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

COLABORAÇÕES

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]

A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em "O Sonho de Poliphili"[1]

Luís Correia de Sousa
Universidade Nova de Lisboa - IEM/CESEM, Portugal
lsousa@fcsh.unl.pt

O conceito de Música, em sentido lato, remonta à cultura da Antiguidade Clássica. A designação provém do grego Mousiké (Μουσική que contém o de Musa), como sendo a arte das Musas, abarcando também a dança e a poesia numa única unidade. Ao longo da história da música porém, o termo foi-se restringindo apenas à arte dos sons, ficando a poesia e a dança em universos mais ou menos autónomos, tendo-se tornado as relações com o conceito original menos evidentes. Todavia, com a revisitação que os autores renascentistas vão fazer da Antiguidade, verificou-se o regresso de algumas temáticas que radicavam naquele período, como a das Musas, entre outras. Neste contexto, Hypnerotomachia Poliphili escrita na segunda metade do século XV por Franciscus Columna surge, sem dúvida, como uma obra de referência no universo de publicações do Renascimento e um contributo para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens daquela época, constituindo o seu texto, em conjugação com o notável conjunto das gravuras, uma clara evocação da cultura da Antiguidade.

.

Palavras-chave: Iconografia Musical, Música, Antiguidade Clássica, Hypnerotomachia Poliphili, Séc. XV

The concept of Music is related to Classical Antiquity from the word Mousiké (Μουσική or the related to the Muses) that incçuded also dance and poetry, in a single unity. Through the ages the history of music changed and the meaning of this word, being it only related to the art of music, and dance and poetry were placed in separated fields. Nevertheless, when Renaissance authors revisited mythological themes, concepts from Classical Antiquity apeared. In this context, Hypnerotomachia Poliphili, written in the second half of the 15th century by Franciscus Columna, is a clear and perfect example of the evocation of Classical Antiquity during Renaissance.

Keywords: *Musical Iconography, Music, Classical Antiquity, Hypnerotomachia Poliphili, 15th Centur*

---

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

O conceito de Música, em sentido lato, remonta à cultura da Antiguidade Clássica. A designação provém do grego Mousiké (Μουσική que contém o de Musa), como sendo a arte das Musas, abarcando também a dança e a poesia numa única unidade. Ao longo da história da música porém, o termo foi-se restringindo apenas à arte dos sons, ficando a poesia e a dança em universos mais ou menos autónomos, tendo-se tornado as relações com o conceito original menos evidentes. Todavia, com a revisitação que os autores renascentistas vão fazer da Antiguidade, verificou-se o regresso de algumas temáticas que radicavam naquele período, como a das Musas, entre outras. Neste contexto, *Hypnerotomachia Poliphili* (1), escrita na segunda metade do século XV por F. Columna surge, sem dúvida, como uma obra de referência no universo de publicações do Renascimento e um contributo para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens daquela época, constituindo o seu texto, em conjugação com o notável conjunto das gravuras, uma clara evocação da cultura da Antiguidade.

Não há confirmação absoluta da autoria desta obra, sendo atribuída, e aceite, ao frade dominicano Franciscus Columna (1433-1527). O autor terá usado um procedimento criptográfico para inscrever o seu nome na obra, recorrendo a um acróstico que integra as iniciais dos diferentes capítulos, como fez notar Claudius Popelin na edição de 1883 [1] CXCI:

POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT, e como poderemos confirmar:

P(hoebo)**; O**(fuscare); **L**(a); **I**(ustissimamente); **A**(lla); **M**(agna)
F(ora); **R**(ecepto); **A**(d); **T**(anto); **E**(xcessivamente); **R**(espectando)
F(ortemente); **R**(agione); **A**(lcuno); **N**(on); **C**(ontrastare); **I**(o); **S**(opra); **C**(um);
U(elificante); **S**(uavemente)
C(um); **O**(rnate); **L**(e); **U**(niversalmente); **M**(eritamente); **N**(on); **A**(rbitrando)
P(arendo); **E**(qualmente); **R**(evereda); **A**(vidissimo); **M**(adonna);
A(morosamente); **V**(eneranda); **I**(o); **T**(anto)

O termo *Hypnerotomachia,* que consta no título, remete-nos para algo como "O combate amoroso, em sonhos". Assim, o livro apresenta um conjunto de narrativas em que o jovem protagonista, *Poliphili*, apaixonado pela ninfa Polia, procura a sua amada tendo, para tal, que enfrentar diversas dificuldades, perigos e aventuras, efectuando um percurso iniciático. O texto original apresenta-se em toscano antigo, com alguns trechos em latim ou grego, havendo ain-

da inscrições em árabe e hebraico e, até, inscrições hieroglíficas de invenção do próprio autor. Os nomes das personagens principais terão resultado também de um artifício mental do mesmo: (*Polia*, do grego, muitas coisas; e *Poliphili* = Poli+phili = gosta de muitas coisas). Em termos iconográficos, apresenta um conjunto notável de cerca de 170 gravuras de grande qualidade, realizadas especificamente para esta obra e com estreita relação com o seu conteúdo. Escrita por volta de 1467, foi impressa em 1499, em Veneza, por Aldo Manuzzio e dedicada a Guidobaldo de Montefeltro, Duque de Urbino (1482-1508), sucessor de Federico de Montefeltro (1422-1482), seu pai, um dos chamados Príncipes do Renascimento. Em termos temáticos, vem ao encontro do gosto aristocrata da época, versando o amor cortês, mas aborda, de forma mais ou menos velada, outras temáticas. "Um romance misterioso que ensina, sob um sentido dissimulado, o que há de mais belo nas Ciências e nas Artes", como é definido numa tradução francesa de Élie Richard, do início do século XVIII [1] (p. CCXXVIII). Em busca do amor, seguindo um itinerário alegórico, Poliphili vai-nos devolvendo uma visão humanista da arte Clássica, através de descrições pormenorizadas que desenvolve na narrativa, assim como da revisitação de episódios da mitologia.

Ao longo da obra, no conjunto das suas gravuras, referenciamos uma dezena de imagens que apresentam conteúdo com interesse iconográfico-musical remetendo-nos, sobretudo, para alguns aspectos da cultura musical da Antiguidade. Na abordagem que passamos a fazer, seguiremos os episódios pela ordem em que aparecem no texto. Este começa com a descrição do lugar e hora onde Poliphili, num sonho, se encontra: Uma praia deserta, tranquila e silenciosa e que, depois, sem saber como, se vê transportado para uma floresta selvagem e impenetrável, onde se perde e se encontra com dragões, lobos e donzelas, deparando-se igualmente com diversas arquitecturas, que descreve com pormenor. Deste lugar consegue escapar, tendo invocado a luz divina e os bons espíritos, para que o guiassem neste lugar estranho. Num segundo sonho, o protagonista encontra-se com um grupo de ninfas que o conduzem junto da sua rainha, Eleutérilyda. Ali descreve a grande majestade da anfitriã, a pompa admirável do seu palácio e o esplendor da festa a que assistiu. É aí que é chamado a declarar o seu amor por Polia. Depois, guiado por duas ninfas, é conduzido a um local onde é confrontado com a presença de três caminhos distintos por onde pode seguir, representados por três portas, o que se configura como mais um obstáculo, pois terá de tomar uma decisão que se afigura não muito fácil. Depois de escolher o seu caminho, é deixado sozinho; no entanto, uma ninfa muito elegante vem ao seu encontro e, tomando-o pela mão, convida-o a ir com ela. Mais tarde

descobre que é esta a sua amada. À medida que avançam, encontram vários cortejos, com carros triunfais, onde inúmeros adolescentes e jovens donzelas festejam a união dos amantes. Incentivado e conduzido por Polia a continuar e conhecer novos caminhos, ele observa, mais uma vez, numerosas jovens a celebrar o triunfo de Vertumno e Pomona, em torno de um altar sagrado. Depois os dois amantes unem-se, e são conduzidos por Cupido à ilha de Citera. Antes, Polia persuade Poliphili a observar algumas lápides antigas, num templo em ruínas. Chegados à ilha, vêem chegar um grupo infindável de ninfas com troféus e presentes e uma procissão triunfal para celebrar a sua própria união. Por fim, no jardim e fonte sagrada, acompanhados pelas ninfas, estas cessam os seus cantos e danças e pedem a Polia que conte a sua origem e a história do seu amor.

A primeira gravura com elementos musicais encontra-se no capítulo 7, onde Poliphili descreve o carácter ameno da região onde se encontra. Errando por caminhos desconhecidos, encontra uma fonte de grande beleza. Relata ainda o encontro com cinco graciosas donzelas, ninfas, que se mostram muito surpreendidas pela sua chegada a estas paragens e que, depois de o tranquilizarem, o convidam a partilhar as suas aventuras. Poliphili escuta o canto "*suavissímo das ninfas e o dulcisímo som da lira. Vestiam à moda da ilha de Carphantos* (2)*, hábitos de seda ornadíssimo e de várias cores e texturas*". O episódio não se reveste de significativo conteúdo musical, embora o texto refira a delicadeza das vozes das Ninfas e o equilíbrio e harmonia dos sons emitidos pela lira. A imagem (fig. 1) segue, fielmente, a descrição registada no texto pelo autor: "As Ninfas, apercebendo-se na minha presença, pararam a sua caminhada, suspenderam os seus cantos, surpreendidas, como de uma bizarra novidade, de me ver aventurado nestes lugares (…), param a murmurar um instante entre elas e examinam-me com atenção" [1] (p.117).

Fig. 1 – *Encontro de Poliphili com as cinco Ninfas, Franciscus Columna Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 76. Elementos musicais: *Lira da braccio*

A presença do instrumento está associada à actividade musical das ninfas, como se infere do texto. Ali surge o termo lira, muitas vezes usado para referir instrumentos de corda diversos pelo que, através da fonte textual, ficamos sem saber de que cordofone se tratava. O que se apresenta na gravura é uma *lira da braccio*, instrumento que surgiu em finais do século XV, muito em voga na Itália na época, associado à cultura musical das cortes. Tinha um fundo plano, cravelhas em posição frontal, cinco cordas sobre o braço, a que se juntavam mais duas, bordões, que corriam ao lado deste e afinadas à oitava. Estes são elementos que, quase todos, se confirmam na gravura, assim como a sua configuração, que se aproximava já do violino. O instrumento referido tocava-se através de um arco, apoiando-se no ombro. Nesta gravura não é visível o arco, mas na da página 139, que trataremos adiante, confirma-se a sua utilização assim como a existência do estandarte para fixação e distribuição das cordas sobre o tampo harmónico.

No domínio da iconografia musical é de sublinhar a existência de dois tempos distintos nesta representação: O tempo do texto, que nos remete para o universo da Antiguidade Clássica, através da presença das Ninfas no seu ambiente natural, e a contemporaneidade, presente no elemento musical representado, a *lira da braccio*, associado a ambientes eruditos de corte do século XV.

Avançando no texto, no capítulo décimo Poliphili continua a sua descrição do elegante baile na corte da rainha Eleutérilyda, iniciado após o grande festim e executado à maneira de jogo. Conta como chegou três caminhos possíveis, e escolheu o do meio. O texto, assim como a iconografia, referem a existência de três portas. Sobre todas elas uma inscrição nem árabe, hebraico, grego e latim. Na primeira THEODOXIA / GLORIA DEI, na terceira COSMODOXIA / GLORIA MUNDI e na do meio, aquele que o protagonista escolheu, EROTOTROPHOS / MATER AMORIS. Não entraremos na narrativa, por ser muito extensa, mas mencionaremos a passagem que esclarece a presença do elemento musical, uma *lira di mano:* "Logística começou a cantar sobre o modo e o tom Dórico e, tocando suavemente a lira que tinha tirado das mãos de Thelemia, adverte: O Poliphili, não deixes de lutar virilmente nestes lugares, pois a fadiga passa e o bem permanece…" e Thelemia, de modo cortês, acrescenta: " *parece-me razoável que entres na terceira porta*". Ao entrar na terceira porta, Poliphili e as acompanhantes, encontram uma insigne senhora de nome Philtronia (3) acompanhada de seis formosíssimas jovens, como testemunhado também na gravura, todas com a mesma ida-

de, de seus nomes Rastonelia(4), Chortasina (5), Idonesa (6), Tryphelea (7), Etiania (8) e Adia (9). O local era muito agradável, o chão coberto de plantas e flores perfumadas, abundavam fontes com águas límpidas. Em presença de tão belas personagens, Poliplili parece deslumbrado e disposto a ir ao encontro de um amor servil, pelo que Logística adverte que a beleza das damas é falsa, simulada e enganosa, continuando a enumerar um vasto rol de consequências para o caso de cedência a esta falsa felicidade. Perturbada com a fraqueza de Polipohili, Logística, com a face rubra de indignação: "*queste & consimigliante parole cum uchementia agitata, & nella fronte cum insurgente ruge, indignabonda Logística dicendo, proiecta la lyra ad terra* " (p. 139); e vendo a inclinação viciosa de Poliphili, voltou-lhe as costas e saiu depressa dali. Assim, num gesto de atribulação, de desconforto e revolta, o instrumento musical é atirado para o chão, quebrando-se, como se pode observar na gravura (fig. 2). Em termos iconográfico-musicais é muito interessante a representação do instrumento quebrado, assim como das suas cordas. Simbolicamente, os instrumentos de corda, sobretudo harpas e saltérios, são muitas vezes representados como referentes de harmonia, de equilíbrio, num paralelo com o seu próprio equilíbrio interno, concretamente na afinação e na relação de altura entre os diversos sons que emitem, tornados visíveis nas diferentes cordas. Aqui, ocorrendo um episódio de desacordo entre as personagens da acção, um momento de ruptura, de desarmonia entre elas, este é sublinhado com o recurso à iconografia musical, de forma evidente, como se constata. O cordofone é do mesmo tipo que o que surge na gravura anterior. Como antes referimos, confirma-se ser um instrumento de cordas friccionadas, pela presença do arco e do estandarte.

Voltando ao texto, é de salientar, ainda, a alusão ao uso do *modo Dórico* pela ninfa que canta e toca. Trata-se de uma referência clara à música da Grécia Antiga. Os modos, esclareça-se de forma muito breve, são mais ou menos o equivalente às nossas escalas musicais. São sequências de notas organizadas de certa maneira, distinguindo-se entre eles pela localização dos meios-tons. Basicamente é o material musical para a elaboração de uma melodia. Sistematizados pelos gregos, por volta do século IV a.C. pela chamada "escola" pitagórica, a cada um dos diferentes modos estava associado um determinado carácter, *Ethos*. Assim, ao Dórico aqui referido, associava-se a ideia de virilidade, mas também de belo e educativo. Parece-nos claro que, mais do que descrever a acção musical da ninfa, o autor procura remeter o leitor para a cultura clássica grega, embora o instrumento representado não pertença aquela cultura, como anteriormente foi registado.

Fig. 2 – *Logística, indignada, atira a lira para o chão.*Franciscus Columna *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 139. Elementos musicais: *Lira da braccio*

No capítulo 14, Poliphili descreve os carros triunfais, acompanhados por multidões de jovens louvando e venerando Júpiter. A revisitação do Antigo tema do triunfo e, através dele, a exaltação de uma personagem ou uma entidade moral é um fenómeno característico do Renascimento [2] (p. 270). Retomada esta tradição, ela traduz-se tanto nas representações artísticas como na vida real, de que são exemplo as entradas reais ou outros cortejos de grande aparato como, por exemplo, a grande embaixada que o nosso rei D. Manuel I (1469-1521) enviou a Roma ao Papa Leão X e que Damião de Góis registou na sua *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* [3] (p.210).

Triumphus Primus

Em cima do primeiro carro segue um "candíssimo e benigno Tauro, de molti fiori adornato, & di pompa di boue libabondo. Sopra gli sedava una regia uirgine" (p. 162). O carro é tirado por seis centauros sobre os quais se sentam igual número de ninfas, voltadas três para cada

lado do percurso, tocando instrumentos musicais, conforme relata o texto: "Ciascuno equitaua una ísigne Nympha, sedente cum le spalle luna al altra riuoltate, tre cum le spectatissime facie alla dextera cõuerse, & tre alla parte leua. Cum instrumenti musicali inseme ca lestemente di harmonia participati…" (p. 161).

Fig. 3 – *Cortejo triunfal. Franciscus Columna*, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 162-163. Elementos musicais: *pandeiro com guizos, rebec* (?); *tuba* (?); *aulos duplo* (?) e *Cornu* (?)

Na gravura (10) (fig. 3), apenas se podem identificar os instrumentos das ninfas voltadas para o observador, sendo aqueles: um aro com guizos, semelhante ao pandeiro, um cordofone friccionado e uma flauta dupla ou *aulos duplo*. Os centauros, por sua vez, também participam musicalmente. Os dois que seguem à frente tocam aerofones semelhantes ao *cornu* dos romanos, "trompas muito antigas", segundo o texto. Apresentam o tubo encurvado, certamente metálico, ligeiramente cónico e terminado numa grande campânula (11). Não se verifica a presença de um elemento que é comum nestes instrumentos, que é uma haste, inserida no interior da curvatura do tubo, servindo para assegurara a integridade e manter a forma do aerofone (cf. na fig. 4). Sem qualquer orifício, o *cornu* produzia as notas da série dos harmónicos, tal como nas trompas de caça. Os dois centauros que seguem no meio tocam "trompetes de ouro", de acordo com o descrito no texto, de onde penderiam estandartes de seda bordados a fio de ouro (não são representados nas gravuras). Estes aerofones são de tubo recto, cónico e terminado numa campânula, não tendo qualquer orifício. Pelo modo como são apoiados nos lábios dos instrumentistas, deverão ser instrumentos com bocal, assemelham-se às *tubas* romanas, de herança etrusca, embora estas fossem geralmente mais compridas (fig. 4 - parte superior da figura). A terceira parelha de centauros não toca qualquer instrumento pois leva vasos antigos, de topázio da arábia, se atendermos, mais uma vez, ao referido no texto.

Fig. 4 - *Músicos com tuba e cornu*. Pormenor da Coluna de Trajano. Roma, 113 d.C.

É interessante a referência textual à concordância entre o som dos instrumentos dos centauros com os das ninfas: "Gli sequente sonauão tube d'oro, cum pendente pano fericeo subtile, di áureo itexto, cum tríplice ligatura alla fistula tubale; Gli altri dui cum ueterrimi cornitibici concordi ciascuno & cum gli instrumenti delle equitante nymphe" (12), no sentido de assegurar que a participação musical fosse harmoniosa, agradável, de acordo com o ambiente festivo do acontecimento. Todos os restantes acompanhantes celebram a festa com vivacidade e entusiasmo, aplaudindo solenemente e com canções. Embora haja referência explícita à execução conjunta dos instrumentos, poderemos pensar em dois universos musicais distintos. Por um lado, os que são tocados pelos centauros, relacionados com o Antigo mundo romano, com contextos militares e de grandes acontecimentos públicos como entradas triunfais, cortejos militares ou cerimónias em anfiteatros, por outro, aqueles que as ninfas tocam, evocando ambientes míticos da Antiguidade, concretamente episódios e celebrações festivas de carácter dionisíaco em que a dança, em regra, constituía uma componente fundamental. O idiofone aqui representado, tocado pela ninfa que segue mais próxima do carro, é constituído por um conjunto de guizos suspensos num aro, não apresentando qualquer membrana. Era usado para acentuar o ritmo nas formas de dança, conferindo uma sonoridade muito peculiar aquele universo acústico. O aerofone de tubo duplo que a primeira das ninfas toca, procura, pela configuração que apresenta, lembrar o *aulos* grego, um instrumento com palheta dupla usado

para acompanhar o ditirambo nos ritos orgiásticos, dionisíacos. No entanto, organologicamente não é confirmado o dito instrumento. Os dois tubos do aerofone unem-se num único na parte superior, não se verificam indícios de palhetas e não são visíveis orifícios, nem a colocação das mãos aponta para a sua existência. Assim, mais do que uma preocupação pelo rigor na representação do instrumento, é de assinalar, como referido, o propósito de remeter, através da visualização da forma, para determinado contexto. A ninfa que segue no centauro do meio toca um cordofone friccionado que, nos seus elementos essenciais, se assemelha ao *rebec*. Tem caixa de ressonância de formato periforme, três cordas esticadas entre um estandarte, na parte inferior da caixa, e um cravelhame em forma de "C", típico destes instrumentos. Apresenta, no entanto, uma característica que o afasta da tipologia comum destes cordofones: nesta gravura é clara a separação entre braço e caixa, o que não acontece nos referidos instrumentos. Sobre o *rebec*, é aceite que tenha evoluído a partir do *rebab* árabe, sendo conhecido na Europa, sensivelmente, a partir do século X. O seu momento de maior difusão foi o período medieval e o Renascimento, sendo numerosos os testemunhos iconográficos. Inicialmente tocados sobre o colo ou os joelhos do instrumentista, testemunhos mais tardios mostram instrumentos deste tipo em posições distintas, apoiados no ombro ou um pouco abaixo. Este cordofone era reconhecido como instrumento de menestréis profissionais e de uso em contextos de corte, portanto um instrumento prestigiado, muitas vezes representado em temas bíblicos, como os *Anciãos do Apocalipse*, ou tocado por anjos músicos (13). No entanto o seu uso era muito vasto, variando de região para região, sendo usado tanto em contexto sagrado como em celebrações profanas, surgindo, por vezes, em cortejos processionais, como é o presente caso, ou no testemunhado numa pintura de Gentile Bellini, de 1496, *Procissão do Relicário da Cruz na Praça de S. Marcos de Veneza*, por exemplo [4] (pp.201-205). Na nossa gravura surge associado ao ambiente de celebração já mencionado, podendo associar-se ao canto das ninfas que seguem no cortejo. O desenho do instrumento e do respectivo arco, aproxima-se bastante do que Sebastian Virdung insere na sua obra *Musica Getutscht* [5] publicada em 1511 (fig. 5).

Fig. 5 – *Rebec.* Sebastian Virdung, *Musica Getutscht*, 1511; edição facsimilada de 1970, Basel / London, Bärenreiter-Verlag Kassel.

Triumphus Secundus

Fig. 6 - *Triumphus Secundus.* Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 166-167. Elementos musicais: *Pandeiro com guizos, bladder pipe ou platerspiel e cítara*

O segundo triunfo é, conforme nos diz o texto, "nõ meno mirauеglioso del primo". Agora o carro é puxado por seis elefantes brancos, geralmente associados à Fama (fig. 6). Sobre o mesmo vai um cisne branco numa postura amorosa relativamente a uma ninfa, Leda, que está junto de si. Sobre os paquidermes, mais uma vez, seguem seis jovens com instrumentos musicais. As jovens instrumentistas tocam, respectivamente: um *aro* ou *coroa de guizos*, seme-

lhante a *pandeiro* mas com guizos em vez de soalhas, um *bladder pipe* ou *platerspiel* (género de gaita-de-foles, em que o fole, mais pequeno do que neste instrumento, se interpõe entre o tubo insuflador de ar e a palheta) e uma *cítara*. Repete-se o carácter festivo do acontecimento onde a música participa de modo destacado, conferindo uma importante dimensão acústica ao cortejo, como manifestação colectiva de alegria. Sublinha-se a presença de instrumentos das diferentes famílias: cordas, sopros e percussão, tal como acontece no primeiro cortejo. De novo presentes, os guizos não deixam de se constituir como um referente em relação às celebrações dionisíacas em que, pelas suas qualidades tímbricas e indefinição sonora, contribuem para o charivari característico daqueles rituais. O instrumento de sopro, do qual não possuímos designação própria em português, comummente chamado *platerspiel* (termo alemão), *bladder pipe* (inglês) ou *vèze*, como é designado em França, acentua, por sua vez, o carácter rústico e consequente ligação à natureza, pela inclusão de um fole feito de tecido animal (pele ou a bexiga), tal como acontece na *gaita-de-foles*. Era um instrumento relativamente comum no período medieval, presente em diversas fontes iconográficas, mas que perdeu prestígio e caiu em desuso. Um dos testemunhos mais conhecidos e recorrentes no domínio da iconografia musical medieval é o conjunto das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria,* de Afonso X o Sábio, nomeadamente no manuscrito do Escorial (Ms. E-E b.I.2). Neste códice constam dois exemplos de músicos com instrumentos deste tipo junto das cantigas 230 e 250 (fl. 209). Em períodos anteriores este aerofone fazia parte do instrumentário da música de corte, mas em finais da Idade Média estava mais associado a mendigos e camponeses. No contexto em que aparece nesta obra, não se pode entender como uma referência à cultura musical da Antiguidade mas, como adiantámos, parece acentuar a ligação das celebrações festivas aos ritos relacionados com a natureza, embora Aristófanes em *Lysistrata*, mencione um instrumento de sopro que chama *physalis*, palavra derivada de bexiga, podendo ser assim relacionado com o mundo Antigo [6] (pp. 237-238). Na edição de 1511 de *Musica Getutscht*, Sebastian Virdung inclui também um desenho de um aerofone deste tipo, apresentando, no entanto, a configuração de um *cromorne*, com o tubo bastante encurvado, forma que também assume na iluminura da cantiga 250 no manuscrito das *Cantigas de Santa Maria,* antes referido.

Por fim, a ninfa que segue montada no primeiro elefante segura e dedilha um cordofone da família das *cítaras*. Pelo que se pode observar na imagem, o instrumento é constituído por uma caixa de ressonância pouco volumosa; as oito cordas estão dispostas paralelamente sobre o tampo superior, onde são visíveis duas aberturas em forma de "C" e não possui ponto ou es-

cala. A configuração da caixa não é muito comum, mas as características organológicas apresentadas apontam para a sua identificação como *cítara*. A posição em que o instrumento é executado faz-nos lembrar a *kithara*, um dos mais importantes instrumentos da Antiguidade Greco-Romana. Não nos se parece que se trate de um exemplo do instrumentário contemporâneo, mas antes uma referência à cultura musical Antiga.

No terceiro triunfo (fig. 7), mostrado no respectivo cortejo, o carro é puxado em grande pompa por seis unicórnios, seres muitas vezes associados à castidade. Sobre eles, à semelhança dos carros anteriores, vão seis jovens virgens, as únicas personagens que se conseguem aproximar destes animais fantásticos. As suas vestes são de fina seda e tecidas a ouro; todas tocam "*admiráveis e muito antigos*" instrumentos de sopro, bem afinados. Sobre o carro, num admirável assento de jaspe, repousa uma Ninfa muito bela, vestida de fina seda azul claro e bordada a ouro, ornada de numerosas gemas. Contempla, admirada, a quantidade de ouro celeste que cai no seu colo. Neste caso, a menção explícita a instrumentos antigos deu origem à representação de aerofones bastante fantasiosos, procurando afastar a sua configuração do repertório organológico conhecido na época. O primeiro deles, da ninfa que está mais próxima do carro, apresenta uma configuração um pouco bizarra, que mais se assemelha a um elemento de arquitectura, um balaústre. Não se distinguem pormenores organológicos precisos para procura representar um aerofone palhetado, se atendermos ao modo como a instrumentista apoia o mesmo na boca; pela posição das mãos teria orifícios, mas estes não são visíveis. Apresenta ainda o que parece ser um barrilete, elemento comum nas *charamelas bombarda*, por exemplo, usado para protecção de sistema de chaves para abertura/fecho dos furos mais afastados. A segunda ninfa toca um aerofone de tubo recto e ligeiramente cónico. Não se confirma a presença de furos mas, pela posição em que a instrumentista coloca as mãos, é feita essa sugestão. A parte inferior do tubo termina com uma campânula de forma irregular. Por fim, a terceira ninfa toca um *bladder pipe* ou *platerspiel,* instrumento referido anteriormente, apresentando o característico reservatório de ar inserido no próprio tubo do instrumento, mas com configuração distinta. A parte inferior é a que se revela mais fantasiosa, dividindo-se em três pequenos tubos, terminados cada qual com a sua campânula em forma de sino. Há no texto, como vimos, a preocupação de referir as qualidades sonoras dos instrumentos, sublinhando, mais uma vez, a importância da dimensão musical neste tipo de acontecimentos. Havendo a indicação textual da presença de instrumentos antigos, terá o autor das gravuras procurado fixar formas que não se assemelhassem aos instrumentos comuns, modernos (14).

Triumphus Tertius

Fig. 7 - *Triumphus Tertius*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 170-171. Elementos musicais: *aerofones fantasiosos, platerspiel*

No capítulo 17 a Ninfa conduz o amante Poliphili a outros locais muito belos, onde ele observa numerosas jovens celebrando juntamente com Vertumno (15) e Pomona (16), que se dirigem para um local onde se encontra um altar de mármore branco, em torno do qual se depositarão oferendas e se realizarão as libações. É neste contexto que encontra a sua amada Polia, que se torna sua guia. De acordo com o texto, Vertumno e Pomona, divindades dos jardins e pomares, seguem num carro puxado por quatro faunos (fig. 8), sendo acompanhados por *Hamadríades*, ninfas das árvores, nascendo e morrendo com as árvores que habitam, que vão atrás do carro, vestindo saias de folhas de árvore e segurando ramos nas mãos; ao lado do carro e um pouco à frente, Hyménedes, dançando alegremente. Vertumno segue sentado no carro acompanhado pela sua bem-amada esposa Pomona. Esta segura uma cornucópia cheia de flores e frutos, na mão direita, e um ramo também com flores, frutos e folhas, na esquerda.

Fig. 8 - *Vertumno e Pomona, transportados num carro puxado por faunos.* Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 191. Elementos musicais: *tuba (?) e cítara* (?)

No grupo das Hyménedes, três são portadores de uma espécie de troféus, varas compridas decoradas com elementos vegetais, um deles com um estandarte, outro com uma tabuleta para receber inscrição e a terceira com alfaias agrícolas; à frente, duas tocam instrumentos musicais: um cordofone da família das cítaras e um longo aerofone de tubo recto. O instrumento de cordas é de identificação ambígua pois, tal como no exemplo anterior, apresenta uma configuração próxima das liras: posição de execução, sugestão de braços laterais, número e fixação das cordas na parte superior, numa barra transversal; apresenta, no entanto, uma caixa de ressonância como as cítaras, com dois tampos paralelos (subentende-se o posterior), formando o corpo do próprio instrumento. Se não valorizarmos este pormenor, assemelha-se à *kithara,* instrumento da família das liras, talvez, o principal instrumento da Grécia Antiga. Pertencente ao culto de Apolo, sendo-lhe, por vezes, atribuída a sua invenção [7] (p.144) parece-nos um pouco desfasada do seu contexto apolíneo, relacionada com moderação, racionalidade, controlo e equilíbrio, pois um dos aspectos que neste episódio há a realçar é o seu carácter dionisíaco. No entanto a *kithara* era igualmente usada para acompanhar o canto em situações muito diversas, como aconteceria neste caso, inclusive em festivais públicos, juntamente com outros instrumentos [8] (p.441). O aerofone, neste caso, é uma trombeta recta que faz lembrar a antiga *tuba* dos etruscos, ou a *salpinx* dos gregos, sendo que a campânula que apresenta é mais volumosa que a que encontramos naqueles instrumentos. Não é visível qual-

quer furo, pelo que será um instrumento natural, e não é possível verificar o modo como a instrumentista coloca o tubo sobre os lábios. Embora não seja rigorosa a representação dos instrumentos, tal com em gravuras anteriores, parece-nos óbvio o propósito de registar espécimes organológicos que remetam claramente para a cultura musical Antiga.

A gravura da página 195 (fig. 9) devolve-nos uma cena de um ritual em honra do deus dos jardins, Príapo, que integra a realização de um sacrifício onde é imolada uma vaca, como se observa na figura em primeiro plano. O próprio texto descreve o que gravura posteriormente representou. Um ritual rural e pastoril, para citar as palavras do texto, sendo usado leite quente e vinho para aspergir, mas também frutos e flores, celebrando um glorioso triunfo, numa evocação de cerimónias antigas onde participam exultantemente cantores e instrumentos em solenes ritos. De salientar a escolha dos instrumentos aqui presentes, mais relacionados com o universo natural, o mundo bucólico dos pastores, presente nas flautas e instrumentos relacionados com danças populares de carácter dionisíaco, como o pandeiro com soalhas. Além dos instrumentos referidos identifica-se uma trombeta. Embora sem certeza acerca da sua identificação, por ausência de elementos suficientemente esclarecedores, a presença deste tipo de instrumento remete para o acto cerimonial e sublinha a importância e dignidade do acontecimento, ao mesmo tempo que contribui para tornar o ambiente mais ruidoso.

Fig. 9 – *Ritual de sacrifício em honra de Príapo*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 195 . Elementos musicais: *pandeiro, flautas rectas; trombeta* (?).

Sobre um altar quadrangular de mármore, decorado por uma espessa cobertura floral em forma de cúpula, apoiada em quatro colunas que descem até ao solo, o deus, com os seus atributos: uma gadanha (foice de maiores dimensões e cabo comprido) e uma taça. Não são unânimes as fontes sobre a sua filiação: umas indicam-no como filho de Dionísio e da Ninfa Chione, outras de Afrodite e do mesmo Dionísio [8] (p. 57) correspondentes a Vénus e Baco na mitologia romana ou, ainda, Vénus e Adónis [2] (p.233). Importa referir que fazia parte do cortejo e participava nas festas de Baco. Príapo era o deus rústico da fertilidade, tanto para o reino vegetal como animal, através do amor físico (17) sendo também protector da vida sexual dos casais. Ao centro de cada um dos arcos pende uma lâmpada. Os participantes, segundo rituais campestres muito antigos, lançam, à maneira de libação, ampolas de vidro com leite quente e vinho, que se quebram, derramando o seu conteúdo. Lançam também frutos, flores e folhas, festejando alegremente. Por vezes, refere o texto, caminham com a imagem do velho *Janus* (18), com a cabeça decorada de flores, cantando, sobre um ritmo campestre, tocando rudes instrumentos, em grande alegria, celebrando o seu culto com danças saltadas, aplaudindo solenemente com cantos de vozes femininas e lançando gritos. No lado esquerdo, sentada no chão, encontra-se uma das ninfas que toca *flauta*. O instrumento é de feitura muito simples, apenas um comprido tubo cilíndrico que a instrumentista apoia nos lábios. As mãos estão colocadas sobre o corpo do instrumento em posição que sugere a existência de furos. Não é possível identificar o modo de produção sonora, se através de bisel ou aresta simples. Do lado direito, junto à personagem que toca trombeta, está uma segunda flautista. O instrumento é similar ao primeiro, mas mais curto e com tubo de secção mais reduzida, produzindo, portanto, sons num registo mais agudo. As flautas rectas são instrumentos muito antigos, existindo desde tempos Pré-históricos, podendo ser feitos de materiais diversos como a madeira o osso ou argila, sendo a sua presença comum a diversas culturas. Muitas vezes surgem associadas a ambientes bucólicos e pastoris sendo tocadas por pastores. Atrás da flautista da esquerda, de pé, uma outra ninfa participa tocando um pequeno *pandeiro* circular. O instrumento é composto por um aro, certamente de madeira, no qual estão inseridas soalhas (pequenos discos metálicos) que soam por agitação do instrumento ou associados à vibração provocada pela percussão directa, sobre a pele que cobre uma das faces. A instrumentista toca o instrumento mantendo-o em posição vertical à altura da face e segurando-o e percutindo-o com as duas mãos. Flautas e pandeiros são com frequência associados às danças frenéticas das Bacantes ou Ménades, nos seus cortejos e celebrações em honra de Baco (o Dionísio dos gre-

gos) o que não deixa de ser uma evocação ao ambiente aqui aludido, onde as ninfas, associadas aos espíritos da natureza e seus deuses, são as personagens de ligação da narrativa.

No capítulo 19, "Polia conduz Poliphili às ruínas e embarca para a Ilha de Citera". Antes de embarcarem para a ilha, Polia convida Poliphili a ver algumas inscrições funerárias que se encontravam junto a um templo arruinado. O autor refere uma "sepultura historiada" por ter um tema figurado na parte da frente (fig.10). Sobre uma ara está colocada uma cabeça de caprino; um ancião, com cabelos encaracolados, à moda antiga, segura-a pelos cornos. À direita, encostado a uma velha árvore, um indivíduo vestido com peles de cabra, "*s*uonaua due rurale Tibie", numa alusão a instrumentos ligados ao mundo rural, precisamente. Trata-se de um aerofone composto por dois tubos cilíndricos de dimensões semelhantes, invocando o antigo *aulos duplo* grego, também chamado *kalamos* ou *bombix*, correspondente *à tibiae serranae* dos Romanos [7] (p.157). Do lado oposto do altar, junto ao mesmo, uma personagem desnuda, transportando às costas um vaso antigo que inclina sobre a ara derramando sobre a cabeça de caprino vinho, efectuando, portanto, a libação. Atrás desta personagem, uma matrona, também despida, chorando, segura uma comprida tocha cujas chamas estão dirigidas para o chão. Mais à esquerda uma figura feminina, transportando um cesto à cabeça, que teria frutos, e um vaso de terracota na mão direita, com perfume. Entre estas duas personagens um pequeno sátiro segurando uma serpente que se agita visivelmente. Trata-se da realização de um ritual pagão em honra de uma divindade ou antepassado, provavelmente com alguma associação a Dionísio, pois o *aulos*, segundo alguns autores, pertence ao seu culto. Não são identificados mais pormenores organológicos que possam confirmar com mais segurança as características do instrumento, facto que não lhe diminui a importância, em termos simbólicos, pois a sua função na imagem é sublinhar o contexto de realização da acção, confirmando a participação musical neste tipo de rituais.

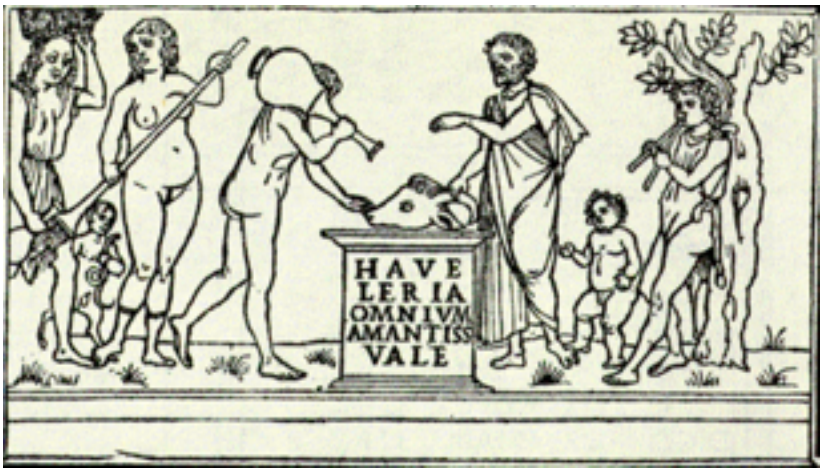

Fig. 10 - *Ritual de libação.* Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 255. Elementos musicais: *Aulos duplo*

Chegados à ilha de Citera, narrativa descrita no capítulo 22, Polia e Poliphili são recebidos por um grupo numeroso de ninfas com os seus cantos e danças, transportando variados presentes e troféus. São presenteados com um cortejo triunfal que assinala e celebra, finalmente, o seu encontro amoroso (fig. 11). No carro, puxado por dois dragões, segue Cupido de olhos vendados e com arco e flecha nas mãos; atrás e ao lado segue o cortejo das ninfas. É no grupo que segue adiante que se encontram os instrumentos musicais que participam no cerimonial. As duas personagens que abrem o desfile são, precisamente, duas flautistas, cada qual com o seu instrumento: aerofone de tubo cilíndrico, recto, não sendo possível identificar outros elementos organológicos. Infere-se, pela colocação das mãos sobre o instrumento, que têm furos, mas estes não estão representados. Um pouco mais atrás, segue a ninfa que toca *trombeta*. O instrumento é similar ao que o gravador fixou na gravura referente à celebração em honra de Príapo (fig. 9). É um aerofone de tubo recto, feito de uma única peça, ligeiramente cónico e terminado numa campânula. A instrumentista apoia a parte mais fina do tubo directamente sobre os lábios, e segura-o apenas com a mão esquerda, dirigindo-o para cima para melhor propagação do som. O seu comprimento não se aproxima do longo *salpinx* dos gregos ou da *tuba* Antiga dos romanos, mas antes a um instrumento desta família, mais simples, também dos romanos, feita de bronze, com um tubo uniformemente cónico e mais curto que os antigos, usada para transmissão de ordens em contexto militar. As duas flautas apresentam-se como instrumentos muito simples, quase primitivos, se comparados com os elaborados desenhos de arquitecturas e elementos decorativos das mesmas, ou dos desenhos dos carros que

seguem nos cortejos. É um aspecto que nos parece de sublinhar, uma vez que também é através dos elementos musicais, nomeadamente com alguns instrumentos, que é invocado esse carácter rústico, silvestre, do mundo Antigo.

Fig.11 – *Cortejo triunfal de Polia e Poliphili (Triunfo do Amor).* Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 346-347. Elementos musicais: trombeta e flautas rectas.

Na ilha de Citera, reino de Vénus/Afrodite, é representado um jardim fechado, como domínio, reservado, sagrado, onde a figura feminina assume especial destaque (fig. 12). Neste caso a própria deusa, sentada de costas para o observador, com Cupido ao colo, como se pode confirmar pelo texto e noutra gravura; o *Jardim do Amor*, como representado em ilustrações do *Roman de la Rose,* de inícios do século XIV, onde se cultivam os prazeres terrenos como a música, a dança ou a conversação, lugar reservado aos iniciados. É um espaço arquitectónico onde são evidentes as cuidadas formas geométricas, na fonte, na gruta de verdura, na disposição mais ou menos simétrica das árvores e, até, das personagens. Aqui se desenrola a cena que encerra a primeira parte da obra de Columna. Poliphili e Polia, acompanhados pelas ninfas, chegaram à fonte sagrada. "…ali (no jardim), encontramos as ninfas tocando e cantando suavemente. Todas, juntamente connosco, festejando com grande alegria. Senti-me cheio de um amor fecundo. O meu peito estava inundado de doçura. Os meus problemas anteriores e todo o medo tinham desaparecido; toda a incerteza dominada. Não duvidei mais de Polia.(...) " (p. 369). Quando as ninfas contaram os mistérios memoráveis e antigos acerca daquele lugar, que era também onde estava depositado o túmulo de Adónis (p.372), começaram a tocar os seus

instrumentos e a narrar os feitos passados, em linguagem rítmica, cantando-os muito doce e voluptuosamente, dançando em volta da fonte. Depois, em conjunto, ajoelharam-se, inclinando-se sobre aquela verdura tão agradável, e pousaram "*gli melodi strumenti*"; as cantoras reprimiram em seus peitos as suas vozes melodiosas e fizeram silêncio. Cessando os seus cantos e danças, pedem a Polia que conte a sua origem e a história do seu amor. Naquele momento de repouso, mostraram-se muito desejosas de conhecer o nosso estado e a nossa condição. Uma delas, chamada Polyorimene, mais atrevida e brincalhona que as outras começou a dizer: *O Polia! Nossa companheira, tu que partilhas connosco o serviço da honrosa Progenitora, a tua bela, a tua elegante aparência, a tua forma soberba e insigne, a tua admirável educação, a tua beleza de primeira e incomparável ordem, nos torna, justamente, ávidas de conhecer as razões dos vossos felizes amores, assim como a origem da tua excelente e generosa raça, que nós cremos ser de uma nobre e ilustre linhagem…* [10].

Fig. 12 - *Poliphili, Polia e as ninfas, no jardim e fonte de Vénus.* Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 378.Elementos musicais: *Harpas, alaúde, lira da braccio* (?), *Cítara e pandeiro com soalhas.*

Terminado o longo e lisonjeiro discurso da ninfa, Polia acomoda-se e prepara-se para satisfazer este pedido cortês. Termina então o primeiro livro de *Hypnerotpmachia de Poliphili*. A gravura fixa o momento em que cessa a música e as ninfas se sentam para ouvir a narrativa de Polia. Dirigem o olhar para o centro da acção, onde uma delas, de pé, segura uma coroa feita de folhas para honrar os amantes. No chão estão pousados os diversos instrumentos que as ninfas tocavam anteriormente: Duas *harpas*, uma *cítara*, uma *lira da braccio*, um *alaúde* e um *pandeiro*. As *harpas* aqui representadas são instrumentos portáteis, de feitura muito simples; surgem na sua forma mais comum: configuração triangular, com consola e coluna encurvadas e uma caixa de ressonância muito reduzida, como é comum noutras fontes medievais. O seu desenho revela-se pouco rigoroso, sobretudo na representação das cordas, onde se verificam algumas em tensão entre a caixa e a coluna, quando deveria ser entre a caixa e a consola (a parte superior), sendo o seu número bastante reduzido. São instrumentos cuja origem se perde no tempo, surgindo, com configurações diversas, em várias culturas. Neste caso evocam a cultura cortesã e aristocrática da época, juntamente com o *alaúde* que também é representado. Este é perfeitamente identificado pelos seus elementos mais característicos: corpo convexo, em forma de meia pêra, formado por justaposição de aduelas, como se pode verificar, e com um tampo superior plano; a pá do cravelhame formando um ângulo acentuado, aproximadamente de 90º relativamente ao braço, possuindo este trastes; as cordas estão fixadas numa barra sobre o tampo, onde se identifica, também, uma abertura (boca), circular. Introduzido na Europa pelos Árabes durante a Idade Média, entre os séculos VIII e XII, o alaúde (do árabe *al'ûd*, a madeira) tornou-se, nos séculos XV e XVI, num dos principais instrumentos de uso doméstico e da preferência da classe nobre. Tal como a *harpa* pertencia aos designados instrumentos da "música baixa" ou "instrumentos baixos", por produzirem um reduzido volume sonoro e, por isso, adequados a ambientes intimistas, como o que aqui é referido. Em relação aos restantes instrumentos, aqueles tinham sido já representados em gravuras anteriores conferindo, de certa forma, continuidade e unidade à narrativa. Os cordofones representados adequam-se ao contexto, servindo para acompanhar o suave canto das ninfas, enquanto o *pandeiro*, representado no plano mais próximo, pousado no chão à direita, parece estar fora de contexto, em termos de prática musical. Todavia, como referido, estava associado à actividade das ninfas em acções anteriores sendo que, também aqui, as ninfas dançam "*et in gyro della fontana*". A *lira da braccio*, como foi mencionado, era um instrumento muito apreciado junto das cortes italianas do Renascimento, usada para acompanhar textos líricos ou narrativas poéticas, surgindo aqui de forma particularmente pertinente. Na gravura não são visíveis al-

guns pormenores organológicos, nomeadamente a parte superior do braço ou número de cordas, o que cria dificuldades na identificação do instrumento. No entanto, devido à semelhante com as representações anteriores, nesta mesma obra, consideramos tratar-se do mesmo cordofone. A *cítara*, instrumento já presente em gravuras anteriores, é um cordofone dedilhado que surge associado à actividade das ninfas numa evocação à Antiguidade grega. A sua configuração é a da lira mas com uma caixa de madeira formando o corpo do instrumento, sobre a qual e paralelamente ao tampo, estão as cordas. A sua sonoridade seria semelhante à da harpa e seria usada para acompanhar o canto. Na gravura, importa referir, a actividade musical, acusada na narrativa e confirmada pelos elementos iconográficos, embora suspensa momentaneamente, concede um sentido de harmonia e equilíbrio entretanto conseguido pelos amantes. Termina com esta gravura o primeiro livro, conforme inscrição: " FINIS DEL PRIMO LIBRO DILLA HYPNEROMACHIA DI POLIPHILO".

No segundo livro, Polia e Poliphili contam as aventuras por que passaram e como começou o amor de um pelo outro e, ainda, a sua nobre origem. Nesta segunda parte, no entanto, as gravuras não apresentam qualquer iconografia musical. A obra, sem dúvida uma referência no universo de publicações do Renascimento, contribui para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens da época, nomeadamente a evocação da cultura da Antiguidade Clássica onde a música assumia um lugar de destaque, associada a contextos diversos que reclamavam, muitas vezes, um instrumentário muito próprio.

Notas

(1) *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499. Além da cópia que consultámos inicialmente na Biblioteca Pública Municipal do Porto (Inc. 82), temos notícia da existência de mais dois exemplares desta edição referenciados entre nós: BNP, Inc. 1064 e Biblioteca Central da Marinha, RCd9 - 01. O exemplar pelo qual realizamos este estudo, (Inc. 1064 da BNP), não apresenta numeração de fólios ou páginas pelo que utilizamos a numeração, por páginas, como consta numa edição digital disponível em http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hyp400.htm que, confirmámos, é a de Veneza de 1499. Encontra-se também em http://www.rarebookroom.org/Control/colhyp/index.html ou http://diglib.hab.de/inkunabeln/13-1-eth-2f/start.htm

(2) Ilha localizada entre Creta e Rhodes.

(3) Do grego φίλτρν, modo de fazer amar, poção, conforme referido em Colonna e Popelin, 1883: 225, nota 4.

(4) Do grego, *facilidade, complacência.*

(5) Do grego, *sustento*.

(6) Do grego, *eu vejo, eu pareço.*

(7) Do grego, *vida fácil*.

(8) Do grego, *companheiro, amigo.*

(9) Do grego, *a morte, o túmulo.*

(10) Neste caso, assim como nas figuras número 6, 7 e 11, na verdade não se trata de uma gravura mas sim de duas. O episódio surge em duas gravuras imagens que se completam. No impresso encontram-se em páginas sucessivas, visíveis ambas com o livro aberto e colocada uma na continuação da outra, para uma leitura completa e integral da imagem. No nosso trabalho decidimos colocá-las juntas para facilitar a leitura.

(11) Este pormenor, a grande campânula, não se verifica nos antigos instrumentos dos romanos que, geralmente, apresentam um campânula pouco evidente, como se pode confirmar no baixo-relevo da coluna de Trajano, fig. 4.

(12) *Hypnerotomachia Poliphili,* 1499, p. 162.

(13) Para citar apenas um exemplo, poderíamos visualizar este instrumento no anjo músico constante no painel *A Virgem com o Menino, anjos e Santos* de Gerard David, séc. XVI (inícios). Óleo sobre madeira, 118x 212 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D. 803. 4.

(14) Há ainda um quarto cortejo cujo carro é puxado por seis tigres. Neste não há qualquer representação de elementos musicais, apesar do texto os referir.

(15) Vertumno, divindade romana que preside à mudança das Estações.

(16) Pomona, deusa romana dos frutos; era uma ninfa, a única que não gostava da floresta natural, mas apenas por pomares e pelos seus frutos e de tudo o que dizia respeito à jardinagem (Hamilton, 1991: 431)

(17) Um dos atributos que geralmente identifica Príapo é um pénis de dimensões exageradas, umas das disformidades físicas da personagem devido a um feitiço provocado por Juno; daí, nesta gravura, a presença do falo erecto, em frente da figura do deus (no Inc. 82 da BPMP este pormenor encontra-se rasurado).

(18) *Janus,* deus dos bons começos ou da passagem de um âmbito para outro; por isso era representado com duas faces, uma voltada para diante outra para trás. Também considerado como deus da paz, segundo os romanos, que lhe tinham dedicado um templo em Roma, que só se fechava quando em tempo de paz (Hamilton, 1991: 59). Divindade que deu o nome ao nosso mês de Janeiro.

Referências bibliográficas

[1] COLONNA, Francesco, POPELIN, Claudius - *Le Songe de Poliphile ou Hytpnéromachie.* Isidore Lisieux, Paria, 1883.

[2] HALLEUX, Elisa de - *Iconographie de la Renaissance Italienne.* Flammarion, Paris, 2004.

[3] GÓIS, Damião de - *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte III. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1954.

[4] REMNANT, Mary - *Rebec. The New Grove. Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3, Stanley Sadie, vol. 3, London, 1984, Macmillan Press Limited, pp. 201-205.

[5] VIRDUNG, Sebastian - *Musica Getutscht*, 1511; edição facsimilada, Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel / London, 1970.

[6] BROWN, Howard Mayer - *Bladder pipe. The New Grove. Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1, Stanley Sadie, 1984, Macmillan Press Limited, pp. 237-238.

[7] SACHS, Curt - *Storia degli Strumenti Musicali.* Óscar Mondadori, Milão, 200

[8] SOULI, Sofia - *Mitologia Grega.* Edizioni Michalis Toubis, Atenas, 1995.

[9] HAMILTON, Edith - *A Mitologia.* Lisboa - Publicações Dom Quixote, 1991.

[10] COLUMNA, Franciscus - *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499.

[11]GARCÍA GUAL, Carlos, BORGES, Anselmo (trad.), FERREIRA, José Ribeiro (trad.) - *Dicionário de Mitos.* Casa das Letras, Cruz Quebrada, 2005.

[12] MICHELS, Ulrich - *Atlas de Música.* Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Fim

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas