ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

EDITOR

Luzia Rocha

C O L A B O R A Ç Õ E S

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

Isabel Porto Nogueira, *Universidade Federal de Rio Grande do Sul*, Brasil

Luís Sousa, *IEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa,* Portugal

Luzia Rocha, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusíada,* Portugal

María Carolina Rodríguez Tabata, *Universidad Central de Venezuela,* Venezuela

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

Ruth Piquer Sanclemente e Alfredo Piquer Garzón, *Universidad Complutense de Madrid,* Espanha

Sónia Silva Duarte, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa,* Portugal

Verónica Elvira Fernández Díaz, *Universidad de las Artes de Camagüey,* Cuba

Núcleo de Iconografia Musical (NIM): Ana Dias, Luís Correia de Sousa, Luzia Rocha(Coord.), Sónia Silva Duarte.

CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa

I.S.B. N. :978-989-20-5491-9

Capa: Músico mestiço, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII, *Quinta das Mil Flores,* Embaixada do Brasil em Lisboa, Portugal

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

"Fazer música" é realizá-la, quer na base duma tradição oral, improvisadamente, quer na base de um texto previamente notado ou "composto". Por isso, "fazer música" não existe sem eventos sonoros gerados por ação humana. É presença e comunicação: presença do som e da ação humana que lhe dá origem, ou que lhe é inerente como escuta ou como elemento de um processo sociocomunicativo em sentido mais lato.

"Fazer música" contempla o todo holístico em que ela ocorre: quem a toca; quem a ouve ou quem com ela interage de alguma outra maneira, ainda que imóvel e em silêncio; e também o contexto cultural, histórico-social. A comunicação está sempre vinculada a uma situação social concreta, a qual, no limite, pode ser a da comunicação do músico somente consigo próprio.

A iconografia musical interpreta as imagens que captam ou têm alguma relação com a música – mormente com o ato de fazer música. Antes da era da reprodutibilidade técnica, que permitiu a reprodução fonográfica e de imagens em movimento e, mais tarde, de imagens sonoras em movimento, não havia senão testemunhos mudos das culturas musicais do passado. Nas tradições de música notada, só sobrevivia do gesto sonoro a sua tentativa de representativa simbólica. Nas outras tradições, as mais antigas e predominantes, nem isso: apenas o silêncio enigmático das imagens; a representação de diferentes formas, situações e artefactos de uma comunição musical cuja substância sonora se perdeu para sempre.

Mas, precisamente porque a música é o todo holístico em que ela ocorre e não apenas som – isto é, uma rede de relações de interação que não se confina ao momento performativo, antes incorpora instituições e processos sociais complexos de "musicar" (*musicking*) no sentido lato cunhado por Christopher Small (envolvendo os sistemas de produção, mediação, receção e múltiplos vetores contextuais) –, as imagens que nos chegam do ato de fazer música constituem, na sua mudez, um manancial de informação extraordinariamente eloquente. Porventura ainda mais eloquente – tratando-se de música do passado remoto – do que a informação fornecida pela própria notação. Não raro, é a imagem do "fazer música", e não tanto a notação dela, que verdadeiramente nos abre os horizontes hermenêuticos da sua reconstrução a um tempo sonora e social.

Por outro lado, as representações de elementos musicais não podem desligar-se da iconografia em geral: elas são parte de um património de imagens tão antigo como as próprias culturas

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o "valor de culto", ora o "valor de exposição" , ora o "valor de uso", ora o "valor de troca" – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua "linguagem estética" (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).
Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

Elena Le Barbier Ramos e Mauricio Molina abordam a iconografia musical medieval. Elena Ramos investiga as fontes literárias – designadamente bíblicas, entre outras – em que se baseiam os artistas medievais na sua iconografia musical, e estuda por seu turno esses testemunhos como fontes para uma melhor compreensão do papel da música na sociedade medieval. Molina analisa a complexa questão da imagem da mulher executante na Idade Média, a sua contraditória figura, suscitando respeito e consideração pelas suas destrezas e, simultaneamente, estigmatização e condenação como fonte de "pecado", por desafiar os estereótipos da ordem social – contradição essa em certa medida resolvida pela tentativa de construção duma imagem "mais limpa" que assegurasse a sua mobilidade social.Também Isabel Porto Nogueira se ocupa extensivamente das questões de género, tomando por objeto fotografias de mulheres intérpretes ou intérpretes/compositoras em programas da década de 1940 e 1950, e descodificando-as na perspetiva da construção da identidade face a um mundo intelectual e artístico então ainda predominantemente masculino. O mesmo tópico está ainda presente no ensaio de Luzia Rocha, incidindo sobre os azulejos de figura avulsa com motivos musicais, presentes em coleções portuguesas, e onde também são abordados outros detalhes musicais e a dimensão organológica. Luís Manuel Correia de Sousa estuda as gravuras de uma obra de referência do Renascimento – *Hypnerotomachie Poliphili*, de Fransciscus Columna – enquadrando-a na matriz cultural e estético-ideológica da época como revisitação da cultura da Antiguidade.María Carolina Rodríguez Tabata investiga a noção e aplicação da iconografia como método de investigação em textos historiográficos venezuelanos que recorrem à relação entre artes plásticas e música ao abordar a atividade musical na época colonial (séculos XVI-XVIII) – época em que se cria uma cultura de mestiçagem em resultado da confluência "do espanhol, do aborígene e do africano". Alfredo Piquer Garzón e Ruth Piquer Sanclemente trabalham sobre a obra litográfica de Henri Fantin-Latour, mostrando a sua importância, quer no contexto das relações entre artistas plásticos e músicos na segunda metade do século XIX, quer na renovação dos ideais estéticos.

Finalmente, Verónica Elvira Fernández Díaz aborda a iconografia musical como testemunho sociocultural de uma região específica de Cuba, no quadro de um projeto de salvaguarda do património musical regional que pressupõe o contributo de várias disciplinas musicológicas. Trata-se, pois, de um conjunto de ensaios muito representativo de diversas tendências da iconografia musical, onde se entrecruzam a história, a sociologia, a estética, e donde também não está ausente uma teoria crítica da sociedade.

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

ÍNDICE

Elena **L**e **B**arbier **R**amos: *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

Isabel **P**orto **N**ogueira: *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

Luís **C**orreia **d**e **S**ousa: *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em "O Sonho de Poliphili"* [44-68]

Luzia **A**urora **R**ocha: *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: prácticas musicais plasmadas em pequenos suportes* [69-89]

María **C**arolina **R**odríguez **T**abata: *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

Mauricio **M**olina: *"Alleviators of Sadness and Tedium": Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer.* [110-134]

Ruth **P**iquer **S**anclemente & **A**lfredo **P**iquer **G**arzón: *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

Sónia **S**ilva **D**uarte: *E em Portugal ha taes, tam grandes, e naturaes:* imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes [156- 179]

Verónica **E**lvira **F**ernández **D**íaz: *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmadas em pequenos suportes[1]

por
Luzia Aurora Rocha
Universidade Nova de Lisboa/CESEM e Universidade Lusíada, Portugal
luziaroc@gmail.com

Os azulejos de figura avulsa são composições de uma só peça (um azulejo) usualmente com representações de um único motivo, ou figura. Nos cantos do azulejo encontramos pequenas ornamentações (tipo "estrelinha", "aranhiço", "cravo", etc). Estes azulejos foram produzidos e muito utilizados na zona dos Países Baixos, importados para Portugal e, posteriormente, fabricados também nas principais olarias portuguesas, principalmente durante a primeira metade do século XVIII. A diversidade dos motivos representados na figura avulsa é rica - barcos, casas, animais, homens, mulheres, flores - havendo também espaço para a música. É objectivo deste artigo identificar os azulejos de figura avulsa com motivos musicais presentes em colecções portuguesas. Pretende-se também analisar detalhes musicais, problemas organológicos e questões de género.

Palavras-chave: Iconografia Musical; Azulejaria; Figura Avulsa; Barroco.

"Figura avulsa" are compositions made in just one tile depicting one single motif. In its corners generally one finds small decorations. The preferred are named in Portuguese "estrelinha" (little star), "aranhiço" (similar to a spider) and "cravo" (carnations). These tiles were produced and widely used in the Netherlands, imported to Portugal and later manufactured by Portuguese tile makers. The diversity of motifs represented in single tiles is unique - boats, houses, animals, men and women, flowers and also music and musicians. It is the aim of this article to identify single tiles with musical motifs from Portuguese collections. Also to analyze all its musical details, organological issues and gender questions.

Keywords: *Musical Iconography; Tile; Single Tile; Baroque.*

[1] Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção do autor.

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

A palavra **azulejo** é familiar a qualquer português, de tal modo se encontra enraizada na nossa tradição. A sua génese é, possivelmente, persa. A Pérsia foi um importante centro produtivo, usufruindo da sua posição privilegiada, pela sua proximidade da rota da seda e de outras rotas comerciais com o Extremo Oriente. A porcelana e outros produtos cerâmicos chineses seriam conhecidos dos persas, bem como alguns dos seus processos de fabrico. O vocábulo persa para "azulejo" passa a árabe, através da difusão pelo norte de África, sob a forma de *Al Zulaycha, Az-Zullaijo*, *Zuleija*, *Zelij* (variante utilizada em Marrocos) ou *Azzelij* (2). Devido à presença dos povos muçulmanos na Península Ibérica durante vários séculos, numa mistura derivada do árabe-hispânico, surge o vocábulo "azulejo", comum tanto a Portugal como a Espanha. Esta evolução terminológica distancia-se claramente da do resto da Europa - na França a designação do azulejo é *Carreau Céramique*, na Inglaterra *Ceramic Tile*, na Catalunha *Rajola* e na Alemanha *Fliese*.

O azulejo (3), tal como hoje o conhecemos, resulta de um processo evolutivo que durou milénios e que constituiu a resposta a uma necessidade funcional e estética. A sua função isolante (quer do calor, quer de humidade) a salubridade, fácil manutenção e limpeza, características associadas ao brilho, cor, ornamento, tornaram o azulejo um dos suportes de eleição ao longo dos séculos (4).

Portugal é o país europeu com maior superfície parietal coberta com azulejo. De acordo com Alun Graves [1] foi por influência espanhola que o azulejo chegou a Portugal, se bem que a sua aceitação e difusão se tenham concretizado muito mais no nosso país do que no vizinho. Para o autor, Portugal foi menos influenciado pelo povo árabe do que os espanhóis - foram expulsos no séc. XII por D. Afonso Henriques na reconquista cristã do território - e esse facto terá sido determinante para a não existência de produção azulejar de alicatados mouriscos em território nacional. De acordo com José Meco [2], desde a Idade Média até à primeira metade do séc. XVI, encontramos em Portugal exemplares de azulejos provenientes de dife-

rentes centros criativos: os pavimentos azulejares levantinos de Manise (Valência/Espanha) (5), a azulejaria da Andalusia (Sevilha, Córdoba, Granada) (6), as composições alicatadas (7) mouriscas e pavimentos cristãos medievais. Já Rui Trindade [3] veio recentemente defender uma ideia oposta, que assenta numa base de continuidade: tal como em outros locais da Península, a actividade cerâmica não terá cessado em território português depois da Reconquista, sendo mesmo incentivada pelas cartas de foral. Para o autor, continuaram a existir comunidades muçulmanas que, juntamente com as cristãs, asseguravam alguma produção. A explicação para a inexistência de documentação escrita que documente a inúmera produção azulejar anterior ao séc. XV, está relacionada com questões terminológicas. A palavra azulejo teria coexistido, até à sua afirmação plena nos séculos XV e XVI, com antigas terminologias, como *tijolo vidrado* e *ladrilho*, derivadas do latim. Assim, a falta de registos escritos sobre o *azulejo* terá, segundo o autor, iludido a investigação levando a que se considerasse ter havido um "deserto produtivo" deste revestimento cerâmico, e mesmo de louça de qualidade durante o final da Idade Média [3]. Assim, e de acordo com esta tese, a primeira realização de fabrico e emprego sistemático de pavimentos vidrados em Portugal aconteceu na Abadia de Santa Maria de Alcobaça, no ladrilhamento das capelas radiantes da cabeceira da igreja, conjunto datável da segunda metade do séc. XIII.

A produção de pavimento terá continuado e atingido, durante o século XIV, uma primeira maturidade. No final do séc. XIV apareceram já, com alguma frequência, indícios escritos da actividade oleira; a partir do séc. XV surgem notícias sobre a pureza de sangue dentro dos ofícios mecânicos, que distinguiam e valorizavam os cristãos dentro dos demais grupos culturais. As perseguições e expulsões de mouros acentuaram-se, mas surge uma notícia excepcional, de um mouro forro protegido da rainha D. Leonor, tido como o primeiro fabricante lisboeta de azulejos identificado, Alixo ou Aleixo *azuleiro*, conhecido na historiografia portuguesa como AlleAzulejo [3]. Para o autor, terá sido durante o séc. XV que ocorreu o primeiro embate concorrencial com a azulejaria de Valência mas que o processo de manufactura em Portugal terá continuado, inclusivamente no estuário do Tejo junto à ribeira de Coina, nos arredores da cidade do Barreiro e em Lisboa, na zona da Baixa. Esta delimitação de Rui Trindade é muito mais abrangente do que a dos demais investigadores da matéria, que só contemplam o centro urbano de Lisboa.

Foi também durante o século XVI que começou o processo de implantação da majólica (8) italo-flamenga. Esta técnica italiana difundiu-se, no final do séc. XV, aos principais centros produtivos da Europa como Sevilha (onde se instala Francesco Niculoso, ou "Pisano"), certas vilas de França, como Lyon, Nevers ou Rouen (marcadas pela actividade da oficina do ceramista Masséot Abaquesne, ligado à Escola de Fontainebleau), ou Anvers, na Flandres espanhola (destacando-se a oficina de Guido de Savino, ou Guido Andries).

Anvers, onde se estabeleceram muitos ceramistas italianos, foi o primeiro centro de transformação de modelos do Renascimento italiano numa linguagem maneirista difundida por toda a Europa através da gravura e, por consequência, o principal fornecedor de países católicos seguidores do modelo decorativo imposto pela Contra-Reforma. Deste núcleo de ceramista flamengos, são vários os que se fixam na Península Ibérica, em Sevilha, Talavera de la Reina e Lisboa. José Meco afirma que *(…) o apego da clientela Peninsular aos tradicionais azulejos hispano-mouriscos (...) não favoreceu a requintada novidade da majólica. Só a partir de meados do século XVI esta técnica se implantou definitivamente na Península, em Sevilha, Talavera e Lisboa, através da fixação de ceramistas flamengos (…)* [2].

A produção de azulejos de "tapete" (9) cresceu, numa enorme variedade de padrões que revestiam enormes superfícies, adquirindo uma dinâmica rítmica incrível. As cores mais utilizadas eram o azul, amarelo, branco, verde e manganés. A paixão dos portugueses pela azulejaria levou a encomendas de países mais longínquos, como é o caso dos painéis de Antuérpia realizados por Jan van Bogaert em 1558 para o Paço Ducal de Vila Viçosa ou da encomenda de D. Diogo de Eça, senhor do solar de Torres, Azeitão, de dois grandes painéis provenientes de Urbino (Itália) da oficina de Fontana. Um certo Marçal de Matos, que aprendeu com o ceramista flamengo Phillip de Goes, fez painéis para a Quinta da Bacalhoa, também em Azeitão [1]. As influências contra-reformistas de finais de século provocaram mudanças estéticas na azulejaria: a produção adquiriu um carácter "catequético", houve um aumento de painéis com temática religiosa, e o consequente fim da arte mudéjar, intimamente ligada ao islamismo.

Durante o domínio filipino a produção de azulejos conheceu um grande desenvolvimento, adquirindo independência dos modelos espanhóis (10). Este desenvolvimento da produção

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

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

Fig. 1- *Azulejos de padrão*, fabrico português, séc. XVII, autor desconhecido; Capela da Vila Velha, Fronteira (fot. de Luzia Rocha).

No final do século, durante o reinado de D. Pedro II, assiste-se ao final da policromia. O fim das guerras da restauração e a melhoria da situação económica do país levou à produção de milhares de azulejos, que eram largamente usados no revestimento de igrejas e de novos palácios. José Meco afirma que *(...) a rápida evolução pictórica da azulejaria deste período permite dividi-la em três fases distintas, que não se sucederam linearmente no tempo: a primeira de exacerbada policromia, a segunda de início da pintura a azul e branco, ambas com o recurso aos contornos de manganés, e uma terceira de pintura inteiramente azul, na obra plenamente barroca de Gabriel del Barco (…)* [2].

No final do séc. XVII, e por influência da cerâmica holandesa e da porcelana chinesa importada para a Europa, chegam ao nosso país os azulejos pintados com um ou dois tons de azul de cobalto. As relações comerciais entre os dois países e as frequentes paragens de barcos holandeses nos portos de Lisboa e Setúbal tornaram possível o comércio do azulejo (11). Estes eram importados em grandes quantidades, especialmente grandes painéis figurativos (historiados) concebidos unicamente ao gosto da encomenda portuguesa e exclusivamente para o nosso país, pois os holandeses tinham outro tipo de aplicação, distinta da nossa e outro tipo de encomendadores. Na Holanda, o principal cliente tipo era o burguês, a classe média, que buscava um revestimento isolante, essencialmente, algo eficaz contra a humidade dos vários canais característicos desta região. Já em Portugal, o principal cliente da azulejaria holandesa era a Igreja e a Nobreza. A utilização era completamente diferente: os grandes painéis figurativos recuperam, no fundo, a organização e concepção das tapeçarias europeias, no caso de paredes interiores, ou da técnica da pintura de tectos, seja a têmpera ou fresco, no caso do revestimento de tectos. Também se dá o alargamento dos revestimentos aos espaços exteriores, como os revestimentos de paredes de edifícios ou bancos, muros, tanques e casas de fresco de jardins. Já a figura avulsa, foi usada mais de acordo com o gosto flamengo, essencialmente na decoração de cozinhas ou escadarias e divisões secundárias.

Os azulejos de "figura avulsa" são composições de uma só peça (um só azulejo) usualmente com representação de um único motivo ou figura. Nos quatro cantos do azulejo existem pequenos ornamentos; podiam ser tipo "aranhiço", "cravo", "cabeça de boi" (11), mas os mais usuais eram os de tipo "estrelinha". Estes azulejos foram produzidos e muito utilizados na Holanda (12), importados para Portugal e, posteriormente fabricados também no nosso país [4]. Não obstante, há diferenças relativas nos dois países relativamente ao uso do azulejo de figura avulsa. Como foi acima referido, na Holanda, eram aplicados em rodapés, em cozinhas (misturados com outro tipo de figuração ou com azulejos lisos), casas de banho e, curiosamente, até em lareiras (13), onde constituíam uma superfície à prova de fogo, de fácil limpeza e reflectora de calor para a sala. Este tipo de aplicação holandesa está bem patente na pintura de Johannes Vermeer van Delf (1632-1675), de 1670, com particular ênfase nas cenas de interior. Em dois exemplos particular da obra de Vermeer - que representam uma jovem em pé diante de um virginal e uma jovem sentada diante do mesmo instrumento (14) - raramente o

observador repara no pormenor do rodapé em azulejos de figura avulsa, que o pintor representou com muito detalhe, tão típico das casas holandesas.

Existem exemplares de feitura holandesa nas colecções da Casa Museu Frederico de Freitas (Funchal, Madeira), com iconografia musical. São exactamente o mesmo tipo de azulejos representados na pintura de Vermeer e representativos desta estética muito apreciada em Portugal. No primeiro exemplo, uma azulejo de figura avulsa com cantos "aranhiço", temos dois instrumentistas tocando em conjunto. Um deles toca tambor e o outro um instrumento aerofone. No segundo exemplo, um azulejo de figura avulsa com cantos "cravo" temos também a representação de um instrumento aerofone. Parece que a intenção do pintor terá sido a de representar uma trombeta, mas só é possível distinguir um tubo recto (15).

Fig. 2- *Músicos tocando tambor e aerofone*, fabrico holandês, séc. XVII/XVII, autor desconhecido; Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (fot. Casa Museu Frederico de Freitas)

Fig. 3 - *Homem tocando aerofone*, fabrico holandês, séc. XVII/XVII, autor desconhecido; Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (fot. Casa Museu Frederico de Freitas).

Em Portugal, para além de encontrarmos exemplos de figura avulsa em cozinhas, corredores e salas, também é possível encontrá-las em sacristias. A sua aplicação é, novamente, diferente da holandesa ao nível da aplicação no espaço. As figuras não estão em rodapés, mas sim ao nível do olhar do observador. Em Portugal existia ainda o uso particular de agrupar azulejos de figura avulsa para formarem painéis decorativos de maiores dimensões. Como exemplo desta peculiar aplicação portuguesa, indico um painel das colecções do Museu Nacional do Azulejo. Consiste em azulejos de figura avulsa pintados a manganés, representando cenas do Antigo e Novo Testamentos, para o qual foi executada em Lisboa uma cercadura a azul e branco (16). Curiosamente, na Casa do Paço da Figueira da Foz encontram-se azulejos iguais aos abaixo apresentados. No primeiro exemplo temos uma cena do Antigo Testamento, quando a filha de Jefté vem ao seu encontro, *dançando ao som de tamborins* (17) (Juízes, 11: 34,35) e no segundo, uma cena do Novo Testamento, do Evangelho segundo S. Mateus (Mat., 10: 37-39), sobre a passagem *(...) Quem não toma a sua cruz e Me segue não é digno de Mim (…)* [5]. De forma curiosa, a música de dois anjos (flauta transversal e tambor) é utilizada para enaltecer quem não tem medo de levar a sua cruz por Cristo. Estas cenas aparecem repetidas, diferindo ligeiramente ao nível do pormenor.

Fig. 4 e 5 - *Cenas bíblicas com música*, fabrico holandês, séc. XVII, autor desconhecido; Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

De acordo com o *Roteiro do Museu Nacional do Azulejo* [4], os azulejos de figura avulsa surgem na produção portuguesa no último quartel do séc. XVII e têm grande utilização na primeira metade do séc.XVIII (18). Na mesma obra se enfatiza que a simplicidade dos motivos sugere a hipótese de serem feitos por aprendizes pois era um tipo de azulejo mais barato. Era frequentemente destinado ao revestimento de zonas de menor importância na arquitectura de um edifício, como as cozinhas ou corredores. Existem também excepções e são estas que nos mostram a crescente importância deste suporte, como é o caso da Igreja de S. Francisco, de Arcos de Valdevez, integralmente revestida com azulejos de figura avulsa [6] .

Acrescento que este tipo de azulejo tem ainda a versatilidade de se adaptar a qualquer espaço, devido à sua independência figurativa. O desenho não tinha de ser subordinado às dimensões de uma superfície a cobrir e não precisa de ser fabricado de encomenda, com dimensões rigorosas. São vários os temas representados. Durante a pesquisa para esta dissertação foram inventariados os seguintes temas: fauna (coelho, leão, cão, pássaro, etc), flora (túlipa, cravo, rosa, malmequer, entre outras), barcos, casas, temas bíblicos (especialmente a Paixão de Cristo), tipos humanos caricaturais (grotescos faciais), tipos humanos diversos (frade, mulher - passeando, seminua, vestida -, homens de classe baixa - caminhando sozinhos, com cães, fumando cachimbo -, homens de classe alta - caminhando com cajado, com copo de vinho e garrafa -, e músicos - homens e mulheres). Os de figura humana são mais raros, muitas vezes apare-

cendo estrategicamente colocados em locais ao alcance directo do olhar, no meio dos de tipologia mais comum.

A música é utilizada na figura avulsa com os seguintes motivos: dança (sem acompanhamento instrumental), instrumentistas, dança com acompanhamento instrumental (o próprio executante toca e dança) e, caso mais raro, uma macacaria. Os instrumentos representados são, essencialmente, cordofones, tanto dedilhados como friccionados; mas também encontramos exemplos com instrumentos aerofones (trombetas, trompa de caça, gaita de foles) e um membranofone (tambor). Fazendo aos azulejos de figura avulsa uma análise de género, verificamos que são representados maioritariamente homens, tendo sido encontrados apenas dois azulejos de figura avulsa com mulheres instrumentistas. É relevante o facto de as mulheres executarem apenas a guitarra.

Na cozinha do antigo Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo em Odivelas encontram-se vários exemplares de azulejo em figura avulsa com música, apenas representações de instrumentos musicais cordofones. Na iconografia azulejar desta época (finais do século XVII e primeira metade do século XVIII) é indissociável a guitarra dos vários estratos sociais portugueses, tanto classes altas como baixas. A utilização da guitarra pela mulher também aparece reforçada por estas representações, que se juntam a uma série de painéis de maiores dimensões pertencentes a casas nobres do país, painéis estes já estudados em dissertação de doutoramento [7].

Fig. 6 e 7 - *Mulheres executando guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Convento de S. Dinis, Odivelas. (fot. Luzia Rocha)

Na cozinha do antigo convento o único cordofone friccionado encontrado em figura avulsa apresenta algumas incorrecções organológicas. Vemos um homem com vestes nobres tocando um cordofone tipo viola de arco. Todavia, o instrumento possui barra, como os instrumentos da família do alaúde, em vez do estandarte, característico da família do violino. A posição de execução parece, à primeira vista, incorrecta. No entanto, numa pintura flamenga de Jan Brueghel, o velho (19), cuja cena é um cortejo de casamento, é representado um instrumento de corda friccionada em execução na mesma posição que encontrámos no azulejo de figura avulsa (Fig.8).

Fig. 8 - *Homem executando cordofone friccionado*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Convento de S. Dinis, Odivelas. (fot. Luzia Rocha)

O outro azulejo de figura avulsa com motivo musical representa um homem, aparentemente de classe social mais baixa, executando uma guitarra e dançando. Não obstante ser difícil representar um instrumento tão pequeno em azulejo, a guitarra tem todas as suas partes bem representadas, sendo apenas indefinido o número de cordas e cravelhas.

Fig. 9 - *Homem executando guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Convento de S. Dinis, Odivelas. (fot. Luzia Rocha)

A guitarra volta a aparecer em mais azulejos de figura avulsa. Um deles encontra-se no Palácio da Mitra em Lisboa, o antigo palácio do patriarca D. Tomás de Almeida. O instrumento apresenta algumas indefinições. A caixa de ressonância está bem definida e proporcionada e é visível a barra, a boca, e as cordas (possivelmente quatro). O cravelhame aparenta estar dobrado e, possivelmente, os pequenos pontos representam cravelhas. Vemos também pontas soltas das cordas.

Fig. 10 - *Homem executando guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Palácio da Mitra, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

No caso dos guitarristas do Seminário de Vila Viçosa, antigo Convento dos Capuchos, vemos que o desenho é mais tosco, provavelmente de algum artista local, e que tal facto afecta a qualidade da representação do instrumento musical. Além do mais, a posição do instrumento está invertida, o que pode estar relacionado com o processo de decalque para o azulejo. Estes azulejos encontram-se localizados na sacristia.

Fig. 11 e 12 - *Homens executando e/ou afinando a guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Seminário, Vila Viçosa. (fot. Luzia Rocha)

Relativamente à questão da guitarra, convém ainda referir que, para este instrumento, é adoptada esta terminologia em lugar de "viola de mão" como utilizam autores como Rui Viera Nery e Manuel Morais, devido ao facto da literatura musicológica internacional usar o termo "guitar" para este período cronológico. Poder-se-iam atender a estas particularidades nacionais, não obstante optou-se pela uniformização e concordância internacional.

Numa colecção particular de Lisboa encontramos *in situ* um exemplar fora do comum, em que o cordofone dedilhado tocado por um homem não é a habitual guitarra, mas uma espécie de mandola. O corpo do instrumento é em forma de pêra e não há uma separação clara entre o braço e a caixa de ressonância. O número de cordas e cravelhas do instrumento é indefinido, simplesmente representativo, mas isso deve-se à natureza do suporte e às suas reduzidas dimensões. É extremamente difícil representar pequenos pormenor no azulejo, dado que, após a pintura, ainda de efectua a cozedura podendo haver alguma diluição do traço.

Fig. 13 - *Homem executando cordofone dedilhado (mandola?)*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Colecção particular, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

Ainda encontramos três azulejos de figura avulsa com instrumentos aerofones. O primeiro exemplo representa, muito possivelmente, uma gaita-de-foles, e de acordo com a descrição de Ernesto Veiga de Oliveira (2000: 231-232), um modelo português, devido a ter um único tubo bordão. Vemos o fole, o bordão e o ponteiro; falta o tubo insuflador. O pintor de azulejos colocou o instrumentista, incorrectamente, a soprar para o ponteiro. Encontra-se este exemplar no antigo Palácio (actual hotel) Belmonte.O segundo exemplo representa um caçador a tocar uma trompa natural de caça, acompanhado pelo seu cão, e encontra-se no revestimento das paredes da igreja de Nossa Senhora da Orada, em Sousel. Por fim, o último exemplo representa um homem a tocar trombeta. O instrumento tem o tubo recto decorado com panejamento (certamente, uma bandeira) e a campânula com dimensões algo exageradas. Este exemplo faz parte das colecções da Casa Museu Frederico de Freitas, integrando num conjunto com cercadura, que transforme a individualidade de vários exemplares de figura avulsa, num conjunto uniforme, meio figurativo, meio padronizado.

Fig. 14 - *Homem executando gaita-de-foles*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Hotel Belmonte, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

Fig. 15 - *Homem (caçador) executando trompa*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Igreja de Nossa Senhora da Orada, Sousel. (fot. Luzia Rocha)

Fig. 16 - *Homem executando trombeta*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal. (fot. Casa Museu Frederico de Freitas)

No caso da dança encontramos dois exemplos, um do Palácio dos Aciprestes (bastante danificado)e o outro do antigo Palácio da Mitra. Estas cenas são muito ingénuas e não parecem reportar-se a nenhum tipo de dança em particular. A ideia de movimento é dada pela posição da figura (pé levantado, braço esticado) ou também por um tipo de panejamento.

Fig. 17 - *Homem dançando*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Palácio dos Aciprestes, Linda-a-Velha. (fot. Luzia Rocha)

Fig. 18 - *Homem dançando*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Palácio da Mitra, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

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

Fig. 19 - *Macaco toca tambor (macacaria)*, fabrico português, séc. XVIII (?), autor desconhecido; Palácio dos Aciprestes, Linda-a-Velha. (fot. Luzia Rocha)

Existe ainda um caso que suscita dúvidas, de um azulejo de figura avulsa que pertence a uma colecção particular. Aparentemente, está representado um homem que segura um saltério rectangular que aparentemente está preso ao corpo do instrumentista por uma faixa à tiracolo. Não obstante, a ausência de pormenores não permite a certeza desta identificação.

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

Notas

(1) In *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 1º volume.

(2) A autora Maryléne Terol aponta a seguinte explicação: *(...) O termo azulejo aparece no séc. XIII para designar as cerâmicas decorativas utilizadas nas construções pós-Almóadas. A etimologia da palavra AZUL é persa. Essa palavra designava uma pedra semi-preciosa dum azul intenso: o lápis-lazuli (...). Por evolução fonética o termo árabe reduz-se em ZUL, que deu a forma verbal ZULEJ, significando polido, liso e brilhante. Por alteração das vogais, essa forma transforma-se em ZELIJ na África do Norte – hoje o zellije marroquino. Na Andaluzia a substantivação de ZELIJ deu AZZELIJ que chegou a azulejo no séc. XIII. Este termo fixa-se na Península Ibérica no séc. XIV. (…)* [22]. Já José Meco [2], por sua vez, descarta a ligação terminológica do termo com a palavra "Azul".

(3) O seu fabrico conheceu técnicas distintas e processos evolutivos diversos. No início do século XVIII o processo era em tudo semelhante ao utilizado ainda pela Fábrica de Azulejos Sant'Ana, em Lisboa, pelo que foi possível observar todas as fases de produção. A argila é misturada com água, amassada, colocada em formas e moldes (ou estendida sobre azulejos) e cortada. Depois de secas as placas de argila são cozidas num forno. À placa de barro cozida chama-se chacota. O tardoz é a parte de trás da chacota e pode ser liso ou estriado para melhor aderir à argamassa. A outra face da chacota recebe o vidrado. A vidração é feita num movimento rápido, em que a chacota recebe um banho branco de pó de vidro em água. Sobre a superfície vidrada é lançado o desenho em pó de carvão através do papel com o motivo picotado e depois é aplicada a pintura com pincéis. Em geral o pintor fazia primeiro o contorno do desenho e depois este era preenchido. O azulejo é novamente cozido em alta temperatura para se fundir o vidrado, fixando-se definitivamente a pintura. Os azulejos são colocados de molho, em água, antes da aplicação na parede e depois aplicados com argamassa de cal e areia, fechadas as pequenas juntas entre eles e limpos.

(4) ARAÚJO, Luís, *O Azulejo*, Trabalho Dactilografado

(5) Por exemplo, partes do revestimento do Paço dos Infantes de Beja, agora no Museu Nacional do Azulejo.

(6) Por exemplo, a Porta da Sala das Sereias do Paço de Sintra.

(7) O alicatado é uma técnica onde se faz o recorte a alicate de placas vidradas de barro de cores lisas. O efeito final é um painel colorido com formas geométricas.

(8) A técnica da majólica consiste na cobertura do azulejo com um esmalte branco. Sobre a superfície cerâmica lisa podem ser pintados os motivos sem que as cores se misturem. Esta técnica foi introduzida em Sevilha por Francesco Niculoso, italiano. Ele é o responsável pela introdução de uma azulejaria figurativa de feição renascentista, que se contrapôs à azulejaria hispano-mourisca.

(9) Azulejos de padrão com composição geométrica ou vegetalista.

(10) *(...) During the reigns of the Spanish kings Philip II, Philip III and Philip IV, who ruled over Portugal also, an azulejos industry developed wich was independent if the Spanish models. In particular, tiles for facing the walls of churches appeared in an enormous variety of patterns: finely harmonised designs in blue, yellow, green and manganese on a white background were clearly combined and produced astonishing effects. (...). The altars were decorated with antependia made of tiles in wich the influence of embroidery and chintz may be detected (…)* [1]

(11) Alun Graves refere: *The political and economical development of the Netherlands after the begining of the seventeenth century and the commercial, cosmopolitan ideas of the people led to the establishment of real art industries, among which ceramics assumed an important position. The Dutch trading-ships facilitated the marketing of the wares since they touched at Spanish and Portuguese ports, especially Lisbon, Setúbal and Cádiz. The Dutch with their practical sense, had discovered the potential market for ceramic tiles in these two countries, whose indigenous workshops were no longer able to satisfy the demand* [1]. Também Rainer Marggraf fundamenta esta ligação comercial: *O azulejo holandês em Portugal documenta historicamente os contactos económicos e políticos entre os dois países* [23].

(12) Designações que constam no inventário da espécies de figura avulsa da Casa Museu Frederico de Freitas.

(13) Indica-nos José Pereira, no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*: *As fábricas holandesas estavam vocacionadas para o fabrico da "figura avulsa" (…).* [24]

(14) É o caso do Palácio Nymphenburg, nos arredores de Munique, que possui uma lareira decorada com azulejos holandeses de figura avulsa.

(15) Johannes Vermeer van Delft, *Jovem sentada em frente a virginal e Jovem em pé junto a um virginal*, óleos sobre tela, 1670 e ca.1670-1672, London, National Gallery

(16) A Casa Museu Frederico de Freitas possuí um importante espólio de figura avulsa. Existem, nas suas colecções, outros exemplares deste tipo, com motivos musicais, que não foram totalmente tratados neste artigo, mas que devem ser mencionados:

a) figura avulsa com cena pastoril e cantos "aranhiço" (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII) representando a execução de um instrumento aerofone, possivelmente um oboé ou charamela;

b) figura avulsa com cantos "cabeça de boi" (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII ou inícios do séc. XVIII) representando a execução de um instrumento aerofone, possivelmente um oboé ou charamela;

c) figura avulsa cantos "aranhiço" (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII) representando a execução de um violino;

d) figura avulsa com cantos "aranhiço" (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII) representando um cavaleiro a executar uma trombeta;

e) figura avulsa com cena pastoril (fabrico Sadler & Green, ca. 1760/71) representando a uma mulher a tocar guitarra

(17) MNAz inv. Nº 5450. Proveniente do Palácio Mello. Para este conjunto foi pintada em Lisboa uma cercadura em azul e branco, por forma a garantir uma melhor integração no espaço arquitectónico, bem como uma melhor adequação ao gosto português.

(18) As referências aos instrumentos musicais podem variar conforme as traduções. Na Bíblia consultada (Edições Paulos) há referência a tamborins. No azulejo está representado um pequeno tambor percutido com baquetas, o que pode resultar tanto da interpretação do pintor, como de uma referência musical proveniente de outra tradução.

(19) *Roteiro do Museu Nacional do Azulejo*, Instituto Português de Museus, 2005, p. 111.

(20) Museu do Prado, Inv. P01441

Referências Bibliográficas

[1] GRAVES, Alun - *Tiles and Tilework of Europe.* V&A Publications, London, 2002.

[2] MECO, José - *O Azulejo em Portugal.* Publicações Alfa, Lisboa, 1989.

[3] TRINDADE, Rui - *Revestimentos Cerâmicos Portugueses - Meados do século XIV à primeira metade do século XVI.* Edições Colibri, Lisboa, 2007.

[4] HENRIQUES, P. - *Museu nacional do Azulejo. Roteiro.* 2ª ed, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2005.

[5] *Bíblia Sagrada*, Apelação, Paulus, 1999

[6] CALADO, Margarida - *Arte e sociedade na época de D. João V.* Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1995.

[7] ROCHA, Luzia - *O Motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII.* Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

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

[9] ARAÚJO, L. - *O Azulejo.* Trabalho Dactilografado, s.l., s.d.

[10] CARROLL, P. - *Baroque Woodwind Instruments: a guide to their history, repertoire and basic technique.* Ashgate Publishing Limited, 1999.

[11] GUIMARÃES, F. - *Azulejos de Figura Avulsa.* Edições Pátria, Gaia, 1932.

[12] MORAIS, Manuel, NERY, Rui, - *Guitarra.* Enciclopédia da Musica em Portugal no Século XX, Vol C-L, Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, 2010, pp. 591-602.

[13] HUSSEL, C. - *The baroque guitar*. The Cambridge Companion to the Guitar, Victor Anand Coelho, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

[14] JONGE, C. - *Dutch Tiles.* Pall Mall Press, London, 1971.

[15] OLIVEIRA, Ernesto - *Instrumentos Musicais Populares Portugueses.* 3ªed., Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 2000.

[18] SIMÕES, J. M. - *A Casa do Paço da Figueira da Foz e os seus Azulejos.* Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1947.

[19] SIMÕES, J. M. - *Carreaux Céramiques hollandais au Portugal et en Espagne.* Martinus Nijihoff, Netherlands, 1959.

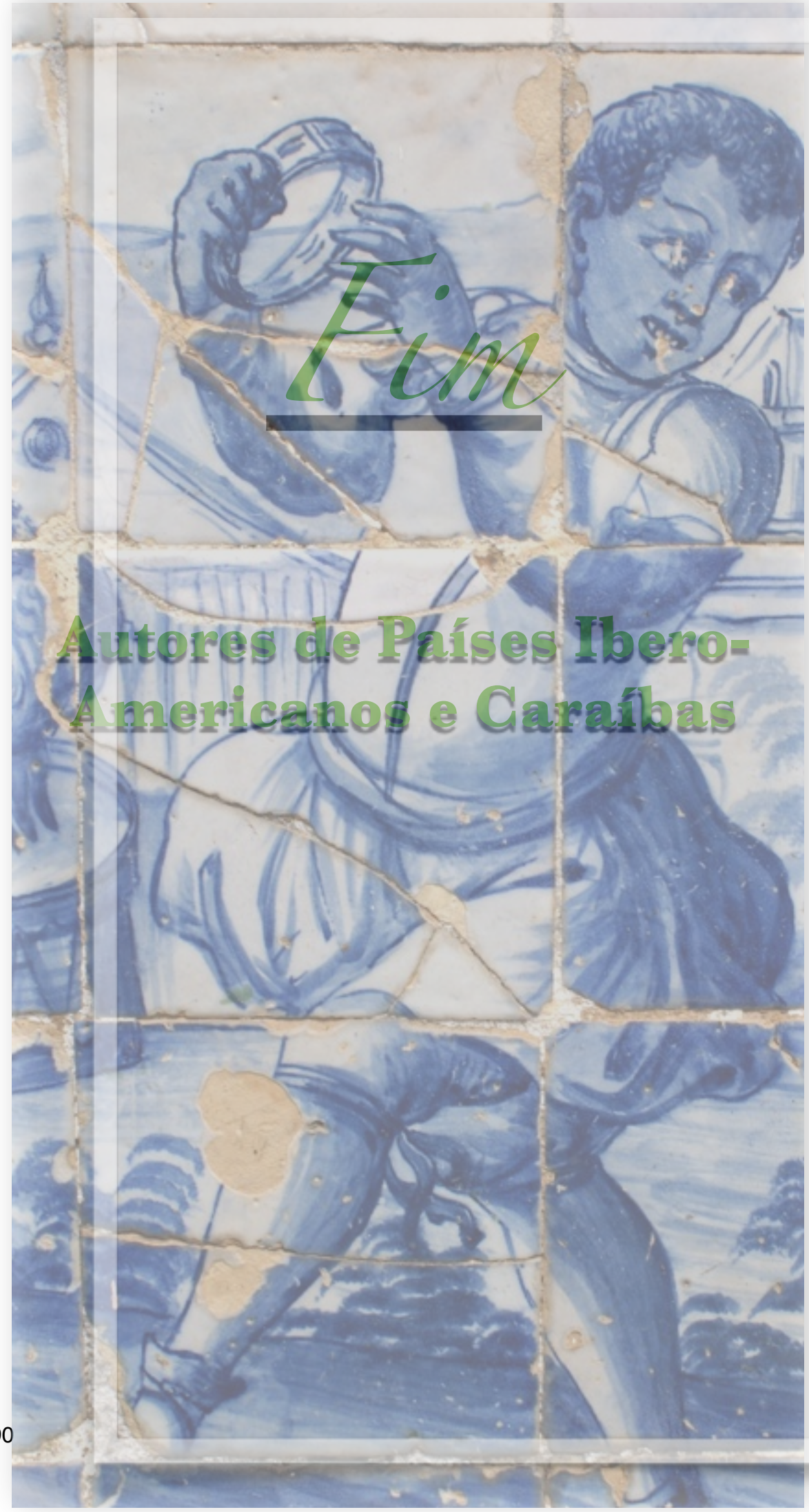
[20] SIMÕES, J. M. - *Azulejaria nos Açores e na Madeira.* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1963.

[21] SIMÕES, J. M. - *Azulejaria em Portugal no século XVIII - Edição Revista e Actualizada.* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.

[22] TEROL, M. - *Azulejos à Lisbonne - Lumière d'une ville/Azulejos em Lisboa - A luz de uma cidade*, Éditions Hervas, Paris, 1992.

[23] MARGGRAF, R. - *Os azulejos de Van der Kloet em Portugal*. Os azulejos de Willem van der Kloet em Portugal, Raffaella D'Intino, Lisboa94 e Electa, Lisboa.

[24] PEREIRA, P. - *Imaginário Barroco*. Dicionário da Arte Barroca em Portugal, José Pereira, Editorial Presença, Lisboa,



Fim

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas