

LUZIA AURORA ROCHA
CESEM – Universidade NOVA de Lisboa

CEGOS, SOCIEDADE E MÚSICA NO BARROCO PORTUGUÊS

Resumo: O presente artigo visa abordar a temática da cegueira e da música durante o período Barroco em Portugal. São várias as representações artísticas, em azulejo ou em escultura de barro (figuras de presépio) que comprovam a existência destes tipos sociais na sociedade Portuguesa. A análise de fontes com iconografia musical permite-nos analisar contextos de representação e averiguar a função social dos cegos músicos nesta época, bem como estudar a sua sobrevivência em grupos itinerantes, pois estes, por necessidade da falta do sentido da visão, faziam-se acompanhar de uma criança/moço, que os guiavam, e de um pequeno cão, que tanto protegia o grupo como auxiliava na *performance* musical, realizando acrobacias ao som da música. A análise dos instrumentos musicais associados a estes grupos será também uma das questões a tratar.

Palavras-chave: cegueira; música; iconografia musical; barroco; Portugal.

BLINDNESS, MUSIC AND SOCIETY IN THE PORTUGUESE BAROQUE

Abstract: This article aims to study the subject of blindness and music during the Baroque period in Portugal. Several artistic representations in ceramic tiles and clay sculptures (specifically nativity figures) prove the existence of blind musicians in Portuguese society during this time. This article analyzes the musical iconography of these sources to understand the contexts of representation and to ascertain the social function of these blind musicians. This analysis also sheds light on their lives as members of an itinerant group, which was guided by a young boy and accompanied by a small dog that both protected it and participated in its musical performance by performing tricks to the music. Finally, the musical instruments associated with this group will also be analyzed in this article.

Keywords: blindness, music, musical iconography, Baroque, Portugal.

A associação da cegueira com a música

A cegueira é uma condição física que pode ser compreendida de forma bastante imediata, dado que consiste na falta de um dos cinco sentidos que mais importância tem, a visão, devido a factores fisiológicos ou neurológicos. É um dos sentidos mais importantes para a vivência quotidiana de um indivíduo e para o seu relacionamento e interacção com o mundo onde vive. Há dois motivos importantes que justificam a associação dos cegos com a arte da música. O primeiro é um motivo de ordem médica. A privação grave de um dos sentidos resulta num melhor funcionamento de todos os outros. Logo, há um desenvolvimento muito mais apurado do sentido da audição e do tacto, imprescindíveis para a prática musical. Hiroyuki Minamino refere:

Because of their visually challenged physical condition, blind people had to select occupations that emphasized their other senses. Many blind men and women therefore turned to music as their profession. Music depends more on ears than on eyes. Singing and playing instruments require mouths and hands. A well-trained musician does not have to see the keyboard, fingerboard, or finger holes when playing the instrument. He can feel the keys, frets, holes, and strings with his hands. Moreover the blind person's sense of hearing was perhaps

sharper than that of their sighted counterparts because of a greater concentration on hearing (Minamino, 2002, p. 272).¹

O segundo, um motivo de ordem social. A construção social do conceito de deficiência física aponta, muitas vezes, o fracasso do indivíduo (ou as suas dificuldades) à própria deficiência, vista como um obstáculo ao bom desempenho. Para Linton (1998), as artes têm um papel importante ao desmontar estereótipos e é aqui que a música encontra o seu lugar, pois o significado geralmente atribuído à deficiência, seja de condição pessoal mais do que questão social, de sofrimento individual mais do que uma condição política. Quando indivíduos deficientes fracassam na escola, no trabalho ou no amor, o fracasso é atribuído à deficiência, ela própria vista como um obstáculo ao bom desempenho, ou à fragilidade psicológica do deficiente, ou à sua falta de resiliência, sua incapacidade de “superar” os infortúnios (p.129).

A representação de músicos cegos pode ser encontrada em fontes artísticas que atravessam todas as eras, das culturas pré-cristãs à contemporaneidade. O músico cego teve um papel, de certa forma, oscilante na sociedade, variando entre a boa aceitação social e a marginalidade. Neste último caso, a *performance* musical associa-se à pobreza, à mendicidade e à itinerância.

O instrumento musical dos cegos não é sempre o mesmo. Por exemplo, no Egito encontramos a harpa, um cordofone dedilhado, instrumento nobre. Um músico cego canta e executa o instrumento. Trata-se de uma pintura tumular da 18^a Dinastia (século XV a.C.) onde se representa um banquete em que o músico toca e canta e bailarinos dançam para entretenimento dos convidados de Nakht, o falecido. Trata-se, portanto, de um músico com posição social alta.

A partir da Idade Média são frequentes as imagens de cegos músicos tocadores de sanfona. Destacamos aqui as obras do pintor francês de Georges de la Tour (1593-1652), com instrumentos musicais que diferem no modelo, particularmente da forma da caixa de ressonância (Imagens 1 e 2).

1 Tradução livre: “Uma vez que a falta de visão desafia a sua condição física, os cegos têm de selecionar ocupações que dependam mais dos outros sentidos. Desta forma, muitos homens e mulheres, cegos e cegas, escolhem a música como profissão. A música depende muito mais da audição do que da visão. Cantar e tocar instrumentos musicais requer o uso da boca e das mãos. Um músico bem treinado, quando toca, não necessita de olhar para o teclado, para o braço de um instrumento ou para as suas chaves. Ele consegue sentir as teclas, trastos, orifícios e cordas com as suas mãos. Além do mais, o sentido da audição dos cegos é mais apurado nos cegos do que nos que vêem, por causa de uma maior concentração no ouvir.”



Imagem 1. Georges de la Tour, 1625-1630, *A luta dos músicos*, óleo sobre tela, Getty Museum, Los Angeles. Recuperado el 28 de abril de 2017, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Georges_de_La_Tour#/media/File:Georges_de_La_Tour_\(French_-_The_Musicians%27_Brawl_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Georges_de_La_Tour#/media/File:Georges_de_La_Tour_(French_-_The_Musicians%27_Brawl_-_Google_Art_Project.jpg)



Imagem 2. George de la Tour, *Cego músico com sanfona*, 1610-1630, óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid. Recuperado el 3 de mayo de 2017, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACiego_tocando_la_zanfon%C3%ADa_\(Georges_de_La_Tour\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACiego_tocando_la_zanfon%C3%ADa_(Georges_de_La_Tour).jpg)

Estes músicos, que figuravam na mais baixa posição social, faziam-se acompanhar de um pequeno cão, ou ainda de uma criança. Tanto o animal como a criança funcionam como guias, como segurança contra os perigos das viagens e também como parte do espectáculo musical, seja na parte acrobática,

seja na execução de outros instrumentos musicais. É exemplo desta formação musical em trio uma pintura espanhola que se encontra no Museo del Prado, de ca. de 1786, de autoria de Ramón Bayeu y Subías.

A guitarra é um instrumento pouco associado aos cegos músicos e encontramos-la mais tardiamente, a partir do século XVIII, tomando-se como exemplo a pintura de Francesco Sasso (século XVIII), intitulada *El charlatán de aldea*. O mesmo acontece com os cordofones friccionados, como a viola de arco (por exemplo, em *The Blind Fiddler* the David Wilkie, de 1806) ou o violino (por exemplo, em *O cego rabequista*² de José Rodrigues, de 1855). A partir do século XIX é grande a diversidade instrumental usada por cegos músicos. É comum o uso de cordofones (como a guitarra, o violino, etc.) e do acordeão, por exemplo (Imagem 3). Há também o recurso a instrumentos próprios de determinadas culturas. É o caso de, na China, a execução do Erhu³ por músicos cegos (Imagem 4).



Imagem 3. Tomas Castelazo, *Músico cego tocando acordeão*, fotografia. Recuperado el 3 de mayo de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABlind_accordion_player.jpg

- 2 É comum, em Portugal, a designação do violino em contexto (ou de feitura) popular por “Rabeca”.
- 3 Cordofone friccionado com com caixa de ressonância hexagonal, circular ou em forma de tubo (colocado na horizontal). A frente é coberta por pele de serpente e a parte de trás aberta ou parcialmente aberta. Tem duas cordas presas, numa extremidade, no cravelhame e na parte final do braço (que atravessa a caixa de ressonância de uma extremidade a outra, acabando, assim, por também ter a função de presilha). O arco tem forma ligeiramente convexa, e as cerdas passam pelo meio das duas cordas do instrumento. Desta forma, à medida que o arco é executado, para um lado e para o outro, as cerdas entram em contacto com a parte interior de uma das cordas e com a exterior da outra. De realçar que existe, no braço, um pequeno anel móvel que mantém as cordas juntas e delimita o comprimento vibrante; na caixa de ressonância, existe um pequeno cavalete onde assentam as cordas. O instrumento toca-se na vertical, apoiado no joelho do executante. Instrumento em tudo similar ao *jinghu*, mas é necessário ter em conta que o comprimento do braço é maior, assim como a caixa de ressonância (diâmetro). Consequentemente o som tem tessitura mais grave. Consultar Rocha, 2016, pp. 81-87 e Rocha, 2016, pp. 134-139.



Imagem 4. Anna Frodesiack, *Cego a tocar erhu* (China), fotografia. Recuperado el 28 de abril de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEhru_played_by_blind_man.jpg

Cegos com sanfona: contextos de representação no Barroco Português

Caminhantes e viajantes

Nos contextos do Barroco Português, o cego músico é um indivíduo de classe baixa que vive na miséria e na mendicidade. A maioria das obras retrata cegos com uma criança como acompanhante, cuja função é guiar o deficiente ou recolher moedas num chapéu, bolsa ou tigela. Também há cães em cena, com funções parecidas às das crianças, como anteriormente referido. São caminhantes e viajantes, com uma vida nómada. No azulejo – um dos suportes artísticos mais importantes em Portugal durante este período –, o cego músico é retratado desta forma em painéis que se encontram em diferentes zonas do país, em edifícios com funções distintas, associados a contextos sacros (como conventos, mosteiros) ou profanos (palácios e quintas de recreio da nobreza). Encontramos ligeiras variantes ao nível da instrumentação e da formação que compõe o grupo. No painel do Antigo Convento da Graça (Lisboa) vemos um cego com sanfona que caminha pelo campo e atravessa uma ponte, acompanhado de uma criança, que tem um pequeno tambor preso à cintura e uma baqueta numa das mãos. A sanfona está parcialmente visível e apresenta uma forma redonda, que será fantasiada, e sem grandes pormenores organológicos (Imagem 5).



Imagem 5. Anónimo, s. XVIII, *Cego e moço músicos caminham sobre ponte*, painel de azulejos, Antigo Convento da Graça, Lisboa.

Um contexto de representação muito semelhante é o do painel do antigo Palácio da Mitra (Santo Antão do Tojal) onde também vemos um cego com sanfona que atravessa uma ponte, acompanhado de uma criança, esta sem qualquer instrumento musical. A sanfona está oculta no manto do cego, sendo apenas visível a extremidade onde se encontra a manivela (Imagem 6). A forma da caixa do instrumento é bastante semelhante à da pintura de Georges de la Tour acima reproduzida (Imagem 1). Não é uma forma típica dos instrumentos ibéricos, o que levanta a forte hipótese de esta cena ter sido copiada de gravura europeia.



Imagem 6. Anónimo, s. XVIII, *Cego músico com o seu moço caminham sobre ponte*, painel de azulejos, antigo Palácio da Mitra, Santo Antão do Tojal, Lisboa.

Dentro deste mesmo estilo de representação temos ainda outros painéis com cegos viajando, atravessando pontes, nomeadamente no antigo colégio de Santo Antão, dos Jesuítas (Lisboa) e no Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa). No primeiro, vemos um cego com sanfona e uma criança segurando um pequeno tambor (sem baquetas visíveis). A sanfona apresenta o mesmo problema organológico que encontramos na imagem 5, o painel do antigo Convento da Graça – uma estranha forma circular, fantasiada. No segundo, um cego com sanfona e o seu moço sem instrumento musical. Da sanfona nada se pode analisar, pois apenas a manivela e uma pequena parte da caixa de ressonância se vislumbram por entre as vestes do cego. O tambor, tal como o do painel do Convento da Graça, é de pequenas dimensões, apropriado a uma criança, não se conseguindo perceber se será unimembranofone ou bimembranofone.

Exemplo mais particular da representação de cegos músicos viajantes/caminhantes é o painel da Quinta do Molha Pão (Belas), onde temos um conjunto mais alargado, com a presença do pequeno cão (Imagem 7). O painel, de pequenas dimensões, não permitiu ao pintor, por certo, reproduzir pequenos pormenores da sanfona. O moço que integra o grupo toca pandeireta (sem membrana e com soalhas).



Imagem 7. Anónimo, s. XVIII *Cego e moço músicos acompanhados de cão*, painel de azulejos, Quinta do Molha Pão, Belas.

Igualmente particular é o painel do antigo Palácio Arquiepiscopal (Braga), dado que é a única representação em azulejo de um cego músico com violino. Pelas suas características da caixa de ressonância, trata-se de um instrumento musical de fabrico popular (Imagem 8).



Imagem 8. Anónimo, *Cego músico com o seu moço*, painel de azulejos, antigo Palácio Arquiepiscopal (actual Reitoria da Universidade do Minho), Braga.

Músicos de Rua

Os pequenos espectáculos musicais efectuados pelos cegos e os seus grupos tinham como propósito a recolha de esmolas para sobrevivência. A música poderia ter uma componente circense, com acrobacias efectuadas pelo animal de companhia, o cão. No Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa)⁴ encontramos três painéis com este tipo de representação. Dois deles encontram-se na mesma escadaria (a chamada “Escadaria dos Sinos”) e dizem respeito a performances de cego tocador de sanfona, moço que toca e cão que realiza acrobacias ao som da música. Nos dois painéis há espectadores, sendo que num deles o grupo se encontra no exterior de uma taberna, com dois homens provenientes de classes populares (um deles acompanha a música batendo palmas) assistindo à performance musical. Um pouco mais ao longe, junto à porta da taberna, um casal assiste também ao espectáculo musical. Relativamente aos instrumentos musicais, a sanfona apresenta os mesmos problemas de representação, com a caixa de ressonância em forma circular. O moço toca flauta de tamborileiro. No segundo painel temos o mesmo grupo, o cego tocador de sanfona, o moço

4 Sobre estes e todos os painéis referidos neste artigo provenientes do Mosteiro de São Vicente de Fora, consultar (Rocha, 2008).

(desta feita executando um pequeno tambor) e o cão que faz habilidades ao som da música. Assistem elementos de classe nobre e de classe popular, todos homens. Mais particular é o terceiro painel do Mosteiro de São Vicente de Fora, de produção mais antiga que os primeiros⁵. Encontra-se noutra escadaria, a “Escadaria dos Cardeais”, que contém uma séria de cenas de cariz fabuloso, onde mitologia e cenas quotidianas se articulam numa mescla inédita e completamente fora do comum. Nesta cena vemos um cego que toca sanfona (modelo com alguns pormenores organológicos, nomeadamente a forma da caixa mais normalizada, a manivela e alguns detalhes do teclado). A criança toca tambor (pequeno tambor percutido com duas baquetas) e o cão dança. Verifica-se a presença inédita de um pequeno arco para que o animal realize acrobacias ao som da música. Estamos novamente perante uma performance de rua, tendo como público uma jovem mulher que é uma figura mitológica. Trata-se de uma figura feminina, de proporções maiores do que o trio musical, que se encontra coroada de flores e segura na mão uma palma. Existem mais seres mitológicos na continuação do painel. Esta mistura entre personagens da sociedade portuguesa da época e elementos mitológicos é deveras estranha e bizarra, ainda mais tratando-se de um espaço sacro, um Mosteiro.

Proveniente de uma colecção particular (Lisboa), um painel de azulejos que decora os muros de jardim de uma casa nobre mostra uma performance de rua, com o cego a tocar sanfona e a cantar e uma criança a tocar pandeireta (sem membrana e com soalhas). Trata-se de uma performance sem espectadores (Imagem 9).



Imagem 9. Anónimo, *Cego músico com o seu moço*, painel de azulejos, colecção particular, Lisboa.

⁵ Os dois primeiros exemplos são datados da primeira metade do século XVIII; este último exemplo, datado do final do século XVII.

Após a apresentação e análise destes painéis, algumas questões podem ser colocadas: qual o repertório executado? Que tipo de música tocariam os cegos no Barroco português? Muita informação fica fixada nas fontes iconográficas, que nos fornecem dados importantíssimos (e, por vezes, únicos) para a compreensão da História da Música, mas o som não é um deles. Até o presente não foram encontradas fontes que nos forneçam pistas para responder a esta questão. Apenas Suzanne Chantal indica, relativamente aos cegos na cidade de Lisboa no tempo de D. João V:

Passavam [os minuetes] do realejo esmaltado para o manicórdio do cego [...]. Mais de uma semana antes da corrida de touros, os cegos vendiam o programa escrito em verso (Chantal, s.d., pp. 271- 272).

A referência acima citada indica que os minuetes tocados em casas ou salões dos nobres (nota-se pela referência a um instrumento musical mais rico, o “realejo esmaltado”, por certo algum instrumento automático que tocaria as músicas através da ação de uma manivela) e que esse repertório era depois ouvido de alguma forma e reproduzido pelos músicos cegos. Levanta-se outra questão, nomeadamente a referência a manicórdio e não à sanfona. De facto, o termo “manicórdio” podia ser usado em Portugal como sinónimo de “monocórdio” e também como designação genérica para os instrumentos cordofones, entre os quais se englobaria a sanfona. Esta pode, de facto, ser a explicação para o uso deste termo na referência de Suzanne Chantal.

Cenas de Natividade e Presépios

Nos presépios portugueses da primeira metade de setecentos são várias e recorrentes as figuras de cegos músicos. Podemos, por exemplo, encontrá-los no Presépio da Madre de Deus (início do século XVIII, atribuído a António Ferreira) ou noutros presépios um pouco mais tardios, como é o caso do Presépio da Basílica da Estrela (segunda metade do século XVIII, atribuído a Joaquim Machado de Castro e José de Barros). Os presépios portugueses, uma das manifestações mais características da religiosidade nacional, atingiram o ponto mais elevado da sua expressão sumptuária no século XVIII. Foram dos mais interessantes no panorama europeu da sua época, devendo a sua execução menos a influências externas do que ao engenho próprio, alicerçado na então já longa tradição nacional das figuras polícromas moldadas em barro. Alexandre Nobre Pais (2007) cita Nesta Robeck a propósito do presépio português:

o Presépio português é afeição de Portugal, tal como os de Sammartino são de Nápoles, com as suas danças e jogos colocados

nas proximidades da manjedoura. Neste aspecto, os Portugueses têm uma imaginação tão prolífica e realista quanto os Napolitanos [...] *são psicólogos que modelaram com uma liberdade nunca atingida por artistas germânicos* (Pais, 2007, p. 20).

Os presépios barrocos eram orientados a emocionar os que com eles passavam a “conviver” numa contemplação festiva. Pelo dinamismo inspirado pela Reforma Tridentina, os católicos procuraram impulsionar as expressões artísticas mais dinâmicas com a intenção de impressionar as massas populares, reagindo contra a postura iconoclasta dos protestantes, caracterizada pela austeridade e despojamento ornamental com reflexos na arte e no culto. A articulação de figuras populares de classe baixa com as figuras bíblicas associadas à Natividade foi uma forma de enfatizar a humildade e a humanidade de Jesus, que veio ao mundo para servir os puros e os humildes. Já dizem as Bem-Aventuranças, “Bem-aventurados os pobres em espírito porque deles é o reino dos céus” e “Bem-aventurados os que sofrem porque serão consolados”. A empatia entre a figura do presépio de Jesus recém-nascido (ou menino Jesus) e os cegos era um tema cultivado na sociedade portuguesa através da acção das Irmandades, ou confrarias. Gustavo Matos Sequeira (1880-1962), jornalista, político, escritor e olissipógrafo português (citado por Alexandre Nobre Pais) refere a este propósito.

O Menino Jesus era tão Cupido, e como Cupido era tão cego, que até havia em Lisboa uma Irmandade dos Homens Cegos, vendedores de folhas e folhinhas, chamada *Irmandade do Menino Jesus*. A sede foi primitivamente em S. Jorge e depois em S. Martinho (Pais, 1998, p. 107).

A existência da *Irmandade do Menino Jesus*, constituída apenas por homens cegos e com funções de vendedores de rua de folhetos de cordel, comprova a acção dinamizadora dos presépios e do seu efeito catequético. De realçar é também a invocação de uma figura mitológica profana, Cupido, que era cego, tal como o Amor, para invocar a “cegueira” do Menino Jesus e a sua consequente afinidade com os cegos.

Podemos encontrar estas figuras no presépio do antigo Convento da Madre de Deus em Lisboa, atribuído a António Ferreira (cego toca sanfona e canta; criança sem instrumento musical), no presépio da Basílica da Estrela em Lisboa, atribuído a Joaquim Machado de Castro (cego toca sanfona e canta; criança toca um pequeno pandeiro com membrana e soalhas e

castanholas), no presépio do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa (cego toca sanfona e canta; criança toca pequeno pandeiro com membrana e soalhas e castanholas), apenas para referir os mais significativos no âmbito da história da arte e da história da música portuguesa.

A representação de cenas do Presépio, no período barroco em Portugal, também ocorreu no azulejo. No antigo Convento do Barro, perto de Torres Vedras, encontramos na capela um painel representando a anunciação aos pastores pelo anjo e a adoração da Sagrada Família no estábulo (Imagem 10a). É uma cena com dois momentos temporais distintos. À direita do observador, em segundo plano, um anjo anuncia aos pastores a Boa-Nova⁶. Ao centro e à direita da composição vemos a adoração, aqui representada. Nossa Senhora e o Menino (com um anjo adulto à cabeceira), estão rodeados por pastores(as) que levam diferentes oferendas: ovos, aves, ovelhas, etc. Um dos pastores segura uma gaita de foles. S. José está discretamente colocado ao lado da coluna. À direita do observador está um grupo de pedintes constituído por um cego, o seu moço e um pequeno cão. O cego toca sanfona, o moço, tambor. Ambos cantam. O cão dança ao som da música (Imagem 10b).



Imagem 10a. Mestre P.M.P., *Anunciação aos pastores e adoração dos pastores à Sagrada Família*, painel de azulejos, antigo Convento (actual Hospital) do Barro, Torres Vedras.

⁶ A anunciação aos pastores está no Evangelho Segundo São Lucas, no Novo Testamento.



Imagem 10b. Mestre P.M.P., s. XVIII, *Anunciação aos pastores e adoração dos pastores à Sagrada Família* (pormenor do cego, moço e cão), painel de azulejos, antigo Convento (actual Hospital) do Barro, Torres Vedras.

Diferenciação de classe social

A existência de diferentes tipos sociais de classes mais altas e mais baixas no período barroco está plasmada por todos os painéis de azulejos que decoram edifícios em Portugal continental, ilhas e antigos territórios de presença portuguesa (como o Brasil, ou Angola). Membros de todas as classes sociais são representados nas mais distintas cenas de quotidiano. A questão da diferenciação e separação de classes também fica em evidência nestes painéis. É o caso de um painel que se encontra no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, na já referida “Escadaria dos Cardeais” (Imagem 11a). Representa o encontro de um cavaleiro nobre, acompanhado pelo seu cão de grande porte, e o grupo do cego com a criança e um pequeno cão. A hostilidade é evidente na atitude do animal do cavaleiro nobre, que parece ameaçar o grupo. Ao nível musical, não é o cego o instrumentista, mas sim a criança, pois o pequeno toca uma flauta e segura um pequeno tambor (flauta de tamborileiro), tendo também um pequeno arco para as acrobacias (Imagem 11b).

Outro caso diferente mas também interessante é o painel que se encontra na Sé do Porto. Trata-se de um painel grandioso emoldurado por uma exuberante cercadura barroca com *putti*, panejamentos, volutas, motivos vegetalistas, entre outros (Imagem 12a).



Imagem 11a. Anónimo, s. XVIII, *Cego, moço e cão encontram cavaleiro nobre*, painel de azulejos, Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.



Imagem 11b. Anónimo, s. XVIII, *Cego, moço e cão encontram cavaleiro nobre* (pormenor), painel de azulejos, Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

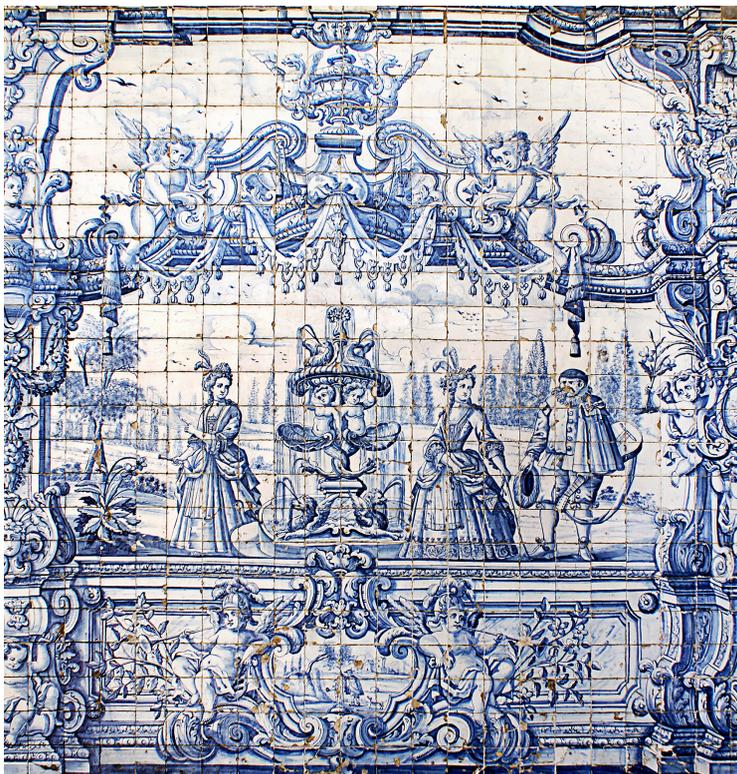


Imagem 12a. António Vital Rifarto, s. XVIII, *Cena galante com nobre e músico e cena secundária com cego, moço e cão (medalhão, base do painel)*, painel de azulejos, Sé do Porto.

Ao centro, representam-se duas senhoras nobres e um músico, que segura uma guitarra⁷. Estão junto a uma fonte, no exterior. É na base do painel, por baixo das classes altas, num medalhão emoldurado por *putti* trombeteiros, que encontramos o nosso grupo com o cego, a criança e o cão. Há aqui uma hierarquização do espaço físico do painel onde a cena da classe alta fica em destaque, tanto na sua dimensão (a quase totalidade do painel) como na sua “superioridade”, sobrepondo-se aos pobres músicos, reservados para uma decoração secundária, muito mais afastada do olhar directo do observador. Analisando o pormenor da base, podemos constatar que é a criança quem transporta o instrumento musical, uma pandeireta (Imagem 12b).

⁷ O pintor de azulejos usou uma gravura europeia para a figura do músico. Contudo, utilizou uma personagem da *Commedia dell'arte*, o *Scaramouche* que aqui aparece totalmente descontextualizada, numa cena galante.



Imagem 12b. António Vital Rifarto, s. XVIII, *Cego, moço e cão* (cena secundária, medalhão, pormenor), painel de azulejos, Sé do Porto.

Algumas questões organológicas

Sobre a sanfona, a principal reflexão que se pode realizar é que é raro encontrar um instrumento musical que tenha tido uma flutuação social tão grande ao longo dos séculos. Tomando como exemplo a Alemanha, constatamos que, no século XI, este instrumento estava associado à música religiosa; no século XII, à música de corte e da nobreza; no século XIV, passou a estar associado às classes sociais mais baixas e, eventualmente, no século XV, aos cegos músicos. O instrumento, já na sua relação plena e íntima com a cegueira, adquire uma conotação negativa. A cegueira física foi vista, na história, como uma consequência da cegueira moral, ou do pecado. E o instrumento musical ganhou a mesma reputação, não obstante alguns artistas representarem os cegos como vítimas de uma trágica enfermidade.

Blindness was regarded as a physical manifestation of inner or moral blindness, and, therefore, the very appearance of the instrument in a painting suggested sin. Although certain painters at the beginning of the seventeenth century, such as Rembrandt van Rijn (1606-1669) and Georges de la Tour (1593-1652), began to regard blind vielle players as victims of a tragic infirmity, the instrument retained its repellent reputation⁸ (Green, 1995, p. 2).

8 Tradução livre: “A cegueira era vista como uma manifestação física de cegueira moral ou interior e, por isso, a mera representação do instrumento numa pintura, sugeria pecado. Apesar de alguns pintores, no início do século XVII, como Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Georges de la Tour (1593-1652), começarem a retratar os tocadores de sanfona cegos como vítimas de uma trágica enfermidade, o instrumento manteve a sua repelente reputação”.

Ao longo de diferentes épocas, vários teóricos com extrema relevância para a Organologia e História da Música Ocidental também contribuíram para a disseminação da ideia da sanfona como um instrumento menor, como Sebastian Virdung, Martin Agricola e Michael Praetorius:

It is interesting to observe how the earliest treatises on musical instruments evaluate the hurdy-gurdy. Sebastian Virdung in his *Musica getustcht und ausgezogen* [...], published in 1511 in Basel, gives a woodcut of a four stringed hurdy-gurdy but apparently does not consider it worth discussing in the text. The same is true of Martin Agricola, who reprints Virdung's woodcut in his *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1528), calling the instrument 'Leyer'. In the ominous year 1618, the first year of the Thirty Years' War, appeared the first comprehensive, systematic treatise on the subject, Michael Praetorius's *Syntagma musicum* with many admirably precise woodcuts. Among them we find a five stringed hurdy-gurdy and two of its relatives [...]. The caption for all three instruments says, somewhat deprecatingly, 'Some peasant lyres'. The text, without any discussion, merely mentions 'the peasants' and vagabond women's lyre (Winternitz, 1943, pp. 67-68).⁹

Também Marin Mersenne contribuiu para a difusão desta ideia na sua obra *Harmonie Universelle* (Paris, 1639):

Si les hommes de condition touchoient ordinairement la Symphonie, que l'on nomme *Vièle*, elle ne seroit pas si mesprisée, mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres, & particulièrement par les aveugles qui gaignent leur vie avec cet instrument, l'on en fait moins d'estime que des autres, quoy

9 Tradução livre: “É interessante observar como os primeiros tratados sobre instrumentos musicais analisavam a sanfona. Sebastian Virdung, na sua obra *Musica getutsch und ausgezogen* [...], publicada em 1511 em Basel, apresenta uma gravura de uma sanfona com quatro cordas, mas, aparentemente, não considera digno de discussão o instrumento no texto. O mesmo acontece com Martin Agricola, que reproduz a gravura de Virdung na sua obra *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1528) designando o instrumento por 'Leyer'. No ominoso ano de 1618, o primeiro da Guerra dos Trinta Anos, aparece o primeiro tratado abrangente e sistemático sobre o tema, *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, com muitas gravuras admiráveis e precisas. Nelas encontramos uma sanfona de cinco cordas e dois instrumentos seus relativos. A legenda dos três instrumentos indica, de forma algo depreciativa, 'Algumas liras de composeses'. O texto, sem nenhuma discussão, apenas menciona os 'camponeses' e 'lira de mulheres pedintes’”.

qu'ils ne donnent pas tant de plaisir. Ce qui n'empesche pas que le ne l'explique icy, puis que la science n'appartient pas davantage aux riches qu'aux pauvres, & qu'il n'y a rien de si bas ny de si vil dans la nature, ou dans les arts qui ne soit digne de consideration.¹⁰

A sanfona tem a sua presença bem marcada na arte ocidental. Apareceu cerca do século X, sob o nome de *Organistrum*, um instrumento de grandes dimensões tocado por duas pessoas¹¹. A sanfona pode apresentar-se com diversas formas, sendo as mais comuns as que têm caixa de ressonância com forma de alaúde ou guitarra. É igualmente possível encontrar outras formas de caixa de origem mais popular e, por isso, com formas menos convencionais. Os instrumentos mais antigos que se conservam em Portugal estão em dois museus. Um, no Museu Nacional de Arqueologia, sendo um instrumento com seis cordas melódicas, um só bordão e a caixa em forma de viola; o outro está no Museu Nacional de Etnologia, tem três cordas melódicas e um só bordão. As formas das caixas das sanfonas portuguesas (e/ou ibéricas) foram esquematizadas por Ernesto Veiga de Oliveira na obra *Instrumentos musicais populares portuguesas*, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Pode-se constatar que as sanfonas representadas nos Presépios portugueses têm muito melhor definição organológica do que as representações dos azulejos. Aliás, a grande maioria dos instrumentos representados nos azulejos barrocos em Portugal têm formas de caixas estranhas e pouca definição de pormenores, como é o caso das representações de sanfona de caixa circular. O único instrumento que merece atenção é o representado no painel do antigo Convento do Barro, em Torres Vedras (Imagem 13). Aqui podem observar-se vários pormenores da sanfona, tais como a manivela, estandarte, roda enresinada, teclado, cravelhas e cravelhame.

10 *Traité des instruments à cordes*, 211-212. Tradução livre: “Se os homens nobres tocassem comumente a Sanfona, chamada *Vièle*, o instrumento não seria desprezado, mas, uma vez que ela é tocada pelos pobres e particularmente pelos cegos que ganham a vida a tocar este instrumento, há menos estima pela sanfona do que pelos outros instrumentos musicais, mesmo que eles não nos dêem tanto prazer. Tal não impede que a analise e explique aqui, uma vez que a ciência não pertence mais aos ricos do que aos pobres e não há nada tão baixo nem tão vil na natureza ou nas artes que não seja digno de consideração.”

11 Veja-se a representação deste instrumento no Pórtico da Glória da Catedral de S. Tiago de Compostela, em Espanha.



Imagem 13. Mestre P.M.P., s. XVIII, *Anunciação aos pastores e adoração dos pastores à Sagrada Família* (pormenor da sanfona tocada pelo cego), painel de azulejos, antigo Convento (actual Hospital) do Barro, Torres Vedras.

A sanfona assume, assim, um papel social e musical quase exclusivo na vida dos cegos do período barroco em Portugal, de acordo com as evidências iconográficas e literárias encontradas. A única exceção foi uma representação de um violino de fabrico popular no painel do antigo Palácio Arquiepiscopal em Braga, no norte do país. As crianças que acompanham o cego músico têm instrumentos musicais de simples execução, como os pequenos tambores, a pandeireta, ou a flauta de tamborileiro, adequados ao tamanho de uma criança e à simples execução, que seria uma condição necessária.

Conclusão

Para concluir, gostaria de referir que a cegueira, a música e a mendicância continuam a existir nos dias de hoje. É possível encontrar cegos músicos, por exemplo, nas ruas de Lisboa, ou pedindo esmolas, tocando e/ou cantando, na rede de metropolitano. Contudo, há melhorias no problema da estigmatização da deficiência, na condenação à marginalidade. E não é a deficiência visual que impede um músico cego de obter sucesso. São exemplos músicos como Ray Charles (E.U.A), Stevie Wonder (E.U.A), Andrea Bocelli (Itália), Hermeto Pascoal (Brasil) ou ainda os Blind Boys of Alabama (E.U.A.), grupo musical vencedor de 5 *Grammys*, cujos membros fundadores conheceram-se no Instituto de Cegos de Alabama.

Referencias bibliográficas

- Adelman, M., R. Smith *et al.* (1986). *Azulejos portugueses: um guia*. Lisboa: Edições Azulmar.
- Ausoni, A. (2005). *Music in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Ayres de Carvalho (s.d.). *D. João V e a arte do seu tempo* [s.l.]: [s.e.].
- Balanda, E. Echeberría, A. (Eds.) (2002). *Les Metamorphoses de L'Azur – l'art de l'azulejo dans le monde latin* [s.l.]: Ars Latina.
- Ballester, J. (2010). Los grabados y las estampas como medio de transmisión, difusión y reproducción de imágenes con iconografía musical en el arte de los siglos XVI y XVII. Em Santarelli, C. (Ed.). *Ut Musica Pictura*. Turim: Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 133-144.
- Berendsen, A., M. *et al.* (1967). *Tiles a General History*. Nova York: The Viking Press.
- Blankenburg, W. (1995). Praetorius, Michel. Em *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15. Londres: Macmillan Press, 188-192.
- Blunt, A. (1945). The Joueur de Vielle of Georges de la Tour. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 86 (506), 108-111.
- Borges, R. (2006). *Adeste Fideles. O presépio da Basílica da Estrela* [s.l.]: Edição do Autor.
- Brito, M. (1989). *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Calado, M. (1995). *Arte e sociedade na época de D. João V*, dissertação de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Calado, R. (1986). *Azulejo – 5 séculos do azulejo em Portugal*. Lisboa: Correios e Telecomunicações de Portugal.
- Cardoso, A. (2003). *O presépio barroco português*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Carvalho, A. (Coord.) (2003). *O presépio da Madre de Deus*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Chantal, S. (s.d.). *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- Chartier, R. (1988). *Cultural History: Between practices and representations*. Cambridge: Cornell University Press.
- Chaves, L. (1925). *Os barristas portugueses (nas escolas e no povo)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Checa, F. y Morán, J. (2000). *El barroco*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Doderer, G. (1991). O fenómeno do 'barroco' na música portuguesa do século XVIII. Em *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: [s.e.], 621-632.
- Graves, A. (2002). *Tiles and Tilework of Europe*. Londres: V&A Publications.
- Green, R. (1987). Eighteenth-Century French Chamber Music for Vielle. *Early Music*, 15 (4), 468-479.
- _____ (1995). *The Hurdy-Gurdy in Eighteenth-Century France*. Indiana: Indiana University Press.
- Linton, S. (1998). *Claiming Disability: Knowledge and Identity*. Nova York: New York University Press.
- Macedo, D. (1940). *Em redor dos presépios portugueses*. Lisboa: [s.e.].
- _____ (1951). *Presépios portugueses*. Lisboa: Artis.

- Mersenne, M. (1986). *Harmonie Universelle contenat la théorie et la pratique de la musique*, fac-símile. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Minamino, H. (2002). Village Noise and Bruegel's Parables. Em Austern, L. Ph. (Ed.). *Music, Sensation ans Sensuality*. Critical Cultural Musicology, 5. Nova York e Londres: Routledge, 267-284.
- Nery, R. (1980). *Para a história do barroco musical português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____ e Castro, P. (1991). *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Oliveira, E. (2000). *Instrumentos musicais populares portuguesas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-Museu Nacional de Etnologia.
- Pais, A. (1998). *Presépios portugueses monumentais do séc. XVIII em Terracota*, tese de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (2002). Machado de Castro e o presépio do Convento do Sagrado Coração de Jesus. *Monumentos*, 16, 54-59.
- _____ (2007). Inquietações de alma: reflexões sobre o simbolismo presente nos temas coadjuvantes de núcleos azulejares portugueses. *Revista de História da Arte*, 3, 183-198.
- Pereira, J. (Dir.) (1989). *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: [s.e.].
- Praetorius, M. (1985). *Syntagma Musicum*, fac-símile. Basel: Bärenreiter Kassel.
- Rocha, L. (2008). Al zulaijo: music in the ceramic tiles of São Vicente de Fora Monastery in Lisbon. *Music in Art*, 301-316.
- _____ (2010). Azulejos y música barrocos en los colegios jesuítas de Santo Antão (Lisboa), Espírito Santo (Évora) y S. João Evangelista (Funchal-Madeira). Em Santarelli, C. (Ed.). *Ut Musica Pictura*. Turim: Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 187-204.
- _____ (2012). *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*, dissertação de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (2015). *Cantate Dominum: música e espiritualidade no azulejo barroco*. Lisboa: Edições Colibri.
- _____ (2016a). Algumas considerações sobre os instrumentos musicais de ópera chinesa da Colecção Kwok On. Em *A Ópera Chinesa/The Chinese Opera*. Lisboa: Fundação Oriente, 81-87.
- _____ (2016b). Catalogação dos instrumentos musicais de ópera chinesa da Colecção Kwok On. Em *A Ópera Chinesa/The Chinese Opera*. Lisboa: Fundação Oriente, 134-139.
- Sachs, C. (1996). *Storia degli strumenti musicali*. Milan: Arnoldo Mondadori Editori.
- Seebass, T. (2001). Iconography. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. Londres: Macmillan Press, 54-71.
- Simões, J. M. (2010). *Azulejaria em Portugal no século XVIII (edição revista e actualizada)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ventura, M. (Coord.) (1998). *O barroco e o mundo Ibero Atlântico*. Lisboa: Edições Colibri.

Winternitz, E. (1943). Bagpipes and Hurdy-Gurdies in Their Social Setting. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2 (1), 56-83.

Luzia Rocha é Doutorada em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora no CESEM/Universidade Nova de Lisboa, onde dirige o Núcleo de Iconografia Musical (NIM), e do ARTIS da Universidade de Lisboa. É membro do Study Group on Musical Iconography e da ARLAC ambos da IMS. É colaboradora do Grupo de Iconografia Musical de la Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. Tem trabalhado como docente em várias instituições universitárias e participado como oradora, por convite, em conferências nacionais e internacionais. É autora dos livros *Ópera e Caricatura - O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* eo *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade na Azulejaria Barroca Portuguesa*. Dedicar-se à investigação na área da Iconografia Musical, com especial incidência nos séculos XVII a XXI.

luzia.rocha@fcsh.unl.pt