil entender que os biorritmos decorrentes da sucessão dos dias e das noites desempenhavam um protagonismo que, entretanto, se extinguiu, mas o controlo da emissão do som sineiro recordaria permanente à comunidade o foco do poder terreno.



Fig. 4 - Manoel Joseph Correa, *Braga Triunfante*. BND/BNP (Lisboa); cota L-1638-A;
<https://purl.pt/36430/1/html/index.html#/1>

Em Braga, desde há séculos que o som do sino se encontrava profundamente enraizado na vida quotidiana dos seus habitantes. Como nos recorda L. Sebastian (2008, p. 37)¹⁷, a expansão do fenômeno monástico europeu, muito particularmente desde o século VI por via da regra beneditina, atribuiu ao sino uma relação cuidada e direta, quer na edificação conventual, quer na marcação dos ritmos de oração e

¹⁶ Costa, Paulo F. da, (2008). *Sons do Tempo: usos sociais e simbólicos do sino na cultura popular*. in *Subsídios para a História da Fundação Sineira em Portugal: do sino medieval da Igreja de São Pedro de Coruche à Actualidade*, edited by Sebastian, Luís, 79-108. Coruche, Portugal: Museu Municipal de Coruche.

¹⁷ Sebastian, Luis et alii (2008). *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Museu Municipal de Coruche.

trabalho da vida monástica. Embora a ordem só tenha chegado mais tarde a Braga, a São Martinho de Tibães, tendo aqui estabelecido a sua casa-mãe, tornou-se um verdadeiro centro difusor de modelos de estilos de vida. Indícios fortes de que o uso público do sino em Braga é tão antigo como o que ocorreu nos lugares mais inequívocos da península ibérica. Daí o seu valor insubestimável, pelo significado e referência, concretamente, na leitura da Braga de André Soares. Mais do que um relógio relacionado com o tempo solar, o sino seria também um alvo incontornável dos «discursos de poder e de tensões políticas, meio de afirmação de identidades e recurso da memória colectiva, pelo que tem constituído meio de perspetivação da história social e das mentalidades» (Corbin, 1994)¹⁸. O referente dos ciclos de trabalho, de oração (*Trindades*), elemento de referência eólica, quando associado às grimpas e aos cataventos dos campanários (instrumento de leitura da *intensidade e direção* do vento), prognóstico do evoluir do estado do tempo; até, também, veículo de expressão *esconjuratória/propiciatória* de dimensões mágico-supersticiosas. Mas, igualmente, instrumento de resposta às ameaças humanas e naturais, com os toques de rebate de incêndio, a mobilização de gentes perante ameaças e sinais de risco, condicionados ao espelho de deslocação entre o modo pedonal e o *galope* dos cavalos. Os sinos traduzem, sobretudo, uma religiosidade omnipresente e intensiva do uso do espaço público, através das cerimónias celebrativas e infastas, dos batizados, casamentos e funerais. Públicos e privados, de gente comum e de figuras sociais dominantes, fossem locais ou nacionais. Os diferentes troares dos sinos na cidade eram indicativos da divulgação de conhecimentos, retrospetivos e prognósticos, mas também, indicadores do estado de espírito da comunidade. Dos diferentes sons, da sua duração, intensidade e variação, se perscrutava a meteorologia, localizava a ocorrência de acontecimentos, a curta, media, e longa distância. Mais a mais, quando em Braga se sente a predominância regular dos ventos de oeste, cuja modelação do som, daria azo, como ainda hoje acontece, mais raramente, a conjecturas populares sobre as previsões de chuva. Os sinos podiam tocar em uníssono ou articularem-se entre si, tendo sempre por elemento matricial a Sé Catedral. Inúmeras vezes, ousaríamos dizer, o sino como maestro da paisagem sonora urbana executando uma peça *para-musical*, glosando essa feliz expressão usada por Nery (2008, p. 23).

Por outro lado, o *Mappa das Ruas Braga* (MRB-1750) permite-nos também observar a existência de um pequeno campanário em cima do edifício do Senado da Câmara, na Praça do Pão, em frente à fachada da Sé. Ainda que não possamos dispor de informação complementar, este era seguramente portador de outra sonoridade e finalidade de toque. Por certo vocacionado para anunciar, convocar e comunicar as diligências do poder secular administrativo. As diferenças de timbre, os ritmos, o número de toques, a intensidade do badalar, faziam parte de toda uma gramática omnipresente de informação e expressão coletivas, como se diria hoje, integrando o *porto folio* das literacias locais.

¹⁸ Corbin, A. (1994, apud Costa, P. F. 2008, p. 80).

6. Do ritual ao acontecimento

'erão festas e só festas'

Inácio José Peixoto,
ms. ADB/UMinho

A vida de uma cidade barroca, por mais pequena que seja, é sempre revestida de complexidade. No caso de Braga, o rasto da sua ancestralidade acrescentou ainda maior carga simbólica ao imaginário das suas origens, já de si difuso e mitificado. Antiguidade perante a qual, nem a difícil reconstituição do extenso escot de antístites, ou mesmo a indagação dos seus santos Mártires, que são anteriores ao túmulo do Apóstolo Santiago, são comparavelmente tão antigos para fazermos uma ideia precisa da jovem cidade *Bracara*. Demasiado antiga para que escapasse de ser continuamente revolvida ao longo dos séculos, à imagem daquelas montanhas arrasadas pela erosão no curso de milhões de anos. Quem sabe, também por isso, o *romantismo* aqui não medrou. Mas essa, é outra história que não cabe aqui desenvolver. Na Braga do século XVIII, além da abstração das epígrafes, de uns quantos marcos miliários e de algumas pedras trabalhadas, pouco mais havia então de inteligível que estabelecesse essa conexão às origens romanas, senão o campo aberto e fecundo oferecido à imaginação do mito e à mundividência religiosa. Mais a mais, note-se, nesses tempos penhorados em que a vida era curta. Da romanização indexada ao tempo do imperador que a fundou, passando pelos seus sucessores, que tornaram o romano sinônimo de cristão, corrido o indecifrável rol de metropolitas, bispos e arcebispos, Braga converteu-se num lugar privilegiado desse enfrentamento épico, entre o insustentável peso da fama e as realidades prosaicas das suas diferentes contemporaneidades, acrescentada a láurea de ter ainda participado da fundação de um novo reino. Daí, convenhamos, a peculiaridade da festa barroca, o ceremonial público teatralizado, praticamente omnipresente e constante, que tão profundamente marcou esta cidade e as suas gentes, e que Manuela Milheiro tão bem documentou na sua exemplar pesquisa sobre a *festa* em Braga no século XVIII.

Naturalmente, a *festa* como um conceito mais amplo, aplicado ao domínio do espaço público. Aqui cabiam os rituais cílicos e a expressão atribuída aos eventos naturais e prodigiosos, que, é sabido, tanto mobilizavam as mentalidades da época. Celebrações regulares e premeditadamente preparadas, como as dedicadas aos orágos e aos templos que lhes estavam associados; as que resultavam decorrentes das prescrições do ritual do calendário religioso, com as suas festas grandes e as mais modestas, fossem pelas estritas razões de fé, como todas as outras que ocorriam pelas mais diversas manifestações de ordem social. Em verdade, entenda-se, não só a literalidade do ceremonial festivo, a expressão de exaltação e regozijo, mas também a demonstração de nojo, da tristeza coletiva, e até mesmo a exibição pública do medo e do espanto. Igualmente, as celebrações imponderáveis, fora do calendário, como coroações, entradas triunfais, batizados, casamentos, exequias, touradas e procissões. De fato, uma panóplia de exteriorizações públicas tendo por dominador comum o alcance (*ancien régime*) dos princípios da dominação e da subordinação. Todos eles eventos emissores de sonoridades, mais ou menos frequentes, mais ou

menos tonitruantes, tanto os espontâneos como os elaborados, a alternar e a misturarem-se com os padrões estruturais dos *sons de fundo (keynotes sounds)* permanentes do quotidiano bracarense.

A cidade dispunha dos seus códigos de conduta destinados a divulgar o que era determinado noticiar, designadamente, o relato de *novas à viva voz*, ou outro tipo de éditos, quantas vezes organizados em *bandos* para serem propalados nos lugares do costume. Mas também era enxameada com orações, missas, alocuções, préstimos e outras sucessivas manifestações de fé em espaço coletivo. Por exemplo, com o repicar dos sinos, reagindo aos eventos imprevistos, ou acontecimentos fantásticos para os quais não havia resposta, como aqueles que eram devido às intempéries, fossem estes mais continuados ou efêmeros. A visita de ilustres forasteiros, a reação à persistência das inclemências, ou as notícias sobre cataclismos. Da paz e da guerra, da vida e da morte, da afirmação e do fenecimento. Tudo estímulos para a manifestação de expressões coletivas públicas.

Nesses dias elevava-se a voz da cidade acima das rotinas do quotidiano, em sonoridades que se poderiam ouvir à distância. Desde logo pelo badalar dos sinos no alto dos campanários continuamente por mais do que um dia. Mais cercanos, ainda, ouvir-se-iam os murmúrios, os cânticos e as orações no interior dos templos, mas também os *terços* de dentro das casas, enquanto que no exterior aumentava o número de transeuntes e avivava-se o linguajar geral. Escutando-se a *vox populi* do interior das casas por ouvintes mascarados no anonimato das gelosias.

7. Das sonoridades cíclicas e regulares, como o vento

Do quadrante oeste chegavam a Braga os serviços do *correio-mor* e os ventos húmidos dominantes. Os mensageiros vindos do eixo Porto/Lisboa e as relações de longo curso procedentes do mar, enquanto que de norte e a nascente, sobretudo, pela maior dependência à cidade, se revelavam os demandantes de proximidade, os migrantes do *hinterland* bracarense. Os bracarenses do século XVIII seguramente reconheceriam como familiares essas modelações de som dos sinos face à distância e ao sentido dominante do vento.

Por regulares, brilhavam as festas da semana Santa e da Quaresma, o *Corpus Christi* e o São João, entre outras devoções religiosas, dedicadas a outros santos, e afetas aos demais templos da urbe. Só em Braga e arredores imediatos, no século XVIII, excluindo conventos, recolhimentos e hospícios, a *Chorographia Portuguesa...* (A. C. da Costa: 1706) e as *Memórias Paroquiais* (1758), permite-nos reunir, respetivamente, 39 e 28 templos (med. 33,5), valor que nos permite estimar, com alguma precisão, o potencial acústico dos seus campanários dentro do perímetro urbano.

Erão festas e só festas, assim o relatava Inácio José Peixoto nas suas memórias privadas, um dos maiores cronistas bracarenses do século XVIII. Pela sua leitura podemos constatar as muitas e variadas festas que ocupavam o calendário e o espaço público braguês, permitindo-nos recuperar com detalhe os maiores eventos públicos festivos. De todos eles, podemos destacar os ceremoniais de entrada dos novos arcebispos, quando estes, procedentes do quadrante oeste (vindos de Ferreiros em

direção a Maximinos), chegavam pessoalmente a Braga para fazer a sua investidura e instalar-se na cidade.

A chegada de um novo arcebispo foi sempre um motivo geral para se ver Braga expectante e renovada. Ao longo do século XVIII a cidade teve quatro arcebispos, dos quais André Soares conheceu os três primeiros.

Desde a nomeação, passando pela posse, comumente por procuração, até à sua entrada triunfal, todos estes passos eram motivo de celebração e festas públicas. Eventos que, embora limitados no tempo, alteravam radicalmente o pacato quotidiano de Braga, e imprimiam alterações vigorosas às sonoridades pautadas pelo sol e pela lua. Como efeito mais notório e imediato, sem dúvida, o júbilo do repicar dos sinos, que tocavam articulados sob hegemonia hierárquica dos da Sé. Nas ruas os *bandos* anunciam os acontecimentos nos pontos de concentração habituais, arregimentando transeuntes por onde passavam. À noite, a cidade interrompia as trevas e o “silêncio rural” costumeiro, para resplandecer ao brilho das luminárias, curialmente impostas por três noites, e dos serões falantes promovidos pelos *Outeiros*. Pelo que, a vida pública e privada prorrogava a sua animação para além do habitual. As figuras cimeiras da sociedade abriam as suas casas, procedendo a visitações mútuas e trocando cumprimentos, prolongando assim, com os seus séquitos, o movimento por horas desabituais. O tráfego das liteiras e dos rodados aumentava nas ruas principais e os bracarenses permaneciam mais tempo na rua.

Sem dúvida que um dos momentos altos da vida pública de então corresponderia às memoráveis entradas triunfais dos novos antístites. As investiduras de Rodrigo, José e Gaspar, os bispos dessa *idade de ouro* de Braga representaram o que há de melhor testemunho da pompa e glória dessa pequena corte senhorial. Por esses dias, logo a começar os que antecediam a chegada dos protagonistas, destinavam-se aos múltiplos preparativos da cidade e, particularmente, das casas senhoriais que os iam receber. Não só as que se distribuíam ao longo do trajeto da viagem mas, em particular, aquela última que, situando-se à porta de muros¹⁹, servia como base de receção e quartel general da organização do grande dia. No caso dos ceremoniais de D. Gaspar²⁰ (1759), que são um bom exemplo desta celebração, tendo este chegado aos arrabaldes da cidade foi logo saudado pelas ruidosas salvas do regimento de infantaria de Viana, replicando logo de seguida os sinos da Sé. Entretanto, iniciavam-se os beija-mão e organizavam-se os primeiros *Outeiros* recreativos e as academias da *praxe* em sua honra, acendendo-se as luminárias por toda a cidade.

Para as celebrações desta grandeza, o Senado da Câmara lançava pregões, mandando limpar, reparar os pavimentos, desimpedir as ruas e aformosear as fachadas das casas, pelo itinerário onde iria passar o cortejo. O frenesim do martelar e serrar dos carpinteiros e armadores, sobretudo, concentrados em torno da porta Nova, entrada simbólica de Braga, atarefavam-se a ultimar a construção dos tablados onde seria recebida Sua Alteza e lhe seriam entregues as chaves da cidade. Certamente cientes da enorme responsabilidade exigida à segurança do palanque que iria sustentar tão augustas personalidades. Daí seria lançada a bênção ao povo,

¹⁹ D. Gaspar hospedou-se 25 dias na casa de Estevão Falcão Cotta, fidalgo de Braga, à Madre de Deus, extramuros, no Monte das Penas, em Maximinos

²⁰ Entrada de Dom Gaspar - chegou a 3 de outubro e fez entrada a 28 (p.128).

que incluía as plenárias indulgencias papais, e proferidas as intervenções dos ceremoniais de circunstância. A estas obras seria ainda acrescentado um arco triunfal de entrada, exemplo de arte efémera, com as decorações rebuscadas tão ao gosto da época. Entretanto, a cidade acolhia muitos forasteiros. Certamente, desde os militares aboletados e os séquitos serviçais, até aos visitantes. Os curiosos e os foliões atraídos pelos festejos, alguns, como era tradição, pernoitando ao relento e debaixo dos alpendres ou das carvalheiras, até às elites e ao rol de criados que as acompanhavam, nas grandes casas, fazendo aumentar nesses dias a população presente, os consumos citadinos e o movimento nas ruas.

Chegado o grande dia, organizava-se o pomposo cortejo ceremonial, qual expressão hiperdramática tão ao gosto desses tempos, em que se misturava a religiosidade mais profana com uma mundanidade confessional, impondo-se o gosto rebuscado e o rígido protocolo. Como nos relatou o mesmo memorialista da época, a propósito da entrada de D. Gaspar, rendido ao deslumbramento, esta decorreu «com pompa e magnificência que igualou os grandes triunfos com que a famosa Roma recebia os seos imperadores vitorizos»²¹. Para além do manifesto exagero da apologética, as comparações deste tipo, tão recorrentes à época, pelo seu estilo afetado, revelem-nos também a forte carga ritual e a evidência do caráter extraordinário das próprias festas.

Muito possivelmente, André Soares, já na sua plena maturidade, terá assistido e participado na cerimónia, não fosse ele o *riscador* consagrado da cidade, com um relacionamento próximo da poderosa Igreja bracarense. Certamente com a plena percepção de que uma nova época iria começar, embora sem poder imaginar ainda como seriam os tempos que viriam por aí. Tudo sugeria que nada seria como dantes, depois do seu mecenas e protetor ter falecido. Possivelmente, então, terá feito um balanço à sua vida. Pelo menos, ter-se-á interrogado, se continuaria a sua obra nos moldes em que até aí a desenvolveu, ou se seria um mero recomeço. Enfim, nunca saberemos ao certo, mas quiçá, terá escutado aquele som imperceptível para os outros, que é a voz da consciência.

8. A entrada em cena de D. Gaspar de Bragança

O cortejo estava subordinado a um protocolo rígido, típico de *antigo regime*, criteriosamente planificado e ordenado com antecedência, sendo objeto de um edicto, para que não houvesse dúvidas quanto ao papel que cabia a cada um dos participantes e assistentes. Este começou a movimentar-se ao início da tarde, de um Domingo de final de outubro (28/X/1759) com tempo incerto – um princípio da manhã de vento e chuva – todavia, começando a melhorar próximo da culminação em que o astro rei melhor iluminava a cidade. O tempo, porém, não podia deixar de ajudar. Afinal de contas, muitos pensariam, era um irmão de sua alteza real que fazia do préstito uma pequena corte em movimento. Com os seus familiares e pessoas de confiança, mas também apoderado de toda a hierarquia da cidade e das redondezas, o arcebispo abraçava irredutivelmente a terra onde um dia iria ser

²¹ Códice 682, fl. 11v. (memórias de Braga de Inácio José Peixoto)

sepultado, passando a incorporar o escoi de príncipes milenares que se perdiam na noite dos tempos. Saliente-se antes que este viera já de Lisboa debaixo de abundantes saudações de júbilo pelos locais onde passava, aureolado de «aplauzo» com «ecos estrondosos» e «festivas aclamações», recebendo as boas-vindas pelos sítios que percorria. O povo acotovela-se nas ruas estreitas saudando-o, e os assistentes das varandas decoradas «com as mais ricas tapeçarias de seda e borbados» aplaudiam o príncipe, alguns gritando: - *vivas!* O préstio compunha-se de um extenso e variado corpo, com diferentes modos de deslocação, distribuídos por 16 secções protocolares, com 17 seges, 20 carros pequenos e com a bagagem, e muitas azémolas de carga. A maioria seguia apeada, com ricos trajes de gala, mas também os cavaleiros, os coches, as milícias e, finalmente, a tradicional mula branca em que o arcebispo entrava montado. A sua passagem era precedida de estrondosas cargas de tiro sequenciadas pelo rufar dos tambores, e dos toques de clarim e charamelas.

Das ruas exalava o cheiro das ervas aromáticas espalhadas pelo chão, sentindo-se, por fundo, uma cacofonia proveniente das diferentes fontes de música, que a extensão da comitiva²² e o vozear da multidão se misturava ao repicar dos sinos em exaltantes sonoridades.

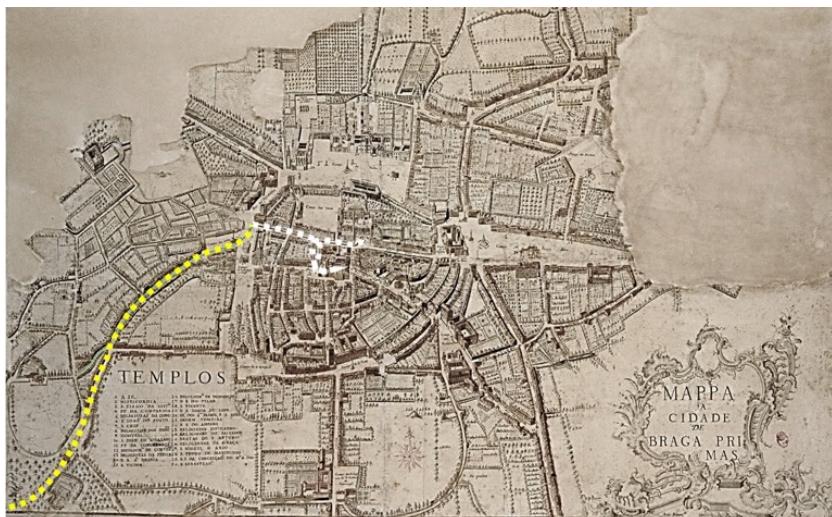


Fig. 5 - Itinerário da Entrada de D. Gaspar, sup. *Mappa da Cidade de Braga Primas*; orig. BNA-Lisboa

O desfile de entrada em Braga, sendo invariavelmente procedente de sudoeste, por Maximinos, no exemplo, desde a casa dos ilustres anfitriões, os Falcões Cotta (Monte de Penas), onde estava aposentado, tomava agora o curso das estreitas ruas Direita/Cruz de Pedra, indo desembocar ao Campo das Hortas, perante o *bruá* das aclamações populares que preenchiam a praça. Drenando em direção a dois

²² Recordemo-nos que, sendo a velocidade de propagação do som de c. de 343mts/segundo horário, os desfiles extensos, sobretudo os que usam compassos de marcha, tendem a desfasar o movimento do som, se não forem empregues dispositivos visuais de sincronia.

palanques ceremoniais²³ montados junto ao arco da Porta Nova. Um, exterior, da parte dos Biscainhos, dotado de um trono com dossel²⁴, onde o arvorado Prelado seria recebido pelo seu futuro Cabido; e o segundo, intramuros, do lado de dentro da porta, a marcar essa transição simbólica para o interior da *cidade de Deus*. Subindo as escadas, D. Gaspar, agora sim à vista de todos, depois de beijar a cruz, cumprimentar os cónegos aos pares, e se sentar no trono, tendo esperado que os capitulares fizessem o mesmo, captando atenção geral que, paulatinamente, fazia silenciar o vozear, abençoou magnânimo e ritualmente a assistência presente. De seguida deixou-se paramentar com as vestes e alfaias arcebispais, sendo investido com os simbólicos cetro, mitra e anel. Lances em que, certamente, perante um compasso de tempo de silêncio reverencial da assistência – que, a imaginação nos admite a possibilidade de este apenas ter sido interrompido pelo relinchar de um cavalo, algum tossir, ou pela espontaneidade vocal de uma criança a estranhar essas inflexões bruscas de expressão dos sentidos – se retomou a exultação do aplauso geral. Entretanto, debaixo das aclamações efusivas, o arcebispo atravessou a Porta Nova, e então, perante o segundo tablado²⁵, onde se encontrava o Senado da Câmara, o elenco do poder municipal desceu reverencialmente as escadas ao seu encontro para o cumprimentar. À ordem de um gesto, que impôs novamente silêncio ao público, o vereador mais velho – Manuel Felis Pereira de Miranda – leu os *Privilégios de Cidade*, que ele [o arcebispo] jurou guardar, e entregou ao príncipe as chaves da cidade de Braga. Concluído o auspicioso ato, de novo o *bruaá* da multidão. Iniciou-se então a segunda etapa da procissão, onde seguia o Prelado solenemente montado debaixo do pálio. Seguramente, a partir daqui os sinos retomariam o frenesim entusiástico das primeiras investidas. Não se duvide, o primeiro impacto visual e sonoro seria tremendo. À primeira vista, Dom Gaspar terá reconhecido alguma da fisionomia urbana de Lisboa. À entrada da rua Nova de Sousa concentravam-se os prédios mais altos da cidade de então. Dos balcões, os bracarenses entusiastas com os seus adornos e flamulas agitavam-se em aclamações. D. Gaspar sorridente, como é frequentemente descrito, e o seu séquito, ter-se-ão sentido como no palco de um grande teatro, recebendo as ovações das varandas decoradas com ricos cobertores e cortinados, transformadas em camarotes de ópera. Imagine-se até, havendo gente empoleirada nos telhados. O cortejo reiniciaria a sua marcha, em passo lento, em direção à Sé Catedral, sob as alas do povo apinhado e apertado em duas fileiras, que os soldados garantiam à sua passagem, enquanto o aroma do incenso se elevava aos andares de cima e entrava nas casas, sobrepondo-se ao odor indestrinçável da mole humana acotovelada entre si. Certamente que se lançaram chapéus ao ar gritando-se estridentes *vivas*. Agora o arcebispo mudou-se para um garboso cavalo branco e, repara-se, as secções do préstilo alteraram-se significativamente na composição. A nobreza ficou de fora de muros e deu lugar à clerezia local, secular e regular, bem como aos protagonistas do poder local e municipal do senhorio. Além destes, apenas os seus familiares e colaboradores mais próximos

²³ 120x40 *palmos* servido de três degraus.

²⁴ um grande templo formado em oito grandes arcos, tudo guarnecido de damasco carmesim. cf *Livro Curioso* [ms. 1755-1790]. ADB/CMB. Braga (2020). [39] 59

²⁵ No qual estava armado um grandiosíssimo arco de primorosas sedas e galões finos, feito à custa do senado e para uma illharga dele estava armado um teatro. cf *Livro Curioso* [ms. 1755-1790]. ADB/CMB. Braga (2020). [40] 60.

acompanham o desfile, que é fechado pelos militares de Viana e Chaves, ao som dos ritmos marciais musicados, com os Coches de Estado e as respetivas ordenanças. Arribados ao topo da via, seguramente visualizando o enfiamento da rua do Souto, também ela engalanada, viram à direita, na rua dos Açouques Velhos, memória viva dos ancestrais privilégios capitulares que aí cobravam o terço da carne vendida. É altura de percorrer as últimas três dezenas de passos, diga-se, um pequeno interregno obscurecido pelo aperto das casas para chegar, enfim, à praça do Pão, onde havia outro arco primoroso, este montado pelo Cabido. Aí, sim, finalmente Dom Gaspar pode appear-se e admirar em toda a sua amplitude a fachada da Sé Catedral. E porque esta não tem capacidade para acolher tanta gente – são tantos os forasteiros e pessoas desconhecidas – quando se dará a primeira movimentação caótica de dispersão de povo. Primeiro, daqueles que fazem alas para o séquito do arcebispo poder entrar, seguidamente a segunda metade do cortejo, que não conseguiu chegar até à Sé, ficando atolada ainda na rua Nova de Sousa, e que vai esperando pacientemente pela sua vez até chegar ao *parvis*, onde por fim pode desmobilizar. O murmúrio aumenta, e aqui e acolá houve-se uma voz isolada. Ninguém certamente terá reparado, mas o pequeno sino dos velhos paços municipais, fronteiros à catedral já não terá tocado, por efeito da construção do novo edifício que o antecessor pedira a André Soares para riscar, ali bem próximo, na praça junto ao Paço onde iria habitar. De todo o modo, também eles passariam despercebidos pela sobreposição acústica dos sinos da Sé. Se é verdade que, a partir daí, a animação da cidade melhor se distribuiu pelas ruas e praças, dentro da catedral, o arcebispo reuniria intimamente com os seus mais diretos oficiantes religiosos, principalmente, o Cabido. Antes de entrar, aspergiu a multidão e incensou-se, caminhando em direção ao altar ao som dos portentosos órgãos, já não sob o badalar dos sinos, mas da música dos diversos instrumentos que começaram a tocar o *Te Deum Laudamos*, tendo esta só terminado quando o prelado se ajoelhou em frente ao altar diante do Santíssimo Sacramento. Sentado no trono, iniciou-se então o beija-mão ao som de música festiva. Cá fora o vozear aumentava e sentia-se o ambiente geral de festa. Concluídos todos os rituais, D. Gaspar recolheu ao seu Palácio, onde, entretanto, no largo do Paço, se tinha formado toda a força militar que lhe fazia guarda de honra. Este, acedendo pelo interior da Sé, apenas acompanhado do Mestre de Cerimónias e do seu Caudatário, recolheu-se aos aposentos. Os soldados deram *três cargas serradas* e assim se concluiu a cerimónia.

Porém, a animação continuou para os bracarenses, estendendo-se pela noite adentro. Primeiro acenderam-se as luminárias pelos curiais três dias, e no Paço organizaram-se os habituais *Outeiros* poéticos e musicais. Cá fora, celebrou-se com fogo de artificio e elegantes demonstrações equestres, centradas no *campo de Touros*. Recorde-se, os militares do regimento de Chaves entraram no campo iluminando a noite com archotes, representando o mito de Prometeu. Por seu turno, os estudantes apresentaram uma vistosa dança – que ficou registada, a *Buena Dicha* – que arrancou os aplausos e a boa disposição do público.

Foram mais do que simples dias de festa. A programação continuou ainda nos dois dias seguintes, com luminárias e exercícios de cavalaria (*contoadas, alcâncias e escaramuças*) ao som dos diversos instrumentos marciais, dos quais se salientavam

os clarins, as trombetas e os tambores. Os cavaleiros de Braga também acorreram às *cavalhadas*, realizadas em honra do arcebispo, as corporações officiavam, e o povo, beneficiando das tréguas e amenidades da praxe, assistia ordeiro e bem-disposto a toda a função.



Fig. 6 - Campo de Touros; Memórias de Braga... por João Vieira Gomes ADB, Ms. 1059

9. Toccata e fuga

Aliás, no correr do Século XVIII, a maior parte dos eventos públicos celebrativos em Braga desenrolar-se-á naquela que é hoje a Praça do Município – O *campo de Touros*, que, tal como o nome o diz, era o local onde se realizavam os eventos mais mundanos, como as apreciadas touradas, os jogos equestres e as danças públicas – mas também, integravam o itinerário dos principais focos de animação, a Sé de Braga e o eixo viário constituído pelas ruas D. Diogo de Sousa e do Souto, tendo por pontos marcantes os seus extremos, o Arco da Porta Nova e a Arcada, junto ao pelourinho.

Mas outros mais tipos de eventos, de recorrência comum, animariam a sociedade bracarense de setecentos, incontornavelmente, com impactos significativos e frequentes na ambiência sonora da urbe. Como nos recorda Manuela Milheiro (2003), poderíamos ainda salientar outras motivações mais ou menos imprevistas, e até alguns eventos de todo imponderáveis, que mobilizariam manifestações públicas de forte expressão acústica. Não é aqui nossa intenção, porém, enuncia-los exaustivamente, já que a animação do espaço público de Braga era uma realidade recorrente, diga-se, própria do cosmopolitismo de uma pequena urbe barroca.

Uma sociedade regalista de *antigo regime* jamais se privaria da omnipresença da coroa em todos os seus domínios. Daí que, o calendário relacionado com as mais altas figuras do reino e da sociedade, também ele, desse pretexto a celebrações públicas, com conteúdos e formatos semelhantes aos programas anteriormente enunciados, embora proporcionados à relevância da sua finalidade e posição

hierárquica do objeto votivo. Veja-se, por exemplo, os aniversários dos arcebispos e dos monarcas, das rainhas, e dos príncipes e princesas reais. Mas também, o nascimento, as aclamações, as entradas régias e, naturalmente, a morte e as suas exéquias que, no quadro do barroco, assumiam uma relevância especial no ceremonial público. Esse seria, sem dúvida, um domínio de alteração radical da paisagem sonora de Braga. Desde logo pela diferença de cadência do toque dos sinos de finados, pelo agigantar do silêncio contido, até aos murmúrios da contrição, e nas ladinhas da encomendação das almas. A salvação eterna era de facto a causa de grandes feitos e aparatos, obviamente, reproduzindo o estrato social dos destinatários. Mas, simultaneamente, os ceremoniais eram acompanhados de surpreendentes manifestações de arrependimento e atos de absolvção. Por contraponto à agitação dos cortejos festivos, a finalidade fúnebre dava lugar a préstimos arrastados, ritmados quantas vezes pelo matraquear dos passos e dos bordões, a lembrar aos vivos que tudo é passageiro, e que *a ceifeira não se esquece de ninguém*. Os militares arrastavam pelo pavimento as suas insígnias, estandartes e as caixas *rufavam rouscas*. Constituíam-se procissões, às quais se iam juntando aqueles por onde esta passava. As mais organizadas, com esquife presente, ou referenciadas a uma armação fúnebre simbólica, como era prática de então, eram objeto de laboriosas montagens e encenação. No interior do templo, as exéquias senhoriais justificavam música vocal e instrumental adequada, intervalada com as orações fúnebres. À noite as luminárias eram substituídas pelos archotes e as missas reproduziam-se a um ritmo compulsivo. Só nas exéquias de D. João V, no arcebispado de Braga, realizaram-se 4542 missas!²⁶

Uma das celebrações de luto público mais comuns da época era a denominada «quebra de escudos», motivadas por um falecimento real. A sua expressão em espaço coletivo reproduzia estratificação segregada da sociedade, sendo dividida pelos três corpos do poder local. O Senado da Câmara, junto ao edifício municipal; a Mitra, no largo do Paço; e a Nobreza, Junto ao castelo, sendo o povo um mero espectador obrigado a estar presente, como aconteceu em certa ocasião, em que foi obrigado a comparecer sob pena de multa (Milheiro, 2003, p. 233).

De acordo com Silva Thadim²⁷, por ocasião da morte do rei D. João V, constituiu-se um cortejo, que começou pela Praça do Pão, desenvolvia-se pela rua do Souto, parando ceremoniosamente no largo do Paço, e seguindo depois até ao terreiro da cadeia, junto ao castelo²⁸. Nessas ocasiões as varandas decoravam-se de baetas pretas, e o Alcaide Mor, montado num cavalo com uma bandeira que arrastava por terra, ia apregoando, solenemente: «- Chorai Nobreza, chorai Povo, que morreu o vosso Rey D. João V de Portugal!», ao qual pregão a assistência submissa, benzendo-se, corresponderia entoada e lamuriosa.

No plano dos eventos extraordinários há também que relevar aqueles que resultavam de motivação exclusivamente religiosa. Cite-se, a propósito, o exemplo do Sínodo (1713); as exéquias papais (1721); a transladação de relíquias; bem como, em geral, a ereção copiosa de capelas e templos ao longo de todo o século XVIII. Ou

²⁶ Thadim, M. (*apud* Milheiro, M. 2003, p. 237).

²⁷ *Idem*, *apud* Milheiro M. 233.

²⁸ Com o rei D. José I, uns anos mais tarde, o mesmo cortejo saiu do campo de Touros, fazendo o mesmo percurso, mas voltando pela rua da Cárcova e o campo da Vinha.

então, pelo receio de castigo divino, as reações de espanto e de assombro pelos acontecimentos catastróficos, como foi o terramoto de 1755, que fez tocar espontaneamente os sinos nos campanários de Braga; e o terror provocado pelo atentado ao rei D. José (1759), dando azo às mais vivas e sonoras demonstrações públicas.

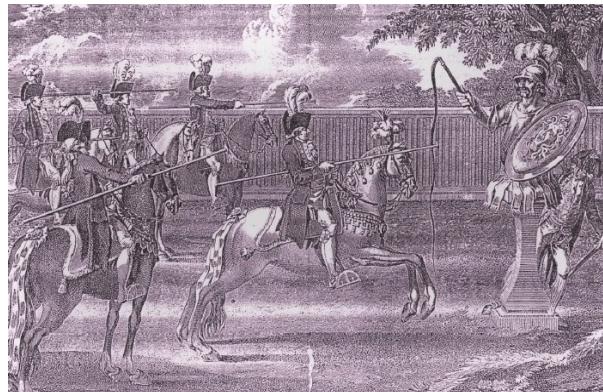


Fig. 7 - Andrade, Manoel Carlos - Luz da Liberal e Nobre Arte de Cavalaria. Lisboa 1790,
Reg Offic Typ., apud Milheiro, Manuela (2003), opus cit. [371]

10. Finis Coda

Por fim, volvendo ao *Mappa da Cidade Primas*, enquanto ponto de partida do presente ensaio, e focando o *zoom* da ampliação de escala, defrontamo-nos novamente com o detalhe do cenário barroco. As personagens já abandonaram o palco, pairando de novo o silêncio cartográfico do princípio da nossa indagação. Tal como ver é mais do que a nossa vista pode alcançar, também as sonoridades latentes de Braga são muito mais audíveis do que aquilo que os nossos ouvidos podem escutar. Para lá da ressonância das formas e dos sons que se propagaram pelas atmosferas da cidade de há duzentos e cinquenta anos – ainda hoje impossíveis de sintonizar – importa muito mais imaginar as gentes e os seus sentimentos, as pessoas que nela habitaram, calcaram as suas ruas e praças, cruzaram as portas e as muralhas, e viveram o interior das suas casas e edifícios. Esses nossos antepassados que projetaram as suas vozes, emitiram sonoridades, sentiram os sopros e as vibrações que se ouviram e se fizeram ouvir, riram e choraram, naquele que é o tempo fugaz e intangível dos sons. E também a musicalidade sentida e tocada, da música que adoçou as suas vidas breves, e dos ritmos que fizeram vibrar as emoções. Sensação lídima de que somos capazes de os escutar com nitidez a partir dos testemunhos que nos chegaram, e da observação direta do instrumental das formas urbanas que ainda persistem. Enfim, do potencial acústico que sugerem as palavras e as formas. Tal como no cinema mudo que nos deixa adivinhar as cores e recriar as falas das personagens. Aliás, hoje existem já algoritmos que simulam essas impressões...

Ensaiado o resgate do quotidiano da paisagem sonora e da produção das sonoridades celebrativas, retemo-nos por fim na exuberante e multiforme cartela desenhada por André Soares, incandescente e iluminante, como fonte de inspiração

a declamar o rococó bracarense. Expressão plástica cuja profusão de formas induz uma acentuação fonética, como a querer dizer algo. A intensidade e a polifonia que o traço de André Soares tão bem exprimiu.

O poder estético do diálogo das artes, a despertar no observador a criatividade necessária para inspirar a reconstituição sonora e dos restantes sentidos. De nos proporcionar a imersão profunda no ambiente de resgate coletivo por todos aqueles que aí viveram e animaram a cidade de Braga e que hoje, seguramente, já não a reconheceriam. Questionando-nos nessa possibilidade quimérica tão estranha a nós, que vivemos hoje num caos acústico contínuo, debaixo de um zumbido de fundo permanente, de como seríamos entendíveis para eles. Certamente não mais do que intrusos do tempo.

Resta-nos, porém, a possibilidade de sentir um sussurro nos nossos ouvidos, fruir dessa sugestão que o desenho sempre proporciona...

Fontes

Códice 682, fl. 11v. (memórias de Braga de Inácio José Peixoto)
Livro Curioso [ms. 1755-1790]. ADB/CMB. Braga

Referências bibliográficas

- Bandeira, M. (2000). *O Espaço Urbano de Braga em meados do Século XVIII*. Porto: Afrontamento.
- Bandeira, M. (2010). *O pagão e o cristão: polaridades da imagem urbana de Braga. Breve ensaio em urbanologia comunicativa e geografia cultural*. (coord. Marcelo Martinez Hermida), em Ciudad y Comunicación, Bib. Ciências da Comunicação. Madrid: Ed. Fragua.
- Corbin, A. (1994). *Les Cloches de la Terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle, "Champs-Histoire"*. Paris: Flammarion.
- Corbin, A. Naissance de la politique du paysage en France, *Revue des Deux Mondes*, jstor. org.
- Costa, P. F. da, (2008). Sons do Tempo: usos sociais e simbólicos do sino na cultura popular, em *Subsídios para a História da Fundação Sineira em Portugal: do sino medieval da Igreja de São Pedro de Coruche à Actualidade*, edited by Sebastian, Luís, 79-108. Coruche, Portugal: Museu Municipal de Coruche.
- Fonseca, N. (2020). Temporalidade e Historicidade das Paisagens Sonoras: Os seus sons e os seus silêncios, em *Ouvir e Escrever as Paisagens Sonoras – Abordagens teóricas e (multi)disciplinares*; org. Elisa Lessa, Pedro Moreira e Rodrigo Teodoro de Paula; Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos; Braga 2020, pp. 21-36
- Macedo, A. M. C. (1993). Família e Sociedade. Um estudo de elites em meados do século XVIII na freguesia de S. Tiago da Cividade (Braga). *Hispania. Revista Española de Historia*, Vol. LIII/3, Nº185, (Set/Dez 1993), pp. 1031-1052.
- Milheiro, M. M. C. Braga. (2003). *A Cidade e a Festa no século XVIII*. M.14; Guimarães: Edição NEPS; ICS/UMinho.
- Nery, R. V. (2008). Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime, em *Colóquio Internacional Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*; 23, 24 e 25 nov 2006, Lisboa, FCT, pp. 23-44.
- Peixoto, J. I. *Memórias particulares de Braga e Portugal na Europa do Século XVIII* (1992). J. V. Capela (coord.); L. A. Oliveira Ramos (Estudo introdutório); Braga: Arquivo Distrital de Braga/Universidade do Minho.
- Schafer, R. M. (1977). *The Sound Scape: Our Sonic Environment and the Tuning of de World*, Rochester, VT: Destiny
- Sebastian, L. et alii (2008). *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Museu Municipal de Coruche.
- Southworth, M. (1967). *The Sonic Environment of Cities*, Master thesis on City Planning, Dept. of City and Regional Planning. Massachusetts Institute of Technology.

Sonâncias e ressonâncias da Paixão de Cristo na cidade de Braga

RUI FERREIRA

Instituto de Estudos Avançados em Catolicismo e Globalização - IEACGO

1. Os sons na identidade bracarense

Fernando Pessoa interrogava se alguém “conhece as fronteiras à sua alma”¹. Atribui, desta forma, um sentido metafísico a uma palavra que habitualmente é utilizada para definir os limites geográficos de determinada realidade. A fronteira deste estudo é a cidade de Braga, cuja identidade histórica e social se revela hodiernamente a partir de um incomensurável conjunto de práticas e manifestações.

Quando nos referimos concretamente à questão da identidade inauguramos um âmbito de abordagem vasto e complexo, no entanto, o que se releva neste estudo é os sons, particularmente as paisagens sonoras.

Mas o que é uma paisagem sonora? No seu perfil etimológico fundador o conceito referia-se fundamentalmente aos sons-ambiente, ou seja, aos contextos acústicos em que nos movemos (Schafer, 2001). Neste âmbito alargado de paisagens sonoras, encontram-se aquelas que surgem da natureza e das contingências da realidade que nos circunda, mas também pode referir-se às paisagens sonoras construídas pela sociedade. É o caso específico da paisagem sonora que nos propomos abordar.

Além das paisagens sonoras comuns a um ambiente urbano, sucedem-se as paisagens sonoras referentes aos principais momentos da vida coletiva da comunidade. Na cidade de Braga essa afirmação advém necessariamente de dois momentos concretos: as Festas de São João e as Solenidades da Semana Santa. Se excluirmos o Natal, cuja pertinência se afirma quase globalmente, são estes dois períodos temporais aqueles que rompem, de forma clarividente, com os padrões ordinários do quotidiano da cidade e também revelam as mais relevantes expressões da sua autenticidade. Por isso mesmo, a percepção destas paisagens sonoras revela-se fundamental no processo de contínua construção da identidade bracarense.

Esta construção necessita de se apoiar em objetos do universo social que possam solidificar a ideia de duração e de estabilidade de uma determinada comunidade (Pollak, 1989). Com a desagregação dos núcleos comunitários, devido ao processo de crescente homogeneização cultural e ao individualismo que grassa na

¹ Livro do Desassossego, por Bernardo Soares, Vol I. Fernando Pessoa. Mem Martins: Europa-América, 1986.

sociedade hodierna, a busca de elementos originais e característicos aparece como exigência para cada comunidade. Torna-se, pois, imperativo perceber as sonâncias e ressonâncias que brotaram do enraizamento do mais excelsa momento do imaginário cristão na fisionomia e na sociabilidade da comunidade bracarense.

2. O imaginário da Paixão de Cristo na cidade de Braga

O imaginário é condição de Humanidade. É produto da mente humana, porque efetivamente não se refere a uma realidade material. Por isso mesmo, quando abordamos a *episteme* do vocabulário estamos a abrir um vasto campo de significações, embora a forma como o aplicamos no discurso corresponda a uma semântica concreta. Na sua intangibilidade, o imaginário pode ser elemento agregador de narrativas e representações, referindo-se a um determinado horizonte simbólico, esse sim capaz de traduzir realidades manifestas.

Numa linguagem teatral, o imaginário seria o guião que conduz e determina toda a encenação que pretendemos abordar. Necessariamente urge decifrar este guião, que aplicado ao cenário histórico bracarense foi capaz de se expressar de formas tão sublimes e perenes como os casos do Bom Jesus do Monte ou da igreja de Santa Cruz, no âmbito material, ou os ceremoniais que compõem a Semana Santa de Braga, quando nos referimos às manifestações imateriais. Todos estes exemplos contêm uma origem individualizada, apartada no tempo e nas vontades, contudo são expressão de um ímpeto presente no ideário coletivo – o guião – e que versa sobre a mais dramática e emotiva narração da mundividência judaico-cristã.

A Paixão de Cristo, entendida como o conjunto de relatos que a tradição cristã sublinha a respeito do momento crucial da existência terrena de Jesus Cristo, é uma temática indissociável da experiência comunitária do Cristianismo. Trata-se do clímax de toda a narrativa evangélica e momento que antecipa o acontecimento fundador da fé cristã. Por isso mesmo, todos os gestos, palavras e contextos que marcaram as últimas horas da vida de Cristo foram sendo exaltados na vivência espiritual dos cristãos e na própria estrutura doutrinal.

Os relatos dispostos nos quatro Evangelhos são as mais imediatas referências na construção de um imaginário da Paixão de Cristo, contudo a tradição cristã, impelida particularmente a partir da conquista dos lugares sagrados pelos cristãos, acabou por fazer emergir novos referenciais narrativos ao percurso de Cristo desde o Pretório até ao Calvário, sobretudo procedentes do exercício da *Via Crucis* a partir do século XII.

Braga é um contexto de primordial relevo no âmbito do imaginário da Paixão de Cristo e das consequentes formas de expressar esse mesmo imaginário. Hodieramente procura-se justificar a relevância de dois momentos fundamentais da identidade bracarense: o Bom Jesus do Monte e a Semana Santa. Curiosamente ambos representam duas das formas mais intensas de plasmar o imaginário da Paixão de Cristo na comunidade humana. A dimensão material, que se expressa fundamentalmente no património monumental, e a dimensão imaterial ou intangível, detêm focos de expressividade muito significativos em Braga.

Na cidade de Braga existem outros exemplares relevantes que se relacionam diretamente com a construção deste imaginário, tal como a Igreja de Santa Cruz ou a Capela do Senhor Morto. No entanto, as solenidades da Semana Santa de Braga aparecem-nos como a superior paisagem sonora do mais emotivo ideário devocional do Cristianismo presentes na identidade bracarense.

3. As Solenidades da Semana Santa

O Património Cultural, imóvel, móvel e imaterial, é um dos âmbitos mais óbvios onde a Igreja se cruza com as comunidades humanas. Na cidade de Braga, além da sua fisionomia, marcada pelas edificações monumentais que a Igreja foi legando ao longo das eras, também as práticas e manifestações comunitárias são dominadas por esta vinculação histórica. Neste aspecto, a Semana Santa é o mais visível traço intangível que perpassou para o quotidiano da comunidade bracarense.

Braga, como cenário preferencial da vivência da Paixão de Jesus Cristo em Portugal, oferece-nos um dos mais vastos e oportunos repositórios de manifestações associadas à Semana Santa e à celebração pascal. Celebrações enraizadas na comunidade desde que o Cristianismo aqui se implantou no século IV, acabou por obter um particular desenvolvimento através do papel dos seus arcebispos, ordens religiosas e corporações seculares, salientando-se as iniciativas do Arcebispo D. Frei Agostinho de Jesus no final do século XVI. A partir de 1933, com a criação da Comissão da Semana Santa, verificou-se um especial incremento das dinâmicas associadas.

Não são apenas as seculares procissões dos Passos (1597) e do Senhor *Ecce Homo* (1513), completadas nas últimas décadas pela Procissão do Enterro do Senhor (1933) e pela renovada Procissão da Burrinha (1998), que perfazem a imponência da quadra. As ruas vestem-se de roxo e perfumam-se de incenso, tal como os principais templos que continuam a centralizar o exercício de práticas seculares. Na Sé Primaz decorrem as principais celebrações segundo o pendor de um costume litúrgico que reivindica identidade. Nos Congregados desprendem-se as espadas da imagem da Senhora das Dores, pioneira desta devoção em Portugal e propulsora de um peculiar exercício devocional. Em sete igrejas se adora o sepulcro do Senhor, num desafio à contemplação da mais tenebrosa contingência da existência humana. E no domingo estala a alegria! As campainhas ouvem-se ao longe. Os foguetes estalam no ar. As portas das casas abrem-se e exibem a abundância primaveril. O Senhor ressuscitou! Porém, dando cumprimento à Quaresma, especial tempo de preparação para a Páscoa que a Igreja propõe aos cristãos, é proposto um conjunto de ações, de natureza eminentemente cultural ou vinculadas às práticas devocionais deste tempo, que complementa e antecipa a Semana Maior.

Uma celebração comunitária como a Semana Santa de Braga é sempre um acontecimento que, para se afirmar com tal estatuto, necessita de rasgar com o conceito de normalidade imposto pelo quotidiano. A exteriorização é, por isso mesmo, uma das suas características fundamentais. Na opinião de Mircea Eliade, a celebração significa, na sua origem, uma espécie de intervalo no tempo histórico,

para permitir que os humanos possam participar no tempo divino². Dado que na monotonia do quotidiano “há sempre o risco de esquecer o que é fundamental: que a existência não é dada por aquilo que os modernos chamam de Natureza, mas é uma criação dos Outros, os deuses ou os Seres semi-divinos” (1992:48), as celebrações constituem-se como momentos essenciais para fortalecer a memória coletiva. Por isso mesmo, o ato de celebrar ou memorar algo envolve a transgressão dos ritmos habituais, fundando-se em alterações drásticas ao quotidiano.

Este pressuposto antropológico permite-nos concluir que as grandes celebrações do ciclo cristão, como é obviamente a Páscoa e o seu entorno temporal, não nasceram com o próprio advento do cristianismo, mas absorveram práticas ancestrais já usadas pelas sociedades primitivas.

A Páscoa encaixa na Primavera com uma coincidência pertinente. Páscoa significa precisamente passagem, em memória da noite em que o Senhor passou pelo Egípto, e feriu os primogénitos daqueles que não acreditaram no sinal que pedira: o sangue de cabrito nas ombreiras da porta. O cristianismo associaria esta passagem à transformação que ocorre na natureza neste período do calendário, criando uma simbólica passagem do Inverno à Primavera, da contenção à alegria, da morte à vida, de uma determinada forma de viver para algo um pouco diferente. Recordemos que as celebrações pascais surgem ainda associadas a um conjunto de práticas ancestrais relacionadas com o início da primavera nos países de tradição judaico-cristã. A passagem da morte à vida, consubstanciada na natureza que retoma a sua vivacidade, provocou o surgimento de manifestações associadas a esse estado. As flores, que começam a surgir por este tempo, bem como os ovos dos animais ovíparos, símbolo do revigoramento, são elementos relacionados.

O Cristianismo absorveu a tradição já experimentada pelos judeus no referente à Páscoa, tendo como pressuposto a coincidência da crucificação e morte de Jesus Cristo com aquela celebração semita. Todas as posteriores adições ao calendário cristão partem desta referência temporal. A Quaresma, o Tríduo Pascal e, mais tarde, a Semana Santa, à qual acresce o tempo pascal, são registos que têm como referência o momento celebrativo anual em que se recorda com particular ênfase a ressurreição de Jesus Cristo, que podemos considerar como o acontecimento fundador da religião cristã.

Como momento mais relevante da religiosidade cristã, as solenidades da Semana Santa são especialmente reveladoras de uma paisagem sonora com características particulares, cuja singularidade é inevitavelmente definidora da identidade da cidade de Braga. Embora sem a tonalidade dominante de outrora, no âmbito das práticas religiosas e litúrgicas, os ritmos vão-se alterando durante a Quaresma, nomeadamente a partir da Quarta-Feira de Cinzas.

Além das práticas celebrativas e seus adereços, que passam a exprimir o tom liláceo apropriado ao tempo, os sinos vão imprimindo novas sonâncias à comunidade, expostas no espaço público, aos ouvidos de cristãos, não-cristãos ou indiferentes.

² “O homem religioso sente necessidade de mergulhar por vezes nesse Tempo sagrado e indestrutível. Para ele, é o Tempo sagrado que torna possível o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana” (Eliade, 1992, p. 47).

A grande mutação sonora sucede, no entanto, durante a Semana Santa, particularmente no decorrer dos seus principais ceremoniais públicos: as procissões. Além da predisposição para o recolhimento progressivo dos ruídos, as procissões são cadenciadas pelo coordenado estalar das varas dos pegadores dos andores sobre o pavimento, pelos lúgubres instrumentais das suas bandas filarmónicas e, particularmente, pelo arrastar de estandartes, mantos e adereços pelas ruas na noite de Sexta-Feira Santa. Apesar disso, a sonânciamais peculiar das solenidades bracarenses é oferecida pelo “rude-rude” dos farricocos no decorrer de Quinta-Feira Santa. Estas figuras alegóricas, outrora penitentes, percorrem as ruas da cidade durante todo o dia, agitando as suas matracas, prosseguindo a sua marcha penitencial no arranque da Procissão do Senhor *Ecce Homo*.

Tratando-se a Semana Santa de Braga de um fenômeno eminentemente social, constituído por um considerável conjunto de práticas, é imperativo refletir no que concerne ao lugar do religioso na sociedade, particularmente no que respeita ao seu enquadramento no âmbito das paisagens sonoras.

3.1 O toque dos sinos

Depois da visão, que permite contemplar toda a encenação do sagrado que as procissões e as celebrações litúrgicas expõem, a audição será o sentido mais apurado na experiência sensorial permitida pelos ceremoniais bracarenses da Quaresma e Semana Santa. Neste capítulo os sinos adquirem particular relevo, nomeadamente durante o tempo quaresmal. Melodias como “Os martírios”, “A morrer crucificado”, “Queremos Deus” ou “Senhor meu bom Jesus” são os cânticos que preferencialmente os carrilhões da Sé Primaz e da Igreja de Santa Cruz tangem diariamente, ajustando-se ao contexto penitencial que a Igreja Católica propõe.



Fig. 1 - Iconografia presente no sino de Nossa Senhora das Dores na basílica dos Congregados e no sino do Senhor dos Passos patente na Igreja de Santa Cruz [Rui Ferreira, 2017]

Muitas vezes designado como a “voz de Deus” (Costa, 2008), dado que desempenha a função de alertador da passagem do tempo, o sino é um instrumento musical da família dos idiofones cuja produção vai surgir frequentemente associada à Igreja. Todavia, a sua utilização recuará à antiga civilização egípcia, tendo sido assumido pelo Cristianismo a partir do século IV. Foi o Papa Sabiniano quem instituiu o uso do sino nas horas canónicas no ano de 604. A partir daí o sino progressivamente se tornou fundamental como elemento definidor dos ritmos sociais, dado que o seu som se propagava a léguas de distância. As torres sineiras começaram a aparecer nos templos a partir do século XII. Na cidade de Braga, onde existe um centro de produção secular deste instrumento, o som dos sinos continua a ser inevitável no quotidiano, marcando os momentos determinantes da comunidade.

A vinculação do toque dos sinos à expressão simbólica associada aos cerimoniais da Semana Santa é uma evidência. Recordemos as disposições presentes no Livro de Estatutos da Irmandade dos Passos de 1707 nos quais era sublinhado “o tanger do sino” como sinal obrigatório para a saída da procissão dos Passos. Até há poucos anos, antecedendo a partida da trasladação da imagem do Senhor dos Passos no sábado anterior à procissão, o sino grande da torre sul da Igreja de Santa Cruz tocava a rebate. No Domingo de Ramos, igual procedimento tem o sino grande da Sé Primaz, à passagem da procissão dos Passos. Nas procissões do Senhor *Ecce Homo* e do Enterro do Senhor, dado que os sinos estão interditos pelo normativo eclesial, não se verifica qualquer som desta natureza.

Os sinos encerram ainda outra particularidade. Na sua superfície geralmente está gravado o ano e o autor da sua conceção, além de elementos decorativos entre os quais se destaca a devoção, geralmente esculpida em baixo-relevo, ao qual é associado. Nas torres sineiras da Igreja de Santa Cruz encontramos um sino dedicado ao patrono da irmandade ali sediada, o Senhor dos Passos. Nos Congregados, o templo de onde se propagou a devoção às Dores de Maria, o maior sino apresenta a imagem de Nossa Senhora das Dores, primorosamente esculpida.

3.2 As sonâncias das procissões

No âmbito das paisagens sonoras associadas às solenidades da Semana Santa de Braga destaca-se claramente as quatro grandes procissões, três das quais em horário noturno: a Procissão do Senhor dos Passos, na tarde do Domingo de Ramos; a Procissão da Senhora da Burrinha, que se realiza na noite de Quarta-Feira Santa; a Procissão do Senhor Ecce Homo, que decorre na noite de Quinta-Feira Santa; e a Procissão do Enterro do Senhor, derradeiro ceremonial público, que se arrasta pelas ruas da cidade na noite de Sexta-Feira da Paixão.

Convém recordar que a inspiração da Igreja Católica advém dos desfiles imperiais e militares de grande alcance realizados pelos romanos, o contexto político onde nasceu o cristianismo. Estandartes ao alto, grupos organizados em filas, tochas e lanternas, uma cadeira transportando um indivíduo que representa o poder, tudo isto compõe um cenário que as monarquias medievais haveriam de absorver e que se estenderia às dinâmicas devocionais praticadas pelas instituições cristãs, particularmente a partir do momento em que o ícone se adonou do universo simbólico.

As procissões, bem como as corporações seculares que as instituíam, foram importantes instrumentos de estímulo do imaginário da Paixão. Elemento fundamental no universo representacional, este tipo de vivência permitia atingir um elevado grau de dramatismo e emotividade, que seria passível de ser explorado do ponto de vista pastoral. O seu desenvolvimento enquanto dramatização pública recuará ao século XVI, momento histórico em que alcançou um estatuto de relevo nas dinâmicas sociais. Contudo, a sua origem é bem mais recuada. Centrada em torno de uma narrativa devocional, este tipo de manifestação religiosa foi buscando novas formas de expressividade. Na Idade Média, tendo como modelo a celebração ordinária do *Corpus Christi*, reunia um conjunto de quadros alegóricos bem distantes da lúgubre solenidade posteriormente implantada. O período barroco impôs os seus primorosos teatros sacros e alterou-lhe o figurino, reformulado sucessivas vezes perante as imposições litúrgicas que pretendiam excluir tudo o que ressoasse *mundano*.

A presença de figurantes vestidos de “anjinhos”, representando personagens bíblicas, passagens da vida de Cristo, e uma pléiade de santos e santas, tornou-se a imagem de marca das procissões. Para além do desfile das confrarias organizadoras do préstimo, surge como elemento demarcador da sacralidade deste tipo de cortejos, o pálio sob o qual se abriga o clérigo que preside, exibindo um relicário a cuja passagem todo o povo se ajoelha. Lanternas, estandartes, bem como as elaboradas alfaias envergadas pelo presbitério completam um cenário majestático e imponente, que atrai os olhares e domina as atenções. Nas janelas, o povo que assiste atira pétalas de flores e expõe sumptuosas colchas púrpuras, que conferem um colorido particular às ruas atravessadas pela procissão. É o zénite mais evidente das celebrações, as mesmas que mobilizam a comunidade e lhe alteram resolutamente os ritmos!

A sonância dominante das procissões da Semana Santa de Braga, nomeadamente daquelas que decorrem no horário noturno, é o silêncio. Ainda que quebrado em diversos instantes pelo sussurrar dos espetadores acumulados nos limites das ruas e nas janelas e varandas das casas, impera o recolhimento dos ruídos quotidianos, que se constitui como elemento diferenciador desta paisagem sonora.

O silenciamento do cortejo é quebrado solenemente à passagem dos andores que a constituem. O som das varas dos pegadores dos andores vai-se escutando ao longe, criando uma expectativa que vai gerando silêncio, à medida que se torna mais próximo. A peculiaridade desta sonância tem como exceção a sua derradeira ocorrência, com a Procissão do Enterro do Senhor, cuja solenidade torna imperativo o silenciamento das varas.

A procissão do Senhor *Ecce Homo* é essencialmente marcada pelo som do “rufe-rufe” provocado pelo agitar das matracas, o instrumento que, por estes dias, tinha a função de chamar os fiéis à desobriga, substituindo a missão habitualmente confiada aos sinos. Associado a esta procissão, mas também à procissão dos Passos está o inconfundível fragor das varas dos pegadores dos andores a embater, de forma coordenada, no pavimento.

Sexta-Feira Santa a sonoridade dominante é simplesmente o arrastar de estandartes, varas e cruzes pelo pavimento, seja durante a Procissão Teofórica do Enterro, seja à noite pelas ruas da cidade. Até os andores são transportados em silêncio, desprovidos que são do habitual compasso das varas dos pegadores. Ainda

no âmbito das procissões é inevitável recordar os instrumentais propagados pelas bandas filarmónicas no arranque e no epílogo do desfile. Também nestes cerimoniais é comum escutar-se a campainha que acompanha a umbela basilical da Sé Primaz, que acompanha todos os préstimos realizados durante a Semana Santa. No Domingo de Páscoa revela-se o estalar dos morteiros em diversos pontos da cidade, marcando a passagem do compasso pascal e acompanhado pelo tilintar múltiplo das campainhas que costumam acompanhar as diversas equipas da visita pascal.

3.3 O “ruge-ruge” dos farricocos

Encapuçados e descalços, cobertos com os balandraus negros e corda atada à cintura, os “cocos”, como também eram designados nos séculos XVII e XVIII, meditam nos seus pecados tornando-se conscientes da sua miséria através de um singelo indumentário, colocando os pés desnudos em sinal de modéstia e despojamento. Refugiados no anonimato, acolheriam a sua pena quaresmal prestando um serviço à comunidade, ora apelando aos fiéis para visitarem as igrejas onde o Santíssimo Sacramento se encontra em exposição ao longo do dia de Quinta-Feira Santa e madrugada seguinte, ora para os chamarem à desobriga, confessando os seus pecados e acompanhando depois os penitentes na procissão noturna que os Irmãos da Misericórdia dispõem.



Fig. 1 - Farricoco com matraca numa gravura da Ilustração Portuguesa, vol. III, de 25 de março de 1907.

Também designados de “fogaréus” pelo facto de transportarem umas lumiárias em forma de tigela que iluminam o percurso dos penitentes, estas figuras retomam o imaginário dos tenebrosos cortejos em que eram conduzidos os justiçados ao longo dos tempos. Representando os penitentes públicos do passado, recriam aqueles que, em favor da remissão dos seus graves pecados, participavam nos préstimos de penitência, ora auxiliando na iluminação da procissão, ora apelando a cidade à participação com as matracas.

A matraca, também chamada de “rufe-rufe”, é o sinal da chamada à desobriga, compassando com o seu som estridente o ritmo do dia, aproveitando o obrigativo silêncio das sineiras eclesiás. Outra das missões confiadas aos encapuçados era o acompanhamento da dita procissão alumiano as ruas com os fogaréus, um recipiente de ferro elevado em hastes, no qual, de noite, se acendem pinhas ou matérias inflamáveis para alumiar. Este artefacto acabou por perpassar para o próprio penitente que o transportava, razão pela qual entre os séculos XVIII e XIX os indivíduos que os transportavam aparecem referidos como fogaréus.

São bastante antigas estas manifestações e estão associadas à temática do pecado, do arrependimento, e da penitência. Devido ao facto de, neste período em que se celebra o mistério da morte de Cristo, a Igreja pedir aos fiéis arrependimento e conversão dos pecados cometidos, os farricocos vestiam também a 'pele' de denunciadores públicos das pessoas que assistiam à procissão. Ora, todo aquele que tivesse praticado algum ato condenável, era denunciado publicamente, em praça pública, e não sabia quem o acusava uma vez que os farricocos estão ocultos sob uma capa de anonimato. O medo imperava, por isso, à passagem destas figuras.

Antero de Figueiredo, na obra “O Último olhar de Jesus”, ilustra os farricocos como um “temeroso bando de arruaceiros vingativos que, embuçados em capas e chales-mantas, e ocultos no negrume da noite, jogando às faces, lívidas de medo, das pessoas que das janelas assistiam, delações infames, insinuações caluniosas, cobardes e impunes, que anavalhavam as almas pávidas” (Figueiredo, 1928, p. 4). Este facto despertou polémicas na cidade e obrigou ao extravio temporário destas figuras na procissão já apelidada de fogaréus.

Depois do tema ter sido abordado no ano de 1775, em 1781 foi deliberado não integrar os fogaréus na procissão, num período em que estes aproveitavam o anonimato para efetuar denúncias públicas das pessoas que assistiam à passagem da procissão. A decisão foi revogada em 1795, mas haveria de repetir-se, pelos mesmos motivos, em 1828 e em 1863. A sua subsistência foi sendo redesenhada ao ritmo das vontades e das eras. Obtendo a sua presença um particular carisma, tornou-se no ícone mais evocado da Semana Santa de Braga, sendo também responsável pela sua mais característica sonância até aos dias de hoje.

Agitando as suas matracas ao longo do dia de Quinta-Feira Santa ou alumínando as ruas com os seus fogaréus, os farricocos associam-se ao pesar de Sexta-Feira Santa, carregando as suas matracas silenciadas aos ombros e arrastando os seus fogaréus pelo pavimento durante a Procissão do Enterro do Senhor.

3.4 A música

A música é, evidentemente, uma das mais relevantes manifestações da paisagem sonora da Semana Santa de Braga. Presente, com especial ênfase, no âmbito das celebrações litúrgicas e devocionais associadas a este tempo, revela-se igualmente no decorrer das procissões, não apenas com os instrumentais executados pelas bandas filarmónicas, mas particularmente nas polifonias entoadas no decorrer da trasladação do Senhor dos Passos, na vigília do Domingo de Ramos, no lamentoso cântico entoado durante a tarde nas naves da Catedral: «Heu! Heu! Domine! Heu! Heu! Salvator noster!» (Ai! Ai! Meu Senhor! Ai! Ai! Salvador nosso!), ou ao longo do percurso do Cortejo Bíblico “Vós sereis o meu povo”, popularmente conhecido como Procissão da Burrinha.

No âmbito da polifonia de cariz popular subsiste um cântico, que podemos classificar como extra-litúrgico, que se insere inequivocamente no acervo das sonoridades bracarenses, mas também na versão instrumental interpretada pela única banda filarmónica bracarense, que já deixou a sua marca indelével nas solenidades bracarenses da Semana Santa.

3.4.1 O cântico popular “Os Martírios”

Recolhido por Gonçalo Sampaio no seu “Cancioneiro Minhoto”, a mais importante recolha da tradição musical do Baixo Minho, os “Martírios” constituem-se como uma expressão muito conhecida do povo, que faz questão de a conservar no âmbito dos exercícios devocionais vinculados à Procissão do Senhor dos Passos.

Durante a trasladação da imagem do Senhor dos Passos, entre a Igreja de Santa Cruz e o templo do Seminário, que decorre no Sábado anterior ao Domingo de Ramos, o cântico era espontaneamente entoado, até há alguns anos, integrando atualmente o repertório executado pelo grupo coral que acompanha a trasladação, sendo também interpretado durante a Via Sacra que se lhe segue.

Segundo Gonçalo Sampaio, os “Martírios” eram o cântico popular que acompanhava as vias-sacras estavam associadas à Procissão dos Passos, realizando-se a partir da meia-noite do Domingo da Paixão e perdurando até o sol raiar (Sampaio, 1986, p. 179).

Fig. 2 - O cântico “Martírios”, segundo a recolha de Gonçalo Sampaio, no “Cancioneiro Minhoto”.

Apesar de a letra ser semelhante a outras que subsistem por todo o país, Braga apresenta uma sonoridade particular do tradicional cântico dos “Martírios”, tendo sido alvo de um arranjo musical por intermédio do padre-compositor Manuel Faria.

Além deste cântico, que se encontra neste momento em risco de extinção, recordemos ainda o tradicional “Miserere” cantado durante a trasladação do Senhor dos Passos nas escadas do Seminário, e o “Heu! Heu! Domine Deus!” entoado acompanhando as urnas durante as procissões do Enterro realizadas na Sexta-feira Santa.

3.4.2 Marcha de procissão “Passeio Macabro”

Além deste cântico, há uma outra sonoridade original da única agremiação filarmónica bracarense, a Banda de Cabeiros, que é executada em todas as procissões da Semana Santa de Braga: a marcha de procissão “Passeio Macabro”.

Como já referimos, todas as procissões que integram a programação das solenidades da Semana Santa de Braga integram duas bandas filarmónicas no seu percurso, uma no seu arranque e outra no epílogo. Uma das agremiações que imperativamente integra os préstimos bracarenses é a Banda Musical de Cabreiros. Instituída em 1843 com a designação de Banda Musical de S. Miguel de Cabreiros, foi fundada por João Martins Oliveira, músico e regente da banda durante algumas décadas (Lessa, 2019).

A participação da Banda de Cabreiros nas procissões da Semana Santa fica especialmente marcada pela execução da marcha fúnebre “Passeio Macabro”, associada ao pesar e lamúria que marcam a evocação da paixão e morte de Jesus Cristo. Por isso mesmo, foi-se tornando relevante sonância associadas à Semana Santa de Braga.

Esta marcha foi escrita pelo Maestro e Compositor António Pedro, para a Banda Filarmónica de S. Mamede de Ribatua (Alijó), em meados da década de 1960, Banda que o mesmo dirigia na altura. Executado ao longo de quatro décadas nas procissões da Semana Santa de Braga, seria efetuado um arranjo exclusivo para a Banda Musical de Cabreiros, elaborado por Rodolfo Maia, em janeiro de 2011³.

3.5 O silêncio de Sexta-Feira Santa

Sexta-Feira Santa, celebração móvel em que os cristãos recordam a paixão e morte de Jesus Cristo, constitui-se como dia de maior relevo para as solenidades da Semana Santa de Braga. As ruas, já ornamentadas com a imagem gráfica do evento, enchem-se de transeuntes. Escuta-se com frequência o castelhano. O comércio atinge o seu momento áureo, completado pela lotação esgotada dos estabelecimentos hoteleiros. Os templos têm as portas abertas, revelando uma frequência pouco comum. Denota-se um movimento extraordinário de pessoas e veículos, similar ao que antecipa os grandes acontecimentos da comunidade. Percebe-se ainda uma espécie de contenção nos gestos e nas palavras, expressão de um cristianismo ainda experimentado no âmago.

³ Cf. Banda Musical de Cabreiros – *Honrar o passado... Rumo ao futuro*. CD comemorativo do 175.^º aniversário. Braga, p. 2018.

No entanto, o cenário já não se equipara àquele que se instalava até há algumas décadas, cujos resquícios são já escassos. Antero de Figueiredo descreveria esse *habitus* que a cidade experimentava a partir da tarde de Quinta-Feira Santa e ao qual ninguém se furtava:

«Calavam-se os sinos nas torres, os relógios não batiam horas, eram a meia voz os pregões nas ruas, a garotada assobiava a medo, e às crianças proibia-se-lhes o riso e o canto. Nos botequins cobriam-se os bilhares, guardavam-se os baralhos das cartas, as pedras do dominó, as bugalhas do quino, os dados e o tabuleiro do quezilento gamão – porque era sacrilégio toda a espécie de jogo nesses dias de luto religioso (...) Um negro silêncio, como cerrada nuvem que descesse e abafasse a cidade, entenebrecia tudo. Havia crepes no aspecto das casas e das ruas; na austeridade dos trajes; na fisionomia das pessoas; no recolhimento dos gestos. As senhoras não usavam jóias, e os fidalgos, deixando as suas caleças, saíam a pé. O comércio fechava meias portas e não tirava os taipais. Calava-se, nas casas em construção, o chiar das roldanas e a melopeia dos pedreiros a içarem cantarias; e também se não ouvia nas ruas a gaita do bota-gatos, as campainhas dos machos liteireiros, o solavanco dos carros de bois, o bater sonoro dos tanoeiros e o tintinar dos martelos de aço na bigorna dos ferradores da rua das Águas e dos Chãos. Nalguns lares não se acendia lume; e nos corredores dessas casas piedosas tudo era cheiro a flores e a cera, e um formigar de mulheres a dispor jarras, a enfeitar oratórios, acendendo velas bentas, indo e vindo em passadas moles, o corpo caído para a frente, o lenço do luto nos bandós colados à testa, nas faces chupadas o jejum dos quarenta dias quaresmais, os olhos pestanejando de cansaço, e no fio dos beiços sem cor o bichanar miúdo de centenas de Padres-Nossos e de Ave-Marias, cicadios automaticamente. O Senhor estava morto!»⁴

Através de um peculiar aprumo literário, somos confrontados com um contexto social e religioso que não encontra verificação clarividente nos nossos dias. Tratava-se efetivamente de uma drástica interrupção do tempo comum. Tal como Eliade refere, era o tempo do sagrado, cuja manifestação deveria romper com os cânones ordinariamente estabelecidos. Essa alteração exterior visava fundamentalmente sublinhar a relevância da memória que a comunidade era chamada a recordar. “O Senhor estava morto!” e tal anúncio mereceria uma evidente manifestação de pesar num tempo em que os preceitos da Igreja Católica eram acentuados pelas leis civis. Era inevitável experimentar a Sexta-feira Santa como se um decreto tivesse promulgado um dia luto nacional. A exterioridade dos gestos contidos permitia criar condições para um aprofundamento do mistério mais intenso de toda a fé cristã. As sombras, o negro das vestes, o comedimento ornamental, o cessar dos ofícios ou as tentativas de silêncio preparavam o momento crucial proposto para este dia.

Apesar do cenário atual não se equiparar a este descritivo datado no início do século XX, torna-se inevitável referir que se verifica igualmente uma quebra significativa do quotidiano. O movimento turístico que hodiernamente se verifica representa igualmente uma fratura significativa no ritmo habitual da comunidade bracarense. O tempo é especial e, mesmo com uma vivência exterior já não muito notório da parte dos cristãos, a cidade continua a observar uma peculiar transfi-

⁴ Figueiredo, A. (1907). “A Procissão dos Fogaréus”. *Ilustração Portuguesa* 3 (57), 21-24.

guração que, curiosamente – ainda que de formas divergentes – deriva da especial solenidade com que a cidade experimenta as celebrações da Semana Santa.



Fig. 3 - Os estandartes da Irmandade de Santa Cruz são arrastados pelas ruas
[Comissão da Semana Santa de Braga/WAPA 2008]

Mesmo com as diversas propostas de natureza espiritual que preenchem este dia, nomeadamente as chamadas “visitas ao sepulcro” que se realizam nas igrejas marcadas por uma cruz na porta de entrada, o momento mais aguardado da jornada é a Procissão do Enterro do Senhor, que se inicia na *Sacrossanta Basílica Primacial Bracarense* a partir das 22h00 e recolhe perto da meia-noite.

As ruas por onde vai passar a procissão enchem-se de pessoas nas suas bordas. Nas casas amontoam-se rostos, debruçando-se nas varandas onde ainda subsiste o costume de estender colchas púrpuras. Já não se cobrem os lampadários públicos como há algumas décadas os poderes públicos faziam questão de providenciar⁵, nem todas as habitações cumprem a outrora canónica orientação para desligarem qualquer foco de luminosidade, mas algumas montras desligam os seus expositores e reclames luminosos – tal como ainda é recomendação divulgada pela Associação Comercial. O cenário já não cumpre o negrume canónico, mas continua singularmente sombrio. Junto às igrejas e aos altares de Passos ardem os tradicionais incensários, cujo odor se propaga, sendo apenas interrompido por um bálsamo a pipocas e farturas, que perturba o cenário “construído”. Sente-se uma expectativa nos rostos. Instala-se um habitual silêncio, quebrado apenas por sussurrarres discretos. Vem aí a procissão.

Esta, porém, não é uma procissão como as outras. Em tudo similar a um funeral, o préstio arrasta-se literalmente pelo pavimento. O som dominante é provocado pelo arrastamento dos estandartes, das cruzes ou das vestes. É a mais solene e lúgubre das procissões da Semana Santa de Braga, organizada como se umas exequias reais se tratasse. Com um imaginário que procura referenciais na

⁵ “As lâmpadas e os globos velados de preto, difundiam uma luz mortiça, que reflectia e acrecia o luto e a dor que nas almas provocava a recordação agradecida da Morte redentora de Jesus” (*Diário do Minho*, 14 de abril de 1933).

crucificação e deposição de Jesus Cristo, procura reavivar o cenário experimentado pelos personagens que se fizeram presentes junto da cruz, conforme narram as escrituras e deixou pressuposto a tradição piedosa construída ao longo dos séculos.

Os farricocos, com os seus fogaréus apagados e as matracas silenciadas, seguem com suas filas, inaugurando o percurso. Em sinal de luto, os capitulares e os membros das Confrarias vão de cabeça coberta. Para mostrar a sua dor, as figuras alegóricas ostentam um véu de luto. O roxo e o negro dominam o percurso, no qual se integram centenas de *irmãos*, divididos em alas, carregando círios e lanternas. Os andores carregados não produzem o habitual compasso provocado pelo impacto das varas dos pegadores no solo. O ruído estridente dos estandartes a arrastar pelo chão impregna todo o cenário. No início e no apêndice do desfile seguem as filarmónicas produzindo um instrumental arrastado e lutooso. Diante do esquife e do pálio muitos continuam a esboçar uma leve inclinação dos joelhos. O sussurrar dos espetadores mais atentos é despertado quando desfilam as autoridades que, juntamente pelas corporações de bombeiros, encerram o mais alongado e participado ceremonial das solenidades da Semana Santa de Braga.

4. As sonâncias da Paixão numa sociedade do espetáculo

Tratando-se a Semana Santa de Braga de um fenómeno eminentemente social, constituído por um conjunto de práticas cujo estudo nos ocupou, é imperativo refletir no que concerne ao lugar das paisagens sonoras, particularmente no que respeita ao seu enquadramento no âmbito da Cultura. Atravessando hodiernamente um processo de intensa valorização com finalidades turísticas e patrimoniais, a Semana Santa de Braga corre o risco de artificializar as suas práticas e, necessariamente, influenciar a natureza das suas paisagens sonoras.

A artificialização dos processos de transmissão das tradições acaba por retirar-lhes autenticidade e colocar-lhe, em muitas situações, um ónus de pouca credibilidade. É um facto que os elementos iconograficamente mais apelativos, são utilizados com mais frequência na execução de uma prática ou manifestação. Poderemos mesmo questionar se os farricocos se vestiam daquela forma ou então se o cântico “Heu! Heu! Domine” detinha exatamente aquela melodia. Este tipo de questões, que pareceriam devaneios quando os estudos antropológicos ainda se não tinham debruçado sobre eles, são hoje um fundamento para pensarmos as formas de transmissão do nosso legado cultural. Mais do que um processo de invenção de tradições, a nossa sociedade vive imersa num processo de invenção cultural, que impele as comunidades para uma busca desenfreada de fundamentos. Sem elos de ligação históricos ou culturais, que sejam devidamente avivados e transmitidos, uma comunidade corre o risco de se desagregar e esse processo pode colocar em causa os próprios regimes democráticos.

No contexto da polémica cultural, sobra ainda outro grande desafio à Semana Santa de Braga: a clarificação dos seus objetivos. Afinal, porque é que ciclicamente se replica este conjunto de ceremoniais, particularmente os que são apenas de índole devocional, ou seja, que não integram os ritos obrigatórios da prática cristã? Qual é

o seu propósito? Será apenas espiritual? Remeterá para motivações políticas e económicas? Para que pretende a afirmação e o reconhecimento?

A relação da Igreja com a Cultura foi um dos principais debates da terceira sessão do Concílio Vaticano II. De que forma poderia a Igreja quebrar ou limitar a linha imaginária que as sociedades deixaram adensar-se entre o que consideram ser de natureza religiosa e, por conseguinte, de âmbito privado, e aquilo que é efetivamente público? Esta barreira em alguns contextos tinha-se tornado impenetrável da presença e ação da Igreja Católica, fomentando o divórcio inaugurado na era das luzes.

Este questionamento situa-nos numa das problemáticas mais evidentes da reflexão sobre a Semana Santa de Braga e suas práticas. A associação mediática, que sucedeu progressivamente desde que as solenidades bracarenses se afirmaram como realidade organizada a partir de 1933, bem como o sucessivo desejo de reconhecimento para além das fronteiras da cidade, acabou por transformar as próprias práticas, subjugando-as a imperativos que se situam para além da dimensão espiritual. Não é possível utilizar os media como instrumento para atingir objetivos específicos, sem assistir a uma transformação do próprio momento que se pretende promover. Não será a Semana Santa de Braga mais um elemento dessa experiência que os sentidos procuram sorver? Não estaremos diante de mais um bem-sucedido espetáculo mediático, em que a maioria dos seus agentes e espectadores se encontra distante do sentido que ainda exibe?

Tal como perspetiva Guy Debord vivemos numa sociedade do espetáculo em que se verifica uma inversão do sentido das coisas (2012, p. 33). Uma parte significativa dos ceremoniais que compõem a Semana Santa de Braga incorre nesta situação. As grandes procissões serão hoje tal qual um espetáculo em que podemos identificar atores e espectadores. Mesmo as celebrações que decorrem em particular na Sé Primaz já exibem este caráter mediático, sendo procurados, em muitos casos, por mera curiosidade. Levam a máquina fotográfica, não participam nos ritos e apenas procuram registar o que se vai passando. Continua obviamente a ser significativa a dimensão espiritual e devocional de muitos dos crentes que participam nos ceremoniais, no entanto é evidente a mistura de outras motivações mais ‘profanas’. A Semana Santa de Braga não deixou de ser constituída por práticas de natureza eminentemente espiritual. Essa é, aliás, a motivação sempre declarada *a priori*. No entanto, é também espetáculo e isso entrevê-se particularmente na multidão de turistas que a procuram anualmente. Hoje outros tantos indivíduos, desprovidos de motivações religiosas, são atraídos pela imponência dos ceremoniais, pela forma como são vivenciados, pelas sonâncias que emanam ou pela magnificência dos adornos e artefactos utilizados.

Esta fronteira, tão tenuemente explorada, entre o espiritual e o mediático é uma problemática que integra a identidade hodierna das solenidades bracarenses. Apesar disso, antes de emitir juízos de valor precipitados, precisamos de perceber que no mediático também reside o espiritual e que a devoção também pode ser espetáculo.

Ao falarmos de paisagens sonoras potenciamos, com particular significado, o nosso âmbito de abordagem, especialmente quando aplicamos às diversas práticas

e manifestações que se integram numa comunidade. Num tempo em que é crescentemente fortalecida a valorização e salvaguarda das práticas e manifestações enquadradas com o património cultural imaterial, a reflexão das paisagens sonoras e seus contextos pode ser um oportuno campo de reflexão.

Esse cariz de autenticidade, que pode estar adstrito a uma determinada paisagem sonora, acaba por confirmar a relevância das sonoridades na construção das identidades locais. A música e a sua composição e execução é um dos principais elementos distintivos das comunidades, o que torna crescentemente oportuna a sua reflexão e aprofundamento.

Arquivos consultados

Arquivo da Irmandade de Santa Cruz

Arquivo Distrital de Braga/Fundo da Misericórdia

Periódicos consultados

O Bracarense – periódico político e literário [1855-1869]

Commercio do Minho [1873-1921]

Diário do Minho [1919-atualidade]

Referências Bibliográficas

- Cabral, C. (2011). *Património Cultural Imaterial. Convenção da UNESCO e seus contextos*, Lisboa: Edições 70.
- Debord, G. (2012). *A sociedade do espectáculo*, Lisboa: Antígona.
- Pollak, M. (1989). "Memória, Esquecimento, Silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.º 3, 3-15.
- Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto*. 3.ª edição. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.
- Lessa, E. (2019). *De créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX*. Braga: Câmara Municipal.
- Ferreira, R. (2019). *Os cerimoniais público(-privados) e as solenidades da Semana Santa de Braga*. Tese de doutoramento em Estudos Culturais. Braga: Universidade do Minho.
- Figueiredo, A. (1907). "A Procissão dos Fogaréus". *Ilustração Portuguesa* 3 (57), 21-24.
- Figueiredo, A. (1928). *O último olhar de Jesus*. 7.ª ed. rev.. Lisboa: Bertrand.
- Schafer, M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Eliade, M. (2016). *O Profano e o Sagrado*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Dix, S. (2007). *O que significa o estudo das religiões: Uma ciência monolítica ou interdisciplinar?*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Figueiredo, A. de (1928). *O último olhar de Jesus*. 7.ª ed. rev. Lisboa: Bertrand.

Violas e violeiros: retrato de algumas paisagens sonoras ao tempo de André Soares

EDUARDO SOARES

Universidade do Minho – CEHUM

1. Introdução

Na madrugada do barroco, chegavam à Arquidiocese as gentes vindas dos rincões mais longínquos da geografia minhota para tratar dos mais variados assuntos e autorizações. Aproveitando essa viagem era frequente encomendarem-se artigos que só aí se encontravam: roupas, jóias, chapéus, esculturas, instrumentos musicais. “Braga aceitava toda a qualidade de pedidos, em Braga tudo se executava” (Oliveira, 2011, p. 81). E porque os seus artífices eram muito competentes de longe vinham também aprendizes de ofício, no sonho de encontrar um trabalho mais leve e ao abrigo das fúrias das estações¹.

Ao mesmo tempo, vários indicadores socioculturais apontam no sentido de uma mudança de mentalidade e do modo de vida em relação ao passado, passando a diversão, o lazer, as Artes e a Música a ocupar um importante lugar no quotidiano (Oliveira, 1991, p. 121). Este período de significativa prosperidade e bem-estar social vivido na cidade dos arcebispos – motivado por um longo período de paz e sucessivos anos agrícolas favoráveis – coincide com uma forte atividade musical na cidade de Braga que encontra a igreja, a rua, a praça o terreiro e o próprio espaço privado um lugar privilegiado.

Nas páginas seguintes procuramos, por uma parte, descrever a utilização dos instrumentos de corda dedilhada pelos mais diversos tocadores da cidade de Braga ao longo do século XVIII, procurando conhecer quais os instrumentos utilizados e em que ocasiões eles podiam ser escutados. Por outra parte, sabendo do florescimento que a arte da construção desses instrumentos conheceu em Braga, trataremos de localizar, caraterizar e retratar sumariamente as oficinas dos violeiros para que melhor se possa constituir uma ideia do seu contributo para a construção de uma paisagem sensorial do quotidiana da cidade barroca.

¹Sabemos pelo processo que a Inquisição moveu à sua esposa (PT-TT-TSO-IL-028-18040) que, em 1757, João Ferreira, violeiro estabelecido na Rua do Bonjardim, Porto se ausentaria de forma prolongada em Braga, certamente por encontrar aí mais trabalho do seu ofício.

Francisco Valle, mestre violeiro com oficina na Rua do Anjo, Braga contava, segundo o seu testamento (PT/UM-ADB/AC/PRVB RG/002/04321), com o auxílio de um ajudante de Vila Real e dois ajudantes de Basto. Podendo ser deduzido que Francisco do Valle seria um violeiro com uma certa notoriedade possuindo uma oficina com uma produção apreciável capaz de atrair aprendizes oriundos de terras distantes do termo de Arquidiocese.

Pretendemos, com isso, refletir sobre os significados sociais e culturais dos instrumentos de corda dedilhada, bem como expor a importância das especificidades sensoriais decorrentes do trabalho feito nas oficinas dos violeiros (e outros artesãos) para a consolidação de um espírito comunitário singular da cidade barroca.

Para isso, valemo-nos de vários documentos históricos designadamente regimentos de procissões, pastorais, devassas, relatos de viajantes, que apontam para uma presença quase permanente dos instrumentos de corda dedilhada no quotidiano de praticamente todas as classes sociais presentes no território abrangido pela Arquidiocese. Documentos expostos em diversos trabalhos, entre os quais destacamos Araújo (2014), Lessa (1998) e Milheiro (2003), autores que, não tratando deliberadamente do estudo das paisagens sonoras, colocam em evidência a intensa prática musical e os múltiplos significados simbólicos e culturais dos instrumentos de corda dedilhada nas fontes citadas. Convém ressalvar que as fontes históricas a que nos referimos – sobretudo quando não são produzidas por músicos ou violeiros – podem ser pouco precisos na utilização da terminologia organológica, facto que explica a existência quase constante de um instrumento designado por viola.

Embora apareçam instrumentos como a harpa, cítara e rabeca, é a viola de longe o termo mais repetido. Mas, não é de excluir a possibilidade de que os produtores dos documentos pudessem não ter um conhecimento rigoroso da diversidade instrumental existente no seu tempo².

A informação relativa aos fenómenos sonoros contida na documentação e literatura já elencada será então contextualizada no quadro de investigação proposto por Murray Schafer em 1977 e ampliado em 1993.

O nosso objecto de estudo foi enquadrado num dos níveis de análise dos elementos que compõem a paisagem sonora de um referido lugar proposto pelo autor. Neste caso, o som do trabalho manual e a prática musical que pretendemos estudar acomoda-se nos sinais sonoros próprios da rotina auditiva das pessoas – o segundo nível de análise proposto por Schafer (1977).

Interessa-nos também a leitura social da utilização do som que o autor canadiense propõe ao referir que as sonoridades podem ser utilizadas para apontar hierarquias e regras sociais (Schafer, 1993). Desta forma pretendemos ter uma leitura mais dinâmica da paisagem sonora, relacionando as sonoridades de determinado local com um conjunto de especificidades sociais e culturais.

Nesta linha de pensamento adquire para o presente trabalho relevante importância as propostas de De Paula (2017) sobretudo para a análise da chamada “prática musical” como forma de observar a utilização dos instrumentos de corda dedilhada num contexto da prática musical doméstica ou em situações associadas a uma certa marginalidade ou ilicitude que podemos encontrar não poucas vezes da documentação consultada.

Para enquadrar a prática musical ritual, isto é, aquela associada a um componente de massas como são as procissões ou grandes festas públicas valemo-nos da ideia de Sonoridade Ritual proposta também pelo mesmo autor, uma vez que ela pretende analisar a função das diferentes sonoridades resultantes dos mais variados

² O padre Raphael Bluteau desabafava que os próprios “poetas confundem os instrumentos de cordas, de sorte, que mal se pode entender se fallão de alaude, viola, theorba, rabecão ou arpa.” (Bluteau, 1712, p. 516).

rituais públicos, determinando quem regula o seu caráter simbólico e qual a sua percepção por parte da sociedade.

2. As Violas

Se o termo viola acaba por se transformar num bordão, podendo criar a ideia de que ela é a única protagonista de uma determinada prática musical, é necessário reconhecer a riqueza que o termo encerra e que podemos desvendar com a ajuda de outros documentos. Sobretudo aqueles produzidos pelos próprios construtores de instrumentos da região minhota, onde são especificados 4 tipos diferentes de violas que variam segundo o seu tamanho (violas grandes; meias violas, segundas violas e segundas violas pequenas) e segundo a madeira utilizada no fundo e nas ilhargas (pinho abeto – as violas brancas ou pau santo – as violas pretas) e também e 2 tipos de machinhos que se diferenciam pelo número de cordas (Guimarães, 1996, p. 99). Cardápio confirmado no testamento do voleiro Domingos Ferreira, artesão natural de Ferreiros que imigrou para Ouro Preto onde continuou a sua atividade de voleiros construindo, violas grandes, violas ordinárias, meias violas, machinhos de 4 cordas grandes e pequenos, descantes grandes e pequenos (Castagna, 2012).

A Fig. 1, relativa ao método publicado por Pablo Irol em 1753, mostra alguns dos instrumentos elencados acima: a viola (chamada de guitarra pelo autor, segundo instrumento em cima à direita); a meia viola (ou triple, primeiro instrumento em baixo à esquerda); a harpa (em cima à esquerda), ao seu lado a rabeca e a guitarra, apresentando com muita clareza as cordas esticadas ao longo do comprimento do seu corpo (aqui chamada de *cythara*, segundo instrumento em baixo à direita). A estes haveria de se acrescentar os machinhos e os descantes, para termos uma imagem da variedade de instrumentos de corda dedilhada utilizada no entre Douro e Minho ao longo do século XVIII. Cardápio que não estaria longe daquele se podia escutar em toda a geografia ibérica.



Fig. 1 - Gravura contendo os instrumentos tratados na publicação de Pablo Minguet e Irol (1753).

Consideramos que não será um acaso, neste contexto de popularidade dos referidos instrumentos, a existência de uma próspera indústria de construção de instrumentos musicais, protagonizada por um conjunto muito significativo de oficinas de violeiros, cujas origens remontam ao século XVI e se mantém nos dias de hoje. A violaria, como indústria, foi amplamente estudada por Oliveira (1991), num trabalho onde se relaciona de forma magistral a produção destes instrumentos com o ambiente de prosperidade vivido em Braga ao longo do século XVIII. Trabalho que já havia começado nos anos 50 do século XX com os textos de Freitas, 1951 e Carneiro, 1958, colocando em evidência uma indústria de características oficiais, encabeçada por artesãos de Braga, Porto e Guimarães.

Estes últimos trabalhos, juntamente com a investigação que temos vindo a desenvolver num âmbito mais alargado da violaria a Norte de Portugal, permite-nos conhecer com precisão a distribuição das oficinas de construtores, o seu relevo no quadro das manufaturas em Braga e as mais diversas vicissitudes associadas ao seu trabalho.

É precisamente nesse quadro que se insere a utilização dos instrumentos de corda na procissão do Corpo de Deus ou nas festas de S. João.

Ainda no século XVII, a popular festa bracarense era animada pela sonoridade de diversos instrumentos conforme podemos conferir no relato de Francisco de Tours:

Terminado o combate, todos os mouros levaram seus sabres e seus escudos depositando-os aos pés do general cristão e, em seguida, sendo quinze contra quinze, meteram-se todos a uma dança. Também havia aí um concerto de música com vários instrumentos, guitarras, harpas, tubas, violões, violas e, dançando, todos cantavam vitória. Estes dançaram durante muito tempo e muito bem e depois de ter dançado, todos se foram. Seguiu-os a Cruz da Procissão com um cortejo de muitos padres e assim acabou esta bela e tão curiosa Procissão de S. João Baptista³.

Durante o século XVIII quando se procurava apagar o fulgor pagão das festas religiosas sentido no século anterior e se tentavam detalhar os programas festivos para que os acontecimentos se desenrolassem com elegância e aprumo, continuamos a encontrar alguns exemplos da utilização de cítaras, violas, rabecas, rabecões nas procissões do Corpo de Deus (Milheiro, 2003, p. 344).

A sua utilização é agora altamente simbólica: As figuras alegóricas que desfilavam abraçadas os seus acessórios – dos quais os instrumentos também faziam parte – deveriam ser lidas e compreendidas pela assistência espalhada pela rua, estimulando os seus sentidos e intelecto proporcionando, através do filtro do “bom gosto”, a vivência de emoções estéticas e religiosas (Milheiro, 2003, p. 70).

Neste contexto, a documentação parece ser bastante rigorosa a nível organológico, uma vez que interessava às autoridades encarregues de organizar a procissão que a leitura dos quadros alegóricos fosse conseguida de forma clara para a assistência. O próprio detalhe com que são descritas as roupas indica uma intenção de aparato e suntuosidade, marcando uma clara separação entre assistência e desfile,

³ Cit. em Oliveira, 2006.

assim como uma correspondência do valor simbólico do som e da imagem de cada figura da procissão.

Em 1714, o carro alegórico representando o Paraíso acomodava 2 figuras tocando viola, 3 figuras tangendo uma viola e cantando e 1 cítara. (Milheiro, 2003, p. 404). Em 1729 o Baile de Jasão constava de: 7 figuras vestidas de lam [...] com todo o lustro e luzimento que possa ser e levará mais 4 gabones bem vestidos com todo o luzimento e levará mais dois titres vestidos de tafeta com hum risco que para isso se ha de fazer e levará mais Jasão ricamente vestido e levará mais seis instrumentos, 4 rabecas e duas violas tambem vestidas o melhor que puder ser". (Milheiro, 2003, p. 172). Em 1738 os Juizes de confraria do Senhor da Sé contrataram o "Baile dos instrumentos" e o "Baile de Nabucodonozor" composto por dois carros bem pintados e decorados, dez figuras "lustrosamente vestidas, duas rabecas e uma viola". (Milheiro, 2003, p. 172).

Comparem-se estes elementos com a descrição da festa de S. João e rapidamente se repara que o caráter quase espontâneo da última haveria de mudar de forma muito considerável ao longo do século XVIII. O profano dá lugar ao sagrado, a música de conjunto à música solista ou de *ensemble* e a dança é substituída pelo desfile, Mudanças que seriam notórias também na paisagem sonora que haveriam de criar: uma mais associada à festa e até um certo espírito caótico, outra mais plena de louçania, onde cada quadro desfile perante os olhares e ouvidos da assistência.

Mas, ao mesmo tempo, as violas e outros instrumentos de corda dedilhada podiam ser tocadas por outras mãos e com outras intenções, evocando as características encantatórias próprias de "folguedos rurais e de rua, ao serviço de amores, devaneios, diversões e folias" (Oliveira, 2000, p. 161) .

Nesse sentido, Araújo (2014) ao estudar as visitas e devassas realizadas em meados do século XVII ao Hospital de S. Marcos de Braga relata que o sacerdote e capelão-mor António Vaz foi acusado por todas as testemunhas de se envolver com mulheres dentro do hospital, introduzindo-as pelas muitas portas que não deixava fechar para que pudessem entrar e sair livremente. De acordo com o testemunho da hospitaleira Madalena Soares em 1655, António Vaz cantava, bailava e tangia viola, pondo o hospital em polvorosa. Inclusivamente as suas companhias eram conhecidas na cidade: eram as "sabichonas dos Chãos" e a "filha de Margarida da rua dos Chãos", que se colocavam na janela da casa do sacerdote desafiando outras mulheres do Hospital, afirmando "que não há outras fermosas senão ellas, pois somos mais formosas que ellas". Para além disso, António Vaz subia as colunas da varanda com a sua viola, passava ao primeiro andar e metendo-se entre as camas dos doentes que convalesciam, cantava e galhofava (Araújo, 2014, p. 90).

Na mesma direcção aponta D. José de Bragança, o bispo em vigência durante a vida de André Soares na sua pastoral:

Também somos informados, com grande desconsolação do nosso espírito, que alguns Ecclesiasticos deste nosso Arcebispado com pouca modestia, e cautela, e não sem grande vilipendio do seo estado, andão de noite tocando viola, e fazendo outra accões muito alheias da sua profissão pelos moinhos, serões, fiadas, espadeladas, e outros semelhantes ajuntamentos de mulheres. E querendo nos atalhar este escandaloso, e as mais ruinas espirituais, que daqui se seguem mandamos, (...) que nenhum

Ecclesiasticos ande de noite tocando viola, ou outro instrumento, nem vá, ou se intrometa nos ditos serões, e ajuntamentos de mulheres. (Milheiro 2003, p. 348).

Regista-se que, inclusivamente, a paisagem sonora noturna era marcada pelo dedilhar das cordas, sublinhando assim o caráter encantatório dos referidos instrumentos. O som e o objeto que o produz parecem, nestes dois exemplos, dotar o seu utilizador de um poder sobrenatural de sedução utilizado desde tempos bíblicos, manipulando a prática musical para hierofantes efeitos à margem de toda a recomendação e legislação religiosa.

Este poder magnético associado a uma certa devassidão e perversão é antigo. Já os procuradores de Ponte de Lima se queixaram nas cortes de Lisboa de 1459:

males que por causa das violas se sentiam por todo o país pelas gentes que delas se serviam para, tocando e cantando, mais facilmente escalarem as casas e roubarem os homens de suas fazendas, e dormirem com suas mulheres, filhas ou criadas, que como ouvem tanger a viola, vamlhes desfechar as portas (Oliveira, 2000, p. 161).

Mas também junto do clero regular bracarense está bem documentado o património organológico constituído por instrumentos de corda dedilhada como violas e harpas, em especial nos grandes mosteiros beneditinos de Tibães e Rendufe (Lessa, 1998). Eventualmente utilizados num contexto ritual ou de recreação dos monges, como foi registado noutras ocasiões.⁴

Vale a pena citar alguns exemplos: em 1623, no livro de Gastos da Casa n. 655, anotou-se a despesa de 500 reis gastos numa viola (Lessa, 1998, p. 121). Alguns anos depois, em 1708, no livro de Gastos da Casa n.659, dá conta da aquisição de outra viola e um rabecão. O mesmo livro refere, ainda, o gasto de 600 réis em cordas de viola e harpa em Março e em Agosto do mesmo ano voltaram-se a comprar “*dous quarterões de cordas para a Harpa e viola*”. São, aliás, inúmeras as referências até 1726 relativas às despesas com as cordas destes instrumentos, sendo este um sinal evidente do seu uso frequente (Lessa, 1998, p. 122).

Tal como a harpa, o rabecão era um instrumento amplamente documentado em mosteiros no Norte de Portugal, seja numa missa do século XVIII proveniente do mosteiro de Arouca para 6 vozes e rabecão⁵, numa provisão para músico de *Canto de Orgao e Rabecao*, a favor de Custodio Jose Leite, de Felgueiras datada de 1784⁶ ou em notícias mais pitorescas como aquela recolhida por Artur Magalhães Basto⁷ onde se relata a existência de um rabecão desde o século XVII no Convento da Penha de França em Braga. Nessa instituição religiosa situada no Campo de Santana havia uma proibição imposta pelo bispo D. Rodrigo de Moura Teles de toda a música instrumental exceto se tocada com o rabecão. Conta o escritor portuense que quem ouviu a música tocada pelo referido instrumento achava-a de uma solenidade e uma

⁴ Durante o século XVIII no Mosteiro de Santa Clara no Porto, uma “*proibição que as religiozas nos locutorios tanjão harpas, violas ou outros instrumentos cantando muzicas profanas, nem bailem, nem dancem, ainda que seja com os seus habitos por ser isto contra a modestia religioza*” (Lessa, 1998, p. 369).

⁵BNP, M.M. 2343/1-8

⁶ PT/UM-ADB/DIO/MAB/001/0225/052668

⁷ O 1º de Janeiro. Porto: Typographia de A. A. Leal, 31 Agosto.1934, p. 1

“suave melancolia, que a alma como se desprendia deste mundo para se alar aos páramos do infinito”⁸.

Certamente que os ponteos e as cantigas acompanhadas pela viola se faziam ouvir nas romarias e feiras, ermidas, capelas e santuários *“que ora coroam os montes ora se escondem, – com mais remanso e recato – nas fraldas verdejantes das serras onde, pelo geral, nunca falta nem o canto dos regatos nem a frescura das fontes”* (Oliveira, 1991, p. 114) – como evocativamente descreveu Aurélio Oliveira. Na verdade, sabemos que uma parte da produção da oficina do fabricante Manoel Caetano de Carvalho, violeiro da Rua do Anjo (?-1807), em particular a que era elaborada pelo seu oficial António Jozé Loureiro, destinava-se a ser vendida em algumas feiras e romarias da região minhota, sobretudo em Arcos de Valdevez e Caminha⁹. Ocasiões em que mercadores oriundos de Braga, Porto e Guimarães percorriam dezenas de quilómetros para vender os produtos por si fabricados (Oliveira, 2010, p. 346). Quem se deslocasse a esses mercados compraria, seguramente instrumentos mais humildes e de feitura mais simples do que aqueles que aformoseiam as procissões barrocas mais sofisticadas, numa prática cujos ecos ressoam ainda hoje ao encontrarmos, em algumas feiras de grande dimensão, a tenda do violeiro.

3. Os Voleiros

Mas quer se trate de instrumentos modestos construídos com a nogueira ou o pinho das florestas minhotas ou de peças ricamente ornamentadas utilizando matérias-primas vindas do Brasil ou da Índia, quase todos eles poderiam provir das oficinas dos voleiros bracarenses. Só dessa forma podemos explicar o elevado número de artesãos dedicados a esta arte no Arcebispado.

Na verdade, ao longo do século XVIII, a população da cidade – que variou entre os 14 e os 17 mil habitantes (Bandeira, 1993, p. 201), era servida por cerca de 33 voleiros¹⁰. Comparemos com a Lisboa do século XVI, que dispunha de 16 voleiros para uma população de 100 mil habitantes, e com Madrid que nos mesmos anos também contava com 16 voleiros que serviam um número de habitantes situado em cerca de 50 mil (Morais, 2006, p. 403) e verificamos que a Braga barroca foi um caso sério da indústria de construção de instrumentos na península ibérica. Encontramos registos da existência de voleiros nas freguesias localizadas ao longo da via que ligava Braga ao Porto, mas são sobretudo as freguesias que compõem o núcleo urbano, aquelas onde o número de documentos é maior.

Os voleiros estavam instalados numa zona “nova” da cidade, resultante das reformas urbanísticas pensadas por D. Diogo de Sousa no século XVI e que fez

⁸ *Idem*

⁹ PT/UM-ADB/AC/PRVBRG/002/07380. A feira de S. Salvador dos Arcos, em Arcos de Valdevez, que tal como a feira de Caminha realizava-se duas vezes por ano, por ocasião do S. Bento de Inverno (21 de Março) e do S. Bento de Verão (11 de Julho).

¹⁰A informação relativa ao levantamento dos voleiros com oficina em Braga e seus arredores está a ser efetuado por nós no âmbito da tese de doutoramento em Ciências da Cultura na Universidade do Minho com a orientação do Prof. Dr. Ricardo Barceló e Pedro Caldeira Cabral e baseia-se no estudo dos fundos da Provedoria de Braga, em particular os testamentos, os registos de Provisões presentes no Registo Geral da Mitra Arquiepiscopal de Braga e os registos paroquiais das paróquias que compõem o núcleo urbano da cidade

transbordar a urbe para fora das muralhas medievais. As suas oficinas encontram-se, preferencialmente, ao longo das vias que interligam os terreiros públicos abertos nessa altura¹¹. São as artérias que se alastram a partir do Campo de Santiago (atual Largo de S. Tiago) que concentraram o maior número de violeiros ao longo do século XVIII: desde a Rua de S. Geraldo (junto a uma das portas da cidade ligava o referido Campo com a Ponte dos Pelames sobre o rio Este em direção a Guimaraes), à Rua do Alcaide. Mas é sobretudo no eixo formado pela Rua do Anjo – Rua de S. Marcos – Rua dos Chãos que vamos encontrar um maior número de oficinas.



Fig. 2 - Detalhe do Mappa/[d]a /cidade/ de/ braga/ pri/mas Andre Ribeiro S[oares da] Silva BA
- Col. cartografia Ms.12

A Fig. 2 mostra no canto superior direito o início da Rua de S. Marcos que emboca na Rua do Anjo que por sua vez termina no Campo de S. Tiago, no centro inferior da imagem. Mostrando uma localização de certa forma periférica dos violeiros na cidade de Braga.

Concentração que pode ser explicada, em certa medida, pela natureza do ofício e pela importância que a rua tinha como espaço de trabalho. No Antigo Regime, tal como em algumas comunidades tradicionais atuais, a rua é vista como um prolongamento do espaço doméstico, onde se estendem as peças à porta da oficina ou da loja, tornando-as visíveis e apelativas a quem passa. Mas é, sobretudo, o espaço onde decorrem muitos dos trabalhos manuais.

Tal como foi documentado em outras cidades portuguesas, os violeiros bracarenses pouco duvidaram em utilizar a rua como espaço preferencial para executar estas tarefas (Leça, 1957). Dispondo da claridade da rua – que favorecia a

¹¹http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=53.

¹² <http://bibliotecadaajuda.blogspot.com/2014/07/obra-recebidas-na-biblioteca-da-ajuda.html>

precisão da mão – as vias amplas e arejadas desta zona sul da cidade enchiam-se com as sonoridades e os odores característicos do trabalho da madeira.

Na rua executavam-se as tarefas “sujas” que tinham lugar em especial no início do processo de fabrico. Tarefas que implicam sons fortes como a utilização das grandes serras braçais no corte dos madeiros, das enxós no desbaste das peças e nos procedimentos iniciais de entalhe das peças destinadas aos braços dos instrumentos. e que resultam de visão da rua como um prolongamento do espaço doméstico. É no espaço verdadeiramente público que se estendem as peças à porta da oficina ou da loja, tornando-as visíveis e apelativas a quem passa.



Fig. 3 - Retrato da loja/ oficina de José Maria Miranda situada na Viela do Anjo, Porto (Leça, 1957).

Nesta imagem, publicada por Armando Leça (1957) , observa-se o violeiro à porta do seu estabelecimento. Os mostruários pendurados na parede exterior apelam à curiosidade do transeunte, vendendo arrumados os mais diversos instrumentos musicais fabricados pelo violeiro. Como era hábito estas montras portáteis eram recolhidas para o interior da loja na hora de encerrar, voltando na manhã seguinte ao exterior libertando assim espaço no interior para o trabalho manual. Encostadas à oficina podemos observar três guitarras em diferentes fases de construção: do lado esquerdo ajustando as ilhargas ao molde, a guitarra é exposta ao ar para secagem das colas no meio, uma guitarra pronta para afeiçoar o braço e ao seu lado direito, o típico sistema de cordas e cunhas utilizado para colar o tampo às ilhargas. Pousado no chão, junto a esta guitarra está o farol, ferramenta, que, por intermédio de calor, é essencial na dobragem das ilhargas. Aliás, do lado oposto é possível ver duas peças de madeira encostadas à parede, certamente destinadas a serem ilhargas. Quem sabe se o violeiro optou por dobrar as ilhargas utilizando o farol no exterior na loja amenizando assim o tempo quente que se fazia sentir?

Neste bulício do exterior, os violeiros partilhavam, muitas vezes, o espaço da rua com outros ofícios: pintores, entalhadores, ferreiros, enxambradores e ourives (Oliveira, 2011, pp. 433-440), constituindo um microcosmo de paisagens sonoras ligadas ao trabalho acusticamente significativas para os que nela estão envolvidos e que abertas ao exterior adquirem um significado emocional e constituem um marco sonoro para quem aí passa ou vive.

No recato da oficina é o silêncio que, muitas vezes, marca o compasso do trabalho. É nesse espaço exíguo onde o trabalho é na maioria das vezes solitário que se procedem às medições, ajuste das peças, o fabrico de cordas¹³ e outras tarefas mais minuciosas. Remanso interrompido pelo fagulhar das ilhargas contra o calor do farol, pelo riscar do compasso que rasga a boca dos instrumentos, pelo raspar da garlopa ou plaina, o trincolejar do martelo que bate os trastes na escala e pelo som do serrote esmerado que corta as pequenas peças que vão compor um instrumento.

4. Nota final

Os instrumentos de cordas dedilhadas e a sua música encontravam-se presentes nos mais diversos domínios do quotidiano da cidade, transversal a classes sociais, lugares e ocasiões. Vamos encontrá-los nas mãos de figuras alegóricas de valor simbólico decifrável para alguns; como instrumento de encantamento protagonizando práticas musicais que, segundo as suas testemunhas, não conduzem a outra coisa que não o ludibrijo e a perdição dos seus ouvintes; dentro dos mosteiros, umas vezes ao serviço do culto, outras como ferramentas de recreação; em romarias e feiras longínquas da cidade, onde pela sua facilidade de transporte podia chegar com relativa facilidade.

Numa sociedade em que, aparentemente, um grande número da população tinha a capacidade de intervenção musical, como executante ou como ouvinte, estamos em crer que o som das cordas dedilhadas teve uma imensa relevância comunitária. O seu significado simbólico tão diverso – até mesmo antagónico – mas tão facilmente reconhecíveis e descodificados pelos intervenientes terá contribuído certamente para o estabelecimento de um vínculo afetivo entre estes instrumentos e a população da cidade que se mantém até aos dias de hoje.

A paisagem sensorial do trabalho é uma marca distintiva de qualquer cidade e também o próprio fabrico destes instrumentos musicais terá deixado uma marca muito relevante na paisagem citadina. Sobretudo pela disseminação, que podemos documentar, desta indústria composta por pequenas oficinas caseiras por Braga do séc. XVIII.

Como referiu Gaspar Pereira, as “Cores, sonoridades, cheiros e gestos que marcam a diferença dentro da cidade” (Pereira, 1997, p. 23) podem ser localizadas num mapa sonoro do trabalho que permite distinguir pelo som e olfato as diferentes partes da urbe. Dentro desses “bairros” sensoriais era possível distinguir também os dife-

¹³ Disso nos deixou registado Miguel Ferreira, violeiro na Rua do Anjo em Braga no seu testamento em 1730: “declaro que na minha mão tenho dous cruzados novos de hum moço muzico da carvalhosa e vindo os procurar se lhe abaterão sento e vinto de hua incordadura.” PT/UM-ADB/AC/PRVBRG/002/07672.

rentes pulsares da vida e os vários ritmos do trabalho: os tempos de azáfama e bulício durante a realização do negócio ou da realização de trabalhos na rua; o tempo de calma e silêncio quando os artesãos se recolhiam na oficina para trabalhos mais minuciosos construindo aí uma paisagem sensorial mais íntima.

Estas paisagens compostas pela presença de música tocada “ao vivo” e pelas sonoridades do trabalho, dão-nos uma ideia de um espaço sensorial muito preenchido, ao qual muito dificilmente se escapa. Que relações terão estabelecido os residentes com estas paisagens? Dificilmente o saberemos. No entanto, habitando as cidades atuais desprovidas do trabalho oficial e com reduzido espaço para a intervenção comunitária, dificilmente não nos inclinamos a evocar os vínculos afetivos que a vivência da cidade, tal como acabamos de descrever, terá provocado nos seus habitantes.

Fontes

Arquivo Distrital de Braga, Provedoria de Braga, Livros de Legados, Testamentos:
 PT/UM-ADB/AC/PRVBRG/002/07672
 PT/UM-ADB/AC/PRVBRG/002/07380.
 PT/UM-ADB/AC/PRVBRG/002/04321

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, Processos:
 PT-TT-TSO-IL-028-18040

Bibliografia

- Araújo, M. (2014). *Memória e quotidiano: as visitas e as devassas ao hospital de S. Marcos de Braga na Idade Moderna*. Braga: Santa Casa da Misericórdia de Braga.
- Bandeira, Miguel (1993). *O espaço urbano de Braga em meados do séc. XVIII*. Dissert. de Mestrado em Geografia Humana. Coimbra: Universidade de Coimbra
- Bluteau, R. (1712-1728). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos...* Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus.
- Carneiro, Á. (1958). *A Música em Braga*. Braga: Theologica.
- Castagna, P. (2012). Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica. Lucas, M e Nery, R. *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações; colóquio internacional*. (p.667-704). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian.
- De Paula, R. T. (2017). *Os Sons da Morte. Estudo sobre a Sonoridade Ritual e o Cerimonial Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. (Tese de Doutoramento) Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Caldas, P. A. (1996). *Guimarães (Apontamentos para a sua História)*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.
- Irol, P. (1753). *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de toñer todos los instrumentos mejores, y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversa, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Lessa, E. (1998). *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII A XIX): Centros de ensino e prática musical*. (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Milheiro, M. (2003). *Braga, a cidade e a festa no século XVIII*. Guimarães: Universidade do Minho.
- Morais, M. & Nery, Rui Vieira (2001). *A guitarra portuguesa*. Actas do Simpósio Internacional. Évora: Universidade de Évora: Centro de História da Arte.

- Oliveira, A. de (1991). *Indústrias em Braga: a fábrica bracarense de instrumentos musicais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Oliveira, E. V. de (2000). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (3^a ed). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Museu Nacional de Etnologia.
- Oliveira, A. (2006). "Relato das viagens do padre Francisco de Tours em Portugal". *Diário do Minho*, 19 de junho.
- Pereira, G. (1997). *No Porto Romântico, com Camilo*. Casa-Comum - Centro Cultural/O progresso da Foz - grupo Cultural, Casa Museu Camilo Castelo Branco, Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V.N. Famalicão.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Westerkamp, H. (1988). *Listening and soundmaking: a study of music as environment*. (Tese de Doutoramento). Canadá: Simon Fraser University.

Contextos e protagonistas de *performance* musical em Braga nos finais do século XIX e primeira metade do século XX

MIGUEL SIMÕES

Universidade do Minho - CEHUM

O desenvolvimento dos estudos musicológicos e etnomusicológicos em Portugal e os atuais estudos culturais têm vindo a produzir conhecimentos que conduziram ao desenvolvimento de uma nova história urbana e de uma nova geografia cultural. Usando fontes menos utilizadas, relacionadas com o universo da música, esses estudos permitiram uma melhor compreensão de uma paisagem sonora diversificada em Portugal, nos finais do século XIX e primeira metade do século XX. A expansão dos estudos culturais em torno da dimensão sonora tornou-se uma área interdisciplinar emergente que estuda a produção material e o consumo da música, do som, do ruído e do silêncio, e como esses elementos se transformaram ao longo da história e em sociedades distintas (Pinch *et al.*, 2012). E, se o estudo das *Paisagens sonoras históricas*, permite estudar o passado através de representações sonoras, reconstruir práticas culturais em diferentes contextos, circuitos e trânsitos que configuram identidades sonoras (Conde & Sá, 2019, pp. 1-3) é seguramente sob uma perspetiva histórica, que se observa um ambiente acústico determinado, incluindo todos os seus elementos sonoros¹. Sob a importância da preservação e escuta das paisagens sonoras sabemos que elas “evocam a todo o momento um tempo alterável pelo dispositivo territorial, espacial e pelas materialidades e porque convocam para esse espaço e tempo situações e personagens” (Ribeiro, 2015, p. 6). Juan Carreras afirma que no caso dos estudos sobre paisagens sonoras históricas, o enfoque fundamental desloca-se do espaço para a audição, “colocando a audição no espaço em seus diferentes conceitos” (Carreras, 2021, p. 9). Por sua vez, a *Musicologia Urbana*, nos finais do século passado, aproximando-se igualmente das ciências culturais estabeleceu diálogos no âmbito das cidades com diferentes disciplinas, incluindo a história social que passou também a integrar nos seus estudos a dimensão sonora. Para Tim Carter, a musicologia urbana tornou-se uma espécie de tendência, apresentando uma história distinta com raízes em estudos do passado e baseados na história local do século XIX e início do século XX (Carter, 2002, p. 9).

¹ Paisagem sonora e identidade sonora são hoje conceitos abordados por geógrafos, historiadores, sociólogos, antropólogos e musicólogos e abrangem as práticas musicais e todo o género de sons que fazem parte da vida quotidiana (Lousada, 2002, p. 18).

Para Carreras a musicologia urbana detém-se no significado social e cultural da audição em geral e no impacto que a percepção sonora tem na nossa visão do mundo (Carreras, 2021, p. 9). Na verdade, ela tomou como um dos seus objetos de estudo a análise e reconstrução de contextos de performance musical, incluindo a cartografia da presença da música e dos músicos e entendendo a vida musical da cidade como uma atividade artística, mas também social, política e económica (Bertran, 2016).

É, pois, nesta conjuntura que este ensaio se detém no estudo e reconstrução de contextos de *performance* musical através da presença da música e dos músicos em Braga nos finais do século XIX e na primeira metade do século XX, no que concerne a cultura erudita originária do pensamento científico, artisticamente canonicizada e produzida nas e pelas instituições culturais. Neste âmbito, destaca-se alguma da atividade musical de um pequeno número de associações e de violinistas que nesta cidade viveram e actuaram e ainda de reputados intérpretes que aqui vieram realizar concertos. Enquadrado nos estudos da musicologia urbana, reconstruem-se práticas culturais performativas em diferentes contextos de lazer e de sociabilidade.

As novas práticas de sociabilidade

Como afirmou Esposito, a cultura trazida pelo liberalismo tinha-se revelado um forte intensivo ao associativismo, respondendo claramente às exigências de novas práticas de sociabilidade (Esposito, 2016, p. 12) e Braga não foi exceção. Segundo Álvaro Carneiro, a cidade apresentava nos finais do século XIX e princípios do século XX “um movimento musical de vulto” ocupando “talvez o primeiro lugar entre as manifestações culturais citadinas” (Carneiro, 1959, pp. 7-26). Esta intensa vida cultural constituía uma paisagem singular pela sua riqueza diversificada distribuída por diferentes lugares da cidade, espaços públicos e privados, da esfera do sagrado e laicos. Teatros, salas de concertos, casas particulares, praças e jardins, botequins e cafés, clubes e associações musicais e, de forma especial na cidade dos arcebispos, a catedral, as igrejas e os mosteiros e os seus montes sacros eram também lugares de prática musical. O livro de Álvaro Carneiro (1906-1986), musicógrafo e compositor bracarense, editado em 1959, intitulado *A Música em Braga. Biografias de artistas que nesta cidade se distinguiram como profissionais ou amadores* é testemunho inequívoco do movimento associativo extraordinário na cidade, em que a música e o teatro amador tinham papel preponderante e das inúmeras festividades religiosas com a sua forte componente popular em que a música assumia também papel destacado.

A cidade tinha os seus próprios músicos, mas havia também uma significativa circulação de intérpretes estrangeiros e, entre estes, um grande número de mulheres instrumentistas que vinham à procura de novas oportunidades, prosseguindo as suas carreiras noutros lugares ou aqui permanecendo para sempre, por terem constituído família. A este facto não será estranha a situação de conflito e guerra vivida na época na Europa. De um modo geral, os músicos atuavam nos vários

espaços de sociabilidade, interpretando, conforme o caso, repertório erudito ou música ligeira e de entretenimento.

Teatros	Clubes / associações	Cafés
Teatro S. Geraldo (1860-1916)	Clube Bracarense	Viana
Theatro Circo (1916)	Minho Clube	Astória
Salão Recreativo Bracarense (1924) / Cinema S. Geraldo (1950)	Palace Clube	Imperial

Tabela 1 - Alguns espaços de sociabilidade e prática musical

O primeiro teatro da cidade, o *Teatro S. Geraldo* com atividade desde 1857, foi exemplo da modernidade e protagonismo na vida social bracarense até 1915, ano em que foi inaugurado um novo teatro da cidade: o belíssimo *Theatro Circo*, com capacidade para dar resposta ao desenvolvimento cultural tão reclamado na I República.

Em Braga, tinham sido fundados vários clubes musicais e associações culturais e recreativas com seus grupos instrumentais em que alguns tinham uma prática musical amadora e semiprofissional, e outros eram sociedades de concertos organizadas por melómanos e intelectuais da cidade, com concertos de músicos profissionais. Em 1929, Jerónimo Louro escrevia no jornal *Correio do Minho*, num artigo intitulado a “Educação Musical em Braga” que “Em 1888 era tão intenso o amor à música que se fundou o *Clube Musical* com o fim especial de organizar récitas de música de Câmara, orquestra e canto coral”².

Alberto Feio³ na sua crónica “Coisas memoráveis de Braga” publicada no jornal *Diário do Minho* refere que o *Club Bracarense* foi criado corria o ano de 1889 por iniciativa de Manuel Fernandes, António Cardoso e Albino Moreira, entre outras personalidades. O Clube tinha a sua sede no 1º andar do Café Viana, na Arcada e a 16 de Abril desse ano, promoveu o seu primeiro concerto no Teatro S. Geraldo, com o seguinte programa:

“Primeira parte:

Ouverture – Pot Porit- Carmen, Bizet, pela orquestra do Club

Romanza - II libro Santo, Pinsuti, pelo Sr. Almeida, com acompanhamento de piano e violoncelo

Romanza- Salvé, demora casta e pura - Fausto, Gounod por António Cardoso

Um equívoco – comédia em um acto

Segunda Parte:

Sinfonia- valsas, pela orquestra do Club

Romanza_ Sono Salvo, Belini, por A. Cardozo, Costa, Cunha e Roth

Um fura vidas. comédia em um acto”⁴

² Jerónimo Louro, “A Educação Musical em Braga”. *Correio do Minho*, 20 de julho de 1929.

³ O republicano Alberto Feio (1886-1956) foi nomeado diretor da Biblioteca Pública de Braga em 1918.

⁴ *Diário do Minho*, 18 de abril de 1955.

Um programa variado, ao gosto da época, onde não faltaram duas comédias e a apresentação da designada *Orquestra do Club*, o grupo musical residente.

Esta importante coletividade organizava festas de beneficência, cujas receitas revertiam para instituições bracarenses:

“A Festa a Favor da Oficina de S. José

Do Club Bracarense, a importante colectividade que tanto honra a nossa cidade, recebemos a quantia de Esc. 110#00, o saldo da ultima festa que naquele Club promoveu um grupo de sócios. Desta maneira quis a ilustre direcção contribuir com o seu obulo para aumentar o produto da recita a favor da Oficina de S. José. Em nome dos contemplados muito obrigados”⁵.

O contributo do *Club Bracarense* em prol da cultura musical viria a ser muito relevante através da organização de *saraus de arte* que contavam com músicos de relevo do Porto como o prestigiado clã dos músicos Sá e Costa, Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), Leonilda Moreira de Sá (1882-1963) e Luís Costa (1879-1960). Estas iniciativas incluíam, além da música, conferências proferidas por intelectuais como os Doutores Martins d’Almeida e Gonçalo Sampaio⁶. Os cafés, locais de diversão e convívio, também proporcionavam atividades do foro cultural aos seus clientes. Espaços públicos privilegiados de “dinamização social e uma porta aberta no corredor das novas ideias” (Pimentel, 2014, p. 254), os mais importantes cafés bracarenses acolhiam com regularidade tertúlias, concertos, teatro, declamação, além de jogos e encontros de negócios. Nesta época, assiste-se a uma maior procura de ocasiões de mundanidade, em que nobres e burgueses procuravam o convívio e a distração em torno do teatro, da música e outras artes, ou simplesmente um ambiente de descanso e entretenimento (Esposito, 2016, p. 12).

Os músicos, como já se afirmou, circulavam entre as instituições e, sobretudo na época estival, apresentavam-se na região minhota nos cafés e hotéis das praias e estâncias termais e concomitantemente nos teatros da cidade, ou outros espaços culturais. Em particular, destaca-se o percurso artístico de 4 grupos musicais, que marcaram a vida cultural na região, conferindo-lhe uma paisagem sonora rica e diversificada.

⁵ *Correio do Minho*, 12 de junho de 1929.

⁶ Gonçalo Sampaio (1865-1937) professor universitário, botânico e investigador do folclore português. Recolheu e transcreveu mais de 200 canções populares editadas no *Cancioneiro Minhoto* (Porto, 1940).

Grupo musical	Músicos	Espaços de atuação
Quinteto feminino	Olímpia Baptista, piano; Paulette Garot, violino; Regina Guillemot, violino; Felisbela Passos, violoncelo; Gemma Capatti, contrabaixista.	Palace Clube 1919
Quinteto/ Sexteto Torta	Escudié de Liniers e Teresa Torta, violino; Jeanne Jamain, violeta; Adelina Torta, violoncelo; Vítor Torta, contrabaixo; Henriette Ferrieux, piano.	Theatro Circo-1916 Clube Bracarense. Minho Clube. Café Viana
Quarteto Damian Vicioso	Damian Vicioso, violino e direção, Sara Teixeira, violino, Paulette Vicioso ⁷ , violoncelo, António Antunes, contrabaixo e Lídia Queiroz, piano. Margarida Policarpo e depois Olímpia Baptista, piano; Gema Cappati e depois Domingos José Dias, contrabaixo.	Póvoa do Varzim-1917 Theatro Circo-1921 Clube Bracarense Café Viana
Quinteto	Adriano Rodrigues e Álvaro Carneiro, violinos; Manuel Rodrigues, violoncelo; Delfim Peixoto, Contrabaixo; Margarida Policarpo, piano.	Salão Recreativo -1930
Trio residente	José Maria Pinto Queirós, violino; José de Magalhães; violoncelo; Margarida Policarpo, piano.	Café Imperial - 1943
Trio Sinfônico Russo	Maria Trachteberg, violino; Lucia Marzani, violoncelo e Adele Van Koren, piano.	Café Astória - ca. 1931
Quarteto Raul Lemos	Raul de Lemos, violino; Luís Bruguera, violoncelo; Joaquim de Magalhães, contrabaixo; João Bruguera, piano.	Café Astória 1932-1933

Tabela 2 - Alguns grupos musicais residentes

No *Palace Clube*, apresentou-se em 1919 o quinteto formado exclusivamente por mulheres, fundado pela pianista Olímpia Baptista (1898-dp.1959). O *Quinteto Torta* viria a ter a sua estreia no *Café Lusitano* na praia da Póvoa do Varzim no dia 2 de agosto de 1916. Ainda nesse ano, passaria a ser um sexteto, com a entrada da violinista Escudié de Liniers, como refere um periódico da época:

(...) o quinteto passou a sexteto, com a estreia de madame De Liniers, uma primorosa artista que agradou em cheio. Os aplausos, principalmente no sólo de violino – Meditation de Thais Massenet – foram justas. Musica com arte e sentimento. M.^{elle} Adeline tem-nos dado infinito prazer nos seus solos de violoncelo. Com o novo violino, mias se avolumam os seus méritos, porque veio dar ensejo ao conjunto executar trechos de folego, em que a sua primoros execução mais se distingue. Não se pôde exigir mais nem melhor.⁸

⁷ Paulette Vicioso era o nome pelo qual era conhecido a violoncelista Laure Paule Chabas, mulher de Damian Vicioso, nascida em Ardennes, França em 1891 (Carneiro, 1959, p. 97).

⁸ *O Comercio da Povoa de Varzim*, “Crónica dos Cafés”, 27 de agosto de 1916.

Em 1920, o *ensemble Torta*, sem a colaboração da violetista Jeanne Jamain mas contando agora com a violinista Paulette Garot, foi contratado pelo Café Universal:

O quinteto Torta, composto deste distinto artista (rabecão), de suas gentis filhas M.Ile Adeline Torta (violoncelo) e M.Ile Terese Torta (2.º violino) de M.Ile Paulette Garot (1.º violino) e de M.Ile Olimpia Batista (piano) é, na verdade, um grupo musical correctíssimo, talvez o melhor que tem passado por aquele lindo salão de recreio.⁹

Contratado como grupo residente no *Theatro Circo*¹⁰ ensemble participava nas sessões de cinema mudo e nos numerosos espetáculos de opereta, zarzuela, revista e variedades, permanecendo em Braga cerca de 5 anos. Além dos artistas já mencionados tocaram com Vítor Torta, Regima Guillemot (violino), Gemma Capatti (contrabaixo), Margarida Policarpo (piano). O sexteto, como era costuma na época, promovia anualmente no teatro a sua festa artística, um concerto cujas receitas revertiam a favor dos intérpretes. Em 1920, o *ensemble Torta* interpretou, na sua festa, um programa variado, com obras de Beethoven –*Largo e scherzo*; *Norma* de Bellini – trio concertante; Suite nº1 *Peer Gynt*, *Oberon*, abertura de Weber, entre outras obras. O concerto terminou nessa noite com a interpretação da *Rapsódia Húngara* nº2 de F. Liszt. Um repertório do agrado do público, com melodias de ópera e obras românticas em versões para esta formação. A partir de 1921, o *ensemble Torta* viria a ser substituído pelo quarteto de Damian Vicioso. Este violinista nasceu em Zaragoza, Espanha em 1887. Em 1917, o empresário José Luís da Costa, ao tempo responsável pelo *Theatro Circo* em Braga desde 1833, contratou-o para tocar no Café Chinês e mais tarde no Grande Hotel e no Café Universal da Póvoa do Varzim. Ao longo da sua vida Damian Vicioso tocou também na época estival nas termas de Vizela e nas Pedras Salgadas, sempre acompanhado pelo seu grupo de músicos. No quarto *Concerto da Moda*, dedicado ao público feminino do *Café Chinês* da Póvoa do Varzim, o *sexteto sinfónico* apresentou-se com uma formação com três violinistas, o próprio Damian Vicioso, Lídia Queiroz e Sara Teixeira, a violoncelista Paulette Vicioso, o contrabaixista António Antunes e o pianista António Gonçalves.

O programa, deveras curioso incluiu a interpretação da 5ª sinfonia de Beethoven numa versão para quinteto com piano ouvindo-se na segunda parte algumas peças solísticas de vários compositores e a *Dança Macabra*, op. 40 de Saint-Saëns.

⁹ *O Comercio da Povoa de Varzim*, 25 de julho de 1920.

¹⁰ Vítor Torta foi contratado por José Luís da Costa, empresário do *Theatro Circo* em Braga e proprietário do *Café Lusitano* da Póvoa do Varzim (Carneiro, 1959, p. 372).



Fig. 1 - Biblioteca Rocha Peixoto, Póvoa do Varzim. Sexteto Sinfônico.
Concerto no Café Chinês, cerca de 1919 (Tavares, 2020)

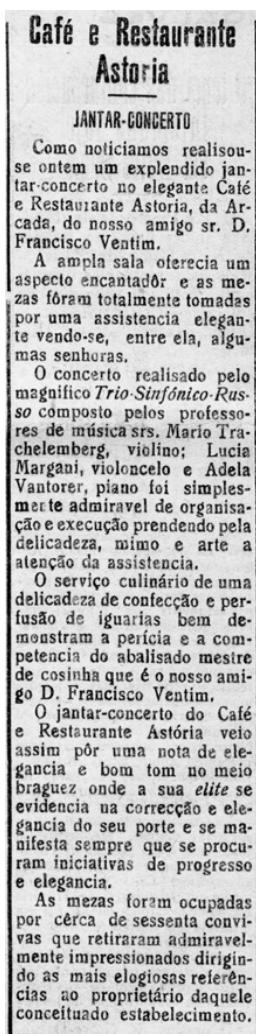
Damian Vicioso possuía uma sapataria na Póvoa do Varzim, mas a partir de 1921, passou a residir em Braga, por ter sido contratado pelo *Theatro Circo* para com o seu grupo de músicos tocar nas sessões do cinema mudo, apresentando-se ainda com regularidade como 1º violino nos espetáculos de opereta, zarzuela, revista e variedades do teatro (Carneiro, 1959, pp. 378). Em 1926, aquando do concerto de estreia da *Grande Orquestra Sinfônica Bracarense*, um projeto do pianista Raimundo de Macedo (1880-1931)¹¹, Vicioso foi concertino neste concerto tendo a interpretação do Prelúdio (para cordas) e a passagem solo da oratória *Le Déluge* op.45 de Saint-Saëns sido particularmente apreciados. A 2 de abril de 1927 participou numa conferência sobre Beethoven organizada por Raimundo de Macedo no *Theatro Circo*, tocando *Romance* nº 2 do compositor, acompanhado ao piano pelo maestro. Damian Vicioso foi também professor de vários alunos de violino na cidade, entre os quais Álvaro Carneiro (Carneiro, 1959, p. 379).

O *Trio Sinfônico Russo*, constituído por Maria Trachteuberg no violino, a italiana Lucia Marzani, no violoncelo, e Adele Van Koren, no piano apresentou-se com enorme êxito no café restaurante *Astória* da Arcada no dia 8 de Março cativando a seleta assistência que excedia a lotação daquele espaço. Todas as noites, o trio interpretava nos jantares-concerto repertórios de música de dança muito apreciado na época. Já nos concertos no final de tarde o trio interpretava obras de música erudita.

¹¹ Apesar do êxito do concerto o projeto da Orquestra não teve continuidade. O pianista e maestro deu o seu último recital no *Theatro Circo* em 1929, partindo nesse ano para o Brasil, onde lecionou no Conservatório de São Paulo, vindo a falecer em 1931 (Carneiro, 1959, p. 219).

O jornalista do *Diário do Minho*, enaltecedo a iniciativa de Francisco Ventim, proprietário do café, não deixou de registar a boa impressão causada por estas artistas:

De facto os primeiros acordes foram de molde a impor, na selecta assistência, a convicção de que se encontrava na frente de verdadeiras artistas que reuniam a perfeição e primor de execução, a doçura e suavidade e, o que é mais, a expressão e o sentimento (...) As artistas foram por isso alvo de justificadas ovações, que , no concerto da noite, mais ainda se fizeram salientar e sentir. Hoje de tarde e à noite os apreciadores de boa música vão ter novos ensejos para render louvores às componentes do trio russo que são de verdade, artistas no verdadeiro sentido da palavra¹².



No dia seguinte, o *Diário do Minho* referiu a realização na véspera do jantar concerto, a que assistiram 60 convidados:

Realizou-se ontem um explendido janta-concerto no elegante Café e restaurante Astória da Arcada do nosso amigo D. Francisco Ventim. A ampla sala oferecia um aspecto encantador e as mesas foram totalmente tomadas por uma assistência elegante vendo-se entre ela, algumas senhoras. O concerto realizado pelo Trio Sinfônico Russo (...) foi simplesmente admirável de organização e execução. (...)¹³.

Ao longo do ano de 1930, os jantares-concerto foram amplamente noticiados no *Diário do Minho*. Por vezes, o jornal publicava a faustosa ementa e o programa musical, como aconteceu na edição de 15 de março, o que leva a observar que o numeroso público não seria talvez apenas atraído pela música. Nessa noite, o programa incluiu a interpretação de danças de *foxtrot*. O trabalho destas artistas estava dependente do êxito que conseguiam alcançar e da existência de público. Esta era a principal condição para obterem contratos de pequena duração ou por vezes, mais prolongados. O *Trio Russo* tinha vindo de Espanha e depois de cerca de um ano em Braga, para lá provavelmente se dirigiu, havendo notícia que em 1935 a violinista se encontrava a trabalhar no *Café Boulevard* em Santander (Carneiro, 1959, p. 374). O quadro seguinte apresenta algumas das violinistas que se destacaram na cidade.

Fig. 2 - Diário do Minho, 7 de março de 1930

¹² *Diário do Minho*, 6 de março de 1930.

¹³ *Diário do Minho*, 7 de março de 1930.

Nome	Nacionalidade	Época	Grupo / Actividade
Teresa TORTA Escudié de LINIERS	Italiana Francesa	Braga- 1916-1921 Póvoa do Varzim- 1916. Braga - com períodos em Paris nos anos de 1917-1920	<i>Grupo Torta</i> Violinista do <i>Grupo Torta</i>
Jeanne JAMAIN	Francesa	Póvoa do Varzim - Braga - 1916 a 1918	Violinista e violetista. Professora. <i>Grupo Torta</i>
Paulette (Paule) GAROT (1896-1950)	Francesa	1919-1921 - Braga [1921-1940 - Paris 1940-1950 - Lisboa]	<i>Ensemble feminino</i> Sexteto Damian Vicioso. Concertos a solo Professora
Regina GUILLEMOT	Francesa	1919 - Palace Clube 1920 - Theatro Circo; cafés da cidade.	Quinteto feminino Sexteto de Vítor Torta
Maria TRATCHEUBERG	Russa	1931 - <i>Café Astória</i>	Trio de Senhoras - Trio Sinfônico Russo [Violinista e pianista de nacionalidade russa e violoncelista italiana]
Nelli MESSORI	Italiana	Início de 1932- Café Astória Espanha - a partir de novembro de 1932	Trio [violinista, e as espanholas Maria Luísa Cabeza Serrano, violoncelo e Assunción Valdivieso, piano]

Tabela 3 - A presença feminina: violinistas (Carneiro, 1959)

Nelli Messori, que integrava um trio de violino, violoncelo e piano era, segundo Álvaro Carneiro, “uma violinista afinada, com boa técnica e uma sonoridade regular (embora por vezes um pouco áspera)” e condecorada do repertório para a esta formação. (Carneiro, 1959, p. 237). Mas, a violinista que mais se destacou nesta época em Braga foi Paulette Garot, discípula do violinista da Ópera de Paris Paul Oberdoerffer (1874-1941), violinista da ópera Garot, depois de estar em Braga e novamente em Paris, passou a residir em Lisboa, sendo a partir de 1946, 1º violino na orquestra Sinfônica da Emissora Nacional. Em 1948, já com 51 anos ganhou o 1º prémio no Concurso da Emissora Nacional¹⁴. Os violinistas eram na sua maioria músicos portugueses, destacando-se os discípulos de Valentim Moreira de Sá, Florêncio Araújo Lemos (1834-1920) e Raul de Lemos (1893 – depois de 1959). No quadro seguinte apontam-se alguns desses músicos.

¹⁴ A biografia sucinta desta violinista consta no apêndice nº1.

Nome	Nacionalidade	Época/ Espaço	Observações
Florêncio Teixeira de Araújo LEMOS (1834-1920)	Felgueiras	Braga, a partir de 1874. Festividades Religiosas Café Viana	Estudou violino com Bernardo Moreira de Sá e piano com Viana da Mota. Professor em colégios de Braga.
Manuel Casimiro da COSTA (1852-1922)	Braga	Festividades Religiosas Saraus musicais particulares	Industrial de ourivesaria. Amigo de Brás de Carvalho, com quem tocou.
Henrique TELES (1879-1955)	Braga	Festividades religiosas Teatro S. Geraldo Saraus musicais particulares	Médico. Estudou no Porto. Tocou com o pianista Artur Napoleão (1843-1925) em saraus particulares no Porto.
António ESMERIZ (1881-1947)	Braga	Violinista da “capela dos Esmerezes”. Teatro S. Geraldo Salão Recreativo Bracarense	Professor de violino nos colégios de Braga e depois de 1930 no Círculo Católico Operário.
Damian VICIOSO (1887-1931)	Zaragoza, Espanha	1921-1937 Café Viana. Clube Bracarense Theatro Circo	Músico profissional. Diretor e violinista do <i>Quarteto Damian Vicioso</i>
Artur Augusto da SILVA (1889-depois de 1959)	Porto	1931-1932 Café Astória Café Viana	Músico profissional nos teatros, cinemas, cafés e hotéis do Porto. Violinista solista no Teatro Sá da Bandeira.
Adriano RODRIGUES [1890-1954]	Coimbra	1920-1934 Theatro Circo Tuna do Orfeão de Braga	Formado em Farmácia em 1910. Aluno de Francisco Benetó (1877-1945).
Raul de LEMOS (1893-1920)	Porto	1918 -1919 Theatro Circo 1932-1933 Café Astória	Discípulo de Moreira de Sá. Concertino da org. na inauguração do Teatro Rivoli em 1925. Fundador e Director Artístico da Orq. do Sindicato Nacional dos músicos do Porto.

Tabela 4 - Alguns violinistas profissionais e amadores ativos em Braga (Carneiro, 1959)

Atividade concertística

Em ambientes mais elitistas e consequentemente com um público mais restrito, Braga usufruiu da *performance* de músicos profissionais de grande prestígio, graças a instituições como o *Círculo de Cultura Musical*, o *Instituto Minhoto*, a *Alliance Française*, ou a *Associação Convivium, Estúdio de Escritores e Artistas*.

Nome	Intervenção Cultural	Programação Musical
<i>Associação Convívium, Estúdio de Escritores e Artistas</i>	Associação cultural sem fins lucrativos	Concertos na Biblioteca Pública
Círculo de Cultura Musical. Delegação de Braga (1944)	Associação cultural sem fins lucrativos	11 temporadas de concertos no Theatro Circo (1944-1955). Recitais e concertos nas décadas de 60 e 70.
Instituto Minhoto de Estudos Regionais (1943)	Promotora de cultura na região Entre Douro e Minho	Concertos na Biblioteca Pública Theatro Circo
Alliance Française	Ensino de língua francesa e promoção de cultura	Concertos na Biblioteca Pública

Tabela 5 - Algumas instituições de Cultura

O *Instituto Minhoto de Estudos Regionais* fundado em 1943 propunha-se contribuir para o desenvolvimento intelectual e social da vida portuguesa e, particularmente, da região *Entre Douro e Minho*. A primeira violoncelista do mundo, como noticiaram os jornais locais "D. Guilhermina Suggia, faz-se hoje ouvir no Instituto Minhoto de Estudos Regionais" em 1944¹⁵.

O *Círculo de Cultura Musical*, associação cultural sem fins lucrativos foi fundado em Lisboa em 1934, pela pianista Elisa de Sousa Pedroso (1876-1958). A sua ação em prol do desenvolvimento musical constituiu um marco de grande relevo na vida cultural portuguesa, tendo sido criadas delegações por todo o país, designadamente a delegação do Porto, fundada em 1937 pela pianista e pedagoga Maria Adelaide de Freitas Gonçalves. Seguiram-se outras delegações em Aveiro, Braga, Coimbra, Viseu, Guimarães, Viana do Castelo, Setúbal, Évora, Funchal e ainda em várias cidades das antigas colónias portuguesas, designadamente Luanda, Lourenço Marques, Beira, Goa e Macau. O *Círculo de Cultura Musical* em Braga viria a iniciar a sua atividade em 1944. O Dr. Domingos de Araújo Afonso, (1902-1976), formado em direito pela Universidade de Coimbra foi o seu primeiro presidente. A sede da delegação bracarense funcionava no 1º andar da rua dos Capelistas, escritório de advocacia do Dr. Domingos Afonso, agência bancária e escritório de outros negócios. Os concertos estavam organizados em temporadas e exigiam uma subscrição prévia. Álvaro Carneiro, membro e dirigente ativo do Círculo de Cultura Musical entendia que os bilhetes deveriam ser vendidos avulso, permitindo ao público com menos posses assistir porventura, pelo menos, a um concerto em cada temporada. (Carneiro, 1959, p. 30). Em 1946, a delegação bracarense do Círculo de Cultura Musical contava com 400 associados. Nos anos de 1944 a 1955 realizaram-se no Theatro Circo 11 temporadas com 65 concertos. Desses, 4 concertos foram recitais de violino e piano, 2 concertos para violino e orquestra, 3 concertos com orquestra de arcos, 1 concerto com quarteto de cordas com piano e 2 com quarteto de cordas¹⁶. Para todos os concertos foram elaboradas brochuras com notas e análise aos

¹⁵ Diário do Minho, 10 de junho de 1944.

¹⁶ Observe-se o Apêndice nº2.

programas da autoria dos compositores Luís de Freitas Branco (1890-1955) e Manuel Faria (1916-1983). Figuras como Domingos Araújo, Álvaro Carneiro, ou Manuel Faria tiveram um papel importante na ação desta sociedade de concertos que durante anos dotou a cidade de uma programação musical regular e de qualidade com intérpretes portugueses e estrangeiros de elevada craveira internacional. Como afirma Moisés Martins:

A partir de um espaço-tempo local, o cosmopolitismo pode projectar no mundo a acção humana. Por outras palavras, as culturas locais serão tanto mais livres quanto mais multiplicarem as conexões concretas entre si e com o resto do mundo (Martins, 1996, p. 59).

A VIII temporada (1951-1952) contou com a presença da extraordinária violinista Ida Haendel (1924-2020). Nesse ano, além da violinista mencionada o público bracarense ouviu duas orquestras alemãs, a Orquestra de Bamberg e a Orquestra de Câmara de Stutgard, um recital de piano pelo extraordinário Wilhem Kempf e dois concertos de piano e orquestra: Friedrich Gulda com a orquestra do Conservatório do Porto dirigida por Frederico de Freitas e Sequeira Costa, com a orquestra Sinfónica do Porto dirigida pelo Maestro Paul Klecki.

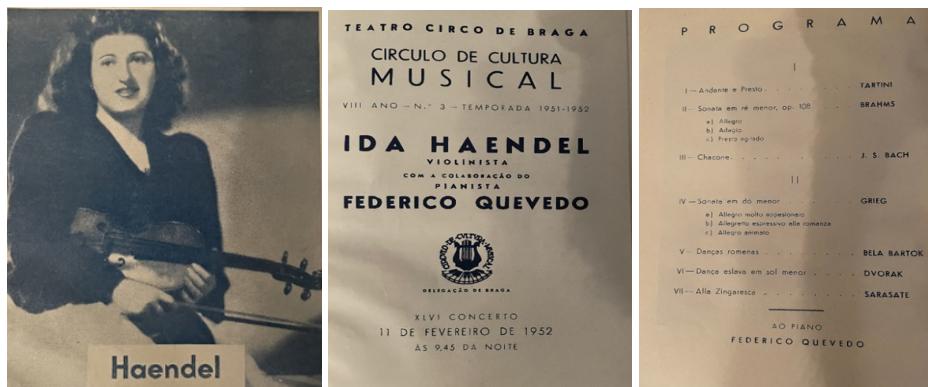


Fig. 3 - Recital de violino e piano Ida Haendel e Federico Quevedo
Temporada de 1951-1952 - VIII ano nº3- Theatro Circo, 11 de fevereiro de 1952

Ida Haendel foi uma figura de relevo da escola de violino do início do século XX caracterizada pelo seu som robusto e fraseado dramático. Esta violinista polaca estudou com Carl Flesch (1873- 1944) e George Enescu (1881-1955). As suas interpretações revelam um intenso lirismo e rigor técnico. Nas passagens virtuosísticas, a precisão na articulação era extraordinária. Depois da sua estreia no Queen's Hall em Londres, em 1937, realizou inúmeros concertos durante a 2ª Guerra mundial. Em 1952, no ano em que tocou em Braga, passou a viver em Montreal. A partir de 1979 residiu em Miami. Em 1982 ganhou o prestigiado prémio Jean Sibelius (1865-1957). O próprio compositor enalteceu a sua interpretação do concerto para violino e orquestra. A sua carreira internacional está particularmente associada ao maestro Sergiu Celibidache (1912-1996), com quem se apresentou em inúmeros concertos.

Em 1970, escreveu a sua autobiografia intitulada *Woman with violin*¹⁷. Na maior parte da sua carreira tocou num violino *Stradivari* datado de cerca de 1699. Quanto ao pianista Federico Quevedo há notícia que deixou de ser professor do Conservatório de Madrid, em 1937 lecionando depois em Valencia e Salamanca. Realizou inúmeros concertos com violinistas e como intérprete solista. Segundo a crítica era uma pianista “com sentido musical e técnica admirável” [Santos, 2015, p. 299].

No quadro seguinte podemos observar o programa interpretado e alguns apontamentos das notas do compositor Pe. Manuel Faria [1916-1933].

Composer	Obra	Notas ao Programa
J. S. Bach (1685-1750)	Chaconne da partita nº2 em ré menor, BWV 1004	As notas ao programa não referem a Chaconne [da Partita nº2 em ré menor, BWV 1004] de J. S Bach
J. Tartini (1692-1770)	Andante e Presto	Conteúdo espontaneamente apaixonado evitando o barroquismo do virtuosismo como um fim em si mesmo
J. Brahms (1833-1897)	Sonata em ré menor op.108	Autenticidade musical, genial equilíbrio; Adágio, canto dos violinistas; sonata dedicada a Hans von Bülow
E. Grieg (1843-1907)	Sonata em dó menor op.45	Obra rica em ideias, transbordante de sentimento. Composta em 1883, a sua 3ª sonata é uma das últimas obras do compositor.
B. Bartok (1881-1945)	Danças Romenas *	Folclore húngaro forjado numa pessoalíssima linguagem musical. Bartok, um dos maiores compositores do nosso tempo.
A. Dvorak (1841-1904)	Dança eslava nº 8 em sol menor [op.46]. Versão para violino e piano.	A riqueza do folclore e da alma étnica dos eslovenos.
P. Sarasate (1844-1908)	Alla Zingaresca op. 20 Allegro com brio. Versão para violino e piano.	Suas composições, todas mais ou menos do tipo deste destinam-se apenas a fazer brilhar o seu instrumento predilecto

Tabela 6 - Programa - Notas e análise musical de Manuel Faria

*Versão de Zoltán Székely para violino e piano

Manuel Faria além das notas aos programas do Círculo, também assinou crítica musical nos jornais locais. Sobre o público bracarense escreveu o seguinte:

(...) Conclui-se que ainda há um bom número de pessoas, com fome de música séria e que os concertos do círculo criaram em Braga um bom hábito que é preciso conservar, desenvolver e ampliar todo o custo não só para o bom nome, mas sobretudo para bom proveito e educação do público. Conclua-se também que, esse bom número de pessoas não passa, apesar de tudo do restrito âmbito de um *pusillus grex* (...)¹⁸

As delegações do Círculo de Cultura Musical do Porto e de Braga desenvolveram certamente a sua atividade em franca colaboração. Braga, terá certamente

¹⁷ Haendel, Ida (1970). *Woman with violin: An autobiography*. London: Victor Gollancz.

¹⁸ Manuel Faria, *Diário do Minho*, 8 de fevereiro de 1955. (Lessa, 2016, p. 36).

beneficiado da proximidade com a cidade do Porto¹⁹, organizando concertos com intérpretes que ali vinham atuar, como foi o caso das violinistas Ginette Neveu e Ida Händel. No caso de Lisboa, sabe-se que Elisa Sousa Pedroso recorreu várias vezes à intervenção direta de Salazar na resolução de questões relacionadas com a vinda a Portugal de músicos estrangeiros, que durante a II Guerra Mundial podiam ser impedidos de entrar no país ou ser considerados fugitivos ou refugiados. (Deniz Silva, 2010, p. 294).

Nota final

A compreensão da cultura e do lugar teve como principal objetivo entender como os bracarenses construíram nesta época o seu ambiente cultural / musical transformando o espaço urbano em espaços culturais. O itinerário desenhado teve o propósito de *ouvir a cidade* no passado nos seus diferentes contextos de performance, “abrindo caminho para um entendimento mais profundo dos modos de entender e representar o mundo e a sociedade de outros tempos” (Fonseca, 2020, p. 33). Em Braga, na 1ª metade do século XX, a cultura musical foi objeto de reflexão, estímulo criativo e atividade social. Como se observou, havia na cidade uma prática musical intensa amadora, semiprofissional e profissional, em diferentes espaços de sociabilidade, em que a população assistia a espetáculos musicais e concertos. Com pequenos *ensembles* instrumentais residentes em Braga, os músicos bracarenses e em número significativo de outras nacionalidades, procuravam responder aos interesses dos bracarenses interpretando obras originais eruditas, mas sobretudo tocando obras apreciadas na época, em versões instrumentais, nomeadamente melodias de óperas, canções populares e *música ligeira*. Já no que concerne a atividade concertística nos anos quarenta e analisando a programação cultural conclui-se que havia uma pluralidade estética na programação e intérpretes de reconhecido valor e carreira artística. Os concertos, cujo programa era divulgado com notas e análise musical do repertório interpretado e currículo sucinto dos intérpretes, eram alvos de crítica musical nos jornais locais. A *Sociedade de concertos em Braga- Círculo de Cultura Musical, delegação de Braga* revelou-se, em particular, da maior importância na circulação de repertórios e intérpretes e na criação de redes de sociabilidade na cidade e região envolvente. O público, maioritariamente constituído por *públicos de cultura*, isto é, consumidores habituais de cultura, eram em grande maioria associados do *Círculo de Cultura Musical*, melómanos e intelectuais cujo perfil apontava para um percurso histórico e institucional favorável à receção dos bens artísticos (Bourdieu, 1980, p. 58). Em boa verdade, um público na sua maioria elitista e com status social. Braga, não deixando de ter uma paisagem sonora peculiar, profundamente marcada pelas

¹⁹ Os portuenses, já em 1898, tinham usufruído de concertos organizados pelo *Orpheon Portuense* que, por iniciativa de Moreira de Sá, realizou os concertos históricos de violino, registados no Primeiro Suplemento aos Anais do *Orpheon Portuense* referente aos anos de 1897 e 1898. Nesses concertos ouviram-se obras do repertório para violino de vários compositores do barroco ao romantismo. Participaram nestes concertos, além de Moreira de Sá, a sua filha Leonilda Moreira de Sá, Guilhermina Suggia, Benjamim Gouveia, Laura Barbosa e Luís Costa. Em Novembro e Dezembro desse ano realizaram-se seis sessões de música de câmara pelo Quarteto Moreira de Sá (Moreira de Sá, H. Carneiro, B. Gouveia e C. Quilez) no Salão do Teatro S. João (Almeida, 2008, pp. 58-59).

manifestações religiosas dentro e fora dos seus múltiplos templos e sacro-montes, foi, no que diz respeito à programação musical erudita na 1ª metade do século XX, graças a sociedades de concertos como o *Círculo de Cultura Musical*, uma cidade cultural cosmopolita que a projetou e lhe deu liberdade pelas conexões que estabeleceu com o resto do mundo.

Referências bibliográficas

- Almeida, A. C. de O. (2008). *Memórias no feminino: o Círculo de Cultura Musical do Porto (1937-2007)*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Andrade, A. (2016). *Café Cultural: a recuperação do "vintage" na era da contemporaneidade*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica Portuguesa.
- Bertran, L. (2016). Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina. *Revista de Musicología*, vol.39, nº1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 399-404.
- Bourdieu, P. (1980). *Questions de Sociologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Carneiro, Á. (1959). A Música em Braga Biografias de artistas que nesta cidade se distinguiram como profissionais ou amadores, *Separata Theologica*. Braga: Oficinas de S. José.
- Carter, T. (2005). El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana. *Musica y Cultura Urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, eds. Valência: Universitat de València, pp. 53-68.
- Carter, T. (2002). The sound of silence: models for an urban musicology. *Urban History*, p. 8-18. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carreras, J. J. (2005). Música y ciudad: de la Historia local a la historia cultura. *Musica y Cultura Urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, eds. Valência: Universitat de València, pp. 17-52
- Carreras, J. J. (2021). Musicología, Sound studies, Sound history. *Paisagens Sonoras históricas. Anatomia dos sons nas cidades*. Évora: Universidade de Évora, CIDEHUS. Openedition Books.
- Conde, A. & S. V. de (2019). *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. Os lugares e a música. Évora: CIDEHUS.
- Cymborn, L. (2012). *Olhares sobre a Música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica*. CESEM. Lisboa: Edições Colibri.
- Deniz Silva, M. (2010). Círculo de Cultura Musical. *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. v. 1, p. 294-296. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Esposito, F. (2016). *Um movimento musical como nunca houve em Portugal: associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Esteireiro, P. (2010). A Música como Pretexto de Sociabilidade na Madeira (1880-1926) em *Revista Xarabanda*, N.º 18, da Associação Musical e Cultural Xarabanda, pp. 661- 678.
- Fonseca, N. (2020). Temporalidade e Historicidade nas Paisagens Sonoras: os seus sons e os seus silêncios. *Ouvir e escrever Paisagens Sonoras. Abordagens teóricas e (multi)disciplinares*. 21-36. Braga: Universidade o Minho, CEHUM.
- Gomes, J. da S. (2016) *Cafés Emblemáticos de Braga*. Braga: Edições Bom-Jesus.
- Lessa, E. (2016). Memórias Musicais do Theatro Circo, *O Theatro e a Memória*. Braga: Caleidoscópio, pp. 149-168.
- Lessa, E. (2016). Manuel Faria, os concertos do Círculo de Cultura Musical e as crónicas no Diário do Minho. *Manuel Faria Centenário do seu nascimento*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal, pp. 30-37.
- Lessa, E. (2018). *O Património Musical do Bom Jesus do Monte*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte.
- Lessa, E. (2019). Os lugares e a Música. Braga, uma cidade de província na segunda metade do século XIX e princípios do século XX. *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. Os lugares e a música. Évora: CIDEHUS, pp. 94-118.
- Lousada, M.A. (2002). Paisagens musicais em Lisboa no início do século XIX. Leituras policiais, satíricas e iconográficas, Manuel Morais (coord.), *A Guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ed. Estar/Centro de História de Arte da Universidade de Évora, pp. 17-32.
- Martins, M. de L. (1996). *Para uma inversa navegação. O discurso da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.

- Mendes, N. F. (2012). *Cafés Históricos do Porto – na demanda de um património ignoto*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Moreira, P., C., R. & Castelo-Branco, S. (2001). Música Ligeira em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, L-P, ed. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Temas e Debates, pp. 872–875.
- Pinch, T.; Bijsterveld, K. (ed.) (2012). *The Oxford Handbook of Sounds Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Ribeiro, L. C. (2015). As paisagens sonoras e o seu mapeamento: uma cartografia do sentido em <http://interact.com.pt/22/cartografia/>
- Tavares, I. (2020). Práticas de sociabilidade nos finais do século XIX e princípios do século XX: a música nos cafés da praia na Póvoa de Varzim Trabalho final de Licenciatura. Policopiado. Braga: Universidade do Minho.

Apêndices

1. GAROT, Paulette (1896-1950)

Paule Garot ou Paulette Garot Paule Garot Félix da Costa nasceu em Cherbourg, França no dia 14 de Setembro de 1896. Filha de Pierre Paul Garot, violinista e de Marie Pauline Hy. Iniciou os estudos musicais com o seu pai. Com 14 anos ingressou no *Conservatoire Femina Musique* na classe do violinista solista da Ópera de Paris e também compositor Paul Oberdoerffer [1874-1940]. Em 1914, com 17 anos obtém o Curso Superior de violino. Depois da morte do seu pai, em 1915, veio para Portugal. Nesse ano realizou concertos no Porto e, no ano seguinte, em Lisboa. Tocou no Salão Foz, Salão Nobre do Teatro S. Carlos, Teatro Nacional e no Café Chave D’Ouro. Nos anos de 1919 a 1921 passou a residir em Braga, apresentando-se como 1º violino do grupo residente *Palace Clube* e do quinteto de Vitor Torta. Realizou concertos no Theatro Circo, Café Viana, Clube Bracarense e na Póvoa de Varzim nos Cafés Lusitano e Universal. Em 1921 regressou a Paris e casou-se com o Engenheiro Carlos Maria Félix da Costa. Em Paris [1921-1940] exerce a sua actividade como violinista e professora em várias escolas de música. As suas filhas, nascidas em França serão suas discípulas. Em 1940, Paule Garot volta para Portugal, fixando residência em Lisboa. Em 1946 integra o naipe dos primeiros violinos da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e em 1948 obtém o 1º prémio de violino no Concurso da Emissora Nacional. A sua filha Renée Félix da Costa d’Alcântara integrou o naipe dos primeiros violinos dos Instrumentistas de Câmara da Emissora Nacional. A sua segunda filha Clara Félix da Costa Baptista, foi violetista na Orquestra da Emissora Nacional e a partir de 1956 passa a residir no Porto integrando a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto.

Paule Garot faleceu em Lisboa, na sua casa na Avenida D. Carlos I, nº146, a 12 de Abril de 1950, sendo sepultada no Cemitério da Ajuda²⁰.

²⁰ Carneiro, 1959, pp. 178-182. *Ilustração Portuguesa*, 31 de Janeiro de 1916. *Modas e Bordados*, 11 de Agosto de 1948

2. Temporadas de concertos. Círculo de Cultura Musical-Delegação de Braga Programas dos concertos. Coleção particular do autor.

Temporada I 1944-1945

Marie Antoinette Lévêque de Freitas	Cyril Smith e Phyllis Sellick, piano	Quarteto Belga de Londres. Maurice . Maurice Asjin, violino, Leonard Ardenois, viola, Rodolphe Soiron, violoncelo, Marcel Gazelle, piano	Victoria de Los Angeles, canto Napoleone Annovazzi, piano	Capella Classica de Mallorca. Maestro Juan Maria Thomàs	Guilhermina Suggia, violoncelo Orq. Sinfônica Nacional. Maestro Pedro de Freitas Branco
-------------------------------------	--------------------------------------	---	---	---	---

Temporada II 1945-1946

Orfeon Donostiarra. Maestro Gorostidi	Benno Moiseiwitsch, piano	Ars Rediviva. Maestro Claude Crussard Dominique Blot, Sonia Lovis, Edmée Ortmans-Bach, violino	Bernard Michelin, violoncello André Collard, piano	Nikita Magaloff, piano	Ginette Neveu, violino Jean Niveu, piano
---------------------------------------	---------------------------	---	--	------------------------	--

Temporada III 1947-1947

Benno Moiseiwitsch, piano	Anna Brown, canto	Pequenos Cantores de Viena	Coro Polyphonia	Henri Mouton, violino. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, piano	Leonor Sousa Prado, violino. Orq. Sinfônica Nacional. Maestro Pedro de Freitas Branco.
---------------------------	-------------------	----------------------------	-----------------	--	--

Temporada IV 1947-1948

Sérgio Varella Cid*, piano. Orq. Sinfônica Nacional. Maestro Igor Markévitch	Alfredo Cortot, piano	Les Petits Chanteurs de la Côte d'Azur. Maestro René Callonico	Orquestra Colonne. Maestro Paul Paray	Quarteto Húngaro. Zoltan Szekely, Alexandre Moskowsky, Dénes Koromzay, Vilmos Palotao	Ginette Niveu, violino, Jean Niveu, piano	Massa Coral de Madrid** Orq. Sinfônica Madrid. Maestro Ernesto Halffter
--	-----------------------	--	---------------------------------------	--	---	--

*Pianista com 12 anos filho de Varella Cid, pianista e seu professor e da violinista Dora Soares de Varella Cid

** Solistas Blanca Maria Seoana, Soprano, Tony Rosado, soprano, Jesus de Aguirre, Tenor, Chano Conzalo, Baixo.

Temporada V 1948-1949

Artur Rubinstein, piano	François Broos, violeta	Renato Giangrandi, violino Orq. Sinfónica do Porto. do Porto. Maestro Issay Dobrowen	Pierre Fournier, violoncelo	Orq. Sinfônica do Porto. Maestro Marius François Gaillard	Varella Cid, piano	Orq. Sinfónica do Porto. Maestro Sir Malcom Sargent.
-------------------------	-------------------------	---	-----------------------------	---	--------------------	--

*Pierino Gamba, com 12 anos dirigiu a Orq. Sinfônica do Porto. Concerto extra Temporada.

Temporada VI 1949-1950

Orq. Sinfônica de Florença. Maestro Igor Markévitch	Marian Filar, piano	Mascia Predit, canto Orq. Sinfônica Conservatório Música do Porto. Maestro Frederico de Freitas	Companhia de Ópera Cómica de Milão. Orq. de Câmara da Emissora Nacional. Maestro Federico de Sanctis	Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra. Maestro António Iglesias Vilarelle.	Orq. Sinfônica Alemã de Praga. Maestro Klemens Krauss
--	---------------------	--	--	---	---

Temporada VII 1950-1951

Orq. Hallé. Maestro Sir John Barbiroli	Orq. Sinfônica de Bamberg.* Maestro Klemens Krauss	Bailados Verde Gaio – Secretariado Nacional de Informação). Maestro Silva Pereira	Wilhem Kempff, piano	Orfeón Pamplonés Maestro Don Martin Lipúzcoa	Academia de Instrumentistas de Câmara. Mestre de arco prof. Maxim Jacobsen. Maria Lévêque de Freitas Branco, piano
---	---	---	----------------------	--	--

Temporada VIII 1951-1952

Orquestra Sinfônica de Bamberg, Maestro Joseph Keilberth	Orquestra de Câmara de Stuttgart, Maestro Karl Munchiger	Ida Haendel, violino Federico Quevedo, piano.	Friedrich Gulda, piano Orq. Sinfônica do Conservatório de Música do Porto. M. Federico de Freitas	Wilhem Kempff, pianista	Sequeira Costa, piano. Orq. Sinfônica do Porto, Maestro Paul Klecki
---	---	--	--	-------------------------	---

Temporada IX 1952-1953

Artur Rubinstein, piano	Orq. sinfônica de Bamberg. Maestro Joseph Keilberth	Judith Lupi Freire, canto. Orq. Sinfônica Conservatório Música do Porto. Maestro Frederico de Freitas	Polyphonia . (Schola Cantorum) Cantor-Mor: Mário de Sampayo Ribeiro	Harry Datyner, piano Orq. Sinfônica Conservatório Música do Porto. Maestro Frederico de Freitas	Orq. Sinfônica Conservatório Música do Porto. Maestro Frederico de Freitas
-------------------------	--	--	--	---	---

Temporada X 1953-1954

Orq. Sinfônica do Porto. Maestro Carlo Zecchi	Coro dos Cossacos do Don. Maestro Srge Jaroff	Harry Datyner, Orq. Sinfônica Conservatório de Música do Porto. Maestro Ino Savini	Elisabeth Schwarzkopf, canto Alfredo Rossi, piano	Claudio Arrau, piano	Orfeon Pamplonês. Maestro Martin Lipúzcoa. Orq. Sinfônica do Porto. Maestro Ino Savini
--	--	--	--	----------------------	---

Temporada XI 1954-1955

Coral Polifônica "Follas Novas". Maestro Fernández Amor	Maria Lévêque de Freitas Branco, piano. Orq. Sinfônica do Porto. Maestro Pedro de Freitas Branco	Concerto anunciado para 28 de Abril de 1955 com o Violinista Charles Cyroulnick e a Orq. Sinfônica do Porto.
--	---	--

*

Escutar ao Porto. Reconstituição das paisagens sonoras da cidade do Porto no século XIX: o caso da Rua das Flores

NUNO RESENDE¹

Universidade do Porto – Faculdade de Letras – DCTP – CITCEM

Introdução: um projecto pedagógico-científico de articulação entre Unidades Curriculares

O conceito de paisagem sonora é de introdução recente nas historiografias portuguesas. Ligado, sobretudo, aos campos teóricos da musicologia e da antropologia e, mais especificamente, ao da etnologia², o estudo das sonoridades aplicado à reconstituição de saberes, práticas e, mais recentemente, de paisagens tem, no entanto, vindo a crescer no âmbito de outras áreas científicas e de saberes, como os da literatura, da sociologia ou da arqueologia³.

Foi Raymond Murray Schafer, um compositor canadiano que, entre 1968 e 1969 cunhou o termo *soundscape*, a partir dos seus estudos de ecologia acústica (Schafer, 1969). E muito embora se aplique com frequência o termo à musicologia, seria redutor cingi-lo a este campo, porquanto toda a atividade humana se pauta pela produção e reconhecimento dos sons como elementos factuais associados às suas práticas e atividades. Sem aplicar o conceito, já em 1968 o geógrafo português Orlando Ribeiro chamava a atenção para as realidades sensoriais (nomeadamente as auditivas) pelas quais se definiam as cidades mediterrânicas (Ribeiro, 1968), muito antes das propostas contemporâneas de Charles Landry (2017).

Deve distinguir-se, contudo entre paisagens sonoras contemporâneas e paisagens sonoras históricas, sobre as quais nos debruçamos e que exigem o labor reconstitutivo da investigação com base em vestígios (fontes) do Passado.

No campo da História da Arte o som parece destituído de interesse, enquanto campo de estudo ou elemento de análise. Tradicionalmente ligada à imagem, às iconografias e à leitura iconológica, a H.A. ignora as sonoridades. Refugia-se no primado da visão heideggeriana e nas pesadas heranças clássica e renascentista que formataram o olhar ocidental. No entanto, qualquer representação, real ou imaginária, qualquer obra ou criação artística convoca todos os sentidos, nomeadamente o da audição, para suscitar gosto ou repulsa. De resto, a Estética não

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990.

² Para Portugal os casos de Vírgilio Pereira (1900-1965) e de Michel Giacometti (1929-1999) que fizeram vastas recolhas de música popular, nas décadas de 1940 a 1970.

³ Fortuna, 2001; Fortuna, 2009; Augusto, 2014; Castro & Miranda, 2016; Castro & Carvalhais, 2017; Soares & Coelho, 2017; Lessa et al., 2020.

descura a leitura globalizante de todos sentidos para compreender a Arte. Desde as pinturas sinfónicas do barroco às geometrias do abstracto, todas as formas, volumes, linhas e até as cores, transmitem, em algum grau, sensações auditivas. Como assinala Juhani Pallasmaa, na sua obra «Os Olhos da Pele»: «a hegemonia inquestionável dos olhos talvez seja um fenómeno bastante recente, apesar das suas origens no pensamento e na ótica da Grécia Antiga» (Pallasmaa, 2011, p. 24) e, citando Lucien Febvre, lembra que, antes do século XVII o homem dependia da audição, do olfacto, do tacto, como extensões ou aproximações directas ao mundo em nosso redor.

De facto, se voltarmos a nossa atenção para as arquitecturas e para o urbanismo, obtemos leituras auditivas em função do seu comportamento acústico, do seu local de implantação e dos propósitos para que foram edificadas e para os usos que lhe foram dados⁴.

Numa cidade, os sons caracterizam idiossincrasias, estabelecem relações entre lugares e indivíduos, e como estes transmutam-se, permanecem ou desaparecem, deixando, contudo, vestígios que, como as memórias visuais, devem ser preservados. Os sons ligam-nos ao quotidiano dos indivíduos e às suas práticas, algumas delas já extintas ou em processo de extinção. Sons de trabalhos oficiais, de criação artesanal, de práticas litúrgicas, religiosas e espirituais, sons de compras e vendas, sons de aviso e anúncio, traduzem funções cuja memória está, em alguns casos, irremediavelmente perdida.

Esta é, pois, a nossa proposta, como Historiadores da Arte: resgatar os sons, enquanto expressões e extensões do(s) Património(s) e registos de memória, contribuindo para o conhecimento das actividades e da criação humana que chega do Passado e se quer viva no Futuro.

Neste sentido surgiu o Projeto pedagógico-científico de trabalho para as Unidades Curriculares de Território e Espaço Urbano (TEU) e *Metodologia de Projeto e Investigação II* (MPI II) do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual⁵ da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, do ano letivo de 2017/2018 (2.º semestre). Pedagógico porque procura orientar o trabalho do discente em termos de práticas de auto e hétero-observação, resposta crítica e escolha e sistematização da informação, e científico pois coloca o mesmo estudante num processo de escolha e desenvolvimento de um projecto académico com abrangência social.

Como docente responsável pelas Unidades Curriculares como a de Território e Espaço Urbano e Metodologia de Projeto e Investigação II, entendemos que a sua articulação as torna adequadas para:

a) O desenvolvimento e aplicação de metodologias de investigação individuais;

⁴ A este respeito chamamos a atenção para um trabalho recente, centrado na igreja dos Clérigos, do Porto: Xavier & Fernandes, 2021.

⁵ Criado por Despacho n.º 6972/2016 publicado em Diário da República, 2.ª série – N.º 101 – 25 de maio de 2016.

b) A aquisição de ferramentas de investigação sobre os temas do Património, Território e Paisagem a partir do estudo de fontes documentais e visuais, da sua sistematização, análise e interpretação.

Assim sendo, foi, no ano letivo referido de 2017/2018, proposto aos estudantes:

- Abrir o âmbito da investigação em Património, Território e Paisagem da Cultura Visual para uma ou da “Cultura Sensorial”;
- Reforçar a relação multidisciplinar entre património, “cultura visual”, estudos fenomenológicos e outros campos de estudo da estética e da arte;
- Aplicar novas formas de abordagens de interpretação e educação patrimonial;
- Acrescentar ou propor novos “valores” e novas abordagens (que não só visuais) ao espaço urbano.

Como tal, definimos os seguintes objetivos gerais para este projecto:

- Reconhecer a importância de novos elementos de estudo, análise e interpretação dos conceitos e noções de lugar, espaço, paisagem e território no âmbito dos estudos de História da Arte, Património e Cultura Visual;
- Contribuir para a crítica e reutilização de práticas metodológicas e para o manuseamento de novas ferramentas de apresentação da memória histórica;
- Proceder à reconstituição e apresentação de sonoridades como expressões de valor testemunhal, estético, cultural e económico para a valorização das comunidades e da sua memória.

E, como objetivos específicos:

- Identificar fontes históricas, directas ou indirectas, primárias ou secundárias, capazes de indicar, apresentar ou sugerir sons ou sonoridades que indiciem práticas ou fenómenos sociais e confirmam uma dimensão sensorial à memória histórica;
- Propor formas de tratamento metodológico, tendo em vista a análise das fontes reconhecidas, para recortar e sistematizar os elementos que apontem ou indiciem sonoridades;
- Criar ferramentas digitais para auxiliar a audição das paisagens sonoras e a compreensão da sua arqueologia no tecido urbano de ontem e de hoje.

Para dar expressão a este projecto foi, naturalmente, proposto aos estudantes da Unidade Curricular que tal tema poderia enquadrar-se na componente de avaliação de trabalho em equipa. O trabalho em equipa constitui um dos vectores principais da investigação científica, sobretudo no âmbito das ciências que implicam um trabalho laboratorial. Embora com frequência se aluda à multi, inter e transdisciplinariedade, nas Ciências Sociais ainda há alguma resistência a visões convergentes que possibilitem a integração de diferentes investigadores, com valências e competências que possam complementar problemáticas exigentes de múltiplos olhares.

O processo metodológico

O curso de mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, incorpora vários estudantes com proveniências e competências diversas que

importa potenciar no triângulo disciplinar do curso. De resto, Arte, Património e Cultura Visual são conceitos tão abrangentes quanto ricos no que toca à sua aplicabilidade teórica e abordagens metodológicas.

Como tal, formaram-se grupos ou equipas compostas, quer por elementos com afinidades de competências, quer responsáveis pelo reconhecimento e levantamento de tipologias de fontes passíveis de reconstituir sonoridades. A cada equipa foi entregue uma missão, em dois casos o da articulação teórica entre todas e outro a da divulgação e gestão da identidade gráfica do projecto e, às restantes, o reconhecimento, levantamento e sistematização extraída de fontes.

Feita uma apresentação do projecto ainda nas linhas base atrás apresentadas, foram definidas fases e acções para a implementação do mesmo.

Num primeiro momento havia que fazer o reconhecimento geográfico da cidade a cartografar; esta primeira fase foi importante para aferir da capacidade de trabalho das equipas formadas e do tempo disponível para a sua execução.

Num segunda momento, procurou-se uma cronologia que pudesse satisfazer, da mesma forma, a capacidade, tempo, disponibilidade e recursos de trabalho dos estudantes envolvidos.

A discussão entre docente e estudantes resultou na identificação de uma rua e de um período ou recorte temporal. A rua seria a das Flores, justificada pelas recentes intervenções ao nível de reabilitação urbana e pela crescente afluência de turistas, que lhe conferia, próximo aos seus 500 anos de existência, o papel de rua de gentes que áí acorriam em busca de comércio ou fazendo o percurso entre a parte alta e baixa da cidade.

A cronologia escolhida foi a da segunda metade do século XIX que corresponde a um período bastante documentado sobre a rua e à priori com fontes suficientes para assegurar uma abrangência de sonoridades.

A partir destes dois recortes, geográfico-espacial e temporal, passou-se à definição de acções a realizar, que se integra no desenho da metodologia de investigação e divulgação (diagrama 1).

- Acção 1: constituição de uma base de dados de sonoridades associadas às actividades reconhecidas/identificadas no lugar seleccionado, isto é, a rua das Flores;

- Accção 2: reconstituição histórica, social e económica da rua, através de fontes visuais ou gráficas, literárias, de carácter municipal, notarial ou religioso;

- Acção 3: registo áudio de sonoridades similares e respectiva montagem e edição dos mesmos;

- Acção 4: reconstituição de um percurso sonoro destinado a disponibilização pública.

As acções 1 e 2 foram consideradas prioritárias e exequíveis pela comissão organizadora do projecto, constituída pelo docente e pelos estudantes, mas entendeu-se que o mesmo necessitaria de uma aplicação prática que permitisse a articulação entre a recolha, tratamento e sistematização do conhecimento, com a sua divulgação e fruição.

Como tal, foram feitos vários contactos para propor parcerias interdisciplinares que possibilissem as acções 3 e 4 consistindo, de uma maneira geral, na

transformação em sonoridade das descrições ou elementos descritivos recolhidos nas fontes históricas.

Finalmente, propôs-se que, utilizando um sistema de georreferenciação, seria possível associar a um determinado local da rua, o som respectivo e, digitalmente (utilizando um QR CODE, por exemplo) um visitante, turista ou investigador, poderia escutar esse som em *streaming*, ou descarregando-o para o seu telemóvel ou outro dispositivo eletrónico.

Estas parcerias passaram por contactos prévios com a Infografia da FLUP – para a elaboração de material cartográfico. Primeiramente foi auscultada a *Sonoscopia* uma associação cultural do Porto que dispõe de meios para a gravação e disponibilização online de sons, com trabalhos de registo já publicados e disponíveis digitalmente⁶.



Diagrama 1 - fases de execução téorico-metodológica do projecto «Escutar ao Porto».

Foquemo-nos, todavia, nas Acções 1 e 2.

Numa primeira fase foram elaborados levantamentos primários de fontes visuais (gravura, pintura, fotografia e cinema), literárias e arquivísticas (apêndice 1). A outra equipa coube o primeiro reconhecimento da cartografia permitiria a todas as restantes equipas associar os dados recolhidos.

Depois de criada uma base de fontes históricas, devidamente indicadas em apêndice, criou-se na *plataforma excel online*, uma base de dados constituída pelos seguintes campos:

INDIVÍDUO, DIA, MÊS, ANO, SÉCULO, CIDADE, FREGUESIA, RUA, Nº DE POLÍCIA INICIAL, Nº DE POLÍCIA ATUAL, LONGITUDE, LATITUDE, ATIVIDADE INICIAL, CÓDIGO CAE, ATIVIDADE ATUAL, IMAGEM, PROPRIETÁRIO ANTERIOR, DESCRIÇÃO ATIVIDADE ANTERIOR, CATEGORIAS DE SONORIDADES, FONTES, REFERÊNCIAS.

⁶ Muito agradecemos ao Doutor Luís Sebastián, então Director do Museu de Lamego, que tem trabalho com os sons históricos dos sinos e ao Doutor Miguel Nogueira pela presença de ambos, numa mesa-redonda realizada no contexto deste projecto, em Outubro de 2018. Assistiram a esta intervenção os estudantes das Unidades Curriculares de TEU e MPI II.

A multiplicidade de campos, que foi elaborada em conjunto com o Dr. Miguel Nogueira, responsável pelo serviço de Infografia da FLUP, justificou-se pela necessidade de criar uma base em potencial crescimento e como ferramenta metodológica não apenas circunscrita ao Porto e ao estudo de caso Rua das Flores. Por isso os campos SÉCULO, CIDADE, RUA, as coordenadas e outros critérios de demarcação geográfica externos àquele lugar específico.

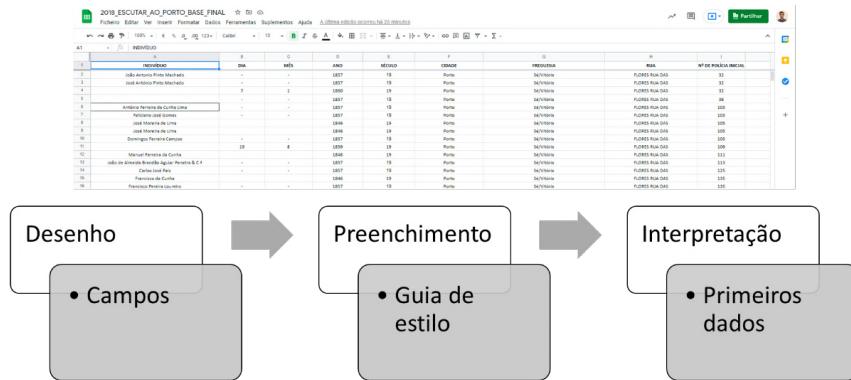


Diagrama 2 - etapas de construção da base de dados de «Escutar ao Porto».

O nosso olhar centra-se numa espécie de triângulo: o lugar, o indivíduo e a atividade, qualquer que esta fosse: comercial, industrial, de ócio, etc., procurando assim criar-se uma grelha que permitisse olhar para a documentação de uma forma sistemática. No caso específico da rua das Flores consideramos importante registar os lugares através das suas coordenadas, n.º de polícia e neles, das suas actividades, quer as praticadas em oitocentos, quer as actuais, para se puder comparar a evolução e as transformações do edificado, que naturalmente influem em questões de sonoridade: vão selados, portas e janelas abertas, ampliações, reconstruções, etc. que determinaram a perda do que ali se ouvia ou que sons eram produzidos naquele lugar.

O conhecimento dos indivíduos, dos proprietários, importa para compreendermos a afluência ao lugar e darmos resposta, já num espectro mais alargado de recolha, para além desta rua, se os sons de uma cidade podem diferenciar-se consoante os indivíduos que a frequentam, habitam e percorrem. Ou, melhor, se diferentes sonoridades distinguem diferentes indivíduos, com ocupações profissionais e, ou, estatutos sociais diversos.

Para o seu preenchimento elaborou-se um guia de estilo de forma a uniformizar o preenchimento e a evitar dissonâncias na redacção.

⁷ Assim o Grupo A, ficou responsável por «Primeiros levantamentos sobre categorias de sonoridades urbanas»⁷, ou seja, o lado conceptual do projecto, procurando recolher bibliografia, estabelecer critérios e categorizações de sonoridades e levar a

⁷ Constituído por Inês Vinagre, João Fernandes, Matheus Gumerato, Patrícia Gonçalves e Vera Gonçalves.

cabo um trabalho transversal de apoio a todas as restantes equipas na «leitura» dos sons (ver nota 19 e referências citadas neste artigo).

O Grupo B fez o «Reconhecimento de fontes literárias para o estudo das sonoridades»⁸, procurando nas bibliotecas locais, nomeadamente na Biblioteca Pública Municipal do Porto, obras literárias que, no período em estudo (1850-1899) referissem a rua das Flores e providenciassem descrições ou referências a sons da rua (apêndices 2-3).

O Grupo C responsabilizou-se pela «Divulgação do projeto»⁹, de um ponto de vista da criação de uma identidade gráfica, mas também da sua divulgação em redes sociais e posterior preparação de formas de comunicação patrimonial, através de visitas guiadas ou itinerários (figura 1).



Fig. 10 - Propostas de identidade gráfica para o projecto «Escutar ao Porto» (grupo C)

Ao Grupo D coube o «Levantamento de fontes cartográficas»¹⁰ e o próprio tratamento infográfico do projecto (apêndices 4-5).

O Grupo E delineou o «Levantamento de fontes escritas/documentais»¹¹, ou seja, de todas as fontes históricas escritas (para além das literaturas, tratadas pelos Grupo B) que pudessem contribuir para uma reconstituição das sonoridades na rua, para isso utilizando os recursos do Arquivo Histórico Municipal do Porto – Casa do Infante. Foram identificadas várias fontes primárias, nomeadamente anuários e almanaque comerciais que permitiram uma reconstituição criteriosa dos negócios, actividades comerciais e industriais e serviços da rua (apêndice 6).

⁸ Constituído por Carolina Furtado, Mafalda Teixeira, Mariana Ferrucio e Vanessa Reis.

⁹ Constituído por Andréa Diogo, Catarina Silva, Louise Vilela, Vera Barbosa e Martina Petrocelli.

¹⁰ Constituído por Andressa Santos, Beatriz Takahashi, Francisco Costa, Maria Clara Costa e Maria Rita Assunção.

¹¹ Constituído por Cecília Cardoso, Diana Pinto, Sara Vieira, e Solange Sampaio.

E, finalmente, o Grupo F que se propôs realizar o «Levantamento de fontes visuais e sonoras»¹², através da consulta, quer de material iconográfico (pintura, gravura, etc.), quer fotográfico, quer cinematográfico utilizando, para tal, plataformas em-linha disponíveis, como o BNDigital, o Gisaweb, o portal da Cinemateca e o Arquivo RTP (apêndice 7).

Naturalmente que, dada a diversidade de fontes a examinar, desde textos literários, uns eminentemente descritivos, outros menos; documentos de teor nominativo ou contabilístico e elementos visuais em diversos suportes e meios de comunicação, a extração de referências sonoras, sons ou elementos que sugerissem sonoridades, tornou-se difícil para os estudantes.

E, muito embora cada grupo encontrasse formas diversas de recolha, a sistematização da informação far-se-ia na decomposição breve e substantiva das sonoridades associadas a indivíduos (risos, palmas, pregão, som produzido por certo trabalho ou ofício), onomatopeias associadas a animais ou actividades (rodas de carros de bois a chiar, sinos, etc.).

Depois de tais especificidades, devidamente atestadas pela palavra ou pela imagem tornou-se claro que o ambiente na rua das Flores não se ficaria pelos ruídos levantados, mas por outras camadas ou estratos de barulhos, ruídos e outras manifestações sonoras, nomeadamente orais, que a documentação não assinala, coisas tão banais como sons de passos, portas e portadas a ranger, a abrir e fechar, conversas entre vizinhos, transeuntes, etc.

O estudo de caso: a Rua das Flores na cidade do Porto.

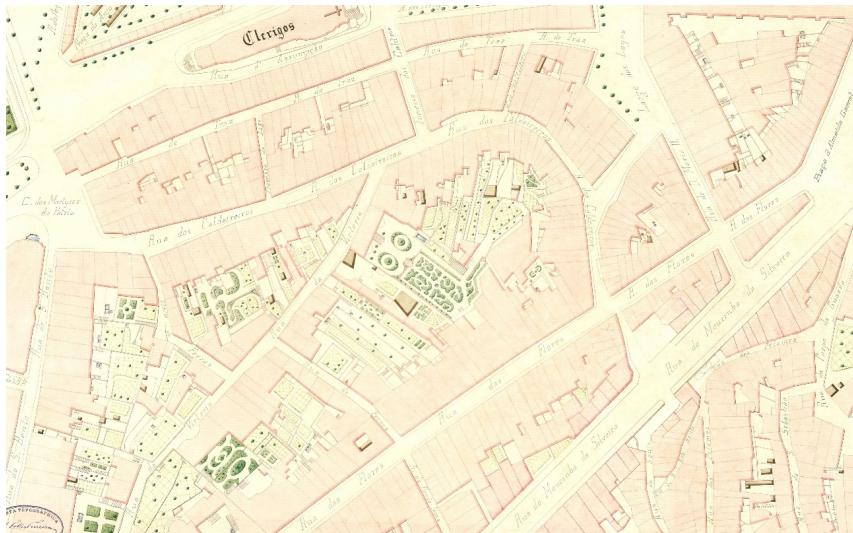


Fig. 11 - Quadrícula 259 da planta de Telles Ferreira (1892) relativa a parte da rua das Flores. AHMP.

¹² Constituído por Daniel Cardeira, Débora Faria, Leonor Souto, Lúcia Teixeira, Mavilde Azevedo e Mariâna Lemos.

Nos últimos 20 anos a cidade do Porto tem recebido um crescente número de visitantes nacionais e estrangeiros. Procurada como destino turístico onde o património assume o elemento principal, a cidade cativa pela sua localização geográfica, pela sua implantação, pela disposição do seu urbanismo antigo e por idiossincrasias culturais, em parte geradas pelo património edificado.

Todavia, à parte as grandes das manifestações festivas, algumas cíclicas (como o São João) outras pontuais é quase impossível imaginar a cidade sensorial, auditiva de há 1, 2, 3 ou mais séculos atrás, penas pela imaginação. Os sons das festas mudaram, é certo, mas a intensidade dos decibéis desses eventos, a poderem ser medidos, seria talvez próximo dos actuais, com a sua vozearia, tropear de pés, danças e cantares. Naturalmente que a tecnologia permitiu a amplificação das sonoridades musicais a níveis impossíveis há séculos atrás, mas de um modo geral os tempos festivos reproduzem sonoridades das alegrias de sempre.

Lugares de concentração humana, ruas marcadas pela presença de ofícios em oficinas e lojas, sinos, pregões, cargas e descargas nos cais, os carros de bois pelas calçadas, passos, metais, pedras, etc., tudo isso constitui um poderoso repositório de informação, por vezes apenas alcançável por golpes de imaginação. As fontes históricas são silenciosas no que toca à indicação e descrição dos sons. Talvez porque, como no caso dos aromas, ou do paladar estes façam parte tão intrínseca do quotidiano humano que não necessitem de um constante registo ou reflexão.

E, no entanto, a literatura é abundante em referências ao bulício, ao movimento, ao diálogo, à sonoridade das práticas dos indivíduos. Mas outras fontes, como a pintura, o desenho, a gravura e a fotografia permitem a extracção de elementos que configurem o esqueleto de uma reconstituição sonora da cidade e dos seus lugares.

A escolha do Porto oitocentista justifica-se não só pela abundância dessas fontes, mas pela proximidade urbana, urbanística, social e cultural à contemporaneidade, que permite traçar e reconhecer continuidades e, claro, rupturas na urbe de hoje.

De facto, alguns projectos no domínio da etnomusicologia e do registo e estudo identidades sociais urbanas contemporâneas podem ser úteis na comparação e estruturação de continuidades e dissonâncias no mapeamento dos sons¹³. O trabalho de reconstituição das paisagens sonoras da cidade de oitocentos, ligadas aos ofícios de um urbanismo ainda mesteiral, ou a zonas de maior ou menor concentração humana, de circulação e de repouso, de transacções ou operações comerciais e industriais, pretende não só constituir-se como uma base de dados de trabalho para historiadores e historiadores da arte, mas apresentar-se, também, como elemento de compreensão holística do desenvolvimento urbano e exercício de educação e interpretação patrimonial.

A Rua das Flores, beneficiando hoje de um vasto investimento em reabilitação e estudo, decorrente das intervenções dos últimos 10 anos, mas também das recentes

¹³ O caso da *Phonambient*, «um projeto de documentação e transformação artística do património sonoro contemporâneo», como se explica na página inicial do sítio em-linha do projecto: <http://www.phonambient.com/pt/about>.

comemorações do seu quinto centenário (1521-2021)¹⁴, permite-nos apresentá-la como um interessante e importante caso de estudo na reconstituição histórica sonora, nomeadamente pela sua implantação geográfica, na cidade binuclear (entre o morro da Sé e a Ribeira); pela sua modernidade urbanística, aberta no início do século XVI; mas também pela intensa ligação a grandes figuras das literaturas portuenses e nacionais, como Camilo Castelo Branco.

Considerações finais

A unidade curricular de *Território e Espaço Urbano*, criada no contexto do novo segundo ciclo de estudos em História da Arte, Património e Cultura Visual, tem como objetivo principal a observação e interpretação do território como um palimpsesto, marcado por transformações e reutilizações consoante as necessidades individuais e colectivas dos seus habitantes e visitantes.

Este projecto ajudou a compreender essa complexidade, não apenas visual, mas sensorial e, em particular, auditiva. Cada vez mais as cidades são lugares de passagem e esse trânsito, sobretudo de turistas, obriga a maiores e mais constantes intervenções que têm um impacto na forma como se vêm, mas também ouvem as cidades.

Constantes estaleiros, as cidades são marcadas por sons cadentes, cílicos, como os dos sinos das igrejas, das obras de construção e reconstrução, da passagem dos transportes públicos nos seus movimentos pendulares, mas também por sons aleatórios, que se transmutam ao longo do dia, por causa do trânsito, da necessidade de ajuntamentos ou cruzamentos de pessoas a caminho do trabalho ou do lazer.

Tema complexo que evoca também a questão da acústica. A disposição de determinados edifícios, a sua implantação e a sua relação com outros implicam que a propagação do som se faça de forma diferente, em lugares diferentes.

No caso dos sinos, que constituem um dos principais elementos da medição do tempo religioso e civil, desde a Alta Idade Média, a sua localização, isto é, a da sineira da igreja, implicava que o som metálico dessas campânulas chegasse a todo o território paroquial. Este facto poderá explicar a razão para a implantação de certas igrejas paroquiais e até atesta o conhecimento de acústica dos homens desse tempo.

Ora, na rua das Flores ouvir-se-iam os sinos de várias igrejas, não apenas os das sineiras paroquiais que serviam os moradores da Rua, as igrejas da Vitória e a da Sé. A estes sons evidentes, juntavam-se outros que a actualidade convoca, como o de determinadas aves (gaivotas, por exemplo, ouvir-se-iam, nas Flores no século XIX?), elementos meteorológicos, práticas que perduram e outras que desapareceram.

Este trabalho apenas nos permitiu delinear uma primeira *Fisionomia* sonora da Rua das Flores, um primeiro esboço de um projeto por terminar.

¹⁴ Comemorações organizadas pelo DCTP – Departamento de Ciências e Técnicas do Património e CITCEM – Centro Interdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Santa Casa da Misericórdia do Porto. https://www.mmpo.pt/pt-pt/obras/500-anos-da-rua-das-flores_4

Tendo sido alargado o recorte cronológico da investigação para além dos limites da segunda metade do século XIX, entre 1834-1963 constituiu-se uma base de dados com 632 entradas. Destas, foi possível consubstanciar 181 sonoridades divididas pelas seguintes categorias¹⁵:

- Sonoridades humanas (35);
- Sons ligados a ofícios (100);
- Sonoridades ligadas a animais (35);
- Sonoridades naturais (11).

Nas sonoridades humanas cabem, naturalmente, os diálogos, os pregões, os chamamentos, a voz, enfim.

Nos sons ligados a ofícios, tudo o que é produzido por ferramentas, instrumentos e actividades (como carregar e descarregar objectos ou produzi-los), contactos entre elementos e materiais e acções sobre superfícies (em vitrines, montras, balcões, etc.)¹⁶

As sonoridades ligadas aos animais são particularmente interessantes pois o Porto utilizou a tracção animal até muito tarde para transporte de pessoas e bens. Por isso circulavam pelas ruas muitas parelhas de bois e vacas, cavalos e outras bestas de carga¹⁷. Mas, também os animais domésticos estavam mais presentes e em maior número numa cidade entre o agrícola e o industrial, tais como galinhas, porcos, cães e gatos.

Finalmente as sonoridades naturais dizem respeito às condições atmosféricas, aos sons das folhas nas árvores, do vento, ou da correnteza do rio, que talvez se ouvisse na rua, hoje impossível pela omnipresença do trânsito automóvel.

À frieza deste vocabulário ou nuvem de sons constituída pela extração das fontes, deve destacar-se a narrativa literária que consegue insuflar de vida listagens de substantivos elaboradas, nomeadamente a prosa de Lady Jackson que, em 1872, deixou uma descrição da rua em oitocentos com um carácter particularmente pormenorizada do ponto de vista dos sentidos, nomeadamente o auditivo:

The Rua das Flores is the most frequented street in Oporto. It is long, and rather narrow for the traffic there is in it; but the pavement is good, and on this busy Saturday morning it is as crowded as that of any London street. In the middle, two abreast, those abominable oxen-carts go creaking along; now and then a horseman tries to thread his way through, and to dodge in and out, and occasionally you see a *trem* or carriage wedged in amongst them, the horses fretting and fuming by the side of the patient ox. But it is all in vain; you may "hurry no man's cattle" here.

¹⁵ Esta categorização, elaborada pelo grupo A, utilizou a obra de Schafer para a sua sustentação. Inicialmente começou-se com uma categorização muito mais alargada, ligada às actividades, práticas, indivíduos ou animais que as produziam: Arquitecturas ou Infraestruturas; Festividades; Ócio; Profissões; Sons animais; Sons aquíferos; Sons ambiente; Sons humanos; Sons vegetais; Sons mecânicos.

¹⁶ Camilo Castelo Branco inicia o seu romance «Brilhantes do Brasileiro» (1.^a ed., 1869), na Rua das Flores, desta forma: «Em um frigidíssimo dia de janeiro de 1847, por volta das nove horas da manhã, o sr. Hermenegildo Fialho Barrosas, brasileiro grado e dos mais gordos da cidade eterna, estava a suar, na rua das Flores, encostado ao balcão da ourivesaria dos srs. Mourões» (Castelo Branco, s.d., p. 5). Não podemos deixar de chamar a atenção que, ainda que não haja voz humana, os sons associados a esta descrição são evidentes: os gestos, a roupa a roçar ao balcão, os prováveis sons da impaciência (dedos sobre o balcão, leve sapatear no chão), são elementos a ponderar numa reconstituição histórica sonora.

¹⁷ Ver, adiante, descrição de Lady Jackson, em 1872.

What, indeed, brings carriages so far down the Rua das Flores? They do not attempt to pass over the precipice dividing it from the Rua de S. João; for the drivers are not such famous whips as are the Jehus of Lisbon, who think nothing of rattling furiously down the perpendicular streets of that city. You have only to keep quiet and, as they tell you, "não tem duvida minha Senhora," and in a trice, behold! there you are, safe at the bottom; the sensation of rushing down having been rather pleasurable than otherwise.

But let us look at the shops. Every morning we have passed an hour or two in flânerie between the Ruas das Flores and dos Clérigos. On the left are the goldsmiths, this street answering to the "Gold-street" of Lisbon; but here we have a far more profuse display of the gold filagree worn by the country-people. There are earrings of immense size, lockets and large crosses to match, with massive chains and rings, various in pattern but all of Moorish design. If the workmanship is not always of the most delicate kind — though beautiful specimens of the goldsmith's art are to be obtained — the gold is of far superior quality to that used in England, even for expensive jewellery, and may not be sold unstamped.

On the other side of the street are shops full of round broad-brimmed hats. Some are quite plain others variously decorated with tufts, tassels, tags, feathery bindings, heads, or ribands. Men and women, girls and boys, are trying them on; for all make their purchases to-day, and the shops are full. Many a pretty face looks up at the shopman and asks his opinion of the becomingness of her hat. He smiles; what can he say hut the truth? — "the bright little face looks charming under it." The woollen drapers, too, on that side are doing a very brisk trade. They have striped serge for petticoats, and all sorts of gay but warm garments for both sexes. All those shops are open, windowless ones. The goldsmiths, though they make also a great show at their doors, protect their more precious goods with glass cases. Like the rest, they seem to have no lack of customers. Look in; you will see two or three women, their heads close together, peering over the earrings, &c., displayed for their approval on the counter. Beside them, or behind, as he is more or less interested in the business, stands the father, husband, or fiancé of one of the party. He wears his best silver buttons, waistbelt, &etc., as it behoves him to do when he goes to the jewellers, and his hand is in his pocket, grasping the coin he will have to produce when his ladies have made up their minds which pattern pleases them best.

Crossing over, but continuing along the same street, you come to the tailors and shoemakers. They work at the doors of the open-fronted shops, sitting on chairs, even as other men do. Beyond, there are a few small silversmiths' shops, with forges at the back, where you may see them make the silver chain purses, as well as brooches, earrings, crosses, and other ornaments of the same metal (Jackson, 1874, pp. 321-324).

Extenso o excerto é, contudo, revelador da importância de se prestar atenção aos sons que, afinal, dão consistência ao uso dos Patrimónios e até à sua extensão, não limitados ao seu espaço físico, imagem ou materialidade.

Referências bibliográficas

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Castelo Branco, C. (s.d.). *Os brilhantes do brasileiro*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior - editor.
- Castro, R. M. L; Miranda, J. A. B. de, orient. (2016). *Contributos para uma análise da paisagem sonora: som, espaço e identidade acústica*. Lisboa: [s.n.]. Dissert. de doutoramento em Ciências da Comunicação (área de esp. Comunicação e Artes), apresentada à Fac. Ciências Sociais e Humanas da Univ. de Lisboa.
- Fortuna, C. (2001). *Soundscapes: The Sounding City and Urban Social Life*. Oficina do CES(161). <http://hdl.handle.net/10316/11037>
- Fortuna, C. (2009). *La ciudad de los sonidos. Una heuristic de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos*. Cuadernos de Antropología Social(30), 39-58. <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n30/n30a03.pdf>
- Jackson, C. (1874). *Fair Lusitania*. Londres: [Richard Bentley and Son]
- Landry, C.; Mayer, D. de L., trad. (2017). *A Paisagem sensorial das cidades*. [s.l.]: Building Ideas.
- Lessa, E., org.; Moreira, P.; Paula, R. T. de; Fonseca, N., coord. cient. [et al.]. (2020). *Ouvir e escrever as paisagens sonoras: abordagens teóricas e (multi)disciplinares*. Braga: Universidade do Minho - Centro de Estudos Humanísticos.
- Pallasmaa, J.; Holl, S., pref.; Salvaterra, A., trad. (2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman.
- Ribeiro, O. (1968). *Mediterrâneo: ambiente e tradição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape*. Don Mills: BMI Canada Limited.
- Schafer, R. M.; Fontenara, M. T., trad. (2010). *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação da UNESP, 2010.
- Soares, A. C. L.; Coelho, J. L. B., orient. (2017). *Paisagem sonora de parques urbanos*. Lisboa: [s.n.]. Dissert. de doutoramento em Arquitetura. Lisboa: Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.
- Xavier, J. P.; Fernandes, C. (2021). *A igreja dos Clérigos como um instrumento musical*. Porto: Circo de Ideias.

Apêndices ¹⁸

Apêndice 1

Referências gerais reunidas para o projecto

- Afonso, J. F. (2000). A Rua das Flores no século XVI. Elementos para a História Urbana do Porto quinhentista. FAUP.
- Andrade, M. M., texto, & Braga, M. H. G., pref. (2009). O Porto oitocentista nas gravuras da coleção Monteiro de Andrade. Câmara Municipal.
- Basto, A. M. ([s.d.]). Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII. Câmara Municipal do Porto - Gabinete de História da Cidade.
- Chaves, M. A. G. A (2016). *O Porto de Júlio Dinis*. Porto: Afrontamento.
- Costa, A. R., padre, & Silva, F. R. d., pref. (2001). Descrição Topográfica e Histórica da Cidade do Porto (3.^a edição ed.). Frenesi.
- Coutinho, B. X. (1981). Subsídios para o estudo da iconografia e urbanismo da cidade do Porto. Revista de História(4), 163-180. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13560>
- Ferreira, M. d. C. (2016). Prontuário de Toponímia Portuense. Edições Afrontamento.
- Freitas, E. A. d. C. e. (1999). Toponímia portuense. Contemporânea Editora, Lda.
- Henriques, S. L. A. S. P. (2014). *As Sociabilidades da Burguesia e do Operariado no Porto nos Finais do século XIX – representações na estética naturalista*. Diss. de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pacheco, H. (1985). Tradições populares do Porto (2.^a ed. ed.). Editorial Presença.
- Peres, D., Cruz, A., & Basto, A. d. M. (1962-1965). História da Cidade do Porto. Portucalense editora.
- Pimentel, A. (1877). Guia do viajante na cidade do Porto e seus arrabaldes. J.E. da Costa Mesquita.
- Ramos, L. A. d. O., dir. (1994). História do Porto. Porto Editora.

¹⁸ Na elaboração destes apêndices, embora seguindo a norma AP, respeitámos o máximo possível o trabalho dos grupos, a cujos elementos, já indicados nas notas 11-16, agradecemos todo o esforço colocado neste projeto.

- Reis, H. S. (1984). Apontamentos para a História do Porto. Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- Ribeiro, O. (1975). O espaço urbano do Porto: resultados e problemas. *Finisterra*, 10(19), 163-171.
- Santos, Joana Alexandra Ribeiro. (2016). *Um trilho de metamorfoses: da reabilitação urbana aos impactos na recomposição social local – o caso da rua das Flores*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Serén, M. d. C., & Pereira, G. M. (2000). O Porto Oitocentista, em L. O. Ramos, dir. (Ed.), *História do Porto* (3.ª edição ed., pp. 378-521). Porto Editora.
- Silva, M. J. O. e (2005). «A viela dos Cónegos: o espaço e os homens de uma rua no Porto na Idade Média (1221-1493)». *Lusitania Sacra*. n.º 17 (2.ª série) 93-116.
- Teixeira, G. d. B., comis. e texto, Lacerda, S., comis. e texto, Carvalho, I. R., texto, Sousa, A. C., texto, Lopes, J. T., texto, Siza, Á., texto, Silva, F. R. d., texto, Amorim, I., texto, & Osswald, H., texto. (2001). *Quem construiu Tebas? os construtores da cidade*. CRAT.

Apêndice 2

Fontes literárias consultadas

- Albuquerque, A. d. (1910). *O solar das Fontainhas*. [edição do autor].
- Brandão, J. (1896). *Pharmacia Pires*. Porto: Lello.
- Brandão, R. (1998). *Memórias*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Castelo Branco, C. (1965). *Onde está a felicidades?* Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo Branco, C. (1965). *Os brilhantes do brasileiro* (8.ª edição ed.). Parceria A.M. Pereira.
- Castelo Branco, C. (1966). *Memórias do Cárcere* (2 volumes) (8.ª edição ed.). Parceria A.M. Pereira, lda.
- Castelo Branco, C. (1971). *A Filha do Arcediago* (9.ª edição ed.). Parceria A.M. Pereira, Lda.
- Castelo Branco, C. (1995). *Amor de Perdição*. Lisboa: Europa América, 1995.
- Dinis, J. (1999). *Uma Família Inglesa*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- Dinis, J. (2008). *As pupilas do Senhor Reitor*. Porto: Quidnovi.
- Lobato, G. (1890). *Os Mysterios do Porto*. Porto: Empreza Litteraria e typographica.
- Loureiro, U. (1866). *Perfis burlescos*. [Typographia Lusitana].
- Loureiro, U. (1874). Os ridiculos: estudos humorísticos e de photographia. Typ. de Manoel José Pereira.
- Ortigão, R. (1944). *Crónicas Portuenses*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Pimentel, A. (1871). *Mistérios da Minha Rua*. Porto: Tipografia Pereira da Silva, 1871.
- Pimentel, A. [1893]. *O Porto ha trinta annos*. Livraria Universal de Magalhães & Moniz, editores.
- Pimentel, Alberto (1894). *O Porto na Berlinda: memórias de uma família portuense*. Porto: Livraria International de Ernesto Chardron.
- Pinto, J. L. (1880). *Margarida: scenas da vida contemporanea*. Porto: Typographia do Commercio do Porto.
- Pinto, J. L. (1883). *O Homem indispensável*. Porto: Ernesto Chardron, 1883.
- Pinto, J. L. (1889). *O Bastardo*. Porto: Typographia do Commercio do Porto.

Apêndice 3

Referência bibliográfica ¹⁹	Ano	Trecho	Página
Pimentel, 1893	1893	Todas as melhores procissões passavam á rua das Flores, e ahi se agrupavam nas janellas as damas de mais elevada cotação social [...] Quando os andores passavam, cahia das janellas uma chuva de flores desfolhadas que as damas arremessavam piedosamente.	160
Castelo Branco, 1971		O Noivado: [...] A scena passa-se na rua das Flores, em casa do senhor Silva. Vista de sala decorada, segundo a época. D. Maria Elisa e seu marido estão sentados no canapé. À esquerda do senhor Antonio está sua irmã. Os convidados estão em frente do canapé, com as costas voltadas para nós. O relógio de S. Domingos dá meio-dia. Ouvem-se as regateiras que apregoam robalinhos na rua.	153
Castelo Branco, 1965	1869	-Pergunto eu, minha senhora, se provada a inocência da sua criada, Vossa Excelência conseguirá explicar a venda dos brilhantes sem irritar o génio de seu marido, motivando suspeitas... Atalhou Ângela: - Mandei vender os brilhantes para fazer bem a uma pessoa infeliz. [...] -E essa pessoa infeliz é...é...pessoa de quem seu marido possa...suspeitar...relações...menos louváveis? Ângela doeuse, ou, mais ao certo, pareceu corrida da pergunta, corando, e baixando os olhos silenciosa.	49
Dinis, 1999	1862	"Trauteando por entre dentes o predilecto: <i>cheer, boy, cheer</i> , caminhava vagarosamente Mr. Richard pela rua das Flores acima, e pascia a vista nas bem providas exposições de ouro, que adornam de um dos lados da rua [...]"	250
Pimentel, 1876	1876	"Amigo, acende o teu charuto e vamos procurar a frasqueira da Companhia na rua das Flores a melhor garrafa salva da invasão francesa[...]"	5
Brandão, 1896	1896	"Às vezes, de noite, saiam a vêr as vitrines das ourivesarias da Rua das Flores (...)"	25

Apêndice 4
Cartografia utilizada

- S.A. (1993). [Desenhos para o projeto de remodelação do edifício situado na Rua das Flores, n.º 150 - 160]. Escala [1:100]. Acessível no Arquivo Histórico do Porto, Porto, Portugal. Cota G-01/2015.
- Ferreira, A. T. (1892) [Planta Topográfica da cidade do Porto - quadrícula 259. Escala [1:500]. Acessível no Arquivo Histórico do Porto, Porto, Portugal. Cota D-CDT/A4-51(259).
- S.A. (1997). [Plantas de localização das diversas intervenções]. Escala [1:2000]. Disponível no Arquivo Histórico do Porto, Porto, Portugal. cota G-01/2015.
- S.A. (1939-1940). [Fotografia aérea da cidade do porto]. Dimensões 0,130x 0,130 m. Acessível no Arquivo Histórico do Porto, Porto, Portugal. Cota F-NV/LA-CX59/9/F24(228).
- S.A. (187-). [Planta da zona entre a Rua do Infante Dom Henrique e o Largo de São Domingos]. Escala [1:500]. Acessível no Arquivo Histórico do Porto, Porto, Portugal. Cota D-CMP/2(206.)

¹⁹ Foram escolhidos, apenas, os trechos que referem directamente a rua das Flores. Contudo a tabela original contempla centenas de descrição ou alusão a elementos sonoros na cidade, extraídos das referências indicadas no apêndice 2.

Apêndice 5

Estudos para a representação cartográfica do projecto



Apêndice 6**Levantamento de fontes do tipo estatístico e nominal**

AUTORIAS/EDITORES	TÍTULO	DADOS DA PUBLICAÇÃO	COTA BPMP
GANDRA, João Nogueira	Kalendario para o anno de ...: com especialidade para a mui nobre, sempre leal e invicta cidade do Porto ...	Porto: Typografia de Gandra e Filhos, 1837	SA-a-314
[Sem indicação]	Noticiador Commercial, Civil e Político da Cidade do Porto para o anno de 1842	Porto: na Typographia de Faria Guimarães, 1842	SA-a-12
[Sem indicação]	Noticiador da Cidade do Porto para o anno de 1843	Porto: na Typographia de Faria Guimarães	SA-a-12
[Sem indicação]	Almanak da cidade do Porto para o anno de 1844	Porto: Typographia Commercial Portuense, 1844	SA-a-12
[Sem indicação]	Directorio civil, político, comercial, histórico e estatístico da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o ano de 1846	Porto: Typographia Commercial, 1846	SA-a-12
ARAGÃO, Manuel Osório de, dir.; VASCO, João Pimenta de Castro Pereira, dir.	Indicador Comercial e Industrial da Cidade do Porto	Porto: E.P.T., [1938] - 1987 - anual	SA-A-28
[Sem indicação]	Directorio civil, político, e comercial da antiga, mui nobre, sempre leal e invicta cidade do Porto e Villa Nova de Gaia	Porto: na Typographia Commercial Portuense, 1838	SA-a-12
FONSECA, Francisco Gomes da, 1825?-1866, ed. .it	Almanak-Agenda da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1857?	Porto: Typographia de Francisco Gomes da Fonseca, 1857(?)	RJ-4244
BARROS, Alexandre de, dir.; LELO, Manuel Pinto de Sousa, ed. Com.; VISEU, Joaquim C. Santos, 1921-, ed. lit	Anuario do commercio do Porto	Porto: Manuel Pinto de Sousa Lelo, 1905-[1943?]	SA-A-22
CASTANHEIRA, José António	Almanach histórico, comercial, administrativo e industrial da cidade do Porto para	Porto: Typographia Occidental	SA-A-24
[Sem indicação]	Almanak da antiga, muito nobre, sempre leal, e invicta cidade do Porto para o ano de...	Porto: Typographia Commercial Portuense, 1837	SA-a-12

Apêndice 7**Referências e fontes visuais e audiovisuais consultados:**

- [S.a.] (1946). *Imagens e Costumes do Porto de outras eras, Palestras e Catálogo*. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Pôrto.
- [S.a.] (1984). *A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão 1872-1946*. Edição da Fotografia Alvão. Porto.
- [S.a.] (1984). *O Porto Antigo projectos para a cidade (sécs. XVIII - XIX)*. Porto: Casa do Infante.
- [S.a.] (S.d). *Enciclopédia pela imagem, Pôrto*. Porto: Livraria Lello.
- AA. VV. (1982). *Porto, esquinas do tempo, grupo IF*. Porto: Inova Artes Gráficas.
- AA. VV. (2001). *Tripé da Imagem: O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Porto Editora.
- Almeida, P. C. (2010). *História do Porto, vol.02, O poder dos bispos: de D. Hugo a D. Vicente Mendes*. Matosinhos: Quidnovi.
- Alvão, D., fot. Serén, M. C. (1984). *A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão 1872-1946*. Porto: Edição da Fotografia Alvão.
- Alves, J. F. (2010). *História do Porto, vol.10 A cidade liberal*. Matosinhos: Quidnovi.
- Andrade, S.C. (2002). *O Porto na história do cinema*. Porto: Porto Editora
- Barros, A. (2010). *História do Porto, vol.06 O tempo dos Filipes*. Matosinhos: Quidnovi.
- Barros, S. P. (2010). *História do Porto, vol.08 A cidade dos Almadas*. Matosinhos: Quidnovi.
- Bastos, A. M. (1960). *Antologia da Terra Portuguesa*. Lisboa: livraria Bertrand.
- Bastos, A. M. (1964). *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- Bessa-Luís, A. (1998). *O Porto em Vários Sentidos*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Cardoso, A. B. (2010). *História do Porto: O ciclo do vinho*. Matosinhos: Quidnovi.
- Coelho, S.V. (2010). *História do Porto: Tempestade napoleónica*. Matosinhos: Quidnovi.
- Figueirinhas, M. (1984). *Porto: Margens do Tempo*. Livraria Figueirinhas.
- Jorge, R. (1899). *A Peste bubónica no Porto*. Porto: Câmara do Porto.
- Lopes, B. H.; Queiroz, F. (2003). *A igreja e a torre dos Clérigos*. Porto: Irmandade dos Clérigos.
- Lopes, J. T. (2001). *A Tutoria do porto: estudo sobre a morte social temporária*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento.
- Machado, A. de S. (1956). *As origens da cidade do porto, O problema de Portucale*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- Machado, A. de S. (1968). *O Porto Mediévico*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- Machado, C. D. (1947). *Soares dos Reis e o centro artístico Portuense*. Porto: Tip: J. R. Gonçalves.
- Magalhães, A de (1937). *Em defesa do Porto*. Porto: Grandes Atelieres Gráficos "MINERVA".
- Magno, C. (1998). *O Poder visto do Porto e o Porto Visto do poder*. Porto: Dividendo Edições.
- Marmelo, M. J. (2006). *O Porto: Orgulho e ressentimento*. Porto: Campo das Letras.
- Matos, Ana C. de, (2003). *O Porto e a Eletricidade*. Porto: Museu da Eletricidade.
- Miranda, F. (2010). *História do Porto: luta pelo poder civil*. Matosinhos: Quidnovi.
- Miranda, F; Sequeira, J.; Duarte, L.M. (2010). *História do Porto: A cidade e o Mestre*. Matosinhos: Quidnovi.
- Oliveira, J. M. P. de (1973). *O Espaço Urbano do Porto condições naturais e desenvolvimento*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura Centro de Estudos Geográficos.
- Passos, C. de (1935). *Guia histórica e Artística do Porto*. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas.
- Passos, J. M. da S. (1994), *O Bilhete Postal Ilustrado e a história urbana do Porto*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Patriarca, R. (2010). *História do Porto: ambições régias*. Matosinhos: Quidnovi.
- Real, M.L. (1992). *Sentir e Pensar os mercados e feiras do Porto*. Porto: Inova - Artes Gráficas. Cot
- Sequeira, J. (2010). *História do Porto: das origens ao condado portucalense*. Matosinhos: Quidnovi.
- Serén, M. d. C., texto. (2001). *O Porto e os seus fotógrafos*. Porto Editora.
- Sottomayor, J. P, (1984). *O Porto visto de Perto*, exposição fotográfica grupo F. Porto: Inova Artes gráficas.

Fontes visuais

- Alvão, D. (1901-1950). *Movimento de pessoas e carros de bois na Rua de S. João, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/004683, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1180341> (Última consulta a: 04/05/2018 às 00:42);
- Alvão, D. (1920 a 1950). *Ângulo da Rua 31 de Janeiro com a rua Sá da Bandeira, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/006596, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1182237>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 21:47);

- Alvão, D. (1920 a 1960). *Praça Almeida Garrett, rua Mouzinho da Silveira e rua das Flores, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/005458, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1181119>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 23:18);
- Alvão, D. (1920 ?). *Praça Almeida Garrett, vendo-se a Rua Sá da Bandeira e 31 de Janeiro, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/021922, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1189713>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 23:12);
- Alvão, D. (1920 ? a 1950 ?). *Edifício situado na esquina da Rua das Flores com o Largo de S. Domingos, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/007126, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1182631>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 21:53);
- Alvão, D. (1920 ? a 1950 ?). *Igreja da Misericórdia, Rua das Flores*, Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/006680, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1182322>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:46);
- Alvão, D. (1920 ? a 1950 ?). *Rua das Flores, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/007553, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1182893>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 21:39);
- Alvão, D. (1920 ? a 1950 ?). *Rua das Flores, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/007568, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1182907>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:50);
- Alvão, D. (1920 ? a 1950 ?). *Vista para a Praça de Almeida Garrett, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/006641, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1182283>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:24);
- Alvão, D. (1920 ? a 1960 ?). *Igreja da Misericórdia, Rua das Flores, Porto*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Fotografia Alvão, Lda., PT/CPF/ALV/005469, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1181130>, (Última consulta a: 05/05/2018 às 00:12);
- Araújo, M. (1943). *Rua das Flores*, 254-260. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/373000/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:28)
- Barreiros, G. B. (1938). *Porto: Praça de Almeida Garrett e Estação de São Bento*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/264986/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:42)
- Barreiros, G. B. (1939). *Porto: obras de pavimentação da Praça de Almeida Garrett*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/265626/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 13:20);
- Barreiros, G. B. (1944). *Porto: Sino de uma capela numa casa da Rua das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/260868/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:24);
- Biell, E. (1900). *Ruas de Mouzinho da Silveira e das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/46708/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:40);
- Cardoso, C. P., ed. (1910). *Porto: Ruas Mouzinho da Silveira e Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/46704/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:50);
- Couto, Arquivo Armando (18??). *Largo de São Domingos e Rua das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/304681/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:30);
- Ephemera, Arquivo Coleção de (18??). *Albino e Filhos: ourives de SS. MM.* Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/589806/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 11:10);
- Ephemera, Arquivo Coleção de (18??). *José Francisco Pereira de Figueiredo: Armazém de vidros, cristal e vidraça de todas as qualidades...* Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/589800/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 11:12);

- Foto-Guedes, Arquivo (191?). *Casa da Companhia na Rua das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/303505/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 13:01);
- Martin (Setembro de 2009). *Vintage. Flickr*. <http://www.flickr.com/photos/hipydeus/8048031957/>, (Última consulta a: 22/05/2018 às 23:56);
- Porto, Arquivo Câmara Municipal do (1890-1914). *Convento de São Bento de Avé-Maria: vista parcial do convento tirada da Rua das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/298751/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:22);
- Porto, Câmara Municipal do (1942). *Um portuense ilustre, padre Luís Gonzaga Cabral: casa grande dos Cabrais, na Rua das Flores, onde nasceram os pais e os avós do Padre Luís Cabral*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/334911/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:48)
- Porto, Arquivo Câmara Municipal do (1963). *Circulação e estacionamento na Rua das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/276746/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 13:16);
- Poatais, Arquivo Coleção de (1910). *Porto: Igreja da Misericórdia e Rua das Flores*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/47612/?q=rua+das+flores> (Última consulta a: 24/02/2018 12:54);
- Rego, T. (1961). *Casas do Porto: século XIV ao XIX: largo de São Domingos: Companhia de Seguros «Douro»: século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/337815/?q=sao+domingos> (Última consulta a: 24/02/2018 13:18);
- Reis, A. da P. dos (s/data) Cortejo de estudantes (burlesco) [junto à igreja da Misericórdia, no Porto]. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/007686, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=69045>, (Última consulta a: 05/05/2018 às 00:19);
- Reis, A. da P. dos (s/data) Cortejo de estudantes (burlesco) [no Largo de S. Domingos, Porto]. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/007679, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=69038>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 23:55);
- Reis, A. da P. dos (1894 ?) - *Chegada de D. Carlos I ao Porto [Parada militar na Praça Almeida Garrett]*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/004995, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=65422>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:10)
- Reis, A. da P. dos (1900 ?) *Porto [Aspecto da Praça Almeida Garrett, vendo-se a Igreja dos Congregados, a Rua 31 de Janeiro e o abarracamento da Estação de São Bento]*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/006071, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=67430>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:14);
- Reis, A. da P. dos (1904). *Bôdas d'Ouro d' "O Comércio do Porto", 1904 [: Largo de S. Domingos engalado]*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/002575, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=63002>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:30);
- Reis, A. da P. dos (1908). *Ourivesaria [Sousa & Castro*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/003087, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=69045>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 23:58);
- Reis, A. da P. dos (1908 ?) *Porto [Bombeiros lavam a da Rua das Flores engalanada para as festas de Verão (S. João)]*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/006443, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=67802>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 22:20);
- Reis, A. da P. dos (1909). - *Cheia do Douro, 1909 [: Carruagens dos bombeiros descendo a Praça Almeida Garrett]*. Porto: Centro Português de Fotografia, Fundo Aurélio da Paz dos Reis, PT/CPF/APR/006624, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=67983>, (Última consulta a: 04/05/2018 às 23:05);
- [S.a.] (1880-1894). *Porto antigo - Convento da Avé Maria (S. Bento)*. Porto: Centro Português de Fotografia, Coleção de Bilhetes-Postais, Postal nº 296 da Série geral, PT/CPF/CBP/000277, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1171676>, (Última consulta a: 23/05/2018 às 02:14);
- [S.a.] (1890 a 1904). *Porto - Rua do Mousinho da Silveira*. Porto: Centro Português de Fotografia, Coleção de Bilhetes-Postais, Postal nº 225 da Série J.N.B., PT/CPF/CBP/000279, Disponível em: <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1171678>, (Última consulta a: 23/05/2018 às 01:44.);

- [S.a.] (1890 a 1910). *Porto - Praça d'Almeida Garrett*. Porto: Centro Português de Fotografia, Coleção de Bilhetes-Postais, PT/CPF/CBP/000038, Disponível em:
<http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=49556>, (Última consulta a: 23/05/2018 às 02:16);
- [S.a.] (1890 a 1930). *Porto - Praça de Almeida Garrett*. Porto: Centro Português de Fotografia, Coleção de Bilhetes-Postais, PT/CPF/CBP/000053, Disponível em:
<http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=49571>, (Última consulta a: 23/05/2018 às 02:17);

Fontes audiovisuais

- Augusto, A. (1958). *Meio Dia*. Arquivo RTP Online. Disponível em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/meio-dia/#sthash.eIIC1sWS.2g5O6MPo.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1957). *Comemorações do 24º Aniversário do Estatuto Trabalho Nacional*. Porto. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/comemoracoes-do-24o-aniversario-do-estatuto-trabalho-nacional/#sthash.7HkiN1JH.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1957). *Comemorações do 28 de Maio no Porto*. Porto. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/comemoracoes-do-28-de-maio-no-porto/#sthash.URHgKdHS.q685AYK3.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1957). Natal em Lisboa e no Porto. Lisboa, Porto. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/natal-em-lisboa-e-no-porto/#sthash.p5cZgLQf.HqLFtfaR.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1960). *Construção da Ponte da Arrábida*. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/construcao-da-ponte-da-arrabida/#sthash.jfdVMyzf.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1960). *Interrupção do trânsito na ponte Dom Luís*. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/interrupcao-do-transito-na-ponte-dom-luis/#sthash.ernpQ39W.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1960). *Vistas do Porto*. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/vistas-do-porto-2/#sthash.mTgryLnK.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Arquivo RTP (1974). *Comemorações do 5 de Outubro no Porto*. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/comemoracoes-do-5-de-outubro-no-porto/#sthash.ehEAOm2I.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Mattos, A. N. de (1913). *A cidade do Porto*. Invicta Film Companhia Produtora. Arquivo Cinemateca. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3511&type=Video>;
- Nazareth, A. (1958). *O Barredo*. Porto. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-barredo/#sthash.ljC69Div.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Nazareth, A. (1958). *Um Rio Foi Vencido*. Porto. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-rio-foi-vencido/#sthash.HsJYGLDp.1yXoPhcQ.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Nazareth, A. (1960). *Porto, Berço do Infante*. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/porto-berco-do-infante/#sthash.NAm4tiJ5.anOMAnYX.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018);
- Oliveira, M. (1942). *Aniki-Bóbó*. Lisboa Filme. Disponível em: <https://www1.mrpiracy.xyz/filme.php?imdb=tt0034461> (Última consulta a: 17/03/2018 21:37)
- Oliveira, M. (1956). *O Pintor e a Cidade*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zHF7rUhUPOw> (Última consulta a: 4/3/2018)
- Quaresma, A. (1933). *De Sol a Sol*. Arquivo Cinemateca. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3142&typ> (Última consulta a 20/03/2018)
- Teves, V. H. (1960). *Barcos Rabelos*. Arquivo RTP Online. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/barcos-rabelos/#sthash.NleXV1SN.dpbs> (consultado a 7 de março de 2018).

IMAGENS, ESPAÇOS E SONORIDADES



A completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Jardins do Palácio dos Biscainhos, Braga

Iconografia musical na arte portuguesa do tempo de André Soares (1720-1769): fontes, modelos e citações.

SÓNIA DUARTE

Universidade de Lisboa

Nota introdutória

O presente estudo aborda problemáticas relacionadas com o levantamento, o estudo e a disseminação da iconografia musical na pintura no tempo de André Soares, o arquitecto riscador e recriador bracarense nascido em Novembro de 1720¹. No âmbito deste apogeu pedrino-joanino predominam, entre os temas iconográficos pintados e debuxados, os retratos e cripto-retratos de intérpretes músicos, como os de Santa Cecília, repetindo-se modelos e moldes a partir da obra de Rubens, Guercino, Jacob de Gheyn, Schelte Bolswert, entre outros. Acrescem, em temas profanos e sacros-marianos, cristológicos, escatológicos ou outros temas hagiográficos, imagens de instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos seguindo o mesmo processo de decalque, ou *poncif*², ou tirados ‘de visu’; conjuntos vocais e instrumentais; notação musical; ambientes musicais (interior e exterior); ou cenas de dança. *Grosso modo*, os pegureiros tangem adufes, gaitas de fole ou flautas de bisel; David nos temas iconográficos vetero-testamentários dedilha uma harpa; os anjos músicos tangem mormente instrumentos de *música baixa* (como alaúdes e harpas) ou cantam ‘al libro’; Cecilia canta a partir de um livro aberto ou tange um órgão positivo; ou o eremita Santo Antão, que, seduzido pelas forças do mal, agita uma sineta de mão. A panorâmica sequencial deste artigo será esta: uma primeira parte sobre a cuidadosa selecção de um ‘corpus’ com a imagem de ceciliana, fontes e modelos utilizados pelas oficinas de pintura na representação da hábil música (Bosius, 1600); na segunda parte, a presença de fontes, modelos e citações de Jean-Antoine Watteau na fachada de um armário copeiro constituído por dezasseis painéis pintados, oito deles com figurações de músicos, no masculino. Assim, prevê-se com este estudo entrar no domínio da micro-história da arte³ e da trans-contextualidade⁴, abrindo

¹ Agradecemos à Direcção Regional de Cultura do Norte, Laura Castro, Isabel Fernandes, Sara Freitas; Mário Correia, Centro de Música Tradicional – Sons da Terra.

² Ou estreizado.

³ Vide sobre o tema, por exemplo: Carlo Ginzburg, *A micro-história da arte e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

⁴ Vide sobre o tema, por exemplo: Vítor Serrão, *A trans-memória da imagem. Estudos iconológicos da pintura portuguesa*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.

um diálogo fecundo sobre a inesgotabilidade do *modo de ver* das obras de arte em apreço, que ainda não tinham sido observadas e vistas em Portugal sob o ponto de vista musicológico.

1. Imagens de Santa Cecília na pintura em Portugal do tempo de André Soares

É no tempo coetâneo de André Soares (1720-1769) que aparece, pela primeira vez, um número muito considerável de retratos musicais no feminino e no masculino. As mulheres são representadas diante de livros de música com notação musical epigráfica e pseudo-epigráfica ou de instrumentos de tecla. Os homens, mais diversos, aparecem a compor, a tanger diversos instrumentos de cordas e de sopro, ou a marcar a solfa. No âmbito dos cripto-retratos destaque-se a figura da virtuosa Santa Cecília, celebrada a 22 de Novembro. Padroeira da música e dos músicos de acordo com um discutível relato biográfico que nos indica que a virgem ouvira durante a sua boda o som de *musica divina*, Santa Cecília aparece-nos representada em caixotões do hagiológico colocados nos tectos de cenóbios, igrejas, capelas públicas e privadas. Partindo da organização da imagem em tipologias predominantes – martírio; êxtase; individualmente sentada ou de pé tangendo um instrumento musical em voga como o cravo, o órgão positivo, a harpa ou a cantar por um livro de música com caracteres epigráficos e pseudo-epigráficos; sentada ou de pé acompanhada de um anjo; ou inserida na corte celestial em temas marianos, cristológicos ou escatológicos. Das sete tipologias inventariadas (Duarte, 2021), analisaremos as quatro mais repetidas.

Nos caixotões pintados dos tectos de cenóbios e igrejas, ou em planos secundários de pinturas de cavalete, o cripto-retrato de Santa Cecília aparece representado ao longo de todo o século XVIII ora cantando por um livro de música aberto, ora digitando o teclado de um órgão ou dedilhando as cordas de uma harpa. O levantamento da iconografia musical na pintura portuguesa que temos levado a cabo nos últimos anos revelou-nos um número muito considerável de espécimes com a representação de Santa Cecília, sobretudo, na zona norte e centro do país. Padroeira da música de acordo com um discutível relato biográfico (Bosius, 1600) que nos indica que a virgem ouvira durante a sua boda o som de *musica divina*, Santa Cecília aparece-nos virtuosa a tanger instrumentos musicais repetidamente nos espaços sacros dentro dessa baliza cronológica obedecendo a sete tipologias, quatro delas dominantes. Vejamos.

Santa Cecília (*circa* III d. C.), cristã patrícia e mártir, é a padroeira da música e dos músicos de acordo com um discutível relato biográfico presente na crónica medieval *Passio sanctae Caeciliae virginis martyris Romae* (Bosius, 1600)⁵. A narrativa épica inicia com uma revelação. Na noite de núpcias e na companhia do *Angelus Dei* que lhe aparecera, Cecília revelara a Valeriano, seu cônjuge, o voto de castidade perpétua que fizera com Deus. Face ao exposto, o esposo comprehende que aquele

⁵ Disponível em <https://archive.org/details/bub_gb_ygNLq8ABS7IC/mode/2up>. [04.03.2022] [Estudos relativamente recentes da historiadora francesa Cécile Lanéry indicam que a *Passio* pode ter sido originalmente redigida pelo monge romano Arnobius o Jovem, dada a precisão com que todos os locais são referidos]. Não se conhecem mais relatos coevos sobre Cecília, nem mesmo a obra do século IV *Depositio Martyrum*, a mais recuada lista de mártires romanos, lhe faz alusão.

matrimónio, ainda que legítimo, não pode ser levado avante e aceita a pudicícia sempiterna de Cecília convertendo-se à religião cristã através do sacramento do baptismo. Uma passagem específica da *Passio sanctae Caeciliae* clarifica o leitor de que durante a boda e na presença do anjo, Cecília «Et cantantibus organis, in corde suo soli Deo decantabat dicens», isto é, ouvira o som dos órgãos tangidos pela corte celestial, elevando, naquele momento, o olhar para o Céu e dirigindo a Deus uma oração cantada no silêncio do seu coração: «Fiat Domine cor meum immaculatum ut non confundar», isto é, Senhor, faça o meu coração puro para que nunca se confunda. Este trecho e o equívoco filológico desencadeado pelas palavras «Et cantantibus organis» originou a interpretação errónea de que Cecília seria ela própria tangedora de órgão. Descoberto o ultraje, Turcio Almachius, o perfeito de Roma, manda persegui-la e condená-la à morte. Julgada, fora torturada com águas e vapores quentes e não sucumbindo à dor, decapitada com vários golpes tendo perecido ao terceiro dia de agonia.

A 20 de Outubro de 1599, o corpo de Cecília fora encontrado incorrupto aquando da abertura do túmulo na Basílica de Trastevere em Roma, ao tempo do Papa Clemente VIII (1592-1605) e esculpido por Stefano Maderno (1576-1636). Escultor de recursos mas de parca obra, Maderno haveria de materializar em mármore o que supostamente vira no sepulcro aberto, imortalizando o corpo de Santa Cecília em posição fetal e coberto de tecido.

Esta lenda hagiográfica fora incluída nalgumas compilações a partir do século XIII, como na *Lenda Áurea* de Jacopo de Voragine (1228-1298) (Voragine, 1475). Aqui é relatado que a primeira festividade em honra de Cecília se havia realizado a 22 de Novembro do ano 545, dando a devoção origem a uma série de usos e funções. É o caso da fundação, pela bula papal *Ratione congruit*, da célebre *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, escola destinada a apoiar os profissionais e compositores de música sacra residentes em Roma, acção que se replicaria em várias outras cidades. Vide, por exemplo, o estabelecimento da *Irmandade de Santa Cecília* no Convento do Espírito Santo da Pedreira no ano 1603 (Vieira, 1900; Scherpereel, 2004, pp. 170-79; Esposito, 2011, pp. 119-46; Sá, 2008), incumbida de controlar a actividade dos músicos inscritos na cidade de Lisboa. A referida *Irmandade* é largamente referida de forma laudatória por viajantes estrangeiros – Bombelles (Bombelles, 1786), Richard Twiss (Twiss, 1775) ou William Beckford (Beckford, 1834) –, contava entre as suas actividades com a produção de festas de relevo sacro-musical em honra de Santa Cecília ao dia 22 de Novembro, nela participando centenas de músicos. Já na Invicta, os Professores da Arte da Música haviam fundado em 1612 a *Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília* na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel, sita no Recolhimento do Anjo. Os «Estatutos» da *Irmandade* foram primitivamente elaborados em 1623, aperfeiçoados em 1797, e assentavam em três princípios básicos: a defesa da profissão de músico e do ensino da arte dos sons, excluindo os não examinados; a promoção do culto a Nossa Senhora e de Santa Cecília na cidade do Porto; a caridade e o socorro espiritual e temporal. Ainda de acordo com a memória descritiva presente no documento, as festividades em honra de Santa Cecília prolongavam-se por três dias e culminavam ao dia 22 de Novembro, sendo enriquecidas com cânticos, missa, sermão, procissão e solmização no coreto.

Sobre os eventos parenéticos, atente-se a alguns exemplos. No ano de 1684, o Reverendíssimo Pe. Mestre Frei Fernando de Santo Agostinho pregava no Real Convento de Odivelas um *Sermam de Santa Cecilia* (BNP, 1684). No dito discurso, o frade hieronimita evocava a virgem Santa como a mais devota e seguidora de Nossa Senhora e a mais «destra e celeste cantora» (BNP, 1684, pp. 3-4), possuidora de uma mais afinada que a de todos os anjos celestes. Entre os cânticos cecilianos de louvor a Jesus Cristo contava-se «Domino decantabat, dicens fiat cor meum [inmaculatum ut non confundar]» (idem, p. 6). O dito *Sermam* elencava, ainda, uma série de actos laudatórios. Entre eles, o já referido auxílio de Cecília na conversão de almas idólatras, possuidoras de vozes ‘desafinadas’ e dissonantes da mensagem cristã que ao escutarem a sua voz melodiosa entravam num compasso de fé. Em 1718, um Sermão⁶ sobre a portentosa mártir Santa foi pregado fora oferecido pelo Pe. João de São Bernardo Mostarda a Dona Teresa de Bourbon (1680-circa 1743), honrada melómana, casada naquele ano em segundas núpcias com o diplomata Diogo de Mendonça Corte-Real (1658-1736).

Quanto às composições poético-musicais em honra de Santa Cecília, sobejaram à voragem do humana e do tempo as cantigas medievais do jogral Martim de Ginzo (século XIII) que lhe evocara virtudes a par de outras como os *Villancicos que se cantaram nas Matinas, e Festa da Glorioza Virgem, e Martyr Santa Cecilia que se celebrou em a Parochial de S. Justa em Lisboa* no ano 1707; os *Villancicos, que se cantaron en los Maytines, y Fiesta de la Glorioza Virgen, y Martyr S. Cecilia na Igreja Paroquial de Santa Justa de Lisboa*, em 1715; a do músico e compositor Francisco António Norberto dos Santos Pinto, *Motete de Santa Cecilia* a solo de tenor com acompanhamento de clarinete, violoncelos e violas (1856); a do Padre Joaquim da Rocha Espanca, *Missa de Santa Cecilia* (1869); ou, em tempos menos recuados, os de Jorge Croner de Vasconcelos, *Vilancico para a Festa de Santa Cecília* (1967). Também no contexto europeu, vários compositores se inspiraram no relato lendário de Santa Cecilia como Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), *Histoires sacrées* (1675-1686); Henry Purcell, *Hail! Bright Cecilia* (1692); Alessandro Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia* (1720); ou Händel, *Ode for St. Cecilia's Day* (1739). De citar, também, um poema-esconjuro português que parece reforçar a função protectora de Santa Cecília, em Oliveira de Azeméis (Vasconcelos, 1900, pp. 100-101):

«Pela serra da Naia passei , / Bichos e bichas, sapos e cobras matei. / Santa Cecília encontrei, / Três filhas tinha, / Uma pela água abaixo, / Outra pela água acima, / Outra foi visitar Nossa Senhora / E le perguntou que remédio li daria. / - Talha-la “rosa vermelha”, / Que le come e dói e prói, / Com sal do mar / E água da fonte / E erva do monte, / Com poder de Deus e da Virgem Maria, / E todos os santos e santas. / Em louvor de S. Pedro e de S. Paulo, / Em louvor de S. Silvestre, / Que tudo que eu fizer tudo preste».

Citemos alguns exemplos do ‘corpus’ relativos às tipologias em que Santa Cecília aparece sozinha a tanger ou a cantar ou acompanhada de um anjo ou mais

⁶ Vide o *Sermão da insigne cantora, gloriosa virgem, e portentosa martyr Santa Cecilia* pregado na solemnidade que lhe consagram os Cantores da Corte na Parochial de Santa Justa n'esta Cidade de Lisboa Occidental, Lisboa, 1718. Disponível em: <https://purl.pt/39086> [04.03.2022].

figuras sacras nos cenóbios públicos e privados. As mais recuadas representações iconográficas europeias de Santa Cecília com emblemas musicais que se conhecem na pintura remontam ao século XIV. É o caso da iluminura do manuscrito com o início da antífona de Santa Cecília na coleção da Pinacoteca Nacional de Bolonha onde a santa digita um órgão portátil, tal como o anjo que a acompanha⁷. Também no painel de ignoto autor *Santa Inês, S. Bartolomeu e Santa Cecília, circa 1500*, da Pinacoteca de Munique, Cecília digita um teclado com a mão direita e acciona o fole com a esquerda na presença de um anjo que parece cantar-lhe ao ouvido. Data de 1518 uma representação pictórica de Santa Cecília flanqueada por santos e santas, obra madura de Rafael Sanzio (1483-1520) para a Igreja de S. João Baptista do Monte, com comitência de Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520), e que integra hoje a coleção da Pinacoteca Nacional de Bolonha. A pintura apresenta Cecília em êxtase: no topo da composição pictórica pode ver-se a *musica coelestis* composta por um coro de seis anjos cantando por livros abertos; logo abaixo, Santa Cecília flanqueada por quatro figuras alheadas do momento místico e arrebatador⁸. Das mãos de Cecília des prende-se de um órgão portativo já decomposto, numa alusão à *musica mundana*, isto é, ao fim dos prazeres efémeros e terrenos, para focalizar o seu olhar na *musica coelestis*. Caídos no chão e pintados por uma outra mão, a *musica instrumentalis* vê-se composta por instrumentos de percussão de alto volume sonoro⁹, um de sopro e um de cordas.

Em Portugal, e partindo do levantamento de campo que temos levado a cabo, propusemos uma divisão da iconografia de Santa Cecília na pintura em sete tipologias (Duarte, 2021). Verificamos também que, independentemente da tipologia, Santa Cecília aparece representada com os seguintes atributos: a palma do martírio; uma coroa de rosas ou uma auréola; um ou vários livros com notação musical epigráfica ou pseudo-epigráfica; um instrumento musical, maioritariamente um órgão positivo. Por ora, vejamos as mais representativas.

O tema de Santa Cecília individualmente sentada e tangendo um instrumento musical de tecla ou cordas pode observar-se num dos caixotões que compõe a decoração da sacristia da Igreja do Outeiro, em Bragança. Santa Cecília está sentada a três quartos para a direita, tange um órgão positivo e dirige o seu olhar para o alto, subentendendo-se a presença do Divino (fig. 1). No painel imediatamente abaixo, pode ver-se um auto-retrato do pintor acompanhado da inscrição «Pictor valisoletanus 1768 etatis 57», que nos corrobora a autoria já assinada num outro painel da sacristia. Trata-se da mão do pintor espanhol Damião de Bustamante, nascido em Valhadolid, que assume a responsabilidade pela empreitada aos cinquenta e sete anos de idade.

⁷ Pinacoteca Nazionale di Bologna, <https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/> [consultado a 04.03.2022].

⁸ S. Paulo que medita observando os instrumentos musicais caídos no chão; S. João Evangelista e Santo Agostinho, que se olham; e Santa Maria Madalena que olha directamente para nós.

⁹ Contam-se entre os instrumentos de percussão um triângulo com argolas e respectivo batente, uma pandeireta, um pandeiro com duas fieiras de soalhas, um par de címbalos e um jogo de timbales com as membranas rotas ao lado das duas baquetas de madeira. Juntam-se as flautas de bisel partidas e uma viola da gamba com remate zoomórfico e sem cordas, inutilizável. Imagem disponível em: https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/en/content_page/item/2811-st-cecilia-with-saints-paul-john-the-evangelist-augustine-and-mary-magdalen-ecstasy-of-st-cecilia [consultado a 04.03.2022].

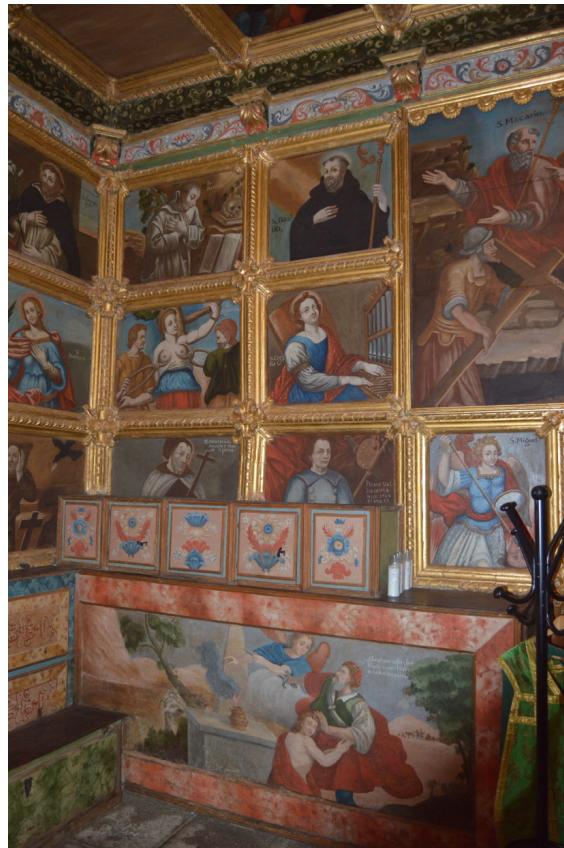


Fig. 1 - Painéis da sacristia, incluindo *Santa Cecília* e o *auto-retrato do pintor* (pormenor), 1768, Damião Rodrigues de Bustamante; Basílica do Outeiro, Bragança. (fot. do autor, 2011)

Num dos painéis provenientes do extinto Convento de Santa Ana de Coimbra e hoje exposto na Igreja Paroquial de Oiã, em Oliveira do Bairro, Aveiro, a padroeira ostenta um vestido de brocado verde, um manto vermelho, e a cobrir a cabeça um curto e delicado véu de velatura. No pescoço ostenta um colar, e em cada dedo anelar uma jóia. Dirige o seu olhar para nós, enquanto tange um órgão de que se vê apenas parte do teclado e tubaria (fig. 2). O modelo repete-se numa predela de um retábulo dedicado a S. Gonçalo de Amarante existente em Anadia, Museu José Luciano de Castro, distando poucos quilómetros dali, mas como Santa Marta e respectivos atributos (fig. 3).



Fig. 2 - Santa Cecília, séc. XVII, autor desconhecido; Igreja Paroquial de Oiã.
(fotografia: cortesia do Pe. Manuel Mário Ferreira)



Fig. 3 - Santa Marta, séc. XVII, autor desconhecido; Museu José Luciano de Castro.
(fotografia do autor, 2016)

No coro-alto da Sé de Viseu encontra-se um órgão que tem representado na caixa de armário dois anjos na metade superior, e o Rei David e Santa Cecília na metade inferior. O Rei David tange uma harpa podendo ler-se numa filacteria «EVM LAUDATE, IN CHORDIS ET ORGANO». Já Santa Cecília, de cabelo solto e coroadada de flores, tange um órgão citando uma gravura de Jacob de Gheyn II (fig. 4, 5 e 6).



Fig. 4 - Órgão do coro-alto, séc. XVIII, autor desconhecido; Sé de Viseu. (fot. do autor, 2018)



Fig. 5 - Santa Cecília (detalhe).
(fot. do autor, 2018)



Fig. 6 - Santa Cecília (detalhe), séc. XVII, Jacob de Gheyn II; gravura. (Fonte: Rijksmuseum)

A representação de Cecília individualmente, de pé, com um livro de música na mão, tangendo uma harpa de tipo portativo, cantando e/ou marcando o *tactus* é visível em parcós exemplos. Um deles situa-se numa pintura mural do Convento das Chagas em Vila Viçosa, actualmente designado por Pousada de D. João IV. Cecília, de pé, segura um órgão portativo fantasioso vendo-se parte das duas fiadas de tubos (fig. 7).



Fig 7 - Santa Cecília, ca. 1600, autor desconhecido; Convento das Chagas, Vila Viçosa.
(fot. do autor, 2017)

Santa Cecília tangendo um instrumento musical fazendo-se acompanhar de um ou mais anjos, por vezes até de uma monja, geralmente instrumentista, foleiro/a ou cantor/a que por vezes apenas escuta a melodia que sai do instrumento tangido pela destra música. É o que sucede no enorme conjunto de caixotões figurativos pintados a óleo sobre madeira colocados na nave da Igreja de São Pedro de Ramela, concelho da Guarda. Entre as figurações aparece Cecília acompanhada de um anjo tangendo um órgão com dois teclados e inscrevendo-se no topo superior direito «S. CECILIA» (fig. 8). É uma cópia de uma pintura de Peter Paul Rubens (1577-1640) havendo dela diversas gravuras (fig. 9).



Fig. 8 - *Santa Cecília*, séc. XVIII, autor desconhecido; Igreja de S. Pedro de Ramela, Guarda.
(fot. do autor, 2019)



Fig. 9 - *Santa Cecília* [gravura de Cornelis Galle a partir de um original de Peter Paul Rubens que apresentamos aqui invertida]. (Fonte: Rijksmuseum)

No Mosteiro de Santa Maria de Arouca, a caixa do órgão possui uma imagem pintada de Santa Cecília (ou Santa Mafalda como Santa Cecília) aureolada e ornada de jóias. Digita o teclado de um órgão e dirige o seu olhar para o Céu, ao invés de atentar à folha de música pseudo-epigráfica que tem diante de si. O fole é accionado, como se vê, por uma monja (fig. 10).



Fig. 10 - *Santa Cecília e freira foleira*, 1743, Manuel Cerqueira Mendes e oficina; Mosteiro de Santa Maria de Arouca. (foto do autor, 2018)

Uma pintura exposta no coro-alto da Igreja bejense, anexa ao Museu Rainha D. Leonor apresenta uma figuração ingénua de Santa Cecília a tanger um clavicórdio (fig. 11). Ornada de jóias na cabeça e na presença de um anjo, Cecília dirige o céu olhar para o alto, sugerindo tocar para Deus¹⁰ (fig. 12). Mais a sul, no Museu de São Francisco de Faro, uma pintura de oficina regional representa Santa Cecília sentada diante de um órgão positivo, dirigindo-lhe um *putto* uma folha de música. Mau grado o estado de conservação da peça é possível ver que ostenta na cabeça o que parece ser uma coroa de flores. É uma pintura copiada de forma estilizada a partir de um original de Peter Paul Rubens.



Fig. 11 - *Santa Cecília*, séc. XVIII, autor desconhecido; Museu Rainha D. Leonor, Beja.
(fotografia do autor, 2016)

¹⁰ Exposta no coro-alto, a composição representa Santa Cecília ornada de jóias na cabeça, e na presença de um anjo, dirige o céu olhar para o alto, como sugerindo que toca para Deus. No tardoz da pintura está escrito a lápis de carvão: «Fez-se o restauro desta pintura e respectiva pintura em 10 de Janeiro de 1968 pelos funcionários deste Museu Rainha Dona Leonor. Fiel do Museu Eduardo Correia Arsénio e servente José Nobre [...] Godinho de Encarnação. Beja. Director deste Museu, Doutor Belardo da Fonseca».



Fig. 12 - *Santa Cecília*, séc. XVII, gravura a partir de um original de Peter Paul Rubens gravado por Schelte Bolswert. (fot. Google)

Por fim, Santa Cecília representada num tema cristológico, mariano, hagiográfico ou escatológico, flanqueada por santas mulheres ou outras figuras sacras, integrada na corte celestial é uma das tipologias mais representadas no ‘corpus’ pictórico levantado. *Vide*, entre os exemplos, a representação de Santa Cecília integraa num coro celestial da autoria do pintor proto-barroco Antiveduto Grammatica (1570-1626) – tema caro ao artista que teve entre os seus comitentes o Cardeal Francesco Maria Del Monte – chegou a Portugal certamente por via de mercados, da colecção de pintura do MNAA. A cena interior apresenta a padroeira cantando por um livro aberto e marcando o *tactus*. É flanqueada por dois anjos músicos: o da esquerda acompanha com uma harpa portátil e o da direita com um alaúde. Sobre a mesa vêem-se os seguintes instrumentos musicais: flauta de bisel, violino e arco, mandora (somente o tardoz abaulado), triângulo e pandeireta, esta última com duas fiadas e cinco pares de soalhas (fig. 13).



Fig. 13 - *Santa Cecília e dois anjos músicos*, 1615, Antiveduto della Grammatica; MNAA. (fot. Google)

Na pintura mural é de destacar a representação de Cecília numa ermida particular em Vila Viçosa, onde aparece inscrita a data «1711», podendo tratar-se da indicação da feitura dos panos murários. A imagem representa Santa Cecília de cabelos soltos e coroada de flores sentada diante de um órgão positivo. Apesar de ter diante de si um livro com dois fólios de música abertos – com notação imperceptível – dirige o seu olhar para o Céu, onde está um coro angelical composto por um anjo alaudista, outro que segura uma folha de música, provavelmente cantando, dois querubins e um que dá ao fole. Na base da composição encontra-se uma inscrição com o texto já aqui referido e alusivo à sua boda: «CANTANTIBUS ORGANIS CECILIA DOMINO DECANTABAT» (fig. 14).



Fig. 14 - *Santa Cecília*, ca. 1711, autor desconhecido; Ermida de São Bento, Vila Viçosa. (fotografia do autor, 2017)

Como vimos, a figuração de Santa Cecília chegou a Portugal por influência da literatura mas também da gravura e de outras pinturas. Nalguns casos, o mesmo modelo serviu para representar várias iconografias como sucedeu no caso de Santa Cecília e Santa Marta. O mesmo sucede com o armário PD0066 da coleção do Paço dos Duques de Guimarães em que as imagens dos músicos representados nas duas fiadas inferiores migraram de figurações de Jean-Antoine Watteau, tal como sucede noutras instituições portuguesas que possuem obras de arte inspiradas no artista francês.

2. Outras fontes, modelos e citações no tempo de André Soares

São várias as fontes, modelos e citações que circulam entre as oficinas de pintura no tempo do inventor André Soares. Entre os autores, *vide*, sem carácter de exaustividade: Peter Paul Rubens (1577-1640), Jan van der Straet, o Stradanus (1523-1605), Maarten de Vos (1532-1603), Philips Galle (1537-1612), Raphael Sadeler I (ca.1560-ca.1632) ou, menos recuado, Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Vejamos o caso deste último.

Notável e profícuo artista de origens humildes, aluno de Claude Gillot (1673-1722) e de Claude III Audrun (1658-1734), Watteau exerceu fascínios, também na arte portuguesa. Basta atentarmos às cópias e variações de modelos a partir da sua obra pictórica com iconografia musical como a cópia de *Le conteur* proveniente da coleção de Jean-Joseph Chapuis, mais tarde na lista dos inventários da Galeria do Atelier do Paço das Necessidades e hoje na coleção permanente do Paço Ducal de Vila Viçosa¹¹, ou aos trajes com motivos “plis Watteau” do Museu Nacional do Traje e da Moda, para nos apercebermos da fama que este artista francês consensualmente aceite como o iniciador do Rococó, em França, granjeou além fronteiras¹². É o caso da fachada de um totalmente desconhecido armário com a função de copeiro que se expõe na Sala de Armas do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, com o número de inventário nº PD0066 (fig. 15), que apresenta uma miscelânea de fontes, modelos e citações, alguns deles exactos a partir da pintura de Watteau. Vejamos melhor.

¹¹ Pintura a óleo sobre tela (inv. PDVV0095) intitulada “Cena de Comediantes” e que segue o modelo e molde da pintura “Le Conteure” de Jean-Antoine Watteau (1684-1721), proveniente da coleção Chapuis (encontrando-se a indicação “Galeria do Atelier do Paço das Necessidades”). Carece de estudo. Acrescem outros exemplos: cópia gravada da tela “O Minuete” do Palácio Nacional da Ajuda (inv. 59310); o desenho a sanguínea feito a partir de uma pintura «Sous un habit de Mezzetin» do Museu Nacional da Música (inv. MNM IMg 100); ou em coleções particulares, como num solar em São João do Campo, concelho de Coimbra. A estes exemplos junte-se os originais do autor das coleções de desenho e pintura.

¹² Vide, sobre este assunto, por exemplo: Katharine Baetjer, *Watteau, Music and Theater*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2009; Sónia Duarte, Recensão ‘Katharine Baetjer, Watteau, Music and Theater. New York: Metropolitan Museum of Art, 2009, 148 pp.’ in ARTIS – Revista de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 7/8, 2021, pp. 104-108; Florence Gétreau, “Watteau et la musique: réalité et interprétation”, in François Moureau, Margaret Morgan Grasselli (eds.), *Antoine Watteau (1684-1720). Le peintre, son temps et ses légendes*, Paris, 1987, pp. 235-246; Luzia Aurora Rocha, “Arte Azulejar Barroca em Portugal: a iconografia musical vista através das influências francesa e italiana” in Pablo Sotuyo Blanco (org.), *Estudos em Iconografia Musical na Transversalidade*, Universidade Federal da Bahia, 2020, pp. 48-70.



Fig. 15 - Armário, séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fot. cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)



Fig. 16. - Armário (interior, copeiro), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fot. cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

A fachada do armário apresenta dezasseis painéis figurativos estilizados em tons esverdeados. Na primeira fiada debuxam-se cenas com animais, entre aves, cervídeos e canídeos com arvoredo a servir-lhe de fundo. Na segunda fiada, motivos vegetalistas em dois painéis flanqueiam um casal trazendo, cada um deles, à cabeça uma cesta de frutas podendo tratar-se de uma alusão à abundância e à fertilidade. Ele traz, ainda, preso no braço esquerdo uma presa. Ela, na mão direita, uma pequena cesta. A separar as duas fiadas superiores das duas inferiores, podem ver-se figurações de carrancas podendo significar que estas protegem o amor dos maus augúrios e olhares, ou o enfado.

Na metade inferior do armário copeiro, correspondendo às terceira e quarta fiadas, contam-se outras oito figurações individuais de músicos que tangem

instrumentos de sopro, cordas e percussão. Da esquerda para direita, o primeiro, de pé, elegantemente vestido com casaca e calções, tange um violino enquanto dirige o olhar para nós. O segundo, sentado e de pernas entrecruzadas, tange um instrumento de sopro muito sumido mas cuja embocadura apresenta similitude à do clarinete. A terceira figura, de pé, tange uma flauta traversa, travessa ou *traverso*, mas numa posição invertida podendo indicar modelo e molde usado por decalque (fig. 17).



Fig. 17 - Armário (interior), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (foto: cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

Da esquerda para a direita, vê-se, em primeiro lugar, um violinista que, de pé, tange o seu cordofone. O instrumento apresenta lacunas e destacamentos na camada cromática, vendendo-se só muito parcialmente o corpo do instrumento – como a boca sonora circular sobre o tampo harmônico – e o arco que o fricciona. O instrumentista veste calções, colete e casaca (fig. 18).



Fig. 18 - Armário (pormenor do violinista), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fotografia: cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

Logo de seguida, um músico com os mesmos trajes, sentado e de pernas entre-cruzadas, tange um instrumento de sopro que apresenta similitudes com um clarinete. Do instrumento, aerofone de palheta simples, vê-se, muito parcialmente, o tubo cilíndrico digitado pelo instrumentista (fig. 19).



Fig. 19 - Armário (pormenor do clarinetista), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fot. cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

No terceiro painel, a representação de um flautista, instrumento largamente repetido no ‘corpus’ de desenho e de pintura de Jean-Antoine Watteau (fig. 20). A fonte usada para representar o músico deve ter sido uma fonte gravada com recurso a (ou *poncif*) pois o instrumento encontra-se numa posição invertida. O tubo cónico é alongado e termina num pequeno pavilhão¹. A posição das mãos é idêntica ao desenho e à pintura final, se invertidos (fig. 21 e 22).



Fig. 20 - Armário (pormenor do flautista), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fot. cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

¹ Sobre este tema, *vide*, por exemplo: Luzia Aurora Rocha, Compêndio Instrumental do Barroco Português: Cordofones e Aerofones, in Cristina Bordas Ibañez, Ruth Piquer Sanclemente, Isabel Rodriguez (eds.), *Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022.



Fig. 21 - Flautista (esboço), séc. XVIII, Jean-Antoine Watteau; coleção privada. [desenho invertido]



Fig. 22 - *O Concerto campreste*, séc. XVIII, Jean-Antoine Watteau; coleção privada. (fotografia: cortesia da Sothebys)

O quarto painel pintado, e último da fiada, apresenta novamente um músico que, isolado, veste um colete, uma casaca, uns calções e na cabeça ostenta um chapéu tricórnio. Com a mão direita sustenta uma flauta de corpo muito estreito e, com a oposta, um pequeno tamboril que percute com uma pequena baqueta (fig. 23).



Fig. 23 - *Armário* (pormenor do tamborileiro), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fotografia de cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

A segunda fiada apresenta igualmente quatro músicos individuais vestidos com calções, colete e casaca. Todos apresentam erros de proporção na representação do corpo: membros superiores muito compridos e inferiores muito curtos ou reduzidos. O primeiro, com um chapéu tricórnia, tange um instrumento de sopro muito estilizado do qual se vê unicamente um tubo cónico dividido em secções; do tubo, parte um tudel muito comprido e recurvado. Apresenta similitudes com um fagote, instrumento de palheta dupla e tubo cónico, muito em voga no tempo de André Soares (Duarte, 2020) (fig. 24).



Fig. 24 - *Armário* (pormenor do fagotista), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fot. cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

Um segundo instrumentista de sopro tange um instrumento que apresenta um tubo cónico estando a extremidade marcada pelo que nos remete para duas chaves de afinação, podendo tratar-se de um oboé (fig. 25).



Fig. 25 - *Armário* (pormenor do oboísta), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (fot. cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

Os dois últimos músicos, sentados, tangem cordofones. O primeiro, um cordofone friccionado que apresenta, sobre o tampo harmônico, quatro aberturas sonoras. Sobre o mesmo apenas três cordas. As ilhargas são estreitas e os enfranques muito pouco salientes. Apresenta similitudes com uma anacrónica *lira da braccio* (fig. 26).



Fig. 26 - Armário (pormenor da lira da braccio), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (foto: cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)



Fig. 27 - Armário (pormenor da viola de mão), séc. XVIII (1.º quartel), autor desconhecido; Paço dos Duques de Guimarães. (foto: cortesia do Paço dos Duques de Guimarães / DRCN)

Por fim, um músico afina a sua viola de mão² (fig. 27). Trata-se de uma cópia exacta a partir de um original de Jean-Antoine Watteau. O instrumentista apresenta, agora, calções e blusa raiada com golilha branca e mangas “plis Watteau”. Este painel pintado do armário tem como fonte e modelo *La Surprise* de Watteau, um pequeno óleo sobre madeira datado *circa* 1718 e cujo paradeiro não era conhecido há mais de dois séculos, antes de emergir no mercado de arte em 2008, encontrando-se, hoje, numa coleção particular. A cena francesa, que decorre em lugar idílico e bucólico, apresenta quatro personagens, entre eles, um tangedor de viola de mão que ainda só está a afinar o seu instrumento e já

² Sobre este assunto, confira, por exemplo: Manuel Morais, “A viola de mão em Portugal (c. 1450-c.1789)”, in *Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*. Madrid: Sociedad Portuguesa de Musicología, 2022.

um jovem rapaz parece precipitar-se sobre uma bela mulher, beijando-a efusivamente e fazendo-a rodar 180º para a direita, movimento que o autor remete para a *Quermesse* de Peter Paul Rubens (1635-38; Museé du Louvre, inventário número 1797); e um cão que observa toda a cena (simbolizando a fidelidade no amor?). Esta cena faz culminar toda a iconografia em torno do amor, da música e da abundância num contexto de uma nova sociabilidade crescente (fig. 28 e 29).



Fig. 28. *La Surprise* (pormenor), circa 1718, Jean-Antoine Watteau; coleção particular.
(Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Surprise#/media/Ficheiro:Jean-Antoine_Watteau_La_Surprise,_oil_on_panel.jpg)



Fig. 29 - *La Surprise*, circa 1718, Jean-Antoine Watteau; coleção particular.
(Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Surprise#/media/Ficheiro:Jean-Antoine_Watteau_La_Surprise,_oil_on_panel.jpg)

Considerações finais

A iconografia musical levantada coetânea de André Soares revelou-nos alguns temas de interesse que importa estudar e disseminar, entre eles a imagem ceciliana bem como outras fontes, modelos e citações a partir de autores como Watteau. Santa Cecília é um exemplo perfeitíssimo de mulher cristã pelas suas virtudes, prudência, virgindade e resiliência, à imagem de Nossa Senhora. Entre as

fontes usadas para a representação da sua imagem na pintura em Portugal, contam-se, como vimos, outras pinturas e gravuras, às quais se junta a literatura épica, como a *Passio* e o curto trecho nela contida «cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens», que a tradição aceitou como sendo uma indicação clara de que Santa Cecília seria organista. Cecília foi aquela que no leito nupcial se mantivera casta e convertera as vozes dissonantes da mensagem de Deus nunca sucumbindo a qualquer tipo de idolatria. Este dogma perpetuou-se com o uso do nome da padroeira pelas referidas *Irmandades ou Confrarias* encabeçadas por de música, primeiramente em Roma e depois por toda a Europa. Deste modo, não é de estranhar a relativa proliferação da iconografia ceciliana estrategicamente pintada nos caixotões de cenóbiros públicos e privados com uma função didáctica vendo-a a tanger, na maioria das vezes, um órgão, instrumento litúrgico por excelência.

De acordo com o levantamento nacional da iconografia de Santa Cecília que temos levado a cabo, sugerimos o agrupamento da sua imagem em sete tipologias (Duarte, 2022), sendo mais expressivas quatro delas: sentada tangendo um órgão; de pé, tangendo um instrumento musical; sentada acompanhada de um anjo ou uma freira, podendo ser foleira; ou inserida na corte celestial em temas marianos, cristológicos e escatológicos. Tratando-se dos primeiros estudos sobre a imagem de Santa Cecília na arte em Portugal, padroeira dos músicos e da músicas celebrada a 22 de Novembro, esperamos que este dê lugar a novas investigações e que possa contribuir para a ampliação do conhecimento, por um lado, sobre a pintura, a iconografia musical, a organologia, a devoção e a comitêncnia feminina casta e melómana de alta extracção social relacionada com a presença de Santa Cecília na arte em Portugal e, por outro, sobre as fontes e modelos usados nas oficinas de pintura. Alguns, como vimos, são referentes às obras pictóricas de Watteau que entre citações encontradas em Portugal se junta o desconhecido armário PD0066 que agora analisamos e que se encontra na coleção do Paço dos Duques de Bragança, na cidade de Guimarães, e que nos dão pistas sobre o recurso de fontes secundárias nas oficinas de pintura.

Fontes

Arquivo Distrital de Braga

ADB, Paróquia de Vilaça, 8 livros.

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. Compromisso da irmandade da gloriosa virgem e Mártir Santa Cecília situada na Igreja de São Roque da Cidade de Lisboa. *Ministério do Reino*, Livro 519.

ANTT. *Inventário colectivo dos registos paroquiais*. Volume 2.

ANTT. *Memórias Paroquiais*, Penafiel, 1758.

ANTT. *Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília*. *Ministério do Reino*, liv. 496, 1736-1910.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP, *Sermam de Santa Cecilia, que pregou o Reverendissimo Padre Mestre Frey Fernando de Santo Augustinho... em o Real Convento de Odivellas no anno de 1684.*

BNP, *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia ordenado pelos Professores da Arte da Musica em o anno de 1749.*

Arquivo da Biblioteca da Universidade de Coimbra

Sermam da insigne cantora... Santa Cecilia... pelo P. Joam de S. Bernardo Mostarda... offerecido a Dona Theresa de Borbon por João de S. Bernardo Mostarda. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1719.

Bibliotheca Hagiografica Latina Antiquae et Mediae Aetatis, Tomo 1. Bruxelas: 1898-1899 (A-J), p. 224.

Bibliografia

- Baetjer, K. (2009). *Watteau, Music, and Theater*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.
- Beckford, W. (1834). *Italy: with sketches of Spain and Portugal*. 2 vols. London: Richard Bentley. Disponível em <<https://purl.pt/17219>>.
- Bosius, A., tradutor (1600). *Passio sanctae Caeciliae virginis martyris Romae*. Disponível em <https://archive.org/details/bub_gb_ygNLq8ABS7IC/mode/2up>.
- Bombelles, M. (1979). *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Presses Universitaires de France, 1979, 51 (1786/11/26).
- Connolly, T. (1994). *Mourning into Joy: Music, Raphael, and Saint Cecilia*. New Haven/London: Yale University Press.
- Cook, A. S., editor (1898). *The life of St. Cecilia from Ms. Ashmole 43 and Ms. Cotton Tiberius E. VII*. Londres: Lamson, Wolfe and Company.
- Costa, Pe. A. C. da (1868). *Corografia portugueza e descripçam topografica...* 2.ª ed. Braga: Typographia de Domingos Gonçalves Gouveia.
- Duarte, S. (2020). *Iconografia musical na Guarda: o caso de um raríssimo baixão na Igreja de São Salvador do Aldeia do Bispo*. «7th EIMAD - Encontro de Investigação em Música, Artes e Design». Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, pp. 121-129.
- Duarte, S. (2022). *Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos*. Revista CEM – Cultura, Espaço e Memória, nº 14. Porto: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».
- Duarte, S. (2012). *O contributo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento de práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. 2 vols. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Tese de mestrado em Ciências Musicais, ramo da Musicologia Histórica.
- Duarte, S. (2021a). *Portraits of male and female musicians in Portuguese Paintings from the 18th and 19th centuries*. «Perspectives on Music, Sound and Musicology / Springer Book Series». Springer.
- Duarte, S. (2021b). «Recensão Katharine Baetjer, *Watteau, Music and Theater*». New York: Metropolitan Museum of Art, 2009» Artis, Rococó, 7/8
- Esposito, F. (2011). *Controllo monopolistico e strategie protosindacali: le iniziative dell'Irmandade de Santa Cecília nella Lisbona liberale (1833-1853)*. «Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music», XVII, pp. 119-46.
- Farmer, D. H. (2011). *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press.
- Grasselli, M. M.; Rosenberg, P. (1984). *Watteau (1684-1721)*. Washington: National Gallery of Art
- Lanéry, C. (2009). *Nouvelles recherches d'hagiographie arnobiennie: la Passion de Cécile (BHL 1495)*. «Parva pro magnis munera: Etudes de littérature latine tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves». Thurnout: Brepols Publishers, pp. 533-559.
- Mirimonde, A. P. de (1974). *Sainte-cécile: métamorphoses d'un thème musical*. Genebra: Minkoff.
- Nery, R. V. (1997). *O Vilancico português do século XVII: um fenômeno intercultural*. «Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na Música». Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- Panzera, A. M. et alii (2001). *The Basilica of Santa Cecilia in Trastevere*. Roma: Nuove Edizioni Romane.

- Rocha, L. (2012). *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Tese de doutoramento em Ciências Musicais, ramo da Musicologia Histórica.
- Scherpereel, J. (2004). *Les ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIIIe et XIXe siècles d'après les archives des mutuelles de musiciens*. «Musique-Images-Instruments», VI, pp. 170-79.
- Serrão, V. (2008). *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança.
- Stevenson, R. (1976). *Vilancicos portugueses*. Vol. 29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Twiss, R. (1775). *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773 (...)*. Londres: G. Robinson, T. Becket & J. Robson [policopiado], 1775.
- Vasconcelos, J. L. de (1900). *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 100-101.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes : historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Lambertini.
- Voragine, J. (2004). *Lenda Áurea*. Porto: Civilização.

Uma presença na paisagem sonora histórica lisbonense. Música e músicos beneditinos no Mosteiro de S. Bento da Saúde de Lisboa (séculos XVII a XIX)

ELISA LESSA¹

Universidade do Minho – CEHUM

Apartir de meados da década de 2010, surgem nos estudos musicológicos as primeiras referências à expressão *historical soundscapes*, de que são exemplo os trabalhos de Alexander Fisher (2014) e Tess Knighton (2019). Em particular, destacam-se os projetos pioneiros de cartografia sonora em Espanha, *Paisaje Sonoro Histórico* e, em Portugal, o projeto *Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora – PASEV*, da Universidade de Évora (Conde, et all, 2021)².

Strohm, no seu livro *Music in Late Medieval Bruges* (1985), destaca a integração dos mosteiros e conventos na cultura urbana de Bruges, concluindo que a vida musical e ceremonial também era em grande parte resultado da colaboração entre conventos e cidadãos através de irmandades e confrarias piedosas" (Strohm, 1985, pp. 60,61). Também Fisher reúne estudos de musicologia e paisagem sonora que demonstram como o som dá forma ao espaço e à identidade. Em *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter Reformation Bavaria* (2014) o autor explora a natureza do som como uma força poderosa e ambivalente nas lutas religiosas que permearam a Alemanha durante a Contra-Reforma. Fisher demonstra-nos como a música, e o próprio som, moldaram a paisagem sonora da Baviera quando o ducado emergiu como um forte bastião católico, abordando particularmente as maneiras pelas quais o som, incluindo o toque de sinos, as canções populares e a prática musical polifônica, foram usadas pelas elites católicas como meio de plasmar identidades religiosas dos súbditos bávaros, desafiando fronteiras confessionais (Fisher, 2014).

Algumas configurações da paisagem sonora histórica em Lisboa foram analisadas por Rui Vieira Nery num estudo sobre a música no espaço público lisboeta no final do Antigo Regime (Nery, 2008). O presente texto procura revisitar o passado através de práticas musicais vividas em Lisboa, no caso do Mosteiro de S. Bento e reflectir sobre seus significados e a sua ligação à cidade. De modo particular, identificaram-se elementos de iconografia musical e ambientes sonoros históricos

¹ A autora não segue o Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990.

² Ver as seguintes publicações: *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património* (2019); *Paisagem Sonora Histórica. Anatomia dos sons das cidades* (2021) e *Sonoridades Eborenses* (2021). Estudos e Colóquios. Universidade de Évora: CIDEHUS (e-book).

que nos permitiram reconhecer diferentes paisagens sonoras de um espaço conventual que, embora circunscrito, se abriu à paisagem sonora lisboeta.

Do Mosteiro ao Palácio de S. Bento

“Quem vir este Mosteyro acabado, e perfeyto, pelo que agora julgamos da traça, e de seus princípios, bem creo, que o porá entre os mais insignes, e de mayor majestade que há em Espanha [...]”³

Foi deste modo que em 1644, Fr. Leão de S. Tomás descreveu o Mosteiro de S. Bento da Saúde edificado em finais do século XVI. Apesar do mosteiro ter ficado inacabado, foi um dos melhores da Ordem, e palco de grandes manifestações religiosas. Na sua Igreja foram consagrados vários Bispos, na sua hospedaria ficaram alojados visitantes ilustres, servindo as suas instalações variadíssimas causas depois do terramoto de 1755.

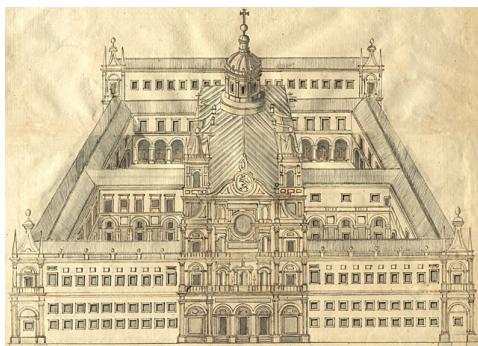


Fig.1 - Perspetiva do Mosteiro de São Bento da Saúde,

Cópia anónima do projecto de Baltasar Álvares,



Fig. 2- Mosteiro de São Bento da Saúde.

Vista panorâmica (pormenor), século XVIII

c.1730-1750 (parlamento.pt) (parlamento.pt)

O primeiro mosteiro beneditino foi edificado em Lisboa no ano de 1571⁴. Em 1598, a Ordem iniciou a construção do novo mosteiro na cidade segundo um projeto inicial do arquitecto Baltasar Álvares (c. 1545-1624) e depois continuado pelos monges Fr. Pedro Quaresma e Fr. João Turriano (1611-1679).

Após a Revolução Liberal de 1820 e por decreto real de D. Pedro IV, em Setembro de 1833, o edifício foi destinado ao Parlamento, passando a designar-se Palácio das Cortes, cujas salas foram inauguradas em 1834. A descrição do edifício no *Arquivo Pitoresco*, publicada em 1860, refere que “tem muito suficiente recinto capaz de dar logar a muitas carruagens a que podemos chamar praça”⁵. Um lugar

³ Fr. Leão de S. Tomás, *Benedictina Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1974, Tomo II, p. 428.

⁴ No século XVII, o mosteiro passou a funcionar como casa de estudos da congregação. Em 1818, o mosteiro acolheu o Hospital Militar, mantendo-se uma pequena comunidade de monges. Em 1823, o Colégio de Nossa Senhora da Estrela foi sede da Academia Real das Ciências (Lessa, 1998, p. 329).

⁵ Hemeroteca Digital, *Archivo Pitoresco*, 1860, 3º Ano, nº52, 1860.

onde os sons dos cascos dos cavalos e as rodas das carroagens, a que não faltam as indicações precisas dos seus condutores, configuravam uma sonoridade peculiar própria dos tempos então vividos.

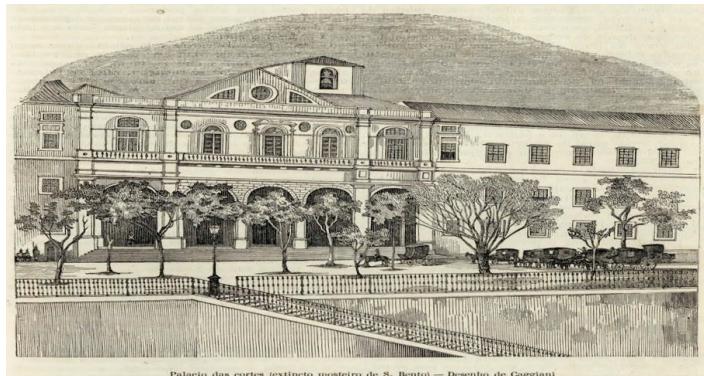


Fig. 3 - Palácio das Cortes. Hemeroteca Digital, Archivo Pittoresco, 1860, 3º Ano, nº52, 1860.

Depois de sucessivas intervenções na segunda metade do século XIX e XX, o edifício é, nos tempos hodiernos, sede do Parlamento português.

Sonoridades de bronze no espaço monacal

Os sinos foram componentes integrante do ritual pormenorizado do quotidiano da vida monacal. O relatório do *Estado do Mosteiro de S. Bento da Saúde* de 1635 revela que se *fundiu o sino grande* e que passados três anos se comprou um sino que custou perto de oitenta mil reis⁶. Tudo indica que o *sino grande* da torre da igreja do Mosteiro de São Bento da Saúde é o que hoje se conserva no Museu da Assembleia da República e que foi fundido por António Gomes Feio em 1634, conforme inscrição na campânula⁷. Alguns anos depois, em 1656, os *Estados* informam que “fesse huma porca pera hum sino e hum varão novo de ferro e hum encaixe de Bronze”⁸.

O *Estado do Mosteiro* apresentado no Capítulo Geral de 1743 regista a compra de um sino de 45 arrobas, com 400 mil réis, *uma esmola de Sua Magestade* D. João V acrescidos de outras ofertas. Ficou também anotado que foi fundido o segundo sino da torre, que tinha 27 arrobas, e graças a esmolas dos monges e do Abade ficou com mais 4 arrobas.

Com os quatrocentos mil reis que sua Majestade deu de esmola, se comprou um sino de quarenta e cinco arrobas com que faltou para completar o custo delle, se deu também de esmolas. O segundo sino da Torre que era de sette arrobas se fundiu, e acrescentou com esmolas que derão alguns religiosos e o nosso Padre D. Abbade por ver o gosto que a comunidade tinha completou todo o custo delle do seu uso e fica de

⁶ ADB, *Congregação S. Bento, Estados* nº106.

⁷ Museu da Assembleia da República. Mar 1.

⁸ ADB, *FMC, CSB, Estados* nº106.

trinta e hua arroba. Com as mesmas esmolas se fundiu a garrida da torre, e se acrescentou. Concertarãoce as porcas dos mais sinos e algumas ferrages⁹.



Fig. 4 - Museu da Assembleia da República [MAR 1, 2 e 3]

No triénio seguinte, em 1746, o relatório do *Estado do Mosteiro* informa que se adquiriu um novo sino: *Fundiu-se de novo hum sino para fazer conçonancia com os mays e humas campanilhas para a Torre, e outra para a porta do carro.*¹⁰ Trata-se certamente do sino de horas da torre, que também se conserva no Museu, e que foi fundido em 1744 por José Santos. Este sino apresenta de um lado a figura de São Bento com báculo em relevo e, no lado oposto, uma cruz com Cristo crucificado, também relevada.¹¹ Nos finais do século de acordo com o relatório do *Estado* de 1798 o Mosteiro de S. Bento tinha seis sinos.

Segurou-se a Torre dos Sinos com tintas de ferro, reparou-se de pedra, e cal, fizeram-se porcas novas e aos seis sinos, e todas as ferragens competentes. Fez-se de novo a escada da torre, pôs-se-lhe porta¹².

Aos beneditinos é atribuído um contributo relevante na expansão do fenómeno de afirmação do sino como elemento caracterizador da paisagem e ambiente sonoro europeu, estando instituída a sua utilização no quotidiano claustral na Regra de S. Bento e definidas as normas para o *tanger dos sinos* nos ceremoniais da congregação.

O *Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal* redigido por Fr. Manuel da Ascensão e Fr. Pedro de Meneses

⁹ *Idem.*

¹⁰ ADB, FMC, CSB, Estados nº107.

¹¹ Museu da Assembleia da República. Mar 2.

¹² ADB, FMC, CSB, Estados nº108.

publicado em 1647¹³ estabelece no seu *Livro Primeyro, Título I, Do Tanger dos sinos* a utilização dos sinos determinando que o primeiro acto que a Igreja deveria fazer antes de começar qualquer Hora do Ofício Divino seria tanger o sino, para que com este sinal os monges conventuais acudissem ao coro e os que haveriam de assistir se lembrassem dos divinos louvores que naquela hora se dedicavam a Deus.

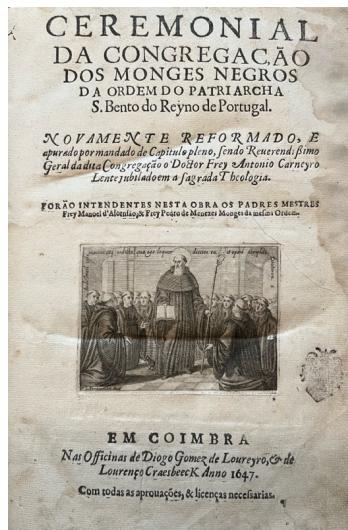


Fig. 5 - *Ceremonial ... (1647)* Arquivo de Singeverga

O capítulo I refere-se às funções do sineiro, também *lucernário* que tinha a responsabilidade de verificar as boas condições dos sinos, designadamente se estavam “bem acunhados”, varrer o coro e *levantar* os foles do órgão, limpar, acender e apagar as lucernas do coro e do dormitório. Ao tanger os sinos, *corridos* ou *repicados*, o sineiro não devia ter cogula vestida e as abas do escapulário deveriam estar presas na correia para que nada de mal acontecesse. O capítulo II intitulado *Das horas a que de ham de tanger os sinos*, indica que no caso dos mosteiros de cidades, na hora de *Terça*, o sino soava todo o ano às 9 horas, enquanto nas freguesias se tangia meia hora antes de tanger a Terça e “se corria hum sino por espaço de um *Miserere*, pera chamar os fregueses”. O capítulo seguinte, *Do modo que se hade guardar no tanger dos sinos*, menciona no seu início que o modo variado de tanger os sinos tinha o propósito de mostrar ao povo a diversidade das festas que se solenizavam em cada mosteiro. Nas *festas de primeira classe* e de todos os Santos, nas Matinas, por exemplo, soavam três repiques com todos os sinos, e depois, para terminar o sino maior “por espaço de hum *De profundis*”. No dia de Páscoa, de *Corpus Christi*, e festas solenes, designadamente do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora do Rosário e de

¹³ AS, *Ceremonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarca S. Bento do Reino de Portugal novamente reformado, e apurado por mandado de capítulo pleno, sendo reverendíssimo geral da dita congregação o Doctor Frey Antonio Carneyro [...], [Livros I e II] em Coimbra, na officina de Diogo Gomez de Loureiro, 1647, [Livro III] em Coimbra, nas officinas de Diogo Gomez de Loureiro & de Lourenço Craesbeeck, 1648.*

S. Bento, os sinos repicavam durante o decorrer das procissões. O capítulo termina com a indicação que “em toda a procissão que se canta Ladainha correr se há o mayor sino da torre enquanto ella durar”. O modo *Como se hão de tanger os sinos aos defunctus* consta no capítulo quarto. No dia de todos os Santos, depois do *Magnificat* das Vésperas do Ofício Divino todos os sinos dobravam três vezes e depois do início da procissão soavam três finais com os mesmos sinos: o primeiro quando se cantava o *Responso* na Igreja, o segundo quando se começava o *Responso* na clausura e o terceiro no início do último *Responso*. Ao longo do dia os sinos ouviam-se nas restantes Horas do Ofício. Quando algum Religioso estava em agonia o sino maior da torre era tocado e ocorrendo a morte faziam-se três sinais com todos os sinos. Chegando a notícia ao mosteiro do falecimento do Padre Geral da Congregação, de um Papa, Rei ou Rainha ecoavam três sinais largos, sendo homem, e dois, sendo mulher. A indicação dos toques dos sinos continua presente nos restantes livros, títulos e capítulos do ceremonial beneditino. No quadro seguinte observam-se alguns exemplos.

Como se administraram os Sacramentos aos enfermos (...)	“(...) dará o sineyro cinco golpes no sino mayor da torre e logo se irão vestir os ministros (...) Da capella sairão para a cela dizendo o salmo Miserere a choros (...) tangendo huma campainha de quando em quando (...) depois de expirar dirá o sacerdote o responso Subvenite (...) logo se dará ordem a tanger os sinos”.	Livro Primeiro, Título VII, cap. II
Laudes da Vigília de Natal	“(...) e quando se começarem dará o sineyro hum repique com todos os sinos, & dobrará o sino mayor por espaço de um Pater noster”.	Livro Primeiro, Título V, cap. I
Da quarta Feyra de Trevas	“(...) Quando se rezar a Completa à hora que o Prelado ordenar se tangerá o mayor sino da torre pera as Matinas do dia que se segue”.	Livro Primeiro, Título V, cap. V
Dia da Ascensão	“Dado meyo dia, enquanto se dá um repique breve, entrarão todos os ministros na capella, de modo que acabado o repique todos estejam nos seus lugares costumados, logo se cantará solemnemente, com tanta pauza que dure huma hora (...) Em quanto o Senhor se tirar do Sacario tangerão o orgão, ou alguns instrumentos(...)"	Livro Primeiro, Título V, cap. IX

Tabela 1 - Cerimonial beneditino (1647) - Toques dos sinos

Nas eleições dos Prelados, os sinos também repicavam em sinal de alegria. Quando um novo Abade tomava posse da “sua casa” a comunidade, sabendo que já estava perto do mosteiro, dirigia-se à porta para o receber e os sinos começavam a repicar. Fr. Joaquim da Santa Teresa, em carta enviada a 12 de Março de 1786 a todos os abades dos mosteiros, recomendou que nessas ocasiões esta seria a única manifestação permitida de modo a evitar desordens¹⁴.

No portão da entrada do mosteiro havia também um sinete para que os visitantes pudesse anunciar a sua chegada.



Fig.6 - Sinete da antiga portaria do mosteiro. Museu da Assembleia da República [MAR 4]

Como se observou, os toques dos sinos integravam a vida quotidiana do mosteiro constituindo elementos marcantes de uma paisagem sonora que a partir do espaço conventual alcançava a cidade estabelecendo relações entre o ritmo urbano e o calendário litúrgico da vida conventual¹⁵.

Fundamentos da prática musical

A música no Mosteiro de S. Bento da Saúde assumiu um papel de relevo na vida diária da comunidade. Entendida como instrumento de expressão humana de louvor a Deus, integrava o ceremonial da Igreja do Mosteiro quer na Missa quer no Ofício Divino. Ao longo da sua existência o mosteiro contou sempre entre os seus monges conventuais com prestigiados cantores, organistas e outros instrumentistas. A Semana Santa, o Pentecostes, a Ascensão e o *Corpus Christi*, momentos altos do calendário litúrgico, as festas de S. Bento, dos santos padroeiros e outras festividades

¹⁴ ADB, FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores* nº191.

¹⁵ De Paula, na sua tese sobre a sonoridade ritual dos ceremoniais fúnebres de D. Maria I no Brasil e em Portugal, identificou os sinos como o principal meio de comunicação pública e descreveu os toques das diversas funções civis e religiosas no Paço da Ribeira lisboeta.(De Paula, 2017).

eram celebradas de forma especial, contando o mosteiro nessas ocasiões com cantores e instrumentistas vindos de fora e especialmente pagos para o efeito. Como afirma Geraldo Coelho Dias (2003: 310) “para os beneditinos, o binómio Liturgia e Arte [...] pautou-se sempre pelo sentido de beleza, isto é, do valor divino da obra humana”. Os beneditinos possuíam a sua própria liturgia, descrita de forma minuciosa, no que concerne a organização do Ofício Divino, na Regra de S. Bento, publicada em língua portuguesa em 1586, sendo Abade Geral da Congregação Fr. Plácido de Vilalobos. Segundo a Regra, o Ofício Divino era celebrado ao longo do dia: *Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Noa, Vésperas e Completas*, estando a música presente na celebração das Horas Canónicas com uma prática regulamentada em vários capítulos da *Regra* que descrevem o modo de celebrar o Ofício Divino, quer quanto ao seu conteúdo quer quanto à forma. Em cada dia havia momentos particularmente solenes na liturgia: de manhã, na Missa Conventual e à tarde, nas Vésperas, com *Salmos, Hinos, Lições e Responsórios*. A música polifônica ocorria sobretudo aos domingos, constituída por música vocal e instrumental, destacando-se o órgão com um papel preponderante na liturgia, intervindo o organista com *Versos, Tentos, Fantasias e Glosas*, entre outro repertório. A celebração das Vésperas, constituía um ponto alto solenizado com salmos e hinos cantados alternadamente em *cantochão* e *canto d'órgão*. Cada mosteiro, porém, celebrava a liturgia da missa de acordo com o seu rito próprio. A partir do Concílio de Trento (1545 a 1563), as congregações beneditinas adotaram o Missal Romano, promulgado em 1570, pela bula *Quo Primum* de Pio V. Todavia, no caso da Congregação de S. Bento de Portugal, tal não se verificou. Os beneditinos portugueses continuaram a ter uma liturgia própria mesmo depois do Concílio de Trento, usando do privilégio dado às liturgias com uma existência de mais de duzentos anos¹⁶. No primeiro Capítulo Geral da congregação, reunido em Tibães em 1570, foi tomada a decisão de se aceitarem noviços nos Mosteiros de Tibães, Refoios e Rendufe, que deviam logo *começar a cantar e não ficar mudos* e aprender os cânticos *Magnificat* e *Benedictus* e o Salmo *Miserere*¹⁷. No segundo Capítulo Geral da Congregação beneditina realizada no Mosteiro de Tibães em 1575, havia sido colocada a questão de ser permitido ou não o canto polifônico. A ata refere que o pedido foi deferido, mencionando o caso do Mosteiro de São Bento de Lisboa, que à semelhança dos outros mosteiros da cidade, poderia realizar os ofícios divinos a *canto d'orgão*. Na margem direita do manuscrito ficou anotado que, “(...) Por agora se permite o canto de órgão no coro, com quanto aja muita quietação”.

Item sendo proposto diante do Capítulo se os choros de nossas casas se cantaria canto d' orguam no officio divino foi diffirido se concedesse principalmente em Sam Bento de Lisboa por se fazer así nos outros Mosteiros ainda que ate aguora em nossa ordem não se permitia por alguma inquietação que foie aver no choro a qual se manda aos cantores maiores que evitem¹⁸ .

¹⁶ Sobre a música nos mosteiros beneditinos consultar a dissertação de Doutoramento realizada pela autora. Elisa Lessa (1998). *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX). Centros de Ensino e prática Musical*. Dissertação de Doutoramento volumes I, II. Lisboa: Universidade Nova.

¹⁷ AS, *Actas Capitulares*, f.7v. Em 1590, o noviciado passou a realizar-se nos mosteiros de S. Bento de Lisboa e Santo Tirso (AS, *Constituições da Ordem de S. Bento*, cap. XXXIII, p. 105).

¹⁸ AS, *Livro dos Capítulos Gerais*, f.37.

A anotação em marginália é reveladora de alguma resistência relativa à música polifónica, todavia em finais de quinhentos coexistiam nos mosteiros e catedrais os dois princípios básicos de prática musical: o canto em uníssono (cantochão) e o canto a várias vozes (canto d' órgão) com ou sem acompanhamento de órgão e de outros instrumentos.

Em 1578, o Capítulo Geral reunido no Mosteiro de Rendufe, sob a presidência de Fr. Pedro Chaves apontou a necessidade de todos os mosteiros realizarem o ofício da Missa de acordo com o Livro de Cerimónias da congregação, que segundo o Cardeal Saraiva (Fr. Francisco de S. Luís) foi elaborado, em conjunto com outros monges, por Fr. António Barbosa, destro em cantochão¹⁹. Em 1581, Fr. Pedro Chaves, Abade Geral da Congregação presidiu ao Capítulo Geral realizado no Mosteiro de S. Bento da Saúde, iniciando-se a reunião com cerimónias litúrgicas cantadas²⁰.

Primeiramente neste dia estando juntos o padre geral e padres capitulares na capella mor da igreja do dito mosteiro se cantou a terça e logo se fez a procissão pella claustra, a qual acabada se cantou a missa maior do Espírito Santo (...) e logo depois de aver feito juramento ²¹ o cantor mor elevantou o cântico Te Deum Laudamus, o qual cantando todos os padres capitulares forão a capella mor (...) ²².

O *Cerimonial da Congregação* (1647), contém, no que diz respeito à prática musical, a organização e regras a observar na realização dos serviços litúrgicos e as obrigações descritas ao pormenor dos membros do coro, que pelas suas funções específicas contribuíam para a imponência e significado de todo o ceremonial. As obrigações dos monges, de acordo com as funções que desempenhavam, e a forma de realização do Ofício Divino constam no *Livro Primeyro do Cerimonial*. O Cantor Mor assumia a responsabilidade da realização das cerimónias e a direção musical do canto litúrgico. Fr. Feliciano da Purificação, natural de Guimarães, que tomou o hábito no Mosteiro de Santo André de Rendufe a 1 de fevereiro de 1600, foi um dos grandes cantores conventual no Mosteiro de S. Bento da Saúde, afirmando o seu biógrafo que seguia a regra com exatidão. Este monge viria a falecer no Mosteiro de São Salvador de Paço de Sousa, a 29 de maio de 1638²³. O Mosteiro de S. Bento da Saúde contou também com grandes organistas entre os seus monges que, pelas suas funções conheciam e seguiam o ceremonial beneditino. Sabiam bem qual o repertório permitido que em nada poderiam ser semelhantes aos *cantos e musicas prophanas*. A intervenção do órgão está minuciosamente patenteada em diferentes capítulos do Cerimonial de 1647. Nas festas duplex o Hino *Te Deum Laudamus* era cantado alternadamente com órgão. *Deo Gratias* nas *Horas de Laudes* e *Vésperas* tinha acompanhamento de órgão, enquanto o primeiro Salmo das *Matinas* era cantado

¹⁹ AS, Ms de Fr. Francisco de S. Luís, Apontamentos Beneditinos, f.104.

²⁰ O Capítulo Geral realizou-se no mosteiro de Cima ou S. Bento, o velho situado numa quinta denominada Casa de Saúde. Os monges aí permaneceram entre os anos de 1573 até 1615, ano em que se mudaram para o mosteiro novo. Em 1627, Fr. Leão de S. Tomás, eleito nesse ano Abade Geral da Congregação, mandou instalar nas velhas instalações uma casa de estudos da congregação - o Colégio de Lisboa de Nossa Senhora da Estrela.

²¹ O juramento foi feito por Fr. Plácido Vilalobos, eleito Abade do Mosteiro de S. Bento de Lisboa.

²² AS, *Livro dos Capítulos Gerais*, f.52-55.

²³ BPMP, *Livro de Óbitos dos Monges que faleceram neste Mosteiro de S. Salvador de Paço de Souza (1625-1826)*, Ms. 173, fls. 18-18v.

sem a intervenção do instrumento. Os organistas intervinham sempre nas Missas presididas pelo Abade do convento, nas Vésperas em que havia celebração Pontifical, durante o percurso para a capela e no dia de Missa Nova, à entrada na Igreja (Lessa, 1998, pp. 57-60).

Fr. Inocêncio do Espírito Santo, natural de Amarante, foi organista e sacristão no mosteiro de S. Bento da Saúde onde faleceu em 1636. O seu biógrafo anotou no *Livro de Óbitos* que este monge construiu várias imagens para os altares dos mosteiros da sua Ordem e que no coro tocava órgão²⁴.

A música no mosteiro no século XVII

No Mosteiro de Tibães, de S. Bento da Vitória e no Mosteiro de S. Bento da Saúde cantavam-se os *Responsórios de Natal*, as Missas e *Magnificats* do compositor Duarte Lobo (1565 ?-1646), Mestre Capela da Catedral de Lisboa. Duarte Lobo foi o mais famoso compositor português do seu tempo e, juntamente com Filipe de Magalhães, Manuel Cardoso, e Pedro de Cristo, é considerado um dos expoentes da denominada época dourada da polifonia portuguesa²⁵. A existência de um amplo repertório de polifonia sacra composta em Portugal no século XVII, de compositores como Fr. Manuel Cardoso (1566-1650), monge carmelita autor do *Livro de vários motetes, Officio da semana santa E outras cousas*, publicado em Lisboa em 1648, João Lourenço Rebelo, (1610-1665) um dos compositores preferidos de D. João IV ou Diogo Dias de Melgás, (1638-1700) compositor da Escola de Évora, permitem supor que os monges músicos do mosteiro de S. Bento da Saúde conheciam e interpretavam obras destes e de outros compositores. Entre os músicos beneditinos de grande prestígio, destaca-se Fr. Diogo da Conceição (m.1696), compositor e organista que entrou para a congregação no Mosteiro de S. Bento da Saúde. Natural de Óbidos, cedo revelou as suas aptidões musicais levando D. João IV a convidá-lo para integrar a sua capela musical, convite que não aceitou optando por ingressar no convento de Lisboa. Fr. Diogo dirigiu depois, durante cerca de 20 anos, a capela musical do Mosteiro de S. Bento da Vitória, compondo e formando organistas.²⁶ Todavia, apenas se conhecem três das suas composições inseridas no *Livro de Obras de Orgão de Fr. Roque da Conceição* – uma *Batalha*, um *Tento de meio registo* e uns

²⁴ D. António Caetano de Sousa (1744). *Agiológico dos Santos, e varões ilustres em virtude do Reyno de Portugal, e suas Conquistas*, vol.4. Lisboa: Na Regia Officina Sylviana e da Academia Real.

²⁵ Os quatro volumes de polifonia compostos por Duarte Lobo foram impressos na célebre Oficina Plantiniana em Antuérpia: *Opuscula* (1602), *Cantica Beatae Maria Virginis* (1605), e dois *Liber Missarum* (1621 e 1639) com várias missas paródia baseadas em motetes de Palestrina e Francisco Guerrero. Foram ainda impressos por Pedro Craesbeeck dois livros de cantochão: *Ordo Amplissimus Precationum Caeremoniarumque* (1603) e *Liber Processionum et Stationum Ecclesiae Olysiensis* (1607). Na Biblioteca Pública de Évora conserva-se um manuscrito do hino *Gloria, laus, et honor*. No catálogo da Biblioteca Musical de D. João IV, estão referidas missas, salmos, sequências, lições, *magnificat* e vilancicos de sua autoria, obras hoje dadas como perdidas. Sobre a obra deste compositor veja-se a Dissertação de Mestrado de Luís Henriques *As três missas de Duarte Lobo sobre motetes de Francisco Guerrero no Liber Missarum de 1621: Uma visão analítica do seu processo de construção*. (Lisboa: Universidade Nova, 2015).

²⁶ AS, Ms de Fr. Francisco de S. Luís, *Apontamentos Beneditinos*, f.21.

*Versos.*²⁷ A *Batalha*, género nascido no século XVII na península ibérica, teve a sua origem nas canções polifónicas da escola franco flamenga renascentista e constitui uma reprodução acústica de cenas de combate, recorrendo às características dos órgãos, simbolizando o confronto entre o bem e o mal. A *Batalha do 5º tom* de Fr. Diogo da Conceição é um exemplo significativo deste género musical, com a utilização das trombetas horizontais na descrição sonora deste peculiar combate (*as trombetas em artilharia*). Outro género em que se explora as capacidades deste instrumento é o *Tento*, peça solística e, em particular o *Tento de meio registo*, com um contraste de registações através da divisão do teclado ao meio (*teclado partido*), com possibilidade de se destacarem uma ou mais linhas melódicas como o *Meio registo de 2º tom* de Frei Diogo da Conceição (Lessa, 1998, pp. 456-462)²⁸. Como era prática entre os beneditinos, o mosteiro adquiriu vários órgãos. Fr. Pedro de Souza, eleito abade do Mosteiro em 1650, ofereceu dois órgãos ao mosteiro e alguns quadros da portaria da autoria de Bento Coelho da Silveira (Parra da Silva, 2015). A referência mais antiga aos órgãos do mosteiro que se conhece consta no relatório dos *Estados* de 1635 que refere *Consertarão-se os órgãos e puseram-se unissonos.*²⁹ Nos finais da primeira metade do século XVII as atas das *Visitações* aos mosteiros revelam um certo desleixo dos monges para com os livros litúrgicos registando que a música no mosteiro estava praticamente confinada ao cantochão³⁰. O *Visitador Geral*, em 1643, foi informado que o uso do *canto d'orgão* no convento era cada vez menor, pelo que deu ordens para que o Padre Mestre Capela providenciasse que pelo menos em algumas festas *se cante do modo que puder ser para que os religiosos músicos não percam de todo o exercício delle*³¹. Os comissários do Abade Geral anotaram que o livro de coro com obras de Duarte Lobo estava todo desencadernado, o que na verdade faz transparecer o seu muito uso, deixando indicações para que pelo menos em algumas festas os monges músicos e o Padre Mestre Capela realizassem as cerimónias com música polifónica. Mandaram ainda que se comprassem dois missais modernos e se encadernassem os livros mais antigos e o livro de Duarte Lobo³². Em 1644, o Abade Fr. Cipriano de Mendonça providenciou a compra de dois livros de cantochão para o coro e em 1650 o Abade Fr. Bento da Esperança mandou fazer uma nova estante e vários *Livros de Coro*.

²⁷ *Livro de obras de órgão juntas pela coriosidade de P. P. Fr. Roque da Conceição* datado de 1695, constituído por 67 peças. (*Versos, Tentos, Fantasias, Batalhas*) de Diogo de Alvarado, Pedro de Araújo, António Correia Braga, F. Diogo da Conceição, José Leite da Costa, [Frei João de Cristo], Agostinho da Cruz, Fr. Domingos de S. José e ainda um de vários compositores desconhecidos.

²⁸ Na península Ibérica, os órgãos geralmente apresentavam desde o séc. XVII um manual onde era possível executar duas sonoridades/timbres diferentes em simultâneo, uma em cada mão, designado teclado de meio registo. Outra das características que se destaca é a trombeteria armada, uma disposição dos tubos com palhetas na fachada do instrumento, que permitia uma maior projecção sonora em relação aos tubos dispostos verticalmente.

²⁹ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 106. A expressão indica que ficaram com a mesma afinação, permitindo a realização de obras musicais para dois órgãos.

³⁰ As *Visitas* aos mosteiros eram inspeções regulares da hierarquia da Congregação visando o controlo da vida monacal e do cumprimento das normas estabelecidas.

³¹ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº152.

³² ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº151.

hum Livro de officios próprios de todo o ano,
 outro livro de cânticos próprios e com musicas de todo o anno, hum livro de musica
 que contem as Missas Advento e quaresma, com motetes pera o ditto tempo
 encadernou-se e reformousse o Psalterio grande em bezerro com sua pregaria
 Encadernousse hum Antiphonario de bezerro³³.

Nos triénios seguintes de 1656 e 59, ao tempo do Abade D. Fr. Luís de Moura, os livros do coro foram alvo de reforma e nova encadernação.

O livro dos *Estados* do mosteiro também tem registado a compra de *quatro* bôs³⁴. Apesar de esta ser a única referência até agora encontrada relativa à compra de oboés, sabe-se que no mosteiro de S. Bento da Saúde a música nos *Ofícios e Missas a música instrumental* incluíam além do órgão, a harpa e outros instrumentos de cordas e de sopros. O biógrafo de Fr. Domingos de S. José (?-1665)³⁵ mencionou que este monge foi *Baixão* no mosteiro de Lisboa, *servindo a religião com o seu instromento que tocava, com essa destreza na solfa e intelligencia na muzica*³⁶.

A prenda da música. A formação dos monges músicos e o ensino musical no mosteiro

A entrada para a congregação pela *prenda de cantor, prenda de órgão ou prenda de solfa e órgão*, criava condições favoráveis à prática musical nos mosteiros. Na admissão ao estado religioso eram considerados os conhecimentos de latim e música dos candidatos. Os monges admitidos pela *prenda da música* deveriam dedicar-se ao ensino e prática musical ao longo da vida monacal. A importância que os beneditinos atribuíam à música está também demonstrada na formação exigida a todos os que quisessem servir a vida monástica, não se confinando aos serviços religiosos, mas também como elemento fundamental no desenvolvimento cultural, de educação e de formação estética e humanística do monge. O cuidado permanente dos responsáveis da ordem, para que, de acordo com as *Constituições*³⁷ e do *Cerimonial* da congregação, houvesse ensino musical regular e de qualidade em todos os mosteiros ficou registado nas actas das *Visitações* (Lessa, 1998, pp. 82-99). No Mosteiro de S. Bento da Saúde de Lisboa foi recomendado, em 1633, o estudo de instrumentos pelos monges que revelassem aptidão musical.

Foi nos zelado que avião alguns Irmãos faltos de Latim e outros que tenham dom natural para aprender Instrumentos, Pedimos muito ao Reverendo padre D. Abbade da ordem com que possão aprender, o que confiamos de seu zello assi fará,

³³ Em 1671 o mosteiro investiu na compra de cinco novos missais. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 106.

³⁴ *Idem*.

³⁵ O Livro de obras de órgão juntas pella coriosidade do Padre Pregador Fr. Roque da Conceição, datado de 1695 e conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, contém uma *Obra de 5º tom de Fr. Domingos de S. Jozeph* (f.63-64v). O *Tento* foi publicado em 1967 na *Coleção Portugaliae Musica*, vol XI da Fundação Calouste Gulbenkian por Klaus Speer que, atribui a obra a Fr. Carlos de S. Joseph. (Lessa, 1998, p. 610)

³⁶ Vida e morte do padre Domingos de Jozeh (...) BPMP, Ms 173, f. 34v e f.35. Baixão é um instrumento de sopro com palheta dupla, que precedeu o moderno fogote.

³⁷ AS, *Constituições da Ordem de Sam Bento destes Reynos de Portugal*, 1590.

ordenando se lhe de todo o azeite necessário para poderse depoer de Matinas estudar, e outrossim mandara reformar as Lucernas pella muita necessidade que disso tem³⁸.

Nesse ano os *Visitadores* incumbiram o Abade Fr. Bento da Cruz tomar diligências no sentido de serem ministradas aulas de instrumento aos monges que revelassem aptidões para tal. Estes monges teriam tempo de estudo logo depois do Ofício das Matinas.

Foi nos zelado que avião alguns Irmãos faltos em latim e outros que tinhão dom natural para aprender Instrumentos, pedimos muito ao Reverendo Padre D. Abbade de ordem com que possão aprender, o que confiamos de seu zello assi o fará, ordenando se lhe de todo o azeite necessário para poderse depois das Matinas estudar, e outrossim mandara reformar as Lucernas pella muita necessidade de que disso tem³⁹.

A casa editora de Pedro Craesbeeck havia publicado em 1620 *Flores de Música para o Instrumento de Tecla e Harpa* da autoria do Padre Manuel Rodrigues Coelho, com composições sacras na sua maioria. Segundo Kastner esta obra foi destinada aos tangedores de tecla e aos harpistas do Reino⁴⁰, onde se incluam os monges beneditinos. No Mosteiro de S. Bento de Lisboa foram conventuais alguns monges harpistas⁴¹. Em 1645, os *Visitadores* deram indicações para que o harpista Fr. João dos Anjos ensinasse um irmão noviço que havia demonstrado alguma destreza no instrumento.

E outro si porque o Irmão noviço tem princípios de harpa e como nos enformão tem seu tempo para aprender dara o M. Reverendo Padre D. Abade toda a boa ordem para que o P. Frei João dos Anjos lhe de algumas lições todas as somanas.⁴²

Fr. Francisco de S. Luís, autor da biografia de Fr. João dos Anjos (1610-1683), enalteceu as qualidades deste monge músico, discípulo de Duarte Lobo, afirmindo que *aprendeo latim, canto de órgão, e contraponto, em que sahio consumado*⁴³. Em 1648 o Abade Geral da Congregação também recomendou que os irmãos Frei Serafim e Frei Manuel aprendessem a tocar harpa com algum mestre que a soubesse tanger bem, nomeando Fr. Máximo do Rosário (? -1670) para mestre de música⁴⁴. Monge compositor, cantor e instrumentista nasceu no Porto e segundo o seu biógrafo *sahio insigne em escrever Letra assim miúda como grossa, excelente musico, e tocador de viola*. Nos mosteiros de Lisboa, Porto e Tibães concorreu para se fazerem com grande esplendor os divinos ofícios, buscando e compondo musicas selectas, cantando tenor sonoro, e tocando

³⁸ ADB, FMC, CSB, *Visita dos Visitadores* nº182.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ M.S.Kastner, Manuel Rodrigues Coelho. *Flores de musica para o instrumento de tecla & harpa*, 2 vols. *Portugaliae Musica I, III*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1976. 3^a ed.

⁴¹ Fr. Pedro da Ascenção (1653-1717), Procurador Geral da Corte de Lisboa, Abade do Mosteiro de S. Bento da Saúde e Abade Geral da Congregação, também aprendeu a tocar harpa, tendo estudado em Braga, na cidade onde nasceu.

⁴² ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº 146.

⁴³ AS, Ms de Frei Francisco de S. Luís, *Apontamentos Beneditinos*, f.30v.

⁴⁴ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº147, f.5v.

*viola.*⁴⁵ Todavia, não se conhecem hoje as obras deste músico, autor de um repertório raramente editado na época que circulava entre os monges e os conventos por onde iam passando ao longo das suas vidas. Nos anos seguintes os *Visitadores* continuaram a demonstrar alguma preocupação com o serviço musical, que demonstrava alguns sinais de menor zelo deixando várias recomendações relativas ao estudo da música, nomeadamente a compra de um clavicórdio para serem ministradas *lições de tecla*, a nomeação de mestres para o ensino, o estudo e aplicação dos monges músicos e o restauro e compra de livros para o serviço do coro. Na *Visita* realizada em 1646, o *Visitador Geral* referiu que todo o descuido nesta matéria he digno de grande reprehenção, e de grande encargo de consciência dos prelados⁴⁶. Em 1669, o *Visitador Geral* voltou a chamar a atenção dos monges músicos por não se dedicarem à prática musical.

De não haver exercício continuado de cantar e tanger, se segue não se ocuparem os irmãos e perdoarem as partes com que entrarão pelo que muito encomendamos ao Muito Reverendo Mestre D. Abbade tenha cuidado demandar fazer os ditos exercícios e ao Padre Cantor mandamos assista com toda a diligencia nos dias em que nossas cerimônias ordenão que haja os ditos exercícios⁴⁷.

Na centúria seguinte, as diretrizes no campo do ensino musical mantiveram-se. Fr. José de Santo Inácio nasceu em Évora e foi um dos monges que entrou para o Noviciado pela *prenda de canto e órgão* no Mosteiro de S. Bento de Lisboa em 1746⁴⁸. A 27 de Abril do mesmo ano era admitido no mosteiro José Gomes na condição de se ocupar no exercício do canto, e órgão, e ensinar aos mais assim coristas, como noviços. Fr. Bento da Encarnação, notário no mosteiro registou em ata a entrada na congregação de Fr. José de S. Bento que ao longo da sua vida monacal exerceu a *prenda* em vários mosteiros⁴⁹. Três anos antes, em 1743, o estadista tinha anotado que se compraram Missais novos e que o órgão e o Livro de Introitos tinham sido alvo de melhoramentos, bem como o coro.

Compraram-se dous Missais novos e se mandarão encadernar trez e os maes se concertarão. Concertou-se o órgão no modo possível e se afinou por varias vezes e se lhe acrescentou varios registos. Reformouce o coro, e o órgão de cortinas e se pintarão as grades e de pôs hu quadro novo de Santa Abundancia. Concertou-se o candieiro de alumiar a estante, pose hu breviário novo e reformou-se outro rezado, e encadernou-se o Livro dos Introitos das Missas⁵⁰.

⁴⁵ AS, Ms de Frei Francisco de S. Luís, Apontamentos Beneditinos, f.105.

⁴⁶ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº146.

⁴⁷ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº151.

⁴⁸ A entrada para a congregação pela *prenda de cantor, prenda de órgão ou prenda de solfa e órgão*, criava condições favoráveis à prática musical nos mosteiros. Na admissão ao estado religioso eram considerados os conhecimentos de latim e música dos candidatos. Os monges admitidos pela *prenda da música* deveriam dedicar-se ao ensino e prática musical ao longo da vida monacal. Fr. José de Santo Inácio nasceu em Évora e foi um dos monges que entrou para o Noviciado pela prenda de canto e órgão no Mosteiro de S. Bento de Lisboa em 1746. BPMP, Ms913, f.123-125.

⁴⁹ BPMP, Ms 913.

⁵⁰ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº106.

A 3 de Maio de 1767, os monges reunidos em Capítulo debruçaram-se novamente sobre os Ofícios de Cantor e Organista. A preocupação da hierarquia da congregação em assegurar uma efetiva formação vocal e instrumental ficou demonstrada nas determinações dadas a todos os mosteiros, exigindo-se o ensino de cantoção e de órgão com lições diárias⁵¹.

A confirmação das condições de entrada de noviços no mosteiro foi um dos assuntos abordados no Capítulo Geral reunido no Mosteiro de S. Bento de Lisboa em 1776 acrescentando-se, porém, a condição àqueles que entrassem pelas *prendas de órgão e solfa* que não poderiam ser admitidos aos colégios. Passados apenas quatro anos, os capitulares alteraram esta decisão permitindo que os noviços que entrassem para a congregação pela *prenda da música* pudessem ser admitidos aos colégios, sendo, no entanto obrigados a exercer o ofício pelo qual haviam sido admitidos na congregação⁵². De modo a assegurar uma prática musical quotidiana de relevo no mosteiro a hierarquia da Congregação voltou a recomendar nas *Visitas regulares* que realizava ao mosteiro o ensino musical aos monges que demonstrassem algum talento e o estudo e progresso daqueles que haviam entrado para o mosteiro pela *prenda da música*. As sucessivas recomendações dão a entender que nem sempre o mosteiro aplicava de imediato as medidas preconizadas pelos *Visitadores*.

Sonoridades em tempo de lazer

Os monges de S. Bento gostavam de tocar harpa e outros instrumentos nas suas recreações no rio Tejo, situação que não agradava aos *Visitadores* do mosteiro.⁵³ No relatório da *Visita* realizada em 1637 ficou escrito o seguinte:

Mandamos ao muito Reverendo Dom Abbade ou a quem presidir em seu lugar que quando alguns religiosos forem ao rio a recreasse os obriguem a irem pelo caminho que vai por junto do Mosteiro dos Marianos tirando quando forem tanto de madrugada que não sejam vistos indo pella rua, e por que fomos advertidos que nas tais recreações do rio se tangia arpa, e outros instrumentos mandamos de preceito formal a quem nellas presidir tal não consinta tirado quando ao Prelado prudentemente pareça o contrario indo a ellas⁵⁴.

Os Colegiais de Nossa Senhora da Estrela também levavam os seus instrumentos para os tempos de lazer junto ao rio. Os *Visitadores* anotaram que *nas recreações que se tinham pelo rio se tangia veola*, sendo também repreendidos. Entendia a hierarquia da congregação que este costume era *de menos honestidade* para quem usava o hábito de S. Bento⁵⁵.

⁵¹ ADB, FMC, CSB, *Actas Capitulares* nº314.

⁵² ADB, FMC, CSB, *Actas Capitulares* nº315.

⁵³ Os colegiais de Nossa Senhora da Estrela também levavam para o rio os seus instrumentos. O relatório das *Visitas* de 1633 e 1637 os *Visitadores* anotaram que *nas recreações que se tinham pelo rio se tangia veola, o que era em menos honestidade de nosso habito*, proibindo tal divertimento. ADB, FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores*, nº182.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ ADB, FMC, CSB, *Visita dos Visitadores* nº182.

Num dos belíssimos painéis de azulejos que integraram a decoração do mural do antigo refeitório dos monges, está representada uma cena campestre, em que se observa um homem com um realejo e um rapaz que dança e toca castanholas⁵⁶. Este painel remete-nos, de alguma maneira, para os momentos que os monges e colegiais tinham no rio Tejo, onde não faltam instrumentos e sonoridades populares.



Fig. 7 - Painel campestre. Antigo refeitório dos monges.
Museu da Assembleia da República. (Mar 2174)

Música fora do espaço monacal beneditino

Os monges músicos do mosteiro de S. Bento da Saúde participavam nas várias cerimónias religiosas da vida musical lisboeta, apesar da hierarquia da congregação não o permitir. A ausência dos monges cantores e instrumentistas prejudicavam o próprio serviço musical do mosteiro, segundo os relatórios dos *Visitadores*. Por essa razão, os Visitadores Gerais Fr. António Carneiro e Fr. Gregório da Cruz proibiram em 1637 os monges músicos de cantarem noutras Igrejas.

Mandamos em virtude da sua santa obediência e sob pena de excomunhão maior ipso facto incurrenda aos Padres irmãos Musicos que indo fora de casa não vão cantar a Igreja algua. E ao muito Reverendo Padre D. Abbade encommendamos que quando nos sabbado alguns foram cantar ao collegio a salve, de ordem em que não venham todos juntos, hirá com eles o Padre prior ou subprior⁵⁷.

Em 1642, os *Visitadores* Fr. Simão Borges e Fr. Cipriano de Mendonça verificaram que os monges continuavam a ausentarem-se para ir cantar e tocar com outros músicos em várias igrejas da cidade, determinando que só com licença expressa do Abade tal seria permitido⁵⁸. Na verdade, o Capítulo Geral da Congregação realizado em 1599⁵⁹ já tinha determinado que os monges cantores só poderiam cantar em

⁵⁶ Este painel, integra um conjunto azulejar construído para a decoração do antigo Refeitório dos monges, usando como fonte iconográfica as gravuras de Bernardino Passeri publicadas na obra de Ângelo Sangrino "Speculum et exemplar christicolarum. Vita Beatissimi Patris Benedicti Monachorum Patriarche Sanctissimi", reeditada em Roma em 1587. Actualmente o conjunto é constituído por onze painéis historiados da Vida de São Bento e sete painéis intercalados com cenas de género, cuja fonte iconográfica se ignora. (Parra da Silva *et al.*, 2002).

⁵⁷ ADB, FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores*, nº 182.

⁵⁸ ADB, FMC, *Visitas dos Visitadores*, nº 183.

⁵⁹ AS, *Livro dos Capítulos Gerais*, f.191.

Igrejas de mosteiros pertencentes à congregação, mas na prática, nem sempre os monges cumpriam as ordens emanadas da hierarquia.

E porque nos foi chamado que alguns religiosos Musiquos pedião licença para ir fora e depois se ajuntavão a outros e cantando em algumas Igrejas Paroquiais o que ao nosso habito e reformação, mandamos a todos os Musiquos em virtude desta obediência que não cantem senão nos Mosteiros e Igrejas para que se fizer licença expressa⁶⁰.

O Abade Geral da Congregação Fr. Miguel de S. Boaventura, em *visita* ao mosteiro em 1648, recomendou ao Abade que castigasse os monges que indo pregar a outras igrejas cantavam com outros clérigos e músicos seculares. O texto refere que os monges participavam nas celebrações litúrgicas da Igreja de Santa Justa do Convento de S. Domingos, onde havia grande devoção com procissões populares muito apreciadas e concorridas pelos lisboetas.

E porquanto nos foi chamado que alguns religiosos deste convento hião cantar fora, como foi a Santa Justa, e a outras partes, e a pé, e tão bem alguns dos Padres Pregadores, quando vão fora pregar cantão com os clérigos e Muzicos seculares, e se detem fora tempo considerável sem virem para o mosteiro, sendo todas estas couzas muito encontradas ao credito da religião, e gravidade d'ella, mandamos ao muito Reverendo padre Dom Abbade em virtude da santa obediência, que constandolhe, ou avendo rumor que algum pregador canta fora de caza, ou quando vai pregar, o não dissimule, antes o castigue na forma da constituição, e lhe não de mães licença para que va pregar fora; e aos que der licença para irem pregar fora da cidade lhe não dará mães que por trez dias, debaixo do mesmo preceito e quando ao ir à cidade a cantar, somente aos oragos das religiões, mandará como he costume, nos religiosos que forem irão a cavalo, levando cogulas e deixando as mantos aos Moços quando se apearem nas Portarias dos Mosteiros a que forem⁶¹.

Passados alguns anos, na *Visita* realizada em 1671, o *Visitador* considerou a possibilidade dos padres músicos de S. Bento poderiam colaborar nos serviços religiosos de outros mosteiros que nas festas em S. Bento também viesssem ajudar, mas apenas neste caso, afirmando que *o mosteiro não poderia ficar sem ter quem cante a missa e os ofícios divinos*.⁶²

No *Escudo Benedictino, ou Dissertação Histórica, Escholastica, e Theologica*, publicado em 1736⁶³ Fr. Manoel de Santo António anotou que os beneditinos estavam dispensados de integrar a procissão do Corpo de Deus ou outras procissões públicas.

Os *Visitadores* voltariam a mencionar em janeiro de 1755 que os monges só podiam cantar ou tocar órgão em mosteiros beneditinos, condenando a sua presença nas celebrações festivas nos Conventos das Bernardas, no Real Mosteiro de Nossa

⁶⁰ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº 183.

⁶¹ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº 146.

⁶² ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº 151.

⁶³ *Escudo Benedictino, ou Dissertação Histórica, Escholastica, e Theologica* composto pelo Doutor Fr. Manoel de Santo António ex abbade dos Colégios de Nossa Senhora da Estrela e actualmente D. Abbade do Colégio de S. Bento de Coimbra. Salamanca: Officina de Antonio Ortiz Gallardo, anno de 1736.

Senhora da Nazaré do Mocambo e nas Inglesinhas de Santa Brígida, antigo convento das Agostinhas de Santa Brígida de religiosas inglesas.⁶⁴ A proibição era extensiva à participação dos monges nas procissões de outras comunidades. Em 1770, o *Visitador Geral* advertiu o abade do mosteiro

que não faculte licença aos monges para cantarem Missas e fazerem outras funções do coro ou Altar fora da igreja deste mosteiro, invocando que não falte a celebrar os Offícios Divinos dentro do Mosteiro com a decencia devida (...) ⁶⁵.

No início da centúria seguinte, em 1813, os *Visitadores* confirmaram esta decisão, deixando registado que na procissão que se realizava no mosteiro na sexta-feira de Páscoa, os monges não poderiam descer à porta da Igreja⁶⁶.

Sonoridades marianas

O povo de Lisboa tinha grande devção a Nossa Senhora da Saúde. A festa em sua honra realizava-se depois das oitavas da Páscoa, uma tradição que vinha desde 1615. Em 1721, a imagem de Nossa Senhora da Saúde, *excelente escultura de madeira e grande em majestade*, ainda existia no altar-mor da igreja do mosteiro. (Leitão, 1924, p. 44) As festividades em honra de Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora das Angústias, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora de Monserrate também se celebravam no mosteiro que não olhava a meios para que tudo fosse celebrado com o maior esplendor. Ao longo dos tempos há registos de despesas relativas às celebrações festivas com músicos vindos de fora do mosteiro, pregadores convidados e adorno da igreja e altares. No triénio de 1639- 1641 celebrou-se no mosteiro o jubileu das quarenta horas com gastos no valor de duzentos mil reis. Em 1650 o mosteiro gastou com *musicos e charamelas trinta e hum mil oitocentos e trinta reis*⁶⁷. Em 1719, o abade Fr. Bartolomeu de S. Jerónimo *deu para os charameleiros sete mil coatrocentos e sessenta reis*. O estadista anotou ainda que se *deu para beronicas oito mil e oitocentos e oitenta reis*⁶⁸. O canto da Verónica integrava a Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa. Esta prática terá tido início no Mosteiro de Vilar de Frades entre os séculos XII e XIII, sendo descrita pela primeira vez no *Missale Bracharense* de 1558. Até ao século XVIII a melodia da Verónica era cantada por um cantor (Tiple) sem acompanhamento instrumental. Francisco de Jesus Maria Sarmento no *Manuel da Semana Santa* publicado em 1775 em Lisboa pela Oficina Régia refere que a palavra Verónica designa a imagem de Jesus sugerindo que o texto deste cântico, sem acompanhamento instrumental se realizava em alternância entre os cantores *tiples* e o coro. (Castagna, 2000, p. 249).

As cerimónias litúrgicas realizadas no mosteiro em tempo pascal eram semelhantes à magnificência da Páscoa lisboeta, com as extraordinárias procissões joaninas, autêntica teatralização sacra. Também no mosteiro, a Páscoa era ampla-

⁶⁴ ADB, FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores* nº 192.

⁶⁵ ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº 168.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 106.

⁶⁸ *Idem*. O uso do (b) em vez do (v) sugere que o estadista era oriundo do Norte.

mente celebrada com música vocal e instrumental de acordo com uma estética barroca que visava empolgar os sentidos. No Arquivo Nacional Torre do Tombo conserva-se uma *Cópia da Carta do Senhor Patriarca em que manda que na somana Santa se exponha o Santíssimo em Capella, e não em Custodia, (...) que contém normas relativas ao Ofícios da Semana Santa e à Festa do Corpo de Deus.*

A obrigação de nosso pastoral o aumento e edificar zello com que desejamos inteiras e cordialmente empregar o nosso cuidado a observância dos Ritos, e cerimônias de Igreja nos persuade de lavrar a Vosso Padre que achandosse Canonicamente estabelecidas ordenou o Santo padre S. Pio V se não podessem mudar, acrescentar, ou diminuir, e porque vemos senão prática estas tão louváveis cerimônias conforme a determinação dos Santos Padres devemos de comendar a Nossa padre que na Igreja desse convento em que tão pia e devotamente se celebrão os Divinos officios na Semana Santa em conformidade dos mesmos ditos façá observar os seguintes:

1º que na Missa de 5º feira Mayor somente se consagrem duas hóstias, huma que hade comungar o celebrante, outras qte se hade colocar em o throno e juntamente se celebrar a Missa de Sexta feiras.

2º que o Senhor senão exponha em Custodia na 5ª feira Mayor, mas se reponha in capsulla (...)

E celebrandosse na Igreja desse convento a festa do Corpo de Deos de nenhum modo se solemnize fora do Oytavario do Corpus⁶⁹.

Fr. Manuel do Desterro (? -1774) era um dos monges que cantava as *Paixões* nas celebrações na Semana Santa, sendo muito apreciado pela *muita suavidade, e ternura*⁷⁰.

Sonoridades festivas no século XVIII

Em 1719, o Mosteiro de S. Bento da Saúde de Lisboa tinha 32 monges Conventuais e treze moços. O provimento relativo aos monges era de 48 mil reis e o pagamento dos salários dos moços importava em 13.560 reis⁷¹. No triénio anterior, em 1716, o mosteiro *deu para muzicas sessenta e hum mil e quatrocentos e oitenta reis*. Nos anos seguintes os gastos com música foram aumentando. Em 1734, os monges de S. Bento também desembolsaram para *comédias quinze mil e oitenta reis*.⁷² Nesse ano esteve em Lisboa, hospedado no mosteiro, Fr. João da Madre de Deus (1691-1758), Bispo D. João de Seixas, recebido na corte por D. João V. Este monge beneditino que nasceu no Rio de Janeiro, foi nomeado em 1733 na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, Bispo de Areópolis. D. João de Seixas tinha estado em Florença, onde ofereceu a D. António de Bragança, em 1732, um *Livro de Sonatas para piano forte*, compostas por Lodovico Giustini di Pistoia⁷³.

⁶⁹ ANTT, Mosteiro de S. Bento, Maço1, doc.14.

⁷⁰ AMSB/ RJ *Dietário*, código 1161, f.346.

⁷¹ ANTT, Mosteiro de S. Bento, Maço 1, doc.7.

⁷² ADB, FMC, CSB, Estados nº 106.

⁷³ *Sonate da Cimbalo di piano forte. Lodovico Giustini di Pistoia fac-símile da edição de 1732- Florença.* Acompanha Cd de áudio por Cremilde Rosado Fernandes numa interpretação em pianoforte de Manuel

Na década de 40, nos relatórios do *Estado* do mosteiro ficaram registados vários melhoramentos no órgão grande do mosteiro e a compra de vários livros do coro, demonstrativos da actividade musical quotidiana.

Concertou-se o órgão por várias vezes e se acrescentarão nele dous registos de novo e se fez de novo hum sumeiro e se forrarão os foles todos. Encadernou-se de novo com capa de moscovoia o saltério diurno do coro

Comprouse dois missais novos e se mandarão encadernar trez e os mais se concertarão. Concertou-se o órgão no modo possível e se afinou por varias vezes e se lhe acrescentarão alguns registos. Reformou-se o coro e órgão de cortinas e se pos um quadro novo de Santa Abundancia, concertou-se o candieiro de alumir a estante, posce hum breviário novo e se reformou outro uzado e encadernou-se o Livro dos Introitos das Missas⁷⁴.

O manuscrito *Arvore Benedictina*⁷⁵ de 1749, atribuído a Frei Bento de São Luís, Sacristão mor no Mosteiro de São Bento da Saúde de Lisboa evidencia o papel da Congregação de São Bento de Portugal em meados do séc. XVIII na sumptuosidade na realização do Culto Divino. O autor menciona as cerimónias, os ritos e solenidades do Ofício Divino, da Missa e das festas e devoções em que a música assumia papel de relevo. A festa religiosa setecentista era um espetáculo de grande aparato litúrgico e uma espécie de antevisão virtual da vida celestial. Como afirma Nery, tratava-se de *avant la lettre de um verdadeiro dispositivo performativo multimédia*. (Nery, 2005, p. 17, 2006, p. 16). Sabe-se que nesta época nos mosteiros beneditinos masculinos, mas também nos femininos, se sentiu a forte influência exercida pela escola Napolitana de música, particularmente através de dois dos seus compositores: David Perez (1711-1778) e Niccolò Jommelli (1714-1774). Embora não tenham sido encontradas referências à interpretação de obras destes compositores no Mosteiro de S. Bento de Lisboa, é possível inferir que este repertório era conhecido e interpretado pelos monges beneditinos.

As festas em honra de S. Bento eram naturalmente momentos de grande esplendor e música eloquente contando sempre com a presença de cantores, organistas e outros músicos e pregadores convidados, a quem eram oferecidas as refeições no mosteiro. Em 1755, os *Visitadores* chamaram a atenção que apenas os músicos e pregadores poderiam ser admitidos no refeitório⁷⁶.

José Antunes, Lisboa 1767. Apresentação de Gerhard Doderer (2002). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

⁷⁴ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 106.

⁷⁵ AS, caixa 22, livro 2, f. 2 – *Arvore Benedictina, que não só dá fructos todos os mezes; mas todos os dias. Transplantada por hum devoto de S. Bento à devoção dos que curiosos, e atrahidos da suavidade dos seus nomes se inflamão nas grandezas de Arvore tão ilustre. Anno de 1749.*

⁷⁶ ADB, FMC, CSB, *Visita dos Visitadores* nº 192.

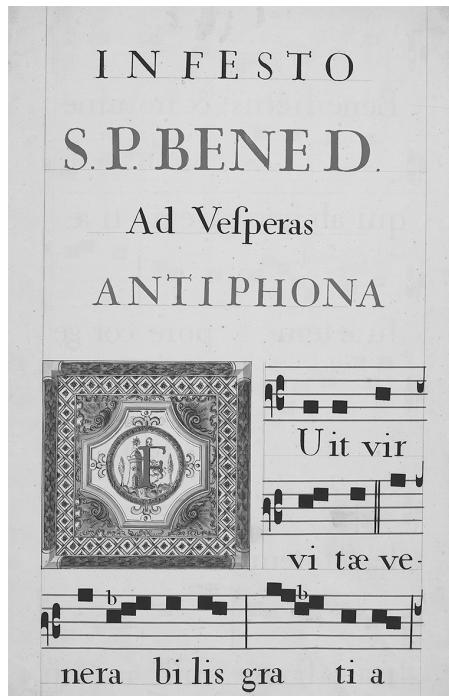


Fig. 8 - Antifonário. Ofício para a festa de S. Bento. Cantochão em notação quadrada negra sobre pentagrama vermelho, claves e guião. Primeira capital iluminada com representação do brasão da Ordem de S. Bento [1780-1850]77.

Na Festa de S. Bento realizada a 11 de Julho em 1780, Fr. Jozé dos Anjos dirigiu um concerto para bandolim e orquestra tocado pelo violinista Jerónimo Nonine, que participava nas cerimónias litúrgicas nas igrejas e mosteiros da capital (Scherpereel, 1999, p. 47). No ano seguinte, a 22 de Abril de 1781 ouviu-se na Missa realizada na Igreja de S. Bento *a sonata de Nonine para bandolim* (Sá, 2008, p. 103).

A presença do bandolim em contexto religioso monástico não deixa de ser curiosa, mas contextualizada tendo em conta que Dominico Scarlatti (1685-1757), mestre da Capela Real e professor entre 1719 e 1729, compôs algumas sonatas para este instrumento.⁷⁸ Na Biblioteca Nacional conservam-se Os *Minuetti per due mandolini* da autoria de Epifanio Loforte (1735-1809)⁷⁹. Aleixo Botelho Ferreira (1753-?) é também autor da *Sonata per Mandolino Solo e Basso*⁸⁰.

⁷⁷ Biblioteca Nacional. <http://purl.pt/27179>.

⁷⁸A mais antiga fonte portuguesa que se conhece de música para bandolim são as *Variações* de David Perez (1711-1778), cujo manuscrito data de 1773. A sequência de 126 variações dedicadas às filhas de D. José I, Suas Altezas Reais, tudo indica terem sido escritas para um contexto didático (Cranmer, 2011).

⁷⁹ Biblioteca Nacional de Portugal. <http://purl.pt/14648>. Os [30] *Minuetti per Due Mandolini* foram editados pela *AVA editions*.

⁸⁰ Biblioteca Nacional de Portugal. <http://purl.pt/14648>. A *Sonata per Mandolino Solo e Basso* foi editada pela *Ava editions*. António da Silva Leite (1759 – 1833), compositor, Mestre de Capela da catedral portuense e organista, autor de várias obras dedicadas às monjas do Mosteiro beneditino de Ave Maria

Depois de Nonine, há também notícia da presença regular do flautista Antonio Rodil (Sá, 2008, p. 103 e Anexo A). Este músico de origem espanhola, foi um instrumentista muito ativo, com apresentações como solista nas festas sacras, potenciando a circulação da música instrumental no espaço sagrado. Vanda de Sá, no estudo que realizou sobre o espólio da Irmandade de Santa Cecília nos anos de 1771 a 1829, conclui que quanto maior fosse a popularidade da festa religiosa maior a presença da música instrumental, realçando também a ligação com o universo profano (Sá, 2012, 427-452). Cristina Fernandes, referindo-se ao género sinfonia em contextos sacros, a que chama *sinfonias Al Divino*, revela que este repertório era uma prática comum no Antigo Regime, associado aos extraordinários *Te Deum* em funções sacras festivas e na abertura e conclusão das cerimónias, acompanhando os desfiles rituais do clero (Fernandes, 213, pp. 233-234).

A festividade em honra de Nossa Senhora de Monserrate também se realizava no Mosteiro de S. Bento. A 12 de Setembro de 1783 a *Gazeta de Lisboa* noticiava a celebração de uma Missa Solene no mosteiro.

“[...] Domingo 7 do corrente celebrou a Nação Hespanhola na Igreja de S. Bento desta cidade a festa, que anualmente consagra à sua Patrona N. Senhora de Monserrate, com Missa solemne e Sermão, cantando-se no fim o Te Deum em acção de graças pela conservação da vida do seu Soberano e Real Família [...]”⁸¹.

A 28 de Outubro de 1787, há também notícia da celebração da mesma festividade. O acontecimento viria a ser publicada na *Gazeta de Lisboa* a 9 de Novembro desse ano.

“[...] A Nação Hespanhola celebrou no dia 28 do mez passado huma solemne festa à sua Advogada N. S. do Monserrate na sua Capella, erigida no Convento dos Religiosos Bendictinos, cantando-se o Te Deum em acção de graças pela conservação da preciosa vida de seu Augusto Monarca Carlos III, e de toda a Real Família [...]”⁸².

No triénio de 1790 a 1792 as despesas com *armação, muzica e sermões* nas festividades alcançaram os duzentos e setenta e dois mil reis⁸³.

Novas Solfas no mosteiro na segunda metade do século XVIII

Em 1750, os *Visitadores* do mosteiro teceram vários comentários sobre as cerimónias litúrgicas e o respetivo repertório musical condenando as inovações introduzidas.

e Santa Clara do Porto compôs *Dialogo Jocoserio*, para voz e dois bandolins entre outras *modinhas* para esta formação [purl.pt/24567]. O *Verso Miserere* composto para o Mosteiro Beneditino de Ave Maria em datada de 1784, é a mais antiga obra musical conhecida de Silva Leite, [BNP, MM 323/5].

⁸¹ *Gazeta de Lisboa, Supl. N°36.*

⁸² *Gazeta de Lisboa, Supl. nº45.*

⁸³ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

"E por nos constar que neste mosteiro se hião introduzindo novas solfas, e novo modo de cantar e novas cerimónias, o que tudo he contrario a disposição da Ley 156 nº10 Portanto mandamos que o Reverendo Padre mestre D. Abbade prior e Subprior e ao Padre Cantor, que de nehumra sorte consinta que haja inovação de solfa assim no modo, como na substancia e tambem de ceremonias que se encontram com o nosso ceremonial e constituições e recomendamos mesmo ao muito Reverendo Padre Mestre D. Abbade e prior e Subrior que castiguem aos que o contrario fizerem o que muito lhe encarregamos na sua consciência. Exceptuamos forem as quatro festas do anno, e do Nosso Padre S. Bento em cujos dias poderá haver alguma inovação no Canto, assim em quando do modo, como na substancia; porem no que respeita as ceremonias observara sempre o nosso Ceremonial excepto nos Pontificais que nesta parte poderá praticar as ceremonias que costuma"⁸⁴.

Como se sabe, no reinado de D. João V ocorreu o chamado processo de italianização com uma produção de música policoral na Capela Patriarcal de Lisboa reflexo da importação e adaptação do estilo *romano* ao ambiente musical português. Música monumental e austera de que são exemplo o *Te Deum* de António Teixeira (1704-1774) ou a *Missa a oito vozes* de João Rodrigues Esteves (ca 1701-1752), mas também pequenas obras sacras deste compositor ou de Francisco António de Almeida (c. 1702-1755), um dos principais compositores da corte joanina. João Rodrigues Esteves integrou um amplo movimento de produção de música destinado a muitos eventos musicais sacros que aconteciam na cidade de Lisboa, mas naturalmente com especial incidência na Sé Patriarcal, onde foi compositor⁸⁵. Não seria de estranhar que os monges de S. Bento realizassem obras destes compositores. No mosteiro coexistia o *stile antico* para vozes sem acompanhamento ou com baixo contínuo, e o estilo moderno e *concertato* com acompanhamento instrumental de acordo com a capacidade praxis dos monges conventuais. As descrições das cerimónias religiosas dos viajantes estrangeiros em Portugal apontam para a estranheza dos autores perante uma eventual natureza profana do estilo musical que então se ouvia nas igrejas. (Nery, 2014, pp. 17-35) De facto, a linguagem estética dos principais compositores desta época era muito semelhante nos campos da música sacra e dramática.

As obras de João de Sousa Carvalho [1745 – 1798], João Cordeiro da Silva [c.1735 – 1808?], Luciano Xavier dos Santos [1734 -1808], José Joaquim dos Santos [1747-1801] ou António Leal Moreira [1758-1819] entre outros compositores, constituíam também repertório que os monges de S. Bento de Lisboa conheciam e certamente usavam na solenização das cerimónias religiosas.

Sonoridades Fúnebres

Por desejo dos cidadãos espanhóis residentes em Lisboa, a Irmandade de Nossa Senhora de Monserrate e os monges de S. Bento celebraram exéquias solenes aquando da morte de D. João V, ocorrida a 23 de outubro de 1750.

⁸⁴ ADB, FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores* nº 192.

⁸⁵ Sobre este compositor e a sua obra veja-se a dissertação de doutoramento de Eugénio Amorim Resende (2015).

Os Vassalos da Monarquia Hespanhola, assistentes em Lisboa, querendo fazer huma demonstração publica do sentimento, que lhes causou a perda do nosso Augustissimo, e Fidelissimo Rey, e Senhor D. Joam o V ordenaram que a Irmandade de N. S. de Monserrate, sita no Mosteiro de S. Bento desta Corte, celebrasse exequias publicas, e solenes pela alma do defunto Monarca [...] Na tarde de 22 cantou a Comunidade dos Monges Benedictinos vésperas solenes. No dia 23 se deu principio pelas 9 horas da manha ao Oficio com musica de admiráveis vozes, e instrumentos⁸⁶.

A Oração fúnebre proferida nessa ocasião por Tomás de Aquino (1720-1770?) viria a ser publicada em Lisboa na Nova Officina Monravana, provavelmente em 1751.⁸⁷ A 7 de Dezembro de 1752 falecia no mosteiro, com 50 anos de idade o M. R. P. M. Doutor Fr. Salvador dos Reys, monge beneditino da Província do Brasil. Foi sepultado no dia seguinte, perante a assistência de várias Comunidades Religiosas, depois de terem sido cantadas Vésperas Solenes de Defuntos⁸⁸.

Consequências do terramoto de 1755 na realização dos Ofícios Divinos

Apesar da catástrofe, a vida religiosa na capital continuou e duas semanas depois do terramoto providenciou-se que os Ofícios Divinos na Patriarcal e nos templos que não tinham sido destruídos pelos abalos ou pelos incêndios que se seguiram, não deixassem de se realizar. Fr. Cláudio da Conceição refere no Tomo XIII do Gabinete Histórico uma carta do Cardeal Patriarca datada de 16 de Novembro, *em resposta ao Aviso que Sua Majestade lhe havia mandado para se estabeleceram na Santa Igreja Patriarchal, os Offícios Divinos, em que lhe diz achar-se a Igreja de São Bento sem ruína, por informação do Engenheiro Carlos Mardel.* (Fernandes, 2010, p. 28) A 17 de Novembro de 1755, Sebastião José de Carvalho e Melo escreveu uma carta dirigida ao Abade do Mosteiro de S. Bento com o propósito de transferir os serviços litúrgicos da Capela Real e Patriarcal para o mosteiro, mas tal não veio a acontecer. O parecer entretanto elaborado pelo arquiteto Eugénio dos Santos, contrariando Carlos Mardel, indicava que o templo não oferecia total condição de segurança. A Patriarcal acabou por ser instalada na Ermida de São Joaquim e Santa Ana, em Alcântara. (Fernandes, 2010, p. 29) Porém, em 1769, na sequência do incêndio que destruiu a igreja entretanto construída no Sítio da Cotovia, atual príncipe Real, a Patriarcal viria a funcionar no Mosteiro, ali permanecendo até 1772⁸⁹. Em 1792, o relatório das obras realizadas no mosteiro dá conta *que na portaria se reduzirão ao risco do Mosteiro as quatro janelas, que tinhão servido de portas no tempo da Patriarchal e que ficarão depois disso com parapeitos de madeira*⁹⁰.

⁸⁶ Gazeta de Lisboa, 3-11-1750, nº44, pp. 870-871.

⁸⁷ Oração fúnebre e Panegyrica nas Exequias do Augusto, Magnífico, E Fidelissimo Rey, e Senhor D. João V celebradas pela Irmandade de Nossa Senhora de Monserrate da Nação Hespanhola no dia 23 de Outubro de 1750 na Igreja do Mosteiro de S. Bento da Saude de Lisboa [...] Disse-a Muito Revrendo padre Fr. Thomaz de Aquino, Ulyssiponense, Monge de S. Bento. (BNL 781)

⁸⁸ Gazeta de Lisboa, em 28-12-1752, nº47, pp. 626-627.

⁸⁹ Entre as opções possíveis a escolha do Mosteiro de S. Bento da Saúde para a celebração dos Ofícios Divinos da Patriarcal teve certamente em conta o facto dos Ofícios Divinos no mosteiro se realizarem com dignidade e magnificência.

⁹⁰ ADB, FMC; CSB, Estados nº108.

No dia 1 de Janeiro de 1756 em honra dos doentes das vítimas do terramoto, no Hospital determinado no Mosteiro de S. Bento da Saúde, cantou-se *com vozes, e instrumentos Musicos huma Ladainha à mesma Senhora [da Conceição da Saúde]*⁹¹.

Nos anos que se seguiram ao terramoto, a Regra de S. Bento começou a ser venerada em Portugal de forma especial. Segundo Coelho Dias, a *Regra* funcionou como objeto mágico de defesa contra os terramotos referindo Camilo Castelo Branco o costume de algumas pessoas trazerem ao pescoço a Regra de S. Bento como amuleto de proteção (Coelho Dias, 1993, p. 241). Explica-se assim o sucesso de 17 edições impressas da *Regra* em Portugal em tamanho reduzido, por pessoas devotas em 1756, e entre 1768 a 1902. No preâmbulo da primeira edição, o devoto Luis Correa da Sylva refere-se à *Regra* como *Desempenho Sagrado contra todo o Empenho diabólico ou celeste cofre de preciosas Relíquias, contra todo o poder tartárico, permissivamente praticado em horríveis Terramotos (...) dedicado ao Senhor São Bento* (Coelho Dias, 1999, p. 242). A práxis musical no convento era na segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX constituída por um amplo repertório musical, na sua maioria circunstancial, com uma circulação de partituras que davam resposta à atividade musical quotidiana conventual. E se algumas destas obras eram de qualidade estética de menor valia, outras, porém eram representativas da melhor produção musical italiana escrita em Portugal, como já se observou. A vida musical no mosteiro continuava intensa nesta época. A partir dos anos oitenta da centúria de setecentos o mosteiro realizou grandes investimentos relativos à atividade musical. O restauro dos órgãos já existentes e a compra de outros, o cuidado com os livros corais, a realização de pequenas obras no coro, são disso exemplo servindo uma prática musical que concorria com o que de melhor se praticava nas Igrejas lisboetas.

À semelhança de todos os mosteiros beneditinos, havia no Mosteiro de S. Bento da Saúde um conjunto de livros litúrgicos destinados ao serviço do altar e do coro. Os monges copistas recebiam todas as condições para a realização do seu trabalho, sendo sempre muito elogiados pelo preciso contributo que davam à congregação. Fr. Manuel de Santo António (1768-1831) cantor e organista no mosteiro de S. Bento da Saúde em 1798 foi um dos monges que se dedicava ao restauro dos livros corais que, fruto do seu uso diário, se deterioravam⁹². Só a presença de monges cantores e organistas e outros instrumentistas conventuais no mosteiro permitiam uma prática musical expressiva. Em 1783, o mosteiro tinha entre os seus monges músicos três organistas, Fr. Boaventura de S. José, Fr. João do Espírito Santo e Fr. Feliciano da Conceição, este último exercendo também funções de *Segundo Cantor*. O *Primeiro Cantor* era Fr. Bernardo da Esperança. Os mosteiros da congregação de maiores dimensões procuravam ter sempre vários monges organistas, entre os seus monges conventuais. Além da realização do baixo contínuo do repertório em *stile concertato* e do acompanhamento dos cantores no canto-chão, os organistas interpretavam obras solísticas. A improvisação nas intervenções instrumentais, demonstrativa de múltiplas vertentes de linguagem musical e o uso

⁹¹ *Gazeta de Lisboa*, em 19-2-1756, nº 7, pp. 55-56. Passados quase vinte anos o relatório dos Estados do mosteiro indica que se limpou a casa que serviu de enfermaria aos doentes do terramoto. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107.

⁹² AS, *Livro de Óbitos do Mosteiro de Tibães*, f.64v e f.67.

dos *Partimenti* apontavam para um labor intenso destes monges músicos (Fernandes, 2013, pp. 77-89). Nos triénios de 1789, 92 e 95 ficaram anotados no livro de *Estados* os investimentos no campo musical⁹³. Em 1789, acrescentaram-se novas vozes ao órgão, forrando-se toda a casa de madeira e telhado. Fez-se um Missal novo para a estante grande e dois breviários para as estantes pequenas. As janelas do coro ganharam cortinas novas e na porta do coro foi colocado um painel novo de Santa Escolástica. O mosteiro tinha então 31 monges conventuais, contando com o organista Fr. João do Espírito Santo, o Cantor Mor Fr. Bernardo da Esperança e Fr. Joaquim de S. Thomas com funções de Segundo Cantor. No triénio seguinte, o mosteiro, a igreja e a sacristia foram alvo de grandes obras. Consertou-se o pavimento da capela-mor e se *poz hum realejo novo, feito com os melhores registos, fingido por fora de madeira do Brasil, com filetes dourados, e remates de talha dourada*. Construi-se *hum taburno alto com sua varanda em volta para assento do mesmo e comodidade dos que cantão*.⁹⁴ A capela-mor ficou com vinte e dois bancos novos pintados de verde e uma estante grande também de madeira do Brasil para os Livros do Coro. Neste triénio eram organistas do mosteiro Fr. João do Espírito Santo, Fr. Feliciano de S. Bento e a Fr. António de S. José. O Cantor Mor era Fr. Manuel do Rosário e o Segundo Cantor Fr. Joaquim José de Nossa Senhor. Em 1795, foram consertados os quatro foles do órgão com pelicas novas e algumas ferragens e nas estantes novas do coro foi colocado *hum livro novo encadernado de Kyrios, Glorias e Comunz e de missas de cantochão figurado*. Reformou-se *hum livro de Hymnos, do Comum, que todos se estampilharão de novo, se encadernou com os cânticos que havia*⁹⁵. Em 1798 o órgão grande voltou a ser restaurado. O livro coral das festas particulares celebradas no mosteiro e os restantes livros corais foram todos alvo de novo restauro. Neste triénio, exerciam funções de organista Fr. Custodio de S. José, Fr. António de S. José e Fr. Manoel de Santo António. As obrigações quotidianas exigiam uma dedicação constante. Ao Cantor Mor, Fr. Vicente S. Luís, competia a responsabilidade de assegurar a direção musical do canto litúrgico. De acordo com as suas funções elencadas ao pormenor no Cerimonial da congregação, o coro era obrigado a seguir todas as suas indicações.

“No levantar dos cantos o seguirão todos, ainda que na mudança de tom cometa alguma falta, porque em tal caso he maior concerto errar, entoando comos mais, que discordar por querer acertar”⁹⁶.

O documento com os *Encargos que sempre o mosteiro cumpre pelos seos religiosos* elaborado em 1796 testemunha o lema beneditino *Ora et labora* com obrigações quotidianas que exigiam uma dedicação constante.

“Duas Missas quotidianas com responso no fim (...)
 Duas Missas cada semana pelas Almas mais desamparadas a mesma esmola (...)
 Três missas em dias fixos

⁹³ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108. Além do restauro do órgão e dos livros corais os monges também colocaram *hum pano verde de novo no jogo do bilhar*. Os momentos de lazer da vida conventual não eram afinal apenas as saídas para o rio.

⁹⁶ *Cerimonial da Congregação*. Coimbra, 1647. *Livro Primeiro- Título Segundo- Capítulo II. Do cantor Mor*.

Nove Missas Cantadas com Ministros acólitos (...)	
Uma Missa Cantada com toda a Solemnidade em dia de Nossa Senhora da Incarnação	
Senhor exposto com 68 lumes e sermão (...)	
Hum officio cantado com Vésperas e Missas de Ministros, Responsos (...)	
Encargos	
D. Clemencia de Mendonça Noronha	200 missas por ano
D. Gaspar Pacheco	Huma Missa quotidiana Hum officio de nove lições E Missa Cantada". ⁹⁷

Na *Visita* realizada em 1798 ao mosteiro, o *Visitador* determinou a realização dos Ofícios cantados: às segundas, quartas e sextas-feiras, a Hora da Terça e a Missa conventual; aos sábados a Missa de Nossa Senhora e a Ladinha; aos domingos e dias santos as Horas de Prima, Terça e a Missa conventual⁹⁸.

Na portaria do Convento de S. Bento da Saúde eram vendidas obras importantes de música prática e teórica. A 16 de Agosto de 1788 a *Gazeta de Lisboa* noticiava a publicação *O Ecclesiastico instruído scientificamente na Arte do Cantochão*, da autoria do monge beneditino Fr. Bernardo da Conceição, informando os leitores da qualidade da obra e da sua venda, entre outros locais, na portaria do Convento de S. Bento.

“O Ecclesiastico instruído scientificamente na Arte do Cantochão: pelo P. Fr. Bernardo da Conceição, Monge da esclarecida Ordem do Príncipe dos patriarcas S. bento: obras neste género de Musica Ecclesiastica, tão completa, que os professores, assim na theorica como na pratica, nella tem tudo quanto se pôde desejar. Esta Arte se faz assás recomendável a todos os Ecclesiasticos tanto Seculares como regulares, não só por ser o assumpto próprio do seu estado, mas também pela boa ordem com que está disposta, e pelas cousas novas que trata, como a prática dos doze tons, assim pela escada de bequadro, como pela de bemol: methodo até agora nunca visto. Vende-se em Lisboa na portaria do Convento de S. Bento: e na Ribeira-velha, defronte da estalagem do Caximbo, em cada de Manoel Lourenço Marques: e no Porto, em casa de jeronymo da Cunha Bandeira, morador aos Quindaes da Ribeira da mesma cidade; e em casa de D. Antonio de Jesus Maia, viúva, contratadora de livros, na rua dos Mercadores”⁹⁹.

Em 1809, a *Gazeta de Lisboa* informou os seus leitores sobre a publicação e respetivos locais de venda do *Compendio de Musica theorica e practica* da autoria de Frei Domingos de S. José Varela [1762-1834] segundo o Cardeal Saraiva *insigne organista, e o melhor, que teve a congregação Benedictina de Portugal nestes nossos tempos*¹⁰⁰

⁹⁷ ANTT, Mosteiro de S. Bento, Maço 2, 1796.

⁹⁸ ADB, FMC, Visitas do Geral nº173.

⁹⁹ *Gazeta de Lisboa*, 2º Supl., nº33. Fr. Bernardo da Conceição nasceu no Porto em 1744. Foi organista em vários mosteiros da Ordem. O Capítulo Geral em 1786 autorizou a edição da obra impressa em 1788 na oficina de Francisco Luís Ameno. Além desta obra publicou em 1789 *Modo fácil e claro para aprender cantochão*. (Lessa, 1998, vol. II, pp. 556 e 557).

¹⁰⁰ Caldeira, António Correia (1876). Cardeal Saraiva, *Obras Completas do Cardeal Saraiva Precedidas de Uma Introdução pelo Marquez de Rezende* tomo VI, pp. 403-404. Lisboa. Imprensa Nacional. (Lessa, 1998, 638-640).

Sahio à luz: Compendio de Musica theorica e pratica, que contém: Breve instrucção para tirar Musica: Lições de acompanhamento em Orgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pôde obter regular harmonia: Medidas para dividir os braços das Violas, Guitarras &c., e para a canariado Orgão: Appendix, em que se declarão os melhores methodos de afinar o Orgão, Cravo &c.: Modo de tirar os sons harmónicos ou flautados; com varias e novas experiencias interessantes ao Contraponto, à Composição, e à Fysica da Musica. Este Compendio merece a aprovação dos melhores Professores de Musica do Porto e de Lisboa, aonde se justificou o seu merecimento e utilidade; e em atenção a isso se dignou S. A. R. de conceder ao Author privilegio exclusivo, o qual vai no fim de alguns exemplares da Obra, porque se não pôde ajuntar a todos, por se ter impresso o privilegio depois d'estar a Obra em parte vendida. Vende-se em brochura por 1200 réis, em Lisboa nas Portarias de S. Bento da Saude, e do Collegio de Nossa Senhora da EStrella: em Coimbra, na do Collegio de S. Bento, e na loja d'Aillaud: no Porto, na Portaria de S. Bento da Victoria; e em Guimarães, em casa do Cirurgião José Antonio Varella¹⁰¹.

À semelhança da Igreja Patriarcal e das igrejas mais importantes de Lisboa e de outras cidades do país, na igreja do Mosteiro da Saúde realizavam-se frequentemente cerimónias litúrgicas solenes de louvor e júbilo quase sempre em consequência de acontecimentos importantes relacionados com a realeza. A música ocupava papel de destaque nestas celebrações, muitas vezes noticiadas na *Gazeta de Lisboa*. A 14 de Março de 1800 foi eleito Papa o beneditino Fr. Gregorio Chiaramonti recebendo o nome pontifical de Pio VII. A Congregação Beneditina e os monges de S. Bento da Saúde, em particular, regozijaram-se com o importante acontecimento segundo noticiou a *Gazeta de Lisboa*, distinguindo-se o mosteiro nas demonstrações públicas de júbilo, onde se cantou no Domingo de 25 de Maio *Missa e Te Deum* com *excelente Musica*.¹⁰² Era então Abade do Mosteiro Fr. José de Santa Roza e Vasconcelos que na noite de 24 mandou iluminar todo o mosteiro. À *Missa de ação de graças com vestes pontificiais* assistiu um grande número de pessoas.¹⁰³

Nas primeiras décadas do século XIX, eram organistas no mosteiro Fr. Bernardino de Santa Cecília, Fr. Joaquim do Coração de Jesus, Fr. João de S. Boaventura e Fr. Manuel da Assunção. O mosteiro tinha ainda no seu rol de monges conventuais Fr. Luís de S. Mauro, Fr. João da Anunciação e Fr. José de S. Luís com as funções de Cantor Mor e Segundo Cantor.¹⁰⁴ Em 1813, os *Visitadores* recomendaram que as Missas da Terça, nas segundas, quartas e sextas-feiras, a Missa de Nossa Senhora aos sábados, as Horas de Prima e Terça e Missa de Domingo fossem sempre cantadas. Nas semanas precedentes ao tempo do Advento e Quaresma a Hora de Terça e as Missas com exceção da terça e quarta-feira também deveriam ser cantadas¹⁰⁵. Em 1820, viria a ser publicado pela Imprensa Regia de Lisboa o *Ceremonial Monastico reformado da Congregação de S. Bento de Portugal*. No prefácio da obra tecem-se considerações sobre a necessidade de reforma do Ceremonial que havia já sido reconhecida no Capítulo Geral realizado no Mosteiro de Tibães em 1786.

¹⁰¹ *Gazeta de Lisboa*, 3-10-1806, Supl. N° 39.

¹⁰² *Gazeta de Lisboa*, 21-6-1800, 2º Supl., n°24.

¹⁰³ BN, Código 731, f.15. In Joaquim Leitão (1945). *O Palácio de S. Bento*. pp. 53-54.

¹⁰⁴ Uma pequena nota biográfica dos monges músicos conventuais no mosteiro consta em apêndice.

¹⁰⁵ ADB, FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores* n°192.

Organizado em cinco livros, o Cerimonial termina com um apêndice com normas para a prática musical litúrgica intitulado *Modo de entoar e cantar os Offícios*. Em 1822 a congregação reunida em Capítulo aceitava ainda candidatos ao noviciado, mas os tempos cada vez mais difíceis determinavam que os noviços teriam de possuir o seu próprio instrumento de tecla para poderem ser admitidos: *he lei confirmada que os Noviços sejam obrigados a trazer hum manicórdio*¹⁰⁶. A vida monástica em S. Bento estava prestes a terminar. Nos *Autos de Posse e Avaliação do Mosteiro em 1834*, o *Inventário da Sacristia* elaborado por José Maria Teixeira d'Aragão, dá conta, entre muitos outros haveres, de 17 livros grandes de serviço do coro, seis livros para a procissão do corpo de Deus, 9 livros para missas de Defuntos, 3 livros para Pontifical, 20 livros avulsos, 10 Missais, 1 livro de Pontifical, 2 cadernos de Pontificais, 4 cadernos de música, 2 breviários, 1 *realejo* (órgão pequeno), 1 sineta grande de bronze e na torre, *hum relogio* com seus pertences, 2 sinos muito grandes, dois menores, *mas também grandes e hum dito pequeno*¹⁰⁷.

Nota final

O estudo das fontes históricas que se conservaram sobre o Mosteiro de S. Bento da Saúde permite inferir a existência de uma vida musical de relevo no contexto da música sacra portuguesa. Todavia, foram em reduzido número as fontes musicais que resistiram ao percurso histórico desta casa monástica, tendo-se por essa razão perdido irremediavelmente um valioso património musical. A ínfima parte do património outrora existente e a leitura de documentos históricos de natureza variada permite, no entanto, identificar o modo de ser monástico beneditino e dar razão a Frei Geraldo quando afirma que *os Beneditinos são os homens da Liturgia*.¹⁰⁸ Disso foi exemplo o Mosteiro de S. Bento da Saúde, em que os monges participavam no ciclo diário de devoção entre o nascer e o pôr-do-sol, nas vigílias noturnas e nas comemorações festivas realizadas ao longo do calendário litúrgico. Na igreja do mosteiro ouviram-se outros tempos magníficas *Batalhas* nos seus órgãos, eloquentes *Te Deum*, *Vésperas* solenes, *Missas* policorais acompanhadas de instrumentos, o *Salmo Miserere*, as *Antífonas Marianas*, os *Hinos* e as *Ladainhas* e tantos outros louvores ao Divino expressos nas palavras e na música simbolicamente sacralizadas. Da sua torre ecoaram os sons brônzeos, com significados próprios do pulsar da vida monástica, mas também interagindo com a população, chamando os crentes para os serviços religiosos. *Sonoridades rituais* (De Paula, 2017), com impacto significativo no curso da história, paisagens sonoras identitárias de cultura de um lugar.

¹⁰⁶ ADB, FMC, CSB, Ms 317. *Actas Capitulares*.

¹⁰⁷ ANTT, Ministério das Finanças, Convento de São Bento da Saúde de Lisboa, cx. 2224 e 2267. *Autoz de Posse e Avaliação do Mosteiro de Sam Bento da Saude e suas pertenças, com nos mesmos se declara de 1834*.

¹⁰⁸ "Na realidade, por causa da solenização do Ofício Divino, enquanto louvor de Deus, os Beneditinos deram sempre particular importância à música nas suas igrejas e, por isso mesmo, também aos órgãos. De facto, S. Bento gastara 12 capítulos da sua Regra, do VIII ao XX, a regular o Ofício Divino, o "Opus Dei", e a propor a maneira de salmodiar. Por isso, a recitação solene das Horas Canónicas e a celebração da Liturgia, sobretudo da Missa Maior ou Conventual, tornaram-se apanágio e quase senha de identificação do modo de ser monástico-benedictino, sobretudo depois de Cluny. Por isso se diz que os Beneditinos são os homens da Liturgia" (Dias Coelho, 1994, p. 33).

Fontes

Arquivo Distrital de Braga

FMC, CSB, *Estados* nº 94, nº105, nº106, nº 107, nº108, nº118, nº 128

FMC, CSB, *Visitas do Geral* nº 146, nº147, nº 151, nº152, nº 168, nº173, nº 183

FMC, CSB, *Visitas dos Visitadores* nº 182, nº183, nº192

FMC, CSB, Ms 317. *Actas Capitulares*.

Arquivo do Mosteiro de S. Bento / Rio de Janeiro

Dietário, código 1161

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Mosteiro de S. Bento, Maço 1, doc.14.

Mosteiro de S. Bento, Maço 1, doc.7

Mosteiro de S. Bento, Maço 2

Ministério das Finanças, Convento de São Bento da Saúde de Lisboa, cx. 2224 e 2267.

Arquivo de Singeverga

Constituições da Ordem de Sam Bento destes Reynos de Portugal, 1590

Livro de Óbitos do Mosteiro de Tibães

Actas Capitulares nº314, nº315

Livro dos Capítulos Gerais

Ms de Fr. Francisco de S. Luís, Apontamentos Beneditinos

Caixa 22, livro 2, f. 2 – *Arvore Benedictina*

Livro de Óbitos do Mosteiro de Tibães

Ceremonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal novamente reformado, e apurado por mandado de capitulo pleno, sendo reverendissimo geral da dita congregação o Doctor Frey Antonio Carneyro [...], [Livros I e II] em Coimbra, na officina de Diogo Gomez de Loureyro, 1647, [Livro III] em Coimbra, nas officinas de Diogo Gomez de Loureyro & de Lourenço Craesbeeck, 1648.

Biblioteca Nacional

Códice 781

Biblioteca Pública Municipal do Porto

Livro de Óbitos dos Monges que faleceram neste Mosteiro de S. Salvador de Paço de Souza (1625-1826), Ms. 173,

Ms 424, Ms 913

Livro de Óbitos de S. Romão, Ms nº 1339

Gazeta de Lisboa, 1750, 1752, 1756, 1800, 1806

Hemeroteca Digital, Archivo Pittoresco, 1860, 3º Ano, nº52, 1860.

Referências bibliográficas

- Caldeira, A. C. (1876). Cardeal Saraiva, *Obras Completas do Cardeal Saraiva Precedidas de Uma Introdução pelo Marquez de Rezende* tomo VI, 403-404. Lisboa: Imprensa Nacional
- Castagna, P. (2000). "A Procissão do Enterro de Sexta feira Santa. Subsídios para as Reconstituições Musicais". *Anais do III Simpósio Latino-Americanano de Musicologia*. 227-261. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.
- Coelho Dias, G. (1993). "O culto popular a S. Bento: uma forma de terapêutica religiosa" *Revista da Faculdade de Letras*. 233-243. Porto: Universidade do Porto.
- Coelho Dias, G. (2011). *Quando os Monges eram uma Civilização... Beneditinos: Espírito, Alma e Corpo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Cranmer, D. (2011). David Perez. *Variazioni per Mandolino*. Lisboa: Edições Colibri.
- De Paula, R. T. (2017). *Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o ceremonial. Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. Diss. De Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova.
- Doderer, G. (2002). *Sonate da Cimbalo di piano forte. Lodovico Giustini di Pistoia fac-símile da edição de 1732-Florença*. Acompanha Cd de áudio por Cremilde Rosado Fernandes numa interpretação em pianoforte de Manuel José Antunes, Lisboa 1767. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Fernandes, C. (2010). *O Sistema Produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Dissertação de Doutoramento. Universidade de Évora.
- Fernandes, C. (2013). "Boa voz de tiple, scienzia de música e prendas de acompanhamento". *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Fernandes, C. (2013). "Sinfonias "Al Divino"" . Algumas Reflexões Sobre os Usos da Música Orquestral nos Espaços Eclesiásticos da Monarquia", em Vanda de Sá e Cristina Fernandes (Coord.) *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Edições Colibri., pp.231-251.
- Henriques, L. (2015). *As três missas de Duarte Lobo sobre motetes de Francisco Guerrero no Liber Missarum de 1621: Uma visão analítica do seu processo de construção*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova.
- Fisher, A. J. (2014). *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter Reformation Bavaria*. Oxford: Oxford University Press.
- Kastner, M. S. (1976). Manuel Rodrigues Coelho. *Flores de musica para o instrumento de tecla & harpa*, 2 vols. *Portugalizæ Musica I, III*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3^a ed.
- Leitão, J. (1945). *O Palácio de S. Bento*. Lisboa: Bertrand.
- Lessa, E. (1998). *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova.
- Nery, R. V. (2005). "Piedade Barroca e Novas Práticas de Sociabilidade Urbana na Música Sacra Luso-Brasileira do Século XVIII: o estudo de caso dos Salmos de João de Sousa Vasconcelos". Prefácio em Fernandes C. *Devoção e Teatralidade: as vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. Lisboa: Edições Colibri.
- Nery, R. V. (2006). "Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII". *Revista Música*, 11. Universidade de S. Paulo: Departamento de Música, pp.11-28.
- Nery, R. V. (2008). "Vozes da cidade: Música no espaço público de Lisboa no final do Antigo Regime" *Praças Públicas: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Nery, R. V. (2014). "A Música Instrumental no Portugal do Antigo Regime: Práticas de Sociabilidade e Estratégias de Distinção" Em Vanda de Sá e Cristina Fernandes (Coord.) *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Edições Colibri.
- Parra da Silva, T. et all (2002). *São Bento Renascido*. Lisboa: Assembleia da República.
- Parra da Silva, T. (2015). "O Mosteiro de São Bento da Saúde: Execução do Projecto de Baltasar Álvares" *Em Collecção de todas as cousas mais atendíveis, e superiores, que se admirão no Sôptuoso Mosteiro de S. Bento da Saúde de Lisboa. Edição Fac-Similada*. Lisboa: Assembleia da República.
- Resende, E. M. de A. (2015). Prática composicional na Música Sacra em Portugal na primeira metade do século XVIII – Estudo e Edição da obra de João Rodrigues Esteves. Dissertação de doutoramento. Porto: Universidade Católica Portuguesa
- S. Tomás, Fr. Leão (1974). *Benedictina Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda
- Sá, V. de, M. da S. (2008). *Os Circuitos de Produção e Difusão da Música Instrumental em Portugal, de 1750 ao Advento do Liberalismo*. Dissertação de Doutoramento. Universidade de Évora.

- Sá, V. de (2012). "A Música Instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime". Em M. E. Lucas e R. V. Nery (Org.) *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 427-454.
- Sá, V. de, et all (2021). *Sonoridades Eborenses*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Scherpereel, J. (1999). "Patrocínio e «Performance Practice» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX" em *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 37-52.
- Strohm, R. (1985). *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.

Abreviaturas

- ADB - Arquivo Distrital de Braga
AMSB/ RJ - Arquivo do Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro
ANTT - Arquivo Nacional Torre do Tombo
AS - Arquivo de Singeverga
BPMP - Biblioteca Pública Municipal do Porto
BNP - Biblioteca Nacional de Portugal
CSB - Congregação de S. Bento
FMC - Fundo Monástico Conventual
MAR - Museu da Assembleia da República
UM - Universidade do Minho

Apêndice

Alguns monges músicos conventuais em S. Bento da Saúde de Lisboa (séculos XVII, XVIII e XIX)

Fr. Inocêncio do Espírito Santo (?-1636). Fr. Inocêncio nasceu em Amarante. Foi organista e sacristão no mosteiro de S. Bento da Saúde onde faleceu em 1636. O seu biógrafo anotou no *Livro de Óbitos* que este monge construiu várias imagens para os altares dos mosteiros da sua Ordem. “No sumptuoso Mosteiro de S. Bento de Lisboa dormio felicemente em o Senhor, Frei Innocencio do Espírito Santo, o qual tomando o habito da Monacal Familia Benedictina no Mosteiro de Tibães, se portou com tanto exemplo, e reforma da vida, que era idéa de hum perfeito Religioso. Nos actos da Comunidade para a observância da Religião era dos primeiros; no Coro tocava órgão; todo o tempo que lhe estava fogindo à ociosidade, como recomendava o glorioso patriarca São Bento; e assim o empregava, trabalhando em fazer Imagens do Senhor de vulto, com que ornava os Altares dos Mosteiros da sua Ordem. Neste modo de vida perseverou, até que a obediência o mandou para sachristão do Mosteiro de Lisboa, em que viveu alguns anos conservando sempre a celebre opinião, que se tinha da sua virtude, e exercitando esta ocupação com louvor, assim na Ordem como na cidade; (...) Teve tão grande devoção à virgem santíssima, que se afirma que esta lhe falara: era tal o cordeal affecto com que a venerava, que estando sem falla por acidente de paralysia, todas as vezes que lhe perguntavam, se queria recitar o officio da Senhora, respondia que sim (...) porque aos golpes, que dava o sino, fazendo sinal de se levantar a hostia na Missa, se lhe ouvirão estas palavras: louvado seja o Santíssimo Sacramento”. D. António Caetano de Sousa (1744) *Agiológico dos Santos, e varões ilustres em virtude do Reyno de Portugal, e suas Conquistas*, vol.4. Lisboa: Na Regia Officina Sylviana e da Academia Real.

Fr. Feliciano da Purificação (? - 1638). Nasceu em Guimarães, e entrou no noviciado no Mosteiro de Rendufe em 1600. Em 1612 era monge conventual no mosteiro de S. Bento de Lisboa, vindo a falecer em 1638 no Mosteiro de paço de Sousa. O seu biógrafo enalteceu as qualidades deste músico deixando registado que “no choro foi continuo e mui zeloso de que o officio Divino se fizesse com muita perfeição e concenso. Teve excelente box; e foi mui grande cantor, com estas qualidades ajudou sempre a seus irmãos louvando a Deus no choro”. BPMP, Ms 173, f.18.

Fr. Serafim. Em 1648, vem mencionado no relatório da Visita do Abade Geral da Congregação ao Mosteiro de S. Bento de Lisboa, que recomendou que Fr. Serafim aprendesse harpa. ADB, FMC, CSB, *Visitas do Geral* n°147, f.5v.

Fr. Manuel da Esperança (? - 1659). Entrou para o Mosteiro de Lisboa em 1593. “Foi continuo no choro e sabia muito bem canto d’orgão com que ajudou muito a seus irmãos a louvar a Deus”. BPMP, Ms173, f.28

Fr. João dos Anjos (1610-1683). Em 1646 foi nomeado mestre de harpa no Mosteiro de S. Bento de Lisboa. Discípulo do compositor Duarte Lobo, Fr. João dos Anjos formou ensinou canto, contraponto e harpa a muitos monges da congregação: “O padre Fr. João dos Anjos natural da freguesia da Magdalena em lisboa aprendeo latim, canto de órgão, Arpa, e contraponto, em que sahio consumado tendo para

Mestre desta arte a Duarte Lobo nella, insigne. Aceitou-o o Reverendíssimo Fr. Leão, e tomou o habito no Mosteiro de Lisboa a 8 de maio de 1628 tendo 18 de idade - mui cuidadoso nos seus deveres, estudioso em suas prendas com que se aperfeiçoou grandemente em arte de contraponto, e na prática delle. Professor com gosto de todos esteve muitos anos em Lisboa, e depois no Porto, onde teve o favor dos Governadores D. Rodrigo de Meneses e D. Alvaro de Abranches [...] Ensinou ali muitos estudantes a cantar, a contrapor, e harpa donde sahirão grandes discípulos. Foi muito desinteressado, recolhido, veio por fim para Lisboa, onde faleceu de paralysia a 4 de agosto de 1683". AS, Ms de Frei Francisco de S. Luís, *Apontamentos Beneditinos*

Fr. Domingos de S. José (?-1665). Entrou para a Congregação no Mosteiro de Tibães a 18 de Março de 1630. "O Padre Frei domingos de S. Joseph, de quazi dez anos de mestre de noviços com tão boa satisfação como todos devião, e com tanto trabalho, de perto de quarenta anos de choro, e servindo com o instrumento de Baixão com o maior zello, cuidado e sciencia de que foi insigne (...) Depois de professo o mudarão para o nosso Mosteiro de Lisboa sendo abbade Frei Bento da Esperança neste mosteiro esteve muitos anos, servindo a religião com o seo instrumento que tocava com essa destreza na solfa e intelligencia na muzica". BPMP. Ms 173, f.34v e f.35

Fr. António da Paz (?-1679). Foi músico da Congregação. Foi sepultado na capela do Mosteiro de S. Bento de Lisboa.

ANTT, Convento de Miranda-Santa Maria. Maço 13

Fr. Inácio (Séc. XVII). Em 1644 exerceu funções de Mestre de Canto no Mosteiro do Pombeiro. Em 1648 foi nomeado Mestre de Instrumentos de Tecla no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, *Visitas do Geral* nº147, f. 5v.

Fr. António de S. Bento (? - 1674). Ingressou no Mosteiro de S. Bento da Saúde em 1638. "Foi Excellente musico e muito curioso: juntava e iluminava". Faleceu neste mosteiro em 1674. AS, Ms de Fr. Francisco de S. Luís. Apontamentos Beneditinos, f. 38.

Fr. Manuel. Em 1648 o Abade Geral do mosteiro recomendou a Fr. Manuel que aprendesse a tocar harpa. ADB, FMC, MCSB, *Visitas do Geral* nº147, f.5v.

Fr. Máximo do Rosário (?-1670). Em 1648 foi nomeado mestre de música no mosteiro de S. Bento da Saúde. Segundo o seu biógrafo "O Padre Frei Maximo do Rozario (...) sahio insigne em escrever Letra assim miúda como grossa, excelente musico, e tocador de viola". Entrou para a congregação no Mosteiro de Tibães em 1632 e depois de professar esteve nos mosteiros de Lisboa, Porto e novamente Tibães onde "concorreto para se fazerem com grande esplendor os divinos officios, buscando, e compondo Musicas selectas, cantando tenor sonoro, e tocando viola de maneira que concorriam gentes de todas as qualidades aos divinos louvores". AS, Ms de Fr. Francisco de S. Luís, *Apontamentos Beneditinos*, f.105.

Fr. Pedro do Espírito Santo (? - 1676). Foi monge conventual nos vários mosteiros da Congregação pelo facto de ser destro em música e ter boa voz. Quando estava no Mosteiro de S. Bento da Saúde de Lisboa foi eleito Abade do Mosteiro da Baía e mais tarde Provincial do Brasil. Ressignando a Portugal faleceu em 1676, sendo sepultado no Convento dos Capuchos. ADB, FMC, Mosteiro de Tibães, Ms 725, f.59.

Fr. Diogo da Conceição (?-1696). Nasceu em Óbidos. Organista e compositor decidiu entrar para a congregação no Mosteiro de S. Bento da Saúde, depois de rejeitar um convite para integrar a capela musical de D. João IV. Monge de grande cultura esteve cerca de 20 anos à frente da Capela Musical do Mosteiro de S. Bento da Vitória no Porto. "Entrou na nossa ordem sendo Geral o Reverendíssimo Fr. Pedro de Souza - com os Mestres que naquele Mosteiro aonde fora pupillo lhe tinhão dado sahio bom Latino, perfeito e famoso organista, e hum dos insignes compositores de seu tempo. Foi aos colégios compunha com muita propriedade as Letras da Musica - foi Pregador geral no Porto, grande escriturário, muito lidos nos Padres e nas humanidades (...) em sua cella erão as conferencias discretas, as palestras poéticas, e os certames literários - ahí se fazião os provimentos das musicas. Faleceo a 7 de Mayo de 1696 com edificação e saudade". AS, Ms de Fr. Francisco de S. Luís, *Apontamentos Beneditinos*, f.21

Fr. Pedro da Ascenção (1653-1717). Natural de Braga estudou latim e música, aprendendo a tocar harpa, antes de entrar para a Congregação. Foi Procurador Geral da Corte de Lisboa, Abade do Mosteiro de S. Bento e Abade Geral da Ordem. "Teve da muzica huma notícia bem completa; da harpa exercício com magistério". Fr. Tomás de Aquino, *Elogios dos Reverendíssimos Padres DD. Abades Geraes*, Lisboa 1767, p. 279

Fr. Custódio do Salvador (1667-1746). Este monge era cantor e harpista. Nasceu em Pena Maior e fez o noviciado no Mosteiro de Lisboa ao tempo do Abade Geral Fr. Jerónimo de Santiago. Esteve no Mosteiro de S. Bento da Vitória cerca de 30 anos. "Aplicou-se com veemente estudosidade às virtudes, Letras e Muzica com que ao toque da Harpa em que foi eminentemente fez tanta consonância que sem outras vozes intercessoras que o seo som ouvido impetrou a Monastica cogula de S. Bento. Depois de professo frequentou as aulas de Filosofia e teologia, e sempre o instrumento da Harpa em que se graduou Mestre consumado comunicando a muitos Discípulos e ainda Discípulas Religiosas, que teve a sua sciencia, se bem que nunca por não ser imitável a sua rara destreza no tocar". AS, *Livro das Vidas dos monges que falecerão neste Mosteiro de Santo Tirso*, ff 20v e 21v

Fr. Manuel do Desterro (?-1774). Foi monge conventual no mosteiro onde "o Prelado daquela caza (Mosteiro de S. Bento de Lisboa) o rogava sempre nas ocasioens de Cantor, principalmente nas paixões, que executava com muita suavidade, e ternura... "Este monge foi depois para o Brasil, vindo a falecer no Mosteiro do Rio de Janeiro. AMSB/ RJ *Dietário*, código 1161, f.346.

Fr. José de S. Bernardo (1712-1796). Chamava-se José de Faria e "tomou o habito de nosso Santo Patriarcha animo perseverandi neste Mosteiro de São Bento da Saude de Lisboa a 5 de Março de 1744". [BPMP, Ms 913, f.112v] Entrou para a congregação no Mosteiro de S. Bento da Saúde em 1744, onde professou e foi conventual mais de vinte anos, exercendo funções de cantor, mestre dos coristas e subprior. BPMP, Ms 424, f.145.

Fr. Manuel da Conceição (1722-1795). Entrou para a congregação em 1722, depois de ter estudado *latinidade, cantochão e órgão*. Depois de receber o hábito no Mosteiro de Tibães em 1742, frequentou o coristado no Mosteiro de S. Bento da Saúde.

Exerceu funções de Cantor Mor nos mosteiros do Porto e Lisboa “exercendo também a ocupação de organista com todo o aplauzo e reputação dos melhores de nossa ordem”. BPMP, Livro de Óbitos de S. Romão, Ms nº 1339, f.20.

Fr. José de Santo Inácio (1728 - ?). Natural de Évora. Entrou para o Noviciado pela prenda de canto e órgão no Mosteiro de S. Bento de Lisboa em 1746. BPMP, Ms 913, f.123-125.

Fr. João do Espírito Santo (1739-1796). Foi cantor e organista nos mosteiros da congregação. Natural de Braga foi educado por seus pais, “os quaes alem das mais instruções próprias de huma boa educação o fizeram aprender a tocar órgão, por cuja boa prenda e mais qualidades, que o condecoravão, foi aceito para a nossa Congregação (...)”. Nos anos de 1780 a 1792 foi organista conventual no mosteiro de Lisboa exercendo também as funções de Sacristão, mestre-de-obras, enfermeiro e depositário. Em 1792 foi eleito Abade do Mosteiro de Santarém. ADB, FMC, CSB, Ms 194.

Fr. Feliciano da Conceição (1745-1798). Foi cantor e organista da Congregação. Nos Estados do Mosteiro de S. Bento de Lisboa vem mencionado em 1783 e 1786 com as funções de Segundo Cantor, Organista, Subprior e Depositário. Em 1789 exercia ainda funções de organista. Este monge foi Abade dos Mosteiros de Miranda e de Cabanas. ADB, FMC; Estados nº108.

Fr. Custódio de S. José (1766-1820). Foi organista em vários mosteiros da Congregação. Em 1798 era monge conventual no mosteiro de Lisboa exercendo funções de organista. BPMP, Ms 173, f.184.

Fr. Manuel de Santo António (1768-1831). Foi cantor e organista. Em 1798 vem mencionado com funções de organista no mosteiro de Lisboa. “Esteve em S. Bento da Saude, Tibães e Rendufe. Em todos estes mosteiros se ocupou sempre o padre Frei Manoel de Santo Antonio no serviço da Religião, já exercendo a prenda para que por ella foi aceito; já servindo de Cantor Mor, officio que desempenhava com exemplar decência e perfeição, já copiando por estampilha, e reformando os Livros choraes e reformando os Livros choraes, que ainda hoje são monumentos do seu prestimo, e do zello que as cousas da religião lhe mereciam”. AS, *Livro de Óbitos do Mosteiro de Tibães*, fls. 64v - 67.

Outros monges músicos da centúria de setecentos

Fr. Manuel do Espírito Santo. Foi cantor no mosteiro de Tibães entre os anos de 1725 a 1731. Em 1786 desempenhou a função de Mestre dos Coristas no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107 .

Fr. José de S. Bento. Foi admitido na Congregação pela prenda de canto e órgão no Mosteiro de S. Bento da Saúde em 1746. “(...) Mais certifico que o referido Joze Gomes declarou que o Nossa Reverendo no Mosteiro de Tibães lhe dissera, antes de lhe prometer o santo habito, que não havia de ir ao collegio, se não que havia de perseverar na vida para que foi asseito, ocupando-se no exercício do canto, e órgão, e ensinar aos mais coristas, como noviços, a qual condição elle asseitou, e o Reverendissimo lha fez (...) este termo, que assignou com o Muito Reverendo Padre Dom

Abbate, e mais Padres que o escrevi e no Mosteiro de S. Bento da Saude de Lisboa aos 27 de Abril de 1746".

BPMP, Ms 913, f.129.

Fr. Faustino de S. João. Foi Segundo Cantor no Mosteiro de Lisboa em 1780. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107.

Fr. João Crisóstomo de Santa Bárbara. Foi Cantor e organista. O seu nome consta no catálogo dos monges conventuais de S. Bento da Saúde de 1780, com o cargo de organista. ADB, FMC; CSB, *Estados* nº107.

Fr. João dos Reis. Em 1780 Fr. João dos Reis era Primeiro Cantor no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107.

Fr. João de Deus. Este monge foi cantor e organista em vários mosteiros da congregação. Em 1780 era monge conventual no mosteiro de Lisboa exercendo funções de organista, Mestre de Cerimónias e Vigário dos Moços. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107.

Fr. Francisco de S. Bento Em 1780 exercia as funções de Cantor, Prior e Depositário no mosteiro de Lisboa. No triénio seguinte exerceu funções de Celeireiro, Gastador e Cantor. Faleceu depois de 1822. Nesta data era conventual no Mosteiro de S. João da Arnóia desempenhando funções de *Estadista* e organista. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107 e nº 94.

Fr. Boaventura de S. José. Em 1761, Fr. Boaventura de S. José vem mencionado nos Estados do Mosteiro de Rendufe, com funções de cantor e organista. Em 1783 e 1786 consta na lista de conventuais do mosteiro de Lisboa exercendo o cargo de Organista. ADB, FMC; CSB, *Estados* nº107.

Fr. José da Santo Hipólito. Exerceu funções de cantor e organista nos mosteiros da Congregação. Em 1786 era Cantor no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107.

Fr. Joaquim de S. Tomás. Exerceu funções de cantor e organista em vários mosteiros da congregação. Em 1789

Vem mencionado como Segundo Cantor no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº108.

Fr. Bernardo da Esperança. Vem mencionado nos *Estados* do mosteiro como Primeiro Cantor no triénio de 1783 a 1786 e Cantor Mor, em 1789. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº107 e nº108.

Fr. Manuel do Rosário. Foi cantor em vários mosteiros da Congregação. No triénio de 1789 a 1792 foi Cantor Mor no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº108.

Fr. António de S. José. Nos triénios de 1789 a 1798 foi organista no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. Feliciano de S. Bento. Foi organista em vários mosteiros da congregação. Em 1792 desempenhou funções de organista e hospedeiro no mosteiro de S. Bento da Saúde. No triénio seguinte (1792 a 1795) continuou a ser organista do mosteiro. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. Joaquim José de Nossa Senhora. Exerceu as funções de Segundo Cantor no mosteiro de Lisboa entre os anos 1790 a 1795. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. João do Rosário. Este monge exerceu funções de Segundo Organista no Mosteiro de Lisboa nos triénios de 1792 e 1795. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. Vicente de S. Luís. Exerceu funções de Segundo cantor em 1795 no mosteiro de Lisboa. No triénio seguinte vem mencionado como Cantor Mor. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. Bernardino de Santa Cecília. Este monge era natural de Vairão. Foi organista em vários mosteiros. No triénio de 1799 a 1801 foi organista no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Monges músicos conventuais em S. Bento da Saúde no século XIX

Fr. Luís de S. Mauro. Em 1801 este monge desempenhava o ofício de Cantor Mor no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108

Fr. José de S. Luís. Foi cantor em vários mosteiros da congregação. Em 1813 exerceu funções de *Segundo Cantor* no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC; CSB, *Estados* nº 108

Fr. Joaquim do Coração de Jesus. Foi organista no Mosteiro de S. Bento da Vitória em 1804 e no Mosteiro de S. Bento da Saúde em 1813.
ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. João de S. Boaventura. Em 1810 Fr. João de S. Boaventura foi colegial e organista no Mosteiro de Rendufe. No triénio seguinte exerceu funções de organista no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, *Estados* nº 118. ADB, FMC, *Estados* nº 108

Fr. João da Anunciação. Foi Cantor no Mosteiro de S. Bento da Vitória, no Porto nos anos de 1801 a 1804. Em 1813 exerceu funções de Cantor Mor no mosteiro de Lisboa. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 105. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108

Fr. Manuel da Ascenção. Cantor e organista. No triénio de 1817 a 1819 foi organista no mosteiro de Lisboa. Em 1713 vem mencionado no livro de *Estados* do Mosteiro de Tibães exercendo funções de Cantor Mor. ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108 e nº 128.

Fr. José da Avé Maria. Exerceu funções de *Segundo Cantor* no mosteiro de S. Bento de Lisboa em 1819.

ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Fr. José da Esperança. Exerceu funções de *Cantor Mor* no mosteiro de S. Bento de Lisboa em 1819.

ADB, FMC, CSB, *Estados* nº 108.

Avaliação Subjetiva da Qualidade Sonora em Salas de Sarau Brasileiras do Século XIX

RODRIGO DE ALMEIDA SPINELLI PINTO, ANDREA QUEIROZ DA SILVA FONSECA REGO

Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/UFRJ)

Introdução

O presente trabalho estabelece uma relação direta entre Arquitetura, Acústica e Música. Estes três campos convergem para a análise dos parâmetros de qualidade sonora em salas de sarau de casas brasileiras urbanas do final do século XIX. Permeia-se um tempo no qual a fruição da música estava ligada tanto à expressividade do espaço quanto ao seu condicionamento acústico. O domínio construtivo de determinadas estruturas responsáveis pela criação de efeitos sonoros «era familiar aos arquitetos de edificações históricas erigidas com a intenção de demonstrar curiosidades acústicas» (Kulowski, 2018, p. 89).

Mesmo que percebida de forma muito empírica, a relação entre música, acústica e arquitetura desempenhou um papel fortemente regulador na escrita musical e na expressão performática do século XIX. Desde sempre a experiência musical esteve estreitamente vinculada ao espaço onde a música é produzida, de forma que a qualidade sonora percebida fosse fruto da existência de uma interação multidimensional e mutável entre espaço e a sensação sonora por ele transmitida (Farina, 2019).

Destacam-se, no decorrer do século XIX, dois espaços destinados à exibição pública da prática musical: as grandes salas de concertos e as salas de sarau privadas, também conhecidas como salões nobres ou salões de baile. As salas de sarau e as salas de concerto «eram os dois espaços privilegiados da ação de um pianista oitocentista.» (Esteireiro, 2016, p. 81). Em função disso, proeminentes residências do século XIX destinaram destacado cômodo a função musical socializante. A importância histórica destes espaços justifica a necessidade de se preencher um hiato na história da música imperial brasileira e na história da evolução do pensamento acústico sobre salas de audição privadas.

Deste modo, o objetivo geral do presente trabalho é avaliar a qualidade sonora da sala de sarau da Villa Ferreira Lage, localizada em Juiz de Fora (MG) e da sala de sarau da Mansão Tavares Guerra, localizada em Petrópolis (RJ), buscando apontar seus valores expressivos como bem imaterial resultante do patrimônio arquitetônico, em si, e de seus bens integrados, o decorativismo enquanto suporte

acústico – forros, painéis, panejamentos, e enquanto suporte onírico – pinturas, afrescos, esculturas.

Para tanto como objetivos específicos elenca-se: (1) contextualizar a sala de sarau no programa arquitetônico e decorativo residencial de finais do século XIX a partir de duas edificações urbanas conectadas ao eixo imperial brasileiro; (2) contextualizar o sarau no cenário musical e sociocultural da alta burguesia fluminense/mineira do século XIX; (3) estabelecer uma performance musical capaz de proporcionar uma “escuta historicamente informada” e (4) identificar os valores de qualidade sonora com base em parâmetros subjetivos de uma escuta qualificada.

O presente trabalho se detém aos resultados coletados a partir de uma das etapas de avaliação da qualidade sonora em salas de sarau históricas que conformaram o conjunto de procedimentos metodológicos propostos na dissertação de mestrado intitulada “Qualidade Sonora em Salas de Sarau do Século XIX: Mansão Tavares Guerra e Villa Ferreira Lage”, desenvolvida pelo autor junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/UFRJ). Os procedimentos metodológicos propostos na pesquisa buscam suprir uma lacuna relacionada a avaliação da qualidade sonora dos espaços históricos de pequeno volume, não controlados acusticamente e foram divididos em três etapas de avaliação: uma quantitativa-objetiva, uma qualitativa-subjetiva e outra, correlacional. Aqui, deter-se-á à segunda, de natureza qualitativa-subjetiva. Vale lembrar que, na pesquisa, esta etapa levou em consideração dois tipos de escuta: a escuta do músico, enquanto intérprete e a escuta do ouvinte, enquanto espectador. Em função desta distinção, os dispositivos de interlocução foram estruturados de formas distintas de acordo com cada grupo respondente. O estudo focará nas respostas cotejadas a partir da experiência imersiva vivenciada por músicos intérpretes na sala de sarau da Mansão Tavares Guerra e na sala de sarau da Villa Ferreira Lage. O procedimento desenvolvido em campo envolveu os seguintes passos: (1) a definição das fontes sonoras qualitativas para excitação dos recintos (repertório e formação musical); (2) a análise arquitetônica com vistas à definição de uma possível relação emissor-receptor, ou seja, os pontos de acomodação dos músicos e o posicionamento dos ouvintes, respectivamente e (3) a avaliação da qualidade sonora a partir da associação entre parâmetros acústicos tecnicamente mensuráveis e a percepção sonora qualificada dos músicos.

1. A Expressividade Sonora-Espacial das Salas de Sarau

Mesmo com o progresso galgado pela ciência acústica, desde o século XVI até o século XIX, o conhecimento acústico ainda não estava totalmente sistematizado e nem tão pouco testado e difundido no tempo em que a Villa e a Mansão foram construídas. Com muita probabilidade, esta ciência não havia encontrado maturidade suficiente para se tornar senso comum, a ponto de se identificar projetos de acústica para as salas de sarau inseridas às casas oitocentistas brasileiras. A este tempo, a qualidade sonora estava ligada à contextualização de gostos estéticos, a um ideal poético de fruição e à ambiência, uma noção que transcende à espacialização

de atributos materiais e alude à experimentação emocional e multissensorial do espaço. Importa muito mais o que se produz como sentido e emoção criados por correlações, correspondências simbólicas e imagens sonoras. Em conjunto, a expressividade da arquitetura e a expressividade da música revelavam e produziam o matemático-sensível, «essa dimensão é, justamente, aquela forma na qual o simbólico “ressona”» (Trías, 1991, p. 98). A este tempo, todas as artes aspiravam dar forma ao transcendental estético ou ao místico e sagrado, buscando revelar o segredo da forma e da beleza estética que domina o pensamento proto-moderno dos séculos XVIII e XIX.

«A expressividade do ambiente é um misto de realidade e representação.» (Schmid, 2005, p. 320). A expressividade é, ainda, «um efeito da arquitetura relacionado à estética» (Schmid, 2005, p. 42) e, o prazer estético é um fenômeno preponderantemente intelectual. A linguagem capaz de representar os símbolos e sentidos apregoados na expressividade espacial é denominada “poética acústica”. Falar de poética acústica é falar de estética e de arte (Domènec, 2002). Trata-se da retórica do desenho acústico, mesmo que sua existência não tenha sido intencionada pelo projetista. Nem sempre, as intenções acústicas são representadas de forma óbvia, ou seja, através da resposta sonora espacial, mas, muitas vezes, por meio de elementos outros postos na espacialidade e que a eles se vincula direta ou indiretamente: a decoração, por exemplo. A qualidade sonora, neste sentido, está vinculada à personalidade e ao caráter dos espaços.

Talvez, a princípio, esta ótica de abordagem da qualidade sonora provoque estranhamento nos cientistas da acústica pós-positivistas que se divorciaram do antigo pensamento holístico e propiciaram que as variáveis artísticas brigassem, até hoje, com a ciência que tenta quantificar as experiências subjetivas. No século XIX, a beleza da sistematização do pensamento científico não excluía os mistérios e as interrogações, mas propunha uma vivência harmônica entre eles. Hoje, alguns músicos afirmam que o mistério da acústica e da experiência musical, quando não passa pela beleza poética, fica sem propósito (Santos, 2020).

Assim, a expressividade sonora-espacial pode ser entendida a partir de uma experiência cinestésica, eventualmente percebida através de cheiros, texturas, cores e luzes atrelados ao espaço performático, constituindo uma experimentação corpórea não parametrizada na consciência da ambientação.

Contudo, o conceito prospectivo de qualidade sonora parece cada vez mais incerto, mas fato é que, a tensão entre ciência e arte assombra ciclicamente as discussões intelectuais a respeito da essência arquitetônica, provocando o aparecimento de posicionamentos igualmente cílicos e efêmeros sobre o tema.

1.1 Os saraus no segundo reinado brasileiro

Os saraus eram eventos performáticos privados que aconteciam em casas aristocráticas ou na corte. «O sarau incluía mais do que música; números artísticos poderiam surgir, como poesia e leitura, e, em menor escala, peças cômicas também.» (Souza, 2003, p. 187). Em um sarau típico, «depois dos números artísticos, jantar, chá, biscoitos e bebidas eram servidos, tudo seguido por um baile que terminava tarde da noite.» (*Ibid*).

O primeiro reinado no Brasil foi marcado por um incipiente movimento em torno dos eventos sociais. O governo de D. Pedro I anunciava «os sinais da nova era» em que «Algumas casas tinham dias marcados na semana para sessões de jogos e o piano se ia vulgarizando» (Pinho, 2004, p. 44). Contudo, somente com D. Pedro II o movimento em torno dos salões ganhou maior proeminência. «Em uma monarquia o rei e a família reinante devem dar o tom da vida social» e D. Pedro II era festeiro, «sempre disposto à dança, na Corte ou em viagem; com a Imperatriz ou sem ela» (Pinho, 2004, p. 93). Os salões da corte, fossem em São Cristóvão ou em Petrópolis, estavam praticamente sempre movidos pela música e pela dança, com festeiros que muitas vezes extrapolavam a madrugada.

A família Bragança, famosa por sua patronagem em arte e música, promoveu vários desses saraus. O imperador Pedro II, o patrono das artes, regularmente abria o Paço Imperial da Quinta da Boa Vista para eventos artísticos e sociais. Convites eram distribuídos entre os mais influentes aristocratas, embaixadores e outros indivíduos politicamente importantes. Visitantes virtuosos e proeminentes músicos locais eram convidados a participar desses saraus da corte – oportunidade nunca desperdiçada por esses artistas que cobiçavam a patronagem da classe dominante¹.

No segundo reinado (1840-1889), «houve certo trecho em que a sociedade se tomou da febre das reuniões, dos bailes, dos concertos, das festas.» (Pinho, 2004, p. 83). Os aniversários, as noites de São João e Reis, as noites de Natal eram sempre pretextos para os saraus. Era comum ocorrer também os saraus de cunho filantrópico ou saraus benéficos.

A abertura das estradas de ferro e a melhoria dos transportes ocorrida no segundo reinado faria com que grandes companhias musicais que chegavam ao Rio de Janeiro pudesse circular por todo país (Pinho, 2004). A Estrada de Ferro Mauá, inaugurada em 1854, que passou a conectar Rio de Janeiro com Petrópolis e a Estrada União Indústria, inaugurada em 1861, que passou a conectar Petrópolis com Juiz de Fora, certamente, foram facilitadoras para que as expressões musicais destas cidades estivessem alinhadas com os gostos estéticos da corte.

Um outro fator determinante nas transformações da cultura dos salões foi a crescente redução no preço do piano, que se tornou cada vez mais acessível às classes médias e altas (Esteireiro, 2016). Instrumentos vindos de países como Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos chegaram ao Brasil durante todo o século XIX e eram adquiridos pelas camadas mais abastadas da sociedade que tinha condição não só de adquirir o instrumento, como também de pagar para aprender a tocá-lo. A «posse e a aprendizagem do piano tornaram-se meios de afirmação social da burguesia, constituindo a execução talentosa deste instrumento um sinal de uma educação refinada.» (Esteireiro, 2016, p. 64).

¹ Souza, 2003, p. 187.

1.2 O Repertório Musical dos Saraus

Os programas dos saraus eram pensados em torno dos pequenos recitais em salas superlotadas, onde a densa vestimenta e o posicionamento das pessoas “amon-toadas” em torno dos músicos ou do piano propiciavam a existência de um ambiente acústico essencialmente “seco” (Santos, 2020).

As músicas eram ouvidas de forma muito próxima e com baixa projeção (fig.1). As salas de saraus românticas sugeriam, assim, uma música mais intrincada de detalhes. A maioria das músicas destacava a centralidade do piano que garantia grande versatilidade à música dos saraus oitocentistas. Peças mais frugais e ligeiras chamavam os convivas para os momentos dançantes ao som de tangos e valsas de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O repertório dançante dos salões englobava ainda as valsas de Strauss, as mazurcas, as gavotas, o cotilhão e a polca (Pinho, 2004). Junto às danças, as modinhas demarcavam o gosto musical predominante no Brasil e em Portugal, gênero para o qual a presença do piano era indispensável (Esteireiro, 2016).



Fig. 1- Pintura “O Sarau” de Columbano Bordalo Pinheiro, 1880, coleção de João Pereira Coutinho².

1.3 Salas de Sarau: Arquitetura e Decoração

No século XVIII, a música era estritamente comissionada pela corte e pela igreja (Beranek, 1962). Apenas, na virada para o século XIX que este panorama começa a se modificar com a definição da nova classe social burguesa que abre precedentes para que a música se torne alvo de crescente consumo. Acessá-la passa a ser um dos maiores objetos de desejo da burguesia.

As salas de concerto e as salas de sarau burguesas surgem como produto da popularização do acesso à música. Aos poucos o palacete se consolida como a casa urbana mais rica e requintada nas últimas décadas do século XIX, «com um programa de necessidades que incluía áreas como [...] sala de piano.» (Aragão, 2017,

² Revista Sociedade e Cultura. 2020, v. 23: e62830. DOI: 10.5216/Sec.v23.e62830.

p. 254). O período verifica, assim, importantes mudanças no programa projetual das residências que passa a assimilar a “setorização funcional” com a presença de “cômodos especializados”. O programa de recintos sociais não se resumia a sala de saraus, sala de piano ou sala de música, como se verifica nas diferentes denominações presentes nos projetos. Este cômodo compunha vários espaços destinados à sociabilização, geralmente dispostos de forma contígua e interligada como: salão de baile, sala de jantar, sala de chá, sala de jogos, *fumoir* e gabinete. Muitas das vezes, quando não se tinha espaços demasiadamente amplos para os eventos sociais, como é o caso da Villa e da Mansão, o acoplamento entre os múltiplos cômodos se incumbia de conformar um ambiente unificado pela livre circulação de pessoas e sons, alterando a propagação sonora e criando diferentes expressividades sonoro-espaciais.

Esta setorização da casa à *la convenance*, fez com que os espaços de sociabilização ganhassem grande proximidade uns com os outros e, esta nova forma de se projetar, fez da decoração uma importante ferramenta de identificação ocupacional do espaço, como também indicava referências à códigos de posturas e de fruição (Malta, 2021). A decoração das salas de saraus dava a elas uma conotação quase ritualística, perfaziam um “templo da música”, um espaço sinônimo da expressão: “que se faça a música” (Santos, 2020).

Uma decoração clássica, com referências renascentistas indicava sobriedade e hierarquia, já uma decoração rococó ambientava um espaço mais festivo, por exemplo (Malta, 2021). As salas de saraus eram normalmente dotadas de estuques, estatúarios, entalhes, tapeçarias e papéis de parede abordando a temática musical. Música e espaço deveriam ser coerentes, deveriam criar uma unidade de conjunto. Normalmente a decoração das salas de saraus se valia de alegorias greco-romanas (cupidos), figuras do século anterior representadas em cenas sociais/musicais bucólicas e de iconografias alusivas ao mundo dos deuses, em um intuito fortuito de alçar a música ao plano celestial (anjos tocando liras e trombetas, a alegoria de Euterpe e Orpheu). A ambiência da sala de saraus, amparada por excessos decorativos, era reflexo explícito de uma representação social, apontava para a inserção da “boa sociedade” ao restrito “mundo civilizado”, no qual a prática da exacerbação decorativa personifica, transparece e certifica a consciência do gosto.

2. A Avaliação Qualitativa-subjetiva com base na expressividade sonora-espacial

A sala de saraus da Villa integra o conjunto arquitetônico formado por um palacete em estilo toscano, de aproximadamente 743m², projetado pelo engenheiro germânico Carlos Augusto Gambs (fig. 2-a), concluído por volta do ano de 1869. A Villa foi um projeto ambicionado pelo Comendador Mariano Procópio – fundador e diretor da Companhia União e Indústria – em demanda ao programa de necessidades que envolvia a abertura da estrada que ligaria Petrópolis à Juiz de Fora, a Rodovia União e Indústria. Já a sala de saraus da Mansão faz parte de um chalé em estilo eclético, projetado pelo engenheiro alemão Karl Spangenberger, com aproximadamente 950m² (fig. 2-b), que teve suas obras iniciadas no ano de 1879 e concluídas em 1884. Historicamente, estas cidades estão fortemente conectadas desde 23 de junho de 1861, quando D. Pedro II inaugura a referida rodovia.



Fig. 2 - a) Fachada principal da Villa Ferreira Lage; b) Fachada Principal da Mansão Tavares Guerra³.

Maria Amália, esposa do proprietário da Villa, detinha refinado gosto pela música e demonstrava grande dedicação à prática pianística. A iconografia de época (fig. 3-a) demonstra seu culto ao repertório romântico. Com a Família Tavares Guerra não era muito diferente. Júlia Guimarães, esposa proprietário da Mansão, se formou em música em Paris, onde foi aluna do compositor e organista César Franck (fig. 3-b). Foi Júlia quem tornou o canto acompanhado ao piano um hábito de sua família (Wider, 2021).

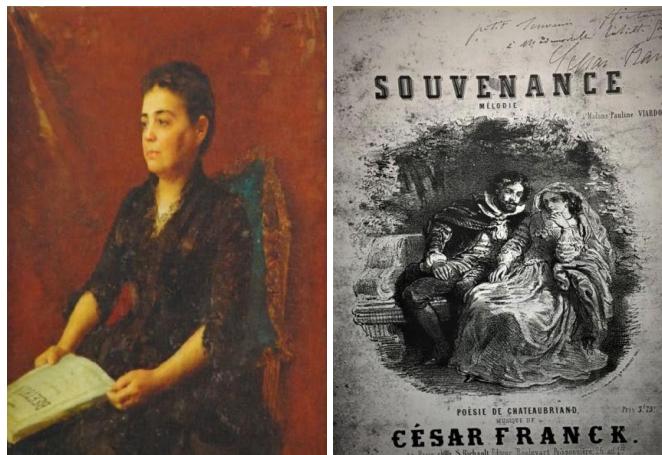


Fig. 3 - a) Pintura de Souza Pinto, Maria Amália segurando álbum de sonatas para piano de Beethoven;
b) capa da partitura dada a Júlia por César Frank momentos antes de seu retorno para o Brasil.⁴

³ a) Fotografia de ARGENTON, R. T., 2020. Museu Mariano Procópio. Recuperado em https://en.wikipedia.org/wiki/Mariano_Proc%C3%B3pio_Museum; b) Fotografia da mansão, autor, 2021.

⁴ Acervo da Pinacoteca do Museu Mariano Procópio; Acervo Fotográfico da Casa de Petrópolis Instituto de Cultura

2.1 Arquitetura e Decoração da Mansão Tavares Guerra e da Villa Ferreira Lage

A sala de sarau da Mansão (fig. 4-a), com aproximadamente 37m², constitui de um dos cômodos locados no entorno de um hall central de distribuição horizontal e vertical no pavimento térreo da edificação. Ao seu redor se organizam outras salas como: a sala de estar, de jantar e o *fumoir* (fig.4-b).

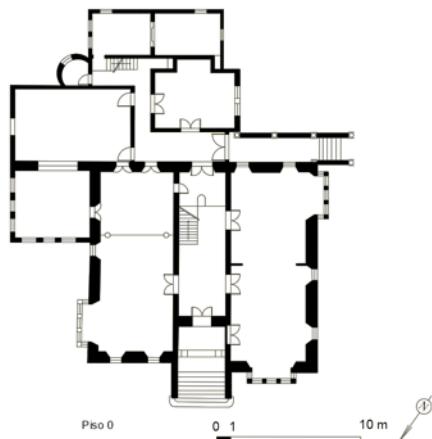


Fig. 4 - a) Sala de sarau da Mansão; (b) Planta do pavimento térreo da Mansão⁵.

A decoração da sala de sarau da Mansão reforça o poder de representação da Família Tavares Guerra, no cenário local petropolitano e no cenário nacional. A sala tem suas paredes revestidas por tecidos dotados de desenhos em fio de ouro; cortinas de veludo e espelhos emoldurados por madeira de lei com entalhes folheados a ouro; forro em caixotão decorado com uma série de pinturas, produzidas pelo pintor austríaco Carl Schäffer, que recordam as viagens feitas pela família (Wider, 2021); uma lareira em mármore com entalhes de pedra e mosaicos em azulejaria vitrificada; um lustre de bronze fabricado pela fundição francesa Barbedienne (fig. 5).

⁵ a) Fotografia Sala de Sarau, autor, 2021; b) *A Casa Senhorial* (s.d). Programa Interior. [Planta Baixa]. Recuperado em <https://acasadenshorial.org.acs/index.php/pt/component/cck/166-mansao-tavares-guerra>.



Fig. 5 - a) Fotografia painel do hall de entrada com pinturas parietais contendo cornetas e seres celestiais tocando alaúdes na Mansão; b) Fotografia dos detalhes das pinturas do hall; c) Fotografia do entalhe do reposteiro em madeira foleada a ouro contendo lira, trombeta e partituras⁶.

A sala de sarau da Villa (fig. 6-a), com aproximadamente 20m², constitui de um dos cômodos locados no entorno de um hall central de distribuição horizontal e vertical no pavimento térreo da edificação. Ao seu redor se organizam outras salas como: sala de estar, de jantar, gabinete, quartos e copa (fig. 6-b).

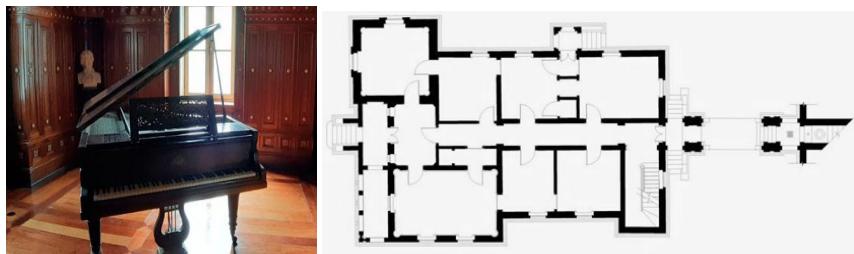


Fig. 6 - a) Sala de sarau da Villa; b) Planta da Villa.⁷

A sala é composta por dois planos decorativos. O primeiro deles é revestido por painéis amadeirados adornados por *boiseries* e florões de estuque folheados a ouro. Os quatro planos deste painel se encontram em nichos decorativos que abrigam estatuário da tríade clássica vienense – Haydn, Mozart e Beethoven (fig.7-a). O segundo plano é revestido por papéis de parede, molduras e estuques com temas musicais e bucólicos folheados a ouro (fig. 7-b). O forro da sala possui reentrâncias lineares e ostenta pináculos, florões folheados e trabalhos em marchetaria.

⁶ a) Fotografia do autor, 2021; b) Fotografia do autor, 2021; c) Fotografia do autor, 2021.

⁷ a) Fotografia Black, J., 2019. Museu Mariano Procópio abre para visitas guiadas a partir de janeiro. Recuperada em [https://tribunademinas.com.br/wp-content/uploads/2019/12/1.jpg.](https://tribunademinas.com.br/wp-content/uploads/2019/12/1.jpg;); b) A Casa Senhorial. (s.d). Programa Interior. [Planta Baixa]. Recuperado em <https://acasadsenhorial.org.acs/index.php/pt/casas-senororiais/pesquisa-lista/177-villa-ferreira-lage>.



Fig. 7: a) Busto de Mozart em nicho decorativo da sala de sarau da Villa; b) Estuques da sala de sarau da Villa exibindo figuras mitológicas a tocar viola ⁸.

2.2 A Performance Musical

«Quando se interpreta música em um recinto se evidencia um vínculo estreito entre sua arquitetura, sua acústica e o estilo musical da peça de música que se vá interpretar» (Farina, 2019, p. 16). Este vínculo é determinado pelo tempo, pela densidade cronométrica, pela textura musical, pela sonoridade e a formação instrumental (Farina, 2019). Sendo assim, o repertório escolhido para a performance de avaliação qualitativa levou em conta o estilo e a formação instrumental que fossem mais bem comportados pelas salas de saraus. De forma mais técnica, este repertório deveria contemplar: 1) grandes extensões sonoras (de registros graves à tecituras agudas); 2) combinações harmônicas e melodias contrapontísticas; 3) dinâmicas e intensidades variadas e 4) andamentos lentos com paradas mais longas.

Gravações da ária *Cara Speme*, da ópera *Giulio Cesare in Egitto* (Händel, 1723), escrita para canto e baixo contínuo foram feitas na sala de sarau da Mansão e da Villa pelos músicos Pedro Couri (cantor), Flávio Scaraboto (violoncelista) e Rafael Gonçalves (violonista) e podem ser escutadas através dos QRcodes abaixo (fig. 8).



Fig. 8 a) Gravação da performance realizada na sala de sarau da Mansão; b) Gravação da performance realizada na sala de sarau da Villa

Deve-se clarificar que a escolha do repertório é justificável. A imagem do virtuose induziu importantes modificações na relação da sociedade com a música,

⁸ a) Fotografia do autor, 2021; b) Fotografia do autor, 2021.

ao passo em que disseminou um novo arquétipo performático no imaginário coletivo dos músicos oitocentistas. Liszt e Paganini foram os principais propagadores desta postura. Liszt também foi responsável por outra modificação nos costumes musicais e, desta vez, no que se refere ao repertório. Ao que tudo indica, a postura de Liszt reverente aos compositores do passado foi determinante para que obras de Bach, Handel, Mozart, Haydn e Beethoven, por exemplo, fossem incluídas nos programas de concertos e saraus domésticos (Souza, 2003). O uso cada vez mais exacerbado do piano nos eventos musicais da segunda metade do século XIX exigiu uma ampliação cada vez maior do repertório pianístico. Este fato foi determinante para a aceitação desses compositores esquecidos pela geração anterior. Existia uma grande preocupação com a renovação do repertório e, por isso, a música do passado muitas vezes era relida a partir de versões à quatro mãos, nas quais os efeitos e texturas orquestrais ou os virtuosismos do canto e do violino eram adaptados à performance do piano (Esteireiro, 2016).

Pode-se inferir, por linhas indiretas, que, a postura indicada por Liszt tenha sido aceita ao menos em alguns núcleos musicais brasileiros, como a sala de saraus da Villa Ferreira Lage. A Villa conta, até os dias de hoje, com um piano de meia cauda fabricado por Sébastien Erard, adquirido por Mariano Procópio na Exposição Universal de Paris, em 1867. A escolha de Mariano Procópio por comprar tal instrumento é um forte indício de que seu refinado gosto estético-musical estava alinhado ao contexto mercadológico europeu, haja vista que se tratava de um instrumento vinculado à figura de Liszt.

Apercebendo-se dessa importância dos pianistas virtuosos no aumento da prática do piano e, consequentemente, das vendas, os construtores de piano promoveram inclusivamente ligações entre suas marcas e os instrumentistas de melhor qualidade. Em 1830, a construtora Pleyel abre uma sala de concertos em Paris para que o público pudesse ouvir os grandes intérpretes nos seus pianos e, pouco tempo depois, o seu exemplo foi seguido pelo fabricante Erard. Além das salas de concertos, as construtoras começaram também a organizar tournées internacionais de modo a abrir novos mercados para os seus instrumentos. Por exemplo, Liszt esteve ligado à marca Erard e Kalkbrenner à Pleyel [...] (Parakilas, 2002, pp. 153-154).

No século XIX ainda não se falado em performance histórica. A este tempo, todavia, poder-se-ia falar em execução de um repertório do passado – a execução do repertório histórico e a curiosidade pelo cravo, especificamente, despertaram grande interesse nos músicos ao longo deste século, «sobretudo em círculos e salões musicais.» (Fagerlande, Pereira e Barroso, 2020, p. 29). É importante se fazer esta distinção, pois a execução da música barroca nas salas de saraus se dava de forma um tanto desprestensiosa. Quer se dizer que, não era orientada pela retórica, articulação, ornamentação e afetos de época, não era nem tão pouco reproduzida em autênticos instrumentos históricos, ainda que os existissem em algumas salas. Normalmente as salas de saraus brasileiras eram mobilhadas com um piano, com um cravo, com um órgão ou com um harmônio (Malta, 2011). Na falta de um destes instrumentos harmônicos, verificava-se o uso do violão como “acompanhador” da música de saraus (Pinho, 2004). Qualquer repertório musical poderia ser tocado

nestes espaços tendo como base a utilização de um desses instrumentos. Para que a estética final da peça histórica escolhida se aproximasse o máximo possível da informal realidade performática verificada nestas salas, optou-se por realiza-la na voz masculina de um contratenor, no contínuo contrapontístico do *cello* e no baixo cifrado do violão.

A necessidade de se experimentar o ambiente a partir de três instrumentos musicais distintos se dá em função da resposta acústica ao timbre. «Como os objetos vibram simultaneamente em mais de um modo de vibração, eles possuem timbres, que são suas sonoridades específicas.» (Schmid, 2005, p. 261). O timbre individualiza a sonoridade emitida pelo instrumento e, portanto, sua resposta sonoro-espacial.

Apesar da sala de sarau da Villa ser equipada com um piano histórico, não se considerou a possibilidade de utilizá-lo na performance de avaliação subjetiva. Uma das premissas desse tipo de análise comparativa é a repetibilidade dos parâmetros da produção sonora. Para que a resposta da sala ao timbre pudesse ser aferida, o mesmo excerto musical deveria ser tocado pelo mesmo músico, no mesmo instrumento musical. Existem diferenças audivelmente perceptíveis na qualidade sonora produzida por pianos de um mesmo século. Variações tímbricas entre uma mesma nota tocada em diferentes pianos construídos durante o século XIX se dá devido a existência de variações de parâmetros físicos entre os instrumentos. Neste sentido, era importante que os instrumentos musicais utilizados fossem portáteis.

Uma mesma nota pode ser percebida com nitidez, tempo de decaimento, duração, inharmonia, timbre, altura tonal, envelope espectral e eficiência de radiação distintos quando tocada em diferentes pianos. Estas diferenças são ocasionadas pela existência de modos transmitidos das cordas para a caixa de ressonância (Chaigne et. al, 2019). Além do supracitado, deve-se levar em consideração o fato de que os pianos históricos podem conter deterioração como ruído, reverberação e desafinação. Somado a tudo isto, diferentemente de instrumentos como o *cello* e a voz, «nenhum estado estacionário é criado para o som do piano, uma vez que não há excitação contínua uniforme» (Meyer, 2009, p. 103), fazendo com que o piano não seja o melhor tipo de fonte para a aferição de atributos subjetivos.

2.3 Avaliação dos Atributos Subjetivos por Escuta Historicamente Informada

Antes de mais nada, vale clarificar o que se define, aqui, por “escuta historicamente informada”. Trata-se de uma expressão criada pelo próprio autor em sua dissertação de mestrado em analogia ao termo “Performance Historicamente Informada”, amplamente utilizado no âmbito científico da musicologia histórica. O conceito atrelado à etnografia sonora de duração se refere a um processo de escuta referenciado em padrões auditivos do passado, tais como: (1) símbolos, iconografias e representações imagéticas do som e da paisagem sonora; (2) expectativa estética vinculada à noção prospectiva de qualidade sonora; (3) códigos de comunicação social vinculados ao ato de se produzir e consumir música.

A qualidade sonora define a condição na qual uma série de atributos acústicos subjetivos são percebidos no espaço performático. Uma sala é considerada acusticamente adequada quando a expectativa sonora do ouvinte e do performer são

atendidas. A experiência acústica não é esteticamente neutra e, a investigação da qualidade sonora de um dado espaço, deve perpassar, por isso, por um exame de fruição. Este exame é feito, na maioria das vezes, por músicos ou críticos da música. Seus respectivos referenciais culturais e artísticos os tornam aptos a qualificar as salas a partir de uma experiência sonora.

Existem vários atributos que visam descrever as sensações perante o som, tais como: audibilidade, vivacidade, clareza, calor, brilho, definição, intimidade, envolvimento, impressão espacial, timbre e conjunto (Brandão, 2018). Apesar de não mensuráveis, são amplamente influenciados pelo tempo de reverberação, definido pelo volume, forma do espaço e sua materialidade.

Uma vez que provêm de uma perscruta subjetiva, os atributos acústicos individualmente percebidos e relatados muitas vezes geram interpretações dúbias e pouco concretas. Classificar a acústica ideal para uma dada performance musical é uma tarefa realmente intrincada, pois trata-se de uma escolha não exata. Além do mais, muitas vezes é difícil para o músico verbalizar atributos de qualidade sonora utilizando-se de adjetivos menos poéticos e mais técnicos. É recorrente observar o empréstimo de descritores inerentes a sentidos não auditivos à qualificação das sensações sonoro-espaciais. Sobre as sensações movidas pelas salas performáticas, ouve-se frequentemente termos como: sonoridade confusa, escura, filtrada, embolada, fechada, tímida, brilhante, pura, nítida, doce e aveludada, por exemplo, como pôde ser verificado durante a aplicação de um questionário piloto.

Em vista desta subjetividade, a terminologia utilizada em avaliações qualitativas foi sendo aperfeiçoada ao longo do tempo por pesquisadores da área. A terminologia adequada à caracterização de salas através de questionários já foi estudada por diversos pesquisadores como Wilkens (1974), Hawkes e Douglas (1971) e Farna (1994) (Figueiredo *et. al.*, 2004). Outorgando-se adjetivos multissensoriais aos estímulos sonicos, os dispositivos de interlocução propostos a partir daqui buscaram corporificar, a partir de uma escuta historicamente informada, o pensamento inerente ao design sonoro das salas de saraus.

A avaliação aqui proposta leva em conta os atributos de vivacidade, clareza, equilíbrio espectral e suporte que serão sucintamente definidos a seguir. A aferição, aqui apresentada, foi feita pelos próprios músicos que tocaram nas salas da Villa e da Mansão.

A experiência musical não pode ser considerada à parte da acústica do espaço onde a música é executada, pois dependendo de como o recinto afeta o som que está sendo transmitido, o músico atua, consciente e inconscientemente, adaptando sua performance à acústica do espaço (Beranek, 1994). «Os músicos percebem as características acústicas do campo interior de uma sala de maneira imediata e se adaptam a ela» (Farina, 2019, p. 18): tocam um excerto musical em andamento mais lento ou mais acelerado, valorizam uma ou outra注册.

2.3.1. Vivacidade

A vivacidade está relacionada à plenitude sonora, ou seja, à sensação de reverberação. Este atributo está diretamente relacionado ao tempo de decaimento

sonoro, ou ao tempo que o som permanece ecoando em determinado recinto depois de cessada a sua emissão, até que se torne completamente inaudível.

Para contextualizar a pergunta, induziu-se o músico a pensar se teve de acelerar ou reter o andamento habitual da peça em função da resposta acústica da sala ou se a sala permitiu, ao cantor, especificamente, projetar sua voz sem precisar forçá-la.

Dois dentre os três músicos perceberam haver equilíbrio na vivacidade da sala de sarau da Mansão, que soava nem tão viva e nem tão seca. Talvez a neutralidade percebida pelos músicos pode ser interpretada como um resultado galgado por eles próprios ao ajustaram, ainda que inconscientemente, o andamento e a projeção da música ao baixo tempo de reverberação da sala, considerando se tratar de um recinto dotado de densas superfícies absorventes. Deste modo, é possível afirmar que a sala de sarau da Mansão Tavares Guerra apresenta característica de equilibrada a seca (pouco reverberante).

A sala de sarau da Villa, foi classificada como muito reverberante. Apesar do volume reduzido, a sala de Sarau da Villa tende a produzir uma forte sensação de vivacidade que advém da presença de seus peculiares painéis em madeira, estruturas maciças e resonadoras eficientes na amplificação do som direto. Por analogia ao violino, durante muito tempo músicos estiveram convencidos de que uma sala para música deveria ser revestida por madeira em suas paredes internas. A crença era de que, durante a performance musical, as paredes revestidas por painéis de madeira estariam ressoando de forma a realçar o som da música produzida em seu interior, assim como caixa de madeira do violino ressoa e realça o som do próprio instrumento (Beranek, 1962).

2.3.2 Clareza

A clareza está associada à inteligibilidade da música. Em salas com boa clareza, uma sequência de notas ou acordes tocados em rápida sucessão pode ser individualmente distinguida, pois, independente do andamento, as articulações sonoras soarão límpidas e exatas. Para contextualizar a pergunta, induziu-se o músico a pensar se a sala o havia permitido ouvir com nitidez tanto as notas/acordes tocados em sucessão quanto as articulações consonantais da voz cantada. Dois dentre os três músicos identificam a sala de sarau da Mansão como equilibrada, nem tão clara e nem pouco clara. O tempo de reverberação, o tempo de chegada das primeiras reflexões e a proximidade com a fonte são fatores que influenciam diretamente a percepção de clareza. Sendo a sala pouco volumosa e seca (ou mesmo equilibrada) como se verificou anteriormente, é de se esperar que haja uma satisfatória sensação de clareza no seu interior.

A sala da Villa também foi classificada como equilibrada, o que parece um tanto *sui generis*, haja vista que se obter, para a mesma sala, o par de atributos “muito viva” e “equilibra” não é algo comum. Talvez o efeito conseguido na sala de sarau da Villa tenha sido ocasionado pela boa distribuição da energia sonora dentro do recinto, gerada pela profusão de elementos decorativos difusores, tais como: o forro em caixotão, os nichos decorativos côncavos, os estuques, os *boaseries*, dentre outros. De forma geral, a existência desses elementos agrega superfícies irregulares aos

fechamentos duros e lisos de uma sala. O resultado disso é a eliminação de reflexões especulares, dotadas de muita energia, a potencialização da difusão sonora (“espalhamento” do som) e das dissimilaridades interaurais (aumento da percepção de envolvimento). A presença de elementos difusores promove, enfim, a homogeneização da espacialização dos atributos acústicos no interior de uma sala destinada à prática musical.

2.3.3. Equilíbrio Espectral

O equilíbrio espectral é um atributo relacionado ao timbre e está ligado ao balanço entre baixas, médias e altas frequências na resposta de uma sala. Quando uma sala apresenta boa resposta em baixas frequências diz-se que ela possui calor acústico, já, quando apresenta boa resposta em altas frequências, diz-se que possui brilho acústico. De forma geral, uma sala com brilho soa vibrante e rica em harmônicos (Beranek, 1962).

Para contextualizar a pergunta, induziu-se o músico a pensar se teve de valorizar determinadas melodias ou acordes em registros específicos de seu instrumento. A utilização do repertório polifônico e contrapontístico na performance de análise subjetiva pode ter causado certa incerteza na apreciação deste atributo. Este tipo de música produz um significativo mascaramento ao timbre da sala. Por muitas vezes a resposta espectral predominante da sala acaba por se tornar o timbre da voz (linha melódica) principal ou mais *cantábilis* da peça musical. Contudo, é possível afirmar, de acordo com os músicos, que tanto a sala de sarau da Mansão quanto a da Villa possuem equilíbrio tímbrico, tendendo à baixa resposta dos graves.

2.3.4. Suporte

O Suporte se relaciona a facilidade de o músico tocar em conjunto e atacar os acordes musicais de forma sincrônica. O atributo se relaciona também ao «grau no qual a sala suporta os músicos. Se a sala não suporta bem, a tendência é que os músicos se esforcem mais para tocar, o que pode ocasionar fadiga.» (Brandão, 2018, p. 522). Vale a pena ressaltar que a percepção de tal atributo dever ser sempre relativizada, haja vista que, para além da acústica particular de uma sala, a qualidade dos instrumentos, a habilidade e intenção dos executantes influenciará sobremaneira na sensação de suporte.

Os músicos foram unâimes ao identificar que há equilíbrio na mistura entre os sons dos instrumentos e coesão na escuta do conjunto tanto na sala da Mansão quanto na sala da Villa. Há de se ressaltar, no entanto, o fato de que um dos respondentes destacou que, na sala da Mansão, ouvia com baixa projeção o som oriundo do violão, o que o fez pensar que a mesma não oferecia suporte adequado aos instrumentos de cordas dedilhadas. Apesar disso, os respondentes experimentaram uma boa sensação de suporte advindo do envolvimento e imersão na performance musical gerado pelo espaço. O envolvimento, na prática, muitas vezes pode ser comprometido pela forma da sala e pela presença de significativos vazamentos (janelas, portas e lareiras).

2.3.5 Síntese da Qualidade Sonora-Espacial Percebida

Após uma sequência de questionamentos específicos, foi perguntado aos músicos como classificariam a qualidade performática das salas em razão do estilo e da formação musical testados. Os músicos opinaram, em sua maioria, que tanto a sala de saraus da Mansão quanto a da Villa poderiam ser classificadas como “boas”. De maneira geral, ainda que sejam duas salas muito diferentes, observou-se que a experiência sonora na sala de saraus da Villa foi melhor, do ponto de vista acústico, do que a vivenciada na sala de saraus da Mansão.

O parâmetro mais mal avaliado pelos respondentes foi a baixa resposta dos baixos. A maior parte das salas de pequeno volume sofre com problemas em relação à resolução dos graves que, por serem grandes comprimentos de onda, não se acomodam muito bem no interior de recintos com pequenas dimensões. Dentro destas salas, os sons de baixa frequência serão sempre ondas de ciclo incompleto, ouvidas de forma distorcida.

3. Conclusões

Lançou-se mão da avaliação subjetiva feita pelos músicos para se mensurar o grau de qualidade sonora com base em parâmetros acústicos para as salas de saraus de casa históricas brasileiras, mas vale ressaltar que as respostas dadas estão impregnadas pela experiência corporificada. Como partícipes da performance *in loco*, parecem não conseguir se desvincilar de toda contextualização envolvente à performance – o frio e a chuva que precipitavam sobre Petrópolis, o ranger dos assoalhos que, porventura, irromperiam a performance, a tensão gerada pelo tempo que se esvaiava no Museu Mariano Procópio, os divertimentos da interação entre os músicos e os pesquisadores – o que não é desfavorável à pesquisa, muito pelo contrário. A experiência nas salas de saraus históricas também é alterada, certamente, pela ambição. A isto se soma o fato de que a escuta do *cellista* é diferente da escuta do violonista, que é diferente da escuta do cantor. As percepções de cada músico estão extremamente vinculadas ao idiomatismo do instrumento que tocam.

De toda forma, os termos de qualificação alcançados até aqui são suficientes para evidenciar o valor integrado da sonoridade das salas de saraus. As salas de saraus são recintos dotados de latente potencial para abrigar diminutas formações camerísticas ao redor do piano, atribuindo intimismo e colorações específicas à música de saraus. Agrega afeto à retórica desta música, fazê-la no espaço que lhe complementa significação poética. É desejável «que o ambiente se some à atuação dos músicos e seus instrumentos, a serviço da expressão artística.» (Schmid, 2005, p. 253).

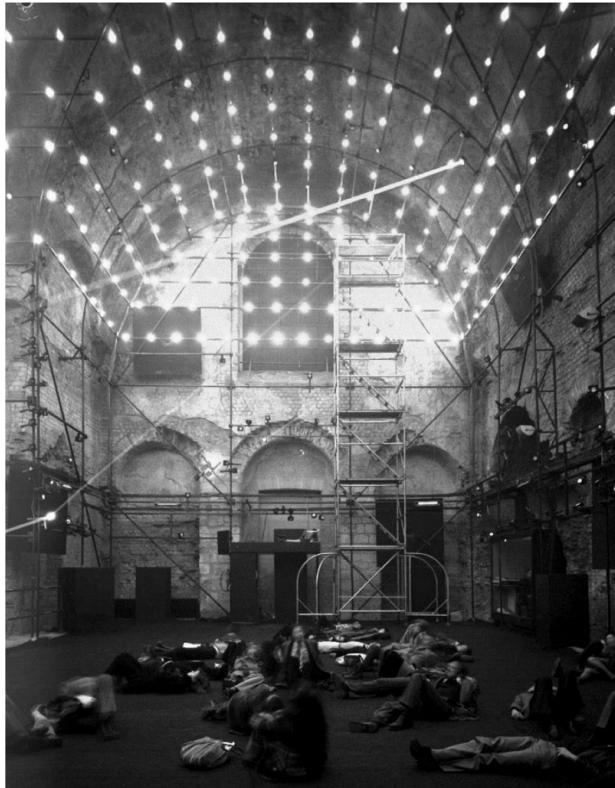
A criação de um procedimento de avaliação subsidia, ainda, tomadas de decisões junto a gestão do patrimônio no que se refere: à reabilitação de suas condições de usabilidade original e à ressignificação do semióforo limitado às conveniências expositivas conservacionistas. Ao tornar o patrimônio acessível às demandas performáticas, instituições museais ampliam o senso de pertencimento, consolidam identidades e estimulam a construção de memórias; captam o músico como impor-

tante aliado na valorização do patrimônio e possibilita-lhe, em contrapartida, inserir a música de saraus no seu original contexto de propagação, ou ao menos, no espaço histórico que melhor se adeque às suas demandas sonoras.

Referências bibliográficas

- Aragão, S. (2017). *Ensaio Sobre a Casa Brasileira do Século XIX*. 2^a ed. São Paulo: Editora Edgard Blucher Ltda.
- Beranek, L. L. (1962). *Music, Acoustics & Architecture*. London: John Wiley & Sons.
- Beranek, L. L. (1994). *The Acoustical Design of Concert Halls*. Building Acoustics, v.1, n. 1, p. 3-25.
- Brandão E. (2018). *Acústica de Salas: projeto e modelagem*. São Paulo: Editora Edgard Blucher Ltda.
- Chaigne, A.; Osses, A.; Kohlrausch, A. *Similarity of piano tones: A psychoacoustical and sound analysis study*. Applied Acoustics, v. 149, p. 46–58, 2019. Elsevier Ltd. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2019.01.017>>.
- Domènec, F. D. (2002). *Arquitectura Acústica: poética y diseño*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL.
- Esteireiro, P. (2016). *Uma História Social do Piano: emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense (1821-1930)*. Lisboa: Edições Colibri – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical Universidade Nova de Lisboa.
- Fagerlande, M.; Pereira; Barroso. (2020). *Cravo no Rio de Janeiro do Século XX*. Rio de Janeiro: Rio Books.
- Farina, M. A. (2019). *Tipologías Arquitectónicas y Calidad Acústica de Salas para Música*. Buenos Aires: Editorial UNQ.
- Figueiredo, F. L.; Masiero, B.; Iazzetta, F. (2004). *Análise de Parâmetros Acústicos Subjetivos: critérios para avaliação da qualidade acústica de salas de música*. In: Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 4, 2004, Argentina. Anais, Argentina.
- Liszt, F. (1945). *Chopin: collection "musique et musiciens"*. Paris: Editora Americ = Edit.
- Malta, M. (2011). *O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Malta, M. (2021). Entrevista concedida a Rodrigo de Almeida Spinelli Pinto. Rio de Janeiro, 4 mar.
- Meyer, J. (2009). *Acoustics and the Performance of Music: manual for acousticians, áudio engineers, musicians, architects and musical instruments makers*. 5 ed. Springer: New York.
- Parakilas, J. (2002). *Piano Roles: a new history of the piano*. London: Yale University Press.
- Pinho, W. (2004). *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 5 ed. São Paulo: GRD.
- Santos, L. O. S. (2020). Entrevista concedida a Rodrigo de Almeida Spinelli Pinto. São Paulo, 9 set.
- Schafer, R. M. (2001). *A Aftinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Schmid, A. L. (2005). *A Ideia de Conforto: reflexões sobre o ambiente construído*. Curitiba: Pacto Ambiental.
- Souza, C. E. A. (2003). *Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Trías, E. (1991). *Lógica del Límite*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A.
- Wider, R. (2021). Entrevista concedida a Rodrigo de Almeida Spinelli Pinto. Petrópolis, 14 maio.

EM TORNO DA MÚSICA E DA ARQUITETURA



PAISAGENS E PATRIMÓNIO. O SOM, A MÚSICA E A ARQUITETURA

Polytopes. Banhos romanos do Museu de Cluny, Paris 1971

IANNIS XENAKIS

No centenário do seu nascimento.
Memórias do compositor Cândido Lima



Das conversas informais nos encontros serenos com o compositor (aqui, uma selfie “avant la lettre”...), rodeado das suas partituras e símbolos da sua cultura grega e de singularidades científicas e musicais. “Conheces?”. “Conheço”. Referia-se a um livro em cima da mesa de Stephen W. Hawking “Breve História do Tempo - Do Big Bang aos buracos negros” – Introdução de Carl Sagan.

Xenakis, inventor de música – compositor, engenheiro e arquitecto

A voz do “inexprimível” e da “revelação”

CÂNDIDO LIMA¹

Compositor

Introdução

Não é como musicólogo, arquitecto, historiador, matemático, engenheiro, físico ou investigador que escrevo este texto, condensação e alargamento audiovisual de uma conferência e de um concerto evocativos do centenário (1922-2022) do nascimento de Iannis Xenakis², mas como compositor e como testemunha de décadas musicais de um dos maiores criadores da história da música.

Ouvi Messiaen definir Xenakis como “filósofo, matemático, lógico, poeta e músico não como os outros”. Escondia o grande compositor francês um tabu em voga na época – e sempre –, que as matemáticas eram máscara da ausência de emoção e de música no sentido convencional: “Xenakis não era músico, era matemático”. Assim se cimentou a ideia por todo o lado. Fê-lo, gentilmente, Messiaen, pela admiração humana e musical (chamou-lhe um dia “herói”, mas a Boulez chamou “génio”, ouvi-o em programas de rádio em França) apesar de tudo que, afinal, ambos nutriam um pelo outro.

Longe e perto ao mesmo tempo de ambos os compositores e a anos-luz de distância do génio de ambos, propus há muitos anos uma inversão dessa asserção: “poeta e músico, filósofo, matemático e lógico diferente dos outros”. De facto, Xenakis caracterizava o que estava para além das matemáticas como “art”, “musique”, “l'inexprimable”, “révélation”. O compositor respondeu um dia, lapidarmente, a quem lhe colocava o rótulo de matemático: “Je ne suis pas mathématicien! Je ne fais pas de théorèmes”. A delimitação, elegante e sábia, de fronteiras entre matemática como espaço infinito (quase...) de criação e as matemáticas como espaço finito (quase) de manipulação técnica no campo das artes. “Les mathématiques en musique? – Ça dépend de la façon dont on l'habille...”³

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990.

² Iannis Xenakis (Brăila, 29 de Maio de 1922 – Paris, 4 de Fevereiro de 2001)

³ Veja-se entrevista a Iannis Xenakis nas páginas seguintes.

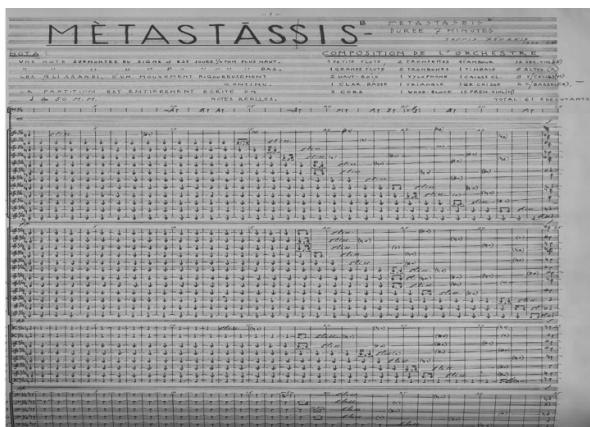
Memórias de Metastasis

Evoco *Metastasis*, inovação na História da Música na substituição da densidade dos acordes do sistema tonal por massas sonoras com geometria dentro (“paraboloides/hiperboloïdes” - PH -), com colagem pontilhista hiper-serial dentro também (resquícios do serialismo integral), alicerce arquitectónico, estético e musical do Pavilhão Philips da Exposição Universal de Bruxelas, de 1958. Encerra feita a Le Corbusier, a obra musical gerou equívocos sobre a verdadeira autoria da célebre obra arquitectónica como resultado visual – o *Pavilhão* –, ao mesmo tempo que a obra musical como fonte conceptual – *Metastasis*. Na realidade, a pergunta perdurou ao longo do tempo sobre quem foi o autor do Pavilhão Philips – Xenakis ou Le Corbusier? Ultrapassada esta questão, fica para a história a revolução orquestral que *Metastasis* (1954) representa, prenúncio de grandes realizações multimédia que são os *Polytopes*, que desaguarão no célebre *Diatope* – *Légende d'Eer* de 1977 (“J'étais là!”, como proclamava uma figura voadora de um anúncio na televisão francesa). Estive lá, no Centro Georges Pompidou, deitado no interior daquela tenda vermelha do *Diatope*, olhando os raios laser e os flashes electrónicos ao som da banda electroacústica circundante em espectáculo multimédia invulgar. Sofisticadas, inéditas e visionárias obras que conduziram ou que se misturaram na criação, implementação e desenvolvimento da plataforma UPIC (*Unité Poliagogique du CEMAMU – Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales*), corolário das intuições e de projecção das premissas contidas em *Metastasis*, tentativa utopicamente democrática de tornar acessível ao grande público, por meio do computador, o acto de produzir sons, de criar sons, de compor sons.

Metastasis sai da penumbra pela história contada pelo próprio compositor, durante a introdução a um concerto no Conservatório Nacional de Paris, em cujo programa estava incluída esta obra. Recomendado por altas figuras da música francesa, Xenakis dirige-se ao hotel onde estava hospedado o grande maestro Herman Scherchen. Leva partituras. O músico alemão recebe-o no seu quarto, ainda na cama, a tomar o pequeno-almoço. Folheia *Anastenaria Procession vers les eaux claires*. Desinteressa-se, porém, da obra e o compositor prepara-se para abandonar o quarto. Despede-se. Scherchen pergunta-lhe o que tem debaixo do braço. “Não tem importância!”, diz-lhe Xenakis. “Mostre-me! Quero ver!” (...) Folheia uma partitura gigantesca e diz: “Esta, faço! Esta vem de fora da música! Mas preciso que reduza o número de contrabaixos!” Era *Metastasis*, um marco na história da música do séc. XX, obra composta em 1954 e que seria a obra-mãe do Pavilhão Philips. As fotografias de Hermann Scherchen e de Olivier Messiaen, apoios dos anos dramáticos do exílio, iriam ocupar lugar de destaque no seu atelier da Rua Victor Massé, em Paris.

Terceira de um conjunto de três peças, *Metastasis* sobreviveria como obra autónoma. Híbrida na sua constituição interna, mas de ruptura com o passado e anunciadora de uma nova era na criação musical europeia, ficou como paradigma do lugar de Xenakis na História da Música contemporânea. São páginas produzidas por fontes “de fora da música”, que sintetizam escritas objectivamente tradicionais – melodia, harmonia, contraponto, etc. – léxico de conservatório substituído no

léxico do compositor, vindo de mundos interdisciplinares por linha, massa, nuvem, átomo, partícula, energia, velocidade, densidade, rarefação, liquescência e tantas outras analogias geradoras de novos sons e de novas sonoridades, além de mal entendidos. Paralelamente (d)escreve em dezenas de páginas o processo que gerou a obra, longo texto sobre a combinatória na secção central. Não a geometria das parábolas e das hipérboles, não as secções de massas de *glissandi*, mas o pontilhismo da aritmética e da álgebra na secção molecular hiper-serial!



pour Candide Lima
avec mon amitié

30-10-97

Fig. 1. - Partitura de Metastasis, numa cópia oferecida por Xenakis, com autógrafo, em 1997 (curiosa a grafia do título, vindas do próprio compositor!). Folheou várias e parou numa tintada de várias cores, provavelmente a primeira, quem sabe, da mão de Scherchen. Não perguntei. Fiquei só com pena de não trazer essa.... Ao olhá-la, respeitou a história e disse: "Esta, não". Ofereceu-me várias partituras ao longo dos anos.

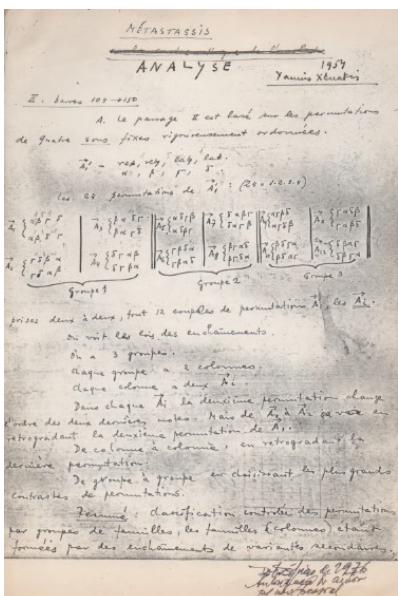


Fig. 2. Página de Metastasis. Análise pelo autor (entre as massas e as parábolas-hipérboles da geometria e o atomismo, a diagonalidade dos vestígios intervalares da Escola de Viena via serialismo dos anos 50).

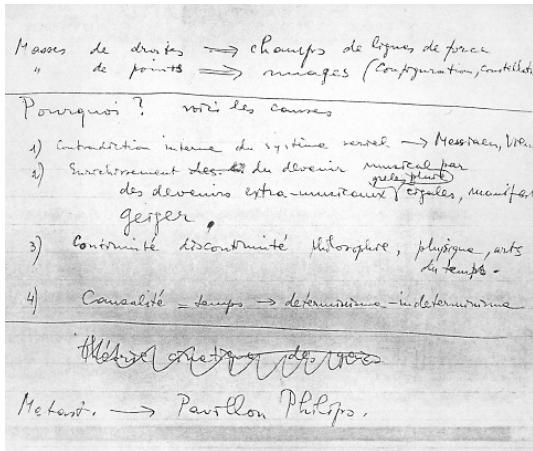


Fig. 3. Manuscrito sobre o Pavilhão Philips (1958), onde se coloca a si mesmo entre elementos extra-musicais (granizo-chuva, cigarras, manifestações, geiger (tubo), problemas de música, filosofia e de ciência: continuidade, descontinuidade, física, artes do tempo, causalidade, tempo, determinismo-indeterminismo. Dizia-me que “causalidade é termo da física apenas, não da metafísica, da música, etc.” (que ainda hoje eu defendo na composição musical...!) Recusa sua dos tipos de causalidade aplicados a questões para além da ciência.

Itinerários – à descoberta – diálogos matemáticos

Perde-se no tempo a primeira vez que ouvi música de Xenakis. Não me lembro se antes de ir para o serviço militar, se depois, se antes de ir para África, em 1965-1966, ou se depois de vir África, em 1968. Não recordo sequer de onde vieram os primeiros contactos com textos do compositor, ou sobre o compositor. Sei que era já um mito para mim, ele que era conhecido como o “matemático que fazia música”. E eu sentia já o fantasma que a matemática constituía para a maioria dos jovens e do homem comum. Marcavam-me o fascínio da sua música, o que alguma obra teria exercido em mim (*Nuits*, no Festival Gulbenkian, talvez...), além de disciplinas que estudava nessa época na Faculdade de Filosofia de Braga, que fizeram a ponte. Era o tempo do meu regresso da Guiné, onde prestei serviço militar na ilha de Bolama, na administração militar (acompanhou-me um “cavalo de Tróia”, que me fez sobreviver...).

Livros de três compositores célebres adquiridos nessa época, mais ou menos abandonados em estantes de livrarias da cidade do Porto (“Musique, Discipline Scientifique” de Pierre Barbaud, “Musique-Architecture” de Xenakis, “Penser la Musique Aujourd’hui” de Pierre Boulez, todos dos fins dos anos 60), vieram alargar a curiosidade, dando origem a diálogos com figuras ilustres da Faculdade, como Júlio Fragata (de Descartes a Heidegger, de Leibnitz a Husserl, de Kierkegaard a Nietzsche), Vitorino de Sousa Alves, em Filosofia das Ciências Matemáticas, Filosofia das Ciências Físicas-Cosmologia Filosófica, Lógica Moderna, ou Luís Archer, em Filosofia das Ciências Biológicas. Datam desta época a leitura e estudo de matérias e autores que Xenakis cita nos seus manuscritos de seminários nos Estados Unidos da América e nos seus dois livros dos anos 60: *Musiques Formelles* e *Musique-Architecture* (ver síntese mais adiante, a propósito de programa curricular universitário). Data dessa época, ano de estudos de genética molecular, um texto que iria conhecer muito mais tarde, a propósito da obra *Eridanos* (1972) (a reler a propósito da pandemia): «A ideia central é a construção de organismos à imagem das cadeias genéticas polinucleotídicas».

Vivia eu em mundos paralelos que se ignoravam mutuamente: por um lado, na tradição dos conservatórios e das escolas de ensino particular, onde lecionava e onde se centrava a minha actividade profissional e institucional por outro lado, no estudo solitário do mundo musical moderno e suas mais espantosas invenções e experiências de que aqueles livros são portadores - e portadores ainda hoje do que de mais genuíno representa o conceito de "contemporâneo". Regressando ainda hoje aos apontamentos desses anos académicos, reencontro as mesmas matérias que povoam livros onde Xenakis se questiona e ao mesmo tempo responde: da física das partículas à astrofísica, da mecânica quântica à teoria da relatividade, das matemáticas clássica e moderna às psicologias racional e experimental. E os grandes matemáticos citados naquele livro de Xenakis encontrava-os nessas aulas e na paixão do professor que falava de "intuição genial", de "estética" e de "elegância de uma equação", e que tocava violino (como Einstein!). Na nebulosa desses anos de vida, o que eu queria era compreender a relação entre a matemática e uma música extraordinária que nessa época já conhecia um pouco melhor, em virtude dos cursos de Verão de Darmstadt de 1970 (já o tinha tentado em 1968 e 1969, mas a Dra. Madalena Perdigão achou que "ainda não tinha maturidade", e atribuiu-me bolsa para os Cursos de Música Antiga de Santiago de Compostela(!) onde, apesar de tudo, escrevi, nesse contexto a anos-luz, *Miniaturas* para flauta, oboé e violino e *Esboços* para guitarra, obras de viragem pessoal. Nesse ano de 1970 (com bolsa da Fundação Gulbenkian!) os defensores de uma maior democratização dos cursos, dirigidos por Stockhausen, reclamaram ruidosamente a presença de Xenakis (que já tinha sido convidado, mas apenas para apresentar as suas teorias, não a sua música, por isso recusou). Compositores sul-americanos, um argentino e um outro uruguai saíram ostensivamente da sala (também eu e, a contragosto, Jorge Peixinho, bolseiro dos Cursos), gritando os nomes de Che Guevara e dos Túpac Amaru! Em 1972, Xenakis apareceu e a sua música deixou as centenas de participantes petrificados. *Nomos Alpha*, por Siegfried Palm, em gravação, com a presença do intérprete e do autor, recebeu aplausos intermináveis! Num dos encontros fortuitos de corredor, perguntei-lhe qual das suas obras considerava mais importante. Parou, hesitou: "Metastasis... Achorripsis... Herma...". Estamos em 1972 e já tinha composto obras geniais como *Persephassa*, *Oresteia*, *Eonta*, longe das pesquisas da música estocástica pura (com exceção de *Eonta*!). Esta sua resposta, tímida, centra-se em critérios filosóficos e teóricos, menos em critérios de subjectividade de valoração estética, uma constante na sua postura perante a arte. Com efeito, as obras que apontou são abstractas, teóricas, objectivas, frias, mecânicas, geniais: arquitectura (*géométrie et hiper-sérialisme*), probabilidades ("le minimum de règles"), teoria dos conjuntos (Álgebra de Boole) (...) A sua resposta exprimia essa necessidade de teorização, de sistematização, de coerência: obras inovadoras e estimuladoras de novos caminhos da música, obras de granito, obras meta-musicais - extensões estéticas do mundo físico?... Ainda nesse ano, em Darmstadt, houve um encontro com compositores onde fiz ouvir *Projecções* e *Paúis/Impressões do Crepúsculo* (Fernando Pessoa), sobre a qual teceu algumas considerações, tendo usado a expressão "une oeuvre très poétique", termos que lhe não eram muito atribuíveis; essas expressões substituía-

as sempre por “intéressant” ou “pas intéressant” e nunca, para uma obra musical, “beau/pas beau”, mais “le degré d’intelligence du son”.

Em 1973 cruzámo-nos no Festival de La Rochelle. Durante um dos ensaios desse festival (com o maior intérprete, até hoje, da sua música, Michel Tabachnik), sentei-me a seu lado e, calmamente, perguntei-lhe: “Sei que vai a Lisboa, à Fundação Gulbenkian, em Junho próximo. Sou Presidente da Juventude Musical de Braga, uma cidade a norte do Porto. Não poderia ir ao Norte ter um encontro com os jovens? A Braga?... Mas não temos dinheiro!” – Respondeu: “Tratando-se de jovens, talvez (...) De que dinheiro dispõem?” – “Não sei” – “100 dólares, é muito?” – “Quanto é em francos?” (...) (Encontrei a factura recentemente: o cachet foi de 4.867\$50!). Alguns meses depois, recebo, no Conservatório de Música do Porto, na Rua do Carregal, um telefonema: “O Sr. sabe quem é Xenakis?” – “Sei!” (...). Era a Dra. Madalena Perdigão de quem, quase trinta anos mais tarde, Françoise Xenakis diria, grata, em sua casa da Rue Chaptal: “Pour mon mari, Madame Perdigão a été divine!” (Xenakis dedicou-lhe a obra *Cendrées*, para coro, contratenor e orquestra). Céptica, perante a ousadia de um jovem de Braga (vivia eu então nessa cidade), a ilustre senhora convidou, para o acompanhar ao Norte, Filipe Pires, para quem também Xenakis era apenas matemático. Declinou o convite. Esse preconceito manter-se-ia até 1977 quando, ambos em Paris, consegui que fosse comigo a um dos concertos mais memoráveis a que assisti.⁴

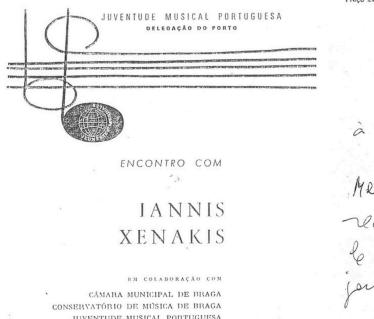
Nessa viagem ao Porto, acompanhou-o o Dr. João de Freitas Branco. Reuniram-se no Cinema Trindade estudantes de Braga, Porto e Coimbra, num memorável “Encontro com Xenakis” (assim o intitulei), que as Delegações do Porto e Braga da Juventude Musical Portuguesa organizaram. Como Xenakis era desconhecido da D.^a Ofélia Diogo Costa, Presidente da Juventude Musical do Porto, tive de esperar alguns dias para saber, de Lisboa, se valeria a pena fazer vir tal personagem ao Porto! (O contrário se passou nos anos 90, em que várias instituições da cidade queriam ter o exclusivo e a honra dessa presença e alguém de Lisboa, no Porto, comentou: “Já tinha vindo várias vezes a Lisboa, não se justificava a sua vinda ao Porto!” ...) Abandonei o projecto, já depois de estar a preparar um concerto com obras do compositor pelo Grupo Música Nova, a única condição que Xenakis pôs para fazer a viagem! Era para ouvir música, não para falar de música!

Xenakis falar-me-ia, anos depois, da qualidade dos participantes do Cinema Trindade, distinguindo-a da dos intervenientes de Lisboa, dias depois (a que assisti, no Auditório 2). Houve muita preocupação em Lisboa com o sucesso do Porto, que se deveu às participações de estudantes com formação científica e política do Coral de Letras da Universidade de Coimbra – que fizeram a viagem organizada pelo maestro Mário Mateus, em dois autocarros! “J’ai été frappé par le sérieux, la maturité de pensée et la responsabilité des étudiants de Porto, Coimbra, Braga. C’était une joie!”, autografou o compositor.

⁴ Leia-se mais adiante esta história em “Fundação Gulbenkian: Oásis xenakiano. Portugal musical: deserto xenakiano”.

IANNIS XENAKIS - NO CENTENÁRIO DO SEU NASCIMENTO

CÂNDIDO LIMA



Preço 2500

Gráfica Rondoni Porte

CINEMA TRINDADE
DOMINGO, 17 DE JUNHO DE 1973 / AS 18:30 HORAS
Visitação D.B.S.E.

Máximo de 6 anos



*Meu caro
Dr. Cândido
Lima.
a Porto.
F. Freitas.*

Encontro com IANNIS
X.M.P. (Porto/Braga)
Cinema Trindade (Porto)
17/6/73
A convite do compositor
Iannis Xenakis (Presidente
da J.M. Braga) durante o
Festival de la Rochelle,
nos Pâques de 1973

CINEMA TRINDADE
DOMINGO, 17 DE JUNHO DE 1973 / AS 18:30 HORAS
Visitação D.B.S.E.

Fig. 4. Autógrafos de Xenakis e esposa, Françoise Xenakis, aquando do "Encontro com Xenakis" no Cinema Trindade, no Porto, promovido pela Juventude Musical de Braga, de que Cândido Lima era Presidente, com a colaboração da Juventude Musical do Porto.

O Dr. João de Freitas Branco, musicólogo e licenciado em Ciências Matemáticas, foi a companhia ideal entre Lisboa e Porto, e esse entusiasmo exprimiu-o longamente, no jornal onde escrevia na época: "Mas o interlocutor era de boa qualidade. Insistiu por onde devia e Xenakis foi ao ponto de falar de homomorfismo."⁵

XENAKIS CONTINUA A SABER RESISTIR ATÉ ONDE DEVE

É claro que Xenakis teve de pôr de parte muitos tópicos da sua matéria, por causa da falta de tempo.
(A propósito: uma das coisas que ele disse, de maneira bem explícita, foi que continuavam a não saber o que é tempo.)

Serviu-se bastante dos «glissandos» para exemplificar a representação cartesianas, mas evitou entrar pelo capítulo da arquitectura. Parece-me que não articulou uma só vez o nome de Le Corbusier.

Como não podia deixar de ser, houve quem apertasse com ele, para saber qual a voluntária correspondência da sua música com o visual.

Xenakis resistiu. Que não era nenhuma, essa correspondência. Deve ter tido medo de que o tomasssem por algum intérprete do pictoresco, a fazer imitações de estrelas com triângulos e de regatas com o serpentejar de semicírculos.

Mas o interlocutor era de boa qualidade. Insistiu por onde devia e Xenakis foi ao ponto de falar de homomorfismos.

Foi, também, neste contexto que Xenakis fez uma das referências mais importantes, embora em pouquíssimas palavras.

O ponto fundamental em que então tocou e o de estruturas cerebrais (de impulsos eléctricos), praticamente iguais entre si, poderem ser provocadas por via de órgãos sensoriais diferentes.

Ao leitor interessado no assunto recomendo o livro *Music and Communication*, de Terence McLaughlin, Faber & Faber, Londres, 1970).

A SESSÃO DO PORTO

A ida ao Porto foi preciosa, como oportunidade de convívio com Iannis e Françoise.

Convívio de avião, ida e volta; e de trajetos de táxi; e de almoço e jantar. O bastante para ficar a saber mais alguns particularismos. Por exemplo, a confirmação do profundo apego a Brahms; ou a revelação da absolutamente nenhuma afinidade com Mahler; e da muito diminuta com Wagner («música de cinema»).

A sessão no Trindade, profICIENTEMENTE organizada por Ofélia Diogo Costa com a também entusiástica ajuda, de corpo e alma, de Cândido Lima, e com apoio na Fundação Gulbenkian e na Delegação do Porto da J. M. P., correu muitíssimo bem, já pela clareza da síntese de Xenakis, já porque as questões postas por espectadores foram muito mais pertinentes que o habitual entre nós.

Com grande percentagem de jovens, o auditório não era só constituído por pessoas residentes no Porto. Deslocaram-se de propósito dezenas de indivíduos oriundos de outras localidades, desde Braga a Coimbra.

Fig. 5. Extracto da crónica da autoria de João de Freitas Branco alusiva ao 'Encontro com Xenakis' no Cinema Trindade, na cidade do Porto.

⁵ "Dodecamusiquismo", in *O Século*, 20 de Junho de 1973.

O tema proposto foi: “Problèmes actuels de la composition musicale” com obras do compositor, em gravação (gravador de bobinas, naturalmente...). Foi certamente devido à simpatia que este notável musicógrafo e musicólogo nutria pelo binómio música-matemática, caracterizador de Xenakis que, em 1975, a Secretaria de Estado da Cultura, de que ele era titular, deu luz verde à minha candidatura a uma bolsa para ir estudar com o compositor em Paris. Ainda em 1973, organizei a excursão para estudantes com dois autocarros, com apoio dos Serviços de Música da Fundação Gulbenkian, para ouvir obras de Xenakis e o *Orfeo* de Monteverdi, em primeira audição em Portugal passados cinco séculos. *Moisés e Aaron* de Schoenberg, teve a sua primeira audição em França em 1973 (não foram cinco séculos)! Dirigiu Georges Solti (“J'étais là”!....).

Esta foi a primeira das viagens de estudo de escolas aos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. E aqui começa a verdadeira história de uma proximidade com o grande compositor, que se iria manter até ao seu desaparecimento, trinta anos depois. Em encontros ora breves, ora longos, ao telefone ou no seu atelier, na zona do Pigalle, pude conhecer um pouco o homem e o compositor, a sua natureza e a sua obra, os seus hábitos e a sua música. Do plano constavam estudos de informática e informática musical, de electroacústica e etnomusicologia. O próprio compositor me orientou, encaminhando-me para Pierre Henry (coincidência dos seus primeiros anos em Paris!), para o GRM⁶, para a Universidade de Vincennes. Assistia aos seus seminários de Acústica e de Composição intitulados *Formalisation et Axiomatization de la Composition Musicale et des Arts Visuels*. Com o prof. Bernard Girard, assistia a aulas de matemáticas em matérias aplicáveis às artes e à música e com Patrick Saint-Jean seguia aulas de técnicas matemáticas aplicadas nas obras de Xenakis. Além de turmas de estudantes de artes⁷, outros compositores seguiam com regularidade esses cursos, sobretudo os seminários das quartas-feiras: Pascal Dusapin, Denis Lorrain, Wilfried Jentzsch, Haris Xanthoudakis, ou ainda, esporadicamente, a filha Mâkhi Xenakis. Os encontros em concertos, no metropolitano, nos corredores, nos cafés, na casa de cada um, eram outros tantos espaços de diálogo e de inquietações. Com o Prof. Bernard Girard, que foi um dos professores da Faculdade de Tolbiac que aceitou a proposta da Universidade para orientar matérias complementares dos seminários de Xenakis, tinha encontros em que expunha questões e problemas pessoais, aos quais ele tentava dar resposta. Desses diálogos, confessa o professor em textos escritos, nasceram não só esclarecimentos para ele próprio, como alargou as suas reflexões matemáticas à criação, criando um curso de informática. Aí nos exercitávamos com as cartas perfuradas da linguagem Fortran, antecipando o contacto com o sistema de informática musical criado por Xenakis: UPIC-CEMAMu⁸.

⁶ GRM – Groupe de Recherches Musicales.

⁷ Alunos do ensino regular do Institut d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art, na Rue de St. Charles (Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne).

⁸ UPIC-CEMAMu – Unité Poliagogique Informatique du CEMAMu – Centre d'Études de Mathématiques et Automatique Musicale.

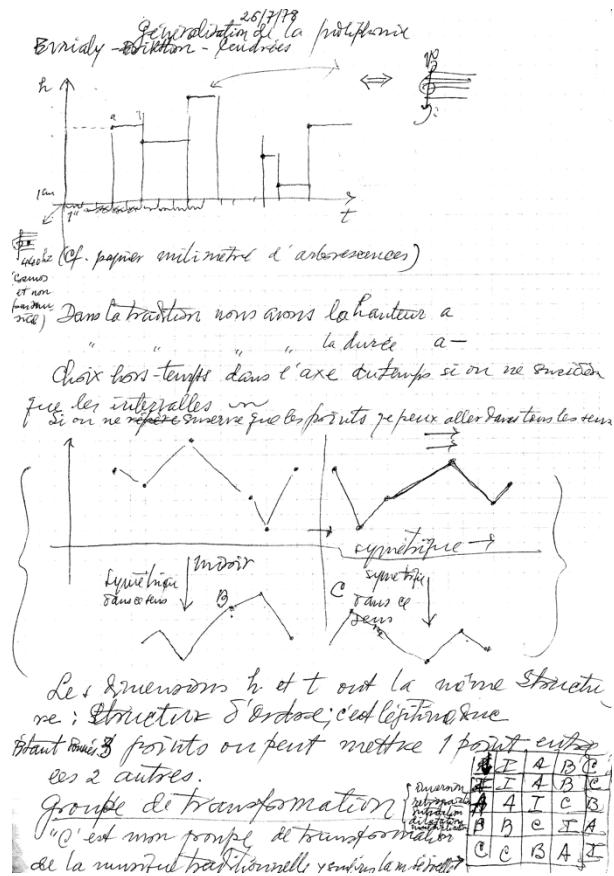


Fig. 6. Manuscrito de Cândido Lima, apontamento sobre arborescências. Seminário de Xenakis na Universidade de Paris-Sorbonne, em 1978. As arborescências são a generalização da polifonia, técnica usada em Ervitaly (piano), Erikhthon (piano e orquestra), Cendrées (coro, contratenor e orquestra), sobre o termo "castrato", ver o curiosíssimo encontro de visões perversas e de recuperação histórica em "faits divers", do capítulo "Um Génio em Portugal - a classe musical e os velhos paradigmas").

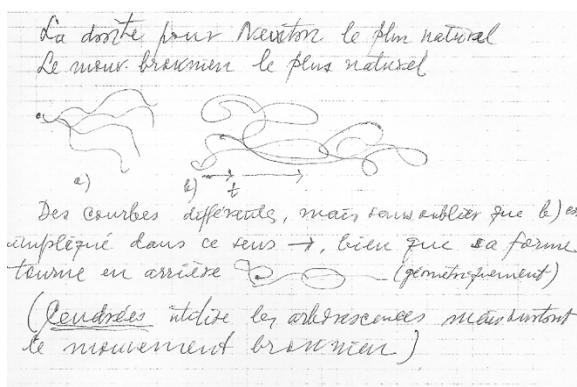


Fig. 7. Apontamento de Cândido Lima do seminário de Xenakis sobre arborescências, onde lembra que, além das arborescências utiliza, em Cendrées, sobretudo, o "movimento browniano".

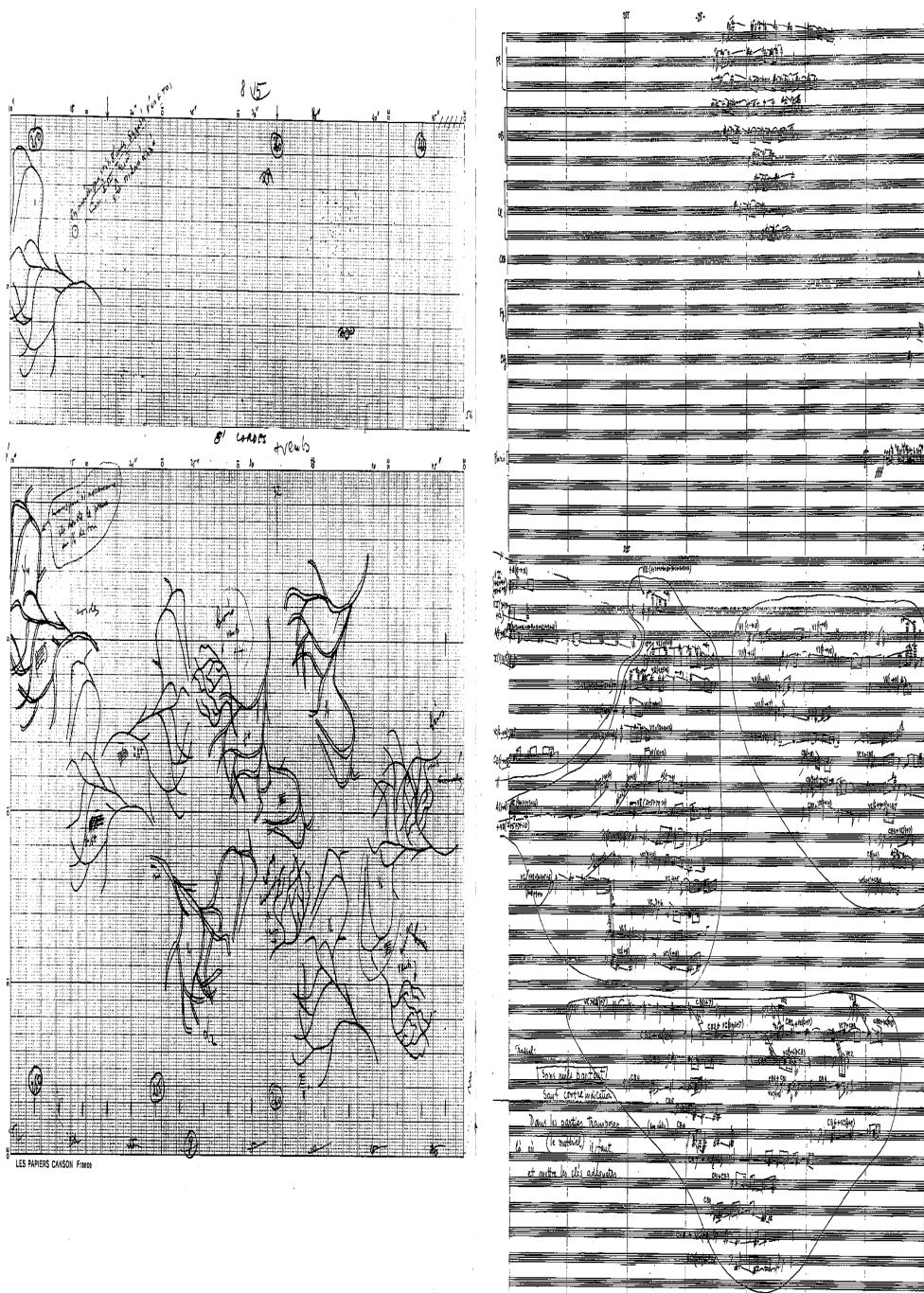
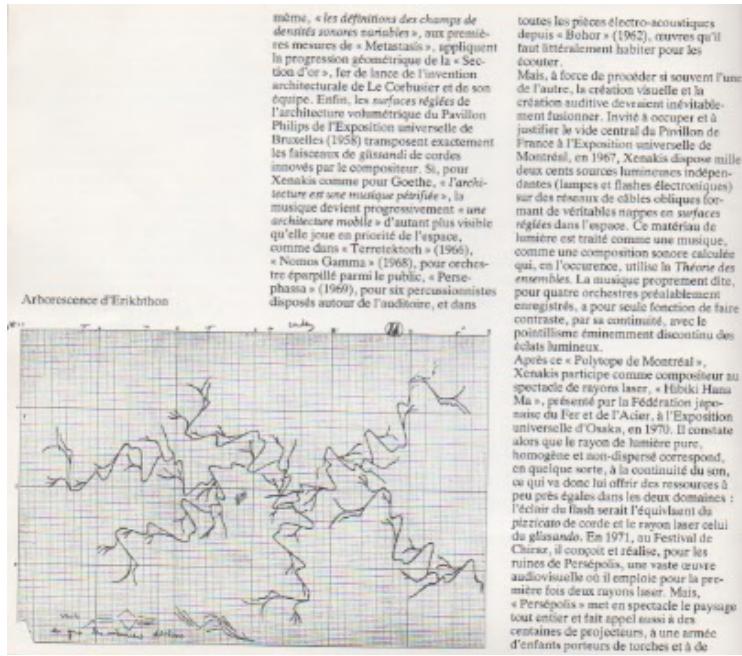


Fig. 8. Arborescências, reminiscências da polifonia renascentista.



même, « les définitions des champs de densités sonores variables », aux premières mesures de « Metastasis », appliquent la progression géométrique de la « Section d'or », fer de lance de l'invention architecturale de Le Corbusier et de son équipe. Enfin, les surfaces régulières de l'architecture volumétrique du Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles (1958) transposent exactement les fascinantes gisantules de cordes innovées par le compositeur. Si, pour Xenakis comme pour Goethe, « l'architecte est en soi musicien prédisposé », la musique devient progressivement « une architecture modélée » d'autant plus visible qu'elle joue en principe de l'espace, comme dans « Terreirokhan » (1966), « Nous Gammes » (1968), pour orchestre éparsillé parmi le public, « Perséphana » (1969), pour six percussionnistes disposés autour de l'auditeur, et dans

toutes les pièces électro-acoustiques depuis « Bihor » (1962), œuvres qu'il faut littéralement habiter pour les écouter.

Mais, à force de procéder si souvent l'une de l'autre, la création visuelle et la création auditive devraient inévitablement fusionner. Invité à occuper et à justifier le vide central du Pavillon de France à l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, Xenakis dispose mille deux cents sources lumineuses indépendantes (lampes et flashes électroïdiques) sur des réseaux de cibles obliques formant de véritables nappes en surfaces régulières dans l'espace. Ce matériau de lumière est traité comme une musique, comme une composition sonore calculée qui, en l'occurrence, utilise la Théorie des ensembles. La musique proprement dite, pour quatre orchestres préalablement enregistrés, a pour seule fonction de faire contraste, par sa continuité, avec le ponctualisme éminemment discontinu des lumières.

Après ce « Polytope de Montréal », Xenakis participe immédiatement au spectacle de rayons laser « Hôoku Haia Ma », présenté par la Fédération japonaise du Feu et de l'Asiatique à l'Exposition universelle d'Osaka, en 1970. Il constate alors que le rayon de lumière pure, homogène et non-dispersé correspond, en quelque sorte, à la continuité du son, ce qui va donc lui offrir des ressources à peu près égales dans les deux domaines : l'éclair du flash seraît l'équivalent du pizzicato de corde et le rayon laser celui du glasianu. En 1971, au Festival de Caen, il conçoit et réalise, pour les ruines de Persépolis, une vaste œuvre audiovisuelle où l'emploi pour la première fois deux rayons laser. Mais, « Persépolis » met en spectacle le paysage tout entier et fait appeler aussi à des centaines de projecteurs, à une armée d'enfants porteurs de torches et à de

Fig. 9. *Erikhthon*, para piano e orquestra, obra baseada na técnica das arborescências. Página extraída do programa original de estreia de *Diatope-Légende d'Eer*, 1977, nos espaços exteriores do Centro Georges Pompidou.

Em longínquos tempos, os livros liceais de ciências, como instrumentos ou ferramentas para o compositor, encontrava-os nos alfarrabistas ou livrarias de St. Michel, Montparnasse ou Châtelet, ou até na Rue Yvert (dos liceus parisienses, livros de duas sobrinhas). Aí procurava matérias que me pudessem dar as respostas escondidas nas publicações do compositor: *Musique Architecture e Musiques Formelles*. Edições de física, de química e de matemáticas modernas (Bourbaki) vieram-se juntar aos apontamentos universitários e secundários dos fins dos anos 60. Mas, ao contrário do que parece, e contrariando o que a tradição foi cristalizando, o compositor centrava a sua atenção “pedagógica”, universitária, nas ferramentas matemáticas, enquanto que, nos encontros pessoais que com ele tinha no seu atelier, insistia para que não perdesse tempo com o passado, com filosofias ou matemáticas, nem com coisas que não fossem a música. “Composez! Composez! Il faut écrire! Surtout musique de chambre. C'est plus facile de trouver moyen de la faire jouer. Faites de la musique!”.

Eu vivia uma época de descoberta, como os meus colegas de outros países. Queríamos devorar tudo. Compor, nesse período, não era o mais urgente. O mesmo acontecia com os compositores amigos, como Pascal Dusapin, sobretudo, e muito com Wilfried Jentzsch, que havia fugido da República Democrática Alemã, sem a família, à qual se juntaria mais tarde. Ainda os compositores Denis Lorrain, canadiano e o grego Haris Xanthoudakis. O compositor mais mediático, saído deste grupo, continua a ser Pascal Dusapin, mas toda a música destes compositores conserva a marca do contacto com um criador genial, cujo pensamento no campo teórico, estético e musical, é dos mais originais da História da Música desde a

antiguidade clássica. Um homem cuja obra o tornava merecedor da atribuição do grau de Doutor *honoris causa*, sujeitou-se à defesa da tese, como qualquer estudante universitário. Apresentou um breve texto, de que me deu, na época, ainda antes da defesa, uma fotocópia dactilografada, intitulado *Musique-Science – Alliages*⁹. Uma das intervenções que mais me impressionou de Michel Serres, filósofo e epistemólogo, foi a propósito de uma pergunta-afirmação de Olivier Revault d'Allonne sobre a discrepância das artes em relação às ciências e em que medida não haveria antes uma relação unilateral, dirigida das ciências para as artes, e não o inverso. Michel Serres interveio para o contestar e defender a precedência das ciências sobre as artes, dirigindo-se a Xenakis nos seguintes termos:

“O que mudou, não é que tenhamos feito teoria de grupos em vez de álgebra combinatória, ou que tenhamos feito teoria da informação em vez de transformações de Fourier. Bem, isso não é importante. O importante é que algo chamado de “paradigma” se transformou completamente. Um novo mundo, um novo mundo científico surgiu a partir da segunda metade do século XX. Agora, o primeiro a dizer-lo que não é filósofo, não é cientista, não é epistemólogo, é Xenakis. Foi Xenakis o primeiro a mostrar que sinal se destacava no fundo. Foi Xenakis o primeiro a usar não esta ou aquela técnica matemática, mas a mais importante e significativa delas. Dizer que há um atraso só faz sentido se o problema for colocado nas trocas locais. Se questionarmos a visão global, encontramo-la em Xenakis. Essa visão geral da ciência e esse paradigma, todos os discursos tradicionais nos escondem. Não, Xenakis, você chegou cedo e obrigado por esse avanço (risos e bravos...)”.¹⁰

E ainda Michel Serres a propósito do ruído em música, num tocante e inesquecível agradecimento a Xenakis: “Então a resposta pode ser dada agora, é perfeitamente geral. Você sabe que todas as perguntas que surgem hoje giram em torno do problema: há ordem através do ruído? Mas foi a sua música que descobriu isso primeiro. Muito obrigado”(...).¹¹

⁹ Eu próprio gravei o acto académico, em três cassetes, num velho e minúsculo aparelho portátil Grundig, que ainda conservo. Mais tarde, Xenakis pediu-mas, porque o Prof. Olivier Revault d'Allonne ia ocupar-se da publicação. Dessa publicação viriam a constar todas as inesquecíveis intervenções dos membros de júri, de Michel Serres a Olivier Messiaen. Com o texto central viriam a ser publicadas, um ano depois, essas intervenções, pelas edições Casterman. Note-se que as cassettes não mais me foram devolvidas e o autor da gravação continua “anónimo”!

¹⁰ In Arts/Sciences-Alliages, p.44. Ed.Casterman-Livro resultante da gravação feita por Cândido Lima da sessão de defesa de tese de *Doctorat d'État*, na Sorbonne, em 1977. (Tradução livre do autor).

¹¹ *Idem*, p. 110. (Tradução livre do autor)

5.-Funções das Leis físicas e Causalidade: a) A natureza e valor das leis físicas dinâmicas (ou exatas) e estatísticas... Teorias: Determinismo e indeterminismo.

b) Princípio de causalidade física: Teorias...

T₁.- O determinismo das leis dinâmicas e estatísticas funda-se no princípio causal: "Omne ens agit propter finem".

T₂.- O indeterm. métrico ou real das leis estatísticas deriva do estado potencial da partícula-onda in fieri...

6.-Teoria transcendental do ser e de vir cônscio: conceito transcend. de ser (existir) e o tipo ou grau analógico de ser dos entes físicos (ou mineralis). a) Natureza e antinomia do devir: mudanças substancial e acidental, teorias: acto e potência e hile-morfismo (de Aristó. e Escol.), processo dialéctico (de Hegel e Marx), evolução criadora (de Bergson), cosmogénese (de Th. de Chardin). Sist. de categorias...

T₁.- O devir, em geral, → /acto + potência/.

T₂.- O ente mutável → /matéria-prima + forma substancial/.

b) O conjunto de entes físicos, individuais: probl. da multiplicação numérion dos indivíduos na unidade do ser e da espécie. Conceitos de ente individual, raça e espécie. Formas de ser: substancial e acidental.

T₁.- O princ. radical de individuação é a matéria prima, sinalizada pela quantidade.

T₂.- O de raciação e especiação é a forma substancial, sinalizada pela qualidade.

c) O tipo de ser dos entes físicos: conceitos de Ser, ante e fenômeno. Existir e tempo. Processo de finituração e composição dos entes físicos: Teorias...

T₁.- O ente finito → /forma de perfeição+limite/ = /acto + pot./=/
-/existir mineral+essência/.

T₂.- O ente ativo → /substância mineral+acidentes/.

Parte: ONTOLOGIA ESPECIAL DA COSMOLOGIA CIENTÍFICA (Astronomia e Astrofísica): Análises categorial e transcendental de:
 1.- A existência do Univ.: real ou transcendental? Teorias: realistas, idealistas e fenomenologistas...

2.- A natureza do Univ.: de átomo às galáxias. Natureza: òtica e estrutura gás. Teorias filos.: monistas e pluralistas. Hipóteses cosmol.: finitas (de Einstein, de Sitter, Lemaitre, Redington) e infinitas (Hoyle, Gold, Bondi, Gamow, etc.).

T.- O Mundo é um ser de unidade acidental. Logo é contingente...

3.- A origem do Univ.: é contíguo ou Ser necessário? Criado ou criado...? Teorias: criacionismo, pantheísmo, materialismo, dialéctico, etc. T.- O mundo foi criado pelo Ser necessário - Deus.

4.- O finito da duração do Univ.: é dimensão temporal da sua activ.: finita ou infinita (ab eterno)? Teorias: finitistas e infinitistas. Peso... - A duração temporal do Universo é provavelmente finita (cárcia de 10 biliões de anos).

5.- A Evolução e limites espaço-temporais do Univ.: probl. da gênese do sist. cósmico e da sua finalidade ou convergência, desde o ponto Alfa de origem até ao ponto Omega do Futuro... Teorias e solução...

EXAME DE LICENCIATURA (1970/71).

Fig. 10. Página incompleta de uma seção do Curso de Cosmologia Filosófica orientada pelo Professor Vitorino de Sousa Alves, que defendeu a tese de doutoramento "Dialética do Tempo e do Espaço". Encontram-se estas matérias nos livros e nos esboços preparatórios de seminários dirigidos por Xenakis nos Estados Unidos.

O nome de Xenakis e a recepção da sua obra ficaram negativamente associados junto da classe musical tradicional e de vanguardas a uma música como exercício especulativo, abstracto, destituído de emoção e, sobretudo, como matemática - condição imediata de exclusão do templo dos músicos, sendo a matemática, para o comum dos cidadãos, um mundo hermético, tenebroso, longe da sua compreensão, símbolo e tabu de gerações¹². Não obstante a evolução e transformação do seu pensamento que deu origem a tantas obras distintas e de qualidade superior, o

¹² Em Portugal, com os seus compositores e as suas escolas e tendências, também o seu nome nem sequer constava dos programas de Análise e Composição da Reforma dos anos 80!

compositor ficou marcado para sempre por um conjunto de obras compostas com suporte em matérias matemáticas, algumas das quais, afinal, gerando sonoridades únicas, e outras gerando sonoridades próximas das técnicas seriais e respectiva estética oriunda da Escola de Viena. Se colocarmos em paralelo *Kontrapunkte* de Stockhausen, *Structures* de Boulez, *Polifonica-Monodica-Ritmica* de Nono e *ST 10, Morsima-Amorsima, ST 48, Duel, Stratégies, Atréés, Achorripsis*, veremos as afinidades auditivas.

Mas *Pithoprakta, Eonta*, que se inscrevem na mesma órbita da “invenção” de novas ferramentas de composição, afastam-se, decididamente (sem falarmos de *Metastasis*, ou de grandes “páginas” electroacústicas como *Diamorphoses, Concret PH, Orient-Ocident, Bohor ou Analogiques* com instrumentos), de clichês, de clonagens, de dependências matemáticas. E as fenomenais obras coral-sinfônicas sem a intervenção das matemáticas sobre textos dos clássicos antigos, ou obras corais com clássicos modernos?

A produção do compositor pode dividir-se em tantos períodos quantos os respectivos arquétipos musicais definidores de uma fase da vida, como em tantos casos da História da Arte. Poderíamos chamar ao período das obras anteriores a *Metastasis* de período pré-Xenakis, ou o período pré-Metastasis, onde as sombras da escrita e da orquestra de Béla Bartók se impõem. Michel Tabachnik fazia curiosos paralelos: Xenakis-Bartók, Boulez-Schöenberg, Stockhausen-Stravinsky.

Foram os músicos do *Grupo Música Nova* os primeiros em Portugal a tocar música de Xenakis. Obras como *Morsima-Amorsima, The Paille in the wind, Charisma, Kottos, Mika e Mika "S"*, eu próprio, na televisão (*Pléiades*, no programa da série *No Ventre da Música*, em gravação que Xenakis fez em fita magnética, com a obra ainda inacabada, e *Metastasis* no programa *TITĀS* da série *Fronteiras da Música*), como o UPIC-CEMAMu na série *Sons e Mitos* em 1978, são algumas obras apresentadas ao longo dos anos, em várias ocasiões em Portugal e em França. Eis uma página de *Morsima-Amorsima*.



Fig. 11. Página de *Morsima-Amorsima*, primeira obra submetida a um programa informático na IBM.



Fig. 12. Apresentação de *Morsima-Amorsima* ["ST174-1, 03-07-62", com tradução: "Stochastique, primeira obra calculada pelo "cérebro electrónico" 7090IBM - em 3 de Julho de 1962 (1956-1962)], interpretada pelo Grupo Música Nova, no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, durante os Encontros de Música Contemporânea, 4 de Maio de 1988; Alberto Gaio Lima (violino), Paulo Gaio Lima (violoncelo), Adriano Aguiar (contrabaixo), Francisco Monteiro (piano), Cândido Lima (direcção).

Uma das linhas força das minhas presenças nos mais variados areópagos da comunicação audiovisual e outros locais da actividade académica e cultural é não só abrir às pessoas um pouco um mundo de uma riqueza rara de um dos compositores mais originais da história da criação musical, mas também uma oportunidade para desmistificar a marca negativa aplicada ao compositor de génio pelo facto de ter formação científica; o que a classe musical académica e o público de concertos clássicos rejeitaram, confundindo o uso de técnicas matemáticas por um compositor com essa formação, condição incompatível com a visão romântica de que a matemática é contrária à intuição, à emoção, à intuição e à inspiração musical. Estereótipos que se cristalizaram na mente de músicos e de melómanos.

Da música estocástica à música intuitiva, da música simbólica à grande música teatral para os clássicos gregos, dos fantásticos murais sinfónicos à fulminantes obras corais sinfónicas, das melodias únicas e invulgares às empolgantes telas rítmicas, das extraordinárias abstrações ao hipnótico concreto do som e do ritmo, do homem racionalista ao homem sensível, do solitário ao gigante das músicas electrizantes e irrepetíveis, haveria uma viagem fantástica e afectiva a fazer, que era uma espécie de abraço para o compositor, com quem falei pela última vez, em sua casa da "Rue Chaptal", poucos meses antes de partir, ocasião que teve de folhear as entrevistas transcritas, juntamente com outras de Pierre Boulez. Embora sem memória, ou quase, soltou uma gargalhada ao ouvir o nome do compositor francês, lembrando-me aquele salto fantástico de Nijinsky que o fotógrafo capturou durante uma visita da irmã a uma casa de apoio a doenças mentais onde havia sido internado.



Fig. 13. Durante um ensaio de *Sinaphai*, para piano e orquestra, por intérprete japonês e pelo maestro Michel Tabachnik em 1977. Téâtre de la Ville, Paris. Xenakis, Cândido Lima, Yves Cayrol, na época maestro assistente de Pierre Boulez no *Ensemble Intercontemporain*.

Encontros com Xenakis – as vozes

Este título pode referir-se a muitas coisas, da voz do compositor à voz que empresta às suas obras, quer estejamos perante uma metáfora, quer perante a voz através das suas obras. Encontros por música (a voz da criação, a voz metafórica), encontros por palavras (a voz real), a voz do compositor (o criador), a voz do homem (a pessoa), a voz instrumental (heterónima), a voz humana (solos e coros).

O meu relacionamento com o compositor assenta em estados de espírito de atracção (ânsia e curiosidade) e de repulsa (as aulas de matemática) na busca de resposta para as atracções (música). Equação a várias incógnitas em busca de um resultado lógico e exacto e dados conhecidos: a matemática como anti-arte e pesadelo de muitos, a música do compositor, a repulsa, a música do compositor como um íman a um universo musical vindo de não sei onde. A filosofia e as teorias científicas, as técnicas seriais de Boulez e as técnicas matemáticas de Xenakis como pontes que invadiram o mundo musical ocidental pouco ou nada explicavam. A música que tinha ouvido através da mítica partitura de *Nuits*, no Festival Gulbenkian de 1968 (que as esquerdas viram mais como um manifesto político do que uma obra musical), era uma tradução “instrumental” de vozes imaginárias de prisioneiros políticos por vozes escritas numa partitura. Vozes (estamos em 1968!) dedicadas a homens e mulheres ocultos simbolizados num nome que, por deficiente informação, o compositor pensou ser português. Telefonei um dia para os Serviços do Partido Comunista Português a perguntar se havia nos registos do Partido esse nome e a resposta foi peremptória: “não havia registo de ninguém com o nome de

António Machado". O nome era, provavelmente, de um prisioneiro espanhol, possivelmente um dos milhões de vítimas da Guerra Civil dos anos 1930.

Na Faculdade de Filosofia de Braga, pelo ano de 1970, assistia a uma aula de Filosofia das Ciências Matemáticas do Professor Vitorino de Sousa Alves. Deliciava-se ele no quadro, sozinho, numa interminável série de equações perante o silêncio absoluto de uma sala cheia de estudantes embevecidos, que parecia seguirem os ziguezagues destas encruzilhadas de "entes de razão". Ali, durante minutos, o Professor, e nós à espera. Quem seguiria aquele encadeado maravilhoso de equações num afã de "apaga, escreve, apaga, escreve"? Estava longe dali, absorto com o encadeamento (e encandeamento!) das equações. A dado momento desperta, dá por si na sala de aula, volta-se para a plateia, com os óculos escorregando um pouco no rosto, e pergunta: "estão a seguir-me...". Ecolha na sala inteira uma sonora e longa gargalhada e um sorriso de impotência e de perplexidade solta-se-lhe do rosto. Com a sua paciência e bondade jesuíticas, e com a sua proverbial e poética serenidade, prossegue, imperturbável, aquela cadeia abstracta de matemáticas inacessíveis àquela centena de jovens. "Esta é a linguagem dos computadores", disse ele uma vez. Foi nessa disciplina de Lógica Simbólica, ou Lógica Moderna, que ele dirigia, que eu ouvi, de forma concreta e objectiva, pela primeira vez, falar do computador associado a uma linguagem que naquele ano de 1969 estudava.

Nos Cursos Internacionais de Música de Darmstadt de 1972, uma cena semelhante ocorre durante um seminário orientado por Xenakis. Estava eu presente na sala no meio de uma centena de participantes de vários países, era Xenakis a estrela da tarde. Como haveria de testemunhar mais tarde, em Paris, nos seus seminários das quartas-feiras, isolava-se e encadeia, no quadro, outras linhas de equações perante o silêncio internacional dos presentes na sala. A dado momento acorda, volta-se para a sala e com a cabeça inclinada pelos mini-óculos sobre a ponta do nariz pergunta com a mesma ingenuidade do Professor da Faculdade de Filosofia de Braga, mas numa interrogação afirmativa: "Do you understand..." A mesma gargalhada de Braga ecoa na grande sala de Darmstadt. O polo oposto, geograficamente falando(!), encontraram-se em dois cérebros brilhantes das ciências matemáticas, um deles também brilhante em música. Música e matemática num duelo de milénios nas últimas décadas a intrometerem-se na especificidade da criação musical, na composição musical e as consequências culturas dessa fusão. Coincidências maravilhosas de Braga a Darmstadt, entre os anos 1970 e 1972, respectivamente. Espanto e decepção pela matemática inacessível aos estudantes, professor de matemáticos-músico amador, o de Braga, espanto e frustração de compositor genial - utilizador de matemáticos, o de Paris-Darmstadt, por se sentir só nesta demanda da busca de novos domínios presente na criação musical. Eram as matemáticas das suas obras dos anos 60 e das suas pesquisas teóricas da época. Os grandes matemáticos clássicos e modernos que eu ouvira citar e aplaudir no Largo da Faculdade de Filosofia de Braga, iria ouvi-los nos seminários de Xenakis

na Universidade de Paris¹³: a matemática à frente como algo de visível e entendível, a música, no segredo da sua intimidade, revelação e inexpressível. Entre o inventor necessário e contingente de sons como um “événement rare” (alusão às leis das probabilidades) e um utilizador contingente e necessário que recorreu às matemáticas, como Bach, escondeu na sua obra o “hors-temps do “número” e o “en-temps” das técnicas convencionais do contraponto, da harmonia, do ritmo, da(s) forma(s) e de todos os postulados que os regem.

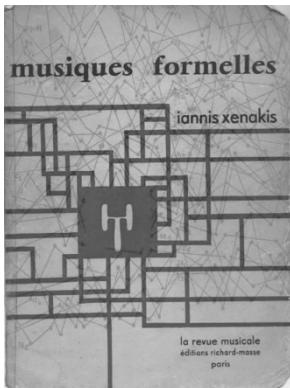


Fig. 14. Livro revolucionário de Xenakis eleito uma das mais importantes publicações das últimas décadas do século XX. [Xenakis, Iannis (1963): *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*. La Revue Musicale, 253-254, Paris: Editions Richard Masse]



Fig. 15. Programa de concerto no Salão do Ateneu, Porto, 27 de Março de 1984. (à dir.): Cândido Lima, compondo segundo o sistema do UPIC-A no CEMAMU, em Issy-les-Moulineaux, arredores de Paris; (à esq.): “Página” UPIC (alguns segundos de música da obra “Autómatos da Areia”, Agosto de 1978).

¹³ Em Paris, realizei diversos estudos, alguns dos quais nos seminários semanais orientados por Xenakis, na Universidade de Paris I – Sorbonne, como bolsheiro do Estado Português-Secretaria de Estado da Cultura.

As fontes dos medos e dos equívocos

Eis o seu programa teórico que deixou marca indeléveis nos públicos e na classe musical que viu na sua defesa entusiástica a substituição da dimensão musical, como se os textos de análise dos clássicos antigos fossem prenúncio da ausência de emoção e de génio musical. Eis as origens dos equívocos e tabus entre a relação entre emoção e técnicas que a exprimem, neste caso alguma estruturas matemáticas, uma proposta pessoal de Xenakis integrada na actividade universitária dos anos 70:

“Esboço de uma clarificação, em composição musical e visual (principalmente cinematográfica) dos problemas filosóficos, do binómio artes-ciências, das categorias mentais (realidade, causalidade, tempo, espaço, inferência (...). Diversas aplicações destes problemas em formas e sistemas “hors-temps”, temporal, devir temporal, probabilistas, deterministas, mistas, o seu estádio sobre vários níveis harmonizados, micro ou macro.”

“Estudo de esquemas formais concretos de composição: estocásticos (livre, markoviano), determinados (grupos finitos), mistos (estocásticos e deterministas), arborescências (...) Transformações dos esquemas formais nos seus espaços respetivos. Trabalhos práticos à mão e com a ajuda de periféricos de computador (conversor analógico/digital, conversor digital/análogo, tábua gráfica, monitor/televisor)”.¹⁴

Este foi o “programa-mãe” de todos os equívocos (evito socorrer-me de analogias com nomes de livros sagradas, por respeito ao compositor!), súmula de algumas estruturas matemáticas susceptíveis de poderem ser controladas pelo músico, da mesma forma como o músico europeu controlou a sua obra apoiada nos postulados tradicionais de contraponto, de harmonia e das matemáticas elementares aplicadas à escala cromática pela Escola de Viena e pela escola pós-serial. Os desenvolvimentos destes tópicos encontram-se nos seus livros pioneiros *Musique-Architecture* e *Musiques Formelles*, da década de 1960. Ver como matemática no seu sentido estrito e simbolismos extramusicais se escondem por detrás do contraponto inultrapassável e da linguagem deslumbrante de Bach é um exercício inimaginável para os fundamentalistas da defesa de romantismo primário da emoção sobre a razão! Quem imagina ao ouvir a sua música sem ter em conta os segredos?

O último tópico do segundo parágrafo reporta-se ao programa informático denominado, nas origens, de “système conversationnel”, cujo *software* e *hardware* Xenakis concebeu na UPIC. Era esta a dupla viagem ciclopica xenakiana dos primeiros anos em Paris e a sua oposição à Escola de Paris/Escola de Viena e à Escola Serial “tout court” que fez dele um combatente na defesa deste novo espaço de criação musical numa aliança viva com as novas tecnologias dos grandes pioneiros do séc. XX.

Quando, em 1972, durante os Cursos Internacionais de Música de Darmstadt, o interpelei no corredor e lhe perguntei: “Quais são as obras que considera, para si, as mais importantes?”, responde laconicamente: “*Metastasis... Herma... Achorripsis... peut-être...*...”... cita precisamente obras de arquitectura e com matemáticas

¹⁴ Programme des séminaires de Xenakis (1975-1978) – Institut d’Esthétique et des Sciences de l’Art -Paris-Sorbonne. (Tradução livre do autor).

(geometria e ultraserialismo), Álgebra de Boole e teoria das probabilidades (acaso e “minimum de règles”). Deixando de fora as obras-primas dos murais musicais sobre textos dos trágicos antigos, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Séneca, baloiçou sempre entre o silêncio sobre as grandes obras para o grande público e a atração para os segredos recônditos da inteligência humana vinda do mundo das ciências!

Xenakis contribuiu para a imagem do músico-matemático, sobretudo devido à sua defesa convicta das matemáticas sem nunca se referir do mesmo modo aos aspectos estéticos e artísticos das suas obras. O génio criador nunca ele o deixou sobressair, e nunca a isso se referiu, nem nos contactos de casa, de gabinete ou de atelier. Surpreendentes as contradições no compositor entre as obras assombrosas para orquestra e para grupos de câmara e hipervalorização do seu sistema de informática musical – UPIC –, que nunca lhe restituiu a magia e a pegada hipnótica (ouvir *Empreintes...*) da sua música instrumental e vocal. As matemáticas estão longe dessas grandes obras sobre textos dos trágicos gregos: Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Equívocos cristalizados ao longo de décadas esmagados pelos frescos geniais sobre textos de ORESTEIA – Coéforas, Agamémnon e Euménides, A COLONE, ou outros como MEDEIA ou NSHIMA, ou de obras como PSAPHA, PERSEPHASSA ou PLÉIADES, onde está a matemática? “Je ne suis pas mathématicien: je ne fais pas des théorèmes!”, como disse um dia, no diálogo com o público no átrio do *Théâtre de la Ville* – *Théâtre Sarah Bernhardt*. Na verdade, não foi um matemático que compôs obras gigantescas comandadas, antes, pela intuição, pela emoção, pelo inexprimível, pela revelação. E depois? Os *Polytopes* são o corolário destes caminhos de pesquisa teórica e de criação de arte em simultâneo.



Fig. 16. Centre Georges Pompidou Geste de lumière et de son - Le Diatope - Xenakis.

MUSIQUE

• Centre Pompidou.

Le diatope de Xenakis

Ça marche, hélas !

Jean COTTE

Le diatope de Xenakis est génial. Son nom ? Un célèbre avant sa naissance. Chaque se démande quelle rouste rouge grêlante étale la pustule du flanc du centre Pompidou côté Galerie des Machines. Mais enfin sa substance après plus d'un an de mystère. C'est le diatope.

Ses débuts mêmes ont fait sensation. Il devait marcher depuis quinze jours. Or, panne sur panne, se succéderont. Je me suis déplacé pour assister à sa naissance. D'où mon appétit. Or, le sait depuis Copernic, l'heure n'accordé quand l'effet se recule à Dieir donc exacerbé mercredi. Car pour sa première apparition publique cette machine follement étincelante de fils électriques, eut encore quarante minutes de retard. Elle ne s'y retrouva plus qu'à 16 km ses 160 kilomètres de fils électriques, la distance Paris-Auxerre, ses 1.680 flashes dieux que l'on peut admirer sans risquer de se voir si beau dans ces 400 miroirs accrochés à une immense toile d'araignée recouvrant la voûte, mais aussi, tout à tort, d'araignées assuré, fait la nouveauté du spectacle, comparé à son dévoilement du diatope de Cluny déjà présenté en 1972 par Festival d'Automne à Paris, durant 15 mois aux Parisiens. Le diatope sera alors installé dans les thermes romains du musée de Cluny, face à la Sorbonne. Aujourd'hui cependant, en plastique et métal, spécialement conçue par Xenakis lui-même.

L'avantage est certain. Ce spectacle ne pollue plus visuellement un monument historique. Il est à sa place à Beaubourg.

Pour ce teste, l'essentiel demeurera inchangé. Même impression de voir une montagne de techniques accoucher d'une œuvre d'art. Achève le programme rédigé par Xenakis et les meilleurs esprits du centre Pompidou. Vous rirez beaucoup, mais je vous assure, vous parleront, impavides, de « cheminement browniens, de rotations mathématiques valées, l'ordinateur et les conversions de digital à analogique au Cemamou ».

Cette musique est rehaus-

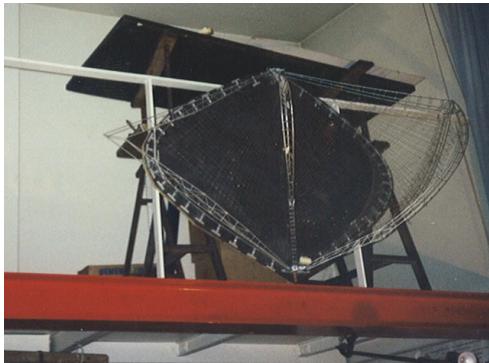
ée. Il est vrai, de « guimbardes africaines, de tsouzounis japonais, de chocs de briques spéciales et de frottements de tissus ». Mais l'œuvre de l'artiste, conclut : « Qu'ainsi, musique et lumière s'unissent l'une et l'autre. En quelques sortes, c'est l'harmonie des Sphères du Cosmos qui, par l'art, s'identifie à celle de la passion humaine et tourne en convaincre Platon. Pascom Hermes Trismégiste qui, bien sûr, n'ignorait rien des loix ni de l'électro-acoustique ! »

Après une telle lecture, vous aurez des complexes. Vous vous assierez contre le jeune Gargantuas sorti des mains de ses professeurs, « devenir fou, nient tout, tout et radicalement », si bien qu'il ne sera pas possible d'en tirer une seule parole, pas plus qu'un pet d'un amoignon. Mais alors, lorsque son spectacle vous laissera bien muet, aveugle et sourd. La synthèse son-lumière ? Elle est

faite en effet. Vous serez autant éblouis qu'abasourdi. Car les résultats sont aussi simplistes que la technique est compliquée.

Qu'arrive-t-on aux yeux ? Des lumières croîtront et des pointes lumineuses. Aux oreilles ? Tous les bruits accumulés par la musique complètent depuis un quart de siècle. Ce n'est plus de l'art, c'est le triomphe délirant de la technologie. Elle ne sort pas à la fin de la partie, mais elle tombe, amoureuse d'elle-même et perd, par là, toute fécondité. C'est cette impulsion, toujours qui peut faire faire vraiment un spectacle de notre temps. Tant pis pour lui. Oui Rebello nous manque.

Ces réjouissances ont lieu tous les jours à 15 heures, 16 h 30, 18 heures, sauf le mardi. Durée : 45 minutes. Prix : 10 francs. Entrée : 5 francs. Adolescents et le troisième âge. Programme : 5 francs. C'est donné... la culture.

Fig. 17. Extracto da crónica do jornal *Aurore* de 1978 sobre a estreia de *Le Diatope*.Fig. 18. Maquete do *Diatope*, guardada no atelier do compositor.

No *Diatope – Geste de lumière et de son* estão plasmadas as técnicas matemáticas que Xenakis usou em música instrumental e apresentou nos seus dois primeiros e fundamentais livros, compilações de diversos textos, *Musique-Architecture* e *Musiques Formelles*. Ao último destes espectáculos audiovisuais, o *Diatope-Légende d'Eer* (Platão), tive a felicidade de assistir à estreia, em 1977. Deitado no chão, única posição para ver o espectáculo, foi inundado de som e luz, por música electroacústica à volta, mergulhado no universo, à escala humana, em triliões de galáxias com centenas e milhares de flashes electrónicos e raios laser nuns microcosmos de uma pequena tenda vermelha de forma “parabólico-hiperbólica” criada por Xenakis e instalada nos pátios do Centro Georges Pompidou. Unidas, aqui, artes, ciências e tecnologias, pela mão de Xenakis, o primeiro a fazê-lo, de acordo com proclamação já citada do epistemólogo francês Michel Serres. Aqui, a novidade foi a integração

da arquitectura criada pelo próprio compositor como fazendo parte intrínseca da obra integral.

xenakis musicien de la lumière

A cinquante-six ans, après vingt-trois années de carrière, avec soixante-deux partitions d'importance, jouées de plus en plus souvent et dans le monde entier, Iannis Xenakis reste un artiste à part, un créateur marginal qui a toujours échappé aux courants, aux chapelles et aux modes. Sa double formation de polytechnicien (à Athènes) et de musicien (à Paris) lui a permis d'entrer dans une voie originale où personne ne l'a véritablement suivi, même si beaucoup ont profité de ses découvertes et ont pillé son langage sans reconnaître sa pensée. Son expérience vécue des minorités (il est né dans une petite communauté grecque de Roumanie), de la résistance armée (il a été gravement blessé au visage et condamné à mort en Grèce), de l'exil politique, des voyages dans les principales civilisations des cinq continents et sa pratique de la navigation solitaire lui ont forgé un caractère hors du commun, fait d'endurance, d'exigence et de don de soi. L'essentiel de la recherche et des conquêtes de Xenakis porte sur les ensembles complexes d'événements, par exemple les nuages, les galaxies de sons que va aider à régir—with ou sans ordinateur—la *loi des grands nombres*, qui veut que plus les phénomènes sont nombreux, plus ils tendent vers un but déterminé. Les notions, si nouvelles en composition, de densité, de degré d'ordre, de vitesse de changement caractérisent cette musique de masses sonores en mouvement qui s'oppose ainsi au discours linéaire, d'essence mélodique, qui a prévalu depuis toujours, jusques et y compris dans le système éminemment polyphonique du dodécaphonisme sériel de Schoenberg. Dès 1955, Xenakis entre en lutte contre ce système dominant et déclare ouverte la « crise de la musique stérile ». Il préconise une indépendance absolue des sons les uns par rapport aux autres, l'abolition de toute présence de la

hauteur sur les autres composantes du son, la conception et le contrôle par le calcul de tout effet macroscopique, et donne en exemple sa première grande œuvre, « Metastasis » (1954), pour orchestre. Bref, il s'oriente vers une généralisation de plus en plus poussée de la pensée et de l'acte de musique. Il ira même jusqu'à chercher une sorte de génération spontanée du phénomène musical, un « sombre minimal de règles de composition, de contraintes logiques et de relations entre les événements sonores », toutes choses qu'il illustre précisément « Achorripsis » (1957), pour vingt et un instruments. Car, à chaque nouveau développement de la théorie correspond une œuvre ou une famille d'œuvres : à la « musique stratégique », « Duel » (1959), pour deux orchestres; à la « musique stochastique markoviennne », « Analogiques A et B » (1959), pour neuf cordes et bande magnétique; à la « musique symbolique », « Hera » (1961), pour piano; à la « généralisation du principe mélodique », « Etikithion » (1974), pour piano et orchestre, etc. En fait, la pensée de Xenakis naît bien en deçà et se prolonge bien au-delà de la création musicale. Non seulement l'œuvre de l'architecte disciple et collaborateur de Le Corbusier vaut bien celle du compositeur initié par Messiaen, mais elles s'interfèrent l'une l'autre, se fertilisent, se réunissent avant de se ramifier, ouvrent ensemble sur des régions nouvelles et engagent sans cesse un processus de recul, de distance, de hauteur prise avec la simple organisation de l'espace ou du temps pour aller toujours au plus général, avec l'aide de la mathématique, des sciences modernes et de la philosophie. Les « panes de verre ondulatoires » du vitrage conçu par Xenakis pour le Couvent de la Tourette (1954) sont une application architecturale des recherches qu'il menait alors pour « Metastasis ». De

Fig. 19 - Página do texto que Maurice Fleuret, um dos maiores amigos defensores de Xenakis em França, escreveu para o programa de estreia do *Diatope-Légende d'Eer*. A sua morte constituiu para Xenakis uma perda irreparável.
(O compositor dedicou-lhe a obra "Pour Maurice", para barítono e piano).

Entrevistas com Xenakis



Fig. 20 - Frases sobre filosofia e matemática com o rir aberto de Xenakis. Frases hiperbólicas, utópicas e geniais, risos que surgiam com o meu espírito de humor, não utópico nem genial, mas nas conversas informais durante as minhas viagens a Paris em que me recebia, como um espartano, acompanhado de uma pequena taça de cacahouëtes (frugalidade, uma das causas de problemas de saúde futuros), ou com a elegância de um cigarro Dunhill!

Uma forma de apresentar algumas das ideias fundamentais interdisciplinares de Xenakis, com destaque para a sua obra de compositor, poderá ser a apresentação quer da projecção visual da figura do compositor, por um lado, quer da sua voz em entrevistas que me concedeu para diversos fins, por outro. Televisão (*Fronteiras da Música - Titãs*, que descobri recentemente na *internet* via Arquivo da RTP), colóquio “O conceito de modernidade”, entre outras. Algumas das características fundamentais do pensamento estético, filosófico, científico e musical do compositor poderão aí ser vislumbradas. As páginas seguintes apoiam-se em documentos pessoais onde estão registadas a sua voz e algumas das suas ideias, algumas que me transmitiu para casos concretos, fotografias que eu próprio fiz no seu atelier de Paris, manuscritos que compulsei aos milhares ao longo dos anos e de que fiz, com autorização do compositor, uma centena de fotocópias. Documentos áudio e em imagem. A sua voz serena e resignada foi-se mantendo em conversas vazias como se nada do que fez tivesse tido alguma importância. A voz pela sua música desapareceu depois de *Omega*, ele próprio declarou que seria a última. As intuições geniais de um inventor de música perante o racionalista clássico.

O conceito de “revelação”

Entrevistas desmistificadoras de um compositor inventor de sons por necessidade, utilizador de matemáticas como contingência, compositor “évenement rare”, usando linguagem da teoria das probabilidades, da História da Música e da história do pensamento humano. Destaco uma comunicação escrita para a celebração do centenário da teoria da relatividade, a convite do Departamento de Ciências da Universidade do Porto esta passagem, com Xenakis como ponte: “O que há de comum entre a ressonância natural, a sua estrutura interna e as grandes obras dos clássicos dos últimos séculos? São intuições de deuses, ou criações da matemática? O que há de comum entre a secção de ouro, as teorias das probabilidades, o movimento browniano, a estrutura de grupo, a teoria dos crivos (teoria axiomática das escalas) e obras monumentais do compositor como *Metastasis*, *Pithoprakta*, *Herma*, *Eonta*,

Persephassa, Nomos Gama, Terrektorth, Kraanerg, Anthikthon, Jonchaires ou Thallein? São obras geradas por um espírito criador, ou obras geradas por essas estruturas matemáticas? Como reagem a percepção e o ouvido humanos a esta nova informação constituída por sonoridades e cruzamentos interdisciplinares e como a descodificam face ao seu contexto educativo e à sua formação cultural e académica? Qual é o espaço específico de cada uma destas disciplinas – matemática e música – quando se entrelaçam ambas na mesma partitura ou noutro espaço de representação musical – electrónica, electroacústica, digital e outros?" Xenakis responde: "Art", "Musique". Xenakis e o fim das matemáticas, embora confessasse ter "probabilidades no sangue", mas declarando que matemáticas e ciências estão aquém do "inexplicável", da "revelação", "musique", "art", sublinha ele na entrevista a ver adiante. "Eu não sou matemático. Eu não faço teoremas". Equívocos de décadas de melómanos, público e classe musical, a tradicional e a música contemporânea "imperialista", como chamavam contestatários nos anos 50 e seguintes, à escola pós-serial protagonizada, sobretudo, por Boulez e por Stockhausen. Podíamos lembrar, ao lado destas entrevistas, outras ao próprio Xenakis, a Boulez e a Ligeti. A voz de Xenakis (na vida real e na obra). Estes documentos em som e em imagem, como já se afirmou, revelam uma voz de um músico fora do comum em obras corais, voz real projectada, obras instrumentais, voz metaforizada em instrumento. Trinta anos de encontros em Paris, Porto, Darmstadt, Lisboa, Zurique em contacto com a voz e com as manifestações musicais das intuições teóricas e artísticas de um inventor raro, um revolucionário, um racionalista e um poeta clássico da Idade Antiga ou do Renascimento. Equívocos e estereótipos cristalizados do "Xenakis matemático" e do "não-músico". Só o criador de música inaudita permanece.



Fig. 21. Xenakis na época do silêncio e da indiferença perante a sua música, mas não a amigos e à fidelidade afectiva e cumplice de décadas. E o sorriso...

Duas entrevistas em Paris no atelier do compositor, outra realizada entre Porto e Paris (por telefone, nos Estúdios da RDP-Delegação do Norte): a primeira destinava-se a ser publicada na revista de duração efémera MÚSICA, que a publicou com o título de *Encontros com Xenakis*, com fotografias inéditas, entre as quais, o manuscrito

de *Koiranoi*, ainda em estado de programa gráfico, estreada mais tarde, em Hamburgo, e em que o compositor defende, renega e coloca no seu devido lugar a função das matemáticas na sua música e na música em geral; na segunda entrevista, que responde a perguntas para o seminário que organizei no Instituto Francês do Porto, com a presença de investigadores do IRCAM, sob o título “Criatividade e Modernidade”, Xenakis aborda problemas de estagnação criativa nas escolas de música e na arquitectura pós-moderna, reflectindo sobre o conceito de criatividade, indo até à utopia, ou não, criatividade universal e até, muito provável, embora ainda não demonstrado, no mundo subatómico.

Estas entrevistas foram acompanhadas de imagens: a primeira por imagens de ciências, a segunda de fotografias do compositor e ilustrações de matemáticas, num diagrama imaginário que terminam com uma página das aulas de cosmologia filosófica (Vitorino de Sousa Alves, que falava por vezes na “intuição genial” do cientista), e outra página sobre música e técnicas matemáticas em Paris (Xenakis) e fecha com uma página de uma página de Genética Molecular, em Braga (Luís Archer, que reli pela actualidade da matéria nestes tempos de pandemia!). Tudo domínios que irrigaram inquietações e criações em várias direcções do compositor.

Transcrevem-se, a seguir, parcialmente, ambos os diálogos entre mim e Iannis Xenakis.

ENTREVISTA 1 [FRAGMENTO] PROGRAMA DE TELEVISÃO TITÃS DE FRONTEIRAS DA MÚSICA

Xenakis fala de Beethoven, Stravinsky, Varèse numa análise comparada e traduz, com algum humor, os títulos do programa, *Fronteiras da Música* e *Titãs* (1982). Analisa, ao de leve, fragmentos de *Sagração da Primavera* (“*SacreDéserts* de Varèse e da *Sonata* op. 111 de Beethoven. De Xenakis, o programa passa momentos de *Metastasis*. A entrevista, transcrita aqui parcialmente, como nas que se seguem, está integrada em 25 minutos de televisão, com a apresentação do Programa pelo seu autor, Cândido Lima. Imagens de várias artes e imagens de *Polytope* preenchem a parte visual. Ao vivo, parte do primeiro andamento da *Sonata* op. 111 (obra destacada por Xenakis), pelo pianista Jorge Montenegro.

C.L. O que podemos dizer de tudo isto? Como é que relacionaria estes compositores e estas obras entre si face a estéticas e épocas tão afastadas umas das outras?

I.X. Beethoven, sobretudo nas últimas sonatas, e sobretudo na “111”, revela-se um arquitecto extraordinário com uma clareza extrema, muito voluntário (consciente), claro, contrariamente a Schubert que constrói a pouco e pouco. E desse ponto de vista Beethoven me parece essencial, sem falar, claro, das fórmulas melódicas que são muito fortes também, mas isso é menos importante do que o tratamento que ele faz dos elementos. Com Stravinsky, o “*Sacre*”..., o *Sacre*... para mim Stravinsky existe no “*Sacre*”. Antes, foi a preparação do “*Sacre*”, depois, uma imitação do “*Sacre*”, e depois é neoclássico e isso interessa-me muito menos. Portanto, para mim, Stravinsky é o “*Sacre*”. Trouxe um espírito totalmente novo no plano do ritmo, da

rítmica (isto é muito importante!). E depois no plano das massas (sonoras), num discurso que é cursivo e que tem, evidentemente, uma arquitectura, mas que não é a de Beethoven: ela não é sintética, ela é analítica, diria. *Déserts* de Varèse, na minha opinião não traz nada de novo no que respeita às suas obras de juventude, onde ele mostrou um formidável poder de imaginação. Porque se libertou mais ou menos desta influência alemã muito forte e sobretudo de Stravinsky. Ele pôde afastar-se. A primeira obra onde ele se liberta é *Octandre*. Sobretudo a parte orquestral de *Déserts* existe na sua juventude. Com *Octandre* liberta-se verdadeiramente da influência dos seus contemporâneos. Ele cria tensão sonora, mas também acústica, isto é, por assim dizer, motivos melódicos desaparecem, praticamente não há senão tensões de timbres, de intensidades e de cores, de explosões por agregados de sucessivos instrumentos (...)

ENTREVISTA 2 [FRAGMENTO] COMPOSIÇÃO E A IDEIA DE MODERNIDADE

Congresso Internacional no Instituto Francês, em 1992, com a participação do IRCAM, Jean-Baptiste Barrière, entre outros, o contrabaixista Steffano Scodanibbio, o compositor Júlio Estrada e músicos portugueses.

1 – Criatividade

C.L. Há palavras que se cruzam quando se fala de composição, como técnica, estrutura, engenharia, ou termos como criação, criatividade, invenção. Gostaria que definisse, em sua opinião, essência da criação/criatividade, articulando com os modos de exprimir o conceito de composição no seu sentido etimológico e não etimológico. Eu penso no ensino na escola tradicional, na liberdade do estudante, nos músicos profissionais, problemas de natureza sociológica e cultural.

I.X. É uma questão bastante complexa, que precisa de muitas respostas. Eu penso, em primeiro lugar, que a criatividade é qualquer coisa que é universal em todos os seres vivos. Não só nos homens, mas em todos os seres vivos, inclusive as plantas e até o mundo subatómico. Sobre o mundo subatómico ainda não se pensou, não foi demonstrado, mas penso que aí também, depois do suposto “big bang” até hoje, há criações a esse nível que ainda não se conhecem. Não se conhecem porque não se vêm, não se pode vê-los, como ver, como encontrá-los. É um postulado global sobre a criatividade, quer dizer que é uma probabilidade de todo o universo (...) Independente do homem, no homem, faz parte do homem, faz parte dele. No que diz respeito à música, como em todos os domínios, praticamente, há a questão da educação do passado com as suas regras que descobertas, encontradas, impostas, criadas por gerações, pelas escolas de música e outras escolas de arte ou de ciências que foram impostas às gerações seguintes. Portanto, deu-se uma espécie de paragem da criatividade do homem. É preciso, sobretudo na puberdade, que este homem, o indivíduo, se afaste o mais cedo possível dessas coisas. Isto é, do passado, o que não é fácil de todo, permanecendo, contudo, no passado, eis o que deve dizer uma

pessoa sensata. Não se pode ser completamente livre; pode ser-se um pouco livre de maneira a não chocar nem o público, nem os que nos precederam. É assim que se trava a criatividade. Na música é a mesma coisa. Estamos sob a influência do passado, das regras, mais antigas ou mais modernas, mais actuais, e há dificuldades em nos podermos libertar. Não só regras de composição de alturas, de melodias, de harmonia, de estruturas, de movimento, mas também na escuta, da simples escuta.

2 – Modernidade

C.L. Se a modernidade é um conceito artificial que não corresponde à natureza humana, assim é necessário voltar a modelos de escuta e de visão, que estejam de acordo, aparentemente, com o que o homem aprende e sente de uma maneira espontânea.

I.X. O que posso dizer mais? A modernidade é uma coisa absolutamente natural. Fala-se demasiado hoje da modernidade. Isso não tem valor nenhum. O que quer dizer, por exemplo, pós-modernidade em arquitectura ou em outro domínio? O que quer dizer pós-moderno? É uma arte que retira muito do passado. Quer dizer que o seu poder de criação é fraco (...)

3 – Conceito de evolução no mundo ocidental e no mundo oriental

C.L. Não acha que a modernidade é mais uma palavra do pensamento ocidental, que não tem sentido noutras culturas?

I.X. Diria que a evolução nas sociedades ditas ocidentais foi mais rápida, mais radical do que nas outras culturas que se mantiveram no passado, como por exemplo, a arte india, mesmo japonesa. O Japão, hoje, tenta recuperar isto, mas tem a arte tradicional que é notável, formidável, e não mudou desde há séculos. Ou muito pouco (...)

ENTREVISTA 3 (FRAGMENTO) – MÚSICA E MATEMÁTICA

Nesta entrevista o compositor coloca as técnicas matemáticas no seu devido lugar. Como na Idade Média, a expressão “philosophia ancilla thologia”, aqui, a matemática é escrava da arte, escrava da música.

[.....]

C.L. Toda a obra é calculada?

I.X. Há passagens...

C.L. Há lei de Poisson...

I.X. Há Gauss, também, e outras coisas! Há muitas passagens que são calculadas ...

C.L. Há passagens que não são calculadas...

I.X. Sim, é isso.

C.L. Como é que se pode saber?

I.X. Não se pode saber. Mesmo se alguém fez os estudos de Conservatório, não se pode saber.... nunca. Se não fez estudos de Conservatório poderá sentir domínios que são de uma escrita diferente. É tudo.

C.L. Para um especialista, para um estudante, para um musicólogo, para um professor, é bom que saiba qual é esta abordagem paralela à música que provém das matemáticas, etc.

I.X. Sim, pode ser importante... para justificar o seu salário (gargalhada de ambos)

C.L. Para mim é para tornar o diálogo mais interessante!

I.X. Sim, sim claro. É verdade que na arte há maneiras de pensar que são vizinhas, outras partes do pensamento, mas isso não quer dizer se há uma identidade entre estas diversas partes; isso nada vale. Se há uma não identidade, mas por vezes, encontros, isso pode ser interessante, porque o cérebro do homem é único e não se pode fazer matemáticas com física, com música, com pintura, com política; está tudo lá dentro. Desenvolvido ou não, depende das pessoas.

C.L. Portanto, há coisas que podem delimitar e definir uma personalidade. O que me intrigava em tempos, quanto tomei contacto com a sua música e me perguntava, como é possível (e eu sabia que não era possível!), como é possível que a matemática pudesse dar resultado a tal música!

I.X. Não, a matemática está lá, cada um reveste-a como quiser.

C.L. Exactamente. Mas o público em geral tomou a matemática como...

I.X. Ah, sim, comprehendo!

C.L. ...como uma osmose...

I.X. Não!...

C.L. "É matemática, logo não há música ali!". E o que eu queria entender era: "O que havia nos mecanismos matemáticos que possam (nomeadamente a nível interdisciplinar) gerar esta força tão especial..."

I.X. Isso é o lado "música", "arte"! Vou-lhe contar isto: outrora, quando trabalhava para Le Corbusier havia, no inverno, um tubo que fumegava, que aparecia e desaparecia. Deste tubo caía uma gota de vez em quando. Ela fazia "floc, flic, etc." e o que me divertia era ver os intervalos de tempo entre essas gotas, porque parecia aleatório. E justamente porque fazia cálculos de probabilidades (École des Hautes Études, em Paris), era experimental. E ao mesmo tempo interessante porque não havia um ritmo regular, era um ritmo completamente irregular, mas que eu comprehendia. Aqui está um exemplo na natureza que é construído sobre isto. Assim, o cálculo das probabilidades é como outro cálculo qualquer que responde a certos dados da nossa experiência. E é interessante controlar isso para poder ser mais rico: evitar coisas regulares, procurando coisas irregulares, leis que a cada momento são diferentes, como o cálculo das probabilidades.

C.L. Mas faz coisas que vão na mesma direção, ricas do ponto de vista rítmico, do ponto de vista harmônico, etc., sem ter em conta estas leis. Isto é, faz tudo isso há anos e anos intuitivamente...

I.X. Sim, claro! Agora adquiri hábitos.

C.L. Então as leis das probabilidades têm alguma presença na sua música?

I.X. Ah, claro! Eu tenho probabilidades no sangue. "Eu sou probabilista de sangue"! (sonora gargalhada!)

C.L. Então, se tentar introduzir essa música numa máquina acha que encontrará essa lei?

I.X. Ah, é possível, claro!

C.L. Mas eu que não sou matemático, não fiz matemáticas superiores... (O professor de matemática que aceitou colaborar nos seminários de Xenakis respondeu-me um dia: "Não precisa dos cálculos. Isso é uma técnica que se aprende. O mais difícil é o que tem: comprehende as estruturas fundamentais da matemática.")

I.X. Não faz mal. É uma experiência, é experimental. A matemática e as coisas teóricas permitem experimentar coisas. Uma vez que experimentou, isso torna-se alguma coisa da sua pele. E depois esquecerá as matemáticas e tudo isto, porque o que conta é como cada um funciona e é preciso que o compositor não perca jamais de vista. Se não, está perdido (...)



Fig. 22 - Xenakis mostra a Cândido Lima, no seu atelier em Paris, o plano da obra para orquestra *Koiranoi*, de que fala para a revista portuguesa MÚSICA.

pour avec mon ami, Cândido
 mon amitié ~~frat~~
Iannis XENAKIS
Koïranoï*
 pour orchestre
 (1994)

18 - 3 - 96

Commande pour le 50^e Anniversaire de l'Orchestre Symphonique de la NDR, 1995.

Création le 1^{er} mars 1996 à Hambourg par l'Orchestre de la NDR, dirigé par Zoltán Peskó.

Durée : environ 12 minutes.

Nota :

- Tutti non vibrato
- Koïranoï = les chefs (en grec à l'époque d'Homère). Agamemnon était un koïranoï
- La partition est en sons réels
- Une note sans altération est obligatoirement naturelle (=), sauf si l'il s'agit d'une note liée à la précédente et en cas de répétition immédiate d'une note altérée
- La barre verticale située à droite d'un intervalle harmonique signifie que l'on doit jouer tous les sons chromatiques entre les 2 notes

Commissioned for the 50th Anniversary of the NDR Symphony Orchestra, 1995.

First performance on 1 March 1996 in Hamburg by the NDR Symphony Orchestra conducted by Zoltán Peskó.

Duration: circa 12 minutes

Nota :

- Tutti non vibrato
- Koïranoï = the chiefs (in ancient greek at the time of Homer). Agamemnon was a Koïranoï
- The score is written at sounding pitch
- Notes without accidentals are necessarily natural (=), excepting those, which are tied to altered notes or altered notes that are immediately repeated
- The vertical line following a harmonic interval means, that all the chromatic sounds included between the 2 notes should be played

Auftragkomposition zum 50. Geburstag des Nord Deutscher Rundfunk Sinfonieorchesters (NDR), 1995.

Uraufführung am 1. März 1996 in Hamburg durch das NDR-Sinfonie-orchester dirigiert von Zoltán Pesko.

Dauer : circa 12 Minuten.

Nota :

- Tutti non vibrato
- Koïranoï = Die Chefen (Altegriechisch in der Zeit von Homer). Agamemnon war ein Koïranoï
- Die Töne werden wie notiert wieder gegeben
- Ein unversetzter Ton wird immer natürlich klingen (=), außer wenn eine Note direkt an die vorhergehende gebunden ist und wenn eine sotorige Wiederholung einer versetzten Note gespielt wird
- Die senkrechte Linie folgend einem harmonischen interval bedeutet, dass alle chromatischen Klänge zwischen der zwei Noten sollen gespielt werden

Nomenclature

4 Flûtes
4 Hautbois
4 Clarinettes en Si♭
4 Bassons
4 Cors en Fa
4 Trompettes
4 Trombones
16 Violons 1
14 Violons 2
12 Altos
10 Violoncelles
8 Contrebasses

Instruments

4 Flutes
4 Oboes
4 Clarinets in Si♭
4 Bassoons
4 Horns in F
4 Trumpets
4 Trombones
16 Violins 1
14 Violins 2
12 Violas
10 Cellos

Besetzung

4 Flöten
4 Oben
4 Klarinetten in B
4 Fagotte
4 Hörner in F
4 Trompeten
4 Posaunen
16 Geigen 1
14 Geigen 2
12 Bratschen
10 Celli

~~28x8 = 224 130 18~~ $\bar{F} = 60$

* Ver fotos de ~~escrever~~ la obra na Renta Música, 1994/1995
no artigo "Ensaio, em Xenakis"

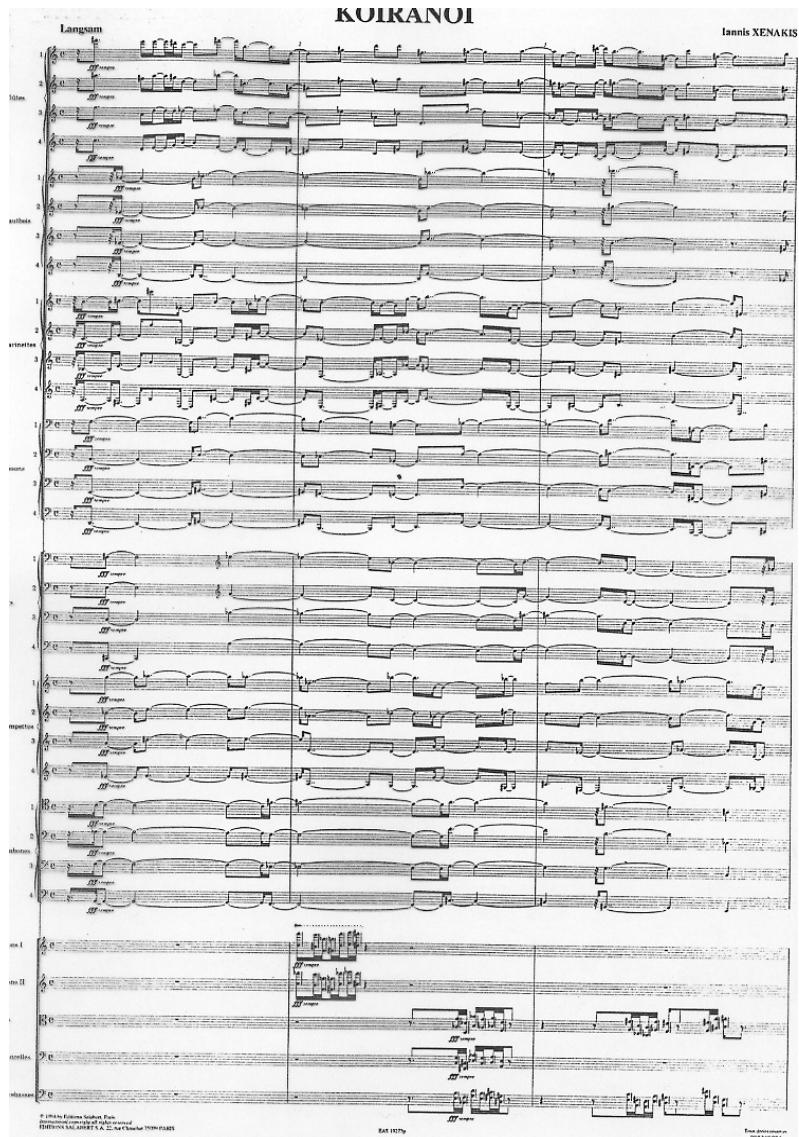


Fig. 23 - Páginas de *Koiranoi*, uma delas com autógrafo, estreada em Hamburgo. Regressou feliz com o maestro (e com Liszt no programa do concerto!)

Num período da sua vida em que já não compunha, dizia-me: “ Traz-me música da tua”. “Não tens tempo para ouvi-la”. “Agora tenho.” Françoise, ao lado, insistiu: “Traga, traga que lhe faz bem. Ele quer mesmo, e vai gostar”. Trouxe-lhe uns CDs, uns dias depois. Será daqui que ele iria fazer uma apreciação do homem ou do compositor (eu próprio) num livro de entrevistas conduzidas por Bruno Serrou? Fui contactado por homens do Monte da Virgem a pedir as coordenadas de

Xenakis para um documentário sobre Nadir Afonso. Foram a Paris, mas soube depois que mal se lembrava desse tempo da Rue de Sèvres/Le Corbusier. Michel Tabachnik precisou de depoimentos perante a tragédia em que esteve envolvido. Xenakis não se envolveu pela memória. Já depois da sua morte, assisti a um concerto na Cité de la Musique à sua memória com a fantástica obra *Terretekthorh*. No meio dos aplausos finais, vejo um espectador a uns metros de mim, de pé, soltar, pausadamente, estas três palavras que me causaram arrepios: "Le temple Solaire!". Disse-o bem alto para ninguém e para si. Era dirigida ao drama de anos vividos por Michel Tabachnik. Xenakis, solicitado a defender o compositor, não o conseguiu fazer. A memória não permitiu. Era a época de um gigante de saúde fragilmente irreversível: "Je ne compose plus. Je n'ai plus de mémoire".



Fig. 24 - Xenakis (outro, ou o mesmo?) em diálogo com Cândido Lima, na sua residência na Rua Chaptal, em que este lhe mostra a série de entrevistas com Ligeti, Boulez e com o próprio Xenakis, nos anos 80 e 90. Memórias dos tempos do *Domaine Musical* e das décadas seguintes, memórias de fronteiras estéticas e políticas entre ambos, que provocaram expressiva e surpreendente gargalhada quando citei o nome de Boulez (com quatro grandes entrevistas neste livro ainda inédito). Foto de Françoise Xenakis.

Um génio em Portugal. A classe musical e os velhos paradigmas "Faits Divers"

De um amigo, o ilustríssimo cantor português Fernando Serafim, recebi uma carta em que, indignado, cita uma declaração inimaginável de um celebradíssimo músico português a propósito da música do grande compositor grego, insultando-o a ele, músicos e homens de cultura dos vários continentes que estudam e ouvem a música e o pensamento de Xenakis. Escreve o tenor Fernando Serafim:

“(...) Abordando outro assunto, antes de terminar, não posso deixar de referir que considero lamentável que gente com responsabilidades no meio musical – o Victorino d’Almeida – diga coisas como estas. “Ao prescindir do lado erótico da Música de uma forma tão obstinada, criou-se uma música assexuada. Eu comecei a ver: esta música, eu não a quero. O Xenakis e outros assim são excelentes castrados, eunucos inteligentíssimos...”¹⁵

Fui procurar. A minha estupefacção face àquela declaração confirmou-se, quando fui procurar no livro essa paranóica diatribe dos tempos de Beethoven, de quem zombavam, energúmenos da escrita, ofendidos pela música inovadora de um “castrado e eunuco”, pelo que escreveram a propósito de, entre obras geniais, a tão celebrada, ao longo dos tempos, a Nona Sinfonia¹⁶. Leiam-se textos dessa época e fique-se estarrecido, como aqui. Pensei nos jovens das escolas e nos incautos ao lerem essa classificação de um dos maiores génios da história da música por parte de um dos músicos mais mediáticos do país. Esta declaração insultuosa contém o efeito de *boomerang*?... Um eufemismo, citando ilustres figuras musicais sobre situações idênticas para tão troglodítica tirada literária: “ignorância atrevida”. Provavelmente ouviu segundos de *Metastasis* ou de *Pithoprakhta*, obras geniais, mas “castradas e eunucas”, segundo o músico lisboeta. Recordo aqui um título de um texto jornalístico meu dos anos 80: “Os gostos discutem-se, a liberdade (é que) não”. Re-centro este *slogan* para dizer que esta “liberdade de expressão” é um equívoco, provindo de uma mente “inteligentíssima” com fissuras, como costume dizer em situações similares... Os astrofísicos dizem que no cérebro humano há mais neurónios do que milhões de estrelas há no universo. Quais são os que faltam ao amigo António Victorino d’Almeida para tal fissura na História da Música? Xenakis responderia, indiferente: “É livre de o pensar e de o dizer...” e responderia perante o meu espanto. Expressei-lhe, um dia, a minha surpresa pela aversão de tantos à sua música. Não se perturbou, nem se defendeu. Chamou-me a atenção para uma evidência, num gesto de grande magnanimidade e lucidez: “Cândido, cada pessoa que vês na rua é única. Cada pessoa tem uma forma de ouvir individual. É normal que em relação à música seja a mesma coisa”. Não imagino como reagiria àquela atoarda do nosso compositor. Provavelmente sorria e diria: “É livre de o pensar e de o dizer, Cândido!” (Candidô...), disse uma vez. E noutra ocasião: “Tudo o que nós somos não tem qualquer importância. É superficial. Tudo o que envolve o ADN, e o ADN não tem individualidade, e cada ADN é diferente dos outros ADN, mas ele não contém qualquer especificidade, digamos. Portanto, nós somos invólucros do ADN”¹⁷.

Estás perdoado, Victorino! (com quem sempre mantive relações de cordialidade e de partilha, quer em salas de concerto, quer em programas de rádio e de televisão, minha e dele!).

¹⁵ Carta de Fernando Serafim a Cândido Lima a propósito de afirmações de António Victorino d’Almeida in Santos, Paulo Sérgio (2005), *António Victorino D’ Almeida conta 50 anos de Música a Paulo Sérgio dos Santos*. Lisboa: Quimera, p. 64.

¹⁶ Veja-se *Lexicon of Musical Inventive – critical Assaults on Composers Since Beethoven’s Time-Nicolas - WW. Norton & CompaSlonimsky-2000*, pp. 18, 44, 48, 51,52, 70, 77, entre outras.

¹⁷ Tradução livre do autor.

Outra aberração proclamada sobre a música de Xenakis vinda de um estudioso da música antiga, no fim da minha comunicação nas Jornadas de Musicologia em 1984, na Fundação Gulbenkian, sobre “Xenakis, musicólogo”, com intervenções e longos aplausos dos músicos presentes pela abordagem multidisciplinar do tema. À saída da sala, este musicólogo, contemporâneo dos meus tempos do Conservatório Nacional de Lisboa, invectiva-me com esta pergunta, pergunta do mesmo jaez da diatribe do amigo Victorino d’Almeida: “Mas Xenakis é músico?”, ao que retorqui: “Mas o homem já chegou à lua?”. Também sobre isso estaria em estado de negação, como o “castrado e eunuco” do *boomerang* (já que mo chamou a mim e a milhões de pessoas...). Lição surpreendente em defesa dos compositores contemporâneos pela sua visão mais lúcida do passado do que a dos musicólogos clássicos e, portanto, de Xenakis também, recebeu-a o alaudista minutos antes, do seu mestre Santiago Kastner, decano da musicologia portuguesa e ibérica durante a sua intervenção sobre a exposição do compositor.

Em sentido contrário, de reconhecimento do erro de apreciação em que incorriam, por desconhecimento da obra do compositor, evoco dois belos e magníficos momentos de abandono do “estado de negação” com o reconhecimento do génio musical de Xenakis por parte de dois notáveis compositores portugueses. Em 1977 iria ter lugar na Sala Wagram, em Paris, um concerto com obras do compositor no âmbito das “Journées Xenakis”. Luís Filipe Pires, ilustríssimo compositor português, funcionário da UNESCO, que via em Xenakis o matemático, não o músico, residia na Cidade Universitária, na Casa de Portugal, e encontrávamo-nos de vez em quando. Nas vésperas do concerto, convenci-o a que não o perdesse. Hesitou muito, mas com relutância decidiu seguir-me. Encontrámo-nos na Sala Wagram, ao lado um do outro. No fim daquele concerto memorável, olhei para ele e não me deixou perguntar qual era a sua impressão. Calmamente, vergado pela evidência, disse de uma forma séria e profunda: “estou rendido. É um grande compositor. Estou espantado! Não imaginava, é verdade.”. No programa, uma série fantástica de obras monumentais: *Terretektori*, *Cendrées*, *Jonchaises*. O público aplaudia freneticamente esta última e pedia em alta voz a sua repetição. Cheguei a convencer-me que o iam fazer. Não o fizeram.

Outro caso do fim de “estado de negação”: em 2001, um encontro no átrio do Grande Auditório Gulbenkian com outro ilustríssimo e notável compositor português – João Pedro Oliveira. Vindo da escola de adversários ou nos antípodas de Xenakis, como Emmanuel Nunes, Christopher Bochmann, Jorge Peixinho, em Portugal, Boulez, Stockhausen, escola vienense e americana, era de temer alguma reacção de ceticismo, de dúvida, de recusa ou de opção, simplesmente. Volta-se para mim e exclama com sentida convicção: “Eh pah, grande compositor! Extraordinária música. Reconheço!”.

Xenakis e a sua obra foram liminarmente excluídos do elenco de clássicos contemporâneos dos programas de composição da Reforma dos anos 80, no Decreto 3010. A autoria do programa era do compositor inglês Christopher Bochmann. Na lista de compositores consagrados e representativos da contemporaneidade da França à Itália, da Bélgica à Alemanha, o nome de Xenakis não figurava. O rótulo de

“matemático” lançou um anátema à sua genial música. Aberrações inexplicáveis desmascaradas por mim, contestadas publicamente, foi possível, provisoriamente suspender a sua implementação até que fosse discutida com mais abrangência. Com o apoio da classe musical presente na sala e da Fundação Gulbenkian, com Madalena Perdigão, promotora da reunião, na mesa de convidados em palco, com grande intervenção por parte do moderador, o Dr. João de Freitas Branco, operou-se uma reviravolta. O contexto foram as Jornadas de Musicologia, onde aproveitei para levantar o problema através de uma comunicação que mereceu os aplausos dos músicos e das autoridades presentes. Porém, a situação de afastamento do compositor manteve-se na docência do autor do programa e em todos os que dele dependiam à volta. Nos livros ou nas sebentas de musicologia portuguesa, Cândido Lima é associado a Xenakis, por ter estudado com ele, sendo a matemática factor de afastamento da obra de um e de outro. E os seus autores nem conhecem a obra de Xenakis, nem a de Cândido Lima. Nunca os vi nas salas de concertos onde as obras destes compositores têm sido ouvidas ao longo de décadas. Dispersos professores em Escolas Superiores ou em Ensino Secundário, têm sido raras e honrosas exceção. Mantém-se a confusão e o estado negacionista sobre conceitos e práticas, não só à volta desta temática, mas de toda a relação que há entre tradição, modernidade e contemporaneidade, como se não houvesse laços que as unem de maneira inextricável, através de arquétipos ou denominadores comuns entre as diferenças, qualquer que seja a disciplina, o domínio, a área, o campo.

Fundação Gulbenkian: oásis xenakiano. Portugal musical: deserto xenakiano.

Enquanto era banido das estruturas das escolas e da programação musical do país, Xenakis e a sua música ocupavam lugar de destaque nos Festivais Gulbenkian e nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Eu próprio escrevia sobre ele na imprensa, apresentava-o na televisão e em outros espaços públicos, menos na escola para o não privilegiar perante as sensibilidades e liberdade às sensibilidades dos alunos, mantendo a necessária equidistância entre todos os compositores. Talvez a aversão com que Victorino d’Almeida tratou Xenakis e o seu círculo de estudiosos e de ouvintes tenha aqui o seu enquadramento psicológico de “*institutio non grata*”. Nunca o vi nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, traumático espaço para a sua formação estética de “eunuco”, citando-o na sua “singularidade” (da física...).

Os estudantes de Braga, Porto e Aveiro, assistiram com o apoio da Fundação Gulbenkian aos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Como evocado em cima, a sua vinda ao Porto, a meu convite, em Junho de 1973, foi ignorada pela classe musical no Teatro da Trindade. Apenas (apenas!) a presença do Coral de Letras da Universidade de Coimbra e estudantes de Braga e do Porto. O ceticismo da então Presidente da Juventude Musical, D. Ofélia Diogo Costa! Xenakis e seus assessores apresentaram no ACARTE, Centro Gulbenkian de Arte Moderna o seu sonho antigo que era o UPIC. Vários grupos foram organizados e assessores vindos de Paris seriam os monitores das sessões dedicadas a grupos de jovens e estudantes. Fui incumbido, por razões de língua, dos jovens do Instituto Braile. O Dr. Azeredo

Perdigão, distante e silencioso, protagonizou um momento inesquecível: Cornelia Collayer tirava sons próprios de uma técnica informática, não de compositora, nem de pedagoga, tornando ilustração das possibilidades do UPIC fastidiosa e negativa, musicalmente falando. Perante o impasse, propus a Cornelia que escrevesse o acorde perfeito de dó maior em sons sinusoidais (eu sabia que ia resultar uma sonoridade doce e atractiva, como se fosse um órgão), única forma do grande Senhor se sentir atraído. Levantou-se e foi-se aproximando, lentamente, da tábua gráfica, pensando com os seus botões: "Ah! também faz música agradável!". E iniciou o diálogo natural com os presentes na reunião.

Nota final

Velhos paradigmas e velhos tabus persistem nos campos das artes, na escola e nas práticas fora da escola, com sólidas incrustações de anomalias na formatação dos cérebros da classe musical, erigida em padrões onde nem a música pré-barroca, nem as músicas de fora do mundo erudito e para quem as músicas contemporâneas e outras expressões musicais são coisas marginais ou músicas alternativas. É o fundamentalismo no mundo do gosto. Eis como em Portugal se evoca uma figura descendente directo de Ésquilo, Eurípes e Sófocles, também de Descartes, Galois e Poisson, de Monteverdi e de Bach, de Beethoven e de Stravinsky do "Sacre (!)", de Brahms (!) e de Tchaikovsky (!), alguns dos compositores a que era particularmente sensível.

Finalmente, não é um ensaio, este texto, longe disso, é uma viagem em diagonais sobre algumas etapas e vivências ocorridas em períodos de tempo diferentes, entre tantas ramificações aqui ocultas, ditas em tantos outros lugares, também nos momentos luminosos do Congresso, no Salão Medieval e no Auditório da Universidade. De figuras históricas, directa ou indirectamente ouvidas nestas páginas, ressalta a coincidência, feliz e improvável, do encontro entre dois homens invulgares da filosofia, da música, das artes e das ciências que, sem se conhecerem, em dois pontos geograficamente distantes da Europa, do Largo de S. Barnabé (Faculdade de Filosofia de Braga) à Rue de Saint-Charles (Universidade da Sorbonne) e à Rue Victor Massé (Atelier de Xenakis), em Paris, foram o elo, para mim, entre perguntas e respostas à distância sobre música, filosofia e ciência. Eles foram, entre outros, um ponto de partida e um ponto de chegada, numa demanda insaciável pelo desconhecido, ao mesmo tempo que exercia a minha actividade docente tradicional nos Conservatórios de Música de Braga e do Porto, em programas de viagens, também apaixonantes, pelos grandes clássicos. Curiosamente, naqueles tópicos de filosofia e de ciências de páginas citados antes, coexistiam um jesuíta e um marxista (relembremos a admiração e respeito mútuos entre Xenakis, marxista, e Messiaen, místico). O mesmo fascínio de ambos pelo conhecimento e pela descoberta. Comigo, fascinado e independente, em busca do meio, como discípulo e como aprendiz dos impossíveis. Leiam-se, neste texto, a emoção e a felicidade de um músico embevecido pelos conhecimentos novos que deles recebeu e que, ao longo da vida e ao longo de décadas, vem partilhando com públicos de todas as origens e lugares.

Concerto acusmático audiovisual em forma de homenagem Memórias de Beethoven a Xenakis – músicas e arquitecturas

Reitoria da Universidade do Minho
Salão Medieval
2 de Setembro de 2021

PARTE I

**Projeção de filme da série Fronteiras da Música
Música de Igor Stravinsky, Edgard Varèse, Xenakis e Ludwig van Beethoven**

PARTE II

Projeções de sons e de imagens de três obras de Cândido Lima

CHANTIERS - Melodias em Pedra*

Filmagens: Cândido Lima

Edição vídeo: Pedro Junqueira Maia/Hugo Mesquita

Electroacústica (fontes sonoras diversas): Cândido Lima e Ângela Lopes

* primeira audição com imagem

OPTIC MUSIC - quadros cinéticos*

Piano (pré-gravado): Cândido Lima

Piano em estúdio (partitura dividida em três pianos segundo a técnica dos paradoxos do som e da imagem: Cândido Lima e Ângela Lopes

Edição em vídeo: António Quadros Ferreira, autor

*Audição de novos quadros e visualização múltipla do som

MÚSICAS DE VILLAIANA - Coros Oceânicos/Momento-Paisagem

Captura de sons: Estúdios da Universidade de Aveiro e exteriores

Pianos transfigurados: Cândido Lima

Filmagens: Cândido Lima

Electroacústica: Assistência técnica de Ângela Lopes

Edição de imagem: Widescreen

II CONGRESSO
INTERNACIONAL
**PAISAGENS
SONORAS**
OS SONS, A MÚSICA
E A ARQUITECTURA
BRAGA2021

2 Setembro
21h

Salão Medieval da Reitoria
da Universidade do Minho

CONCERTO ACUSMÁTICO
AUDIOVISUAL EM FORMA
DE HOMENAGEM
MEMÓRIAS DE BEETHOVEN A XENAKIS
– MÚSICAS E ARQUITECTURAS

Cândido Lima

Programa



Entrada livre [sujeita às normas da DGS]

Notas ao programa

Cândido Lima

Abertura

Este concerto audiovisual foi concebido a partir de fragmentos de clássicos contemporâneos em documentos audiovisuais na primeira parte, enquadrando obras de Cândido Lima na segunda parte, com músicas electroacústicas e audiovisuais, em pianos de configurações diversas pré-gravados e em filmagens pelo próprio compositor alusivas à temática do Congresso. Em forma de arquitectura, num diálogo entre acordes, massas e arquitecturas sonoras, entre antiga e nova escuta, entre músicas ouvidas e músicas nunca ouvidas, a primeira parte é preenchida por evocações de gigantes da música do séc. XX, a segunda parte é preenchida com três obras de Cândido Lima, na esteira das estéticas destes clássicos que apresentará, como pianista e como compositor, projecções de som e imagem em obras mistas, onde arquitecturas de grandes manchas sonoras se mostram como metáforas das arquitecturas reais.

I.^a Parte – Titãs

A parte I do Concerto acusmático audiovisual é preenchida por tempos/fragmentos de obras de Stravinsky, Varèse, Xenakis e Beethoven (1770-2020), em arquitecturas de *Sacre du Printemps*, *Déserts*, *Metastasis* e *Sonata op. 111*, incluídos no programa *Titãs* da série de programas de televisão intitulada *Fronteiras da Música*, de Cândido Lima (1981/1982), realizada nos Estúdios do Norte, no Monte da Virgem. Apresentado pelo compositor, o programa televisivo inclui vozes de Varèse e de Xenakis, depoimentos deste, legendados (gravados pelo próprio Xenakis), de que dá testemunho crítico em transmissão pela Radio France, da estreia com orquestra de *Déserts*, no Théâtre des Champs-Élysées (1954), e de Xenakis, em 1981, em entrevista gravada no seu Estúdio de Paris, em conversa com Cândido Lima. Nessa entrevista Xenakis fala da Sonata op.111 de Beethoven (tocada ao vivo pelo jovem pianista Jorge Montenegro), obra da sua predilecção de entre as sonatas do compositor alemão, fala do “*Sacré*”, de “*Déserts*” e, à provocação de Cândido Lima sobre *Titãs*, título do programa, surpreendido pela pergunta, hesita, e responde, fugindo à pergunta dos quatro titãs do programa: “Ah... parce qu'ils ont été bâties par les dieux”; e prossegue: “Pas mal, non?” (com risos de ambos). Obras célebres de pintores marcantes do mundo moderno, com imagens deslumbrantes da natureza e dos fantásticos *Polytopes* e do *Diatope* de Xenakis, originais arquitecturas musicais do mundo contemporâneo, à volta de sonoridades hipnóticas vindas dos génios autores da *Sagração da Primavera*, de *Metastasis*, de *Déserts* e da grande arquitectura pianística do romantismo.

II.^a Parte – Três arquitecturas electroacústicas e imagens de Cândido Lima

CHANTIERS – Melodias em Pedra é um *pachwork* electrónico composto a partir de várias obras do autor ouvidas na Casa da Música do Porto por grupos diversos, da música de guitarra e de piano à música de câmara e música para orquestra, além de sons electrónicos e sons por computador: *Gestos-Circus-Círculos, Lumina – Olhar e o Mar, ROMÂNIA – Paisagens subterrâneas, HÉAMAÓAMAÉH – Sulcos. Silêncios, Ecos – Música de um dia e de ironia, À Porta da Manhã – Cânticos de Abril, Esboços, Meteoritos, Oceanos, Coros e Danças Medievais*. Obras vindas de fora da Casa da Música (de dentro, uma encomenda para o REMIX), construí uma arquitectura de arquitecturas sonoras, como analogia do que ouvia e via, tal e qual fui absorvendo ao longo do tempo em frente às minhas janelas, de onde filmei o erguer destes subterrâneos e o nascer e o viver dessas “melodias em pedra”.

As imagens foram capturadas dos escombros de arquitecturas nascentes em dois estaleiros na cidade do Porto à distância de cerca de cinquenta metros um do outro, que o compositor via a partir das janelas da sua própria casa. Contígua aos estaleiros do Metro da Casa da Música (antiga estação de comboio da Avenida de França) de Eduardo de Souto Moura e, sobre esses estaleiros e sobre os telhados das vizinhanças, o compositor via erguerem-se, ao longe, os estaleiros da Casa da Música de Rem Koolhaas, antigos espaços dos carros eléctricos na Rotunda da Boavista. Ideia para uma espécie de Polytope xenakiano.... Obra escrita para o Projecto do compositor Jaime Reis “Sustentabilidade e Cultura”. A Exposição METASMORPHOSIS e os seus quadros de António Quadros Ferreira foram pretexto para, de forma explícita, destacar, em *zooms*, estruturas da mesma natureza presentes em construções mais complexas de obras que obedecem ao princípio clássico do desenvolvimento, da confrontação e da síntese (dialética). Esses objectos ou momentos repetitivos manifestam-se, velada ou abertamente, no compositor, em obras para grupos instrumentais, para diversos instrumentos solistas, em música de câmara, em música de orquestra, para coro, para teatro, em música electroacústica, em música por computador.

Este quadro musical é uma página aberta e clara de processos técnicos simples em que o compositor tenta reinventar, à sua maneira, a noção de repetição, princípio universal de todas as coisas, também manifestação da música em todas as culturas e em todas as épocas. E em relação aos conceitos de paradoxos visuais e paradoxos auditivos, as reminiscências dos *trompe-l'oeil* da arquitectura. As imagens são quadros da autoria de António Quadros Ferreira, a cuja arte se refere Nadir Afonso, colaborador de Le Corbusier, no mesmo atelier em que colaborou, na mesma época, o compositor seu contemporâneo Iannis Xenakis, figura em destaque desta noite também aqui, nas temáticas do Congresso.

MÚSICAS DE VILLAIANA – Coros Oceânicos – Parte II e MOMENTO-PAISAGEM são uma fusão do original com recomposição electroacústica (destaque para pianos transfigurados em confronto com a natureza), em mosaico das Parte I, II, III e IV composto para a exposição sonora ao ar livre no Centro Cultural de Belém, com o título de Sound-Walk, do Festival Música Viva, de Miguel Azguime. Música mista para arquitecturas oceânicas (catedrais dos mares), arquitecturas castrejas

(Citânia de Santa Luzia) e arquitectura religiosa (Igreja Matriz/Catedral de Viana do Castelo), referências às áreas propostas no programa do Congresso, como arquitectura, engenharia, acústica e música, concebida para um imaginado Coliseu-Centro Cultural de Viana do Castelo do arquitecto Eduardo Souto Moura (2009), com electrónica e piano transfigurado nas suas diversas despersonalizações, com arquitecturas do mar e da terra.

Obra multimédia para orquestra, coro, imagens, electrónica, telecomunicações, actor de teatro declamado e *rapper* na proclamação oratória da *Ode Marítima* de Fernando Pessoa (versão adaptada à efeméride medieval da cidade marítima), encomenda da Câmara Municipal de Viana do Castelo, foi estreada em dois concertos, nas noites de 10 e 11 de Junho de 2009, no Teatro Municipal Sá de Miranda de Viana do Castelo, no encerramento das comemorações dos 750 anos do Foral da cidade.