«POIS VÓS FALAIS EM PINTURA»: MÚSICA E DANÇA À MESA NO LARGO TEMPO DO BARROCO EM PORTUGAL

SÓNIA DUARTE*

Resumo: *A observação* in situ *e o estudo de pintura e iconografia musical em coleções públicas e privadas, que levo a cabo nos últimos anos, culminaram com a apresentação do primeiro inventário customizado e informatizado (Duarte 2024a; Neto 2025). Realizado no âmbito da tese doutoral* Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*, nele se cotejaram mais de seis mil motivos musicais, aos quais se juntaram fontes e modelos em uso pelas/os pintoras/es e oficinas. Além disso, a tese recorre, de forma inédita em Portugal, ao uso metódico e sistemático de léxico apoiado em fontes primárias de arquivo como epistolários ou inventários* post mortem*. Deste modo, neste texto, analisarei, na iconografia veterotestamentária, hagiográfica e profana, o desfile de motivos musicais e de dança em torno da mesa — festa, trabalho e alcouce — entendida dentro da espiritualidade pessimista e moralizante barroca, aludindo à inexorável passagem do tempo (o* tempus fugit*).*

Palavras-chave: *artes decorativas; pintura; Barroco;* musique de table*; pecado/morte.*

Abstract: *In recent years, I have undertaken an extensive study and* in situ *observation of paintings that feature musical iconography within both public and private collections. This research has culminated in the presentation of the first customized and computerized inventory (Duarte 2024a; Neto 2025). This inventory is an integral component of my doctoral thesis, titled* Images of Music in Baroque Painting in Portugal (1600-1750) *and it encompasses more than six thousand musical motifs, both real and symbolic, while also incorporating sources and models utilized by contemporary painters and workshops. In addition, the thesis employs a methodical and systematic terminology, supported by primary archival sources, including letters and post-mortem inventories. In this text, I will analyze the musical and dance motifs present in Old Testament, hagiographic, and profane iconography, with a particular focus on their depiction around festive, work, and debauched tables. These motifs will be contextualized within the framework of baroque spirituality, which is characterized by its pessimistic and moralizing themes, ultimately reflecting on the inexorable passage of time (*tempus fugit*).*

Keywords: *decorative arts; painting; Baroque; musique de table; sin/death.*

*ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. CESEM – NOVA FCSH – Centro de Estudos em Música/IN2PAST. Grupo de Iconografía Musical – Universidad Complutense de Madrid. https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020 e UIDP/00693/2020. https://doi.org/10.54499/UIDB/00693.
Email: soniaduarte@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1192-153X.

NOTA INTRODUTÓRIA

Jorge Abraham de Almeida Lima (Lisboa, 1853-1934)[1] é o autor de uma fotografia, hoje na coleção do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), com o seguinte tema iconográfico: «Óbidos: mesa de Josefa [de] Ayala»[2] (Fig. 1).

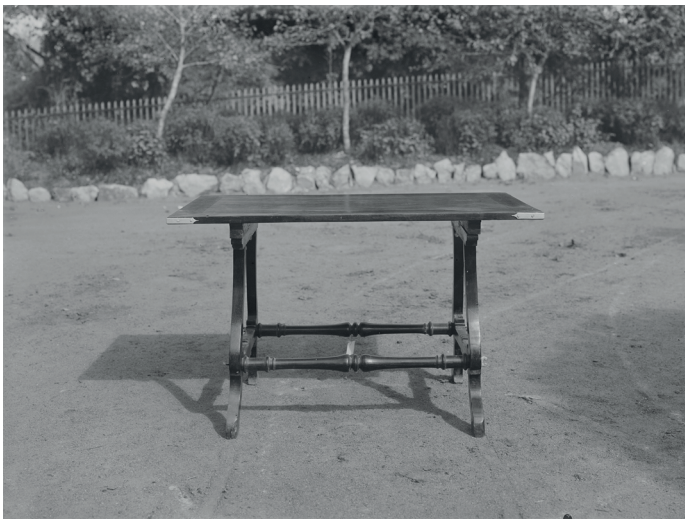


Fig. 1
Pequena mesa de madeira que pertenceu à pintora Josefa de Ayala Figueira
Fonte: Fotografia de Jorge de Almeida Lima, *circa* 1901. Jorge de Almeida Lima, cx. 18, doc. 256. PT/TT/JAL/001/000256. Imagem cedida pelo ANTT

Fotógrafo amador, na transição da centúria, Jorge Lima capta assuntos tão variegados como a apicultura, o Entrudo, os meios de transporte, as personalidades coetâneas (incluindo retratos de estúdio) e até fenómenos naturais como sismos (Mesquita, Pessoa e Reis 1997). Na descrição do objeto em apreço, consta o seguinte: «Pequena mesa de madeira que pertenceu à pintora Josefa de Ayala Figueira (1630-1684), mais conhecida como Josefa de Óbidos»[3].

Trata-se de um móvel de pousar, com tampo[4] de formato retangular e superfície horizontal, sustentado por quatro pernas que, por comparação estilística, aparenta ser do século XVII. Procurei no *corpus* da pintora obidense sinais inequívocos da representação do objeto em causa, que pode estar figurado nos seus *bodegones*.

[1] Jorge Abraham de Almeida Lima nasceu numa família abastada e residiu na Quinta do Lameiro, em São Domingos de Benfica, Lisboa. Era neto do negociante Abraham Wheelhouse, radicado em Portugal, e filho de José Joaquim de Almeida Lima e de Georgina Henriqueta Oom Wheelhouse. Foi agraciado com o título de Comendador da Ordem Militar de Cristo (1890) e o de Comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa (1892). Ostentou o título de fotógrafo amador da Casa Real Portuguesa e integrou a direção da Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907).
[2] ANTT. *Jorge de Almeida Lima*, cx. 18, doc. 256.
[3] ANTT. *Jorge de Almeida Lima*, cx. 18, doc. 256.
[4] Termo que durante muito tempo foi designado de mesa.

A expressão que utilizo no título vem no seguimento dos elogios mútuos e panegíricos entre poetas e pintores do tempo do Barroco e da Academia dos Singulares (Sobral 1994). São disso exemplo os versos que a singularíssima figura António Serrão de Castro (1610-1684), autor rasurado de écfrases sobre a pintura de Bento Coelho da Silveira — pintor ignorado por Félix da Costa Meesen, na *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696, ou aviltado por Rackzynski, que o cita como artista de pincelada descuidada e medíocre — e que passarei a transcrever: «Pintar quero agora em Verso,/pois Vós falais em pintura,/mas se vosso pincel fala/será minha pena muda» (apud Moura 1986, p. 172; apud Sobral, ed., 1998, p. 100).

A pintura com iconografia musical, como tenho vindo a dar à estampa, tem-se revelado uma fonte primária inesgotável de informação relativa a instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos contribuindo para os estudos de organologia[5] (Duarte 2024a); dos conjuntos vocais e instrumentais; da notação musical (concorrendo para os estudos de paleografia musical e identificação de determinado repertório); de ambientes musicais (espaços: procissões, igrejas, varandins ou salões); de tipologias de intérpretes (pegureiros e camponesas; compositores dignos de se lhe tirarem os retratos; hagiografias; amadores e amadoras; freira foleira; criptorretratos, retratos, *vera effigies* no feminino e no masculino) e cenas de dança. Um dos mais interessantes *trompe l'oeil* com instrumentos musicais pintados que integram o *corpus* pictórico encontra-se no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (MNFMC-ME). Está assinado por um monograma correspondente a J. [H.] A. B., desconhecido pintor que a debuxou em 1664, conforme inscrição. Sobre um fundo neutro, encontram-se representados seis instrumentos musicais: uma corneta soprano revestida de pele negra; uma rabeca; uma charamela; e três flautas de bisel (duas de cor natural e uma negra). Cada um dos instrumentos está pendurado e preso à parede. Neste tempo, laboravam este tipo de pintura iconográfica Evaristo Baschenis, Jan de Baen, Job Adriaenszoon Berckheyde, Cornelius Norbertus Gijbrechts, Samuel van Hoogstraten, Pieter Gerrits, van Roestraeten, Edwaert Collier, entre outros, e considero, por comparação estilística, que o monogramista se situe num *limes* geográfico holandês e não luso-espanhol. Vendo as pinturas do profícuo holandês Job Adriaenszoon Berckheyde (1630-1693), ativo em Haarlem ou Amsterdão, e irmão do também pintor Gerrit Berckheyde, identifico — entre os variegados temas — cenas de mercados com mesas. Será esta a banca de um vendedor de instrumentos musicais? Entre os vários pontos de contacto que encontrei entre esta pintura e a de Berckeyde, saliento o seguinte: o *limes*

[5] *Vd.* a construção de um instrumento real a partir da pintura de Vasco Pereira Lusitano, um diálogo aberto entre mim e dois luthiers, Orlando Trindade e José Silva, apresentado com o título «Música entre Pinturas: a base de dados de iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)», no *7.º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*, Alagoas, Brasil (17-21 de julho de 2023) [em linha] [consult. 2025-10-13]. Disponível em: http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/7CBIM2023/paper/view/421/332.



Fig. 2
Trompe l'oeil com instrumentos musicais, 1664, monogramista J. A. B. [Job Adriaenszoon Berckheyde] (at.); MNFCM-ME, Évora
Fonte: Fotografia de Sónia Duarte, 2018

cronológico; as sombras dos objetos plasmados no fundo da pintura (*vd.* a banca do pasteleiro e a banca da padeira); a minúcia descritiva; o suporte; a técnica usada ou temas de mercados e vendas. Por fim, duas notas: na década de sessenta do século XVII, Job já pintava mercados e outros temas iconográficos sobre fundo neutro. Será este o detalhe de uma loja de vendedor de instrumentos musicais? Ou seriam estes instrumentos da coleção de Job e/ou de seu irmão, ambos pintores e músicos? (Fig. 2)

E é a pintura, mais especificamente aquela com imagens de música mas à mesa concreta e definida, a *musique de table* (*tafelmusik* ou *musik zur tafel*), expressão usada desde meados do século XVI para designar uma tipologia de música tangida e ouvida em ambientes de festa e banquetes, mormente entre as classes abastadas, ou *intermezzi* pontuados de música e de gestos de dança, uma iconografia escassa na arte portuguesa, que agora se convoca[6].

Analisarei casos que foram produzidos em território nacional mas também outros que se traduzem nas relações, trocas e transferências subentendidas pelo colecionismo,

[6] Atente-se, sem carácter de exaustividade, na *Musique de table* de Georg Philipp Telemann (1733).

presentes diplomáticos, patrocínio eclesiástico ou aquisições diversas. É exemplo disso o *Banquete de casamento com a noiva*, de Pieter Brueghel *o Jovem*, assinado «P. BREVGHEL» e datado «1620», que pertence à coleção privada do Novo Banco (em depósito no MNFMC-ME). Oriundo de uma família de pintores, constando na genealogia a avó e conceituada pintora-miniaturista Mayken Verhulst (1518 – *circa* 1600) (Slater 2019); seu pai Pieter Brueghel *o Velho*, de pincel firme; ou Jan Brueghel *o de Veludo*, seu irmão, de cromatismo e formas delicadas. A pintura em apreço, de que se conhece uma mão-cheia de versões (entre elas a da coleção de pintura do Kunsthistorisches Museum, Viena). encontra-se em depósito no MNFMC-ME e é uma derivação de modelo a partir de um original de Brueghel, seu pai. Representa a mesa de um casamento onde convivas e nubente são animados ao som de duas gaitas de fole e faz-se a captação de um casamento camponês à moda da Flandres. À mesa chegam pratos de cereais que se distribuem. A música anima também o detalhe insídio no canto superior esquerdo: um casal que se beija efusivamente por entre drapeados que os ocultam vagamente. O pecado está presente.

Vejamos agora outras mesas flanqueadas por motivos de música e de dança; os espaços em que se circunscrevem; e os temas sacros e profanos.

1. A PÉRFIDA SALOMÉ APRESENTANDO A HERODES A CABEÇA DE SÃO JOÃO BAPTISTA COMO BANQUETE OU O SOM VETEROTESTAMENTÁRIO, À MESA, DE JOSEFA DE AYALA E CABRERA

Pintora rústica, periférica ou microartística, devota, piedosa, freirática, Josefa de Ayala e Cabrera, ou Josefa de Óbidos, nasceu em Sevilha, no ano de 1630, e faleceu em Óbidos, no ano de 1684 (Serrão 1985; Serrão 1991; Serrão 2013; Caetano, Franco e Carvalho 2015). Destacou-se, naturalmente, por compor naturezas-mortas onde figuram flores, compotas ou doces conventuais, executados no seio do espaço doméstico, tal como faziam outras mulheres no seu tempo (por exemplo, Clara Peeters). No entanto, é também autora destacada de iconografias sacras, miniaturas e retratos. Filha e discípula do pintor Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), de bons recursos financeiros e artísticos, e com quem aprende o *métier* — contando-se que tenha sido músico, possivelmente tangedor de cordofones em voga, como o alaúde ou a *vihuela*[7] —, é louvada por Félix da Costa Meensen, Cirilo Volkmar Machado, Cunha Taborda, ou Damião Perym, que no seu *Teatro Heroino* a ela se dirige como uma mulher de grande virtude (Perym 1736).

[7] Na linha do expectável para um artista coevo, indo ao encontro dos manuais de civilidade em voga e das relações que mantinha em Sevilha.

Recentemente, expôs-se um pequeno óleo hagiográfico sobre cobre, alusivo a Santa Maria Madalena, na sala 733 do Musée du Louvre — ao lado de uma natureza-morta de seu pai —, obra madura da pintora assinada e datada: «Josepha em Obidos, 1679». Nela, figura um trio de seres alados que cantam por um livro de música aberto, com notação epigráfica para duas vozes mas ilegível para transcrição e um alaudista (Duarte 2024a). Do alaúde destaque-se a ornamentação quase-filigranosa do tampo harmónico, sobretudo nas fímbrias. Numa pequena pintura de Josefa de Óbidos, da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), *Salomé apresentando a Herodes a cabeça de São João Baptista, circa* 1660[8], o cordofone dedilhado confere ao momento tétrico uma ambiguidade que parece jogar com a delicadeza e o carácter lânguido e sensual inerente ao assunto iconográfico. Sobre a mesa está a cabeça de João Baptista flanqueada por três figuras: do lado esquerdo, Herodes; do lado oposto, Herodias; a figura central voltada para o observador e na linha da cabeça perecida é Salomé, que tem, ainda, diante de si, um pequeno violino, do tipo *pochette*, associado ao momento de dança que se subentende na composição (*vd.* Marcos 6, 21-29). Aqui, o tampo da mesa coberto por tecido cor de sangue serve como suporte trágico do *cogito-mori* sendo iluminado pela vela, que está, ainda, acesa (Duarte 2024a). Numa outra pintura, em coleção particular atribuível à pintora, o alaúde é representado por Josefa, como regularmente nos autorretratos de vários pintores coevos, vestidos ao gosto da corte, entre eles e sem carácter de exaustividade, Paul Bril (*circa* 1600) ou Artemisia Gentileschi (*circa* 1615-18)[9] (Cappelletti 2006). No caso de Artemisia — a *Sig.ra Artemisia* — sabe-se, por intermédio do epistolário que sobejou, que tangia alaúde, cantava e dançava na corte de Florença. Foi o que fez num evento organizado pelos Medici, datado de 1615, ao som de música composta por Francesca Caccini. E foi precisamente aqui, cerca de um ano depois e contando com aproximadamente 25 anos de idade[10], que debuxou o seu célebre retrato como tangedora de alaúde, redescoberto num leilão de 1998, reutilizando uma outra pintura com o mesmo tema iconográfico mas obedecendo a maior decoro[11].

2. HAGIOGRAFIAS OU A SINETA DE MÃO SOBRE A MESA DE TRABALHO

Sobre as mesas de trabalho nos *scriptoria* dos Doutores da Igreja, encontra-se, por vezes, a par do tinteiro, caveira ou livro, um idiofone do tipo sineta de mão. É o caso de São Gregório Magno pintado por Baltazar Gomes de Figueira (1604-1674), num dos nove caixotões enquadrados no teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora

[8] Número de inventário 1675 Pint.
[9] Pintura que aparece pela primeira vez em leilão no ano de 1998.
[10] Tendo como comitente Cosimo II.
[11] A pintura pode ser vista no Wadsworth Atheneum, em Connecticut.

da Ajuda, em Peniche (Duarte 2024a). Sobre a mesa, a tiara papal, uma caveira, um livro, um tinteiro e uma sineta de mão, idiofone com função sinalizadora usado para afugentar os espíritos malignos. No mesmo conjunto, Santo Ambrósio, Doutor da Igreja e arcebispo de Milão, tem sobre a mesa o mesmo idiofone de metal de pequenas dimensões, cujo som é obtido por agitamento do corpo preso a um cabo[12].

3. A MESA-TAMBOR NOS TEMAS CRISTOLÓGICOS

Os temas cristológicos aludem à infância e à Paixão de Cristo. Nos temas da *Via Crucis* aparece uma figura humana, de baixa extração social, desempenhando, simultaneamente, o papel de soldado e o de carrasco. Nalgumas vezes, sinaliza o cortejo de Cristo até ao Calvário perante uma multidão que O segue ou que assiste, insuflando um aerofone. Noutros casos, um grupo deles, em plena algozaria, lança dados sobre um tambor pousado, para repartir entre si as vestes de Cristo, como é o caso da pintura da série em Vila Viçosa (Espanca 1978, p. 688; Duarte 2024b, pp. 609-610). Neste caso, o tambor serve de móvel de pousar (Fig. 3). A palavra «tambor», como dei à estampa ao longo do Capítulo IV da tese doutoral intitulada *Música, Músicos e Músicas, Instrumentos Musicais* (ou no *Ensaio para a terminologia dos instrumentos*



Fig. 3
Os soldados repartem entre si as vestes de Jesus, século XVII. Autor desconhecido. Museu de Arte Sacra de Santa Cruz, Vila Viçosa
Fonte: Fotografia da autora, 2017

[12] Quanto ao instrumento verdadeiro, *vd.*, por exemplo, a sineta de mão, *circa* 1725, da coleção do Palácio Nacional de Mafra (inventário PNM 6167).

musicais usados no tempo do Barroco em Portugal), é usada genericamente para designar o instrumentista ou percussionista que percute o tambor e o próprio instrumento que, por si só, é já a designação geral para um bimembranofone de corpo cilíndrico alto, percutido por intermédio de duas baquetas de madeira numa das membranas (Duarte 2024b, pp. 573-711). A pele é fixa através de bordões, ou cordas, que permitem ao tangedor esticá-las e assim obter um som mais agudo (e mais curto), ou mais grave (e, naturalmente, mais longo). O tambor pode aparecer como solista ou integrado em grupos instrumentais mas o seu caráter é, mormente, coletivo, pois sinaliza para uma ação conjunta.

4. A MESA DE APOIO À ERUDIÇÃO, ONDE O MOTIVO MUSICAL ESTÁ PRESENTE

Foi em Portugal que se redigiu, ou pelo menos sobreviveu à voragem humana e do tempo, um tratado sobre a arte de perpetuar na memória aqueles que tinham tal merecimento: *Do Tirar Polo Natural,* composto no Porto em 1548 e terminado em Santarém nos primeiros dias de 1549, por Francisco de Holanda. Depois, outros se seguiram, como *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, de Francisco Pacheco, terminado em Sevilha no ano 1599. Aqui, mostra-se a *vera effigies* de alguns músicos, como o português de berço Manuel Rodrigues[13].

Uma das mais recuadas *vera effigies* de músico pintada em Portugal é o retrato de tamanho natural do cantor e compositor caminhense nobilitado com a Ordem de Cristo, João Lourenço Rebelo, o *Rebelinho* (*circa* 1610-1661), pelo artista régio-joanino José do Avelar Rebelo (ativo *circa* 1627-1657). O retrato, proveniente da coleção eborense de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814), encontra-se desde 13 de dezembro de 1947 em depósito no Paço Ducal de Vila Viçosa, para onde, aliás, originalmente deve ter sido produzido. Os motivos na composição pictórica incluem uma joia de lançar ao peito com a insígnia da Ordem de Cristo e uma partitura instrumental e vocal eximiamente debuxada, exemplar único no tempo em questão, detalhes que elencam pistas sobre o gosto musical joanino entre a corte ducal calipolense e a real olisiponense. É a mesa que sustenta a erudição do Rebelinho, o livro de música para onde ele aponta. O conteúdo foi transcrito (Duarte 2024b, pp. 141-142), à semelhança de outras pinturas do largo tempo do Renascimento — incluindo as primitivas e os primitivos portugueses —, com notação musical legível (Duarte 2012).

Num universo feminino, as mesas também servem de apoio a objetos musicais (como a lira, corneta, tambores ou livros com notação musical que apresentam sintaxe), de pintura (paleta com várias cores de tinta, pincéis e esboço) e científicos

[13] Estão em estudo os vários retratos de músicos e de músicas, amadores e profissionais, debuxados e pintados desde as primitivas portuguesas e os primitivos portugueses aos alvores do século XXI, estando a mesa presente nalguns casos (Duarte 2024a).

(globo terrestre, livros, compassos, por entre plantas de diferente tipo). Veja-se o caso do mais recuado retrato de uma mulher-música do *corpus* que tenho vindo a estudar e que se encontra na coleção do MNFMC-ME (inv.º ME 1184). Trata-se de uma pintura de ignota oficina italiana, representando uma cantora (talvez compositora, resposta que poderá ser dada com o estudo do livro com recursos laboratoriais), num ambiente cortesão, em finais do século XVI, como denuncia o traje de mangas abalonadas e um colo ligeiramente despido. Tecido luxuoso, brocados, joias, de que animal são as penas que ostenta na cabeça? Listrado, o tecido é transgressor (Pastoureau 1994). Ostenta, para além das plumas, um diadema vermelho na cabeça e olha-nos como que orgulhosa do seu *métier*. O que está refletido no colar? E no diadema? Que mulheres usavam diadema nesta transição de centúria? As de elevado estatuto social, a realeza e a nobreza. E as amantes. Cor do amor e da paixão? Pousada nos antebraços, está uma manta de arminho. O cortinado vermelho e pesado sugere-me um ambiente lascivo, idêntico ao das alcoviteiras de Caravaggio, numa composição que durante anos teve a titulação hagiográfica de «Santa Cecília?»[14]. É uma transgressora, como as mulheres cortesãs de Gerrit van Honthorst (conhecido caravagista, também chamado de Gherardo delle Notti). Santa, por certo, não seria. Na pintura de Évora, o semblante da mulher é sisudo e os lábios estão cerrados. De que voz se trata: soprano ou alto? Porque tinha D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas, arcebispo de Évora, este retrato na parte inferior da sua coleção (Espanca 1949, n.º 100)? A refletografia por infravermelhos pode dar pistas sobre o repertório representado no livro (Duarte 2024a). Como seria a moldura original? Estaremos perante uma ignota compositora autora do livro para onde circunstancialmente aponta?

5. *VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS*: A MESA DA MUNDANIDADE

Maria Madalena representa o paradigma da mulher arrependida. A sua atitude é, por isso, de penitência, meditativa ou contemplativa. Na sua vida mundana, Madalena caracteriza-se por ostentar joias, vestes opulentas ou um vaso de perfume (que na narrativa cristológica usa para lavar os pés de Cristo). Na etapa seguinte, a do arrependimento, aparece de longos cabelos e adorando o crucifixo, não faltando a presença da caveira associada ao *memento mori*, à vaidade do mundo e à inexorável passagem do tempo. *Vd.*, a título de exemplo, a pintura do Museu Carlos

[14] No inventário feito por António Francisco Barata em 1890, com o n.º 88 é referido, com reservas, «Santa Cecília?». Na relação da coleção da Biblioteca Pública de Évora feita por Gabriel Pereira, mais avisado, no ano de 1884, a pintura tem o n.º 150, aparecendo com a seguinte descrição: uma «Taboa. Retrato de dama tendo nas mãos um livro de musica. Creio que por causa do livro de musica lhe chamaram, tradicionalmente, Santa Cecilia. Parece uma dama do seculo XVI» (p. 16).

Machado, em Ponta Delgada, idêntica à de Soror Joana Baptista, mas invertida, firmada por Clemens Sanchez — «Clement Sanchez/Faciebat» — pintor ativo em Valladolid e falecido em 1620 (Collar de Cáceres 1989, p. 387; Duarte 2024b, pp. 272-275). Este *modus operandi*, tirado por *poncif*[15], indica uma das técnicas de cópia. A imagem, de carácter moralizante e pedagógico, representa o interior de um quarto de vestir, vendo-se o leito e o dossel, com Maria Madalena tirando todas as joias, renunciando, portanto, à precariedade da vida humana. Este ato parece ser claro: uma metáfora para o desprendimento de uma vida pecaminosa. Num plano fundeiro, à direita, uma paisagem frondosa. Sobre um *cassone*, o alaúde de que se veem as aduelas no tardoz, associado a ambientes luxuriantes e libidinosos, portanto, vícios, largamente debuxados por Caravaggio e seus seguidores em Haarlem e Utrecht. A pintura provém da coleção de D. Maria Francisca Borges Coutinho de Medeiros Sousa Dias da Câmara, condessa de Cuba, que a legou ao museu e foi copiada, a partir de gravados que circulavam na época, nomeadamente os de Pieter de Jode I (seguindo um original de Sebastiaen Vrancx, *circa* 1590-1632, da coleção do Rijksmuseum, inventário RP-P-1966-151), lendo-se a seguinte inscrição latina: «S. MARIA MAGDALENA spirituali certamine Deo militans, mortaliaq contemmans, nobis mortalibus inquit: Terræ spernat opes cœli qui militat oris,/Principis æterni castra sequenda tibi».

Também Soror Joana Baptista, a D. Jerónima de Meneses, filha de D. João de Meneses e D. Madalena da Silva, que deverá ter nascido em Campo Maior, segue o mesmo modelo gravado (como o faz em a *Rainha Santa Isabel*, numa coleção privada; ou *Santa Teresa e a Visão da Santíssima Trindade*, numa outra coleção privada, em Madrid, todos assinados). Depois de professar no Convento das Maltesas de São João de Estremoz, toma o nome de Soror Joana Baptista, tendo sido uma das muitas monjas-pintoras que, elogiadas pelas crónicas coetâneas, emergiram nesta época (Oliveira 1994; Serrão e Carvalho 2002; Caso 2016). Em Santa Maria Madalena renunciando às vaidades mundanas, proveniente do Convento do Salvador, hoje nas reservas do MNAA (inv.º 1058 Pint), elencam-se atributos que a identificam, como o alaúde. Esta obra representa uma *vanitas vanitatum* e descreve uma cena feminina de *toilette* associada ao luxo interior de um aposento, onde se vê um baú de joias. Sendo a personagem Santa Maria Madalena, que traja ricamente, a composição alegórica de função moralizadora e apologética narra aquele que é um dos primeiros gestos da sua conversão: o da renúncia aos bens mundanos a que se seguirá a retirada para o deserto, lugar de penitência, meditação e de encontro místico com Cristo. Madalena é, na época da Contrarreforma, um modelo de exortação à conversão e à penitência, o grande exemplo feminino de quem trocou uma vida de riqueza e prazer efémero

[15] Ou estresido.



Fig. 4
Santa Maria Madalena renunciando às vaidades mundanas*, circa* 1600, Clement Sanchez (assinada). Museu Carlos Machado, Ponta Delgada
Fotografia da autora, 2017

pela vida contemplativa, desprezando toda a precariedade das ações humanas. De destacar a presença do alaúde em cima da arca, que facilmente pode remeter para a narrativa dos vícios, entretenimento ou comportamento desviante de certas freiras. A pintura deverá ter sido levada a 22 de março de 1893 do convento bracarense e beneditino de Salvador que era relativamente despojado, como já se apontou (Serrão e Carvalho 2002, pp. 170-171).

6. A MESA DO VÍCIO E DA CONVERSAÇÃO

São várias as mesas, de interior e exterior, que servem de apoio ao vício do jogo, do amor, da frivolidade e das companhias musicais. Quem foi Christoffel Jacobsz van der Lamen e que Música pintou? Filho de Jacob van der Lamen (1584-1620), também pintor flamengo de Antuérpia, Van der Lamen (ou Laemen) destacou-se por pintar temas iconográficos intimistas (pequeno jardim ao ar livre ou interior de um palácio) onde damas e cavalheiros jogam, cantam, tangem instrumentos musicais, mormente o alaúde, em torno de uma mesa. Tecnicamente, recorre a pincéis finos para aplicar as tintas a óleo resultando numa minúcia descritiva dos elementos, como as fímbrias bordadas e acetinadas dos têxteis, as notações musicais quase ilegíveis sobre fólios, as

decorações dos alaúdes (que permitem, por vezes, identificar as oficinas e o *luthier*), as plumas nos chapéus dos cavalheiros ou as fivelas dos sapatos, como acontece nas obras do MNSR (Duarte 2024b, pp. 489-491).

Também Pieter de Hooch, com obra que entrou em Portugal por via de mercados, debuxou esta tipologia iconográfica. Filho de um pedreiro e de uma parteira, Hooch nasceu em Roterdão, a 20 de dezembro de 1629, estando documentada a sua passagem por Haarlem. Aprendeu a arte de debuxar paisagens com Nicolaes Pietersz Berchem, mas foi na pintura da intimidade do lar com músicos, lições ou conversas em torno de uma mesa que se destacou, sendo notória a proximidade com a estética de Vermeer (1632-1675). Numa pintura do MNAA (inventário 1620 Pint) pode ver-se uma cena no interior de uma sala, incidindo a luz vinda da janela à esquerda. À volta da mesa estão cinco personagens, dois casais e um violinista que parece dar o tom.

7. A MESA DEVASSA E O ALAÚDE N'*O FILHO PRÓDIGO*

A *Parábola do Filho Pródigo* aparece por quatro vezes no *corpus* de pintura com iconografia musical em Portugal, no tempo do Barroco: Lamego, Macedo de Cavaleiros e coleções particulares (Duarte 2024b, pp. 737-738). As composições num ambiente libidinoso de taberna e vinho repetem-se: um banquete em volta de uma mesa oval, em que os convivas vestidos a rigor conversam, comem e bebem, sendo servidos pelos criados. Numa tribuna, músicos animam e sonorizam o banquete que decorre no interior de uma casa. À mesa, repete-se o som do alaúde: de tamanhos e número de ordens variáveis, o alaúde é um cordofone dedilhado com caixa de ressonância de madeira em forma de meia pera; possui um tampo harmónico com uma abertura sonora circular decorada com rosácea e costas côncavas abauladas; o braço estende-se largo e curto, possuindo vários trastos móveis em tripa, sendo rematado por um cravelhame fletido na perpendicular em relação ao braço e corpo do instrumento. No *corpus* de pintura coetânea portuguesa — maioritariamente sacra — e em análise, ainda que o alaúde se represente na maioria das vezes estilizado ou com erros na sua morfologia, predomina aquele que possui seis ou sete ordens, sendo a última constituída por uma só corda mais aguda (a *chanterelle*).

8. A ÁRVORE DA VIDA. O BEM E O MAL

Por fim, escolhi uma praticamente desconhecida pintura das reservas do MNAA concebida dentro de uma espiritualidade barroca didática, moralizante e pessimista ligada à finitude da vida e diretamente relacionada com obras anacrónicas, como a *Psychomachia* de Prudêncio, um poema alegórico em que as virtudes e os vícios lutam pela alma humana (Maravall 1981; Prado Nistal 1997) (Fig. 5). A *Árvore da Vida*, raramente debuxada no contexto da arte portuguesa, mas relativamente presente nas



Fig. 5
A Árvore da vida, *circa* 1680-1690. Ignoto autor de escola espanhola. MNAA. Imagem cedida pela ADF/MMP

gravuras flamengas, associa-se, aqui, a um contexto festivo-escatológico. No Musée Carnavalet, em Paris, pude ver uma recuada representação do tema, datada *circa* 1560, mostrando um grupo que dança em seu redor e, no topo frondoso de uma árvore, músicos sopram aerofones e percutem tamboril, contando-se, da esquerda para a direita: um sacabuxa; um charamela tenor; um tamborileiro; um músico (?) — não se vendo se tange instrumento ou canta — e outro charamela. Na pintura do MNAA, já referida por Benito Navarrete Prieto, que indica, e bem, tratar-se de um seguidor de Ignacio de Ries, num tema iconográfico repetido na Catedral de Segóvia, a morte simboliza o castigo para os prazeres vividos no mundo terreno, conduzindo-nos ao arrependimento e renúncia das vanidades mundanas (Navarrete Prieto 2001, pp. 349-358). Também na recente exposição *Iconografía del mal. Tapices de los Pecados capitales*, ocorrida na Galeria de las Colecciones Reales, mormente dedicada a Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), pude ver uma pintura de Isidro de Burgos, *circa* 1660 (inv.º 00683621), com o mesmo tema iconográfico. Em detalhe: duas mesas



Fig. 6
Ignacio de Ries, 1653.
Alegoria da Árvore da Vida.
Catedral de Segovia, Espanha
Imagem cedida pela instituição

de vícios e um monstro que com línguas de fogo engole, pungentemente, uma fila de gente, incluindo músicos — um alaudista e uma harpista —, aludindo ao mesmo tema iconográfico em merecimento.

Vendo com mais detalhe a pintura do MNAA de ignoto autor de escola espanhola, pode ver-se a representação de convivas em torno de uma mesa farta, cantando, tangendo e dançando. No registo inferior, e tal como nas pinturas já elencadas, Cristo percute um sino suspenso numa árvore, vendo-se, no lado oposto, um esqueleto com uma foice. O significado desta metade inferior alude à transitoriedade da vida humana (*o tempus fugit*). O sino percutido por Cristo advertiria o pecador, se ele fosse ouvido. A árvore, símbolo da vida, está pronta para ser ceifada pela morte que está já à espreita. No topo superior, desfilam vários vícios metamorfoseados. Da esquerda para a direita: um casal que dança e percute, cada um, um par de castanholas atadas

às mãos por fitas de cetim coloridas[16]. A jovem mulher traz, ainda, presa à cinta, mais um par desses idiofones. À mesa, um homem emplumado canta e tange uma viola de mão, parecendo ser acompanhado, no canto, por mais quatro jovens. De seguida, um ancião, que deveria estar mais avisado, solicita à criada mais uma taça de vinho que chega sobre uma bandeja. Dois homens terminam o flanqueio da mesa, vestindo-se, o último, de vermelho, junto do qual está uma faca com o espigão fora da mesa (fazendo referência ao desequilíbrio da sociedade, isto é, entre a desídia e o dever).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num ensaio de 1984 publicado pela primeira vez em *Ein Anderes Klima: Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst: Städtische Kunsthalle Düsseldorf*, Jeff Wall diz fotografar «everything in perpetual close-up». Releio atualmente esse ensaio e lembro-me do quanto a fotografia (como objeto e não como técnica) me tem servido para perpetuar na memória a iconografia musical existente em Portugal, desde o tempo de Alvaro Pirez d'Évora ao de Maria de Lurdes de Melo e Castro. Levantada e analisada *in situ* e, pelo meão, revista em detalhe por intermédio da fotografia, a iconografia musical tem-se revelado, como tenho vindo a disseminar exaustivamente, uma fonte primária inesgotável de informação relativa a instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos; conjuntos vocais e instrumentais; notação musical; ambientes musicais; tipologias de intérpretes; ou cenas de dança. O estudo destes motivos de música e de dança, incluindo os seus descritores, é auxiliado pela dissecação e entendimento de fontes secundárias como o dos instrumentos musicais coevos e anteriores; a literatura e dicionários (como os de Rafael Bluteau, Bento Pereira, entre outros) para o uso definitivo de um léxico musical correto (Duarte 2024b, pp. 573-711); fontes de arquivo como os inventários *post mortem*, epistolários, tombos de baptismo, casamento e/ou óbitos, habilitações *de genere*, processos inquisitoriais, entre outros; tratados musicais e partituras sobreviventes à voragem do tempo; outras manifestações artísticas coevas como fontes gravadas avulsas, estampas, desenhos, outras pinturas. Na presente investigação, o foco esteve nas imagens de música em temas didáticos e moralizantes veterotestamentários, hagiografias e temas profanos, em diálogo com o desfile dos pecados capitais associados à presença da mesa, de Cristo e ao sino por ele percutido, à ampulheta, à caveira e ao corpo esquelético de foice na mão. O *corpus* apresentado foi um convite à reflexão sobre a arte como veículo de ensinamento moral e expressão do poder. E qual o impacto do pecado consumado à mesa na moralidade cristã? A tradição adotou conceitos através de textos como a *Psychomachia* de Prudêncio (século IV), um poema alegórico em que as virtudes e

[16] As castanholas são um idiofone de concussão constituído por duas peças côncavas de madeira dura que, percutidas uma contra a outra, produzem um som estridente e curto. Também podem ser percutidas, quando possuem um cabo, nas pernas do próprio percussionista. A sua presença do *corpus* é rara e na literatura parca.

os vícios lutam pela alma humana. Para a sua sonorização, como se viu, predominam motivos musicais de percussão — como a sineta de mão — e cordofones dedilhados — como o alaúde — coadunando-se com o aparecimento e desenvolvimento de diferentes géneros musicais e a proliferação de músicos profissionais e amadores que acompanham a revolução da música instrumental — cujo som agora se interrompe e silencia, até porque «A pintura não tem fim, senão começo» (Holanda 1984 [1549]).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Jorge de Almeida Lima*, cx. 18, doc. 256.

BARATA, António Francisco, 1890. *Biblioteca Pública de Évora.* Évora: Tipografia da Folha do Sul.

Evangelho segundo S. Marcos, 6, 21-29 [em linha] [consult. 2025-03-01]. Disponível em: https://conferenciaepiscopal.pt/biblia/prov/48_Mc.pdf [pp. 19-21].

PEREIRA, Gabriel, 1903. *A collecção de desenhos e pinturas da Bibliotheca d'Evora em 1884.* Lisboa: Officina Typographica.

PERYM, Damião de Froes, 1736. *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das molheres illustres em armas, letras, acções heróicas, e artes liberais.* Lisboa: Oficina da musica de Theotonio Antunes Lima, tomo I.

PRUDÊNCIO, 1949. *Psychomachia*. Cambridge: Harvard University Press.

MONOGRAFIAS

CARVALHO, José Alberto Seabra, Joaquim Oliveira CAETANO, e Anísio FRANCO, coords., 2015. *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-2374-9.

CAPPELLETTI, Francesca, 2006. *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*. Roma: Ugo Bozzi Editore. ISBN-10 8870030407.

CASO, Ángeles, 2016. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras.* Oviedo: Libros de la letra azul. ISBN 9788494574504.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando, 1989. *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500- 1631).* Segóvia: Deputación Provincial de Segovia. ISBN-13 9788486789237.

DUARTE, Sónia, 2025. *Pintura, música e dança em Portugal: notas acerca do seu inventário, estudo, sonorização e salvaguarda* [em linha]. Palestra apresentada pela SPAE – Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Portugal, e realizada, por zoom, no dia 24 de fevereiro de 2025 [consult. 2025-02-26]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3j5oS3PNMxw&t=1418s.

DUARTE, Sónia, 2024a. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)* [em linha] [consult. 2025-06-04]. Disponível em: iconografiamusicalemportugal.com.

DUARTE, Sónia, 2024b. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750).* Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

DUARTE, Sónia, 2018. Vivendo de sua fazenda e da arte de pintor: relações entre as imagens de música e a vila de Borba, a partir da obra pictórica de José de Sousa de Carvalho (1741-1795). *ARTIS – Revista de História da Arte.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, (7), 20-32. ISSN 2183-7082.

DUARTE, Sónia, 2012. *O contributo da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa, luso- - flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa. 2 vols.

ESPANCA, Túlio, 1978. *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora (Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2 vols.

ESPANCA, Túlio, 1949. As colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Conventos de Évora. *A Cidade de Évora*. (17-18), 443-498.

HOLANDA, Francisco de, 1984 [1549]. *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 9789722406529.

MARAVALL, José Antonio, 1981. *La cultura del barroco.* Madrid: Editorial Ariel. ISBN 9788434405387.

MESQUITA, Vitória, José PESSOA, e Álvaro REIS, 1997. *Jorge Almeida Lima – Fotógrafo Amador*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado. ISBN 972-8137-68-0.

MOURA, Carlos, 1986. *O limiar do Barroco.* Lisboa: Alfa. Vol. 8 de *História da Arte em Portugal*, dir. Pedro DIAS, e Dagoberto MARKL. ISBN 9789726260097.

NAVARRETE PRIETO, Benito, 2001. Iconografía del Árbol de la Vida en la Península Ibérica y América. Em: José Manuel ALMANSA, et al., eds. *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 349-358. ISBN 84-688-4049-1.

NETO, Maria João, 2025. *História da Arte Hoje: Modus Operandi*. Lisboa: Caleidoscópio. ISBN 9789896588946.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 1994. *O edifício do convento do Salvador de Braga (de convento de Freiras a lar do Conde de Agrolongo)*. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier. ISBN 9787719919994.

PACHECO, Francisco, 1985 [1599]. *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones de Francisco Pacheco*. Edição de Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ, e Rogelio REYES CANO. Sevilha: Diputación de Sevilla. ISBN-10 8450525462.

PASTOUREAU, Michel, 1994. *O tecido do diabo.* Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 9789723311785.

PRADO NISTAL, C. López de, 1997. Fé, razón y muerte. Em: *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*. Coruña: Museo de Bellas Artes de la Coruña, pp. 66-67. ISBN-10 84-453-2028-9.

SERRÃO, Vítor, 2013. *Josefa em Óbidos*. Lisboa: Quetzal. ISBN 978-989-554-693-0.

SERRÃO, Vítor, 1991. *Josefa de Óbidos e o tempo do Barroco*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural – Galeria de Pintura do Rei D. Luís. ISBN 9789725645789.

SERRÃO, Vítor, 1985. *O essencial sobre Josefa de Óbidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN 9789722701242.

SERRÃO, Vítor, e Maria de Lourdes Simões de CARVALHO, 2002. *Rouge et Or, Trésors du Portugal Baroque* [catálogo de exposição]. Paris: Musée André Jacquemart; Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, pp. 170-171, n.º 39. ISBN 972-758-012-2.

SLATER, Alexis D., 2019. *Mayken Verhulst: a professional woman painter and print publisher in the sixteenth-century Low Countries.* Texas: The University of Texas at Austin. OCLC 1107883340.

SOBRAL, Luís de Moura, ed., 1998. *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [catálogo de exposição]. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. ISBN 972-8087-52-7.

SOBRAL, Luís de Moura, 1994. *Pintura e poesia na época barroca – a homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN-10 9723309416.

WALL, Jeff, 1984. *Ein Anderes Klima: Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst: Städtische Kunsthalle Düsseldorf*. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf.