

Iconografia musical na escultura Românica em Portugal

Luís Correia de Sousa

No século XII verifica-se como que um reaparecimento da escultura que havia sido desvalorizada com a expansão do cristianismo que a associou aos cultos pagãos, sendo as imagens vistas como ídolos.

Este abandono da escultura figurativa durante a Alta Idade Média levou à adopção do esquematismo e de elementos ornamentais, num claro prejuízo para o sentido iconográfico (Wirth, 1999: 109). Réau refere que a partir do século XII se viveu um fenómeno único na história das Artes Plásticas em que a produção estatuária atingiu níveis de alta qualidade técnica que havia desaparecido após a queda do Império Romano do Ocidente (Réau, 1946: 6).

É interessante verificar que será a mesma instituição que a terá rejeitado que a irá fazer reviver – a Igreja. Desde as suas origens, a arte cristã procura, através de diferentes formas narrativas, transmitir a sua mensagem, isolando as sequências para as dar a ver aos fiéis. Segundo Mâle, terão sido os monges clunisinos os grandes impulsionadores da escultura, vendo nesta forma de expressão um potencial aliado na propagação da fé (Mâle, 1939: 11). Será a partir das primeiras décadas do século XI que uma maior abertura e tolerância por parte da Igreja irá permitir a inclusão de imagens esculpidas no espaço sagrado (Réau, 1946: 6). Inicialmente irá estar, em regra, incorporada na arquitectura, a sublinhar algumas partes essenciais do edifício, como os portais, o enquadramento das janelas e os capitéis. O tímpano, pelo seu significado simbólico, irá ser, sem qualquer dúvida, o espaço privilegiado para a inclusão de imagens, recebendo os mais ricos programas iconográficos. Ali, as

personagens ocupam os seus espaços segundo uma hierarquia, evidenciada pela localização e dimensão das mesmas (Réau, 1946: 11). Os programas iconográficos vão de encontro a crenças, temores e sentimentos populares dos fiéis, incorporando elementos do seu imaginário e conferindo a esta arte, muitas vezes, um carácter moralizante. Por vezes o escultor fixa na pedra temas da vida quotidiana ou episódios retirados da literatura oral, como os romances, que conheceram uma vasta divulgação na época. As representações fantasiosas e até exóticas que, não raro, encontramos nos elementos esculpidos são, no entender de Réau, sinais das influências culturais orientais, reflectindo-se no gosto pelas representações fantásticas ou monstruosas, popularizada pelos bestiários (Réau, 1946: 13).

Gradualmente a escultura vai adquirindo mais volume, salientando-se do seu suporte arquitectural, conquistando a independência que lhe permitirá chegar, já no século XIII, a uma maior variedade e autonomia.

O românico português

Em termos de distribuição geográfica, a maioria das nossas construções românicas situam-se no norte do país e junto a comunidades agrárias ou agro-pastoris. São, em geral, igrejas de dimensões modestas, monasteriais ou paroquiais, implantadas próximo das vias de comunicação e das rotas de peregrinação. Estavam associadas a pequenas comunidades monásticas que não teriam os recursos necessários para lançar projectos mais ambiciosos. A sua arquitectura caracteriza-se por uma grande sobriedade e simplicidade. O material de construção é predominantemente o granito, na região mais a norte, com texturas e qualidades bastantes diferenciadas, e o calcário, nas regiões mais a sul, como Coimbra e Lisboa. No caso do granito, é uma rocha facilmente desagregável e com um grão bastante grosso, que não permite, na escultura, chegar a pormenores muito minuciosos. Relativamente à escultura figurativa, quer nestas igrejas, quer nas Sés catedrais de maiores dimensões, como Braga, Coimbra ou Lisboa, não existe nenhum grande programa iconográfico ou escultura monumental, comparável com os que podemos, por exemplo, encontrar em Moissac ou Santiago de Compostela, para citar apenas dois dos exemplos mais conhecidos. Os temas figurativos representam uma pequena

parte da escultura, e estão muitas vezes relacionados com a luta entre as forças do bem e do mal, os vícios e as virtudes, numa clara intenção moralizadora. A escultura destinada aos modilhões conheceu, neste período, um notável desenvolvimento, integrando temas populares, mais livres e variados que os destinados a outras partes do edifício, devido a uma maior liberdade de intervenção, por parte dos escultores, uma vez que a localização era fora do espaço sagrado, em local menos “nobre”. Os conjuntos não apresentavam programas coerentes, mas elementos soltos que podem gerar contextos diferenciados e conduzir a leituras diferentes (Almeida, 2001: 162). Existe uma preferência pela representação humana e são frequentes as representações de mulheres ou homens evidenciando atitudes libertinas ou de luxúria, representando os vícios (Real, 1986: 34).

Os programas e modelos empregues nas esculturas e arquitectura do vale do Minho são originários, essencialmente, da Galiza, um dos principais centro de peregrinação de toda a cristandade (Rosas, 1987: 22). Estas influências são facilmente justificáveis pela estreita ligação com o território além Minho, onde ficava a sede episcopal, Tuy, da qual dependeram até 1378. Também Braga, após a recuperação da sua Arquidiocese e tendo tido à sua frente Geraldo (1096-1108), monge de Moissac e Maurício Burdino, oriundo de S. Marcial de Limoges, em finais do século XI ou inícios do XII, se constituiu um importante pólo de irradiação de influências, tanto a nível litúrgico como artístico (Miranda, 1999: 134)

Iconografia musical

Entre os elementos didáctico-decorativos e simbólicos constantes nas esculturas, surgem com alguma frequência elementos musicais, nas diferentes localizações concedidas à escultura. No estudo das representações musicais na escultura do românico francês, Evelyn Reuter, divide os temas encontrados em quatro grupos: Os que ilustram passagens das Escrituras; os que evocam ocupações do quotidiano; animais e seres fantasiosos que tocam instrumentos e, em último lugar, a Música personificada (Reuter, 1938: 13-14). Entre os temas bíblicos, refere a figura do Rei David, sem dúvida o mais frequentemente representado, o *Anúncio aos Pastores*, os *Anciãos do Apocalipse* e Anjos músicos. Nos temas profanos, surgem, por vezes, grupos de músicos isolados, cenas de dança com acompanhamento

instrumental, cenas de caça, tocadores de sinos ou carrilhão, animais músicos e a Música personificada (Reuter, 1938: 17-27).

Na nossa escultura não temos tão grande abundância de temas. Do levantamento que efectuamos, não encontramos qualquer ilustração de passagem bíblica em que constassem elementos musicais, embora várias tenham sentido moralizante. São maioritariamente cenas de carácter profano, ainda que inseridas, todas, em contexto religioso. Um tema que surge com alguma frequência e referido por F. Garnier como sendo recorrente na escultura desta época é o dos “*perigos da música profana que, conduz à luxúria*” (Garnier, 1989: 415)

O jogral da igreja de Nossa Senhora de Orada

Situada perto de Melgaço, junto a via de comunicação para Compostela, a igreja de Nossa Senhora da Orada foi um importante centro de devoção na época. A construção actual remonta a meados do século XIII e terá seguido modelos disseminados a partir da Sé de Tuy, a quem estava subordinada (Rosas, 1987: 49). Nos modilhões encontramos uma interessante variedade de representações, comuns no românico português: motivos geométricos e ornamentos vegetalistas; cabeças de animais domésticos e figuras humanas. Entre estas temos um músico, certamente um músico ambulante, que toca um instrumento de corda friccionada que, embora a representação seja bastante grosseira, parece tratar-se de uma **viola medieval**, pela configuração da caixa, indícios de aberturas em “C” e pá do cravelhame em posição frontal (fig.1). Não é um tema exclusivo da arte portuguesa, em que aparece com relativa frequência, mas também difundido noutras paragens como em Tauriac, numa imagem semelhante, no mesmo suporte, um modilhão, em que o músico aparece acompanhado de uma dançarina. Observando todo o conjunto de Orada, encontramos outros elementos que contribuem para construir um contexto em que a prática musical profana, como é este caso, aponta para os efeitos perversos da arte dos sons. Embora não existam aqui representações de carácter obsceno, libidinoso ou de exaltação dos prazeres físicos, no conjunto dos modilhões encontramos cabeças de caprino, os símbolos mais correntes da luxúria; um indivíduo sentado em cima de um barril, indicador de uma conduta de vida pouco saudável, de comportamentos desviantes;

um personagem sentado, muito gordo, que poderá ser uma referência ao pecado da gula, entre outros.



fig. 1 – Melgaço, Igreja de Nª Senhora de Orada; modilhão da parede sul - Músico com viola de arco

Tocador de aerofone em S. Salvador de Paderne

A Igreja de S. Salvador de Paderne foi sagrada pelo bispo de Tuy em 1130, sendo que o actual edifício foi consagrado em 1264, por D. Egídio, bispo de Tuy, após reconstrução. Fazia parte do conjunto de mosteiros que concediam apoio e segurança aos peregrinos. Inicialmente teve uma ocupação feminina, passando depois para uma comunidade masculina, no século XIII, pelo menos após 1225, para a ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.

O capitel situado no ângulo nordeste do transepto destaca-se dos outros elementos, não só pela diferença do material de suporte, calcário em vez de granito (provavelmente um reaproveitamento de materiais), mas também pelo tema, apresentando elementos figurativos. No cesto, em forma de trapézio invertido, destaca-se, na face central, um personagem, despido, de braços abertos e com o que parece ser um báculo na mão direita; com a esquerda parece resgatar, da boca de um monstro, um homem. Da esquina para a face esquerda duas serpentes enroladas, sugerindo o carácter demoníaco da representação, mordem um quadrúpede. Na face direita está um arauto, um tocador de **aerofone**, instrumento de feitura bastante rude e já um pouco danificado (fig. 2). Não se trata de uma alusão a qualquer prática musical, mas antes uma representação plástica de mensagem sonora, a difusão oral da

mensagem cristã, como que chamando à atenção dos fiéis para a meditação sobre esta representação, para os perigos de cair no pecado. O instrumento assume então com um significado simbólico, como veículo de transmissão de uma mensagem aos fiéis, ao mesmo tempo que sinal de alerta. Este tema não é de leitura imediata, mas pode ler-se, também segundo opinião de A. Miranda, com o significado do episódio “*Daniel na cova dos leões*”, (Dn, 14, 39-42), (Miranda, 2001: 192).



fig. 2 – Melgaço, Igreja de S. Salvador de Padernes; capitel do arco do transepto – Tocador de aerofone

Músico com viola em São Salvador de Ganfei

Mosteiro beneditino situado próximo da estrada para que seguia de Braga para Santiago, o mosteiro de Ganfei deverá ter sido local de acolhimento de peregrinos. Da sua construção pouco se sabe, mas será do séc. XII e incorporando modelos provenientes de Tuy (Rosas, 1987: 49). A actual igreja, já muito alterada por campanhas de obras efectuadas ao longo dos séculos, ainda tem presentes alguns elementos originais como os modilhões do absidiolo sul, onde se encontra plasmado um jogral a tocar um instrumento de cordas friccionadas, entre outras representações figurativas (fig.3). São evidentes as semelhanças com a decoração dos modilhões de Orada, nomeadamente no contexto em que aparece a personagem com o instrumento musical. Num conjunto complexo em que também constam cabeças de animais, entre eles uma cabra, símbolo da luxúria, um músico profano, contribui para uma representação de carácter simbólico, lembrando os perigos da música profana que desperta no homem sentimentos de lascívia e exaltação dos prazeres físicos, conduzindo-o a uma vida de pecado. Não deixa, no entanto, de constituir um testemunho de prática musical efectiva. A representação, em mau estado de

conservação, mostra-nos um indivíduo a tocar um instrumento de corda friccionada, provavelmente uma **viola medieval**, que segura sobre o ombro esquerdo e que toca com um pequeno arco, muito rudimentar. Localizado fora do espaço sagrado da igreja, não deixaria de ser observado pelos fiéis e de constituir uma chamada de atenção para possíveis vícios da sua conduta de vida, sublinhando, mais uma vez, os perigos das práticas profanas de música e dança.



fig. 3 – Melgaço, igreja do Mosteiro de Ganfei; modilhão no absidiolo sul - Músico com instrumento de arco (rabeca?)

Romances de pedra na Sé de Braga

A Sé bracarense era o único grande estaleiro existente no que é hoje o espaço português, no início do século XII, beneficiando da presença de um prelado residente muito empreendedor, como foi D. Pedro, que não só actuou na sede do episcopado, como imprimiu dinâmica às áreas rurais, redefinindo as paróquias e promovendo a restauração de igrejas, dotando-as de párocos (Dias, 1998: 96). S. Geraldo, o bispo que lhe seguiu, proveniente da abadia de Moissac, terá tido também uma importância significativa nas campanhas de obras, escolha dos mestres e ajudantes, que iriam difundir modelos já experimentados noutros locais. Uma das mais importantes construções do românico português e a primeira sede do arcebispado em Portugal, terá servido de modelo ou de fonte inspiradora a muitas outras construções daquele período, sobretudo na região minhota. Havendo dados insuficientes para datar com rigor as diferentes fases da construção, ela terá decorrido entre finais do século XI e todo o século XII. O portal, será já de inícios do XIII (Graf, 1987: 170). Na primeira arquivolta, estão presentes, em baixo relevo, algumas representações zoomórficas e uma figura masculina que toca um instrumento de cordas friccionadas (Fig.4).

Manuel Monteiro interpreta este conjunto como representação de episódios do *Roman de Renard*, de origem francesa, de que os menestréis, como aqui representado, foram os principais divulgadores. Assim, identifica o galo, *Chantecler*, sob a figura do músico, preso pela raposa, *Renard*, por uma perna. No lado esquerdo do portal, no arranque na respectiva arquivolta, as galinhas fogem assustadas da raposa. Acima das representações destas aves, ainda segundo a leitura deste autor, está o lobo, *Ysengrin*, que persegue a raposa para a castigar das facécias e vexames que o fizera passar (Monteiro, 1938: 23-24). Ainda que esta a leitura suscite dúvidas, havendo autores que a contestam, parece-nos indicar uma situação e uma personagem relacionado com a prática da música, do canto e da poesia, como eram os jograis, divulgadores e contadores de histórias, algumas de carácter informativo ou moralizante. O instrumento é de feitura muito rudimentar, parece ser um **rebeque** ou **rabeca**.



fig. 4 – Braga, Sé Catedral, aduela do portal principal – Jogral com rabeca (?)

No interior da igreja, um capitel da nave principal apresenta uma cena historiada. Na face central um indivíduo segura, com a mão esquerda, o que parece ser as rédeas de dois cavalos – à direita e à esquerda –, enquanto faz soar um aerofone do tipo **cornu** ou **olifante**, que segura com a mão direita (fig.5). A representação evidencia semelhanças com o capitel da igreja de Amorim, actualmente no Museu Soares dos Reis, nas formas e no conteúdo e deverá tratar o mesmo tema – episódio

da *Chanson de Roland* –, segundo uma leitura de Manuel Monteiro (Monteiro, 1950: 5). Ao centro a figura de Rolando, herói de Roncesvales, segurando as rédeas do seu cavalo e do seu amigo Olivier, já moribundo, decide tocar o seu instrumento (Cap. CLII – “*Roland a mis l’olifant à as bouche,...*”). Parece tratar-se de um corno de animal ou olifante, instrumentos da família da trompa, cujo potente som atravessará montes e vales, alertando a hoste de Carlos Magno, que segue na frente, para que possa retroceder e vingar a traição de que foram alvo os seus soldados, que lutaram contra os infiéis, caindo como mártires. O episódio assume um carácter moralizante, valorizando a coragem e o papel dos mártires na luta pela fé e terá sido muito difundido na época.



fig. 5 – Braga, Sé Catedral – capitel da nave principal. Figura masculina com olifante.

Música e dança em Vilar de Frades

Ainda no século XI, após a expulsão dos árabes da região, por D. Godinho Viegas, em 1059, o mosteiro de Vilar de Frades foi reconstruído e confiado aos monges beneditinos. A igreja será de finais do séc. XII, inícios do XIII, quando D. Sancho I concedeu o couto à comunidade monástica. O portal ocidental é dos poucos vestígios da construção românica mas o que hoje se nos apresenta é o resultado de profundas alterações efectuadas no século XIX, como demonstrou Lúcia Rosas, tendo sido inseridas várias novas aduelas, na arquivolta exterior (Rosas, 1995, Vol. II: 397-398). O portal é composto por três arquivoltas, enquadradas por um friso decorado com motivos geométricos. Na arquivolta exterior encontramos um curioso conjunto de treze baixos-relevos, um em cada aduela, com representações figuradas, entre as quais figuras humanas de diferentes classes sociais. Entre estas está uma personagem

a tocar um instrumento de **corda friccionada** (fig.6) e duas mulheres que evidenciam movimentos e gestos de **dança**, uma em cada lado do arco (fig.7). As figuras estão dispostas em fila, numa trajectória ascendente e convergente para o cimo, mas não constituem um conjunto coerente, antes surgem de modo isolado, como uma galeria de imagens com possibilidade de leituras em separado, representando tipos sociais, crenças ou figuras simbólicas. Segundo o estudo de Lúcia Rosas, as três figuras femininas, entre elas as duas bailadeiras, teriam sido resultado das referidas alterações, assim como o cavaleiro e o guerreiro, provavelmente sem respeitar o programa iconográfico original e introduzindo alterações tais que o conjunto não parece constituir um programa coerente. No contexto actual não o poderemos interpretar como da época românica e referimos as representações do músico e das bailadeiras, apenas como personagens associadas à actividade musical. Parece querer representar uma situação de música e dança perfeitamente mundana, podendo aludir à problemática dos vícios e virtudes, que não é comum aparecer no portal principal do edifício, destinado a receber uma iconografia mais sóbria.



Fig. 6



fig. 7

Barcelos, Mosteiro de Vilar de Frades, aduelas do portal principal - jogral com instrumento de corda friccionada e mulher em pose de dança

Músico e bailadeira na igreja de Santa Maria do Abade de Neiva

Os capitéis do portal principal constituem o principal motivo de interesse desta igreja, no que diz respeito à escultura. Apesar do seu talhe muito rude e estado

de deterioração, ainda se podem observar alguns dos temas iconográficos comuns do nosso românico, entre os quais a referência ao pecado da luxúria, representada mais uma vez, recorrendo a uma representação musical (fig.8). Um jogral toca um instrumento de **corda friccionada**, criando as condições sonoras para a prática da dança. Uma personagem feminina, jogralesa certamente, executa uma dança lasciva, meneando o seu corpo para evidenciar o carácter sensual da actividade. Não deixa no entanto de ser observada pelo demónio, presente sob a forma de serpente, assim como a presença de um ferreiro (?), aludindo ao fogo dos infernos, num aviso claro aos crentes para o perigo que pode constituir a prática musical profana, ao despertar os sentidos para os prazeres do corpo. A qualidade e estado de conservação da escultura não permitem identificar com clareza o instrumento ali representado, escapando-nos alguns pormenores organológicos.



Fig. 8 – Barcelos, Igreja de St^a Maria do Abade, portal principal – Músico com instrumento de corda friccionada (?)

Músicos em S. Pedro de Rates

Foi um importante mosteiro beneditino, cuja construção se iniciou em finais do séc. XI, e doado, em 1100, ao priorado de Charité-sur-Loire, pertença da ordem de Cluny. No interior, a principal decoração esculpida encontra-se nos dois arcos do lado esquerdo da nave principal e nos capitéis das colunas adossadas. O primeiro arco apresenta um grupo de seis anjos e cinco apóstolos e o segundo, animais e seres fantasiosos. No capitel da segunda coluna do lado sul, está figurado um motivo que é comum na escultura românica do norte do nosso país: instrumentistas a tocarem aerofones semelhantes a um **cornu de caça** ou **olifante** (fig.9). Neste caso são dois executantes, virados um para o outro, numa composição simétrica. Relativamente ao

tema aqui representado, Manuel Monteiro identificou motivos semelhantes na região de Languedoc e Manuel Luís Real, um capitel comparável, em Conques, onde está representado o Juízo Final (Graf, 1987: 87). Parece pretender passar, visualmente, uma mensagem sonora. No interior não temos outras representações que a isso aludam, mas o tímpano apresenta um *Cristo em Majestade*, no interior de uma mandorla, que pode constituir parte do programa global de que os dois tocadores de aerofones se incluem. Quer de forma mais ou menos isolada, em conjugação com o tímpano ou outros elementos entretanto desaparecidos, a imagem do capitel, com o instrumento de sopro que, tal como a palavra sai da boca, visualiza a difusão da Palavra, da mensagem cristã aos fiéis. Não se trata, claramente, de qualquer representação de música prática.



Fig. 9 – Póvoa de Varzim, igreja de S. Pedro de Rates – capitel de coluna do lado sul – Tocadores de olifante (?)

No exterior, os modilhões apresentam representações de figuras pitorescas, talvez de inspiração popular. Entre elas encontramos uma personagem com um instrumento de sopro semelhante aos que se encontram no capitel interior (fig.11). Aqui o contexto é diferente uma vez que esta figura não está isolada mas aparece num conjunto mais alargado: duas figuras de mãos dadas; figura invertida, como se estivesse a fazer malabarismo; personagem feminina que parece dançar e a representação de um indivíduo pendurado pelos pés, num instrumento de tortura, “tema do castigo” (fig. 10 a 13). Embora o instrumento usado não seja o que tradicionalmente está associado a práticas musicais, mas antes a representações simbólicas ou temas de caça, pelo contexto, parece constituir uma referência aos vícios humanos, aos malefícios trazidos pelo “culto” do corpo a que a música profana

por vezes concorre, conduzindo ao pecado, que têm como consequência o “castigo divino”.



fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13

Póvoa de Varzim, igreja de S. Pedro de Rates – Músico com aerofone e outras figuras dos modilhões

Músicos em S. Cristóvão de Rio Mau

A pequena igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, iniciada em meados do século XII, acolhia uma comunidade de Cónegos Regrantes de S. Agostinho. Evidencia relações evidentes com Braga e Rates, no traçado das esculturas e também nos motivos iconográficos que apresenta (Dias, 1998: 96). O capitel do lado sul do arco triunfal é historiado. Do lado ocidental, virado para a assembleia, uma personagem barbudo toca um instrumento de corda friccionada – uma **viola medieval** –, certamente um jogral no papel de difusor de lendas, romances e histórias de carácter formativo (fig. 14). Na face voltada para o centro dois indivíduos seguram pelos braços um terceiro, que apoia as mãos no peito numa pose de cadáver. Na face voltada para o altar, um homem segura, com delicadeza, nos braços, uma figura envolta em panos. Parece mostrar, pela sobriedade da sua postura, um relato proveniente do repertório oral, divulgado com objectivos didácticos, de ajudar no conhecimento dos mistérios, das fábulas e epopeias de carácter moralizante.

O episódio não apresenta os elementos para uma leitura clara e inequívoca, pelo que as opiniões não são unânimes. Quer se trate de referências à *Chanson de Roland*, temática presente em Braga e no capitel da igreja de Amorim, que testemunha ter sido esta *canção de gesta*, bastante difundida e conhecida entre nós, usada com carácter formativo e apresentada como exemplo de atitude moral, de coragem e de luta pela fé, ou cenas alusivas à lenda de S. Cristóvão, a quem foi

dedicada a igreja, a presença do músico ambulante parece integrar-se numa narrativa, figurando como o mensageiro, papel destinado, precisamente, a estes personagens. Não parece, de todo, fazer sentido que a representação do jogral surja de forma isolada num contexto como o presente, no interior de igreja e em local nobre, como a capela-mor.

No capitel norte, dois leões de boca ameaçadoramente aberta, tanto podem simbolizar as forças do mal como a permanente vigilância divina (por se considerar que, mesmo a dormir, conservam os olhos abertos), parecem assumir um claro sinal de alerta para crentes.



fig. 14

Vila do Conde, Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, capitel da ousia – Jogral com viola de arco

No exterior, nos modilhões, estão representadas figuras de animais e humanas. Entre estas, um músico ambulante e um personagem que parece fazer acrobacias. O elemento onde consta o instrumentista está em mau estado de conservação, mas é possível identificar a personagem que, à semelhança com os já referenciados em Orada e Ganfei, são integrados nos programas escultóricos com fins simbólicos, numa chamada de atenção para os vícios humanos. De novo se faz alusão aos malefícios do cultivo das práticas musicais profanas. A representação, como referido, está muito deteriorada, sendo difícil a identificação do instrumento. Não há dúvida de que se trata de um instrumento de corda friccionada, estando apoiado no ombro esquerdo do músico e tocado através de um pequeno arco (fig. 15).



fig. 15- Vila do Conde, Igreja de Rio Mau, modilhão da parede sul – Músico com instrumento de corda friccionada (?)

Música profana na igreja de S. Pedro de Ferreira

A Igreja de S. Pedro de Ferreira, foi encomendada por cónegos da diocese do Porto, em finais do século XII, tendo vindo da região de Zamora um mestre responsável. Ali trabalharam também artífices locais e de outras regiões, com conhecimento da escultura de Braga e Compostela, entre outros (Real, 2001: 45-46). Por volta de 1281, o mosteiro passou para os monges agostinhos, estando na sua posse até 1475 (Graf, 1987:93).

A igreja será uma construção erguida ao longo do século XII e inícios do XIII. No interior, os dois capitéis do arco dobrado, saliente da curvatura da abóbada, são os únicos com decoração figurativa. O do lado norte apresenta o combate entre um dragão ou uma serpente e uma ave. O do lado sul apresenta uma cena de divertimento popular, onde se distinguem dois músicos e outra personagem que parece ser um contorcionista. Um dos músicos toca um instrumento de cordas friccionadas tipo **viola de arco**, de feitura muito rudimentar, com caixa mais ou menos periforme, não sendo visíveis pormenores, como número de cordas. O segundo parece tocar um cordofone dedilhado – **harpa** –, que segura apoiado no joelho direito, sendo visíveis cerca de seis cordas (fig.16). O tema, embora não muito comum nas nossas fontes, com esta composição, aparece com alguma frequência no românico francês, por exemplo, o que prova ser recorrente na arte figurativa deste período. Capitéis de St^a Foy de Conques ; St. Hilaire-la-Croix; La-Chaize-le-Vicomte ou S. Pedro de Huesca,

apresentam este assunto, justificando o contexto em que aparece em Rates. Os elementos presentes não deixam dúvidas de se tratar de música profana, provavelmente uma actuação de jograis. Repare-se nos instrumentos associados aqueles personagens, para acompanhamento do canto, assim como a actividade exibicionista do acrobata que, reagindo à música, se encontra em pose indecorosa, parecendo tirar prazer daquela actividade, a exemplo da bíblica Salomé que se abandonou a danças lascivas. Do lado esquerdo, no capitel oposto, uma representação ameaçadora de Leões (como lembra o Salmo 22,14 – “*Salva-me da boca do leão*”, aqui como símbolos do mal, ou o Salmo 91, 13 “*subjugarás o leão e o dragão*”), alerta os fiéis para os efeitos perversos da música profana que pode conduzir ao pecado da luxúria.

Embora apresentado em contextos e composições menos coesas, como o são os conjuntos de modilhões, este tema é, como já verificamos, recorrente na nossa escultura românica.



fig. 16 – Paços de Ferreira, Igreja de S. Pedro de Ferreira – Músicos e dançarino (?)

Capitel de Amorim – novo episódio da Canção de Rolando

Da já desaparecida igreja de Amorim, próximo da Póvoa de Varzim, encontra-se no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, um capitel em que figuram dois personagens a tocar aerofones. Ferreira de Almeida considera-o estilisticamente próximo da área de influência de Braga, de meados do século XII (Almeida, 1986: 151). A sua leitura não é imediata pois está isolado do seu contexto, em que deveriam existir outras representações que poderiam conferir com clareza o seu significado. Trata-se de um contexto guerreiro em que os elementos musicais são instrumentos de

sinais, usados habitualmente em situações venatórias, de cerimonial ou de guerra. A iconografia deste capitel, no nosso entender, tem pontos de contacto com o da Sé de Braga e com Rio Mau, na relação com o poema *La Chanson de Roland*. Na sua interpretação encontramos três episódios do referido poema. Numa face, um homem a cavalo, Roland, segura na mão direita a sua espada (*Durandal*) que ergue para desferir um golpe sobre o inimigo Chernuble, que domina com a mão esquerda, segurando-o pelos cabelos (Cap. CVIII – “...*Trait Durandal, sa bonne épée nue. Son cheval broche, si va férir Chernuble*”); na face maior, ainda Roland, de pé, faz soar um aerofone semelhante a um **olifante** (fig.17), erguendo-o para o alto, para que o som se propague tão longe que chegue para alertar e solicitar ajuda à hoste de Carlos Magno que segue na frente (Cap. CLII – “*Roland a mis l’olifant à sa bouche*”). Mais à direita, o instrumentista faz soar de novo o seu instrumento, enquanto segura com o braço esquerdo um personagem que parece ajoelhado, sem reacção, sendo ajudado por um terceiro, mais à direita, certamente o seu amigo Olivier, caído em combate.



fig. 17 – Museu N. Soares do Reis, capitel da antiga Igreja de Amorim – Tocadores de olifante

Cena de caça na igreja de Santa Maria de Barrô – (Resende)

Esta igreja deverá ser uma construção de entre finais do século XII e meados do XIII. A sua localização geográfica terá favorecido influências várias, desde Braga, Coimbra ou do reino de Leão. Dois capitéis do arco triunfal, com temas figurativos, parecem representar cenas de caça, segundo Real (Real, 1986: 70). Um deles, do lado norte, um javali é agarrado por dois animais (cães?), por uma pata e por uma orelha, enquanto em frente, no outro capitel, se desenrola outro episódio da cena. Ao centro do capitel, um homem toca um **cornos de caça**, usado habitualmente nestes contextos

com função de transmitir sinais. Segura na mão direita uma lança, tendo ao seu lado esquerdo uma cabeça de animal que parece ser um bovídeo. À sua direita pode-se ver uma personagem que parece munido de uma espécie de escudo na mão direita e uma maça na esquerda (fig.18). O tema da caça é bastante comum da escultura da época, em composições mais ou menos elaboradas, em suportes como os capitéis e com um sentido de luta do homem contra os animais, os mais comuns símbolos do mal.



fig.18 – Resende, Igreja de Barrô, capitel – cena de caça

Jogral de S. Pedro de Leiria

Situada a meio caminho entre Lisboa e Coimbra, esta igreja terá beneficiado de influências dos dois centros artísticos. A construção terá sido concluída no primeiro quartel do século XIII, sendo mencionada pela primeira vez em 1195 no foral de D. Sancho I. Na decoração dos modilhões encontramos vários elementos presentes em programas iconográficos anteriores: cabeças de animal; um sapo, das orelhas do qual saem pequenas ramificações; um homem barbudo e um jogral que toca um instrumento de **corda friccionada** (fig.19). A representação do músico, provavelmente inspirado em figuras da época, integra o conjunto das representações figuradas em que surgem algumas das mais correntes representações simbólicas do mal, numa alusão aos vícios humanos, concretamente aos malefícios da prática musical profana, que a moral cristã procura frisar, alertando os fieis para as consequências de cair em pecado. A representação é muito rude, sendo a identificação do instrumento problemática. ■



Fig.19 – Leiria – Igreja de S. Pedro. Modilhão do lado sul – Tocador de cordofone

Quadro síntese

Localização	Suporte	Séc.	Tema	Instrumentos	Ref. Bibliog.
N ^a Senhora da Orada, Melgaço	Modilhão	XIII	Músico c/ instrumento de corda friccionada	Viola de arco medieval	Oliveira, 2000: 204
Igreja Matriz de Paderne	Capitel	XII	Tocador de aerofone	Aerofone tipo corno ou olifante	Graf, 1987: 306; Rodrigues, 1995: 193
S. Salvador de Ganfei	Modilhão	XII	Músico c/ instrumento de corda friccionada	Cordofone friccionado semelhante a viola de arco	
Sé de Braga	Capitel	XII	Tocador de aerofone	Aerofone tipo olifante ou corno	
	Aduela do portal principal	XII	Músico c/ instrumento de corda friccionada	Cordofone friccionado semelhante a rabeca	Almeida, 1986: 68; Rodrigues, 1995: 277
Vilar de Frades	Aduela do portal principal	XII (?)	Músico com cordofone friccionado e bailadeiras	Viola de arco (?) e dança	Graf, 1987: 309; Almeida, 1986: 155
S. Pedro de Rates	Capitel	XII	Tocadores de aerofones	Aerofones tipo olifante ou corno de caça	
	Modilhão	XII	Tocador de aerofone	Corno ou olifante	
S. Cristóvão de Rio Mau	Capitel	XII	Músico com cordofone friccionado	Viola de arco	Graf, 1987: 132-133; Rodrigues, 1995: 274
	Modilhão	XII	Jogral com cordofone friccionado	Viola de arco	
S. Pedro de Ferreira, Paços de Ferreira	Capitel	XII	Jograis com instrumentos de corda e contorcionista	Harpa e viola de arco	Graf, 1987: 78
Igreja de Santa Maria do Abade de Neiva	Escultura do portal principal	XII (?)	Jogral com cordofone friccionado	Rebeca (?)	
M. N. S. R. (Igreja de Amorim)	Capitel	XII	Tocadores de aerofones	Aerofones tipo olifante	Real, 2001: 52; Almeida, 1986: 151
Igreja Barrô	Capitel	XII	Cena de caça	Corno de caça	Almeida, 1986: 152; Rodrigues, 1995: 297
Igreja de S. Pedro, Leiria	Modilhão	XIII	Músico com instrumento de corda	Viola medieval	

Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de

1986 “O Românico”, *História da Arte em Portugal*, vol. 3 Lisboa, Publicações Alfa.

2001 *História da Arte em Portugal, O Românico*, Lisboa, Editorial Presença.

DIAS, Pedro

1998 *O românico duriense*, Separata do catálogo da exposição O Românico e o Douro, s.l.

GARNIER, François

1989 *Le Langage de l'Image au Moyen Age, Grammaire des Gestes*, vol II, Paris, Le Léopard D'Or.

GRAF, Gerhard N. (coord.),

1987 *Portugal Roman, le Nord de Portugal*, vol. 2, collection “La nuit des temps”, n°67, Vienne, Zodiaque

MÂLE, Emile

1939 *Art et artistes du Moyen Age*, Paris, Librairie Armand Colin

MIRANDA, Maria Adelaide

1999 “A iluminura Românica em Portugal”, in *Illuminura em Portugal Identidade e Influências*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, p. 127-236

2001 “Imagens do sagrado na iluminura e ourivesaria românicas”, in *Arte Românica em Portugal e Galiza*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p.184-213

MONTEIRO, Manuel,

1938 *A Escultura Românica em Portugal, os temas historiados da porta Principal da Sé de Braga*, Porto, Livraria Tavares Martins.

1950 *La Chanson de Roland no românico português*, Braga, Edições Bracara Augusta

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de,

2000 *Instrumentos Musicais Tradicionais Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia

REAL, Manuel Luís,

1986 “La Sculpture figurative dans l'Art roman au Portugal”, in *Portugal Roman, Le Sud de Portugal*, (Gerard N. Graf, dir.), Vienne, Zodiaque

2001 “O românico português na perspectiva das relações internacionais”, in *Românico em Portugal e Galiza*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 30 - 55

RÉAU, Louis,

1946 *L'Art Religieux du Moyen Age*, Paris, Fernand Nathan Editeurs.

REUTER, Evelyn

1938 *Les représentations de la musique dans la Sculpture Roman en France*, Paris, Librairie Ernest Leroux.

RODRIGUES, Jorge Manuel Oliveira

1995 “A escultura românica” in *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 264-331

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso

1987 *A Escultura Românica das Igrejas da margem esquerda do rio Minho*, (texto policopiado), 2 volumes, Porto.

1995 *Monumentos Pátrios: a arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*, (texto policopiado), 2 vols., Tese de Doutoramento em História da Arte, Porto, Universidade do Porto.

WIRTH, Jean

1999 *L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf