

Imagens de Música na Pintura Quinhentista Portuguesa: o contributo da Iconografia Musical para o reconhecimento de práticas musicais da época

Sónia Duarte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

sonia_du_arte@hotmail.com

Resumo Com esta comunicação proponho-me apresentar aos estudantes, professores e investigadores em História, outros modos de ver a pintura quinhentista portuguesa, e em Portugal. Feito *in situ* o levantamento e estudo nacional de centenas de imagens de música na pintura retabular não apenas nas obras vivas e memoriais dos Museus mas também naquelas de que pouco ou nada se achava escrito, por se encontrar em microespaços de não tão fácil acesso - trabalho que apresentei à Universidade Nova de Lisboa - cumpre-me, por ora, apresentar uma panorâmica sequencial do trabalho feito, que prossegue, em 2014, tendo em vista o doutoramento, no contexto lusófono e a partir do século XVII. O que são imagens de música? O que nos revelam as imagens de música na pintura quinhentista portuguesa levantadas e analisadas *in situ*? Levantando um pouco o véu posso adiantar que a iconografia musical se revelou uma fonte inesgotável de informação sendo possível identificar: instrumentos musicais coevos e anteriores (organologia); notação musical (paleografia musical); ambientes musicais (espaços); conjuntos vocais e instrumentais como reconhecimento de práticas musicais de uma época; retratos e cripto-retratos de músicos; instrumentos portugueses e instrumentos importados; e, cenas de dança, pormenores até agora pouco tidos em consideração e que nos têm permitido conhecer melhor aspetos da História Moderna e caminhar em direção a uma futura empreitada multi e transdisciplinar: uma base nacional de Iconografia Musical em Portugal.

Abstract In this presentation I want to introduce to History students, teachers and researchers, other ways of seeing the portuguese painting of the sixteenth century, and in Portugal. The national survey and study of hundreds of music images was done *in situ*, covering not only living works of the Museums but extending it to other microspaces not so easy access - work I submitted to the Nova University of Lisbon - I must, for now, give an overview of the work done sequentially, which continues in 2014, in the Lusophone context and from the 17th century on. What are music pictures? What information do the images that were collected and analyzed *in situ* bring us? The pieces proved to be an inexhaustible source of information that allowed me to identify: musical instruments of the early modern history (organology); musical notation (musical paleography); musical environments (spaces); instrumental and vocal ensembles to the recognition of practices; crypto-portraits and self-portraits of musicians; portuguese instruments and imported instruments; and dance scenes, little details so far taken into account that allow us to understand better the aspects of Music in Modern History and move towards to a future enterprise that is multi and transdisciplinary: a national database of Musical Iconography in Portugal.

LEVANTAMENTO DE ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA RETABULAR PORTUGUESA, LUSO-FLAMENGA E FLAMENGA EM PORTUGAL, PARA O RECONHECIMENTO DE PRÁTICAS MUSICAIS DA ÉPOCA: FONTES E MODELOS UTILIZADOS NAS OFICINAS DE PINTURA (2009-2011).

A Tese

Recentemente apresentei à Universidade Nova de Lisboa o levantamento e estudo da iconografia musical na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa, e outras com ligações a Portugal, não apenas nas obras vivas dos Museus Nacionais e Museus Municipais - instituições ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, responsáveis por conservá-las, salvaguardá-las, difundi-las e expô-las ao público - mas também naquelas de que pouco ou nada se achava escrito, por se encontrar em microespaços de não tão fácil acesso (DUARTE, 2011). Cumpre-me, por ora, apresentar a panorâmica sequencial do trabalho feito, que prossegue, em 2014, no contexto lusófono e a partir do século XVII.

Iconografia Musical em Portugal: o espaço e o tempo

O estudo da Iconografia Musical nas mais diversas manifestações artísticas está ainda por fazer em Portugal. No caso da pintura quatrocentista e quinhentista sobre madeira, não havia ainda um estudo sistemático que fosse além das obras vivas mais escritas e memoriadas dos Museus e que, quantitativamente, não ultrapassem as três dezenas. Cumpre, por ora, apresentar a panorâmica sequencial do levantamento que levei a cabo em Museus mas também em misericórdias, santuários, capelas públicas, oratórios, capelas privadas/coleções particulares e igrejas paroquiais, que ascendeu as oito dezenas de pinturas e centenas de aspetos musicais desde o exemplo mais remoto encontrado, *A Virgem com o Menino e Anjos* de Álvaro Pires de Évora, em Santa Croce in Fossabanda até às tábuas de finais do século XVI, como a *Assunção* do altar-mor da catedral de Portalegre. Partindo do levantamento de arquivo, identifiquei, analisei e fotografei, *in loco*, os aspetos musicais na pintura retabular (as fontes primárias) sustentando uma interpretação

histórico-artística, tanto quanto possível, no recurso a fontes secundárias como instrumentos originais, tratadística, literatura e outras manifestações artísticas coevas como a pintura mural, escultura, têxteis, ourivesaria, ou gravura, que me remetessem para fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura. O trabalho de levantamento e de disseminação das imagens de música na pintura portuguesa prossegue, em 2014, noutra cronologia.

Fortuna crítica, estado da questão e trabalho de campo

A cuidadosa etapa no levantamento de arquivo permitiu-me preencher uma matriz considerável de pintura a óleo (DUARTE, 2011, 2, 21-39). Foi, no entanto, já *in situ*, que muita pintura havia de revelar o que não era visível na documentação fotográfica dada à estampa e, outra pintura seria encontrada, e da qual nada havia achado escrito. Durante o trabalho de campo, pude ver em diversos espaços como sacristias de igrejas, coleções particulares ou igrejas paroquiais, outras manifestações artísticas repletas de informação musical de períodos anteriores, coetâneos e posteriores que carecem, ainda, de profundo e urgente estudo (como a pintura mural que se tem vindo a degradar). Apesar do critério exaustivo que haveria de revelar paradeiros de pinturas dadas como desaparecidas, como a *Adoração dos Pastores* atribuída a Gregório Lopes, hoje em coleção particular, de paradeiro desconhecido desde há noventa anos e cuja imagem a cores foi publicada pela primeira vez na tese (DUARTE, 2011, 2, 53-57), ou de outras alvo de uma iconoclastia maquilhada, ao deparar-me com painéis que desapareceram em mercados, em curto-circuitos, em incêndios, e outras hoje em sofrível estado de conservação. Ficam algumas considerações sucintas sobre o trabalho de campo: a presença de painéis e conjuntos quinhentistas em campo é significativamente superior ao que se acha em arquivo; há um enorme trabalho de intervenção ao nível da conservação e restauro por fazer no país; é reduzida a publicação de trabalhos multidisciplinares na esteira dos que foram dedicados ao pintor Nuno Gonçalves, ao *Retábulo de Évora* ou ao *Retábulo de Celas*, cuja iconografia musical já foi por mim disseminada (DUARTE, 2011); nos arquivos, há falta de documentação fotográfica de apoio (faltam muito mais pormenores de

pinturas), relatórios de conservação e restauro, e outros dados resultantes de trabalhos laboratoriais como o desenho subjacente e exames de dendrocronologia.

O inquérito de 1976: antes e depois

Abandonado o único projeto que se anunciava maior - o inquérito de 1976, pela Direcção-Geral do Património Cultural - que visava o levantamento de toda a iconografia musical em Portugal nas mais diversas manifestações artísticas - sucintamente publicado nas Actas do IV Encontro Nacional de Musicologia em 1987 pela *Associação Portuguesa de Educação Musical*, analisei o pouco que foi feito *por falta de verbas* e pensei noutras soluções que caminhassem no sentido de uma futura empreitada multidisciplinar, privilegiando, numa primeira fase, a pintura sobre madeira desde o exemplo mais remoto encontrado até finais do século XVI. Muito embora os aspetos musicais se apresentem maioritariamente em planos secundários, não poucas vezes com problemas na camada cromática (desgastes, destacamentos, repintes), julgo ser quase sempre possível no *corpus* de pintura, com recurso a fontes secundárias, uma aproximação ao instrumento musical que o Mestre, oficial ou colaborador ali representou, aparecendo, todavia, alguns exemplos de instrumentos musicais fantasiosos, como habitualmente fez a oficina do pintor-artesão Franz van Kampes (ativo entre 1535-1580) (Francisco de Campos) nas pinturas do Museu de Arte Sacra de Santiago do Cacém, Igreja Matriz de Góis, no Santuário da Boa Nova de Terena, ou na notação musical de uma pintura do retábulo de Nasher Museum of Duke University, atribuído durante muito tempo a um ignoto mestre do círculo de Juan Correa de Vívar. Menos acessível é a representação de notação musical da qual não existe, ainda, exames de reflectografia de infravermelhos e que, nos doze casos identificados no *corpus*, somente uma foi possível transcrever para notação moderna (Figuras 1 e 2).



Figura 1 - *Adoração dos Pastores* (pormenor do livro aberto com notação musical e texto (O) *Gloriosa*), ca. 1550, Mestre desconhecido; óleo sobre madeira de carvalho; 1360 x 1040 cm; Museu de Évora (fot. de Sónia Duarte, 2013).



Figura 2 - Transcrição para notação moderna do livro aberto em *Adoração dos Pastores*, ca. 1550, Mestre desconhecido; óleo sobre madeira de carvalho; 1360 x 1040 cm; Museu de Évora. (transcrição e edição de Sónia Duarte, 2011).

A REDESCOBERTA DA TÁBUA QUINHENTISTA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO LOPES

A Natividade outrora no convento de Santo António da Piedade atribuída a Gregório Lopes



Figura 3 - *Natividade*, ca. 1525-50, Gregório Lopes (atrib.); óleo sobre madeira de carvalho; coleção particular (fot. de Sónia Duarte, 2010).

O trabalho preliminar concluído e apresentado em 2011 dividia-se, assim, em duas partes: 1. Trabalho de arquivo e análise direta das fontes secundárias (volume I) como estudo preliminar do inventário do *corpus* de pintura; 2. Análise e descrição das fontes primárias (volume II). Tratou-se, assim, de uma análise iconográfica sucinta de oitenta e cinco painéis de temática religiosa e um de temática profana, onde tentei aproximar, tanto quanto me foi possível, da forma como foi entendida no seu tempo e interpretando os significados intrínsecos que não se confinam apenas a instrumentos musicais - cordofones, aerofones, membranofones e idiofones - mas a notação musical perceptível e imperceptível, e dança. O criterioso e

exaustivo levantamento de arquivo e em campo acabou por me conduzir ao paradeiro de pinturas dadas como desaparecidas - como a *Natividade* atribuída a Gregório Lopes, que havia transitado do convento masculino franciscano de Santo António da Piedade para a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e daí para coleções particulares (**Figura 3**) e que, como pude constatar, está colocada, na verdade, em sítio digno e em excelente estado de conservação - e a outras cujos aspetos musicais nunca haviam sido referidos. Por tal, não excludo a hipótese de existir mais pintura quatrocentista e quinhentista sobre madeira com iconografia musical por escrever, como *Cristo na Corte Celeste*, atribuída a Francisco de Holanda, que apareceu recentemente num leilão em Lisboa ou uma *Anunciação* vendida por uma leiloeira portuense na década de oitenta do século XX, a um particular de Lisboa; ou, por infortúnio, uma *Assunção* de coleção particular da Graça do Divor que foi dada como desaparecida há escassos anos, num incêndio, aparecendo apenas vestígios visuais dela no *Inventário Artístico de Portugal*. Outras, ainda, haveriam de ser adaptadas para caberem em espaços para os quais não tinham sido originalmente concebidas, como o esquecido *Batismo de Cristo e doador*, de André de Padilha, na Igreja do Convento de S. Francisco, no Porto, onde há vestígios de fontanelas de charamelas e campânulas (DUARTE, 2011, 2, 110-113).

A MÚSICA NA PINTURA PORTUGUESA

Os temas iconográficos das imagens de música quinhentistas em Portugal

A maioria da pintura sobre madeira com representação de música, em Portugal, é de escola portuguesa, luso-flamenga e flamenga de importação, havendo, no entanto, hispano-flamengas e espanholas em menor número. O resultado do levantamento foi o seguinte: até ao ano 1499, foram levantadas 3 (três) tábuas; entre 1500 e 1549, foram levantadas 57 (cinquenta e sete) tábuas; entre 1550 e 1580, foram levantadas 26 (vinte e seis) tábuas. Quase todas as tábuas estão agora apeadas e desmembradas dos seus locais originais e deverão ter integrado, na época em que foram executadas, um conjunto retabular. Relativamente aos temas iconográficos das tábuas do *corpus* importa

referir que somente o *Chafariz d'El Rey*, hoje da coleção Berardo, não é de temática religiosa. Assim, todas as outras obedecem a quatro grandes núcleos iconográficos - cristológico, mariano, hagiográfico e escatológico.

Os aspetos musicais: intérpretes, canto, notação musical e instrumentos musicais

Quanto aos aspetos musicais representados, estas pinturas revelar-se-iam fontes primárias inesgotáveis de informação. Nelas pude identificar instrumentos musicais da época e anteriores (idiofones, membranofones, cordofones e aerofones); conjuntos vocais e instrumentais (organologia); notação musical perceptível e imperceptível (paleografia musical); ambientes musicais (espaços); e uma imagem de dança atribuída a Francisco de Campos, exposta no santuário de Terena (DUARTE, 2011, 1, 85-135). No que diz respeito à sua representação, sublinho que o idealismo gótico progressivamente abandonado para dar lugar ao naturalismo e minúcia descritiva da 1.^a metade do século XVI veio a ser sobreposto por experiências anticlássicas que culminaram nos Maneirismos da 2.^a metade do século XVI, num contexto tridentino e pós-tridentino. Estas experiências, viragens pictóricas e estilísticas marcariam também a forma de representar os instrumentos musicais. Aliam-se a estes aspetos o fato do pintor-artesão não conhecer bem os instrumentos que representa ou baseado numa arqueologia mal entendida (WINTERNITZ, 1979). Deste ponto de vista, encontram-se representações *de visu* mais ou menos fidelizadas, a partir de gravados avulsos e desenhos, outras de mera invenção ou desenho de memória e derivações de modelos. Para sustentar o que acabo de discorrer, selecionei imagens gerais e de pormenor, de desenho subjacente, de outros painéis para comparação estilística e de outras manifestações artísticas coevas e anteriores. Contabilizei, no *corpus* de pintura levantado, trinta e seis espécimes de aspetos musicais, correspondendo a duzentas e noventa e quatro figurações individuais.

Os intérpretes. Integram o *corpus* dez tipos de intérpretes, predominando, por ordem numérica decrescente, anjos cantores e

instrumentistas; pegureiros; soldado-carrasco; Rei David; moços de coro e cantores; menestréis; segréis (acompanhados de jograis); e o Diabo. Os primeiros, mediadores entre o ser humano e Deus, são representados, sobretudo, com instrumentos de baixo volume sonoro, *música baixa*; os outros intérpretes humanizados associam-se quase sempre a instrumentos de *música alta*, parecendo ser clara e óbvia a hierarquia no instrumentário representado. Do século XV, destacam-se os soldados-carrasco sinalizando o cortejo de Cristo até ao Calvário e do século XVI, os anjos músicos e os pegureiros. Os anjos tangem instrumentos de *música baixa* e de *música alta*, e os pegureiros, repetidamente, gaitas-de-foles, flautas, rabecas ou o conjunto flauta de tamborileiro e tamboril, instrumentos de elevado volume sonoro (com exceção da flauta) associados a um ambiente rural. Em terceiro lugar, a figura do soldado-carrasco que executa, repetidas vezes, um instrumento de sinal no tema iconográfico *Cristo a caminho do Calvário*. O quarto tipo de intérprete mais representado é o Rei David, que geralmente transporta ou tange uma harpa, um dos seus atributos. Por fim, representam-se, em duas tábuas, moços de coro acompanhados de cantores adultos; numa das tábuas oriunda da Madre de Deus de Xabregas representam-se seis menestréis executando charamelas e uma sacabuxa numa tribuna; no plano fundeiro de uma tábua da Charola do Convento de Cristo está representado o que julgamos ser um segrel, um simples prático de origens humildes, com um pequeno cordofone de mão, acompanhado de um jogral; também a figura demoníaca, quer como diabo-mor encarnando Lúcifer, segurando um instrumento de sinal, numa representação singular exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, quer como diabo-mulher ou hermafrodita - com volumosos seios e tonsura, no mesmo painel. Em síntese, se os anjos, mediadores entre o ser humano e Deus são representados com variadas espécies de instrumentos musicais predominando os instrumentos de *música baixa*, os outros, seres humanos de baixa condição social, associam-se quase sempre a instrumentos de *música alta*, parecendo ser clara e óbvia uma hierarquia no instrumentário representado.

Os aerofones. Os aerofones são os instrumentos musicais mais representados, seguidos pelos cordofones dedilhados e friccionados e, na cauda, os instrumentos de percussão, idiofones e membranofones. No topo dos primeiros encontram-se as charamelas tiple e as charamelas tenores (53 vezes) representadas, quase sempre, em duo, trio, quarteto ou quinteto, com as sacabuxas, largamente referidas nas fontes literárias coetâneas, em contexto de aclamações, embaixadas, banquetes e bodas:

E o estrondo das trombetas, atambores, charamelas, e sacabuxas, e de todos os menistres era tamanho, que se não ouviam e isto se fazia cada vez que el rey, a Rainha, o Principe, a Princesa bebiam, e vinham as primeiras igoarias a mesa, e a copeira era cousa espantosa de ver (...). (GARCIA DE RESENDE, [1991], 173-174).

(...) falai com ele [Calisto, mercador alemão] (...), vós lhe pagai dois tipples e dois tenores e duas sacabuxas e no-las enviai; e se lhe ainda não vieram, lhe dizei que dê a isso pressa; e como vierem, lhas pagai e no-las enviai, porque se hão cá muito mister. (SOUSA VITERBO, 1912, p. 4).

Outros aerofones bastante representados são as trombetas ou o órgão positivo, associados a anjos e menestres, e as gaitas-de-foles e flautas, associadas, quase sempre, a pegureiros.

O canto e a notação musical. São também bastante representativos os agrupamentos vocais, tratando-se, geralmente, de anjos que anunciam o nascimento do Menino, ou moços e adultos de coro, que definem um espaço litúrgico ou aquando da inauguração de um novo espaço de culto. No *Leal Conselheiro* de D. Duarte apresentam-se alguns conselhos para o bom funcionamento de uma Capela, passando por questões relacionadas com a técnica vocal - *Item que não tomem os cantos mais altos do que os folgadoamente puderem levar* - à organização das mesmas e questões tecnicistas - *Item se devem de guardar cantar de língua, nem de desvairamento de boca, mas somente cantem de papo (de laringe) cada um*

melhor que puder (Leal Conselheiro, edição de 1942). Damião de Góis refere, na Crónica a D. Manuel I, que este *tinha estremados cantores e tangedores que lhe vinham de todas partes de Europa* (DAMIÃO DE GÓIS, [1566-67], 595), sendo conhecidos os nomes de alguns, como o do afamado Pero do Porto, cantor e Mestre da Capela também do Cardeal Infante D. Afonso, que na Capela Musical transtagana tinha *mais cantores e os melhores q' podia aver* (ALEGRIA, 1985, 86). Associado aos anjos cantores, está a notação musical sobre livro aberto ou folha de pergaminho, por vezes, anacrónica, denotando-se o recurso a fontes anteriores, como no caso da pintura da Igreja Matriz de Aldeia Viçosa, e outros absolutamente fantasiosos à luz visível, carecendo de um estudo mais profundo a partir de exames de reflectografia de infravermelhos, um infortúnio quando comparados com os estudos de Colin Slim dados à estampa, onde analisa reportório identificável nas pinturas de Caravaggio e seus seguidores que recorrem muitas vezes a compositores como Arcadelt, Noël Bauldewijn, Fra Giovanni da Verona, Holbein, Tintoretto, Francesco Canova da Milano e algumas dezenas de concertos de autores anónimos, onde é possível saber de que tipo de composição musical se trata porque os Mestres pintam fielmente a partir da fonte original.

Os cordofones. Logo atrás, aparecem os cordofones, sendo os mais representados os alaúdes, as harpas associadas ao Rei David como atributo, as violas da gamba, as rabecas, as violas de arco e as violas de mão:

[na mesa de D. Sebastião] *enquanto durou a mesa, houve violas de arco e dolçainas, que tangeram [os seus creados] enquanto comeu.* (CASCÃO, 1573, 118)

Os membranofones. Os idiofones. E, em último lugar, os instrumentos de percussão, que aparecem muito raramente representados quer no *corpus* quer nas fontes literárias, com exceção dos tamboris que fazem duo com as flautas de tamborileiro, as pandeiretas, os guizos e os címbalos. A documentação quinhentista relativa a recebimentos dá conta que estes são menos bem remunerados do que os instrumentistas de sopro e menos ainda que os cantores e instrumentistas de cordas, e não poucas vezes são referidos como

gente de origem africana ou turca, contratados e financiados para uma série de funções como *obrigação de residência na cidade e assistência na Sé e nas procissões e festas para que fossem chamados* (ALVARENGA, 2002, 37) e, portanto, ser do interesse do comitente a sua dissociação da pintura que custeiam. As fontes literárias coetâneas denunciaram a presença desta tipologia de instrumentos musicais associados a ambientes litúrgicos, havendo notícia de vários éditos que tentaram proibir idiofones como o triângulo que na iconografia ocidental aparece ora tocados por anjos em *hortus conclusus* ou procissões, ora por pegureiros em ambientes bucólicos e aprazíveis do campo, associando-os ao canto e outros instrumentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sintetizando o que foi escrito, são variadas as fontes literárias e iconográficas que poderão ter servido os comitentes na exigência de um programa iconográfico que, por sua vez, terão servido de modelos às oficinas de pintura, nomeadamente, os oficiais de debuxo e os pintores. Se nas fontes literárias que consultei procurei uma terminologia de época para com maior rigor identificar, descrever e classificar os aspetos musicais, para os modelos havia que procurar analisar a arqueologia dos instrumentos musicais e as gravuras e tratadística disseminada (entre outras, *Musica Getuscht* de Sebastian Virdung, Basle, 1511; *Musica instrumentalis deudsch*, Martin Agricola, Wittenberg, 1529-45; *Musica teutsch*, Hans Gerle, Nuremberg, 1532; *El Maestro*, Luis de Milan, Valencia, 1536; *Declaración de instrumentos musicales*, Juan Bermudo, Osuna, 1550; e tratados posteriores como «De Organographia» do *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, Wolfenbüttel, 1619; e, finalmente, *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne, Paris, 1636). Nas oitenta e seis pinturas do *corpus* levantado e apresentado em 2012, contei com duzentas e noventa e quatro figurações musicais, fontes inesgotáveis de informações fidedignas, mas também fantasiosas. Quanto aos aspetos musicais mais representados, as charamelas tiple e as tenores, geralmente figuradas em duo, trio, quarteto ou quinteto, são os instrumentos musicais que mais se repetem. São igualmente instrumentos muito referidos nas fontes literárias em vários momentos e contextos, como aclamações, embaixadas, banquetes, bodas, fazendo-se notar a relação entre fontes primárias e fontes secundárias.

Logo a seguir, o canto que se associa a anjos cantores a anunciar o nascimento do Menino, ou moços e adultos de coro a definir um espaço de culto ou a inaugurar a cerimónia para a construção de um novo espaço de culto. Estes cantores seguem muitas vezes por livros abertos ou pergaminhos com e sem notação musical, outras vezes, a executar, em simultâneo, um cordofone de mão que acompanha o canto. Se a charamela é o aerofone mais representado e um dos que predominam nas fontes literárias coetâneas, o cordofone que aparece mais vezes na pintura de assunto religioso é o alaúde, logo seguido da harpa, largamente associado ao Rei David, como atributo. Por outro lado, os instrumentos de percussão são os menos representados, e por sinal, dos menos referidos nas fontes literárias, com a exceção do tamboril e dos atabales. Uma análise *in loco* às tábuas que vieram integrar o *corpus* permitiu-me igualmente redescobrir obra desmemoriada, localizar paradeiros de painéis tidos como desaparecidos, clarificar paradeiros, confirmar atribuições, impossibilitar atribuições e dar conta, por infortúnio, do desaparecimento de outras pinturas em mercados, incêndios e curto-circuitos. Outras, ainda, haveriam de ser mutiladas para caberem em espaços para os quais não tinham sido originalmente concebidas, revelando uma iconoclastia maquilhada; e, outras que continuam em paradeiro desconhecido. A exemplo, uma *Anunciação* com iconografia musical de um *Primitivo Português* vendida num leilão, no Porto, na década de oitenta, a um colecionador de Lisboa. Não excluo a possibilidade de existir outras pinturas sobre madeira até 1580 e com representação de aspetos musicais, nomeadamente, no espaço imperial, e que possam vir a ser localizadas, analisadas e integradas em futuros estudos, à semelhança do que aconteceu em tempos recentes: um Rei David com uma harpa numa pintura atribuída a Francisco de Holanda, vendida num leilão em Lisboa (2013). Apesar de algumas fontes apresentarem erros na morfologia dos instrumentos musicais e na representação de figuras musicais sobre os pentagramas devido ao desenho de memória, à interpretação errada das fontes, à estilização de certos pormenores musicais (para além dos repintes), a figuração dos instrumentos musicais, dos cantores e dos instrumentistas, afigura-se, muitas vezes, real e concreta mas também natural. Face aos fatos revelados pelas fontes secundárias, relativas à presença da música nas capelas privadas, nas Sés,

Igrejas ou Mosteiros, festividades religiosas como procissões, parece-me evidente que os instrumentos musicais delimitam espaços, associando-se a diferentes momentos e programas iconográficos. No entanto, urge continuar um levantamento exaustivo e rigoroso de manifestações artísticas coetâneas, para que um maior número de comparações seja possível em trabalhos futuros. Por outras palavras, é urgente dar à estampa trabalhos incisivos, multidisciplinares e atualizados sobre a terminologia para os instrumentos musicais usados em Portugal, para cada época, bem como, continuar o levantamento nacional de aspetos musicais em cada uma das manifestações artísticas e colocá-las ao dispor de historiadores de arte, musicólogos, conservadores-restauradores, professores de música e serviços de Educação de Museus. Julgo, no entanto, que abri um manancial de informação para o reconhecimento de práticas musicais de épocas e referi a urgência na construção de uma Base Nacional de Iconografia Musical. Ciente disto, prossigo o meu trabalho de levantamento de pintura a partir do século XVII, tendo em mãos a concretização de performances à volta dos quadros com imagens de música no Museu Nacional de Soares dos Reis e nos Museus Municipais do Porto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, J. (1985). *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Alvarenga, J. P. d'. (2002). *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Edições Colibri.

Cascão, J. (1984). Relação da jornada de El-Rei D. Sebastião quando partiu da cidade de Évora [1573], in Francisco de Sales de Mascarenhas Loureiro, *Uma jornada ao Alentejo e Algarve. A alteração das linhas de força da política nacional*, pp. 79-136. [Lisboa]: Livros Horizonte.

Duarte, S. M. S. (2011). *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época*. Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (edição policopiada da autora).

Góis, D. (1749). *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* [ed. Fac-similada]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal Da Costa [1566-67].

Piel, J. (Ed. crítica e notas). (1942). *Leal Conselheiro o qual fez Dom Eduarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Resende, G. (1991). *Crónica de D. João II e Miscelânea* [ed. fac-similada da edição de 1798], prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Salmen, W. (1983). *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. Nova Iorque: Pendragon Press.

Slim, C. (2002). *Painting music in the sixteenth century: essays in Iconography*. Aldershot: Ashgate.

Viterbo, S. (1912). *O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres. Arte Musical*. Lisboa: Typografia J. F. Pinheiro.

DUARTE, Sónia. *Imagens de Música na Pintura Quinhentista Portuguesa: o contributo da Iconografia Musical para o reconhecimento de práticas musicais da época. Atas do IX Encontro Nacional de Estudantes de História*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Biblioteca Digital, 2014, p. 63-78, *eBook*

Winternitz, E. (1979). *Musical instruments and their symbolism in Western Art: studies in Musical Iconology*. London: Yale University Press.