

ELISA LESSA

Elisa Lessa é doutorada em Ciências Musicais pela Universidade Nova com a tese "Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical", Mestre em Ciências Musicais, pela Universidade de Coimbra, e licenciada em Ciências Musicais pela Universidade Nova. As suas áreas de interesse incluem trabalhos no âmbito da História Cultural, questões de Género e Estudos de Cultura Musical luso-brasileira. Integra o Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) e o Núcleo de Investigação Caravelas da Universidade Nova de Lisboa (CESEM). É Professora Associada do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

PEDRO MOREIRA

Pedro Moreira é doutorado em Ciências Musicais (Etnomusicologia) pela Universidade Nova de Lisboa, instituição na qual concluiu o seu projeto de pós-doutoramento em 2017. Leciona, como professor convidado, em diversas instituições do ensino superior, nomeadamente na Universidade do Minho, no Instituto Politécnico de Lisboa- Escola Superior de Educação de Lisboa e na Universidade de Évora. Tem várias publicações sobre a música na Emissora Nacional de Radiodifusão nos anos 30 e 40, tema da sua tese de doutoramento. É doutor integrado do centro de investigação INET-md. Colabora regularmente com a Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Nacional de São Carlos e Casa da Música na redação de notas ao programa.

RODRIGO TEODORO DE PAULA

Rodrigo Teodoro de Paula é doutorado em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Nessa instituição integra a linha de investigação Música no Período Moderno e o Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Licenciado em Direção de Orquestra pela Universidade Federal de Minas Gerais, é também mestre em Estudo das Práticas Musicais - Música e Sociedade, pela mesma instituição, e mestre em Interpretación de la Música Antigua pela Escola Superior de Música da Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona. Integra atualmente o CESEM (pólo Évora), como investigador doutorado do projeto PASEV - Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora e é docente convidado nas Universidades de Évora e do Minho (Braga).

Que há, ou que pode haver que não tenham ouvido os ouvidos? Ouviram tudo o que escreveram os historiadores; ouviram tudo o que fingiram os poetas; ouviram tudo o que especularam os filósofos; ouviram tudo o que publicou, acrescentou e exagerou a fama; ouviram tudo o que, debaixo do mais sagrado secreto, descobriu e não calou o silêncio.

Padre António Vieira, *Sermão da Segunda Domingo*, 1651



Ouvir e escrever PAISAGENS SONORAS

Elisa Lessa
Pedro Moreira
Rodrigo Teodoro de Paula
COORDENAÇÃO

Ouvir e escrever PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares



Este livro reúne um conjunto de estudos teóricos e multidisciplinares resultantes do I Congresso Internacional "Paisagens Sonoras: Património, História, Territórios Artísticos e Arqueologia Sonora" realizado em Braga nos dias 23 a 25 de Maio de 2019. Trata-se de uma súpula dos trabalhos apresentados no evento com olhares diversos sobre esta temática com o propósito de contribuir para uma reflexão alargada em torno do conceito de paisagem sonora e suas múltiplas abordagens e interpretações. Escorada numa rica e diversidade documental, a obra apresenta um conjunto de ensaios selecionados que propiciam, através de distintas áreas de saber e metodologias, novas dimensões neste campo de investigação.



OUVIR E ESCREVER
PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares

OUVIR E ESCREVER PAISAGENS SONORAS

Abordagens teóricas e (multi)disciplinares

ORGANIZAÇÃO

Elisa Lessa

Pedro Moreira

Rodrigo Teodoro de Paula

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

BRAGA 2020

Título | OUVIR E ESCREVER PAISAGENS SONORAS – ABORDAGENS TEÓRICAS E (MULTI)DISCIPLINARES

Coordenação científica | Elisa Lessa . Nuno Fonseca . Pedro Moreira . Rodrigo Teodoro de Paula

Edição | Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM)
- Grupo de Investigação em Estudos Artísticos (GIARTES) – Núcleo de Investigação em Música (NIM)

Coordenação editorial | Elisa Lessa . Pedro Moreira . Rodrigo Teodoro de Paula

Grafismo e paginação | Ana Amorim

Capa | “Menino a tocar *shofar* montado em pássaro”. Braga, Jardim Formal do Museu dos Biscainhos, séc. XVIII.
“O Jardim da Casa dos Biscainhos é um dos testemunhos mais expressivos do jardim Barroco, com notáveis introduções em estilo Rococó, que sobreviveram em Portugal. A fonte é uma das quatro fontes laterais do jardim formal e encontra-se no lado sudoeste. Tanto a fonte do terreiro como a central do Jardim formal serão de autoria do arquiteto André Soares (1720-1769)”. J.Filipe Ferreira, Coordenador do Serviço Educativo e Mediação Cultural do Museu dos Biscainhos. Foto de A. Amorim

Publicação financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência UIDP/00305/2020)

Apoio | Câmara Municipal de Braga

Impressão | Gráfica Papelmunde

Nota dos editores: Os direitos de utilização das imagens são da responsabilidade dos autores.

Depósito Legal
ISBN 978-972-8063-68-9
Outubro de 2020

APRESENTAÇÃO

Vivemos imersos num mundo de sonâncias. A audição é o instrumento privilegiado para comunicarmos uns com os outros e os sons constituem-se como elemento aferidor da realidade que nos rodeia.

O som pode ser ruído que nos perturba. Pode ser a melodia musical que nos inebria e encanta. Também pode ser o sussurrar do vento, o fragor da água que cai ou que corre, ou o pipilar dos passarinhos. Pode ser ainda o sussurro implacável – e doloroso tantas vezes – do silêncio.

O termo “paisagem sonora” poderá aparecer-nos como estranho, dado que é uma área de abordagem ainda em desenvolvimento, no entanto toca todos estes sons que estão arreigados ao contexto em que nos movemos e existimos. É o som do mundo! Aquele que produzimos, de forma mais ou menos voluntária, ou que nos é oferecido pela natureza.

Por isso mesmo, as paisagens sonoras definem a nossa identidade enquanto pessoas e como comunidade. Através das paisagens sonoras construídas pela sociedade, conseguimos perceber melhor quem somos e como fomos.

Esse cariz de autenticidade, que pode estar adstrito às paisagens sonoras, acaba por confirmar a relevância das sonoridades na construção das identidades. Os sons que emanam do nosso quotidiano ou que construímos ciclicamente e em momentos peculiares, tornam crescentemente oportuno o seu aprofundamento.

Em Braga a Música tem-se afirmado crescentemente como prioridade no âmbito da intervenção cultural. E não apenas a que se toca e se frui. Somos sede de um curso superior de música, de dois conservatórios e de inúmeras entidades que têm nos sons o seu fundamento. Além disso, somos Cidade Criativa da UNESCO no âmbito das *media arts*, área na qual o protagonismo vai para a Música.

Também a musicologia nos tem ocupado, com o desenvolvimento do meritoso projeto “Património Musical do Concelho de Braga”, coordenado pela Professora Elisa Lessa, que desde há quatro anos tem contribuído para a inventariação etnomusicológica das freguesias.

Sendo as Paisagens Sonoras uma área de intervenção preferencial da Música, não poderíamos deixar de nos associar a esta publicação, como já havíamos feito com o congresso, que ao longo de 500 páginas, subdivididas em quase três dezenas de artigos, alguns dos quais versando sobre paisagens sonoras bracarenses, deixa um registo de enorme valia para o progresso desta tão pródiga dimensão do saber.

À professora Elisa Lessa, coautora desta publicação e coordenadora da iniciativa, dirijo uma palavra de particular reconhecimento e apreço pelos continuados serviços em prol do estudo e divulgação do nosso património musical.

Em nome da Câmara Municipal de Braga reitero o nosso interesse e pendor para valorizar a investigação científica, principalmente aquela que explora os alicerces inexoráveis da nossa identidade comum, cujo reforço é tão relevante nos tempos que atravessamos.

Lídia Brás Dias

Vereadora do Pelouro da Cultura e Educação
do Município de Braga

Teresa: “How do you like it?” – Philipp: “What? The river or your song?”

Teresa: “Both. They go together”.

Em 2019 comemoraram-se os 25 anos da estreia de *Lisbon Story* dirigido pelo realizador Wim Wenders. Não deixa de ser uma feliz coincidência com a data da realização do Congresso Internacional dedicado às *paisagens sonoras* do qual resulta este volume muito substancioso com mais de quinhentas páginas, oferecendo ao leitor interessado 27 estudos sobre a temática, a partir das perspetivas mais variadas. O breve diálogo entre Teresa Salgueiro, que junta a sua voz maravilhosa à música dos Madredeus, e o sonoplasta Philipp Winter à procura do seu amigo, realizador de um filme que não se acaba de realizar, é simples e genial. Define a paisagem sonora num conceito romântico de confluência – não em último lugar responsável pelo turismo real à procura da paisagem imaginada. A genialidade deve-se à ocorrência deste diálogo no seio de uma espécie de ensaio cinematográfico que parte da procura dos sons da cidade para uma reflexão profunda sobre a nossa perceção acústica do mundo, muitas vezes menorizada face ao visual. Só este exemplo que escolhi para a apresentação deste volume ilustra não só a pertinência do tema das paisagens sonoras, mas também a sua centralidade na encruzilhada de saberes e de práticas socioculturais e artísticas, ao longo da história e no presente, adquirindo novas valências perante os desafios da digitalização. Por isso, a conceção pluridisciplinar do congresso e, na sua sequência, do livro *Ouvir e escrever paisagens sonoras – Abordagens teóricas e (multi) disciplinares* a partir do já em si vasto campo dos Estudos Musicais é feliz, bem como o amplo escopo temporal e geográfico dos objetos em estudo que reflete também a atratividade do tema na comunidade científica nacional e internacional. Não obstante de toda a diversidade das abordagens, observa-se um núcleo de referências teóricas comum que deixa entrever a consolidação de um campo transdisciplinar.

Em Braga, o sonoplasta Philipp Winter teria apanhado o repicar dos sinos, identidade sonora da cidade arcebispal em dia festivo, talvez mais marcante na perceção de quem não esteja habituado desde pequeno de conviver com ela (sem falar da componente sonora de Semana Santa e São João). Por isso, é natural que os sinos tenham um lugar de destaque e sejam um ponto de partida fulcral para a investigação histórica e etnomusicológica que inclui, para além do próprio património musical, aspetos como a iconografia das torres sineiras, o ofício do sineiro e a própria indústria de fundição de sinos em Braga, aspetos que estiveram presentes no próprio congresso através de uma exposição aberta ao público.

O livro *Ouvir e escrever paisagens sonoras* tem o mérito de posicionar este objeto de estudo muito complexo não só num contexto de investigação específico

comparativo mas também num enquadramento mais amplo dedicado ao vasto leque de património musical e à análise da paisagem sonora histórica em territórios e períodos distintos. Abrem-se perspectivas de investigação em rede, com destaque para projetos em *Historical Soundscape* ativos em Sevilha e Granada e na Universidade de Évora (PASEV) com extensões de desenvolvimento digital aplicado nas áreas do Turismo Cultural ou da Educação.

A estrutura do volume dividida em sete secções demonstra bem a amplitude, desde abordagens teóricas, passando – entre outros temas já aludidos – pela sonoridade representada em textos literários e pelo papel dos media e da tecnologia na construção das paisagens sonoras até aos casos de *performance* colaborativa ou individual que combinam áreas sensoriais ou expressões artísticas (pictórica, musical). As vertentes da *performance* e da criação transcendem a própria abordagem analítica – uma especificidade dos Estudos Musicais compartilhada com a investigação noutras artes.

No encerramento do Congresso expressei a convicção de que os Estudos Musicais se afirmariam dentro do Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) que na altura se encontrou na fase final de um processo de profunda reestruturação. Com a edição de *Ouvir e escrever paisagens sonoras* esta previsão se vem a cumprir de uma forma substancial, coincidindo com a manifesta consolidação dos Estudos Musicais na organização interna do CEHUM. Há uma perspectiva promissora de desenvolvimento nos domínios da criação, *performance* e investigação artística, estudos históricos e culturais, etnomusicologia e no âmbito do ensino. Com certeza, este desenvolvimento continuará a incluir eventos académicos e de extensão à comunidade em geral dedicados ao tema das *paisagens sonoras*. Resta-me agradecer a iniciativa e o incansável empenho da Prof.^a Doutora Elisa Lessa e dos seus colaboradores, sobretudo os professores Pedro Moreira e Rodrigo Teodoro de Paula, que desenharam e levaram a cabo um projeto de tantas valências para a comunidade académica e em geral, bem como o apoio da Câmara Municipal de Braga e da Confraria do Bom Jesus do Monte, essencial para a sua realização.

Orlando Grossegeesse

Diretor do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM)
2016 - 2019

INTRODUÇÃO

Este livro reúne um conjunto de estudos teóricos e multidisciplinares resultantes do I Congresso Internacional “Paisagens Sonoras: Património, História, Territórios Artísticos e Arqueologia Sonora” realizado em Braga nos dias 23 a 25 de Maio de 2019. Trata-se de uma súpula dos trabalhos apresentados no evento com olhares diversos sobre esta temática com o propósito de contribuir para uma reflexão alargada em torno do conceito de paisagem sonora e suas múltiplas abordagens e interpretações. Escorada numa rica e diversidade documental, a obra apresenta um conjunto de ensaios selecionados que propiciam, através de distintas áreas de saber e metodologias, novas dimensões neste campo de investigação.

A presente publicação vem juntar-se a outras importantes iniciativas que nos últimos anos têm contemplado, em Portugal, o tema da paisagem sonora, com destaque para os artigos no âmbito dos estudos sociológicos sobre o som e as cidades de Carlos Fortuna (1998)¹ e de Paula Casaleiro e Paulo Quintela (2008)²; o projeto “Gravações Sonoras de Campo” que, desde 2008, sob a coordenação de Luís Antero, tem realizado, em território português, o registro das paisagens sonoras rurais³; as publicações de Luís Cláudio Ribeiro (2011, 2015) e o seu projeto de cartografia digital *Lisbon Sound Map*⁴; o livro “Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa” (2014) de autoria do compositor e design sonoro Carlos Alberto Augusto (2014)⁵; a tese de Raquel Castro (2016), que no âmbito das artes sonoras é também responsável pelas edições do festival “Lisboa

¹ Fortuna, C. (1998). Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N. 51. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. pp. 21-41

² Casaleiro, P. & Quintela, P. (2008). As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta. *Atas do VI Congresso Português de Sociologia*. Disponível em <http://associacaoportuguesasociologia.pt/vicongresso/pdfs/127.pdf>

³ Consultar <https://luisantero.bandcamp.com/>

⁴ Ribeiro, L. C. (2011). *O mundo é uma paisagem devastada pela harmonia*. Lisboa: Nova Vega; Ribeiro, L. C. (2015). As Paisagens Sonoras e o seu Mapeamento: Uma Cartografia do Sentido, *Interac Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, 22/23. Disponível em <http://interact.com.pt/22/cartografia/>. Sobre o projeto *Lisbon Sound Map* consultar <http://www.lisbonsoundmap.org/index.php>.

⁵ Augusto, C. A. (2014). *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, Relógio D'Água Editores.

Soa”⁶; e o projeto “Porto Sonoro”, produzido pela Sonoscopia Associação Cultural⁷.

No âmbito da musicologia histórica portuguesa, o primeiro passo nessa direção foi dado em 2008, quando Rui Viera Nery⁸, em sintonia com as teorias schafnerianas, introduzidas posteriormente no ambiente musicológico por autores como Reinhard Strohm (1985)⁹ e Tim Carter (2002)¹⁰, publica um artigo sobre as sonoridades de Lisboa, no final do Antigo Regime. No fim do seu texto, Nery alerta para escassez de investigações, nessa disciplina, que contemplassem as sonoridades públicas urbanas, realidade que pouco se modificaria nos anos seguintes. Somente em 2019, no âmbito do projeto “Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora – PASEV”, da Universidade de Évora, foi publicado o ebook “Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património” publicação resultante do primeiro encontro musicológico português, realizado em outubro de 2017, dedicado à paisagem sonora histórica¹¹. Assim, integrado nesse conjunto de iniciativas acreditamos, com esta publicação, ter cumprido o desafio de oferecer aos atuais estudos sobre as paisagens sonoras, novos e diversificados contributos.

A estruturação do volume surge em linhas temáticas diferenciadas, organizadas em sete secções, mas em justa intersecção e correlação das respectivas abordagens, na busca de visões integradas.

Na primeira secção intitulada “As Paisagens Sonoras: abordagens teóricas e disciplinares”, dois autores oferecem-nos subsídios para uma reflexão conceptual e atualizada sobre as possibilidades de interpretação dos sons do passado. Nuno Fonseca apresenta uma atual e necessária revisão crítica sobre o conceito de paisagem sonora ao questionar o caráter polissemico do termo e nos incentivar a uma reflexão sobre os perigos e desafios de seu uso pela historiografia considerando, a partir da abordagem ontológica dos sons, a sua temporalidade e historicidade como elementos principais da análise. A partir das ferramentas metodológicas propostas pela musicologia urbana de Tim Carter (2002) e da noção de “comunidades acústicas” desenvolvida por Barry Truax (2001)¹², Tess Knighthon propõe uma transposição, para o período moderno, das teorizações desse último autor, em sintonia com os estudos de Carter, ao analisar os eventos seiscentistas associados à igreja Santa Maria del Pi, em Barcelona, o que permite

⁶ Castro, R. (2016). *Contributos para uma análise da Paisagem Sonora: Som, Espaço e Identidade Acústica*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Sobre o festival Lisboa Soa consultar www.lisboasoa.com.

⁷ Consultar www.portosonoro.com.

⁸ Nery, R. V. (2008). *Vozes da cidade: Música no espaço público de Lisboa no final do Antigo Regime, Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*, Faria, M. F. (Ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

⁹ Strohm, R. (1985). *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁰ Carter, T. (2002). The sounds of silence: models for an urban musicology, in *Urban History*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 29, pp. 8-18.

¹¹ Conde, A. & Sá, V. (Eds.). (2019). *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. *Biblioteca Estudos & Colóquios*, Série E-Books, 14. Évora: Universidade de Évora - CIDEHUS. Disponível em <https://books.openedition.org/cidehus/7002>.

¹² Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Westport, Connecticut - London: Ablex Publishing

identificar confluências entre as duas abordagens e estabelecer, no campo musicológico, parâmetros para a análise da paisagem sonora histórica, uma temática que tem tido reconhecidos avanços nos últimos anos e que é contemplada em muitos dos textos da presente edição.

A segunda secção “Escrever Paisagens Sonoras” reúne três artigos em que o género literário é tratado como uma importante fonte para o acesso às sonoridades do passado descritas por alguns autores, entre os séculos XVI e XIX, em diferentes estilos e para públicos distintos, o que exige uma leitura apurada e uma interpretação criteriosa desses textos. Atento a esses desafios, António Camões Gouveia analisa as formas com que três escritores portugueses lidam com as obrigações retóricas impostas pela literatura seiscentista, no que diz respeito ao registo textual dos sons, considerando a diversidade do público leitor e as diferentes realidades e funcionalidades de três obras: A novela *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro (1554), *As Chronicas da Ordem dos Frades Menores*, de Frei Marcos de Lisboa (1557) e a *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa às santas reliquias que se levaram à igreja de São Roque*. Rodrigo de Paula convidamos, a partir da leitura de diversas relações de festejos, associadas a outras fontes textuais, a “ouvir” os sons dos bandos que anunciavam pelas ruas das cidades luso-brasileiras, durante o período moderno, variados tipos de notícias. Partindo dos estudos sobre a Sonoridade Ritual, o autor também observa a complexidade e as dificuldades do uso do conceito de Paisagem Sonora pela Musicologia Histórica, propondo uma análise mais direcionada à funcionalidade dos sons nos rituais e à identificação de modelos sonoros como parte da política de controle do som público pelas instituições de poder. Já Maria do Carmo Mendes dedica-se à interpretação das paisagens sonoras descritas na obra poética do lisboeta Cesário Verde, que marcou o final de Oitocentos no campo da literatura portuguesa. No seu texto, a autora demonstra os efeitos que os sons naturais e artificiais provocam no sujeito poético e comenta aspetos retóricos-estilísticos que destacam a natureza sonora da obra. Destaca ainda a herança de *O Livro de Cesário Verde* na literatura do século XX, em Portugal.

A terceira secção traz o contributo de cinco autores que, sob diferentes perspetivas, contemplam a análise da paisagem sonora histórica em períodos e territórios distintos. Ao identificar a prática musical como um elemento fulcral nessa análise, o artigo de Diogo Alte da Veiga apresenta o Estado da Arte sobre a identidade medieval litúrgica bracarense, cujo património manuscrito conduz à associação da sua matriz a determinados pergaminhos aquitanos. O texto é parte de um estudo em curso em que o autor defende a ideia de que as melodias bracarenses envolvidas sobremaneira numa tradição musical de matriz aquitana são o resultado genuinamente bracarense da confluência de paisagens sonoras que, codificadas em pergaminhos, viajando, se cruzavam entre além-Pirinéus e o extremo ocidental ibérico. Luísa Correia Castilho – tendo como ponto de partida a transcrição e estudos já realizados sobre as *Visitações da Ordem de Cristo* na primeira metade do século XVI – faz uma leitura de outras fontes da Ordem, designadamente Regimentos, Estatutos e Constituições, destacando elementos que caracterizam a paisagem sonora do

passado através da existência de uma prática musical organizada no quadro da Missa e do Ofício Divino. O seu estudo levanta ainda a hipótese da existência de um rito próprio em cada região que estava simultaneamente sob a alçada de um determinado bispado. A partir de uma abordagem transdisciplinar que envolve arquitetura, história, acústica e metafísica Rodrigo Spinelli apresenta uma nova proposta para os estudos sobre a paisagem sonora histórica ao identificar como vestígios sonoros inaudíveis, enquanto energia condensada, plasmados em superfícies diversas, podem, através de técnicas interpretativas específicas, revelar uma memória sonora de épocas e culturas distintas. Por seu turno Simili, Jacques e Vieira propõem um olhar sobre uma parte da memória sonora da cidade de Juiz de Fora no período de 1880 a 1890, através da identificação de sons que marcam a sua história. O texto dos autores procura revelar igualmente as principais transformações sonoras ocorridas neste contexto urbano ao evidenciar o modo como é possível estabelecer um paralelo entre paisagem sonora e as transformações sociais e arquitetónicas no período em questão, contribuindo para o resgate do “ouvir” quotidiano das cidades. Já as representações sonoras da cidade de Ampostá, em princípios do século XX, e a sua experiência audível contemporânea, através de recursos digitais, são propostas por Fernando Maldonado a partir de uma metodologia desenvolvida pelo autor fundamentada no estudo histórico e sonoro de um espaço delimitado da cidade, a sua praça principal, observando as transformações ocorridas durante cinquenta anos nesse mesmo espaço e estabelecendo relações entre as práticas sociais urbanas, o som e a memória local.

A quarta secção desta edição é dedicada aos sinos, um dos agentes sonoros mais destacados na literatura sobre a Paisagem Sonora, desde a sua relevância patrimonial às análises sobre a prática sineira enquanto identificadora de práticas socioculturais. Nessa temática evidenciam-se os textos de quatro autores. Diana Felícia, partindo da compilação setecentista *Santuário Mariano*, como fonte privilegiada para o seu estudo, destaca o papel desempenhado por esses brônzeos instrumentos nos milagres de devoção popular que marcaram a memória das populações portuguesas. Joan Alepuz destaca o património sineiro da cidade de Ávila visando, através do estudo organológico, da análise da epigrafia desses instrumentos e da elaboração de um criterioso inventário, a revitalização e classificação patrimonial dos sinos e campanários *abulenses* prevendo, inclusivamente, ações culturais de aproximação desse património com a sociedade. O estudo de Elisa Lessa abarca o período de meados do século XIX aos princípios do século XX, um tempo de laicização em que o toque dos sinos, marca identitária da cidade de Braga, se tornou para alguns uma paisagem sonora hostil. Através da leitura dos jornais então publicados na urbe bracarense, a autora reflete sobre alguns dos argumentos a favor e contra a prática sineira bracarense no tempo da I República. A abordagem antropológica de Francesc Llop I Bayo chama-nos a atenção para a relevância da preservação dos toques manuais e do ofício do sineiro que durante séculos foram responsáveis por coordenar o quotidiano das cidades. O autor também traz reflexões sobre a história e a actualidade da prática sineira em Espanha, mais precisamente em

Valencia, observando o papel da Catedral na hierarquia sonora da cidade e o impacto do processo de mecanização dos toques ocorridos a partir dos anos sessenta do século XX.

A secção número 5, intitulada *Media e tecnologia na construção das paisagens sonoras*, reúne um conjunto de abordagens diferentes que questionam, tal como lançado por Schafer (1977), o modo como a emergência da tecnologia, em particular com a revolução elétrica, veio moldar as paisagens sonoras do quotidiano e as suas representações. O capítulo de João Almeida propõe uma reflexão sobre o objeto sonoro no contexto das paisagens sonoras, procurando situá-lo no espaço e no tempo. O autor, partindo de autores como Schafer ou Cage, problematiza o modo como a gravação das paisagens sonoras não constitui apenas um momento de preservação ou de registo documental, mas sobretudo um momento de criação de um objeto estético, que possibilita por seu turno uma experiência estética, de largo alcance no campo musical. A construção das paisagens sonoras na relação com o cinema constitui o tema do capítulo de Tiago Fernandes, no qual, partindo da análise dos filmes “Trás-os-Montes” (1976, Margarida Cordeiro e António Reis) e “Portugal – Um dia de Cada Vez” (2015, João Canijo e Anabela Moreira), o autor nos conduz pelos processos que resultaram na construção de uma paisagem sonora transmontana enquanto experiência narrativa em contexto cinematográfico. O autor problematiza questões relacionadas com a construção e representação de uma identidade regional, sublinhando a centralidade e uso de determinados elementos sonoros nos filmes referidos. Noutro âmbito, Rodrigo Paglieri propõe, no seu capítulo, investigar os territórios da experiência da paisagem sonora em relação ao homem, à técnica e à geografia. O autor avança com uma proposta conceptual, com a expressão *paisagem Rádio-Mapa*, que existe na intersecção da paisagem sonora, paisagem-mapa e paisagem do caminhar. O trabalho de captação que fez através dos territórios geográficos permite perceber de que forma se opera a desterritorialização das paisagens sonoras em paisagens etnográficas e geográficas.

A paisagem sonora enquanto experiência e o modo como o ouvinte pode ser integrado nela, constituem assuntos centrais do capítulo de Sousa, Miller e Magalhães. Através de uma instalação áudio interativa, *Aural Wandering*, os autores procuraram explorar uma cartografia aural dos sons do centro histórico do Porto, proporcionando aos participantes um espaço de auto-reflexão e sensibilização para a preservação daquelas paisagens sonoras. Os autores apresentam uma descrição detalhada de vários aspetos do projeto, revelando que este constitui um primeiro passo para uma experiência colaborativa que envolva as pessoas e que lance questões sobre o papel das comunidades e da sua participação. Esta secção termina com o capítulo de Pedro Moreira que procura, através do caso da liderança de Henrique Galvão na Emissora Nacional de Radiodifusão, destacar os principais discursos por detrás da construção sonora da nação nos anos 30. O autor foca as principais mudanças internas na rádio oficial do Estado Novo, concentrando-se em elementos que terão interferido com a prossecução dos objetivos de uma rádio nacional e imperial forte, ao mesmo tempo que demonstra a adaptação e

concessões que Henrique Galvão teve de colocar em prática para tornar a Emissora Nacional na “voz” (presente) do Estado Novo.

No que concerne o património, a cultura imaterial e as sonoridades, a sexta secção oferece o contributo de autores que têm se dedicado a projetos que transcendem o espaço da universidade – com ações objetivas dedicadas às comunidades locais e ao público em geral – e que abordam os sons como património imaterial. A proposta de um projeto pioneiro em Portugal sobre a patrimonialização da paisagem sonora histórica da cidade de Évora, associada às iniciativas do Turismo Cultural, é apresentada por Antónia Conde e Vanda de Sá, onde o estudo dos eventos sonoros ocorridos na cidade entre os anos de 1540 – época da instalação da Arquidiocese – e de 1910 – ano da proclamação da República – serão disponibilizados através de uma plataforma digital em desenvolvimento, cujo conteúdo é suportado por uma equipa interdisciplinar de musicólogos, historiadores, educadores e informáticos. O capítulo de Iñigo Sánchez-Fuarros aborda o uso da música na produção de paisagens sonoras também para o consumo turístico. O autor problematiza o caso específico da revitalização operada no bairro lisboeta da Mouraria, o qual foi alvo de uma requalificação que visava a construção de uma nova imagem do bairro, por um lado direcionada para os turistas, mas por outro proporcionando novas dinâmicas no seu interior. No campo musical, o autor oferece-nos uma perspetiva crítica e atual sobre o modo como o Fado constitui uma peça importante nesta estratégia, através da recuperação da narrativa do passado do bairro, ligado ao fado, evidenciando assim a posição ambígua que os objetos patrimoniais podem ocupar na revitalização dos centros históricos urbanos. Ao utilizar o conceito de Paisagem Sonora a partir de uma perspetiva da etnografia sensorial no espaço doméstico e familiar, João Porfírio nos apresenta a casa como um espaço multissensorial onde cotidianamente são construídas identidades e sociabilidades a partir do som. Essas experiências sonoras compartilhadas, nesse espaço, conforme observa o autor, constituem um património cultural imaterial relacionado às famílias e que, por esse motivo, para a sua salvaguarda, devem ser observadas as suas especificidades. O capítulo apresentado por Buarque e Buscacio incide, por seu turno, sobre a temática das sonoridades historicamente construídas em 3 povoações do estado de Minas Gerais, Brasil. Os autores problematizam o modo como a derrocada da Barragem de Fundão provocou danos irreversíveis levando à destruição de património material, mas também imaterial, como no caso das sonoridades. Neste sentido, os autores procuram contribuir para a construção de uma cartografia, online, que possibilite o acesso a sons que eram ali vivenciados e que evocam memórias e sensibilidades indissociáveis de outras experiências sensoriais. Já o estudo de Rui Ferreira recai sobre uma paisagem sonora específica proporcionada pela ocorrência cíclica das Festas de São João celebradas em Braga desde o século XII. O autor destaca um dos elementos mais significativos da sua paisagem sonora: a Dança do Rei David realizada pelo menos desde o século XVIII. Rui Ferreira defende a originalidade desta

manifestação, que apenas ocorre no dia de São João, afirmando ser um elemento fundamental, quer da identidade dos festejos sanjoaninos bracarense, quer da própria comunidade.

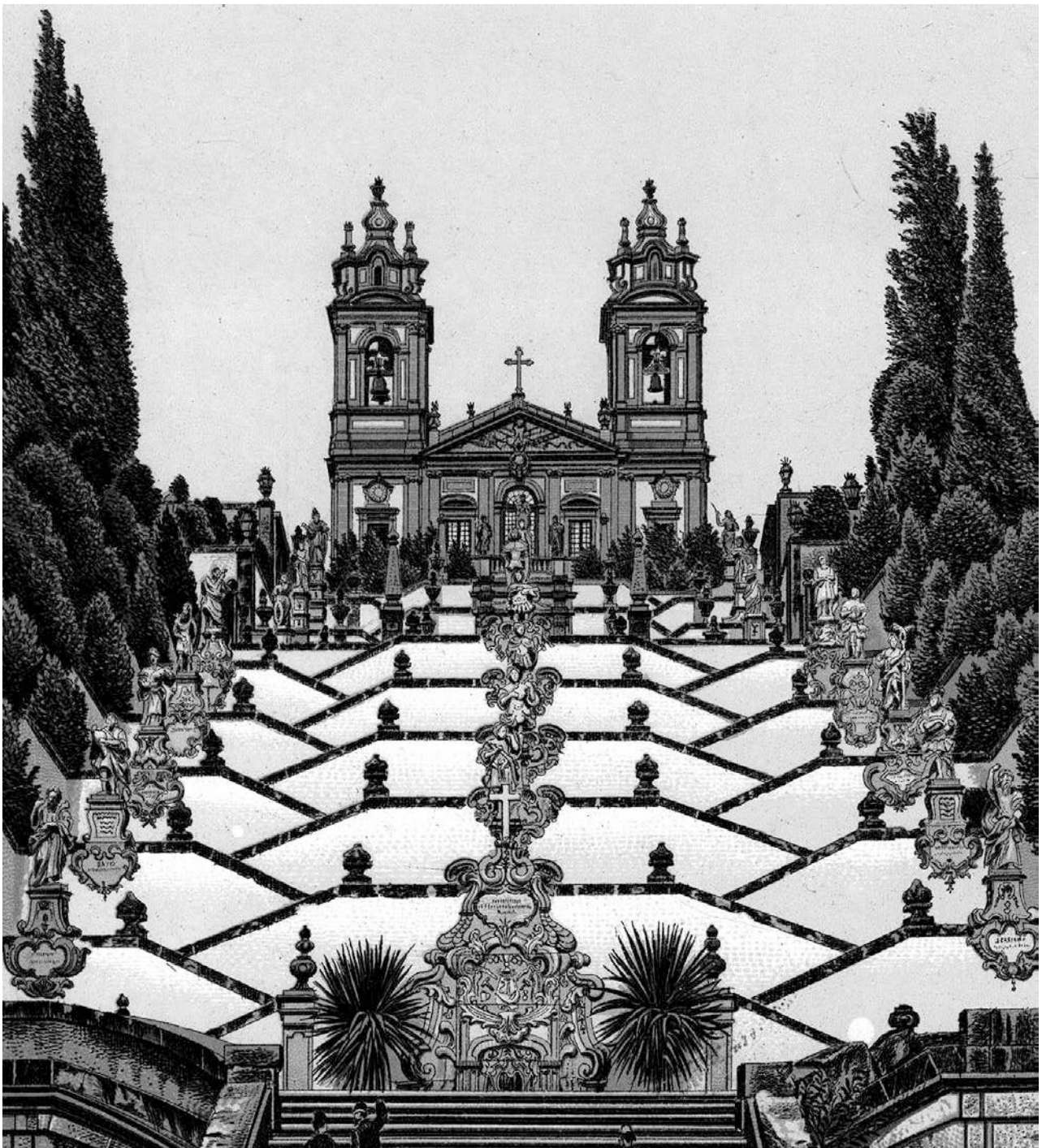
Quanto aos Estudos de Interpretação, tema da sétima e última secção, Ricardo Barceló apresenta um estudo sobre duas obras de música descritiva para guitarra clássica, exemplos raros no contexto do repertório guitarrístico. A primeira, de F. Sor é um retrato sonoro de uma aldeia albares em Espanha e a segunda, descreve musicalmente a atmosfera de uma prisão de Paris durante a Revolução Francesa.

O texto de Luís Pipa aborda a pintura como fonte inspiradora de criação musical. O pianista dá-nos a conhecer o contexto de criação da *suite para piano Sombras* que compôs em 1994, obra que acompanha o livro de pinturas de Alvaro Rocha (1932-2010). As seis peças que constituem *Sombras*, um conjunto de paisagens sonoras para piano, são objeto de análise no estudo realizado. Ainda neste contexto Vítor Matos produziu um ensaio dedicado a obras de dois compositores portugueses do século XX. No caso de Eurico Thomaz de Lima, a escolha recaiu sobre duas obras para piano em que o compositor descreve musicalmente duas paisagens portuguesas. De Joaquim Santos, Vítor Matos selecionou uma obra que lhe foi dedicada para clarinete solo em que “ouvimos” uma paisagem patrimonial e histórica que integrou o quotidiano do compositor.

Em suma, os textos compilados com base no referido colóquio internacional representam contributos preciosos sobre paisagens sonoras, temática que conheceu nas últimas décadas do século XX um grande impulso e tem promovido um intenso debate. Aos autores agradecemos vivamente o seu contributo sem o qual não teria sido possível a presente edição. Importa ainda prestar os nossos agradecimentos pela revisão científica e técnica a todos que desempenharam tais tarefas. Por último, prestamos o nosso agradecimento à Câmara Municipal de Braga – Pelouro da Cultura e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) pela oportunidade do desafio lançado. Resta-nos o enorme desejo que a leitura dos textos agora apresentados possam dinamizar outros tantos estudos sobre as Paisagens Sonoras.

Elisa Lessa
Pedro Moreira
Rodrigo Teodoro de Paula

As Paisagens Sonoras: abordagens teóricas
e disciplinares



Bom Jesus do Monte, Escadório dos Cinco Sentidos. Postal

TEMPORALIDADE E HISTORICIDADE DAS PAISAGENS SONORAS: OS SEUS SONS E OS SEUS SILÊNCIOS

NUNO FONSECA¹

Instituto de Filosofia da Nova
Universidade Nova de Lisboa

“Paisagem sonora”: noção difusa e confusa dos estudos do som

A pesar de a expressão “paisagem sonora” ter sido introduzida com o sentido que lhe atribuímos já no terceiro quartel do século XX, em várias práticas musicais, artísticas e até industriais, foi sobretudo a partir dos anos 90 e, em particular, já nas primeiras duas décadas do séc. XXI que a expressão “paisagem sonora” começou a aparecer de maneira profusa em diferentes ciências sociais e humanas, desde a história à antropologia, passando pelos estudos culturais ou pela musicologia, mas sobretudo por uma zona interdisciplinar – senão mesmo transdisciplinar – a que começou a chamar-se, de modo ainda vago e indeterminado, ‘*sound studies*’ – “estudos do som”. Appropriada por diferentes disciplinas e em diversos contextos, certamente pelo seu carácter evocativo – ou, como disse Ari Kelman “pela facilidade em evocar um complexo conjunto de ideias, preferências, práticas, propriedades científicas, enquadramentos legais [ou] ordens sociais...” (Kelman, 2010, p. 228)² – e – acrescento eu – pela quase imediata intuição que a noção parece permitir de uma certa ideia de totalidade (envolvente e agregadora), no que diz respeito ao sonoro ou à percepção auditiva, ela foi sendo usada em múltiplos sentidos, embora pouco criteriosamente, como se estivesse isenta de ambiguidades e de dificuldades de interpretação. Certo é também que, precisamente por isto, desde há alguns anos, ela tem sido alvo de críticas por parte de alguns teóricos destes “*sound studies*”, mas também por parte de alguns, embora raros, antropólogos e historiadores que, reflectindo sobre aspectos metodológicos e epistemológicos das suas disciplinas e em particular sobre as novas perspectivas abertas pela abordagem dos seus objectos de estudo através do sensível – no que aqui nos interessa, pelo som e pelo audível –, se sentiram obrigados a reavaliar o uso da noção – de ‘paisagem sonora’ – no seio delas.

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0098.

² Salvo outra indicação, as traduções são da responsabilidade do autor.

Estou em crer que algumas das dificuldades da noção se prendem com certas complicações inerentes ao modo como foi introduzida no discurso académico, nomeadamente pela mão do seu célebre teorizador – Murray Schafer – que a carregou com alguns preconceitos ideológicos e a modelou numa noção prévia, tradicionalmente imersa no regime da imagem visual, mas também com ambiguidades persistentes respeitantes à própria noção em que se apoia, a de ‘paisagem’, *tout court*. Proponho, pois, relembrar rapidamente as condições do aparecimento da noção de “*soundscape*” – que foi depois traduzida por “*paysage sonore*”, “*paisaje sonoro*” ou “paisagem sonora”, formulações, apesar de tudo, bem mais felizes, mas ainda assim a necessitarem de uma avaliação crítica –, para depois me focar nas especificidades da ontologia dos sons e dessas paisagens sonoras que esclarecerão – espero eu – as suas dimensões temporal e histórica. Estas dimensões permitirão, finalmente e porque me parece ser o propósito mais oportuno numa publicação com este horizonte temático, considerar criticamente o seu uso historiográfico – aqui em sentido lato, pensando não apenas nas paisagens sonoras históricas como também numa história feita a partir dessas paisagens ou mesmo na possibilidade de uma arqueologia das paisagens sonoras – que não coincide necessariamente com uma história da sensibilidade auditiva.

Nesta consideração das paisagens sonoras no contexto dos estudos históricos, tenho em mente não somente a recente viragem sensitiva das humanidades – ou “*sensual turn*” – na tradição anglo-americana, mas também uma tradição mais ou menos descontínua da historiografia europeia continental que teve como um dos seus pólos determinantes a famosa *École des Annales*, representada em particular por Lucien Febvre, o qual marcou não só uma “história das mentalidades” mas antecipou também uma “história das sensibilidades”, projecto exposto, entre outros textos, no seu monumental ensaio sobre *O Problema da incredulidade no século XVI* e que tem, nos dias de hoje, como um dos seus principais sucessores, o historiador francês Alain Corbin, autor do já famoso ensaio *Les Cloches de la Terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (1994) ou da mais recente *Histoire du Silence* (2016)³. Estes estudos – e em particular o anterior, o mais célebre – inspiraram nos últimos anos alguns projectos de investigação histórica e arqueológica, e em certa medida também musicológica, que retomaram a ideia de paisagem sonora como guia para uma abordagem de diferentes épocas – da antiguidade à época moderna, passando pela idade média e pelo renascimento – a partir da perspectiva da experiência sonora e do modo como ela, alegadamente, permite uma compreensão das representações culturais e simbólicas tal como dos costumes e práticas da vida quotidiana de outros tempos.

³ Neste livro, o historiador francês faz um percurso, que vai do Renascimento aos dias de hoje, pelas representações literárias do silêncio, revelando as sensibilidades das diferentes épocas, mas também das diferentes classes e grupos sociais a algo que não é um mero fenómeno acústico, pois não é uma mera ausência de som, antes um fenómeno cultural, na medida em que pode ser, para uns, a condição do recolhimento, da meditação ou da oração, para outros, uma oportunidade de reflexão, de devaneio ou de criação, mas que também pode ter, no seio de uma comunidade, de uma corporação ou instituição, um carácter normativo ou disciplinar. Cf. Corbin, 2016, pp. 9-12 (o “Prelúdio” desta história), mas também pp. 83-99 e pp. 127-144 (aprendizagens, disciplina e tácticas sociais de regulação do silêncio).

Entre o “*soundscape*” e a “paisagem sonora”

É sobejamente conhecido que a introdução da noção de “*soundscape*” no discurso teórico foi feita pelo compositor canadiano Raymond Murray Schafer e podemos, de forma relativamente pacífica, aceitar que, enquanto conceito, terá sido, efectivamente, na sua famosa obra *The Tuning of the World*, publicada em 1977, que o autor a definiu e nela apresentou as suas determinações. Talvez seja menos sabido, no entanto, que já dez anos antes, em 1967, num pequeno livro composto de notas para um curso de música experimental, oferecido aos caloiros da Simon Fraser University⁴, o músico e educador tinha usado o termo, chegando mesmo a intitular uma das lições, a nona, como “*The musical soundscape*”, depois de apresentar os vários elementos básicos – ruído, silêncio, tom, timbre, textura, amplitude, melodia e ritmo – a ter em conta numa composição musical. O termo não é aí definido e parece ser usado num sentido ainda bastante indeterminado, mas remete, apesar de tudo, para o universo estético e semântico da música. No capítulo de um livro onde faz uma breve arqueologia do termo, o historiador da tecnologia e dos *media*, Jonathan Sterne (Sterne, 2015, pp. 68-71), refere alguns usos anteriores da expressão “*soundscape*” em críticas musicais⁵ – por exemplo uma a propósito de Debussy – as quais remetiam de alguma maneira para a metáfora da “paisagem musical”. Também Schafer parece extrair o termo dessa linguagem metafórica, dando-lhe mais tarde outras determinações, sendo certo, porém, que o “*soundscape*”, entendido como composição musical, manterá a sua força semântica mesmo nos textos posteriores, no sentido em que o compositor, o músico de ouvido treinado ou o ‘*designer*’ sonoro tomará os sons – todos os sons – que compõem uma determinada paisagem como elementos de uma composição musical total ou mesmo cósmica, como anuncia o título da obra – a *afinação do mundo!* Esta origem musical da expressão não tem obviamente nada de errado e é assumida claramente pelo compositor canadiano, mas revela a sua perspectiva, a de um músico que olha para o mundo como a sua orquestra.

Schafer não foi, contudo, o único a usar, nessa época, o termo num contexto teórico ou académico. O arquitecto e urbanista Michael Southworth escrevera em 1967 uma tese de mestrado em Planeamento Urbano no MIT intitulada *The Sonic Environment of Cities*, na qual usa a expressão “*soundscape*” precisamente como sinónimo de “ambiente sonoro”⁶, no caso específico, da cidade, adaptando um outro

⁴ Trata-se do livro *Ear Cleaning – Notes for an Experimental Music Course* que tinha, como o título indica, o propósito de “limpar os ouvidos” dos estudantes para os predispor a escutar todos os sons à sua volta e não apenas aqueles para os quais estariam aculturados a prestar atenção num curso tradicional de música. Cf. Schafer, 1967, pp. 1-3 e, no que respeita ao capítulo chamado “The Musical Soundscape”, pp. 25-29.

⁵ Num capítulo do recentíssimo *The Routledge Companion to Sound Studies*, John M. Picker, o autor de *Victorian Soundscapes*, também refere exemplos anteriores do uso do termo num contexto de crítica musical, mas, para além desses, faz ainda remontar os primeiros usos à primeira metade do séc. XX no discurso das artes plásticas e até no discurso publicitário. Cf. Picker, 2019, pp. 147-157.

⁶ Southworth apresenta logo na introdução da sua tese o seu objecto de estudo: “Esta tese vai explorar um aspecto não-visual deste ambiente [físico] que parece particularmente importante: o ambiente sonoro [*the sonic environment*].”; e mais à frente, especifica: “Para além de analisar a paisagem sonora como uma variável independente, ou seja, a qualidade e o tipo de sons e a sua organização no espaço e no tempo,

conceito e expressão do famoso urbanista, Kevin Lynch, '*cityscape*'⁷. Este primeiro uso de "soundscape" como referindo-se ao conjunto do ambiente sonoro de uma determinada área – neste caso era uma zona de Boston – e o seu propósito de transformar ou "redesenhar" esse ambiente, controlando os níveis de poluição sonora e melhorando a qualidade desse ambiente para o cidadão, influenciou directamente – como Schafer facilmente reconheceu – a noção que ele viria a definir dez anos depois.

O meu propósito não é aqui fazer a arqueologia da expressão – outros já encetaram esse projecto⁸ – mas recordar as condições do seu aparecimento para se perceber o sentido que começou por adquirir: por um lado, a sua origem metafórica ligada ao discurso estético-musical e à educação, por outro, o seu uso num contexto de intervenção ambiental (ecológica) e urbanística. Em 1977, Schafer definiu-a, então, como um "qualquer campo de estudo acústico", uma definição vaga e abrangente que foi imediatamente seguida de alguns exemplos: "uma composição musical", "um programa de rádio" ou "um ambiente acústico". Exemplos que não reduzem, antes confirmam a polissemia da expressão. Na frase seguinte, Schafer pareceu querer especificar o que entendia por campo de estudo acústico, dizendo que "se pode isolar um ambiente acústico como campo de estudo do mesmo modo que se estuda uma determinada paisagem (Schafer, 1994, p. 7)". O compositor canadiano denuncia, pois, a relação óbvia com a paisagem ('*landscape*') de que a expressão inglesa, '*soundscape*', é uma declinação. E aproveitou para recordar que a palavra flamenga '*landschap*' de onde deriva etimologicamente '*landscape*' servia no séc. XVII para nomear um género de pintura, uma imagem pictórica emoldurada que representava uma perspectiva sobre uma área da terra ou uma vista de um '*país*', se quisermos, para lembrar também a origem do nosso termo em português: "paisagem". Ora, no mesmo parágrafo, Schafer confirma a analogia entre a noção oriunda de um regime visual e esta nova que se pretende pertencer à perspectiva auditiva, notando, porém, também as diferenças, pois "não é tão fácil formular uma impressão exacta de uma paisagem sonora [um '*soundscape*'] como de uma paisagem" – acrescento: *visual*. E continua: "nada há na sonografia que corresponda à impressão instantânea que uma fotografia pode criar" (Schafer, 1994, p. 7). O reconhecimento destas dificuldades e a tentativa de as ultrapassar inventando um novo método – com técnicas de registo de dados sonográficos – e um vocabulário analógico – '*earwitness*' em vez de '*eyewitness*' ou '*clairaudience*' em vez de '*clairvoyance*' – apenas confirmam a matriz visual da noção de '*soundscape*'.

Mas, para além deste, outro modelo teórico, vindo da psicologia da forma ou psicologia da *Gestalt*, popular sobretudo nas análises da percepção visual,

ela será considerada em relação com a forma visível da cidade: a sua actividade e as suas configurações físicas." Cf. Southworth, 1967, pp. 1-3.

⁷ Em 1960, Kevin Lynch tinha publicado, também no seguimento de uma investigação feita no M.I.T., o célebre livro *A Imagem da Cidade*, focado em particular numa qualidade visual, "a aparente clareza ou 'legibilidade' da paisagem urbana [*cityscape*]" Cf. Lynch, 1960, p. 2.

⁸ Nomeadamente os já referidos, Ari Kelman em "Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies" (2010), Jonathan Sterne em "The stereophonic space of soundscape" (2015) que, na verdade, é já um desenvolvimento de um outro capítulo seu "Soundscape, Landscape, Escape" (2013) ou John Picker em "Soundscape(s): The turning of the word" (2019).

influenciou – particularmente através das leituras de Rudolf Arnheim e Ernst Gombrich⁹ –, a construção de Murray Schafer, como ele próprio referiu no seu livro (Schafer, 1994, p. 152). Trata-se da relação entre fundo e figura que foi transformada pelo compositor, no contexto do ‘soundscape’, na relação entre os ‘keynote sounds’ – os sons de fundo, que marcam uma certa tonalidade do meio, como sons de cursos de água, tráfego de uma autoestrada, etc. – e os sinais ou os ‘soundmarks’ – que são os acontecimentos sonoros que irrompem na paisagem e são como que as figuras que se destacam de um fundo. Com esta adaptação ou conversão dos conceitos de um regime visual para um regime auditivo, Schafer dotava-se de instrumentos que lhe permitiriam registar imagens sonográficas de um determinado ambiente acústico ou campo de estudo. Imagens que poderiam depois ser submetidas a análise e servir para comparar com outros ‘soundscapes’. Outra importação feita por Schafer, desta vez, do vocabulário tecnológico, as noções de alta e baixa fidelidade (*lo-fi* e *hi-fi*) permitia fazer juízos de valor relativamente às paisagens sonoras, mantendo em mente ainda a relação entre fundo e figura mas, a este propósito, relacionando o ruído de fundo com os sinais acústicos: se aquele fosse superior, mascararia¹⁰ ou dificultaria a percepção dos sinais acústicos – estaríamos perante um ambiente acústico de baixa fidelidade, como normalmente acontece em cidades ou ambientes urbanos com grande poluição sonora – pelo contrário, num meio em que o ruído de fundo fosse mais baixo, não perturbaria a percepção dos sinais – estaríamos perante uma paisagem sonora de alta fidelidade, aquela que, segundo Schafer, teria caracterizado o mundo pré-industrial e os meios rurais¹¹. Esta importação veio reforçar uma posição teórica perspectivística, de raiz visual, que relaciona o ouvinte com uma determinada imagem sonográfica e espacial do meio ambiente, não só permitindo o estudo dessa representação como a produção de um juízo estético e ecológico dessa paisagem, abrindo o caminho para um controlo da sua qualidade e eventual transformação futura para se adequar aos critérios da ecologia acústica.

O que quero realçar, no entanto, é que este modo de abordar e analisar a paisagem sonora depende em demasia da matriz visual em que se inspira e de onde importa o seu modelo teórico, que se foca sobretudo na dimensão sonográfica e espacial da paisagem sonora e não dá a devida importância ao carácter dinâmico, temporal e histórico dos sons e da relação que entre eles se estabelece num determinado meio. É por isso que importa agora voltar a questões mais básicas, fundamentais, embora tão triviais que correm o risco de ser esquecidas, mas que nos ajudam a focar a noção de paisagem sonora sob o aspecto da sua temporalidade e historicidade.

⁹ Penso, por exemplo, nas obras *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954) de Rudolf Arnheim, que veiculou as ideias daquela escola, e *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960) de Ernst Gombrich que, partindo de uma outra perspectiva, ainda dialoga de algum modo com as ideias da psicologia da forma.

¹⁰ Schafer refere-se bastantes vezes ao efeito de “masking”, ou seja, quando um som ou conjunto de sons esconde total ou parcialmente outro. Cf. Schafer, 1994, p. 151. Para uma descrição mais completa deste efeito sonoro, consulte-se o principal guia de “efeitos sonoros” editado por Jean-François Augoyard e Henry Torgue (2005) *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*, pp. 66-73.

¹¹ Cf. Schafer, 1994, pp. 43-52.

Os sons e a sua natureza temporal

Em abono da verdade, devo dizer que Schafer não esqueceu, na consideração do *'soundscape'*, a especificidade dos sons que o distingue da paisagem visual, pois diz ele que a "paisagem sonora consiste em acontecimentos *ouvidos* e não em objectos *vistos*" (Schafer, 1994, p. 8), sublinhando no texto os adjetivos *'ouvidos'* e *'vistos'*. Contudo e de modo bastante revelador, na minha opinião, não sublinhou, nem graficamente nesta frase, nem suficientemente ao longo da obra, a diferença ontológica entre os *acontecimentos* que compõem as paisagens sonoras e os *objectos* que, eventualmente, compõem as paisagens visuais¹². Pois, à pergunta "o que são os sons?" – os elementos básicos que compõem as paisagens sonoras ou, em todo o rigor analítico, parte desses elementos básicos, se considerarmos que não são apenas os sons que constituem essas paisagens mas também as suas disposições, os seus efeitos, os modos de produção e de escuta, as relações simbólicas e afectivas entre os sons, somando-lhes os que os escutam e ainda os modos como estes se relacionam a partir deles – à pergunta "o que são os sons?", dizia, algumas teorias ontológicas responderam sem hesitar: são *acontecimentos*. A pergunta parece simples mas, na verdade, existiram e ainda existem hoje uma série de teorias ontológicas em competição com respostas diferentes. Para uns, os sons seriam qualidades secundárias dos objectos – do mesmo modo que as cores, os sabores e os cheiros seriam propriedades dos objectos¹³ –, para outros, os sons coincidiriam com as ondas de pressão longitudinal que viajam num *medium* desde as fontes sonoras – ou seja, desde os objectos que as produzem – até aos ouvidos de quem as capta¹⁴, mas para outros ainda, os sons seriam acontecimentos. Segundo estas teorias, os sons ocorrem de cada vez que os objectos se põem a vibrar, produzindo as tais ondas de pressão longitudinal¹⁵, ou de cada vez que os corpos colidem ou interagem de um modo que perturba um meio – aéreo, líquido ou sólido – dando início a esse movimento ondulatório¹⁶.

¹² Na ontologia contemporânea fala-se de diferentes tipos de categorias de entidades. Para além das substâncias individuais ou particulares, que são aquilo a que normalmente chamamos *objectos* ou coisas que existem, ocorrem também os *acontecimentos*, que são mudanças singulares em estados de coisas, ou ainda *processos*, que são séries mais complexas de acontecimentos. Cf. a entrada "Ontology" (2005) escrita por Keith Campbell do vol. 7 da *Encyclopedia of Philosophy* editada por Donald M. Borchert, pp. 21-27.

¹³ Numa tradição que vem já da distinção inaugurada por John Locke entre as qualidades primárias e as qualidades secundárias dos objectos. Porém, no final do século XX, surgiu quem dissesse que os sons não são meras entidades subjectivas, mas objectivas – visto que são públicas e podem ser percebidas por outros seres e são, portanto, independentes das nossas mentes. Para Robert Pasnau, os sons são propriedades objectivas que coincidem ou sobrevêm às vibrações. Cf. Pasnau, 1999, pp. 309-324.

¹⁴ Esta – que diz que os sons são ondas de pressão longitudinal – parece ser a posição ontológica mais próxima da descrição científica, tal como a entende Matthew Nudds. Ver o seu capítulo "Sounds and Space" em Nudds & O'Callaghan, 2009, pp. 69-96.

¹⁵ A primeira versão da teoria dos sons como acontecimentos, que diz que são *acontecimentos localizados*, isto é, que ocorrem junto às fontes sonoras, foi defendida por Roberto Casati e Jérôme Dokic em *Philosophie du Son*. Segundo eles, os sons ocorrem quando e onde determinados objectos vibram. Cf. Casati & Dokic, 1994, pp. 36-48.

¹⁶ Esta posição, adoptada pelo filósofo Casey O'Callaghan, e que é uma segunda versão da teoria dos sons como acontecimentos, diz que os sons ocorrem quando objectos vibram ou corpos interagem activamente perturbando o *medium* envolvente (visto que este é necessário à existência dos sons) e a esta versão chama-se teoria dos sons como *acontecimentos relacionais*. Cf. O'Callaghan, 2007, pp. 57-71.

Independentemente da teoria – embora a última, a teoria dos sons tomados como acontecimentos relacionais, seja a que melhor disso dá conta –, o que é difícil negar é que os sons são entidades temporais, ou seja, que o tempo é deles constitutivo. No mínimo, é fácil admitir que os sons têm, pelo menos, uma duração, tal como nos habituámos a admitir relativamente a uma nota musical. Mas, enquanto numa nota de música se trata de um parâmetro, de uma qualidade virtual, que pode ser notada e depois actualizada na execução musical, no que diz respeito aos sons, trata-se de uma qualidade essencial e constitutiva, dado que os sons existem *apenas* no e através do tempo. Eles nascem, aparecem ou ocorrem num determinado momento, duram mais ou menos tempo e desaparecem, para sempre. São contingentes e irrepetíveis. Ao contrário de uma nota, um som não pode repetir-se, porque, tal como o tempo, flui, inexoravelmente. Porém um som não existe isoladamente, resultando do encontro entre corpos, do seu movimento ou da sua vibração e, sobretudo, da perturbação de um meio que os torna audíveis: os sons não se ouvem no vácuo. Isto significa que devemos sempre falar de uma multiplicidade de sons, da sua interacção com um meio e da rede ressonante que estabelecem entre os corpos que os produzem, que os reflectem ou absorvem e que por eles são afectados. É também por isto que cada som permite contar muitas histórias.

Aliás, a nossa experiência dos sons é frequentemente narrativa. Para cada som fazemos perguntas como “o que originou este som?”, “de onde vem?” ou “o que aconteceu?”. Porém, antes de ser narrativa, a nossa experiência sonora é ela própria temporal, no sentido em que percebemos os sons no tempo, a partir de um determinado limiar, dentro de uma “janela temporal de totalização mental”¹⁷ e através de processos de resolução e integração temporal, sem esquecer que algumas das características que lhes atribuímos – para além da sua duração, o próprio timbre e a altura – dependem desses processos perceptivos¹⁸. Do mesmo modo, percebemos os vários sons e as suas relações entre si pelo tempo, dado que os diferentes sons se manifestam em relações de simultaneidade, sequenciais e de ordem, condição de que o nosso sistema perceptivo também tem de dar conta para podermos interpretar a realidade do mundo exterior e para poder perceber convenientemente os vários sons (naturais, verbais ou musicais). Falei há pouco da *janela temporal de totalização mental*, ou seja, a circunscrição dos limites entre os quais conseguimos apreender um som como uma forma global com início e fim, limites difusos que normalmente não ultrapassam mais do que alguns segundos. Porém, do mesmo modo que temos processos perceptivos que nos permitem induzir temporalmente sons perdidos, também conseguimos unificar a experiência de um som que dure mais do que o período dessa janela temporal, completando e, por vezes, antecipando o fim de um

¹⁷ A expressão é usada, nomeadamente, por Michel Chion – “*fenêtre temporelle de totalisation mentale*” – que dedica um capítulo do seu *Tratado de Aculogia* às relações entre o som e o tempo. Cf. Chion, 2010, pp. 35-48 e, em particular, p. 39.

¹⁸ A obra pioneira e incontornável para compreender os processos de organização (espacial e temporal) na percepção auditiva é a do canadiano Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, mas no que diz respeito ao processamento temporal no sistema auditivo, encontramos na obra de Brian C. J. Moore, *Introduction to the Psychology of Hearing*, uma apresentação mais sistemática e facilmente abordável. Cf. Moore, 2013, pp. 169-202.

som, de modo a obter uma “imagem sonora” coerente e unificada¹⁹. É aqui que é requerida também a memória do ouvinte. Por outro lado, pode dizer-se que a percepção auditiva também contribui para percebermos o próprio tempo, transformando a experiência estética ou subjectiva do tempo. Por exemplo, conforme o grau de interesse, atenção ou tipo de sons que percebemos e o modo como nos afectam, cognitivamente e emocionalmente, teremos uma percepção diferente da sua duração que não coincide com o tempo cronológico. O músico Michel Chion, que tem já uma vasta bibliografia dedicada à reflexão teórica sobre o som e a escuta, lembra-nos alguns factores que influenciam a sensação do tempo na escuta tais como: a previsibilidade ou imprevisibilidade dos fenómenos – que nos permitem antecipar ou projectarmo-nos no futuro; a presença ou ausência de marcos temporais, escansões e variações espectrais (ligadas à altura, timbre e volume dos sons); a acuidade dos acontecimentos sonoros que podem impor uma atitude de maior ou menor vigilância ou de expectativa; ou ainda a concordância ou discordância dos ritmos de uma sequência de sons com “ritmos ultra-musicais”, para usar a sua expressão, isto é, ritmos visuais, corporais ou de respiração²⁰.

Se apresentei estes dois aspectos, a natureza temporal dos sons e a temporalidade da experiência auditiva²¹ é porque, ao falar de paisagem sonora – ou simplesmente de paisagem –, reaparece com persistência uma ambiguidade: muitas vezes, ela designa – e cito as palavras da historiadora Emily Thompson – “simultaneamente um ambiente físico e uma maneira de perceber esse meio ambiente; é ao mesmo tempo um mundo e a cultura construída para dar sentido a esse mundo” (Thompson, 2002, p. 1). Apesar de usar o termo ‘*soundscape*’ no título do seu livro, Thompson diz ter seguido o sentido de “paisagem sonora” ou “paisagem aural” que lhe dera Alain Corbin. É importante lembrar, no entanto, que a autora leu e citou a tradução americana de *Les Cloches de la Terre*, onde “*paysage sonore*” foi traduzido por “*auditory landscape*”, fazendo notar a diferença – ou indiferença de Corbin – relativamente ao termo de Schafer. Mas, em abono da verdade, deve dizer-se que ‘*paysage sonore*’ foi, por sua vez, a tradução francesa de ‘*soundscape*’ logo em 1979, quando saiu a edição francesa do livro de Schafer. Na sua obra mais famosa, Corbin usa, com efeito, a expressão “*paysage sonore*” sem fazer qualquer menção de Schafer e sem fazer considerações teóricas sobre o significado da noção, assumindo-a como se o seu significado fosse evidente e aproblemático. Porém, num livro posterior, *L’homme dans le paysage* (2001), que resulta de uma série de entrevistas feitas por Jean Lebrun, Corbin parece preencher a lacuna, creditando, finalmente, “Robert Murray-Schaffer” (*sic*) como o introdutor da noção de paisagem sonora (‘*Soundscape*’)²². Embora sem confrontar directamente a caracterização schafferiana, destaca uma série de aspectos da noção, por oposição à de “paisagem visual”, marcada esta tradicional-

¹⁹ Sobre os processos de indução temporal e restauro perceptivo dos sons, ver Warren, 2006, pp. 150-173.

²⁰ Cf. a este propósito Chion, 2010, pp. 45-47. Noutra obra, também já famosa, de Michel Chion sobre as relações entre o som e a imagem, nos meios de comunicação audiovisuais e, em especial, no cinema, retomou estas reflexões para considerar a influência do som na percepção do tempo nas imagens. Veja-se Chion, 2011, pp. 18-24.

²¹ Sobre os vários aspectos da relação entre a temporalidade da experiência auditiva e as paisagens sonoras, ver também Fonseca, 2014, pp. 523-534.

²² Cf. Corbin, 2002, p. 29.

mente por uma estética da contemplação que – e cito Corbin – “implica a distanciação, a representação espacializante” (Corbin, 2001, p. 29). Logo depois elenca algumas razões da diferença entre a paisagem visual e a paisagem sonora: esta

diz respeito, simultaneamente, ao espaço e ao tempo. Nenhuma configuração sonora é permanente. Exceptuando alguns ruídos contínuos, não há verdadeiramente um fundo sonoro. Pelo contrário, quando se contempla um espaço, é possível que este esteja animado por movimentos [subtis]; mas nem por isso os olhos o vêem. A paisagem sonora, que é multidireccional, é constituída por um conjunto de entidades discretas [descontínuas]²³.

Alain Corbin faz então notar o carácter dinâmico, descontínuo e, portanto, também temporal das paisagens sonoras. Mas, noutros lugares desse livro, frisa ainda o duplo sentido da paisagem. Por um lado, refere uma noção de paisagem definida pela sua materialidade – seria por exemplo a perspectiva dos geógrafos que a evocam descrevendo os seus traços morfológicos e a sua composição, desde a tectónica à ecológica²⁴. Por outro lado, considera Corbin a paisagem noutro sentido, como “uma maneira de ler e analisar o espaço, de o representar”, “para poder oferecê-lo à apreciação estética, carregando-o de significações e de emoções”, como “uma leitura, indissociável da pessoa que contempla o espaço considerado”, acrescentando, ainda, que a “apreciação individual pode referir-se a uma leitura colectiva” (Corbin, 2002, pp. 11-12).

A historicidade das “paisagens sonoras” e a perseguição dos ecos do passado

A paisagem é, portanto, como dizia Emily Thompson, também um modo de perceber o meio ambiente. Retomando as palavras da historiadora:

os aspectos culturais de uma paisagem sonora incorporam modos de escuta científicos e estéticos, a relação de um ouvinte com o seu meio ambiente e as circunstâncias sociais que ditam quem pode ouvir o quê. Uma paisagem sonora, como uma paisagem [em geral], tem, em última instância, mais que ver com a civilização do que com a natureza e, como tal, está constantemente em construção e em permanente mudança²⁵.

Sentido dinâmico e histórico das paisagens que Alain Corbin igualmente assinala no livro já citado. Se a paisagem é uma leitura, ou melhor, “um entrelaçado de leituras”, as grelhas de leitura são marcadas pela sua *historicidade*, sendo certo que “os sistemas de apreciação, constitutivos da paisagem, estão em permanente evolução” (Corbin, 2001, p. 13).

²³ Cf. Corbin, 2002, p. 29.

²⁴ Corbin fala aqui a propósito da noção mais geral de paisagem e não especificamente da paisagem sonora, mas poderíamos aqui lembrar que a paisagem sonora é também uma noção central da ecologia, nomeadamente, da ecologia da paisagem sonora, composta pelos seus três níveis de análise, o “geofónico”, o “biofónico” e o “antropofónico”, segundo os termos do contributo do naturalista, mas também músico, Bernie Krause. Cf. a este propósito Krause, 2008, pp. 73-80.

²⁵ Cf. Thompson, 2002, p. 2.

Com efeito, podemos dizer que as paisagens sonoras são históricas num duplo sentido, que acompanha de alguma maneira a ambiguidade a que me tenho vindo a referir, com a ajuda de Corbin e de Thompson. Num sentido trivial mas não menos essencial, porque são um conjunto de estados de coisas, acontecimentos e processos dinâmicos que ocorrem no espaço e no tempo, tal como os sons que as constituem e a rede que se estabelece entre fontes sonoras e ouvintes, as configurações espaciais e meteorológicas que os fazem constantemente vibrar, ressoar e reverberar, as paisagens sonoras participam dessa condição inexorável do tempo que é a sua irreversibilidade e da condição dos fenómenos físicos que é a sua entropia²⁶. Nenhuma configuração dessa paisagem se repete nem repetirá, apesar dos processos cíclicos que lhe possam conferir aparentes continuidades e regularidades (é uma questão de escalas e de sobreposições de camadas de tempo). Cada paisagem sonora corresponde a um determinado tempo, do mesmo modo que pertence a um determinado espaço. Num outro sentido, que diz respeito ao modo de perceber, ler e experienciar essa paisagem, ao modo de a compreender, de nela e com ela interagir, mas também por ela se deixar afectar, ela é também histórica na medida em que é determinada por “grelhas de leitura” ou “sistemas de apreciação”, que estão em permanente evolução, para retomar as expressões de Corbin.

Para usar um exemplo próximo do estudo mais famoso de Corbin e um dos exemplos mais comuns – em particular no congresso que deu origem a esta publicação – mas talvez também o mais paradigmático, o de uma paisagem “sineira” [se me é permitido o trocadilho]: quando um turista do século XXI se aproxima ou percorre uma cidade europeia e ouve um toque de sinos de uma catedral, por um lado e dependendo da hora do dia ou da noite, do local mais ou menos denso e agitado em que se encontra, escutará o toque com mais ou menos dificuldade, mascarado ou, pelo menos, em competição com os sons do tráfego rodoviário, as buzinas, os toques de telemóvel e anúncios vários, mais ou menos esquizofónicos – para retomar uma expressão de Schafer – mas, se lhe prestar alguma atenção, poderá apreciar o seu timbre, a sua melodia ou os seus harmónicos, eventualmente evocativos de uma memória anterior ou simplesmente uma agradável coloração tímbrica que se acrescenta à atmosfera da cidade; talvez lhe ocorra que esse toque marque uma determinada hora ou tenha algum tipo de significado religioso específico mas que não sabe já identificar muito bem. O mesmo tipo de toque, com sinos semelhantes e na mesma cidade, mas no século XIV, seria percebido por um cidadão da época em condições radicalmente distintas – pelo menos sem sons motorizados, electrónicos ou difundidos e amplificados electricamente – e entendido de uma maneira muito diferente e semanticamente mais rica, conseguindo o cidadão entender o significado codificado daquele toque (dobrado, a repique ou a rebate)

²⁶ A entropia é uma grandeza termodinâmica que mede o grau de liberdade molecular de um sistema e se liga com o seu número de configurações possíveis. De acordo com a segunda lei da termodinâmica, a quantidade de entropia de um sistema isolado termodinamicamente tende a aumentar com o tempo, até alcançar um valor máximo (o equilíbrio térmico). Nos anos 20, o astrofísico Arthur Eddington relacionou esta lei física com a assimetria do tempo, ou seja, com o facto de o tempo ter apenas uma direcção e ser, portanto, irreversível. A “flecha do tempo” seria, segundo ele, uma propriedade da entropia dos sistemas macroscópicos. Veja-se o capítulo V do seu clássico, *The Nature of the Physical World* (1928), New York: MacMillan, pp. 87-110.

que marcaria certamente o seu tempo quotidiano, comunitário, social e político, tal como o seu tempo espiritual: o toque do sino era como que a voz de Deus, consagrado que fora pela bênção e exorcismo no ritual da sua fundição e pelo baptismo aquando da colocação do sino no campanário²⁷.

Os limites, perigos e tentações do uso historiográfico da “paisagem sonora”

Ora esta historicidade e temporalidade das paisagens sonoras significa, como vimos, a sua inscrição num determinado momento do tempo (e do espaço), numa determinada comunidade de ouvintes e numa cultura complexa de representações simbólicas e diferentes sensibilidades, o que implica um potencial narrativo e epistémico promissor, mas significa também a sua transitoriedade, e isso implica que o acesso que temos às paisagens do passado será sempre indirecto e conjectural, necessitando do concurso de muitas fontes e de vários saberes de natureza diversa que permitam reconstruí-las (ainda que parcialmente).

Nos anos mais recentes tem-se assistido ao surgimento de uma série de projectos de investigação e de obras que olham para o passado sob esta nova perspectiva aberta pelo “*sensual turn*” e, em particular, por esta nova sensibilidade à percepção auditiva e à cultura sonora. Embora Alain Corbin recorde que outros historiadores no passado abriram os ouvidos dos seus leitores, animando as suas narrativas com evocações da sonoridade de paisagens históricas (no século XIX, nomeia, por ex., Michelet, Chateaubriand e Victor Hugo)²⁸, a verdade é que, só a partir dos finais do século XX e, sobretudo, já no século XXI este tipo de abordagem se tornou mais consciente, mais focado e mais metódico no contexto da História ou da Musicologia e Etnomusicologia históricas. Alguns trabalhos, por exemplo em França, focaram-se na paisagem sonora das aldeias campestres no século XIX (obviamente, falo no famoso livro de Alain Corbin, publicado em 1994), outros no espaço sonoro da cidade de Lyon, também no século XIX (Balaÿ, 2003)²⁹, outros ainda nas

²⁷ Sobre os rituais de fundição e baptismo dos sinos e o seu valor litúrgico à luz da tradição romana e carolínea, veja-se Neri, 2012. Sobre a história da fundição sineira em Portugal e a paisagem sineira portuguesa, leia-se, respectivamente, Sebastian, 2008 e Augusto, 2014. Para um estudo recente sobre o controlo político da paisagem sonora e apropriação pelo poder real dos valores simbólicos e litúrgicos dos sinos da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa no reinado de D. João V, cf. ainda De Paula, 2018.

²⁸ A propósito destes três historiadores românticos, diz: “Este [Michelet] crê proceder a uma ressurreição. Com o propósito de dar nova vida à paisagem e sugeri-la ao leitor, em vez de se contentar com descrições, as quais seriam meras naturezas mortas, Michelet faz a evocação da sonoridade. A referência aos sons da cidade, aos sinos, aos vários pregões profissionais, etc., faz reviver o passado e permite ao leitor que este se inscreva no interior da paisagem desaparecida, quanto mais não seja por referência a um silêncio insistente. Chateaubriand entrega-se a este exercício em *La Vie de Rancé*, a propósito do silêncio que reinava durante o séc. XVII no interior do mosteiro de La Grande Trappe [abadia francesa da ordem cisterciense reformada por Rancé]. Victor Hugo recorre, ele também, às referências sonoras em inúmeras passagens de *Notre-Dame de Paris*.” Cf. Corbin, 2001, pp. 30-31.

²⁹ O arquitecto Olivier Balaÿ, investigador ligado ao CRESSON de Grenoble, centro de investigação dedicado ao espaço sonoro e aos ambientes urbanos, com vários trabalhos pioneiros sobre as paisagens sonoras, explorou, neste seu trabalho doutoral, os arquivos municipais e as fontes literárias (entre outros, os romances de Balzac), para encontrar as referências sonoras e as normas reguladoras do espaço sonoro no quotidiano da cidade de Lyon no séc. XIX, lugar e tempo em que a industrialização multiplicou as fontes sonoras e aumentou a intensidade dos ruídos.

paisagens sonoras medievais e renascentistas (Fritz, 2000; Harlot & Vissière, 2015)³⁰ e mais recentemente, uma obra colectiva começou a sondar a possibilidade de explorar as paisagens sonoras da antiguidade, nas civilizações egípcia, grega e romana (Vincent, Emerit & Perrot, 2015)³¹, enquanto do outro lado do atlântico, se publicaram estudos sobre as paisagens sonoras vitorianas (Picker, 2003)³², sobre a cultura auditiva na América do séc. XIX (Smith, 2001)³³ ou na América moderna das primeiras três décadas do séc. XX, focando em particular as tecnologias de isolamento e controlo sonoro na arquitectura (Thompson, 2001), ou ainda sobre as paisagens sonoras da Contra-Reforma bávara, entre 1550 e 1650 (Fisher, 2014)³⁴ para citar apenas alguns dos mais conhecidos³⁵. Ao mesmo tempo que apareciam estas obras

³⁰ Numa abordagem interdisciplinar, que cruza os horizontes da história com a musicologia e a literatura, a obra dirigida por Laurent Vissière e Laurent Hublot explora “as paisagens sonoras” – e este plural é significativo – desses muitos séculos que percorrem a época medieval até ao Renascimento, especulando, mas com base sobretudo em fontes escritas, tais como os cancioneiros, os romances, as crónicas ou mesmo os actos judiciais, sobre o que poderia ouvir-se nas cidades e nas vilas, nas batalhas campais, nas festas ou nas feiras medievais. O livro de Jean-Marie Fritz, por outro lado, não procura tanto reconstituir a paisagem sonora como perceber os fundamentos epistemológicos de uma percepção do som na Idade Média, ou seja, através do levantamento de fontes eruditas, da patrística aos tratados de medicina e filosofia, passando também pelos textos literários, compreender o lugar da audição na constituição do conhecimento medieval acerca do mundo. Trata-se aqui, portanto, de uma paisagem epistemológica da escuta.

³¹ Trata-se de um volume, *Paysages sonores de l'antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives* (2015), que resultou de um colóquio entre investigadores de diferentes áreas – antropologia, etnomusicologia, filologia e história urbana – ligados por uma linha de investigação “Paisagens sonoras e espaços urbanos do Mediterrâneo antigo” que junta a Escola Francesa de Atenas, a Escola Francesa de Roma e o Instituto Francês de Arqueologia Oriental no Cairo. A obra apresenta resultados dessa investigação, mas também reflecte sobre questões de metodologia.

³² John M. Picker, que já citei aqui a propósito de uma genealogia da “paisagem sonora”, dedicou-se neste livro, *Victorian Soundscapes*, à história da cultura sonora da época vitoriana, interpretando as transformações na percepção dos fenómenos acústicos, mas também na transformação do mundo devido a uma nova atenção àqueles fenómenos proporcionada por teorias físicas e pelas invenções tecnológicas de transmissão, gravação e reprodução dos sons.

³³ O historiador americano Mark M. Smith que foi também o responsável pela edição de uma obra antológica, *Hearing History: A Reader*, dedicada precisamente à questão da história feita a partir da perspectiva auditiva, apresentou neste livro, *Listening in Nineteenth-Century America*, uma história cultural da paisagem sonora da América *antebellum*, isto é, no período de incrementação do secessionismo que levaria à Guerra Civil Americana entre os estados do Norte e do Sul. Mostra precisamente como escutavam de maneira diferente os nortenhos e os sulistas, no contexto abolicionista ou escravagista, no contexto de uma industrialização e modernização crescente ou de práticas agrícolas latifundiárias onde se explorava a mão-de-obra escrava. Numa perspectiva que enfatiza as questões de identidade e de raça, Mark Smith mostra como aquilo que escutamos e que é possível escutar numa determinada época é determinado pelo seu contexto geográfico, social e político.

³⁴ O musicólogo Alexander Fisher explora em *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, não só as paisagens musicais da Contra-Reforma na Baviera de finais do Séc. XVI e das primeiras décadas do Séc. XVII, mas também as suas paisagens sonoras extra-musicais. Foca-se, em particular, nos modos como os sons – dos sinos, dos tiros, das canções populares e da polifonia erudita – foram usados pelas elites católicas seculares e eclesiásticas para moldar as identidades religiosas dos bávaros e, também, como esses sons serviram por vezes para desafiar, quando não mesmo minar, os limites confessionais entre católicos e protestantes. Fê-lo recorrendo a arquivos e outras fontes literárias da época, mas também à própria análise musicológica e cultural das práticas e costumes litúrgicos.

³⁵ Poderia ainda referir o “Ensaio sobre a reconstituição da paisagem sonora” que o historiador Jean-Pierre Gutton empreendeu em *Bruits et sons de notre histoire* (2000), livro breve que sobrevoa, *à vol d'oiseau*, a história sonora de França desde a Idade Média até ao séc. XX. Especialista da sociabilidade e do quotidiano, Gutton diz que seria inevitável uma história dos ruídos e dos sons na tentativa de

no âmbito da história e da musicologia histórica, surgiram também algumas explorações de sítios arqueológicos recorrendo a técnicas de medição e reconstituição acústica e de arqueometria, na esperança de compreender a relação entre a acústica dos lugares de culto e os rituais e práticas religiosas, numa nova subdisciplina que se denominou de “arqueoacústica”³⁶. Obviamente que todas estas iniciativas são, não apenas louváveis como fascinantes, permitindo certamente novas perspectivas sobre as culturas dessas épocas e potencialmente abrindo o caminho para uma compreensão mais profunda dos modos de entender e representar o mundo e a sociedade de outros tempos. Mas há também uma série de obstáculos e desafios que dificultam ou limitam mesmo os resultados que se possam esperar de tais empresas.

A condição temporal e histórica dos sons e a intangibilidade da sua experiência, isto é, a sua efemeridade e a fugacidade dos seus rastros implicam uma impossibilidade de se recuperar aquilo que para sempre se perdeu e uma dificuldade acrescida para encontrar e compreender os seus parques e evanescentes vestígios. Esta evanescência é também uma questão de escala e distância temporal. Quanto mais distantes estivermos do tempo estudado mais raros os traços e quanto mais longe estivermos das fontes mais difícil será interpretá-las. Isso é uma evidência. Mas alguns acharam que o conceito de paisagem sonora poderia eventualmente dar uma resposta “ao dilema da efemeridade [parecendo oferecer] um meio de materializar os sons, as suas inter-relações e a sua circulação” (Samuels, Meintjes et al, 2010, p. 338), na medida em que prometeria uma espécie de estrutura objectiva de um meio ou espaço sonoro que se poderia reconstruir. Ora, como já foi dito e repetido, há uma dimensão subjectiva ou inter-subjectiva, se quisermos, inescapável em toda a paisagem, visto que é uma maneira de perceber e representar, é uma experiência ou conjunto de experiências que se torna possível apenas numa determinada configuração ou sistema de apreciações que é constitutivo dessa paisagem³⁷.

compreender os enquadramentos sociais, os conflitos e solidariedades que ocorrem e se estabelecem no interior deles. Percorre, portanto, esses muitos séculos, procurando encontrar alguns traços permanentes – tanto quanto isso é possível – mas revelando sobretudo as mutações, as especificidades de cada época e os sons que dominam as suas paisagens sociais e culturais.

³⁶ Este domínio extremamente recente da arqueologia consiste numa abordagem metodológica e interdisciplinar – que convoca saberes e técnicas da história, etnomusicologia, acústica e modelação computadorizada – procurando examinar a acústica de sítios ou artefactos arqueológicos para compreender melhor civilizações antigas. Apesar de ser extremamente recente, é possível encontrar as suas origens nas investigações do musicólogo francês Iégor Reznikoff nas grutas pré-históricas da região de Ariège no sudoeste de França nos finais dos anos 80, que relacionava os lugares onde se encontravam as pinturas rupestres com as suas qualidades acústicas particularmente interessantes. Veja-se por exemplo o artigo escrito por Reznikoff e Michel Dauvois “La dimension sonore des grottes ornées” in *Bulletin de la Société préhistorique française* (1988) N° 85-8, pp. 238-246.

³⁷ Alain Corbin que, praticante destas investigações pela história da sensibilidade, se interroga há algumas décadas sobre as dificuldades metodológicas deste tipo de projecto – de compreensão e reconstituição das paisagens sensíveis do passado –, escreveu em 1990 um curto mas lúcido artigo, chamado “Histoire et Anthropologie Sensorielle”, sobre os desafios que tal empresa apresenta e os cuidados a ter pelo historiador das sensibilidades. Diz ele: “[o] obstáculo mais evidente reside na fugacidade do rasto. Na verdade, o conhecimento das técnicas e das ferramentas, o conhecimento da estrutura da paisagem, dos hábitos alimentares ou das práticas de higiene permitem reconstituir o meio ambiente sensorial, pelo menos de forma aproximada. A fugacidade do vestígio afecta ainda mais o uso dos sentidos, a hierarquia vivida entre eles, a significação que lhes era atribuída. Para além disso, os historiadores sabem muito pouco acerca da evolução dos sistemas de apreciação, conhecem mal as

Como foi lembrado pelo Prof. Rui Vieira Nery durante o já referido congresso, temos de recorrer a e confiar, muitas vezes, em fontes indirectas, por exemplo descrições de viajantes, que são não só subjectivas como estão cheias de preconceitos, os quais dizem respeito aos sistemas de apreciação e de compreensão do mundo de uma determinada época e de um determinado lugar.

Para além disso, nós próprios estamos sujeitos a cair nos anacronismos e distorções provocados pela nossa perspectiva distanciada e pelo facto de termos “grelhas de leitura” muito distintas. Não só a noção de paisagem sonora é muito recente como a própria intuição de que há um universo sonoro que podemos abstrair (epistemologicamente) das outras modalidades perceptivas e no qual os sons – antropofónicos, biofónicos ou geofónicos – fazem todos parte de uma mesma totalidade – sonora – é algo a que provavelmente só tivemos acesso a partir do momento em que houve a possibilidade de registar e reproduzir ou transmitir o som. A acusmatização sistemática³⁸ da experiência sonora – e isto é ainda uma hipótese fundada numa intuição que precisará de ser aprofundada – revelou-nos um universo exclusivamente sonoro. Pensemos na experiência da rádio, por exemplo, ou de um registo fonográfico. Todas as vibrações sonoras captadas pelo microfone ficam registadas ou são transmitidas. Antes desta experiência acusmática tecnológica, o que se podia experienciar eram sons que partilhavam connosco o espaço e o tempo e que tinham um significado específico. Não é certo que houvesse uma noção da totalidade de todos os sons nesse espaço e nesse tempo, a noção de uma paisagem sonora.

Não significa isto, antes pelo contrário, que se deva desistir destes projectos nem necessariamente da noção de paisagem sonora ou de outra que revise o seu sentido, mas que exprima, em todo o caso, esta relação tão especial que temos com o universo dos sons e que dê conta das relações de ordem social, comunitária, política, estética ou, para resumir numa palavra, cultural, que estabelecemos também à volta dos sons e das experiências que deles fazemos. Significa sim que é preciso estarmos conscientes dos limites impostos pelo carácter histórico das paisagens sonoras e atentos aos perigos e tentações que estas abordagens e conceitos sedutores podem suscitar. Mas sobretudo que podemos e devemos aprofundar, ainda que com estes cuidados, os estudos da cultura sonora, convocando para o diálogo – como aquele que foi proporcionado pelo congresso de Braga em 2019 e o que é agora proporcionado por esta publicação – o diálogo, dizia, com outros saberes, sem os quais dificilmente poderemos pretender levar esses projectos de investigação a bom termo.

configurações respectivas do agradável e do desagradável, do fascinante e do repugnante, do que se procura e do que se rejeita, do tolerado e do intolerável no seio da cultura que estudam. Ignoram, muito frequentemente, o papel relativo de cada um dos sentidos nas práticas de troca, nos modos de comunicação. Contudo, tais dados são indispensáveis para a apreensão dos recortes sociais; sem eles não há verdadeira história das representações de si e do outro no seio de cada um dos grupos estudados.” (Corbin, 1991, pp. 231-2).

³⁸ Ou seja, a dissociação espaço-temporal – ‘esquizofónica’, diria Raymond Schafer – entre fontes sonoras e os ouvintes, dito de outro modo, o facto de escutarmos os sons, muitas vezes pré-gravados, sem vermos ou podermos sequer perceber as respectivas fontes sonoras.

Referências bibliográficas

- Augoyard, J.-F. & Torgue, H. (Eds). (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*, transl. by Andra McCartney and David Paquette. Montreal & Kingston – London – Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*, “Ensaio da Fundação, nº 44”. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Balaÿ, O. (2003). *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*, Col. “Ambiances, Ambiance”. Bernin: À la croisée.
- Bregman, Albert S. (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Casati, R. & Dokic, J. (1994). *La Philosophie du Son*, col. “Rayon Philo”. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Chion, M. (2010). *Le Son: Traité d'Acologie*, 2e Édition Revue et Corrigée, Col. “Cinéma/Arts Visuels”. Paris: Armand Colin.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão – Som e imagem no cinema*, Trad. Pedro Elói Duarte, “Mimésis. Artes e Espectáculo”. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Corbin, A. (1991). “Histoire et Anthropologie Sensorielle” in *Le Temps, Le Désir et L'Horreur. Essais sur le XIXe Siècle*, “Champs”. Paris: Flammarion, pp. 227-244.
- Corbin, A. (1994). *Les Cloches de la Terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, “Champs-Histoire”. Paris: Flammarion.
- Corbin, A. (2001). *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*. Paris : Les éditions Textuel.
- Corbin, A. (2016). *Une histoire du silence : De la Renaissance à nos jours*. Paris : Albin Michel.
- De Paula, R. T. (2018). “O “som brônzeo” da morte: Poder e liturgia fúnebre a partir da torre sineira da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa (1730-69)” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nova série, 5/1 (2018), pp. 93-116.
- Fisher, A. J. (2014). *Music, Piety, and Propaganda – The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, The New Cultural History of Music. Oxford – New York : Oxford University Press.
- Fonseca, N. (2014). “Soundscapes and the Temporality of Auditory Experience” in Castro, R- & Carvalhais, M. (Eds.) *Proceedings of Invisible Places / Sounding Cities. Sound Urbanism and Sense of Place*. Viseu, 2014, pp. 523-534.
- Fritz, J. -M. (2000). *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, col. “Sciences, Techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières”. Paris : Honoré Champion.
- Gutton, J.-P. (2000). *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, “Le noeud gordien”. Paris: PUF.
- Harlot, L. & Vissières, L. (Eds.) (2015). *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Collection “Histoire”. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Kelman, A.Y. (2010). “Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies.” *Senses and Society*, 5(2), pp. 212–34.
- Krause, B. (2008). “Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives” in *Journal of the Audio Engineering Society*, Volume 56 (1/2), pp. 73-80.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, MA – London, UK: The M.I.T. Press.
- Moore, C. J. (2013). *An Introduction to the Psychology of Hearing*, 6th edition. Leiden & Boston: Brill.
- Neri, E. (2012). “Les cloches: construction, sens, perception d'un son. Quelques réflexions à partir des témoignages archéologiques des “fours à cloches”” in *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 55, pp. 473-496.
- Nudds, M. & O'Callaghan, C. (Eds) (2009). *Sounds and Perception – New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- O'Callaghan, C. (2007). *Sounds – A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Pasnau, R. (1999). “What is sound?” in *The Philosophical Quarterly*, Vol. 49, nº 196, pp. 309-324.
- Picker, J. M. (2003). *Victorian Soundscapes*. Oxford, UK – New York, NY: Oxford University Press.
- Picker, J. M. (2019). “Soundscape(s): The turning of the word” in Bull, M. (Ed.) *The Routledge Companion to Sound Studies*. Oxon, UK – New York, NY: Routledge, pp. 147-157.
- Samuels, D. W., L. Meintjes, A.M. et al. (2010). “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology.” *Annual Review of Anthropology*, 39, pp. 329–45.
- Schafer, R. M. (1967). *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course*. Toronto: Clark and Cruickshank.

- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester – VT: Destiny Books.
- Sebastian, L. (2008). *Subsídios para a história da fundição sineira em Portugal. Do sino medieval da Igreja de São Pedro de Coruche à actualidade*, “Trajectos na História, 3”. Coruche: Museu Municipal de Coruche.
- Smith, M. M. (2001). *Listening to Nineteenth-Century America*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Southworth, M. (1967). *The Sonic Environment of Cities*, Master thesis on City Planning, Dept. of City and Regional Planning, Massachusetts Institute of Technology.
- Sterne, J. (2015). “The stereophonic space of soundscape” in: Théberge, Paul et al. (Ed.). *Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound*. New York: Continuum, pp. 65-83.
- Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1930*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vincent, A., Emerit, S. & Perrot, S. (2015). *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie, perspectives*. Le Caire (Egypte) : Presses de l'Institut français d'archéologie orientale.
- Warren, R. M. (2008). *Auditory Perception: An Analysis and Synthesis*, 3rd Edition. Cambridge: Cambridge University Press.

HISTORICAL SOUNDSCAPES: BETWEEN URBAN MUSICOLOGY AND SOUND STUDIES

TESS KNIGHTON

Catalan Institution for Research and Advanced Studies - ICREA

The field of historical soundscapes is flourishing; recent research projects, conferences, publications and digital platforms have contributed greatly to its expansion in terms of data and range of scientific approaches. It has helped to break the silence in which much urban and cultural history was enveloped and, by so doing, forged links with parallel developments in sensory history and history of emotions. Reinhard Strohm's pioneering chapter entitled "Townscape-Soundscape" (Strohm, 1985, pp. 1-9) and Tim Carter's manifesto of urban musicology (Carter, 2002) helped not only to establish it as a discipline, but also to point to new directions to be followed and potentially useful methodologies¹. It is generally accepted that the term "soundscape" originated in the field of sound studies; it was coined in 1977 by the Canadian composer and writer R. Murray Schafer (1977)². The need to emphasize the study of the role of the historical listener as participant in the "musicking" process (Small, 1998)³, the concept of listening practise⁴, or the notion that "soundscape implicates listening as a cultural practice" (Samuels et al., 2010, p. 330) has been recognised by musicologists, ethnomusicologists and social and cultural anthropologists in recent years and resulted in several pioneering studies⁵. As Jan-Friedrich Missfelder has stated, if sound history is to be more than a complementary adjunct to other, more established historical narratives such as those relating to political or economic history, it must include a history of hearing (Missfelder, 2012). In this brief essay, I do not intend to rehearse once more the

¹ A version in Spanish of Tim Carter's article was published as *El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana*, in Bombi et al. (2005), pp. 53-66.

² More recently the use of the term soundscape has attracted criticism; see Ingold (2007) and Kelman (2010).

³ The expression "musicking" in order to convey the participation of performer and listener in musical performance was coined by Christopher Small.

⁴ In 1999, an issue of *Early Music* was dedicated to listening practice, with articles by Bonnie Blackburn, Shai Burstyn, Jeffery Dean, Tess Knighton, Christopher Page and William Weber.

⁵ Some notable contributions to the debate include: Wegman (2005); Dell'Antonio, (2011); and Carter (2018).

soundscape-related studies that have appeared since the Stroh-Carter “turn”⁶, but rather to consider some key aspects and approaches that have emerged out of urban musicology and sound studies that I have found useful in attempting to draw closer to the sound environment and daily musical experience of the citizens of Barcelona during the long sixteenth century⁷.

Urban musicology places the city at the centre of historical inquiry; rather than any institution or individual (such as a composer or chapel master), the city, with its many and varied institutions, spaces and ceremonial as well as its everyday musical life, becomes the protagonist. The urban complex offers a lens through which the topography of sound can be identified and “mapped”, and the “diversity and disposition of activity”, together with “the interplay of time and space and of private and public spheres”, represented (Burgess & Wathey, 2000)⁸. This cartographical approach to the sound environment of the city or town, with its diverse musics and its various spheres of musical activity, is particularly useful in gaining an understanding of the distribution of urban sounds as well as of their porosity: sound travels so that, even if is deflected or muffled by acoustic space and conditions, it cannot be contained. Thus the bells of one parish would, in all likelihood, be heard beyond the parish boundary and probably beyond the city walls; they might also be heard in combination or sequence with the bells of other churches, or as a unique sound signal. The messages bells might convey correspond to the cartography of the city, with different and multivalent meanings for those who heard them⁹. Sound is thus a useful tool for communication and propaganda, conveying social hierarchies and identities that resonate with the political and ideological circumstances of the time.

Sound may be static, as with church bells and in the case of urban ceremonial involving minstrels positioned on the top of bell towers or on platforms erected in the city squares, sermons or the cries of vendors and town criers. These static sounds serve as sound magnets that catch the attention of the citizen and draw them closer to be able to hear and interpret their signals. Sound can also move, as in urban processions accompanied by trumpets and drums, minstrels and singing or chanting, and sound is also directional; it approaches and recedes, and can be present or absent, constantly moving along a sliding-scale between noise, music and silence. Thus sound can serve as a centralizing force, or, with sounds scattered through the urban environment and assuming more or less emphasis according to the ceremonial calendar, decentralize. In this way, the soundscape of a procession and the identification of certain acoustic spaces delineate and articulate the urban topography. Sound is, in essence, performative, bringing together sound source and

⁶ Useful summaries can be found in recent studies such as Susan Boynton’s introduction to Boynton et al., 2016, pp. 992-1002; Biddle & Gibson, 2017; and Knighton & Mazuela-Anguita, 2018.

⁷ I am currently working on a monograph entitled *Daily Musical Life in Early Modern Spain: Hearing Barcelona, 1470-1620*.

⁸ A version in Spanish of the article by Burgess & Wathey, with the title *Cartografía del paisaje sonoro: La música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550*, was published in Bombi et al. 2005, at pp. 69-105.

⁹ The bibliography on bells is vast and ever-expanding; notable examples covering a wide chronological, geographical and confessional range are: Corbin, 1994; Fisher, 2014; Atkinson, 2016; and Pérez Samper, 2016.

receiver in a moment in time; it follows that sound is quintessentially ephemeral and that before technologies of sound reproduction existed, the sonic experience left no trace except in the memory of the hearer. Aural memories might increase familiarity with sound and lead to certain sonic expectations, but the lack of fixing of sound through recording presents the historian with a number of difficulties, not least the reproduction of oral/aural traditions¹⁰. Yet sound can be found to continue to resound through the written record if an “acoustically tuned exploration of the archive” is adopted (Walraven, 2006; Ochoa Gautier, 2014, p. 3). Close reading of archival documentation and critical decoding of inscriptive practices that included texts of all kinds, as well as notated music from the period, can provide telling indications about the soundscape and listening practice (Samuels, et al., 2010, p. 332).

Thus, the sonic impact on the urban environment is subject to a number of variables, including the receptivity and sonic experience of the hearer, contemporary perceptions of hearing and listening, the intention behind the emission or production of sound, its defining or characteristic qualities, and the material resources involved. These variables can be researched and analysed using a variety of historical and hermeneutic approaches, including analysis of data through quantitative and qualitative methods, microhistory, cartography and critical interpretation of contemporary discourses: the basic tools of urban musicology. Yet in order to comprehend the more dynamic and performative aspects of the historical soundscape in relation to time and space some approaches drawn from sound studies can be usefully adapted and applied to the study of sonic experience of the past. R. Murray Schafer’s ideas relating to his call for “a total appreciation of the acoustic environment” and to his theoretical exegesis of “hi-fi” and “lo-fi” sonic experience, and the development of concepts of keynote sounds (background), sound signals (foreground) and soundmarks (unique and identifying), have already proved useful tools for the urban musicologist (Schafer, 1977)¹¹. However, here I wish to explore some of the ideas posited by the composer Barry Truax (a member of Schafer’s group), and, in particular, the concepts of acoustic communities and acoustic competence that I have found to be useful in order to grasp something of the dynamic, mutable and multivalent nature of sonic experience in the early modern period (Kaufman Shelemay, 2006).

In Truax’s study of acoustic communication (first published in 1984, and mainly concerned with acoustic measurement as a modern-day methodology and electroacoustics), sound, listener and the environment are triangulated in order to understand the mutable interrelationship between them within the soundscape (Truax, 2001, pp. xviii-xix). As he suggests, “A sound means something partly because of what produces it, but mainly because of the circumstances under which it

¹⁰ The rapidly developing technologies within the digital humanities are, however, providing ever more ingenious ways to communicate aspects of past experience, as in the case of the Virtual Paul’s Cross project (<https://vpcp.chass.ncsu.edu>). Here the sermon given by John Donne in St. Paul’s churchyard in 1622 is the focal point of the recreation of acoustical space and the soundscape of the event conveying something of its dynamic, performative nature.

¹¹ Schafer, and sound studies generally, focus on living sonic and musical traditions, or at least those that can be investigated through sound recordings.

is heard"¹². Truax's emphasis on sound as communication and on the context in which it is heard urges consideration of the aurality of historical circumstances in an attempt to understand how citizens might have experienced and reacted to the sounds that pervaded their lives and to the messages conveyed and perceived through the soundscape. For Truax the listener is "the crucial interface between the individual and the environment" in a community that is "linked and defined by its sounds" (Truax, 2001, pp. 65-66). From this observation stems the concept of the acoustic community, which he defines as "any soundscape in which acoustic information plays a pervasive role in the lives of the inhabitants" (Truax, 2001, p. 66). In this context, the soundscape pervades the daily lives of an acoustic community and the sound signals that are heard in the soundscape convey meaning and information articulated by the spaces inhabited and used by that community as well as the rhythm of social structure and interaction to achieve a sense of the acoustic ecology proposed by Schafer.

Furthermore, the successful communication of messages through a system of sonic semiotics, as in the case of bells, was not only of particular importance in a largely illiterate society but was also dependent on the recognition and comprehension of the relevant sound signals based on knowledge acquired through social education, sonic experience and memorization. For this process involving sound produced and sound heard, Truax coined the phrase "soundscape competence" (also, "acoustic competence") (Truax, 2001, pp. 56-58). Soundscape competence is not a passive process, but one that requires interpretation and generally results in action. For example, the bells that rang the Ave Maria at nightfall in many Spanish cities and towns not only marked the end of the working day and signaled the nocturnal curfew, but also tapped into the eschatological beliefs of the time. In 1589, according to the decree of the Bishop of Zamora, if those who heard the daily sound signal prayed the Ave Maria three times during the ringing of the bell they would be granted forty days of indulgence (Martín Márquez, 2020, p. [124]). Notice of this indulgence, recorded as written statute, would also have been conveyed through the cries of the town-crier – often accompanied by trumpets and/or drums – in the appointed urban spaces. In this way, the majority of citizens in Zamora would have known about the indulgence and prayed while the bells rang in the hope of shortening their time in purgatory¹³.

The cognitive – and embodied – interpretative process involved in soundscape competence (Truax, 2001, pp. 59-61), would have been triggered by the sound source, type of sound, directionality and nature of the sound, type of acoustic space, spatial topography and significance, repetition, familiarity, memory, association and symbolism. These elements coalesced into the performative act that informed, entertained and created an emotional outlet for the acoustic community according to what individual citizens and acoustic communities might have expected to hear

¹² In a more recent essay, Truax elaborates on this idea: "Every sound we hear carries information about the vibrational pattern of the source and the physical space through which it has travelled" (Truax, 2017, p. 256).

¹³ In different confessional situations, such as Swiss cities and towns in the Reformation, conflict arose from the familiar ringing of Marian melodies which continued to communicate Catholic messages (Missfelder, 2015).

and their multivalent interpretations of the sound(s). In historical terms, these were the main parameters that contributed to the circumstances for the interpretation of the urban soundscape as it was heard, bearing in mind that acoustic competence was inextricably linked with the identity of the acoustic community. As Truax points out: “The community is linked and defined by its sounds. To an outsider they may appear exotic or go unnoticed, but to the inhabitants they convey useful information about both individual and community life” (Truax, 2001, p. 66). The familiarity of sound signals and soundmarks to the acoustic community generally meant that they were rarely commented on making testimony of outsiders – mainly through travellers’ accounts – crucial in the interpretation of the historical soundscape (Fabris, 2018, pp. 56-61). Visitors to a city heard everyday and ceremonial sounds with new ears and quite often describe an aural experience that they have either found strange or sufficiently different (or similar) to their experience of the soundscape of their own town as to comment on it (Carreras, 2018, pp. 87-92). Such comments help identify the acoustic experience of urban rituals or practices that might otherwise have gone unheard and unremarked. For example, in the early seventeenth century, the French royal ambassador Bartolomé Joly described the music he heard in Valladolid during Holy Week as so dolorous that he perceived the sound as having pierced the soul and filled the listeners with repentance at having sinned against God (Martín Márquez, 2020). Similarly, when the Swiss medical Thomas Platter visited Barcelona in 1599, he commented on the ubiquitous presence of the blind *oracioneros* (licensed beggars who sang or recited prayer in return for alms) he heard playing plucked string instruments on every street corner (Knighton, 2018, pp. 304-307). The sound of plucked strings heard in the streets were thus a soundmark of the city, and contemporary writers, such as Juan de Timoneda, recognized that this musical accompaniment was considered to be a selling-point: “Prayers are no longer / esteemed / unless they are sung and played / in the manner of a song” (“Ya no es nada tenido / la oración, / si a manera de canción / no va tañido, o cantado”)¹⁴.

Though Schafer and followers such as Truax are largely concerned with soundscape in the present, whether through modern techniques of acoustic measurement and ethnography or through the composition of new works, their development of related concepts – sound signals, acoustic communities, soundscape competence – emphasize the relationship between sonic environment, hearing and communication through sound in a way that is potentially fruitful for the historian of the past. Their approach establishes that “sound matters”, that the question of aurality is central to understanding social and cultural aspects of the past (Boynton et al., 2016, p. 998). In addition, their theoretical and hermeneutical approaches provide useful models and methodologies that elucidate the parameters to seek in the analysis of the circumstances under which sounds were heard within historical soundscapes. The brief case study that follows is based on the acoustic community and soundscape competence within an urban parish in the early modern period: Santa María del Pi in Barcelona (Sacasas i Segura, 2019). Parish boundaries are

¹⁴ From Timoneda’s mid-sixteenth-century *Entremes de un ciego y un moço y un pobre oracionero*; cited in Gomis Coloma, 2010, p. 308.

acoustically porous and cannot contain sound so that any sounds generated within the parish are likely to be heard beyond it, in some instances in which the prestige of the church was enhanced by sound, deliberately so. The church itself acted as a sound beacon, sending out communicative sound signals of various kinds that were heard, interpreted and understood by its parishioners. It also acted as a sound magnet, drawing the attendance of parishioners whether for the office, ceremonial events or parish council meetings.

In these ways, the soundscape of the parish church was a key component of the topography of sound in the urban environment (Burgess & Wathey, 2000; Martín Márquez, 2020, pp. [285-316])¹⁵. The active involvement of parishioners – represented by the *obrero*s who were elected from different social groups – in the daily running and organisation of the church’s activities must have contributed to the creation of acoustic competence among those citizens dwelling in the parish. For parishioners, the parish church was an essential and integral part of their sound experience since they would have attended services there and very probably have belonged to one of the confraternities and guilds based in the church: for example, the devotional confraternity of the Precious Blood of Christ or the professional confraternity of grocers (*revenedors*) whose patron saint was St Michael, and whose devotional activities took place within the chapel of that dedication in Santa Maria del Pi¹⁶. Although as in all cathedral cities the cathedral of Barcelona dominated the religious ceremonial realized within the urban context, in which citizens participated – as in the annual Corpus Christi procession –, it was the parish church that formed part of their daily life and that shaped the musical experience of those with or without specifically musical knowledge. Parishioners’ shared experience and knowledge of aural communication can therefore be most closely analysed by seeing the parish church as the focal point of an acoustic community which had inherited and acquired the acoustic competence that allowed them to interpret the sound signals that gave them a sense of identity and belonging. To illustrate these points, I will briefly discuss two examples of the functional aurality of the parish as acoustic community: the tolling of bells for the deceased and the hiring of minstrels for ceremonial occasions.

From the Middle Ages, the parish of the church of Santa Maria del Pi was one of the largest of the city of Barcelona, extending from the nearby cathedral in the east and the collegiate church of Santa Anna in the north to the large, and mainly horticultural area on the far side of the Rambla. Its bell tower, completed in the late fifteenth century, is the highest (at 54 metres) in Barcelona and dominated the skyline of the city from that time onwards. Its bells were thus an urban soundmark of considerable importance. While always having to give precedence to the cathedral on major feast days, they were rung on many ceremonial occasions to convey specific messages to the parishioners, as was essentially the case in all

¹⁵ As Martín Márquez comments: “La parroquia articulaba el espacio de la ciudad ... [y] también representaba cotidianidad” (Martín Márquez, 2020, p. [288]).

¹⁶ The subject of confraternities and guilds and their contribution to the urban soundscape is the focus of another study currently under preparation. On the Confraternity of the Holy Spirit, whose membership was formed by the blind of the city, see Knighton, 2018, p. 305.

parishes, whether rural or urban, throughout Europe¹⁷. As elsewhere, the bells of Santa Maria del Pi informed the parishioners of a death within the parish and marked the beginning of the formalities that surrounded the trajectory of death from the taking of extreme unction to the home of the moribund to conveying the body to the church for the funeral service and burial (Knighton, 2020). In this way, the bells functioned as an aural networking process that informed and set in motion a series of actions and expectations for the parishioners. Rites of passage such as births, marriages and deaths were the moments when contact between parishioner and parish church was most intense and carried very specific meaning for the members of the community. Each adult parishioner, both men and women, made wills before a notary – if there was time before death – in which they specified the basic elements of the funeral services and burial, or elaborated on these according to their wishes and their financial resources (Knighton, 2017a).

The costs incurred by the funerary process were high, and since they provided a major source of income for the church, were disputed repeatedly over time. Such was the case following the pastoral visit of the Bishop of Barcelona, Luis Sans y Codol (1612-d.1620) to Santa Maria del Pi in 1616. The parish council argued against the increase in rates for funeral services and burial of the parishioners subsequently imposed by the rector and community of priests of the church on the grounds that they had not been informed and had not therefore been able to discuss the matter with the parishioners:

[...] that the said increase in funerary costs was made without calling [*sens cridar*] the *obers* and without listening to them, and that such an increase could not be made without the knowledge and wish of the parishioners since they are the ones who have to pay [...]¹⁸.

The dispute lasted for the best part of four years and was finally settled on Sunday 9 February 1620. The agreement was signed by eleven parishioners who had been summoned to the meeting with the community of priests at the church “by the sound of bells” (“convocatorum ad sonem campane”). The role of aurality in this process is striking: the members of the parish council had not been “called” and so their reaction – on behalf of the parishioners – to the increase, had not been heard. When the meeting to settle the dispute was held, they were summoned by bells.

An earlier document, drawn up following a previous pastoral visit by Bishop Rafael Rovirola (1604-d.1609) in 1607, by the church archivist Miquel Bertomeu, details the funerary costs for the different kinds of ceremony requested¹⁹. The elements that might differ according to the standing of the deceased (ie: as a

¹⁷ On the hierarchy and communicative nature of the cathedral bells in Barcelona, see: Pérez Samper, 2016.

¹⁸ Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi [APSMP], caja B357: “Transactio y Concordia feta entre lo Rector y comunitat de la iglesia del Pi de vna part y los obres y Parrochians de la dita Parrochia sobre la exactio de la funeraria de la dita Iglesia”: “[...] que dit augment de la funeraria era estat fet sens cridar als obrers ni oydos y que tal augment no.s ere pogut fer sens sabida y voluntat dels parrochians qui son los qui han de pagar [...]”.

¹⁹ APSMP, caja B357: “Per la funeraria”; on the dorso “Copia del memorial donat al senyor visitador dels drets de sepultures”, dated 10 November 1607.

benefice-holder in the church or a merchant) or according to testamentary wishes and resources included the number of priests who participated, what vestments they wore, which cross was used for the procession, the number and quality of candles (whether white beeswax or tallow), the number of baskets (*covens*) of bread, the dues (as a member of the parish) to the rector, to the sacristan, to the organist and person who operated the bellows (*manxador*) and to the *escolans* for ringing the bells. The organ sounded at the funerals “de nostra senyora”, a more solemn funerary ceremony under the advocacy of the Virgin Mary that had become increasingly popular over the course of the sixteenth century among those parishioners who could afford it. The memorial indicates that, on all three days of the ceremony, the organist was to be paid 3s (including the bellows), the deacon and subdeacon, and any participants in the sung liturgy 1s each, and the *scolans* (or boys) for tolling the bell 5s for each *toch*, with nine as the customary number of tolls for the Marian funeral ceremony, twelve for a beneficed-priest, and six for a general burial²⁰. The parish council was also to be paid dues for the tolling of bells when parishioners were to be buried in another church (whether parish or monastic) when specified in the deceased’s will. The dues followed a sliding-scale according to the social status of the deceased and the social group to which they belonged: 2ll 8s for a noble; 1ll 4s for a *cavaller* or member of the legal or medical professions; 16s for a merchant, artisan or trade worker²¹. By the last decades of the seventeenth century, these costs had risen considerably: 2ll 8s for a *cavaller*, 1ll 8s for someone with the title *micer*, merchant, doctor or artisan; and 1ll 4s for a trade worker²². The 1686 memorial is more detailed regarding the musical aspect of the funeral services, with specified payments to the *mestre de cant* or chapel master, the boy choristers (usually three), and to the dulcian-player (*bajonista*) – an established soundmark of the parish church from the latter part of the sixteenth century.

In this way the soundscape of death was shared and interpreted by the acoustic community which understood that sound conveyed information about social status according to liturgical ceremony and the tolling of bells. The hiring of minstrels to play in the ceremonies celebrated by the church of Santa Maria del Pi functioned in a similar way in the sense that the sound of wind instruments such as shawms, cornetts, sackbuts and trumpets as well as drums served both as sound beacon and sound magnet for the acoustic community. They heralded a major feast day for the church and its parishioners as well as special occasions in the city’s ceremonial and thus served to heighten perception of the centrality and significance of the parish as well as contributing to the urban acoustic environment as a whole. The instrumentalists were hired by the *obers* on the parish’s behalf and performed not only during processions that moved around the parish but also from the bell tower of the church thus contributing to the projection and demarcation of the sound

²⁰ On the difference in the tolling of the cathedral bells according to gender (three for a man and two for a woman), see Pérez Semper, 2016, p. 56.

²¹ APSMP, caja B357 (“Per la funeraria”, 1607): “Reben dits obrers per los drets de Campanes per les sepultures van fora la Iglesia tant solament lo següent: Primo si la sepultura es de persona noble para dret de quiscuna duas lliures i vuit sous dixem 2ll 8s; Item si es sepultura de caualler, jurista o metje vna lliura quatra sous dixem 24s; Item si es sepultura de mercader, artista o menestral setze sous dixem 16s”.

²² APSMP, caja B357 (1686: “Funeraria”).

topography of the city both at ground level and through the air. Just as acoustic communication functioned in collective and individual contexts, the circumstances of urban ceremony could result in concerted and separate contributions to the soundscape at an institutional level as well as the identification of broader social networks, such as those created by the religious orders.

A major and extraordinary feast celebrated at Santa Maria del Pi in 1623 offers an example of the sonic identification of the parish within the urban complex. The previous year St Isidore the Farmer had been canonised, and Guerau de Guardiola, the royal deputy financial controller (*racional*) of Catalonia and a prominent parishioner, organised the translation of a relic of the saint from Madrid to Barcelona (Sacasas i Segura 2017)²³. Relics, and the increased devotional activity associated with them, were invariably a sign of prestige for the church or chapel that held them (Escrivà Llorca, 2018). The donation of a relic also conferred dignity and social standing on the donor. The ceremonial held to receive the relic took place over three days: 17, 18 and 19 October 1623. On reaching Barcelona the relic was taken, according to established custom, to the Cistercian convent of Valldonzella outside the city walls before being translated to Santa Maria del Pi, where it was to be received by the rector, Mossen Joan Ferrer. Thus on 17 October 1623 a procession was held to collect the relic from Valldonzella and return it to the church. The rector and clergy left Santa Maria del Pi at about 3pm and processed through the Gate of St Anthony, together with twenty beneficed priests from the cathedral and accompanied by ten confraternities, with their banners and lighted candles, and the city councillors. The significance of the event was marked by the inclusion of visual and sonic elements that characterised major civic and religious ceremonial, such as the Corpus Christi procession: “the Eagle of the City processed along with the hobby-horses of the guild of cotton-workers, the mule and the dragon (both made of cardboard) and many wind-bands” (“també anaven l’àliga de la Ciutat, los cavalls cotoners, la mulassa y lo drach y moltes cobles de menestrils”).

The solemnity of the occasion was thus communicated aurally through those sounds that were most closely associated with major events in the urban ceremonial calendar. Further aural indicators as to the special nature of the festivities included polyphonic motets, sung during the presentation of the relic in the church to the satisfaction of all present (« [...] cantaren molts mutets ab gran content de tot lo poble”), and the participation of emblematic instruments such as trumpets, drums and wind bands in the procession and the liturgy (at Mass, Vespers and Compline) signalled the newly elevated status of the parish church. A further soundmark was created by the playing of instruments from the bell tower: according to the document recording the parish council’s payment to the instrumentalist (*musich*)

²³ The account of the festivities is based on an article by the archivist of Santa Maria del Pi, Jordi Sacasas, who has done so much to make the archive user-friendly and to bring its rich documentation to the attention of scholars. I would like to express here my gratitude for his help in researching the sound world of the church. A brief summary of this occasion is presented as an “Event” on the digital platform *Paisajes sonoros históricos / Historical Soundscapes* with the title “Minstrels in high places: the reception of the relic of St Isidore in Barcelona in 1623” accessible on <https://historicalsoundscapes.com>.

Antoni Casanovas i Tordera²⁴, two *vetlles* (evening “concerts”) were performed on the bell tower²⁵. In terms of soundscape competence, then, the music emanating from the bell tower of Santa Maria del Pi during the two evenings of the ceremonial programme held for the translation of the relic St Isidor signalled a sense of community brought together by a shared joy and pride in the church’s – and the city’s – increased prestige.

Music was heard from the bell tower of Santa Maria del Pi (and other bell towers of Barcelona) as part of urban ceremonial held for other major events in the city, such as the beatification or canonization of saints, when the whole urban complex was transformed by *son et lumière* into an imagined simulacrum of the celestial city. Examples of this urban transformation are found in contemporary *relaciones* of the canonization of St Raymon de Penyafort in 1601 (Knighton, 2017b), and the beatification of St Teresa of Avila in 1614 (Knighton & Mazuela, 2015). On these occasions, the parish church of Santa Maria del Pi was subsumed into the larger sonic environment of the city which was filled with sounds projected from all its many ecclesiastical and municipal institutions. Depending on the nature of the urban celebration and its associated ceremonial, one institution might assume the role of protagonist; this was in many instances the cathedral, but since St Raymon was a Dominican, the monastery of St Catherine, close to cathedral, became the focal point of the 1601 festivities. In the case of St Teresa’s beatification, the music heard from high places demarcated the presence in the city of the Carmelite Order, whose convents and monasteries were all situated in the parish of Santa Maria del Pi; on this occasion, the urban topography generated an acoustic territory in the sky. On the eve of the beatification ceremony on 5 October 1614, wind bands were positioned on the bell tower of the parish church and two other significant landmarks of the parish: the gates of Puertaferriassa and the Boqueria. Three more wind-bands were stationed on the bell towers of the three Carmelite churches – the convent church of the Discalced Carmelites (St Teresa’s own order), the Carmelite church of St Joseph and that of *Nostra Senyora del Carme* – all of which were situated on either side of the Rambla in the orbit of the church of Santa Maria del Pi, thus demarcating the acoustic territory of the Carmelite order within the city. The *relación* published a year later by the Carmelite José Dalmau²⁶ described the topographical disposition of the wind bands, their impact on the crowds that gathered, and the repertory they performed (Knighton & Mazuela-Anguita, 2015, pp. 230-231):

[...] the crowds were much entertained by six wind bands [*coplas*] that were dispersed, one on the church of St Joseph, another on that of Nostra senyora del Carme, another

²⁴ Payment was made by the *obrers*, the day after the festivities, to Antoni Casanovas i Tordera on behalf of the Confraternity of minstrels (Confraria de musichs) of Barcelona, founded in 1592; see Bofarull y de Sartorio, 2010: II, pp. 373-395.

²⁵ APSMP, Rebut 1623: “Primo a 20 de octubre 1623 he [Pau Queralt] pagat a Antoni Tordera musich per la companhia de menestrils que havia a la professo per les dues velles al campanar dimars y dimecres, dues velles a la Iglesia los mateixos dies per l’offici, vespres, completes i professo dins la Iglesia lo dijous – quatorse lliures dich xiiijll’”.

²⁶ Dalmau’s account is entitled *Relación de la solemnidad con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona, las fiestas a la beatificación de la Madre S. Teresa de Jesus, fundadora de la Reforma de Frayles y Monjas, de Nuestra Señora del Carmen, de los Descalços*, and was published in Barcelona in 1615.

on the church of the Discalced nuns, another on the tower of Santa Maria del Pi, another on the Puertaferriça; and, finally, another on the gate of the Boqueria, which all strove to excel themselves in playing motets, madrigals and battle-pieces, making a most admirable sound²⁷.

The distance between these key points in the Carmelite geography of Barcelona was no more than a few hundred metres at the furthest point, and the description suggests that the different wind bands could hear one another and, indeed, competed in the performance of a variety of polyphonic music, including motets, madrigals and battle-pieces, in which they possibly all sounded together to create a surround-sound effect. Here the acoustic environment was raised, making it possible for the sound to carry from one location to another and so aurally linking the three sound beacons emblematic of the Carmelite order and three more of the parish within which they were located in the city. Soundscape competence among the crowds listening from below would undoubtedly have varied: visitors to the city – and possibly citizens from other parishes – may well not have been aware of the acoustic demarcation of the Carmelite community. Parishioners of Santa Maria del Pi, especially the community of priests and the members of the parish council, would almost certainly have understood the implications. In all cases, the sound magnet of six *coblas* of instrumentalists would have drawn the eyes of all those below skywards and would have brought to mind the celestial music that could not be heard by earthly ears but would, in their minds, have accompanied St Teresa as she took her place among other saints in heaven.

²⁷ “Toda esta multitud estuuoy muy entretenida con seys coplas de minsitriles que estuuieron repartidos, vnos sobre la Iglesia de san Ioseph, otros sobre la de nuestra señora del Carmen, otros sobre la Iglesia de las monjas descalças, y otros sobre la torre del Pino: sobre la puerta ferriça, otros: y finalmente, sobre la puerta de la boqueria, los quales todos se esmerauan a porfia en tañer motes, madrigals, y batallones, respondiendose vnos a otros, con admirable melodia.” (Dalmau, *Relación* (1615): ff. 11r-v).

Works cited

- Atkinson, N. (2016). *The Noisy Renaissance: Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*, University Park, PEN: The Pennsylvania University Press.
- Biddle I. & Gibson K. (Eds). (2017). *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300-1918*. London & New York: Routledge.
- Bofarull y de Sartorio, F. de. (1910). Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón (Confraria de Musics, II: pp. 373-395). *Colección de Documentos Inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, 41. Barcelona: Archivo de la Corona de Aragón.
- Bombi, A., Carreras, J.J., & Marin, M.A. (Eds). (2005). *Música y cultura urbana en la edad moderna* (pp. 3-66). Valencia: Universitat de València.
- Boynton, S., Kay, S., Cornish, A. & Albin, A. (2016). Sound Matters. *Speculum* 9/(14), 998-1002.
- Burgess, C. & Wathey, A. (2000). Mapping the Soundscape: Church Music in English Towns, 1450-1550. *Early Music History* 19, pp. 1-46.
- Carreras, J.J. (2018). Topography, Sound and Music in Eighteenth-Century Madrid. In Knighton & Mazuela-Anguita (Eds). *Hearing the City in Early Modern Europe* (pp. 85-100). Turnhout: Brépols.
- Carter, T. (2002). The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology, *Urban History* 29(1), pp. 8-18.
- (2018). Listening to Music in Early Modern Italy: Some Problems for the Urban Musicologist. In Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (Eds). *Hearing the City in Early Modern Europe* (pp. 25-49) Turnhout: Brépols.
- Corbin, A. (1994). *Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*. Paris: A. Michel.
- Dell'Antonio, A. (2011). *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Escrivà Llorca, F. (2018). The Procession of the Relics of São Roque (Lisbon, 1588): A Royal Entry?. In Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (Eds). *Hearing the City in Early Modern Europe* (pp. 229-240) Turnhout: Brépols.
- Fabris, D. (2018). Urban musicology. In Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (Eds). *Hearing the City in Early Modern Europe* (pp. 53-68). Turnhout: Brépols.
- Fisher, A. J. (2014). *Music, Piety & Propaganda: The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*. Oxford: Oxford University Press.
- Gomis Coloma, J. (2010). Intermediarios entre el texto y su público: la Cofradía de de Pobres Ciegos Oracioneros en Valencia. In Amelang, J.S., Castillo Gómez, A. & Serrano Sánchez, C. (Eds). *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna* (pp. 301-318). Gijón: Ediciones Trea.
- Ingold, T. (2007). Against Soundscape (pp. 110-113). In Carlyle, A. (2007), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practique*. Paris: Double Entendre, 2007.
- Kaufman Shelemay, K. (2006). *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: Norton.
- Kelman, A. Y. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses & Society* 5, pp. 212-232.
- Knighton, T. (2017a). Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona'. In Filipi, D.V. & Noone, M. (Eds). *Listening to Early Modern Catholicism: New Perspectives from Musicology* (pp. 238-258). Leiden: Brill.
- (2017b). Relating History: Music and Meaning in the relaciones of the Canonization of St Raymond Penyafort. In Ferreira, M.P. & Teresa Cascudo, T. (Eds). *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito* (pp. 27-52) Lisbon: Colibri/CESEM.
- (2018). Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona. In Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (Eds). *Hearing the City in Early Modern Europe* (pp. 295-308) Turnhout: Brépols.
- (2020). The Sensory Aesthetics of Death in the Renaissance. In *A Cultural History of Death*. London: Bloomsbury (forthcoming).
- Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (2015). The Soundscape of the Ceremonies Held for the Beatification of St Teresa of Avila in the Crown of Aragon, 1614. *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* 6, pp. 225-250.
Retrieved from <https://ojs.uv.es/index.php/scripta/issue/view/604>.
- Martín Márquez, A. (2020). *Alguaciles del silencio. El paisaje sonoro durante la edad moderna*. Kassel: Edition Reichenberger.

- Missfelder, J-F (2012). Akustische Reformation: Lübeck 1529. *Historische Anthropologie* 20, pp. 21-47.
- _____ (2015). Reformatorische Soundscapes. In Syndram, D. (Ed.). *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation* (pp. 85-91). Dresden: Sandstein Verlag.
- Ochoa Gautier, A.M. (2014). *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham & London: Duke University Press.
- Pérez Samper, M. À. (2016). El patrimoni sonor de Barcelona: la veu de les campanes. In Knighton, T. (Ed.). *Els sons de Barcelona a l'edat moderna* (pp. 47-65). Textures, 6. Barcelona: MUHBA.
- Sacasas i Segura, J. (2017). Música i festa al campanar del Pi. L'arribada de la relíquia de Sant Isidre a Barcelona l'octubre de 1623. Retrieved from the "Calaix de sastrer" section of the webpage of the Arxiu de Santa Maria del Pi at <http://www.apmp.cat/trompetes-al-campanar-del-pi/>.
- Sacasas I Segura, J. (2019). Origen i consolidació de la comunitat parroquial de Santa Maria del Pi i el seu arxiu. In Sacasas, J. (Ed.). "*Splendor Pinensis*". *Santa Maria del Pi al segle XV* (pp. 59-96). I Jornades de les basíliques històriques de la Ciutat de Barcelona. *Studia historica tarraconensia*, 6. Barcelona, 2019.
- Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A.M. & Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology* 39, pp. 329-345.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CO: Wesleyan University Press, 1998.
- Strohm, R. (1985). *Music in Late Medieval Bruges* (pp. 1-9). Oxford: Clarendon Press.
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. (2nd ed.). Westport, CO. & London: Ablex Publishing.
- Truax, B. (2017). Acoustic Space, Community, and Virtual Soundscapes. In Cobussen, M., Meelberg, V. & Truax, B. (Eds). *The Routledge Companion to Sounding Art* (pp. 253-63). New York & London: Routledge.
- Walraven, M. (2013). History and Its Acoustic Context: Silence, Resonance, Echo and Where to find them in the Archive. *Journal of Sonic Studies* 4(1). Retrieved from <<http://journal.sonicstudies.org/volo4/nr01/a07>>.
- Wegman, R. C. (2005). Johannes Tinctoris and the Art of Listening. In Delaere, M. & Bergé, P. (Eds). *Recevez ce mien petit labour: Studies on Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt* (pp. 279-296). Leuven: Leuven University Press.

Escrever Paisagens Sonoras



Paisagem de Braga. Museu da Imagem. Câmara Municipal de Braga

UMA NOVELA (1554), UMA CRÓNICA (1557) E UMA RELAÇÃO (1588)

COMO SE ESCREVEM PAISAGENS SONORAS?¹

ANTÓNIO CAMÕES GOUVEIA²
CHAM-FCSH/NOVA-UAc; CEHR-UCP

A construção e compreensão de paisagens sonoras históricas da época moderna tem uma relação imediata com a documentação escrita ou visual, ou seja, documentação não-sonora. Por outro lado, a sua dimensão histórica ao depender de corpos documentais textuais, manuscritos ou impressos, e de visualizações iconográficas, esculturais ou pictóricas, deverá sujeitar-se a todo o processo crítico e interpretativo operado nos saberes das áreas das artes sociais e humanas em que a história se inscreve.

Com base nestas duas constatações, tão evidentes quanto conhecidas, o que se procurará aqui perceber será a implicação das obrigações retóricas e outras, que os géneros literários desenham, na documentação dos sons. Para mais, os casos situados entre o século XVI e o XVIII, uma época longa apesar das suas variações conjunturais e de sociabilidades, detêm uma marca retórica cada vez melhor conhecida na dimensão de poder intelectual, e mesmo quotidiano, afirmativo, algo impositivo, ao mesmo tempo que enquadrador e limitativo ou amplificador.

Foi já em 1967 que Vítor Aguiar e Silva publicou a sua *Teoria da Literatura*³. A *Teoria* vinha na linha da muito divulgada *Teoria da Literatura* de Wellek e de Warren, editada pela primeira vez em 1948, traduzida para português só em 1962⁴. Hoje a obra, com múltiplas edições e reimpressões, sempre cuidadosamente actualizada em conteúdos e bibliografia, marcou gerações de leitores e de estudiosos e continua a ser um exemplo de síntese, clareza e ponto de partida para pesquisas actuais, ainda que sobre si tenham passado mais de cinquenta anos.

A estrutura da obra é muito simples e bem construída. Sistemáticamente Aguiar e Silva vai conduzir o seu leitor do conceito de literatura até às problemáticas do estruturalismo. Este percurso é marcado pela apresentação, em grandes capítulos sub-titulados, das funções da literatura, das formas de criação poética, dos géneros literários, dos problemas e da análise das periodizações literárias, ou da

¹ PASEV | Patrimonialization of Évora's Soundscape. 1540-1910 (ALT20-03-0145 - FEDER-028584. LISBOA-01-0145).

² O autor do artigo não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

³ Silva, 1973.

⁴ Wellek & Warren, 1971.

crítica e história literária. Todos os capítulos são bibliograficamente bem documentados.

Neste esquema, descritivo de conteúdos e questões, encontra-se o capítulo *Gêneros literários*, seguido de um outro sobre *Lírica, narrativa e drama*⁵. Lido hoje, depois de aprendido ontem, as frases que nele se sucedem colocam o problema, “existem ou não existem os gêneros literários? Se existem, como deve ser concebida a sua existência? E qual a sua função, o seu valor?” (Silva, 1973, p. 203) e não se furtam a uma resposta, gêneros literários, sim ... mas. É neste *mas* que se inscrevem e que se querem reler as realidades documentais escritas que aqui se abordam.

Um *mas* que tem aqui conteúdos alargados. Na observação e consideração de toda a temática movente e crítica que se situa sob a designação de *archival turn* e, no que respeita ao tema em pesquisa, as paisagens sonoras de espessura histórica.

Gêneros literários. *Archival turn*. Paisagens, mas paisagens sonoras, e ainda mais, paisagens sonoras com espessura histórica. Uma introdução tripartida por onde importa começar.

O ponto inicial desta sondagem está na possibilidade de conceptualização das realidades literárias. Não importa agora não é a sua contestação ou discussão. Aqui parte-se da sua existência, enquanto categoria de construção de saber e de agrupamento tipológico, capaz de contribuir para a sua maior percepção e aprofundamento. Dois apontamentos. O da necessidade da afirmação de uma grande distância para com as leituras formais e esquematizantes redutoras dos gêneros a uma árvore ou a um quadro⁶. Depois, a definição das fronteiras e do campo de entendimento de *gênero* que aqui importa. A proposta, no seu âmbito e permeabilidade, é a que Vítor Aguiar e Silva apresenta. Escreve-se na *Teoria da Literatura*:

Cada gênero literário representa um domínio particular da experiência humana, oferecendo uma determinada perspectiva sobre o mundo e sobre o homem: a tragédia e a comédia, por exemplo, ocupam-se de elementos e problemas muito divergentes dentro da existência humana. Por outro lado, cada gênero representa o homem e o mundo através de uma técnica e de uma estilística próprias, intimamente conjugadas com a respectiva visão do mundo.

Não significa isto, porém, que os gêneros devam ser compreendidos como entidades fechadas e incomunicáveis entre si. A realidade concreta da literatura comprova que na mesma obra podem confluir diversos gêneros literários, embora se verifique a predominância de um deles⁷.

Retenham-se da citação algumas afirmações clarificadoras de conteúdos e, em paralelo, metodológicas. A implícita determinação, em cada gênero, de uma perspectiva sobre o mundo e o homem. A correspondência entre essas perspectivas e técnicas estilísticas ou retóricas. A permeabilidade entre os diversos gêneros literários, naturalmente que uns mais que outros. Daqui também se conclui sobre uma prevalência do autor, da época e dos códigos para a configuração de um gênero.

⁵ Silva, 1973, pp. 203-226, 227-246.

⁶ Como, a título de exemplo, se pode verificar em Coelho, 1994, pp. 51-52.

⁷ Silva, 1973, p. 222. O conceito de gênero literário, como aqui se expressa com grande antecipação, está bem próximo do que hoje se denomina *gênero discursivo*.

Esta última conclusão importa muito para a aproximação aos autores e aos textos escolhidos para verificar a escrita dos sons.

A utilização, aqui, do designativo *archival turn* pode parecer estranha e imprecisa. Talvez com razão. Realmente no *archival turn* inclui-se, na maioria das utilizações, uma mudança relativa à concepção do arquivo. Essa mudança vai da sua organização e constituição, enquanto corpo disponível para a escrita da história, até à especificidade da recolha, incorporação e guarda dos documentos. O interessante é a preocupação com as concepções e atitudes de poder integradoras de pensamento e de práticas, mais ou menos consentâneas e mais ou menos arbitrárias, mas capazes de inculcação de práticas de identidade. É, por tudo isto e muito mais, uma nova forma de documentar⁸. Nova, não só pela construção formal e técnica do arquivo, como pela apresentação de potencialidades dos documentos em depósito, organizados sob determinado padrão de leitura, imprevisto e, muitas vezes, impensável.

Mas esta atitude de fundo, assim superficialmente mencionada, no seu potencial metodológico e epistemológico, permite uma utilização como aquela que aqui se usa e, em parte, se procura testar. Porquê? Porque hoje cada vez mais se vem colocando a atenção numa outra mudança e registo até aqui muito pouco considerada. O *sensorial turn*⁹. Dos sentidos. Do sentido da audição, do ouvir. Qualquer campo de estudo acústico, uma “composição musical”, uma realidade de festa ou de quotidiano, um espaço rural, urbano, marítimo, conventual, curial, de feira, de rua, ou ... são paisagem sonora. Os sons são experimentados e experimentáveis. E são destacáveis e capazes de serem estudados. Os sons têm uma narratividade. Noutra formulação, a pergunta continua a ser, como procurar, e metodologicamente utilizar, a narrativa literária dos sons constituídos em paisagem sonora?

Comece-se por reler uma passagem na qual se sintetizam as implicações do conceito de *paisagem* tal como, ao longo de uma vida, o vem repensando e adensando, o arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles. As frases se síntese são do geógrafo Jorge Gaspar: “Paisagem Natural, Paisagem Cultural, Paisagem Urbana, Paisagem Rural, são divisões, apenas com valor analítico, de um todo, em que o ser humano se insere, que é valor de identidade e valor patrimonial: a Paisagem (Paisagem Global)” (Gaspar, 2003, p. 112). Podia-se ter recolhido aqui alguma outra, de muitas, afirmações e definições que caracterizam, definem, limitam ou põem problemas sobre os *soundscales*. E, nessa escolha, resolver num mesmo tom a palavra *paisagem* e o composto *paisagem sonora*. Não pareceu acertado.

Na mesma atitude revelada pela abertura de conteúdos e de metodologias da citação de Vítor Aguiar e Silva sobre “género literário”, também aqui, se quer dar conta de algumas variações que merecem ser pensadas e, se possível, incorporadas na análise de uma paisagem que se quer sonora e histórica. Natural e cultural, urbano e rural são campos convergentes de um todo que é do homem, do homem como agente, como participante, como portador de razão e de sentidos, uma totalidade. Ao mesmo tempo, estes campos e esta totalidade do ser humano, são possibilidades de patrimonialização e, por aí, de identidade, permitindo a paisagem.

⁸ Rosa, 2017.

⁹ Howes, 2003, 2005. Cf. Howes, 2003, Cap 2. *The sensual turn in anthropological understanding*, pp. 29-37.

Aliás, adjectivação “global” não é aqui necessária. Paisagem, daqui e dali, disto e daquilo, é sempre participação do homem no espaço e no tempo.

Por isso a História é uma paisagem, e também por isso, um conjunto de diferentes configurações parcelares desse todo. Esta é uma das riquezas mais evidentes da construção de Gonçalo Ribeiro Telles. Pensando a História, de homens no tempo e no espaço, o historiador encontra os cinco sentidos, mas quase sempre os ignora. O ver, pois o que se vê a quase tudo se sobrepõe. O ouvir, os sons que existem e dificilmente se ouvem. O olfacto, o que, por vezes, se cheira. O paladar, em que ao que se saboreia, os alimentos, raramente se toma o gosto. E, quanto ao tacto, é raro que alguém, ou alguma coisa, seja tocada ou apalpada. Todo um mundo de novas investigações, requalificações documentais, leituras de interpretação. Uma história com novas diferenças, à procura dos seus historiadores.

Neste texto vai-se dar voz ao som. Verificar e tentar perceber como, por escrito, se soube ouvir e fazer ouvir, o som. Os sons, as camadas sonoras presentes naquelas paisagens.

Nada difícil, nada irrealizável, mas pouco audível, pelo menos, pouco habitual de ouvir aos ouvidos dos leitores de textos ou de imagens. Os textos lêem-se, mas as palavras, ruídos, músicas, ... os sons que neles se podem ouvir, são, permanecem, *sons escritos*, compõem paisagens sonoras que não se ouvem! As imagens, pictóricas, gravadas, impressas, escultóricas, deixam ver sons, olhar com pormenor sons e seus agentes, observar consequências desses sons, ... pouco mais. Criar sonoridades a partir de palavras, que são som escrito, e de imagens, que, na base, são som desenhado, é um trabalho de musicólogo.

Se essas paisagens sonoras se querem captar ou, partindo delas, se quer interpretar uma época, a musicologia tem de se aliar, com proveito mútuo, com a história, melhor ainda, com a história antropológica, originando uma musicologia histórica. Desta forma a espessura da História com os seus sons e a suas sonoridades é mais datável¹⁰.

Antes de se avançar devem apresentar-se e justificar-se as três obras do século XVI que constituirão os casos em estudo e que conduzirão à análise e a algumas das explicações possíveis. A apresentação procurará situar aquelas obras no plano material, o do livro-objecto e da sua edição. Importará, ainda, voltar às cinco considerações ressaltadas sobre o género literário, abrir as suas implicações aos casos tornados exemplares e discorrer sobre mais alguns tópicos que se ligam ao presente tema, como as dimensões do sistema retórico, a temática da voz e do oral e as personagens. Desta forma ficará facilitada a apresentação das distâncias entre cada um dos livros de quinhentos.

O corpo documental será constituído por três peças, três obras de espacialidade, função e autoria literária bem diferenciadas. Uma novela com impressão em 1554, em Ferrara, por Abraão Usque, escrita por Bernardim Ribeiro e que leva o nome de *Hystoria de Menina e Moça. A Primeira parte das Chronicas da Ordem dos Frades Menores*, de Frei Marcos de Lisboa OFM, impressa em 1557, em Lisboa, por João Blávio. E uma narração de um acontecimento de 1588, com impressão nesse mesmo

¹⁰ Randles & Watchel, 1978; Foucault, 2000, pp. 29-88; Remaud, Schaub et al., 2012; Knighton & Mazuela-Anguita, 2018. Lisboa, 2018.

ano, por António Ribeiro, que tem por autor Manoel de Campos e que apareceu sob o título de *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa ás santas reliquias que se leuáram á igreja de S. Roque*¹¹. Antes da sua respectiva análise sonora e do tecer de algumas conclusões transversais às suas individualidades cada uma delas será melhor descrita e caracterizada.

Nos parágrafos iniciais referiu-se como, neste tempo de escrita, impressão e leitura em silêncio, voz alta ou declamada, a construção formal dos textos foi adornada e racionalizada com base em processos de retórica¹². O mesmo terá acontecido, noutros níveis e escalas de reprodução e criação na linguagem oral¹³? Ou, pelo menos, em algumas oralizações em determinados espaços, Corte ou Academia, ou de determinados géneros, orações e poesia académica ou sermões pregados do púlpito? As artes retóricas foram mais utilizadas nos tempos da segunda modernidade, seis e setecentista? Importantes questões para o tema que aqui se aborda mas que, por agora, se manterão sem formulação de hipóteses de resposta pois que, mais que tudo, a base documental de exemplificação, como se pode ler no parágrafo anterior, é toda ela impressa no século de quinhentos, em tempo de afirmação inicial daqueles géneros e daqueles espaços.

A questão do escrito, de alguma forma oralizado, ficará a aguardar outros contributos. Mas as envolvências dos processos retóricos têm que merecer atenção. Em 1980, o historiador modernista francês Marc Fumaroli publicou um estudo a que chamou *L'age de l'eloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*¹⁴, a que se seguiram muitos outros, culminando, em 1999, na coordenação da obra colectiva *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*¹⁵, Todos os seus estudos, como os que coordenou, primam pela extensão na informação autoral, editorial mas, e também, na chamada de atenção para a permanência do manuscrito. A esta extensão deve juntar-se o constante recurso explicativo, narrativo e problematizante das linguagens, escritas por letras ou em gravuras. Por fim, a extensão verifica-se nos assuntos, nas relações de mecenato e de encomenda, nos mecanismos de difusão privada ou pública¹⁶. A todos estes descritores pode-se chamar *erudição*.

Todas as diferentes formas de escrita foram estudadas e investigadas aprofundadamente a pensar na realidade de uma *République des Lettres*. Uma república de gente de universidades, academias e instituições eclesiásticas, quer dizer, gente

¹¹ Nestas edições *princeps* de Ribeiro, 2002; assim como para a de LISBOA, 1614, por Pedro Craesbek, usada pelas razões aduzidas por J. A. Carvalho pela de 1557 (Carvalho, 2001a, pp. 5-6); e Campos, 1588; sempre que se cita, actualizou-se a ortografia e a sintaxe para uma melhor compreensão. Também se transliterou a numeração dos fólios para algarismos, mantendo-se a notação de verso (v.). O texto Campos, 1588, foi preparado no âmbito do projecto *Rituais Públicos no Império Português (1498-1822)*, coordenado por Ângela Barreto Xavier e financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/HAR HIS/28364/2017).

¹² Três estudos, temporal, geográfica e metodologicamente distantes podem ajudar esta clarificação: Chomski, 1978 (1ª ed. 1966), Patrizi, 1990 e Krabbenhoft, 1994.

¹³ Salazar, 1995.

¹⁴ Fumaroli, 1990.

¹⁵ Fumaroli, Ed., 1998.

¹⁶ Fumaroli, 1997.

capaz de ler, de interpretar, de integrar, de escrever e de desenhar considerando todo um *corpus* de textos referenciais, se se quiser, de *auctoritas*¹⁷.

As grandes linhas de estudo, de matriz essencialmente francófona e de acentuado predomínio no início de uma segunda modernidade pós-renascentista, não parecem permitir, à partida, grandes ilações sobre as textualidades quinhentistas que aqui se fixaram para estudo, mas não é assim. Primeiro. Há, nas obras indicadas, aperfeiçoados capítulos sobre esta temporalidade, sobre os seus autores, recursos retóricos e seu entrelaçamento com os géneros literários existentes ou em formação¹⁸. Segundo. A conclusão tardo-renascentista e francesa predominante deixa perceber um ponto de todo o interesse a destacar, o da progressão constante desta retoricização não só na sua amplitude linguística, como na área geográfica que a sustenta no sistema de equilíbrio geo-estratégico capitalizado pelo reino de França, sua língua e instituições de cultura.

Avance-se um pouco mais e procurem-se consequências sonoras que possam nascer destes sistemas retóricos. Na realidade estas construções académicas e eruditas tiveram repercussão, mais ou menos acentuada, no dia-a-dia. É essa a grande conclusão que se pode retirar. Por mimésis social, por moda, por gosto, ou por tudo isto em conjunto, a linguagem corrente e a escrita literária e, mesmo normativa, quer dizer, os diferentes géneros, foram adoptando de forma progressiva uma retórica¹⁹.

Não será por isso estranho que o som e, por isso, as paisagens sonoras, tenham sofrido uma contaminação na sua expressão literária. A rima, toante ou consoante; aguda, grave ou esdrúxula; rica ou pobre; emparelhada, cruzada, interpolada e encadeada. A simbólica tonal e a musicalidade. A aliteração e o eco. As onomatopéias. As perífrases, as prosopopeias, as anáforas, a gradação, a anástrofe, o assíndeto e o polissíndeto, a elipse, ... São alguns dos artifícios da poesia e da prosa encontrados para escrever sons²⁰.

Por isso a manualística retórica de bases clássico-renascentistas sobre as figuras de estilo foi não só largamente aproveitada para alardear erudição como para expressar correctamente os sons. E, por aí, e como reverso, até pela sua comicidade ou imediata comunicação, foi usada na oralidade, claro que predominantemente em discurso académico e cortesão, mas e muito, nos sermões que pautavam diariamente o calendário litúrgico. Por estes meios, a construção retórica moderna conseguiu estender-se ao bem falar, ao falar correcto, aos modelos de saber literário, mas, e também, já adiantado o século XVI, às linguagens das nascentes observações naturais. Foi assim que a retórica foi muito mais difundida e alargada na sua base de utilizadores do que os espaços de Academia ou de Salão, vistos como meios privados ou semi-públicos de saber, podem fazer supor. Não será de esquecer que qualquer destes espaços, do Renascimento ao Barroco, são, por essência, locais de procura de ruptura com o escolástico das Universidades. Olhando assim percebe-se

¹⁷ Fumaroli, 2015.

¹⁸ Fumaroli, 1980, pp. 77-116, 179-202; Fumaroli, Ed., 1998. Cf. os caps. de Alain Michel, pp. 17-44; Jean-Caude Margolin, pp. 191-258; Jean-Louis Fournel, pp. 313-340; Alain Pons, pp. 411-430; Christian Mouchel, pp. 431-498.

¹⁹ Castro, 1973.

²⁰ Buescu & Viana, s/d., pp. 33-36; Lausberg, 1982.

que não há tanto exagero, quanto parece, numa afirmação de uma retórica do quotidiano²¹.

Uma primeira conclusão. O balizar as fronteiras conceptuais, metodológicas e problemáticas, pode ser capaz de permitir uma sondagem nos sons escritos nas três obras impressas de quinhentos. Dessa maneira poderá perceber-se como é que os protocolos dos géneros literários terão ou não intervindo nessas construções de sons escritos. Há um conjunto fechado de temáticas já abordadas até aqui. O ponto de partida: o género literário como uma caracterização, como um campo aberto. Nessa abertura importa recolocar o *archival turn*, a descrição de paisagem, de paisagem sonora e de paisagem sonora com espessura história. Por fim, porque a espessura histórica moderna o implica, deixar ainda entrar naquele campo o sistema retórico e a voz, para permitir a figuração sonora da personagem²².

Com estes dados e preocupações, outros poderiam ser acrescentados ou alguns destes substituídos, ouçam-se os textos da *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, das *Chronicas da Ordem dos Frades Menores*, de Frei Marcos de Lisboa e da *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa ás santas reliquias que se leuáram á igreja de S. Roque* de Manoel de Campos.

Do texto de Bernardim já atrás se registaram dados objectivos²³. Tenta-se agora, em breves linhas, chamar a atenção para as datações envolvidas no seu processo de escrita (entre 1524 e 1530?) e edição (Ferrara, 1554; Évora, 1557) e as suas relações com os manuscritos conhecidos da Biblioteca Nacional de Portugal e na Real Academia de la Historia de Madrid. Deve-se a José Vitorino de Pina Martins um trabalho, que aqui se segue, que procura fazer a síntese de anos e anos de pesquisa, contradições e contraindicações, em torno da novela de Bernardim Ribeiro. Local inicial de produção da edição *princeps*, a incompleta de Ferrara de 1554 ou a alargada e Évora? Razões da edição em Itália? Relação autoral com Bernardim, conteúdos e *auctoritas* utilizadas? ... são alguns dos temas sempre recorrentes na tentativa de fixação de uma edição crítica do texto²⁴.

Por razões que se prendem com a caracterização deste género literário, “apenas uma novela sentimental” (Martins, 2002, p. 33) e entendendo género literário como aqui se quer compreender e utilizar, têm de se introduzir alguns dados e fazer a sua leitura integrada²⁵.

Sendo Bernardim Ribeiro um autor conhecido por pequenas indicações de desempenho e de amizades, é visível, como acontece a muitos dos seus contemporâneos, que não se consegue reconstituir a cronologia da sua vida. Nasceu pelos anos e 1490? Antes de 1490? Depois de 1490? Morreu quando? O que deixa a obra sujeita a uma intenção autoral, sendo que esse autor é hoje como que um anónimo, um nome com apontamentos de vida²⁶.

Tendo um autor não biografável, pelo que o percurso de vida não contribui para a definição do género, é com a integração dos conteúdos de enquadramento

²¹ Fumaroli, 2015, pp. 178-190.

²² Reis, 2018, pp. 16-22, 32-37.

²³ Cf. nota 11.

²⁴ Martins, 2002, pp. 145-150.

²⁵ Martins, 2002, pp. 140-145; Lago, 1997, pp. 97-114.

²⁶ Martins, 2002, pp. 19-34, 63-67.

nas estruturas literárias que se podem aduzir mais características a esta novela sentimental. A sua inscrição é nos textos humanistas de narrativa cavaleiresca e sentimental, basta lembrar Boccaccio ou Piccolomini. A novelística de façanhas e de pequenas histórias, em que os heróis, os que os cercam e as coisas que os rodeiam se tornam capazes de partilhas sentimentais e morais são o cenário de fundo desta *Hystoria*. O amor, esse sentimento e ideia tão constantes entre laicos e eclesiásticos, seja como realidade humana ou divina, seja como espaço de moral definitória ou, mesmo, condenatória, é a grande razão de tudo o resto na sucessão de capítulos de Bernardim. Menendez y Pelayo, vai mais longe, e caracteriza esse sentimento como “erótico-sentimental” (Martins, 2002, p. 149). Fica bem presente que o amor que ali se espria tem uma dualidade, o corpo e a ideia.

De função cortesã, numa procura de alguma moralização tão cara aos inícios modernos, a novela tem genealogias, nomeação de poderes de reis e príncipes, referências de guerras, duelos, palácios, damas e donzelas, amas e criados, reconhecimentos e esquecimentos, juras de fidelidade e traições, ... construídas a partir de bases medievais, entrelaçadas com propostas clássicas e humanistas. A sua geografia nasce de um contínuo de paisagens naturais, onde coexistem palácios e choupanas, ribeiras e pontes, moinhos e carroças, cães e pássaros, ... um mundo imaginado, mas possível, uma realidade natural humanizada e inventada.

No meio de tudo isto o que ouviu Bernardim Ribeiro? Que sons colocou nos ambientes e nos ouvidos das suas personagens? E o que deixou que os seus leitores ouvissem? Perguntas simples, de um inquérito de aproximação.

O sistema de cultura e comunicação dialógico e de conversação oral do mundo da primeira modernidade, cortesão ou humanista, os destinatários privilegiados deste impresso de 1554, tem a sua marca indelével na *Menina e Moça*. A leitura das suas páginas, na maioria dialogadas, fere os nossos ouvidos com a constância e recorrência com que os verbos “dizer”, “contar”, “chamar”, “escutar” e “perguntar” ou as suas formas “disse”, “dizendo”, “diga”, “dito”, “chameis” e “perguntando” se multiplicam. Não há qualquer dúvida que a procura do diálogo e da conversa, com que o autor dá forma ao discurso escrito, se tenta oralizar por meio desta recorrência linguística. Com ela há uma condução da oralidade que se quer imprimir na novela que assim se constrói. Interessante.

Destes diálogos e conversas resultam desenhos de uma sonoridade, a das palavras²⁷. Mas será assim? São sons que se registam nestes diálogos conversados ou é, simplesmente, a necessidade de notar uma oralidade? Ou seja, o que ali se pode ler constrói uma distância entre o oral e escrito? Regista-se o acontecer suportado em palavras orais, porquê? Primeiro que tudo porque a novela implica um relato vivo e não uma memória desse relato passado a escrito.

Bernardim Ribeiro deixou registado numa das suas páginas iniciais.

Pois que para não sentirdes *mágoas* não havia remédio, para as *não ouvirdes* vo-lo deu. Coitada de mim, que *estou falando*, e não vejo eu ora que *leva o vento as minhas palavras*, e que me *não pode ouvir a quem falo*²⁸.

²⁷ Augusto, 2014, p. 24.

²⁸ Ribeiro, 2002, p. 4.

Fica assim desenhado todo um contexto que resume bem o mecanismo de registo do som, como é o das palavras. Uma novela sentimental, as “mágoas”, o peso da oralidade conversada, “que estou falando”, que se volatiza, “leva o vento as minhas palavras”, e o ouvir como forma negativa, “não ouvirdes” as mágoas “e que me não pode ouvir a quem falo”.

A condução da novela tem como mecanismo um diálogo conversado, que não se ouve, mas que se regista por escrito, “porque não vejo eu ora que leva o vento as minhas palavras”? A visão certifica a ausência das palavras.

Escolhi para meu contentamento (se em tristezas e cuidados há algum) vir-me viver a este monte, onde o lugar e *míngua da conversação da gente* fosse como para meu cuidado cumpria.

Ela com *alta voz* chorando disse.

Depois de muito cansada em *alta voz* começou estas *palavras*.

O pastor da *flauta*, que não era pastor, [...] quando a Ama começara a *cantar* bem conheceu na *limpeza das palavras e na pronúncia delas* que ela era natural desta terra. Aonia que o entendeu muito manso lhe tornou esta, *ajudando a palavra com um baixar dos olhos*. [...] *Ela falou, mais com os olhos que com outra coisa*.

Aonia levantou o pano e com o escuro que fazia não viu ninguém, contudo deixou-se assim estar um pouco, e não sentindo nada duvidou de tudo, e indo para descer, *disse, parece que foram palavras*.

[Em Arima] a sua mansidão nos seus *ditos* e nos seus feitos não eram de coisa mortal, *a sua fala e o tom dela soava doutra maneira que voz humana*.

Que andava lá com a senhora Arima, ouvindo-lhe *falar aquelas palavras vagarosas*, que parecia *dizerem-se* para sempre e via-lhe aquele mover de sua boca, que só aos olhos dele outro tempo fizeram [...] tornou a *ouvir outra voz* com aquelas palavras doridas que dantes *ouvira* e a elas abrindo os olhos viu como estava já o mar arredado dele.

Que estava cuidando que terra seria aquela em que estava, porque nunca viera por ali senão então, que aos seus *brados* acudira de longe²⁹.

Mas o mecanismo narrativo dialógico, suportado por palavras que o vento leva não impede, até porque os temas da novela os implicam, que se escrevam muitos outros sons. Sem exaustão, registem-se alguns desses sons agrupados em três corpos antológicos e analíticos.

O primeiro encerra sons que remetem ou nascem de bases intelectuais ou de *auctoritas* da novela. Por aqui passam contos, lendas, oralidades e novelas de cavalaria. O relato oral impõe-se como o meio de reproduzir histórias memorizadas, de as “contar”.

Que é uma *história muito falada* nesta terra toda e por aqui de redor, muito há que aconteceu; lembra-me que era eu menina e ouvia-a já *contar* a meu pai por história.

[A agora velha] era *ensinada a livros de histórias* pelo que era então já sabedora.

E como ela o *deu se conta um outro conto* [...] ainda que já entre os homens todos os caminhos vão ter a *contos de mulheres* [...] nesta terra outra hora nos veremos e *contar-*

²⁹ Ribeiro, 2002, pp. 2, 19-19v, 23, 45, 48, 48v, 56, 67v, 72v, 75. Nesta e em todas as citações antológicas que se seguirão marcaram-se em itálico as palavras ou expressões que justificam cada uma das escolhas.

-vos-ei então se porventura vos fica desejo de *ouvi-la* [...] e mais é *conto de mulheres não pode deixar de ser triste*.

Mas o *conto* foi assim *disse-vos* se vos lembra que uma só *cantiga* me acordava que *dizia* meu pai que *ouvira* à Ama, por certo *ouveu-a* desta maneira.

Da mágoa dele não vos quero *contar* (era homem poderia com ela) mas da coitada de Aonia, a que as *boas palavras* da Ama não aproveitarão mais que para se guardar dela, vos *contarei*³⁰.

No segundo corpo juntam-se os sons das paisagens naturais, da natureza e dos animais, os cães rafeiros, os cachorros pequenos, as vacas, os cavalos e os lobos! Por vezes misturam-se sons, ou confundem-se literariamente. O “rugido” pode ser o som do ribeiro, das ondas do mar ou sinónimo do relinchar do cavalo.

Por onde *corre um pequeno ribeiro de água* de todo o ano que, nas noites caladas, o *rugido dele* faz no mais alto deste monte um *saudoso tom*, que muitas vezes me tolhe o sono.

E crescia-me daquilo um pesar; porque a cabo do penedo tornava a água a juntar-se e ir seu caminho sem *estrondo* algum.

Estando assim para donde *corria a água*, senti *bulir o arvoredo*.

Deixou-se doutra manada vir um touro grande e medonho *urrando*.

Que indo ele uma vez só por um caminho que entre umas *altas e fragosas serras* se fazia acerca de uma *fonte* que de um *penedo* daquela serra saía.

O *rugido grande das ondas* que o mar com *furioso ímpeto quebrava na penedia*.

Já a estas *palavras e rugido do cavalo* eram os do *castelo pelas janelas*³¹.

A novela sentimental de Bernardim Ribeiro, de conteúdo cavaleiresco, não registou os sons da guerra e dos duelos, apenas os referiu. Quis antes fazer registo de músicas *da aurea mediocritas* de renascer humanista e, como podia ser de outra forma?, fez cada uma das suas personagens viver sentimentos. O “pastor da flauta” não era pastor, mas como estes distinguia-se pelo som e pela presença forte no enredo amoroso, associando em si música e sentimento.

Os pastores, *tangendo as suas flautas e rodeados dos seus gados*.

E desejava ir-me por lugares sós, onde *desabafasse em suspirar*.

Colhendo fôlego, dava um *baixo suspiro longo* e à maneira de cansada. [...]. Que não foi pensada sem muitas *lágrimas* de ambas.

Neste mesmo tempo *ouveu a dona honrada chorar* uma criança na cama [...] disse assim, coitadinha de vós menina que *chorando* de vossa mãe nascestes.

Um *triste pranto*. [...]. Depois de muitos *suspiros* arrancados da alma.

[O pastor da flauta] neste vale andava *tangendo em palavras pastoris*.

E em *dizendo este derradeiro verso* parece que não pôde ele ter as *lágrimas* e em o mal acabando *calou-se* como estorvado delas.

Pelo qual estava no *maior pranto do mundo*.

E assim lhe desapareceu com *um ai grande*.

Só para então os começava *magoadamente a carpir*.

Mas da sua ida e de Avalor também após ela se foi não se soube então inteiramente, mais que por *um cantar que daquele tempo ficou, que diz ...*³²

³⁰ Ribeiro, 2002, pp. 9, 34v, 35, 36v, 47.

³¹ Ribeiro, 2002, pp. 5-5v, 6-6v, 40, 68, 71v, 80.

³² Ribeiro, 2002, pp. 5, 5, 14, 22v, 26, 34, 38v, 51, 60v, 68v, 70.

Como são fracos os sons referidos. Pequenas palavras. Frases sugestivas, mas muito curtas. Apontamentos sonoros. Nunca daqui resulta a possibilidade deixada aos leitores de ouvirem percursos ou de, por ouvirem, sentirem receio ou amor. Com facilidade se retorna à introdução sobre o diálogo e a conversa.

Atente-se que pode haver, e muitas vezes é o que acontece, uma simples nomeação ou indicação verbal de sons. Ouvi-los significa descodificar, e esses códigos não são evidentes e não há com eles grande preocupação. São palavras. Códigos retóricos do género *novela sentimental*. Essas palavras, que escrevem sons, mas mal os deixam ouvir, contêm sonoridades que deverão compor paisagens sonoras, mas por inclusão. Os sons dos espaços do castelo, ou dos movimentos do batel, ou dos sentimentos que as lágrimas deixam, não são para ouvir, são para ver! Foi Bernardim que escreveu, “Ela falou, mais com os olhos que com outra cousa.” (Ribeiro, 2002, p. 48).

Em 1591, de idade provectora, morre o bispo do Porto D. Frei Marcos de Lisboa. Este frade franciscano, defensor de uma vida mendicante estrita, é o autor das *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*. Foi em 1557 que Frei Marcos de Lisboa fez imprimir a *Primeira Parte*, de que agora se tratará, das três que darão corpo a esta sua empresa de filho de São Francisco³³. A crónica foi aceite, logo no século XVI. As sucessivas impressões de 1557 a 1889 são mais de oitenta e dão conta de um sucesso editorial que corresponderá não só a leitores como, e muito, ao interesse que a vida de Francisco de Assis suscitou desde cedo. De 1557 a 1599, quarenta e dois anos do século XVI que aqui se estuda, há trinta e nove edições³⁴.

Dentro da Ordem dos Frades Menores Frei Marcos participa de todas as sucessivas e, por vezes, quase paralelas, atitudes de reforma, numa procura incessante de uma renovação que se queria do primitivo franciscanismo de Francisco de Assis. Procurava-se ser fiel a tudo o que aportasse à Ordem uma estreiteza de disciplina regular, de rigor na pobreza, de intensidade na ligação fraterna dentro e fora dos muros conventuais³⁵.

A pobreza, tinha na simplicidade e na obediência a sua atitude de fundo. Por isso, biografar a vida de Francisco de Assis, o imediato São Francisco de Assis, pois morre em 1226 e logo em 1228 é beatificado pelo seu protector Gregório IX, foi uma oportunidade única. Nesta escrita Frei Marcos iria adensar todas aquelas características do actuar de Francisco³⁶ e dos seus discípulos mais directos³⁷. O fundador e santo, e os primeiros seguidores, reprodutores de gestos partilhados e ouvintes das palavras fundacionais foram, não só biografados e hagiografados nessa perspectiva, como, deixaram mais claras as razões e as justificações das reformas observantes e rigoristas que se queriam recuperáveis.

As páginas que o franciscano português escreveu, passados três séculos, são de um efeito conseguido e a sua divulgação uma das bases que terão contribuído para de fixação da imagem de Francisco³⁸. Em algumas delas quase que se toca na

³³ Cf. nota 11.

³⁴ Carvalho, 2001a, pp. [11-14].

³⁵ Carvalho, 2001, pp. 9-12.

³⁶ Lisboa, 2001, pp. 1-126v.; 241-262v.

³⁷ Lisboa, 2001, pp. 127-240v.

³⁸ Carvalho, 2001, p. 48, notas 140 e 141.

infantilidade simplista, mas há um cuidado rigoroso na exemplificação humana e na remissão atempada para a divindade dos actos de difícil compreensão racional. O resultado do trabalho de composição, escrita e orientação que lhe foi dada por Frei Marcos de Lisboa foi conseguido.

Em muitas das atitudes e respostas por palavras dadas por Francisco, registadas em vários fólios, fica muito claro o afastamento advogado das riquezas de saber teológico, das riquezas compiladas em textos escritos³⁹. Isto não impede que a obra de Frei Marcos seja devedora e impulsione muitas das que, na sua sequência ou paralelamente, revisitaram a vida do santo e fizeram a crónica dos seus seguidores. Como se pode ler ao longo dos seus subtítulos, no texto das colunas e nas sucessivas notas marginais, o franciscano do início de quinhentos conhecia, soube aproveitar e fazer uso, de um conjunto de autoridades sobre a vida de Francisco de Assis e dos seus primeiros discípulos, assim como tinha conhecimento dos meandros e sensibilidade da cúria de Roma e dos papas.

Um franciscano em luta pela observância estrita que não obedece e que lê? Um franciscano, mas cronista e ciente do seu papel e capaz de o desempenhar? E esse desempenho, onde ganhou ele as bases para o realizar? Em estudo inultrapassável, José Adriano de Carvalho coloca estas perguntas e responde-lhes. Os tempos de Frei Marcos não eram já os dos anos de duzentos em Assis. Agora o anti-intelectualismo, a luta contra as grandes livrarias como sinal de luxo, acantonava-se em grupos de muito estrita observância⁴⁰. O franciscano Marcos de Lisboa, teve uma aturada formação intelectual. Leituras, contacto com livros da Ordem, e viagens possibilitaram que o seu esforço de cronista se tivesse concretizado. As viagens foram fundamentais, levaram-no a observar e participar do ambiente cultural europeu que respirava letras e se obrigava ao abandono da comentarística medieval e a um retorno à *lectio*, tida por *princeps*⁴¹. Mais do que essa preocupação de restituição, as *Crónicas* de Frei Marcos expressam um ambiente de reforma espiritual todo ele encravado nas vertentes da *devotio moderna*, que temporalmente foi posterior a Francisco. “Abundantíssimos são os textos de espiritualidade franciscanos que publica ao longo das suas páginas, vincando, assim, esse selo de obra de espiritualidade que quis imprimir às suas *Crónicas*.” (Carvalho, 2001, p. 47).

Uma linha de fundo a não esquecer. Esta crónica, biografia e tratado de espiritualidade, era um texto que devia suscitar uma atitude de proselitismo cristão, que devia servir de marco exemplar à construção de vida de cada um, de cada frade, de toda a Ordem⁴².

Uma crónica. Não só uma crónica, mas uma crónica de fundação. Crónica para estabelecimento de uma memória fundacional que é, como muitas vezes nas crónicas monásticas, marcadamente hagiográfica. Esta dimensão hagiográfica, uma biografia de um santo, um tratado de santidade, remete para a dimensão sagrada do texto. Uma dimensão sagrada que circula, que se lê ou se deixa ler, que educa.

³⁹ Por exemplo, Lisboa, 2001, pp. 83v-85v.

⁴⁰ Carvalho, 2001, pp. 11-12.

⁴¹ Carvalho, 2001, pp. 15-20.

⁴² Carvalho, 2001, pp. 78-79.

Em conclusão, que é instrumento de pastoral catequética, uma das muitas formas de cristianização em tempo de reformas na primeira modernidade⁴³.

As *Crónicas* de Frei Marcos, e nelas esta *Primeira Parte*, acontecem num espaço de realidade geográfica cartografável. A Itália dos anos 20 do século XIII, onde Assis aparece como um espaço urbano de actividade artesanal e comercial tendo como base a lã. A Itália da Úmbria, bem encostada, e muito dependente, das guerras e do poder dos Estados Pontifícios com cabeça em Roma. A península itálica a debruçar-se sobre o Mediterrâneo e a margem africana e islâmica desse mar. Por fim, a ibéria portuguesa com o seu mapa de fundações franciscanas. Como noutras dimensões, a temporalidade da escrita justapõe-se, e mistura-se, com a da inspiração de Francisco e a da chegada e primeiras fundações de franciscanos ao reino de Portugal.

Ao ler-se Frei Marcos sobre aquele século XIII sente-se, por vezes, o peso dessa Europa que já não é *Christianitas*, uma Europa que está naqueles anos, de escrita e impressão, em pleno fervilhar de variações eclesiológicas cristãs, com o Concílio de Trento na sua fase de arranque. Repare-se que as *Crónicas* são fruto moderno, 1554, e relatam factos e uma vida do século XIII. Por isso Francisco aparece como Francisco (1181?82?-1226), padre e fundador da Ordem (1209 e 1223) e santo (logo em 1228). É uma escrita bem à posteriori ... Mas nela há geografia. Há uma tonalidade geográfica alargada para lá, desde logo, da ficção e, depois, do espaço de vida português de Frei Marco, o que lhe foi possibilitado pelas deslocações em viagem e exigido pela extensão do seu tema. Por aqui vêm-se nascer outras aproximações possíveis às paisagens sonoras.

Pontualize-se, antes da passagem à análise. Está-se perante uma crónica que transborda a história em lógica descritiva biográfico-espiritual. Perante uma crónica de âmbito fronteiriço alargado, para lá do reino de Portugal e para lá das Itálias, em presença de várias linguagens em vulgar, sempre tuteladas pelo ainda muito presente latim eclesiástico e com um desconhecimento evidente das línguas árabes africanas.

A palavra da oração é uma constante sonora em círculos de onomatopeias (lenga-lengas) dos tempos medievais, os de Francisco de Assis, e modernos, os de Frei Marcos de Lisboa. Jaculatórias e orações sussurradas ou em alta voz, repetem-se pelos caminhos e ruas, habitações, igrejas, capelas, mosteiros e conventos, perante a necessidade de saudar, pedir ou louvar imagens em nichos, o viático, o passar da procissão ou o encomendar da alma de um defunto em funeral. Uma constante sonora em que se juntam muitas vozes, desconhecidas entre si, mais ou menos individuais.

[São Francisco] Queria que aos seus frades antes faltasse a doutrina da palavra que da obra. [...]. O ofício e obra de *pregar a palavra* de Deus [...] o pregador trabalhe nele *mais por exemplo que por palavras*, mais com lágrimas e orações que com copiosos sermões. Em a qual chegando [Frei Leão] *não dissesse outra palavra senão: Domine labia mea aperes* [Senhor abre os meus lábios], e se ele *respondesse Et os meum annuntiabit laudem tua* [E os meus anunciarão o teu louvor], que seguramente entrasse para *rezar matinas*.

⁴³ Fumaroli, 2015, pp. 128-129; Curto, 2007, pp. 111-112.

Aproveitava-se muitas vezes o Padre S. Francisco da *oração vocal* breve e fervente. [...]. As seguintes orações e louvores de Deus compôs o padre S. Francisco, e *dizia-os em Latim* a todas as horas Canónicas.

Ó frei Masseu não somos dignos de tão grande tesouro, e *alçando a voz cada vez mais replicava muitas vezes estas palavras*. E frei Masseu lhe respondeu.

Do qual tocamento [das chagas da estigmatização de Francisco] recebia frei Leão tanta devoção e espiritual consolação, que às vezes com *muitos suspiros e respirações* como que não podia reter o espírito mostrava a *força da maravilhosa inflamação de sua alma*, que dentro em si sentia.

[Com Frei Junipero] *não havia outras matérias que falar se não do espírito*, do que ele como perfeito humilde *mais ouvia e queria aprender que ensinar por palavras* e sinais de santidade⁴⁴.

Uma vez que toda esta longa narrativa cronística procura tratar sonoridades textuais importa deixar uma nota curta, mas motivadora. Ao referir-se o mundo do Humanismo e da *République des Lettres* tem de se guardar lugar a todo um campo de referência de textualidades de remissão ou de *auctoritas* que, nesta primeira modernidade e, ainda na linha das glosas marginais, são impressas lateralmente. Simples textos? Ou será que não se está perante um coro de vozes autorizadas que permitem conversas, divulgar, pregar ou perorar nas Academias? Um tema em aberto, a não esquecer, e a permitir, de novo, voltar ao *archival turn*, e concretamente ao *sensorial* e, porque não, um *sound* ou um *silence turn*? Nesta Parte das *Crónicas*, muito ao de leve e brevemente, esta relação do som privilegiado, da palavra, a palavra oral que é ouvida e a palavra escrita para ouvir em silêncio, ou não, não é esquecido.

[Frei Egídio] começando a *falar* com o Papa foi raptado e ficou imóvel com os olhos fixos no céu. Pasmou o Papa vendo com seus olhos *o que dele tinha ouvido e disse*. [...]. Pasmou o Papa vendo com seus olhos *o que dele tinha ouvido e disse*. Se deste mundo passares antes de mim, não será necessário ver de ti outro milagre senão este, e logo te *escreverei* no catálogo dos Santos.

[Frei Egídio] quando da oração tornava aos frades, vinha alegre e louvando ao Senhor e *dizendo*. *Nem língua pode dizer nem letra declarar*, nem humano entendimento compreender, os bens que nosso Senhor tem aparelhados para os que o amam. Com estas e semelhantes *palavras* acendia os espíritos dos frades ao amor de Deus.

E começando a *falar* com o Papa [frei Egídio] foi raptado e ficou imóvel com os olhos fixos no céu.

[Frei Egídio e a visita do rei São Luís] Depois de estarem um pouco abraçados e mostrarem sinais de tanta caridade e amor, *sem falar um ao outro alguma palavra*, em *silêncio* se despediram.

[Frei Egídio] *Colação das boas palavras e não boas*. *O que fala boas palavras é como boca de Deus, e o que fala más palavras é quase boca do diabo*. [...]. Eu não tenho por menor virtude *saber bem calar, que saber bem falar*, e segundo meu juízo, o homem devia ter um pescoço tão comprido como de grou, porque como por muitos nós e cancelos *passasse a palavra*, antes que saísse da *boca*⁴⁵.

⁴⁴ Lisboa, 2001, pp. 31, 56v-57, 61-61v, 80, 165, 174v-175.

⁴⁵ Lisboa, 2001, pp. 189, 189v, 191v, 200v.

Há que retornar às feições e indicações bíblicas sobre a palavra. O texto da Escritura onde a palavra cruza o escrito e o oral, merece não ser esquecido. A frase afirmativa e programática do discípulo e evangelista Mateus, elogiando João Baptista, é um marco: “quem tem ouvidos, oiça!” (Mt 11, 15). A mesma ideia repete-se. Ainda em Mateus na parábola do semeador e na do trigo e do joio, a afirmação é, “aquele que tiver ouvidos, oiça!” (Mt 13, 9; 13, 43). Ao explicar o uso de parábolas por Jesus Cristo vai escrever, entrelaçando em pé de igualdade o ver e o ouvir, “muitos profetas e justos desejaram ver o que estais a ver, e não viram, e ouvir o que estais a ouvir, e não ouviram.” (Mt 13, 17).

Por sua vez Marcos volta a aproximar-se desta ideia, e em algumas das mesmas situações de Mateus repete a afirmativa, quem “tem ouvidos para ouvir, oiça!” (Mc 4, 9, 23; Mc 7, 16). Para lá da repetição acrescenta alguma sonoridade às palavras. O acalmar de uma tempestade por Cristo é, pela proximidade à natureza e pela utilização da fala e da palavra, um bom exemplo. Escreve Marcos: “Ele, despertando, falou imperiosamente ao vento e disse ao mar: ‘Cala-te, acalma-te!’ O vento serenou.” (Mc 4, 39). Referindo o semear da palavra, a pregação, regista “os que recebem a semente em terreno pedregoso, são aqueles que, ao ouvirem a palavra, logo a recebem com alegria.” (Mc 4, 16) e, de forma muito clara, substantiva e teológica, “com muitas parábolas como estas, pregava-lhes a Palavra, conforme eram capazes de compreender.” (Mc 4, 33).

Pergunte-se, por isso, ao texto de Frei Marcos pelos sons da palavra de Deus dita pelos homens de Francisco. Não do colóquio, ou da conversa, mas da parábola, da pregação, do episódio contado sobre este ou aquele momento da vida do fundador, ou da experiência franciscana daquele frade, ... Ou seja, e sempre, a palavra nas metamorfoses franciscanas da vida de Cristo. A Palavra de Cristo, a dimensão escrita bíblica. A palavra de Francisco, como que um *alter-Christus*, faz-se ouvir e, aqui, ganha forma escrita. Foi essa palavra(s) que Frei Marcos, primeiro que tudo, quis que os seus leitores ouvissem? Não parece haver dúvidas. Se assim foi como introduziu e deu a conhecer por escrito essa oralidade sonora, essa palavra pregada, dita sob cânones retóricos cada vez mais afirmativos e em voz alta, em voz que fosse bem audível?

Era sua *pregação* [de Francisco] ardente como vivo fogo [...]. Porque continuamente seus *livros e estudo eram a oração*, em que pedia a Deus ser informado e instruído o que havia de pregar, não às *orelhas*, mas aos corações dos homens. [...]. Manaram tão copiosas e eficazes *palavras* de sua boca [de Francisco], tão alta e meliflua doutrina [...] e com tão poderosa virtude moveu os corações daqueles ilustres varões, que todos eles *viram ante seus olhos* cumpridas aquelas *palavras* de Cristo.

[Regra da Vida dos Frades Menores] Cap. IX Dos pregadores. [...] que na *pregação* que fazem, suas *palavras* sejam examinadas e puras, para proveito e edificação do povo, denunciando-lhe os vícios e as virtudes, a pena e a glória, em *breve sermão* porque *verbo abreviado fez o Senhor sobre a terra*.

Em uma pregação de santo António um homem assim foi compungido e contrito de seus pecados, que confessando-se a ele nenhuma coisa com os *grandes gemidos e suspiros* lhe pode confessar. E o Santo lhe disse. Vai e *escreve num papel* todos teus pecados de que te lembrares e *trá-los escritos*.

[Os hereges] com desprezo e indignação porque os confundia, não o queriam já *ouvir*. E um dia santo António não querendo os hereges *ouvir a palavra de Deus*, cheio do espírito do Senhor foi-se à foz do rio junto do mar, e estando numa arriba junto do mar e do rio, começou a *chamar* os peixes da parte de Deus que *viessem ouvir a pregação, dizendo*. [...] Deus todo poderoso, que mais *ouvido* e honrado é dos peixes brutos das águas que dos homens hereges, e melhor *ouvem a palavra* de Deus os peixes que carecem de razão que os homens infieis a que Deus deu razão⁴⁶.

Escrever sobre Francisco de Assis sem a *irmã* natureza teria sido da parte de Frei Marcos uma falta grave. Desde a construção inicial da biografia/figura de Francisco este elemento fraternal de humanização da natureza implica toda a diferença da sua personalidade, atitude e gosto para com os outros, que é o que se quer descrever para ser memorizado⁴⁷. Não admira que os animais intervenientes e motivadores de muita da narrativa, lobos, ovelhas, andorinhas, rouxinóis, falcões, cães, ... e até os peixes na vida de Santo António, não tenham som próprio⁴⁸. Não se fazem escutar a uivar, balir, piar ou ladrar, são ouvintes, nem onomatopeias se registaram. Os animais são como que possuidores de *alma* panteística, estão integrados na criação divina que é a natureza. São ouvintes, ouvintes cuidadosos das palavras de Francisco ou de António. Por isso o falcão amigo do fundador, não piava nem gorjeava, acordava-o como a beleza literária que a frase do cronista deixa supor, “com um leve tocamento tocando a campainha de sua voz”, uma melodia musical.

Viu um grande *bando de aves* em umas *árvores* junto de uma *ribeira* e era tão grande e inumerável multidão de tão diversos *géneros de aves*, que parecia coisa desacostumada e milagre. [...]. E as *aves* receberam com muitos sinais de alegria esperando-o, e virando-se a ele, pondo todas em ele seus olhos, e fazendo-lhe estranho e maravilhoso recebimento. E o santo admoestou que *todas ouvissem com muita atenção a palavra de Deus*. E logo as que estavam em árvores desceram ao campo e estiveram todas muito *quietas e caladas para ouvir a palavra de Deus*. [...]. Louvai o Senhor *pelo canto do muito alto cantor* a vós concedido. [...]. A estas palavras do santíssimo padre todas aquelas *aves* começaram a abrir as bocas e estender as asas, e estender os pescoços, e inclinar com reverência suas cabeças para terra e *mostrar com seus cantos e gestos* que muito se deleitavam com as *palavras* que o Santo lhes dissera. [...]. E logo juntamente se levantarão todas em alto, e *fizeram em o ar grandes e maravilhosas melodias*, e acabando o *canto* repartiram-se no ar em quatro bandos conforme a Cruz [...] *cantando* louvores a nosso Senhor.

E o santo se virou a elas e *falou* com esta maneira. *Irmãs minhas andorinhas* tempo é que eu *fale*, que vós outras até agora bem tendes *palrado, ouvi* pois agora a *palavra de Deus* com muito silêncio, até que se acabe o *sermão*. E as *andorinhas* ditas estas *palavras* logo se calarão, nem se moveu alguma de seu lugar até acabada a *pregação*.

E como os frades iam rezar ao coro ia-se a *ovelha* à igreja, e sem ninguém a isso ensinar, punha-se em joelhos, e *em lugar de cantar e rezar balava*, e *dava suas vozes* ante o altar da Virgem madre e do Cordeiro.

Achou uma grande multidão de aves, que estavam cantando sobre umas árvores, e *como as viu e ouviu*, disse ao companheiro.

⁴⁶ Lisboa, 2001, pp. 30v, 75, 146v, 149v/150.

⁴⁷ Le Goff, 2000.

⁴⁸ Lisboa, 2001, pp. 149v-150v.

As *aves* saíram a receber *com muitas músicas* e grande familiaridade, um *falcão* [...] se chegou a ele com muitas mostras de familiaridade. [...]. E quando o santo Padre era algumas vezes agravado da enfermidade mais do que costumado tardava um pouco o *falcão* e não o despertava tão cedo às divinas vigílias, senão (como ensinado por Deus) junto da alva da manhã *com um leve tocamento tocando a campainha de sua voz*. E disse a frei Leão que cantasse, e frei Leão respondeu. Padre *não tenho voz*, mas tu que *tens boa voz* e o mais que convém a *tão boa música, canta como o rouxinol*. E começando o santo Padre a cantar, calou-se o *Rouxinol* e calando-se ele, cantava o rouxinol, e assim *cantavam um com o outro como a versos*⁴⁹.

A afectividade de Francisco, adoptada pelos muitos franciscanos, surge em cada pequena história que se narra, em cada um dos parágrafos. Por trás dela estão atitudes de repúdio de um determinado racionalismo teológico escolástico muito pouco, ou quase nada, permeável ao afecto e aos sentimentos humanos do dia-a-dia. Essa implicação complexa de sentimentos patenteia uma atenção diferente para com a realidade, para com as coisas dos homens. São expressivos alguns pontos em que, sem esforço de escrita, essa variável de sentir e pensar cresce até explodir textualmente.

[No lugar da sepultura de São Francisco em Assis] E abertas as portas saiu tanta *suavidade de cheiro* que não podíamos sofrer a sua *fragância e odor*. E então o guardião com os *joelhos em terra* disse ao Papa, que sua Santidade podia entrar. E o senhor Papa *tomou uma tocha acesa na mão* e entrou dentro só, e daí um longo intervalo começou a *chorar e a soluçar tão fortemente e tão alto*, que os que estávamos fora acordámos de entrar dentro e entrando vimo-lo estar derribado em terra, com o mesmo *solução e lágrimas* que de fora tínhamos *ouvido*.

[Pregação de Santo António:] Era coisa para louvar a Deus *ver ali os peixes grandes juntos, e os pequenos sobre as asas dos maiores pacificamente andar e estar, ver as diversas espécies e feições de peixes, e cada um juntar-se a seus semelhantes que parecia um campo pintado, maravilhosamente ordenado de várias figuras e cores, ordenado na presença do Santo*⁵⁰.

A grande conclusão sonora de Frei Marcos de Lisboa encontra-se no canto. Para lá das sonoridades da oração, da pregação ou da natureza reservam-se algumas linhas muito expressivas sobre a capacidade ascética do canto. Há aqui uma pequena mudança de observação da função das melodias no dia-a-dia dos frades.

O ponto de partida coloca-se em Francisco e sintetiza-se no *Cântico do Sol e das Criaturas*. Recuperam-se, não se esquecendo, práticas habituais ao mundo conventual. Sim, ao longo das suas páginas Frei Marcos não as esquece. Não são esquecidos, nem o canto das horas canónicas, com o uso entoado das palavras em latim, nem a função dos silêncios nesse canto, nem as formas de melodia e ritmo que subjazem à oração vocal ou à musicalidade mnemónica e repetitivamente disciplinadora dos sistemas pessoais, ou comunitários, das jaculatórias. Como que cantos retórico-litúrgicos formais em que o que importa são as palavras e não as suas musicalidades. Esses sons são palavra, são apenas forma de pronunciar.

⁴⁹ Lisboa, 2001, pp. 91v, 92v, 94, 94, 94v, 94v.

⁵⁰ Lisboa, 2001, pp. 241, 149v-150.

Cantar para Francisco, como o interpreta o cronista, é uma atitude de gozo, de deleite, para aquele que canta, para aqueles que ouvem, para glória de Deus. Em primeiro lugar para glória de Deus, mas ... Acima de tudo o gozo de cantar, um cantar que ganha dimensões de teatralidade que se querem evidentes. Não seria também assim, muitas vezes, com a pregação? Será por acaso ou por necessidade de expressar aos leitores que este canto é uma prática, uma forma de acção, que Frei Marcos utiliza tão abusivamente o verbo? Repare-se na redundância da frase, “este dito cântico cantava”! Para se poder ter mais clara esta constatação haveria que fazer uma sondagem alargada nas *Crónicas* e, como reforço, compaginá-la com outros textos franciscanos.

Das sete *trombetas* apocalipse.

Ele foi com seus companheiros direito ao exército dos mouros, *cantando aquele dito do Profeta* [Psalm.12]. [...]. Saíram logo a eles os mouros do campo, guardas e soldados, como lobos a ovelhas sem resistência, e tratavam-nos tão cruelmente, que os queriam matar, e proveito, seriam logo mortos.

Cântico do Sol e das criaturas, que compôs o padre S. Francisco. [...]. *Este dito cântico cantava o padre são Francisco muitas vezes, e ensinava os frades a o cantar, e os que tinham graça de cantar, folgava mais de os ouvir, e levantava-se logo maravilhosamente seu espírito em Deus.*

Cântico do Sol e das criaturas, que compôs o padre S. Francisco. [...]. E quisera mandar frei Pacífico que *fora grande poeta e músico* no mundo, e dar-lhe alguns frades espirituais que ensinasse, para que fossem pelo mundo pregando e louvando a Deus. E dizia que esta regra haviam de ter. Primeiro pregassem ao povo e *depois da pregação cantassem este cântico ao Senhor assim como representantes e jograis de Deus*, e acabado de *cantar os louvores*, que o pregador dissesse ao povo. Nós irmãos *somos jograis de nosso Senhor*, e por estas coisas não queremos outro prémio de vós senão que façais penitência.

Sofriam estes tormentos, e *ouviam* estas coisas os santos Mártires, e não respondiam alguma *palavra*, mas tinham todos seus espíritos em Deus e muito esforçadamente louvavam ao Senhor com *vozes altas* de louvores de Cristo e confissão da fé. [...]. Admoestando-se com *alegres e muito santas palavras* [...]. E depois gastaram a noite em *hinos* e louvores do Senhor.

E muitas vezes dormindo as outras, a Santa [Clara] que não dormia, acendia as lâmpadas e *tangia a campana a matinas*⁵¹.

Escreveu Diogo Ramada Curto sobre a narrativa da *Relaçam* de Manoel de Campos: “Todos estes acontecimentos parecem ser minúsculos e efémeros. O seu registo confunde-se ora com a anedota, ora com o relato edificante e hagiográfico. Mas todos eles servem de ponto de partida para retomar, a uma nova luz, a polifonia de culturas e de práticas religiosas acima enunciada” (Curto, 2011, p. 104). Trata-se de uma observação, uma síntese compreensiva, que pode pautar a forma como se tentou aqui a aproximação à *Relaçam*. Uma busca das implicações desta escrita dispersa, mas conduzida por poderes, sendo um deles o seu próprio, enquanto suporte de divulgação, em direcção “amplificadora” (Curto, 2011, p. 104) com fins muito precisos.

⁵¹ Lisboa, 2001, [Prologo, 7], pp. 39v, 62, 62-62v, 133, 209v.

Se se juntarem os dados informativos, correlações e interpretações preciosas que são apresentadas por José Adriano de Carvalho⁵² e por Diogo Ramada Curto⁵³ tem-se a possibilidade de enquadrar melhor, no seu género literário, o Pe. Manoel de Campos e os conteúdos desta *Relaçam*.

Na *Relaçam* os intervenientes são historicamente biografáveis. O seu autor, Manoel de Campos. O seu encomendador, o Cardeal Alberto. O prepósito de São Roque, Pedro da Fonseca SJ. O pregador, Pe Inácio Martins SJ. Muitos dos autores que assinam as poesias. Pode reconstitui-se a existência e vida da Casa Professa e da igreja de São Roque, do Colégio de Santo Antão, das Confrarias, determinar as ruas por onde os cortejos circularam. A lista podia alongar-se ... Há no género memorialístico praticado uma atitude cronística, de história do imediato, dir-se-ia hoje. Não há efabulação sentimental como em Bernardim Ribeiro, e a mimésis hagiográfica não está presente na vida dos protagonistas como em Marcos de Lisboa, se acontece é só nos relatos das vidas dos santos.

A chegada de uma grande quantidade de relíquias a São Roque, em Lisboa, onde à altura era prepósito o Pe. Pedro da Fonseca SJ (1582-1589)⁵⁴, motivou, entre outros textos, dos quais alguns permaneceram manuscritos e outros foram impressos, o de Manoel de Campos que agora se reapresenta⁵⁵.

Nos manuscritos merecem um parágrafo de destaque as linhas que Pero Roiz Soares lhes dedica sob o título “de uma Solene procissão que fizeram os padres da companhia e doutras coisas” (Soares, 1953, pp. 243-245)⁵⁶. Destaque que assenta em duas observações importantes. Primeira, entre os acontecimentos de Lisboa neste ano a chegada das relíquias mereceu ser retido na memória, no memorial manuscrito. Mas, segunda observação, o enquadramento deste acontecimento, cerimonial de festa, é muito mais alargado que o mundo eclesiástico-cortesão referido por Campos.

Anote-se. O registo que a *Relaçam* faz é de espacialidade circunscrita e parece não pretender maior função que reter a memória do acontecido para os intervenientes. Todos são agentes de poder, do Cardeal Alberto, aos Jesuítas e ao mundo confraternal, destes aos nomes referidos ou aos desempenhos descritos. Não há frotas inglesas em espreita, “tínhamos no mar Ingleses que nos tinham em cerco não lhes escapando nada nessa barra”, não se prepara no porto a grande Armada para a conquista inglesa, “a soldadesca estrangeira [...] cada dia vinha para ir nessa jornada de Inglaterra” (Soares, 1953, p. 244). Nem se afloram os conflitos de poder que dividem a Corte⁵⁷. Apenas se refere, de passagem, justificando a não-presença do cardeal Alberto, os problemas da Índia.

Logo ao outro dia, que foram vinte e seis de Janeiro, se celebrou a festa da trasladação e colocação das santas relíquias. [...]. E desejando S. A. [o Cardeal Alberto] achar-se presente foi forçado a não o fazer por causa dos negócios da Índia que naquela

⁵² Carvalho, 2001b.

⁵³ Curto, 2011.

⁵⁴ Campos, 1588, p. 4v.

⁵⁵ Cf. nota 11.

⁵⁶ Carvalho, 2001b, pp. 116, 118, 120, 123-125, 127, 128, 136; Curto, 2011, pp. 96-98.

⁵⁷ Soares, 1953, pp. 245.

conjunção eram de grande importância, mormente tendo-lhe tomado todo o dia precedente⁵⁸.

Mas o autor, está bem presente. Manoel de Campos, o Licenciado Manoel de Campos, como se imprime, em 1588, quer no rosto, quer na assinatura do prólogo “Ao Leitor”, da *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa ás Santas Relíquias*⁵⁹, teve o seu grau em Jurisprudência Pontifícia atribuído na Universidade de Coimbra. Sacerdote, capelão do Bispo do Algarve D. Fernão Martins de Mascarenhas e cónego prebendado na Sé do bispado, onde acumulava ainda o cargo de Provedor de Justiça. Um percurso habitual de um eclesiástico de grau universitário, de um cónego. A estas informações, todas elas recolhidas na *Bibliotheca Lusitana* e impressas em 1752, juntou Barbosa Machado a frase “por ser muito afecto aos Padres Jesuítas escreveu” (Machado, 1752, p. 211) registando, na sequência, a *Relaçam* que aqui interessa e clarificando, de seguida, que Manoel de Campos também foi poeta. Razões deste afecto não se sabe, nem se conseguiram descortinar. As indicações mais claras desta relação de fidelidade, melhor, desta participação no círculo de fidelidades eclesiástico-espirituais dos Jesuítas, que verdadeiramente assumem também uma dimensão de poder mecenático-protector, são indicadas pelo próprio Manoel de Campos em passagens iniciais da encomenda livresca.

Ao Leitor. Pera execução do que S. A. [o Cardeal Alberto] ordenou aos Reverendos Padres de S. Roque, que se escrevesse em ordem de história tudo o que se passou no solene recebimento das santas relíquias, que no princípio do presente ano à sua igreja se trouxeram, me fizeram eles mercê de me dar parte deste trabalho, inda que muito desigual ao seu: porque tomando eles para si o recolher de toda a matéria, me deixaram a mim a forma da obra, na qual eu tive tanto menos que fazer, quanto a matéria veio de suas mãos mais diligentemente preparada. Mas qualquer que meu trabalho fosse, tenho por particular favor dos Santos, ser eu parte em coisa de tanto seu louvor, como espero há de ser a narração de tão célebre festa sua, mormente havendo de redundar a notícia dela em mui certa consolação de todos. Em Lisboa aos três de Junho de 1588. O Licenciado Manoel de Campos⁶⁰.

O “Leitor”, de ontem e de hoje, fica ciente de todo um conjunto de indicações que lhe vão permitir uma leitura mais próxima das intenções, das várias intenções, de escrita e de edição, deste texto que resultou “da ocasião que houve para se fazer esta história”⁶¹. Não é diferente do que acontece na grande maioria dos textos introdutórios, prólogos, prefácios, textos de licenças, que formam um importantíssimo, diversificado e rico corpo de paratextos. Volte-se a este particular e recuperem-se dele essas preciosas informações⁶².

Os encomendadores, primeiro. Uma base institucional e de mecenato intencional, o próprio cardeal Alberto de Áustria, sobrinho do rei, vice-rei de Portugal de 1583 a 1593, Legado a Latere da Santa Sé, logo em 1583 e até 1593, Inquisidor Geral

⁵⁸ Campos, 1588, p. 85v.

⁵⁹ Cf. nota 12.

⁶⁰ Campos, 1588, s./fl. [Ao Leitor].

⁶¹ Campos; 1588, p. 1.

⁶² Lepecki, 1980; Pires, 1980.

desde 1586, Prior do Crato a partir de 1585, e grande protector e amigo dos Jesuítas⁶³. Depois, esses mesmos Jesuítas, da Casa Professa de São Roque de Lisboa. A primeira igreja construída pelos Jesuítas em Portugal. Casa e igreja, à data ainda em construção, mas que eram já uma referência na cidade e na Ordem de Santo Inácio⁶⁴. Os Jesuítas deixam a posse da encomenda bem presente ao fazerem marcar no rosto, a anteceder o sermão e no final do impresso o seu monograma⁶⁵.

Gente de Igreja e de Corte. Corpos representativos de um poder monárquico-católico que a partir de Madrid, pela Europa, mares e terras da Ásia e da América, se queria imperial. Era claro que esta escolha era uma “mercê” concedida ao poeta Manoel de Campos, “um particular favor dos Santos”. Seria esta a razão, auto-justificada, um dos indícios que teria levado, em 1752!, a que Barbosa Machado o tivesse “por ser muito afecto aos Padres Jesuítas”? (Machado, 1752, p. 211) Uma hipótese enquanto não se encontrem outros documentos que o validem.

Manoel de Campos diz-se, e foi, favorecido. Mas o que lhe mereceu esse “favor”? A aceitação da sua capacidade de escrita? Mas nem se pode acrescentar, de escrita poética académica, nem propriamente de textos que tivesse escrito “em ordem de história”. Na verdade, nem antes, nem depois deste trabalho se conhece nenhum impresso tendo por autor o Licenciado. Outra possibilidade de dedução, por Barbosa Machado. Fica a pergunta. Porquê escolher um relator desconhecido no campo das letras? Só por “afecto” ... Também aqui o texto “Ao Leitor” é cuidadoso.

Que “se escrevesse em ordem de história” tudo o que se passou, pediu o cardeal Alberto aos Jesuítas, e estes o encomendaram a Manoel de Campos. Escrever e escrever em ordem de história. Recebida a encomenda e, como se constata, a sua aceitação, o autor agora acometido a fazer história, tem um cuidado precavido em relação “Ao Leitor”. Escreve que o seu trabalho foi reduzido, atitude de humildade recorrente nos prefácios, mas, aqui, essa redução resulta do facto de todos os dados a colocar em narrativa histórica terem sido recolhidos pelos próprios Jesuítas. Com esta referência introdutória fica o autor muito liberto das suas responsabilidades, a ele apenas lhe coube “a forma da obra”! Muito claro, tudo parece ficar justificado.

Quais os objectivos a atingir com a encomenda finalizada na narrativa histórica? A frase da explicação é lacónica, mas orientada. O que se pretende é o louvor dos santos dos quais algumas relíquias entraram em São Roque ocasionando a festa que se narra, “havendo de redundar a notícia dela em mui certa consolação de todos”. E quem se quer consolar? Para quem se escreve? Quem são estes “todos”? Algumas respostas são possíveis e delimitam o campo de repercussão do memorial.

Em primeiro lugar estão ao Jesuítas, e mais especificamente os Jesuítas da Assistência de Portugal e da Casa de São Roque. Como este, muitos impressos de encomenda de Ordens religiosas tinham uma função de elogio, de validação do trabalho ascético-pastoral próprio ao fazer apostólico individualizador de cada uma delas. Aqui, ainda mais estando inscrito no campo das práticas jesuíticas de valorização do impresso, não se foge a essa constante. Os primeiros a consolar são os padres jesuítas, os seus alunos do colégio de Santo Antão, os fiéis que passam pela

⁶³ Caeiro, 1961.

⁶⁴ Rodrigues, 1938, II, 1, pp. 183-185.

⁶⁵ Campos, 1588, Rosto, pp. 96v, 192v.

igreja de São Roque, as damas e nobres, mercadores e gente de letras que são clientes da sua direcção espiritual e da realização dos *Exercícios Espirituais*, cuja primeira edição, em latim, acontecera em Roma, no ano de 1548 e, em Coimbra, por João de Barreira, em 1553⁶⁶. Ou seja, leitores da Casa, padres e alunos, e muitos auditores da palavra desses leitores, no púlpito e nos confessionários, que se esperava serem enriquecidos com a narrativa de tantos louvores de santos.

Logo depois, as gentes do poder dos Áustria em Lisboa. A oferta das relíquias, e dos preciosos relicários⁶⁷, nasce de uma família espanhola, os Borja, ainda que com fortes ligações genealógicas a Portugal, à Companhia de Jesus, e a São Roque, onde aliás, por esta oferta, ganharão panteão familiar.

Tudo começou com o percurso de vida do duque de Gandía, D. Francisco de Borja (1510-1572), casado com D. Leonor de Castro Melo e Meneses, uma dama portuguesa da imperatriz D. Isabel de Avis-Beja, casada com Carlos V. Como se sabe, D. Francisco enviuvou e decidiu entrar na Companhia de Jesus, onde acabou por ser Geral. Por este desempenho, suas virtudes e exemplaridade como viúvo que se entrega ao estado eclesiástico foi, em 1671, canonizado como São Francisco de Borja. O ofertante das relíquias foi o seu filho D. Juan de Borja (1533-1606), que havia sido educado pelos Jesuítas. D. Juan foi casado duas vezes. A primeira, com Lorenza de Oñaz y Loyola, sobrinha-neta de Inácio de Loyola. A segunda, com a portuguesa D. Francisca de Aragão Barreto.

Quer D. Francisco, quer D. Juan tinham passado por Lisboa em missões diplomáticas da Companhia ou do rei⁶⁸. Ao localizar a colecção de relíquias e os seus colecionadores e doadores, o Pe Manoel de Campos deixa todo este registo em que se misturam, sucessivamente, as ligações ao mundo de poder, formativo e devocional dos Jesuítas e a famílias portuguesas.

A ordem da narração pede que havendo de tratar do solene recebimento das santas relíquias, diga primeiro *donde se houveram, e quem ajuntou* tão grandes riquezas do céu que foram os ditos senhores Dom João de Borja e Dona Francisca de Aragão sua mulher. [...]. Nem é de espantar de querer o dito Dom João *entregar este tesouro à Companhia de Jesus*, sendo filho do Duque de Gandía Dom Francisco de Borja, o qual com tanto espírito e devoção venerou e seguiu os princípios da dita Companhia [...] que mereceu ser o terceiro geral da mesma Companhia. [...]. Escolheram os ditos senhores a casa de São Roque de Lisboa. [...] Pelo que segundo pedia a qualidade deste tesouro, e o reconhecimento devido a tais vontades [...] se houve o muito Reverendo Padre Cláudio Aquaviva Prepósito Geral da dita Companhia por *obrigado a oferecer-lhes a capela-mor da dita casa de S. Roque para sua sepultura, e de seus descendentes*⁶⁹.

Esta convivência sem fronteiras, esta territorialidade religiosa, agrada ao poder. Não é por acaso que o Cardeal Alberto é o encomendador que instiga a obra e também não o é que, logo em 1589, numa tradução do ex-secretário de D. Juan de

⁶⁶ Iparraguirre & Dalmases, 1982, p. 194; Carvalho, 1988, p. 41.

⁶⁷ Telfer, 2017; Carvalho, 2001b, 151-154; Martinho, 2018.

⁶⁸ Carvalho, 2001b, pp. 121-122.

⁶⁹ Campos, 1588, pp. 2v, 3v, 4, 4v.

Borja, Álvaro de Veancos, saia em Alcalá, uma edição do livro em língua castelhana⁷⁰.

Por fim, a não esquecer, fica a função da conquista católica, converter os pagãos e combater os hereges. Esta ocasião foi “de tão grande confusão para os hereges de nossos tempos, que como inimigos de toda santidade, até com os ossos dos Santos têm guerra”⁷¹. E o pregador Inácio Martins, no final do seu sermão, dirá aos ouvintes que com aquela festa às relíquias, vós “confundistes aos hereges”⁷².

Mas olhando o largo volume de 192 fólhos, 384 páginas, e a sua “Taboa. As coisas principais que se contêm neste livro”⁷³ e correspondente conteúdo, ficam por responder algumas perguntas. Tente-se a sua formulação e umas quantas possibilidades de resposta.

As relíquias chegaram a Lisboa a 17 de Outubro de 1587⁷⁴. Como fica expresso no rosto, entram na igreja de São Roque a 25 Janeiro de 1588. A licença concedida pelo Conselho Geral do Santo Ofício da Inquisição e o texto de Manoel de Campos “Ao Leitor” são de 3 de Junho de 1588, mas a autorização de impressão não tem data. Entre o tempo do acontecimento, a recolha, a escrita e a impressão, considerando como datas extremas Outubro de 1587 e Dezembro de 1588, medeiam, no máximo, catorze meses. Pouco tempo. Que o pouco tempo justifica a qualidade reduzida das utilizações tipográficas das caixas alta e baixa, dos tipos redondos e itálicos, e da paginação, é evidente. Não devendo deixar de se referir a desarrumação das sequências temáticas tão perceptível a quem lê. Este curto arco temporal pode, só por si, permitir as palavras de José Adriano de Carvalho, “o que não terá ido sem consequências para a própria qualidade da edição que quase roça o popular” (Carvalho, 2001b, p. 120). Mas também se pode perguntar, não era mais importante do que todas estas qualificações a rápida divulgação “amplificadora” (Curto, 2011, p. 104)? Pôr na rua o texto e poder lê-lo, dá-lo a ler ou usá-lo como conteúdo oral, não importava mais? Não se impunha imprimir a obra numa edição “popular”? Pode crer-se que sim.

Sim, divulgar e amplificar a festa e o crescimento de poder simbólico que todas estas relíquias acrescem aos altares da igreja de São Roque, e aos Jesuítas!, era primordial. Só que desta afirmativa nasce uma outra pergunta também de difícil resposta.

A base de trabalho de Campos foram os apontamentos que os Jesuítas lhe forneceram, a ele coube-lhe “a forma da obra”⁷⁵. Foi assim? Continham os apontamentos todas as poesias aqui compiladas, as premiadas no concurso académico, as muitíssimas latinas e aquelas com autor expresso? Quem as recolheu? Qual o compromisso ou relação autor-encomendador, se existiram? Qual a cronologia desta produção? E a referência à organização, temas, prémios e premiados do concurso académico de poesia⁷⁶? Foi o autor que convenceu os encomendadores do livro a

⁷⁰ Campos, 1589. Carvalho, 2001b, p. 129.

⁷¹ Campos; 1588, p. 1.

⁷² Campos, 1588, p. 104.

⁷³ Campos, 1588, s./fl. [Taboa].

⁷⁴ Campos, 1588, p. 4v.

⁷⁵ Campos, 1588, s./fl. [Ao Leitor].

⁷⁶ Campos, 1588, pp. 93v-96v.

integrar ali todo este material poético? Ou, pelo contrário, foram os próprios Jesuítas que também o encomendaram dentro de uma prática de intelectualização das crenças e de aproximação a públicos de Corte e das letras em que tanto a Companhia se comprometeu? Certo é que pouco justifica esta intromissão, para lá do ineditismo de escrita e da proximidade temática (os santos a quem pertenciam as relíquias e os santos portugueses), ou aos doadores (D. Juan de Borja é tema de cinco poemas latinos e de três sonetos em vulgar, um deles do próprio Manuel de Campos)⁷⁷. Questões a repensar noutra altura. Por agora, alguns dados que aqui importam.

O volume da *Relaçam* contém, ainda que sem existência interna muito visível nem na organização e nem no grafismo, três corpos textuais. No primeiro, encerra-se a narrativa, o relato, das procissões e festas de rua que tiveram lugar; no segundo, imprime-se o texto do sermão pregado pelo Pe. Inácio Martins; no terceiro, é compilado todo um corpo poético apresentado como académico, universitário ou espontâneo e individual⁷⁸. Que sons se encerram em cada um dos corpos textuais? Foi Manoel de Campos capaz de os ouvir, distinguir e escrever? Será que uns e outros leitores ou ouvintes retiveram os sons que a narrativa de Manoel de Campos deixa aflorar?

Foi Manoel de Campos que logo advertiu, “há-de ser a narração de tão célebre festa sua”, sua deles, dos santos. A festa. Foi a festa que narrou, na rua primeiro e, depois, no livro, as graças que tantas relíquias trouxeram a Lisboa. Por isso não se estranhe que o texto tenha nas oralidades sonoras uma expressão tão forte. Será que a implicação de tantos espaços de rua e de tão variadas gentes obriga, para as caracterizar literariamente, a escrever sonoridades e abordar outros sentidos? Ou será que a narrativa memorialística que subjaz a toda esta manifestação de fé em glória se projecta melhor se se descrever como uma festa? E a festa tem, ou é, sempre som? Que é um lugar de confluência de sentidos, não resta dúvida.

Porque acudindo naquele dia com *grandes trovões, relâmpagos e extraordinária chuva* pareceu dar a entender que deixava esta honra e ofício ao glorioso São Vicente. [...]. A noite antes se gastou toda em ornar as janelas, paredes e ruas por onde a procissão havia de *passar*. E o mais dela se vigiou andando muita gente com tochas para *ver* os apercebimentos e ornato das ruas, excitando-os a isso os muitos *lumes* em que ardia a Igreja de São Roque cujo tecto e varandas de uma e outra parte estiveram cercadas de *lanternas* que arderam grande espaço da noite juntamente com muitos *barris de alcatrão*, a que se deu fogo com grande alvoroço de *charamelas e repique de sinos* que à entrada da noite se tocaram. E ao outro dia que começou com outro *repique*, amanheceram todas as ruas por onde a procissão havia de ir.

[Referindo-se a Santa Engrácia e os mártires de Portugal] Os quais todos com muita majestade, riqueza de vestidos e propriedade de insígnias saíram a receber neste dia as santas Relíquias, *havendo-se por obrigados a festejar* tão grandes hóspedes.

E da parte dedicada à Virgem nossa Senhora tinha uma grande çaçoula que estava deitando *perfumes*.

Nos corpos que vinham sobre os pilares da testa do arco de uma parte estavam duas estátuas *também ao parecer de bronze*⁷⁹.

⁷⁷ Campos, 1588, pp. 187-188v, 188v-189v.

⁷⁸ Campos, 1588. Festa/procissão, fls.1-94; sermão fls.97-104v; poesias, pp. 94v-96v, 104v-192v.

⁷⁹ Campos, 1588, pp. 7, 22, 71, 72.

Tal como o texto se destinava a muitos, também, a festa se destinou. Praças, ruas e janelas cheias de gente. Pero Roiz Soares regista e escreve: “foi tão soada esta procissão que veio a maior parte de Portugal a vê-la de todas as cidades e vilas e lugares e chegou a valer uma janela vinte cruzados e não a achavam, sobre se fazerem muitos palanques pela Rua nova”⁸⁰. Gente muito variada, nas origens geográficas que se querem do Reino, mas que são da cidade e, talvez, dos seus arredores. Variada nos grupos sociais, quer na proximidade à Corte, quer de fidelidade Áustria, quer das clientelas Jesuítas. Mas, interessante e novidade de escrita, gente que em grupo, em pequenas multidões de rua, tem som. É uma passagem extraordinária aquela em que Manoel de Campos descreve essas gentes de forma visual como “ondas”, fazendo do seu movimento um “grande ímpeto” e tudo um “alvoroço”. Estas imagens de sons são conseguidas e perceptíveis aos leitores, facilmente exibíveis aos ouvintes.

Pelas ruas era *tanta a gente que não havia como romper por elas, indo todos juntos como ondas, que ora corriam pera diante, ora com grande ímpeto tornavam para trás*: porque além da inumerável gente que há em Lisboa acudiu aqueles dias muita de fora de trinta e quarenta léguas, movida com a *fama e desejo* de ver o recebimento das santas relíquias; de maneira que pelos telhados e casas da Rua Nova que são altíssimas andava *gente até mulheres com crianças nos braços*; tanto era o *alvoroço e desejo* que havia para ver esta procissão.

Se representava na pintura um *mar bravo e empolado*, pelo qual iam os mártires nadando com cruzes às costas, lutando com o *furor das ondas e grandes mares* e com o fogo e setas com que lhes faziam tiro os perseguidores da fé.

[O Cardeal Alberto] acrescentando com sua presença e autoridade o *contentamento e alvoroço* com que *todos* neste dia festejavam as santas relíquias⁸¹.

A festa, a música na festa, é exactamente uma das estruturas que dá sempre conta da quebra de quotidiano que algum acontecimento diferenciado origina. O mesmo acontece com os festejos em honra das relíquias, que condensam todas as suas facetas no itinerário do cortejo-procissão, pontilhado por tronos e estações, arcos e autos para-teatrais, figurações hagiográficas católicas e dísticos e imagens de pendor classicizante.

A música, tal como já acontecia, um pouco, nos cânticos de Frei Marcos de Lisboa, “este dito cântico cantava”⁸², é em Manoel de Campos uma prática social em que, com muita evidência, se percebe como uma prática de poder. A música das charamelas, órgãos, sinos e coros serve não só para reforçar, manifestar ou manter o poder, como se apresenta como parte inclusa nas actividades de quotidiano festivo. Por isso, registos de danças, seu suporte musical e os bailadores, as vozes corais, os músicos e os diferentes instrumentos, repetem-se ao longo das páginas. Música de festa que se quer sacral e que, por isso mesmo, “levantava os espíritos”.

⁸⁰ Soares, 1953, p. 244; Campos, 1588, p. 92v.

⁸¹ Campos, 1588, pp. 8, 65-65v, 84.

⁸² Lisboa, 2001, p. 62.

Seguia-se a capela da Doutrina com muito boa *música* de vários *motetes e cantigas devotas*.

E algumas *folias e danças* da mesma cidade, e uma de pastores lustrosamente vestidos, que *por serem meninos e fazerem alguns passos novos e vários, não causaram pequena recreação*.

No último degrau os Anjos os quais vestiam várias cores, com punhais e leques ricos na mão, inda que alguns levavam *em lugar de divisa músicos instrumentos de violas, harpas, rabecas, cítaras que tangiam e cantavam imitando com sua música a graça e suavidade dos Anjos*. E neste encontro se levantaram, recebendo as santas relíquias com um *alegre canto muito a propósito da festa que dizia* assim: [...].

Começaram logo todos a descer pela escada *com muita ordem e conserto e grande suavidade de música, vista grandemente lustrosa e sublime: porque levantava os espíritos e fazia subir o pensamento a contemplar a formosura da glória e verdadeira bem aventurança*.

[Os anjos] entraram na procissão e se puseram diante dos primeiros andores das santas relíquias continuando sua *música, ora uns, ora outros cantando vários motetes e coros em louvor* das santas relíquias. Chegando os quatro andores que vinham no meio ao mesmo passo da glória se deu outra vez vista dela com *grande música e alvoroço de charamelas*.

Com esta ordem [os anjos] entraram na procissão [...], *dando sempre música mui vária e suave, porque além do coro que entre eles havia iam dois ternos de anjos de vozes escolhidas, que se revezavam, cantando várias rimas e sonetos, aos músicos instrumentos que tangiam*.

De uma e outra parte o cercavam alegres *coros* de virgens que por todo aquele monte estavam com grande lustre, com açucenas nas mãos, e grinaldas na cabeça, em sinal de sua pureza. *Tangiam vários instrumentos músicos, como alaúdes, violas, harpas, e rabecas: outras por livros de solfa estavam cantando e dando música ao divino cordeiro, alegrando com esta representação os olhos e despertando a memória de seu triunfo*.

E todos os santos de Portugal e as três Hierarquias de Anjos, os quais chegando *aonde podiam ser ouvidos* de S. A. [o Cardeal Alberto] se detinham com sua *música, como agradecendo-lhe em nome da glória o recebimento e agasalhado que fazia às santas relíquias*.

E desejando S. A. [o Cardeal Alberto] achar-se presente foi forçado a não o fazer por causa dos negócios da Índia [...]: *mas mandou toda a sua capela e músicos com todo o género de instrumentos; e ao Bispo Deão, para que fizesse a festa*.

A devoção dos *pobres* de Lisboa [...] vieram em procissão da casa da Misericórdia a S. Roque, as mulheres de uma parte e os homens de outra, todos com canas verdes nas mãos, *com capela de canto de órgão e charamelas*.

Quiseram-nos imitar no outro dia os *moços* que andam na Ribeira, os quais são em grande número e assim também se juntaram em procissão com ramos verdes nas mãos e *música de vozes e charamelas*.

Traziam no meio a *capela de canto de órgão* da mesma confraria [da Anunciada], a qual revesando-se no *canto* com a muita clerezia que nestes estudos houve teologia moral e com as *charamelas* que levavam foi sempre *cantando hinos e salmos* com muita solenidade.

E por ser sábado em que a confraria costuma ter a sua *Salvé cantada* no Colégio em louvor da Virgem nossa Senhora, *a cantou a capela* diante das santas relíquias com *variedade de vozes e músicos instrumentos*, os quais todo o tempo que os estudantes sucessivamente corriam a se oferecer às santas relíquias continuaram com sua *música*,

*revezando-se os músicos, e cantando ora a harpa, ora os órgãos coisas acomodadas à glória do Senhor, e louvor de seus gloriosos santos. [A confraria] que na procissão saísse com melhor invenção de dança honesta, ou folia*⁸³.

O segundo corpo textual, e sonoro, é preenchido pelo texto do sermão, quer dizer, a “Pregação que o Padre Mestre Inácio fez no dia da colocação das santas relíquias”⁸⁴. Como acontece com todos os sermões impressos, imprime-se a pregação que *se terá feito*. O Pe. Inácio Martins, pregador jesuíta, não é um estranho. Consegue-se estabelecer a traços largos a sua vida. A entrada na Companhia em 1547, a formação intelectual, a passagem pelo Norte de África, as capacidades oratórias e as deferências que foi recebendo, até ao relato de uma morte com odores de santidade em 1598⁸⁵. Outros sermões seus mereceram a análise de especialistas e, este aqui publicado, a tão atenta de José Adriano de Carvalho, com páginas muito interessantes sobre a pregação e o teatro dos Jesuítas⁸⁶. Agora haverá que no texto editado procurar aflorações sonoras.

O som da palavra pregada já tinha sido um *topos* sonoro que se recuperou na *Crónica* de Frei Marcos de Lisboa. O acto de pregar era uma forma de converter e catequizar pela palavra dita em voz alta⁸⁷. Acontecia todos os dias e ganhava projecção nos momentos cruciais do calendário litúrgico. Aqui foi o caso, a ocasião era única e plena de sentido laudatório, para lá do ascético-pastoral que sempre deveria estar presente. Para assegurar a pregação foi chamado um pregador jesuíta de renome. Para garantir que todas as gentes ouçam o sermão, o acto de pregar acontece, em paralelo, na igreja do Loreto. É pena nada se saber desse outro pregador, nem de como terá desenvolvido o assunto da festa das relíquias em Lisboa, em 1588.

Assim sendo mantém-se aquela mesma lógica da palavra e das aproximações ao auditório que Frei Marcos utilizou, pouco se acrescentou ou se modificou à atitude de divulgação da palavra. O texto parenético impresso é pobre, na construção interna, nos florilégios retóricos e na verbalização que apenas se lê. O texto do Pe. Inácio Martins parece não ter sido pregado, que os fiéis não o ouviram e deles não se sente o silêncio atento. A palavra, mesmo escrita, não é sonora. Pode-se pensar que talvez o auditório o tenha ouvido quando pregou em São Roque ou, então, tenha antes aproveitado a retórica oral do anónimo pregador do Loreto!

Porém entre todos aqueles dias *o da procissão foi tão formoso, tão sereno, quieto, e alegre quanto tempo havia que se não tinha visto [...] pera nele toda esta cidade com alegria e aplauso* que convinha celebrar recebimento de tantas e tão insignes relíquias. *Espertando a alegria e devoção.*

E à porta de nossa Senhora Loreto, *onde mais quietamente se podia ouvir pregação, se fez outra no mesmo tempo, para satisfazer em alguma parte a devoção da gente que desejava ouvi-la* naquele dia em São Roque.

Pregação que o padre mestre Inácio fez no dia da colocação das santas relíquias.

⁸³ Campos, 1588, pp. 9v, 10, 26v, 27, 27v, 28v, 56, 84v-85, 85v, 87, 87v, 88v, 89, 94.

⁸⁴ Campos, 1588, p. 97.

⁸⁵ Machado, 1747, pp. 542-543; Rodrigues, 1938, II, 1, pp. 460-467; Carvalho, 2001b, pp. 129, 133; Curto, 2011, p. 101.

⁸⁶ Pires, 1996, p. 135; Carvalho, 2001b, pp. 129-130, 133-136.

⁸⁷ Salazar, 1995.

Tantum igitur habentes nubem etc. [São Paulo, Heb 12] [...]. São *palavras* muito a propósito do dia. [...] Com espanto aplicar aquelas *palavras* da Igreja. É dar Deus um *pregão* que ao presente há muita fé e virtude em Lisboa⁸⁸.

A *Relaçam* está cheia de composições poéticas em latim e em vulgar, com ou sem autor, em forma de canções, sonetos, oitavas e écloas. Registam-se produções das Universidades, aquelas que foram premiadas no concurso de poesia e toda uma larguíssima produção cujos autores se nomeiam. Os autores-poetas sucedem-se. O próprio Manoel de Campos, mas também, André Falcão de Resende, António da Costa, António de Crasto, Diogo Bernardes, Fernão Rodrigues Lobo, Luís Franco, Maurício Crastini, Paulo da Vide, Pero de Andrade Caminha, Simão Machado e Virgílio Rosetti.

Os sons implicados nas poesias, são escassos, retóricos e para poucos ouvirem, mais imagens de sons que outra coisa. Um dos versos finais da poesia “Ao lugar onde as santas relíquias estão recolhidas”⁸⁹, da qual não sabemos o autor, consegue dar conta do mecanismo de fusão entre o sagrado mariano cristão e a simbologia dos códigos mitológicos antigos. E a mesma fusão entre a vista e o ouvido, no campo da escrita e da impressão: “D’Argo cem olhos, cem bocas de Fama, / Porque escrevera, vira e publicara”⁹⁰.

Eis os quatro Arcebispos venerados / [...]. / De religião planetas assinalados, / Todos com festa num coro formoso / Vimos juntos de entre o Douro e Minho / A vos ver, e festejar o caminho.

Composições em *várias línguas* em que se festejou o recebimento das santas relíquias em competência de prémios.

Ofereceu por sua devoção para exercitar os engenhos Dom Fernão Martins Mascarenhas Alcaide mor de Montemor o Novo 40 cruzados aos que melhor compusessem em louvor das santas relíquias *nas quatro línguas* mais usadas na terra, Latim, Portuguesa, Castelhana e Italiana.

Agora poremos alguma parte das *muitas composições* que nesta cidade e nas universidades de Coimbra e Évora se fizeram em louvor das santas relíquias.

Ao louvor da Virgem Senhora nossa / Canção / Do Licenciado Manoel de Campos / [...] / Uns olhos castos de águia mansa inteiram / Fitos no Sol divino, / Jamais perdendo o tino / De sua luz: por mais que o mundo queira. / *Uns ouvidos tão bons que ouvir poderão* / Por um Anjo dos céus, / Virgem sois mãe de Deus e se abaterão.

Ao lugar onde as santas relíquias estão recolhidas / [...]. / *Que a língua* fui tomar por mensageiro / Para dizer o que com a alma digo / [...] / *Calando falarei, falando calo*, / e deste modo fico satisfeito / Se quiser o que sinto *publicá-lo* / [...]. / *Cem mãos* de Briareu de meu tomara, / D’Argo cem olhos, cem bocas de Fama, / *Porque escrevera, vira e publicara*, / O que esta alma de dia e noite clama⁹¹.

Feita esta descrição limitada, mas com muitos exemplos analíticos, por meio de um levantamento e da sua compreensão, caso a caso, têm de se procurar aproxi-

⁸⁸ Campos, 1588, pp. 7, 10v, 86, 97, 97-97v, 98,

⁸⁹ Campos, 1588, pp. 172-173.

⁹⁰ Campos, 1588, p. 173.

⁹¹ Campos, 1588, pp. 42v-43, 93v, 94, 104v, 136v e 141, 172-173.

mações que, por analogia e estruturação, e com base em algumas perguntas, permitam retirar linhas possíveis de conclusão.

Uma novela de proezas e sentimentos cavaleirescos, uma crónica de poder e hagiografia conventual, uma relação memorialística de uma dádiva sacra de objetos de culto. As espacialidades descritas são distantes. Campos edílicos e castelos inimigos, uma Itália e Norte de África que crescem para a Ibéria, algumas ruas de Lisboa entre a Sé e São Roque. Diferentes encomendadores, três autores, públicos leitores distintos ... Foi este o percurso que se estabeleceu.

Que realidades e diferenças sonoras são registadas? São registadas algumas, mas todas elas têm limites. Um desses limites, muito constante, está na *saber ouvir*, a capacidade de cada um dos autores e de cada um dos leitores, de ontem e de hoje. Na verdade, há sempre ouvidos mais limpos, mais libertos do ver, apesar de, sempre, incorporarem algum som. Os *ruídos* da moral, das penalizações e da recriminação do pecado, os das defesas e resistências do grupo social ou profissional são alguns dos impeditivos da audição, mais ou menos alargados, que aqui facilmente se distinguem e denotam.

Quais são as propostas de conteúdo narrativo e aquelas que se implicam no género literário de suporte? Que sons ouve e regista um ficcionista de sentimentos, um cronista de dimensão hagiográfica ou um narrador do imediato? Todas as paisagens sonoras estão cheias de intersubjectividades, o mesmo se passa com muitos dos documentos que lhes dão suporte. Como escreveu Roland Barthes, o estilo é “uma linguagem autárcica que já mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor” (Barthes, 1981, p. 18). Os três autores que se abordaram não fogem a esta regra e põem-na em prática. Isto não os invalida ou diminui. Entre os prados pastoris, os castelos, as ruas citadinas e as igrejas os sons ganharam diferenças evidentes que a experiência de ouvir tornou irrepitível. Os documentos de construção literária de ontem estão aí disponíveis, como pode o historiador ouvi-los hoje?

Como é que estes sons, componentes de diferentes paisagens sonoras são, e se deixam ser, *sons visitáveis*? Pelo literário, pelo que se ouve? Todas as épocas têm as suas sonoridades e, por aí, as paisagens sonoras são épocas, por vezes conjunturais ou, mesmo, muito fugazes. Será que esta constatação nos permite alargar a noção até aos géneros literários que as comportam? No conjunto estudado e inventariado há aqueles sons que apenas descrevem, são sons contínuos que se fazem ouvir. Depois, tenuemente, surgem sons musicais, de origem vocal e instrumental, são sons que, cada vez mais, se registam em pauta. Por fim, os sons que deixam de se ouvir e se escrevem para ser lidos visualmente ... Em qualquer um dos três casos os sons das palavras, e estas como componente forte das paisagens sonoras, são uma presença constante. E não só são presença constante como sempre têm aliados sentimentos, de família, amizade e amor, de crença e de devoção ao divino. As palavras tendem a expressar sons que se sentem. Restam, ainda, todos aqueles sons que compoem as paisagens da novela, da crónica e do memorial, não estão escritos. São sons de fundo, sons cenográficos que o historiador terá que deduzir e, em paralelo ou indirectamente, documentar com outra tipologia de fonte. Mas, em conclusão, pode-se afirmar que recorrentes, ocasionais ou ausentes, os sons do documento literário são, sempre, *sons visitáveis*.

Estas construções literárias, os géneros quinhentistas utilizados, permitem dos sons uma simulação. Tempo e espaço. Porque é de paisagens sonoras de espessura histórica que aqui se escreve necessário é encontrar metodologias que permitam efectuar um trabalho de arqueologia destes sons. Só assim se poderão incluir na análise as temporalidades do ficcionista como Bernardim, as aproximações cronísticas de Frei Marcos ou memorialísticas do acontecido do relato de Campos.

Em paralelo, ficam os espaços, os cenários descritos. Os campos e as fontes, as pontes e as ruas das cidades, as cercas dos conventos, os largos e ruas de cidades ou de Lisboa, ... E as pessoas, os participantes narrados. Damas enamoradas, cavaleiros, frades, bispos ou o vice-rei, mendigos, irmãos de confrarias, pregadores e emissários, homens ..., mulheres..., multidões. Cenários descritos e participantes narrados cruzar-se-ão na espessura histórica e permitirão detectar formas de *agency* sonoro e deixarão ouvir uma paisagem com todas as muitas variações de sons.

Finalize-se com uma pergunta e uma proposta.

Será que a procura de paisagens sonoras escritas não implica metodologicamente uma preocupação constante com o autor da descrição, as funções e as espacialidades dessa descrição e o tom retórico que elas adquirem ao serem parte de um campo que é o estilo literário, o género discursivo? Para entrosar todas estas realidades, da criação estética literária à edição, da narrativa épocal às necessárias conceptualizações histórico-musicológicas, não será adequado recuperar a noção de *configuração* na sua riqueza, dinâmica, dialéctica e atemporal tal como a concebeu Norbert Elias⁹²?

Pensar, investigar e escrever sobre paisagens históricas sonoras, fazendo uso do conceito de configuração, de configuração sonora, melhor ainda, de *configuração social sonora*. Fica a proposta.

⁹² Elias, 1980, pp. 140-145.

Referências bibliográficas

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Barthes, R. (1981). O grau zero da escrita. Seguido de Elementos de semiologia. Lisboa: Edições 70.
- Buescu e Viana (s/d.). *Comentários. Guia de Análise literária de textos portugueses*. Porto: Porto Editora.
- Caeiro, F. (1961). *O arquiduque Alberto de Áustria*. Lisboa: Edição do autor.
- Campos, M. (1588). *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa ás santas reliquias que se leuáram á igreja de S. Roque da companhia de IESUS aos 25 de Janeiro de 1588*. Lisboa: António Ribeiro.
- _____. (1589). *Relacion del soleñe recebimento que se hizo em Lisboa, a las santas reliquias que se lleuarõ a la yglesia de San Roque, de la companhia de Iesus, a veynte y cinco de enero 1588. Compuesta primero em lengua portuguesa por el licenciado Manuel de Campos, y agora traduzida em castellano por Alvaro de Veancos*. Alcalá: Iuan Yñiguez de Lequerica.
- _____. (Ed.). (1988). *Bibliografia cronológica da literatura de espiritualidade em Portugal (1501-1700)*. Porto: FLUP/Instituto de Cultura Portuguesa.
- _____. (2001). As Crónicas da Ordem dos Frades Menores de Fr. Marcos de Lisboa ou a história de um triunfo anunciado. *Quando os frades faziam história. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcelos. Anexos Biblioteca Via Spiritus V*. Porto: CITCEM, pp. 9-81.
- _____. (2001a). Ao leitor *Primeira parte das Chronicas da Ordem dos Frades Menores do seraphico padre sam Francisco, seu instituidor & primeiro ministro géral*. Ed. facsimilada. Lisboa, Pedro Craesbeck, 1614. Porto: FLUP, pp. 5-10.
- _____. (2001b). Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595). Relíquias e espiritualidade. E alguma ideologia. *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. Porto: CITCEM, pp. 95-155.
- Castro, A. P. (1973). *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Chomski, N. (1978). *Linguística cartesiana. Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*. Madrid: Gredos.
- Coelho, N. N. (1994). *Literatura e linguagem. (A obra literária e a expressão linguística)* (5ª ed). Petrópolis: Vozes.
- _____. (2007). Historiografia e memória no século XVI. *Cultura escrita (séculos XV a XVIII)*. Lisboa: ICS, pp. 91-118.
- Curto, D. R. (2011). Vinte e seis cabeças de santos. *Cultura política no tempo dos Filipes (1580-1640)*. Lisboa: Edições 70, pp. 95-106.
- Elias, N. (1980). *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (2000). *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 4ª ed.
- Fumaroli, M. (1980). *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris: Librairie Droz.
- _____. (1997). *Le poète et le roi. Jean de la Fontaine en son siècle*. Paris: Éditions de Fallois.
- _____. (1998). *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle* (2ª ed.). Paris: Flammarion.
- _____. (Ed.). (1998). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris: PUF.
- _____. (2015). *La république des lettres*. Paris: Gallimard.
- Gaspar, J. M. B. (2003). A paisagem global de Ribeiro Telles ou o fim das oposições cidade/campo e urbano/rural. *A utopia e os pés na terra. Gonçalo Ribeiro Telles*. Évora: IPM, pp. 109-112.
- Howes, D. (2003). *Sensual relations: engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Howes, D. (Ed.). (2005). *Empire of the senses. The sensorial culture reader*. Oxford/New York: Berg.
- Iparraguirre, I. & Dalmases, C. (1982). *Introduccion. San Ignacio de Loyola. Obras completas. 2. Ejercicios*. Madrid: La Editorial Católica, pp. 167-205.
- Knapp, J. (Ed.). (1990). *Style. Literary character*. Vol. 14, nº 3. Boston: University Press of America.
- Knighton, T. & Mazuela-Anguita, A. (Ed.) (2018). *Hearing the city in early modern Europe*. Turnhout B: Brepols Publishers.
- Krabbenhof, K. (1994). *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la Vida de Marco Bruto e del Oráculo manual y arte de prudencia*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

- Lago, M. P. (1997). *Naceo e Amperidónia. Estatuto da novela sentimental no século XVI*. Braga/Coimbra: Angelus Novus.
- Lausberg, H. (1982). *Elementos de retórica literária* (3ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Le Goff, J. (2000). *São Francisco de Assis*. Lisboa: Teorema.
- Lepecki, M. L. (1980). Sobre algumas formas da modernidade em textos prefaciais portugueses de 1550 a 1650. *Para uma história das ideias literárias em Portugal*. Lisboa: INIC, pp. 5-30.
- Lisboa, J. L. (2018). *Então, o quê? A história que se conta é problemática*. Famalicão: Húmus.
- Lisboa, M. (2001). *Primeira parte das Chronicas da Ordem dos Frades Menores do seraphico padre sam Francisco, seu instituidor & primeiro ministro geral*. Ed. facsimilada. Lisboa, Pedro Craeesbeck, 1614. Porto: FLUP.
- Machado, D. B. (1747). *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Inácio Rodrigues. Ed. facsimilada, Coimbra: Atlântida Editora, 1966, t.II.
- _____ (1752). *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Inácio Rodrigues. Ed. facsimilada, Coimbra: Atlântida Editora, 1966, t.III.
- Margato, I. (1988). *As saudades da “Menina e Moça”*. Lisboa: INCM.
- Martinho, B. A. (2018). *Beyond exotica. The consumption of non-European things through the case of Juan de Borja (1569-1626)*. Florence: European University Institut.
- Martins, J. V. P. (2002). Estudo introdutório. Bernardim Ribeiro o homem e a obra. *Bernardim Ribeiro. História de Menina e moça. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 17-376.
- Montalberti, C. (Ed.). (2003). *Le personnage. Textes choisis*. Paris: Flammarion.
- Nery, R. V. (2008). Vozes da cidade: música no espaço público de Lisboa no final do Antigo Regime. *Praças reais: passado, presente e futuro*. Lisboa: Livros Horizonte/Universidade Autónoma de Lisboa, pp. 23-44.
- Patrizi, G. (Ed.). (1990). *Stefano Guazo e la civil conversazione*. Roma: Bulzoni Editore.
- Pires, L. G. (1980). Prólogo e antiprólogo na época barroca. *Para uma história das ideias literárias em Portugal*. Lisboa: INIC, pp. 31-59.
- Pires, L. G. (1996). Sermões de auto-da-fé. Evolução de códigos parenéticos. *Xadrez de palavras. Estudos de literatura barroca*. Lisboa: Cosmos. pp. 131-141.
- Randles, W & Wachtel, N. (Ed.). (1978). *Para uma história antropológica*. Lisboa: Edições 70.
- Reis, C. (2018). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem* (3ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Remaud, O., Schaub, J-F, & Thireau, I. (Ed.). (2012). *Faire des sciences sociales. Comparer*. Paris: EHESS.
- Ribeiro, B. (1972). *Obras completas. Menina e moça* (3ª ed.). Lisboa: Sá da Costa, pp. 1-175.
- _____ (2002). *História de Menina e moça. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, F. (1938). *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, IV tomo II, 2 vols.
- Rosa, M. L. (2017). Reconstruindo a produção, documentalização e conservação da informação organizacional pós-moderna. Perspetivas teóricas e proposta de percurso de investigação. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*. Vol.30, pp. 547-586. https://doi.org/10.14195/2182-7974_30_10
- Salazar, P-J. (1995). *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris: Honoré Champion.
- Soares, P. R. (1953). *Memorial*. Ed. M. L. Almeida. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Silva, V. M. A. (1973). *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 3ªed.
- Telfer, W. (2017). *O tesouro de São Roque. Um olhar sobre a Contra-Reforma*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- Wellek, R. & Warren, A. (1971). *Teoria da literatura* (2ª ed.). Lisboa: Europa-América.

NOS PREGÕES DA FAMA: “OUVIR” OS BANDOS A PARTIR DOS RELATOS HISTÓRICOS LUSO-BRASILEIROS (SÉCS. XVIII E XIX)

RODRIGO TEODORO DE PAULA

PASEV¹- Universidade de Évora
Universidade do Minho

*Cubram-se as testas, o clarim se emboque.
Marchemos... O tambor ao Bando toque²*

De entre os atos públicos ritualizados utilizados pelos Senados das Câmaras, durante o período moderno – inclusivamente nos domínios ultramarinos –, o bando ou pregão configura-se como um instrumento de comunicação e imposição de normas, com força de lei – com a previsão de penas aos transgressores –, consistindo num cortejo hierarquizado e conduzido teatralmente pelas principais ruas das cidades e vilas de todo o reino. A saída do bando da Casa da Câmara previa a participação dos seus oficiais a cavalo, sempre acompanhados por um grupo de músicos, todos em trajes de gala adequados à ocasião. Em espaços específicos o grupo parava, fazia ler o conteúdo do pregão e afixava editais comunicando aos fiéis vassalos a notícia e os procedimentos que deveriam ser tomados afins à sua natureza.

Raphael Bluteau, no seu *Vocabulário Português e Latino* (1728), descreve a etimologia da palavra Bando, derivada do alemão *Bamm*, que significa “pregão”, e explica que a italianização da palavra germânica, que resultou em *Bandire*, traduz a acção de “publicar por Bando”, ou seja, declarar publicamente um decreto ou uma lei (Bluteau, 1712/28, vol. I, p. 31)³. O carácter marcial do cortejo, acompanhado “a som de caixa”, também é mencionado por Bluteau que identifica a utilização do termo para os anúncios relacionados com notícias de guerra⁴, o que configura o

¹ Projeto PASEV (Patrimonialization of Évora’s Soundscape (1540-1910) ALT20-03-0145- FEDER-028584 | LISBOA-01-0145-FEDER-028584).

² *Poesias de João Evangelista de Moraes Sarmiento...*, 1847, p. 148.

³ No *Dicionário de Língua Portuguesa* (1789), de Antonio de Moraes Silva, o autor define bando como “pregão público, pelo qual se faz público alguma ordem, ou decreto; e se denuncia talvez guerra”. Silva ainda relaciona *Bando* com a palavra Basca *Bandeo*, que significa édito: “*Bandeo*, termo vasconço que significa édito” (Silva, 1813, p. 259).

⁴ “Entre nos *Bando* he pregão de guerra, a som de caxa, com pena imposta aos transgressores de alguma ley militar”. Bluteau, 1712/28, vol. I, p. 31. No manual *Milícia pratica e manejo da Infantaria*, oferecido a D. João V

estilo militar dos toques executados pelos efetivos musicais que acompanhavam os bandos – e outros cortejos –, citados por alguns autores como instrumentos “bélicos, marciais ou militares”⁵.

Para os eventos mais solenes, o bando era, por vezes, registado nos periódicos, nas relações de festejos por testemunhas oculares ou em documentos administrativos e sua descrição, ainda que seguisse em alguns casos um roteiro literário, nos permite hoje identificar a relevância dos agentes sonoros presentes nesse processo, como parte dos estudos sobre a “Sonoridade Ritual” (De Paula, 2017). Esses estudos visam a análise da funcionalidade dos sons nos rituais públicos de grande impacto social – seja civil, militar ou religioso – identificando por quem e de que forma são produzidos e controlados esses sons, o seu caráter simbólico, a sua recepção por parte da sociedade, assim como a sua relevância para os estudos sonoros na musicologia. Pensar o estudo de uma sonoridade ritual adequa-se, inclusivamente, à nossa proposta de entendimento da difusão de modelos sonoros trasladados e reapresentados através de ações miméticas, em diversos territórios. Esse mimetismo, ao mesmo tempo que reforça os laços de vassalagem, indica uma associação automática de continuidade com o passado e é um fator fulcral para o estabelecimento dos rituais, para a fixação de hábitos sociais e para a consolidação de uma memória coletiva (Cf. Connerton, 1999).

Os modelos sonoros são definidos através de protocolos estabelecidos pela tradição, mas regulamentados, durante o Antigo Regime, através da legislação real, militar e religiosa. Esses modelos nos conduziram à identificação, em fontes históricas, de três categorias sonoras básicas, nomeadamente: o “som brônzeo”, representado pela prática sineira; o “som bélico”, como exaltação do poder militar da coroa, através da coerção sonora; e a “prática musical”.

Optamos por considerar a Sonoridade Ritual como uma abordagem complementar aos estudos sobre a Paisagem Sonora que, desde o desenvolvimento do conceito cunhado por Murray Schafer (1977) e introduzido na musicologia histórica por Richard Strohm (1985), para além dos diversos trabalhos publicados sob a perspectiva da *Urban Musicology* proposta por Tim Carter (2002)⁶ têm sido, devido à sua complexidade e polissemia, revisto por autores como Emily Thompson (2002), Ari Kelmann (2010) e Jonathan Sterne (2013, 2015). Verificamos também a dificul-

pelo militar e ex-governador de Cabo Verde Bento Gomes Coelho (1687-17??), o autor esclarece que, entre os toques de guerra, toca-se a bando “quando o General quer publicar alguma ordem, que se estabeleça como Ley: o mesmo pode qualquer Governador, ou Coronel, estando só com o seu Regimento mandar se toque, quando quiserem à notícia de todos alguma ordem, para que ninguém possa alegar ignorância; porque estas ordens se guardao inviolavelmente” (Coelho, 1740, p. 6).

⁵ Segundo o *Repertorio de Legislação Militar* (1834), escrito por Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839), os instrumentos bélicos compunham-se por tambores, cornetas e trombetas. Cf. Cunha, 1834, vol.3, p. 219. A presença desses instrumentos no bando remete ao uso dos mesmos para coordenar os soldados em atos civis, nas Paradas e, sobretudo, nas táticas de movimentação e de ataque pelas tropas em momentos de combate: os tambores ou caixas eram responsáveis pelo alinhamento e movimento coordenado da fileira de atiradores, enquanto as trombetas reproduziam, através de melodias codificadas, as ordens verbais dos comandantes, ecoadas também pelos corneteiros da Infantaria e dos clarins da Cavalaria (Sousa, 2008, pp. 14-17).

⁶ A Musicologia Urbana defendida por Tim Carter inspirou outras publicações como: Bombi, A.; Carreras, J. J.; Marín, M. A., 2005 (nessa edição há uma tradução em espanhol do artigo de Carter, publicado em 2002); Baker et al, 2011, e mais recentemente Knighton, T. & Mazuela-Anguaita, A. (2018).

dade de uso do conceito, nos estudos musicológicos, ao contemplar outros agentes sonoros que não sejam exclusivamente musicais, mesmo que seja evidente a interdependência estabelecida entre esses agentes e a prática musical, sobretudo aquando a realização dos rituais de certos eventos citadinos. As relações dos variados cortejos públicos, entre os quais se integram os bandos, por exemplo, normalmente mencionam o acompanhamento feito ao som de instrumentos musicais da chamada “música alta”, como os tambores, pífaros, trombetas, charamelas e clarins – não esquecendo a presença constante e organizada dos toques dos sinos, dos tiros de artilharias, dos foguetes – destacando-os como agentes sonoros imprescindíveis em qualquer ato relacionado aos monarcas e sua família⁷, membros da corte, autoridades políticas civis, militares e religiosas.

A partir do século XVIII, a reorganização do exército português conduzida primeiramente, durante o reinado joanino, sob o modelo francês e, entre os anos de 1763 e 1764 conduzida pelo nobre alemão Guilherme Ernesto de Schaumburg-Lippe (1724-1777) – conhecido como o Conde de Lippe⁸ – a mando de D. José I, irá afetar o acompanhamento musical feito pelos Regimentos não só nas ações militares mas também nos cortejos civis (Sousa, 2008, pp. 26-29). A presença dos regimentos militares e conseqüentemente dos seus agrupamentos musicais verifica-se principalmente nas chamadas “festas oficiais”, realizadas obrigatoriamente por todos os Senados das Câmaras, o que, para além de compor o ritual e reforçar a autoridade régia, impunha a ordem exigida em eventos públicos.

Após a extinção da Charamela da Armada Real, uma das principais alterações feitas por Lippe, no que se refere à música, foi determinar o uso somente dos tambores e pífaros que deveriam tocar à “assembléia” e em desfiles, tendo como modelo o que se praticava no exército prussiano, no qual o nobre militar recebera sua formação e atuara como cabo de guerra de Frederico II (Sousa, 2008, p. 30).

Na composição dos Regimentos destacava-se a figura do Tambor-mor, imprescindível nas ações em campo ou mesmo nos acompanhamentos citadinos. O capitão Bento Gomes Coelho, no seu *Milicia pratica, e manejo da Infantaria* (1740) regista que, para além de ensinar os tambores a tocar os pontos de guerra, era também responsabilidade do Tambor-mor, nos bandos militares, publicar em “alta voz, e inteligível” a notícia do pregão e registar em certidão o ato (Coelho, 1740, pp. 8-9). Deveria, ainda, ser um exemplo de boa conduta para os tambores recrutados, pois esses eram de natureza “mal inclinados” e serviam em “offícios ruins”, o que indica a inclusão de indivíduos desfavorecidos socialmente ou sem formação militar para ocupar a dita função⁹. Somente com o Alvará de 10 de julho de 1763, por determinação do Conde de Lippe, o ofício de tambor passa integrar oficialmente as tropas, tendo os

⁷ O ciclo de festas ao serviço da família real portuguesa compreendia os nascimentos (a “desejada gravidação” e baptizados), casamentos (negociação, embaixada, jornada para Portugal, recepção, entrada pública), aniversários (dias onomásticos), auto de levantamento e Juramento, deslocações do monarca e entrada pública, morte (doenças, falecimento e exéquias). Cf. Ferreira-Alves, J. J., 2001.

⁸ Sobre a reorganização do exército português pelo Conde Lippe consultar: Selvagem, 1931, pp. 480-482.

⁹ Segundo Bento Gomes Coelho: “Deve o Tambor mayor ser livre de vícios, para que os tambores o imitem; porque he de natureza de semelhantes, serem mal inclinados, e servirem ruins officios, não attendendo a que gozão o privilegio militar, como soldados” (Coelho, 1740, p. 10).

mesmos privilégios assegurados aos soldados¹⁰. Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839) também faz referência, no seu *Repertório da Legislação Militar*, à função dos Tambores como “arautos”, em bandos militares, repetindo o pregão lido pelos Ajudantes da Praças ou por um Sargento, servindo também como pregoeiros nas vendas de géneros nas hastas públicas militares (Cunha, 1842, p. 206). Para os bandos civis não há menção, nas fontes consultadas, dessa função pelos Tambores, mas é evidente a utilização do modelo militar, principalmente, no que diz respeito ao aspecto sonoro, nos pregões anunciados pelos Senados das Câmaras.

Segundo o *Manuscrito 341*, custodiado no Arquivo Distrital de Braga e cujo o conteúdo é atribuído a Miguel Luiz d’Araújo¹¹, para o bando militar que a 2 de janeiro de 1763 comunicou, na cidade, o fim dos conflitos entre a Inglaterra, França, Portugal e Espanha, na chamada “Guerra Fantástica”, foi lançado um “pregão das pazes”, ordenado pelo Conde Lippe, que teve o acompanhamento do Tambor-mor, seguido por seis caixas de guerra e dois soldados a cavalo a tocar trombetas. Também o Senado da Câmara mandou sair um bando a anunciar três dias de luminárias pelo tratado de paz, o que foi realizado, conforme o modelo militar, “com todos os tambores desta cidade e clarins” e, finalizado o pregão, soaram ainda charamelas, bacas¹² e atabales (ADB – Ms. 341, pp. 144-145).

A partir de meados do século XVIII constata-se a inclusão progressiva de outros instrumentos de sopro e a conseqüente formação das “bandas de harmonia” no exército português o que ocasionará uma mudança na prática musical dos Regimentos que acompanhavam os bandos civis mais solenes e outros cortejos públicos, sobretudo os relacionados com a corte. Cunha Mattos observa essas mudanças além de fazer referências sobre as trombetas, pífaros, timbales e tambores como instrumentos utilizados na música militar do “tempo da antiga Milícia”, menciona a transição do uso da trombeta da Infantaria para a Cavalaria, e a inclusão faseada de outros instrumentos de sopro como “objetos de luxo” (Cunha, 1837, Tomo II, pp. 182-183). A representação do desfile de um Regimento de Infantaria, anexa ao manual de Bento Gonçalves Coelho (1740), por exemplo, indica não só a presença de um tambor e um pífaro em cada um dos batalhões, para ordenar a marcha, mas também um pequeno grupo de músicos que precedia o cortejo, identificado como “Boazes”¹³, composto por duas trompas e um oboé:

¹⁰ Alvará de 10 de julho de 1763. Documento manuscrito, existente no Arquivo Histórico da coleção particular da Casa do Cavaleiro à Porta. *Apud* Sousa, 2006, p. H-1.

¹¹ A atribuição é feita por um investigador não identificado, a partir da informação de que o autor do livro era Juiz da Irmandade de São Vicente. Nesse ano exercia essa função Miguel Luiz d’Araújo, conforme registado na página inicial do documento. Arquivo Distrital de Braga, Ms. 341. *Livro Curioso...*, 1790.

¹² A respeito do instrumento denominado “Bacas”, não encontramos qualquer referência descritiva sobre o mesmo. Em termos conjecturais, poderia tratar-se do “corno”, aerofone feito com chifres de vaca ou de boi.

¹³ O uso do termo “Boazes” poderia indicar o conjunto de instrumentos de sopro que faziam a harmonia nos desfiles militares ou mesmo nos festejos, mas a sua origem certamente está associada ao oboé. Segundo Bluteau, a palavra deriva do francês *Hautbois*: “Boaz, ou Boazes São huns instrumentos de assopro, da feição de frutas grandes, que nos vieraõ do Norte. Os Francezes lhes chamaõ Hautboaz mas escrevem *Hautbois*”. Bluteau, 1712/28, pp. 143-144. Mas conforme o prior do Alentejo, Bernardo de Lima, no seu *Dicionário da Língua Portuguesa*, “Boaz” também poderia referir-se à trompa: “Instrumento boccal, que dá som alto, trompa”, (Bacellar, 1783, p. 78). A distinção dos instrumentos é mencionada nas relações das festividades pela eleição da abadessa do mosteiro de Almoester, em junho de 1754, na qual se ouviu a



Fig. 1 - Desfile de um Regimento (pormenor) em que se vê na terceira fila (da direita para a esquerda) o tambor e o pífaro e na sexta o “Boazes”, constituído por duas trompas e um oboé¹⁴.

Sobre a inclusão das bandas de harmonia no exército português, em finais do século XVIII – como bem analisou Fernando Binder (2006) e Pedro Marquês de Sousa (2008) –, temos como referência uma conhecida fonte iconográfica que ilustra o efetivo musical do 1.º Regimento da Armada Real em 1793. Entre os instrumentos tocados pelos soldados, que formavam a *Musica*¹⁵ do dito Regimento, é possível identificar uma flauta, dois oboés (ou clarinetes), um clarim, duas trompas, um fagote, um bumbo e uma caixa surda.

“suave harmonia de boazes, trompas, flautas e rebecas”. *Gazeta de Lisboa (GZL)*, Num. 27, 4 de julho de 1754, pp. 215-216.

¹⁴ Imagem cedida pela Biblioteca Nacional de Portugal: BNP, *Milicia Prática...*, (1740) fig.3, S.A. 3823 P.

¹⁵ Fernando Binder chama-nos a atenção para o uso da palavra “banda” para designar os agrupamentos musicais formados essencialmente por instrumentos de sopro e percussão, somente a partir do século XIX. Vários documentos anteriores a essa data referem-se às bandas musicais (como as conhecemos hoje) apenas pela denominação de “Música” ou mesmo “Boazes”, como mencionamos anteriormente. Cf. Binder, 2006, vol. 1, p. 21.



Fig.2 - "Musica do 1º Regimento da Armada Real - 1793"
(Arquivo Histórico Militar, PT/AHM/DIV/3/26/18684/11/01).

Neste mesmo período também se faz distinção entre os instrumentos utilizados pelos Regimentos das unidades a pé e os das unidades a cavalo. Pedro Sousa nos esclarece que os Regimentos de Artilharia e de Infantaria do exército e do Regimento de Artilharia da marinha utilizavam tambores e pífaros por serem unidades a pé, sendo que os Regimentos de Cavalaria, constantes nos bandos civis, enquanto unidades a cavalo, utilizavam os clarins – que poderiam ser tocados apenas com uma mão pelo músico – e os timbales, adaptados ao dorso dos cavalos (Sousa, 2008, p. 19).

Para os bandos publicados pelos Senados das Câmaras, após o recebimento de uma notícia régia ou militar, dava-se início às providências necessárias para tornar público o seu conteúdo, seguindo um roteiro dramatizado em que a exuberância visual e o aparato sonoro eram componentes fundamentais. A natureza da notícia configurava o carácter mais ou menos solene do bando.

A composição que anunciou os festejos para a inauguração da estátua equestre de D. José, em Lisboa, no dia 6 de Junho, de 1775 (Oliveira, 1906, pp. 463-465), saiu quatro dias antes, da Casa da Câmara, precedido por um esquadrão de cavalaria, acompanhado pelos músicos dos três regimentos de cavalaria da Corte – Regimento de Cavalaria do Cais, de Alcântara e de Macklenburg – em trajes de gala, tocando “marchas de nova composição”¹⁶. Atrás destes ia o Meirinho da Cidade com

¹⁶ A inexistência de manuscritos setecentistas contendo marchas ou outras obras utilizadas pelos agrupamentos musicais militares, não nos permite uma identificação precisa do repertório. Segundo Fernando Binder, a obra portuguesa mais antiga encontrada até o momento é o *Hymno patriótico da nação portuguesa*, de autoria do compositor Marcos Portugal, composta em 1808 e publicada em 1809. Cf. Binder, 2006, p. 23. No Brasil, a existência de uma marcha manuscrita, custodiada na Coleção Curt Lange, no Museu da Inconfidência, para 2 trompas, 2 flautas e baixo, atribuída ao compositor mineiro Francisco Gomes da Rocha,

o seu Escrivão, o Porteiro, o Procurador da cidade mais antigo, os almotacéis da limpeza e os Juizes do Crime¹⁷. O referido bando abriu um precedente quanto à participação do corpo da Câmara e outras dignidades, o que se repetiu no cortejo que saiu em 12 de Maio, de 1777, convocando os fiéis súditos para os festejos que seriam realizados pela aclamação de D. Maria I. Para esse evento, o bando saiu ordenadamente pela manhã, percorrendo o Paço da Ajuda e à tarde percorrendo as ruas de Lisboa, precedido pela música tocada pelo Regimento de Cavalaria do Cais, seguido por um oficial que em momentos específicos lia, em voz alta, o pregão. Seguiam os Meirinhos, os oficiais do Senado da Câmara, os “inumeráveis criados bem fadados com caballos a destra” e, finalizando o cortejo, uma partida do Regimento da Cavalaria do Cais. Segundo o autor da relação “Nestas funções não costumava hir o Senado da Camara hia somente o Neto e alguns oficiais do Senado mas o Marquez de Pombal na colocação da Estátua Equestre abriu a este e agora não quis com m.ta mais razão faltar a hum acto tão sublime o mesmo Senado” (ADB, Ms. 341, p. 279).

Em alguns casos, a música tocada não se restringia aos soldados dos Regimentos e a ação poderia estender-se a outras atividades. Pela observação do cronista do Ms. 341, o cortejo que saiu para anunciar os festejos que deveriam ser realizados pelo casamento de D. Maria I com seu tio, o então infante D. Pedro III, em 1760, teve um acompanhamento com oito homens tocando tambor, vestidos “a soldado”, seguidos por mais quatro em trajes galegos: dois tocando “gaitas regal” e outros dois “tamborillos”. Também integravam o grupo várias figuras mascaradas, entre elas, alguns músicos tocando charamelas, bacas e trompas, seguidos por um carro sob o qual uma figura, representando Esopo, lia o pregão. O cortejo seguiu até o Campo dos Touros, onde teve fim a ação, festivamente, com danças, comidas e bebidas oferecidas ao público (ADB, Ms. 341, pp. 51-52).

A teatralização dos bandos¹⁸ previa, em alguns casos, a participação de diferentes personagens alegóricas, com destaque para a figura da Fama, “a voz pública”, segundo o mito virgiliano – *de las mentiras tanto afirmadora, quanto de las verdades mensajera* (*La Eneida de Virgilio*, 1768, tomo I, p. 192). Era comum a sua presença no anúncio de diversos festejos, como os ocorridos por ocasião do nascimento do príncipe D. José, em 1761, do casamento duplo dos Infantes de Portugal e Espanha, em 1785, ou no nascimento das princesas da Beira: D. Maria Tereza, em 1793, e D. Maria da Glória, em 1819. Os relatos dos acompanhamentos que saíram pelas ruas das cidades de Braga, Guarda, Vila Real, Castelo de Vide e até mesmo nos domínios mais distantes, como na Vila de Sabará, em Minas Gerais (Brasil), destacam a presença da Fama ou de alguma figura alusiva à mesma (como o caso da Vila de

antecede essa data, uma vez que o músico, que também foi timbaleiro no Regimento Regular da Capitania de Minas Gerais, faleceu em 1808. No seu pedido de reforma, datado de 1803, lê-se a indicação “compositor de muitas marchas”. A transcrição dessa obra foi realizada por Mary Angela Biason. Cf. Duprat, R.; Biason, M. A., 2004, pp. 95-96.

¹⁷ Pode-se ler outras relações do mesmo bando em *A Inauguração da Estátua Equestre de El-Rei D. José I – Narração verídica feita por um jesuíta testemunha ocular do acontecimento* (1938). Lisboa: Editorial Labor, p. 21; e em Guimarães, J. R. (1872). *Sumario de Varia História*. Lisboa: Casa de Rollard e Semyind, vol. 1, p. 213.

¹⁸ Um raro exemplo iconográfico de um bando solene pode ser visto na representação do *Carro del Pregón de la Máscara*, de Domingo Martínez (1688-1749), custodiado no Museu de Belas Artes de Sevilla.

Sabará), empunhando o seu Clarim, acompanhada por outras figuras alegóricas e vários músicos, para anunciar as boas novas aos súbditos daquelas cidades:

Cidade ou Vila	Descrição do Bando	Festejo
Braga	“[...] Primeiramente todo o estrondo, a saber. Os tambores todos vestidos de coroças e os pretos vestidos de mulher, com toucas de viúvas. Seguiu-se uma figura que representava Braga, muito bem vestida, com quatro homens ao pé dela, cada um com sua bandeira na mão com as Armas Reais. Seguiu-se a figura da fama , vestida à burlesca, e outras mais figuras galantes. Seguiu-se o carro de que se deitava o pregão, puxado por seis juntas de bois [...] E nele ia uma figura que representava Portugal velho, vestido de melanina rosada com duas espadas à cinta, uma de cada parte. A qual figura fazia um Fernando Teives. E antes de principiar a ler o pregão, iam no mesmo carro uns rapazes, os quais cantavam umas sonatas ao som de um oboé e uma viola, cousa muito galante e vistosa. Depois principiava o pregão, no meio dele cantavam os tais rapazes um estrobilho muito galante. E acabado o pregão, tornavam a cantar os mesmos rapazes, uma moda tão alegre e linda, que a todos causou gosto e contentamento” (ADB, Ms.341, p. 80).	Nascimento do príncipe D. José – 1761
Guarda	“[...] esta brilhante Companhia decorreo ao som de canoras tubas por todas as ruas da cidade, anunciando a Fama nas partes mais publicas dela tão alegre notícia” ¹⁹ .	Casamento Duplo dos Infantes de Portugal e Espanha – 1785
	“Na noite do dia 19 d’ Agosto [...] desfilaram ilustres pessoas e guiava esta luzida comitiva huma Figura [...] conhecida pela Fama : e precedida de marciaes e festivos instrumentos, decorreo pelas principaes ruas da cidade [...]” ²⁰ .	Casamento Duplo dos Infantes de Portugal e Espanha – 1785
Vila Real	“Destinado o dia 26 de Julho [...] se vio sahir às 4 horas da tarde, da Casa da Camara, huma vistosa e bem ornada figura, em trágico symbolo da Fama , tendo na mão direita hum clarim [...] e [...] precedida de [...] harmoniosos instrumentos, decorreo pelas ruas principaes da dita villa [...]” ²¹ .	Casamento Duplo dos Infantes de Portugal e Espanha – 1785
Castelo de Vide	“Na tarde do dito dia sahio o Bando para annunciallos, que apregoava a figura da Fama , colocada em hum Carro Triunfante decentemente ornado com boa Musica estromental, no centro de um numero e luzido acompanhamento; a saber: Primeiro a musica de clarins, e tymbales a cavallo” ²² .	Nascimento de Dona Maria Tereza de Bragança, Princesa da Beira – 1793

¹⁹ RELACÃO das festas que os moradores da cidade da Guarda fizeram por ocasião dos Desposorios dos Serenissimos Infantes de Portugal e Hespanha. GZL, 08 de outubro de 1785, 2.º Supl. Num. 40, s/n.

²⁰ RELACÃO individual dos festivos aplausos com que a muito nobre e leal cidade da Guarda celebrou os felices Desposorios dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal e Hespanha, publicada com a aprovação do Senado da mesma cidade. GZL, 10 de Dezembro de 1785, 2.º Supl. Num. 49, s/n.

²¹ RELACÃO das festividades com que se celebrarão em Villa Real os Desposorios de SS.AA. GZL, 17 de Dezembro de 1785, 2.º Supl. Num. 50, s/n.

²² RELACÃO da celebridade com que Castello de Vide celebrou o feliz nascimento da Serenissima Senhora Princeza da Beira. GZL, 23 de Novembro de 1793, s/n.

<p>Vila de Sabará (Brasil)</p>	<p>“Chegada pois a estação própria, se anunciáráo as festas no dia 22 de Abril por hum Bando solemne, a que concorrerão 22 Pessoas da Governança, vestidas de Corte com capas bandadas de sedas ricas, cocares magníficos, e ricamente paramentadas, e montadas em soberbos cavalos elegantemente jaezados, acompanhando o Procurador da Camara, que lia o Bando, repetindo em voz alta o Porteiro, que hia igualmente vestido de Corte, e o Alcaide da Villa, precedendo a todo este pomposo acto a figura da Fama ricamente vestida á trágica, com dous Andarilhos ao lado, que em salvas espalhavão pelo Povo em hum Soneto o mesmo, que sobre as festas se anunciava no Bando, e com o instrumental de sopro, que precedia a tudo, desde logo infundio a maior alegria no Povo, e huma idéa verdadeiramente magnifica de todo o festejo, que se destinava [...]”²³.</p>	<p>Nascimento de Dona Maria Tereza de Bragança, Princesa da Beira – 1793</p>
	<p>“[...] na tarde de vinte e tres precedido de pomposo acompanhamento das Pessoas da Governança vestidas de Corte e todos de Cavalo escoltados de huma companhia de Cavalaria Miliciana guiados por hum genio ricamente vestido e adornado de joias doiro e pedras preciosissimas montado em soberbo Cavalo muito bem ajoezado e tocando de quando em quando huma trombeta para de nottar asigma da fama sahisse pelas ruas e nos lugares mais publicos da Villa dictarse ao porteiro dos Auditorios, quanto este a maneira de Bando annunciava dos proximos festejos dedicados ao feliz Nascimento da Serenissima Senhora Dona Maria da Gloria Princeza da Beira”²⁴.</p>	<p>Nascimento de Dona Maria da Gloria, Princesa da Beira – 1819</p>

Diferentes modalidades de bandos também eram utilizadas por instituições específicas para comunicar, sobretudo, a notícia de festejos. Um exemplo é mencionado na relação das festas feitas em Braga pela canonização, pelo papa Benedito XIII, de Luiz Gonzaga e Estanislau Kostka, em 1727. Ao som de caixas e atabales, seguiram os alunos do Colégio de São Paulo pelas ruas da cidade, mascarados, acompanhando um carro, ornamentado com ramos e flores, de onde se lia o pregão a convocar o povo para as missas festivas que teriam lugar na Igreja do Colégio (Oliveira, 1728, p. 5).

A descrição por William Beckford de uma forma de bando enviado pelas freiras do Convento do Sacramento, em Lisboa, na tarde do dia 14 de junho de 1787, convidando-o para uma grande festa em honra do Coração de Jesus, dá-nos uma ideia da importância do aparato sonoro no cortejo e do seu impacto na sensibilidade do nobre viajante inglês:

Estávamos a tomar chá quando ouvimos um grande alarido na rua e vimos um súbito fulgor de luzes, que nos chamou à janela; era uma imensa multidão de crianças, de megeras, de esfarrapados, à frente dos quais uma meia dúzia de pretos a tocar cornetim com uma energia insólita, todos voltados para a casa onde nós estávamos. Estava eu pasmado com esta maneira de sitiar a porta de uma pessoa à moda de Jericó, e de olhos arregalados para um fogueete que veio rebentar mesmo debaixo do meu nariz,

²³ RELACÃO das festas, que fez a Camara da Villa Real do Sabará na Capitania de Minas Geraes por ocasião do feliz nascimento da Sereníssima Senhora Princeza da Beira. Lisboa, 1794. Apud Ferreira-Alves, 2001, p. 32.

²⁴ RELATO das festas que, em 1819, foram celebradas na Vila de Sabará em comemoração ao nascimento da Princesa da Beira, Maria da Gloria. Casa Borba Gato, Câmara Municipal de Sabará, (COR) 2 (1817-1822), pp. 94-101. Apud Miranda, 2002, p. 130.

quando Berti apareceu com um crucifixo numa salva de prata e uma mensagem amabilíssima das freiras do Convento do Sacramento, que enviavam os seus músicos com fogo de artifício e pandeiros em minha honra e me convidavam para uma grande missa que ia haver na sua igreja, no dia seguinte, pela manhã, festa do Coração de Jesus²⁵.

Chamamos a atenção para a inclusão de negros músicos, muitas vezes citados nos relatos, o que nos leva a refletir sobre as condições em que os mesmos eram “integrados” socialmente nos cortejos, uma vez que somente em 1869 se aboliu efetivamente a escravidão no reino português e, em 1888, no Brasil. A presença de negros na corte de D. Maria I, por exemplo, retratava um comportamento racista baseado na “alegoria” e era vista como um modismo, o que rendeu comentários pelo próprio Beckford ao observar que era de bom-tom andar-se rodeado de “pretinhos africanos, quanto mais hediondos melhor, e vesti-los o melhor que se possa” (*Diário...*, 2009, p. 143)²⁶. Essa mesma ideia, associada aos dotes musicais de negros tocadores de instrumentos percussivos e de sopros, verifica-se em vários cortejos públicos, especialmente nos bandos, nos funerais, nas festividades religiosas ou outros eventos em que participava a nobreza, ou mesmo os monarcas, pelo menos desde o século XVI²⁷. Durante o século XVIII, por exemplo, em Minas Gerais, é possível identificar nos livros de receitas e despesas de algumas irmandades os gastos com escravizados que, “como pobres arautos a mando de seus donos”, anunciavam diversos festejos, tocando pífaros, tambor e trombetas²⁸.

Em Lisboa, o Senado da Câmara tinha a seu serviço um grupo de músicos que acompanhavam anualmente as procissões, os bandos e tocavam em festejos públicos. A participação de negros chameleiros nesse grupo deveria ser uma constante, pelo menos até às duas primeiras décadas do século XVIII, pois, em 25 de agosto de 1717, D. João V determina, a partir dessa data, não irem às procissões “chameleiros homens pretos” (Oliveira, 1906, liv. XI, pp. 216-218). A restrição sem justificativa parece não se aplicar para a saída do estado de São Jorge, na procissão de *Corpus Christi*. Para o bando que convocaria o povo a participar daquela que era a mais importante das procissões portuguesas, segundo a cópia de um regimento existente no Senado da Câmara de Lisboa, antes do terremoto de 1755, o dito Senado exigia a tradicional participação de cinco negros com os seus clarins, tambores e pífaros²⁹:

²⁵ *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, 2009, p. 61.

²⁶ Entre as acompanhantes de D. Maria destacava-se a anã negra D. Rosa, a quem, segundo Caetano Beirão, “a família Real andava à compita para ver quem mais havia de presentear e festejar [...]. É claro que as pretas começaram logo a ser moda”. In Beirão, 1944, p. 308.

²⁷ Um exemplo iconográfico pode ser visto na representação do Encontro de Santa Úrsula e do Príncipe Conan, atribuído a Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (c. 1522) e custodiada no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, é possível identificar a presença de um grupo de ministriles composto por seis negros a tocar chameleiros e sacabuxas. Sobre a atividade musical dos negros em Portugal e Brasil consultar: Tinhorão, 1988a e Tinhorão, 1988b.

²⁸ Ao extrair e transcrever as informações musicais de diversos livros de receitas e despesas de Irmandades religiosas, em Minas Gerais, Francisco Curt Lange observa a actuação de negros, a mando de seus donos, em bandos que anunciavam diversos festejos e em outros eventos. Cf. Lange, 1979, p. 275. Sobre o assunto, consultar também Castagna, 2010, pp. 35-76.

²⁹ A longevidade dessa tradição, assim como a sua origem, é descrita pelo cronista do Diário de Notícias, em 19 de Junho de 1908, afirmando ser o navegador quinhentista Tristão da Cunha responsável por trazer a Portugal, desde Guiné, cinco negros escravos, e que os mesmos foram incorporados ao cortejo do estado

Oito dias antes da procissão do Corpo de Deus da cidade porão prontos cinco pretos armados com as insígnias do santo, e com seus clarins, tambores e pífano, e os levarão ás cavaliças de sua majestade, aonde farão tocar os tambores junto ao cavalo em que o santo houver de montar, e aos do seu estado [...] Na véspera do dia da procissão mandarão deitar bando pelas ruas d’esta corte, pelos pretos, indo estes armados com as suas insígnias, para que a todos conste da sahida do santo. Pela extinção da Casa dos Vinte e Quatro ficou á câmara o encargo de gratificar os cinco pretos, e de lhes dar as vestimentas, com que eles figuram na procissão do Corpo de Deus da cidade, assim chamada para distinguir da que faz o cabido da Sé na quinta-feira seguinte á do Corpus Christi. Com aplicação a essas despesas, e a outras, ainda a câmara hoje dá o subsidio de cinquenta mil réis á irmandade de S. Jorge, a qual por seu turno gratifica, conforme pode, os cinco pretinhos, que bem merecem tal paga, pois desempenham a sua tradicional representação mui garbosamente e á devida altura³⁰.

A determinação joanina parece também não ter efeito nas saídas de outros bandos se considerarmos que, em 1754, para o cortejo que anunciou a entrada solene do novo Cardeal Patriarca D. José Manuel da Câmara de Atalaia (1686-1758), na Santa Igreja Patriarcal, foram convocados os “pretos trombetas com os vestidos costumados com que lançam os bandos festivos” (Oliveira, 1906, vol. XV, p. 589).

Noutras cidades verifica-se também a presença de negros músicos em cortejos promovidos pelas Câmaras. No dia 3 de maio de 1793, para a saída do bando que anunciou os festejos pelo nascimento da Infanta D. Maria Teresa, na cidade do Porto, o acompanhamento teve a presença de “6 pretos tocando clarim, 1 branco com dois timbales”, mais um acompanhamento de instrumentos militares (três pífaros e quatorze tambores)³¹. Os mesmos negros continuaram durante a noite a tocar os seus clarins, instalados num palanque encomendado propositadamente para o efeito pelo corregedor da cidade, Francisco de Almada e Mendonça³².

Todavia, não podemos estabelecer, através das fontes consultadas, os critérios que determinavam a presença ou não de negros músicos nos bandos, sobretudo aqueles ordenados pelos Senados das Câmaras. O certo é que a ausência dos mesmos mereceu o comentário de um cronista da época, aquando dos festejos para aclamação da Rainha D. Maria, em 1777. O texto indica que “muitos instrumentos

de S. Jorge, na procissão de *Corpus Cristie*. *Diário de Notícias*, 19 de Junho de 1908, p. 1. O viajante francês Jean Baptiste Debret, na sua estada no Brasil, entre os anos de 1816 e 1831, registou no seu *Voyage Pittoresque...* a actuação de negros músicos integrantes de uma pequena orquestra dos devotos de São Jorge, assim como outros sons que complementavam o aparato sonoro do cortejo, como os foguetes, presentes nos bandos que anunciavam festividades e as salvas da artilharia. Debret, Jean Baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L’Institut de France, 1839, Tome III, pp. 29-31.

³⁰ *Novo regimento para o governo da mesa da bandeira de S. Jorge, fundada nas cartas, alvarás e lembranças do antigo regimento, que se queimou pelo terremoto de 1755*. Apud Oliveira, 1911, p. 444.

³¹ “Neste dia [3 de maio] mandou o Senado da Camara lançar hum bando para que todos pusessem luminárias, cujo sahio ao meio dia pouco menos: constava este de 6 pretos tocando clarim, 1 branco com dous timbales, que todos hião a cavalo, e vestidos de lhamas e seda muito compostos: seguião se 3 pífaros: 14 tambores a pé (...)”. *RELAÇÃO das festas efectuadas no Porto pelo nascimento da Infanta Dona Maria Teresa (1793)*, Apud Ferreira-Alves, 1993, pp. 131-132.

³² “Finalmente tem o Senhor Almada dado humas demonstraçoens de gosto, que athe de prazer parece que nem anda em si: Sobre o Postigo do Sol mandou fazer hum palanque para nelle estarem os pretos tocando clarim de noite, o qual postigo também he iluminado”. Apud Ferreira-Alves, 1993, p. 132.

adiante, que publicavam festivamente o aplauso, e excitavão as gentes para o seu concurso, todos estes instrumentos eram tangidos não por pretos” (ADB, Ms. 349(4), p. 96v).

Nas primeiras décadas do século XIX praticamente não serão alterados os protocolos para a saída do bando, porém, constatam-se significativas mudanças no acompanhamento musical, tendendo-se à música pelos agrupamentos militares, o que terá reflexos nesse e noutros cortejos. Pelo decreto de 20 de agosto de 1802 fica definido o número de onze músicos para cada Regimento, sendo um flautim, três clarinetes, um fagote, um clarim, duas trompas, uma caixa de rufo, um Zabumba (bombo) e um tocador de pratos³³.

A partir do Decreto de 1817, definiu-se o Regulamento da Banda de Música dos corpos militares, que tinham ido desde Portugal para o Brasil para conter a revolução Pernambucana, com uma orgânica que irá manter-se, pelo menos, até o ano de 1822, constituída por um mestre e até 16 músicos, preservando-se, em cada Batalhão, um Tambor-mor e quatro pífaros (Sousa, 2006, p. 78).

Algumas saídas de bandos na nova sede da Corte portuguesa foram registadas pelo erudito Luiz Gonçalves dos Santos (1825), conhecido como Padre Perereca, eventos em que o autor menciona a participação de bandas militares, o carácter festivo do cortejo anunciado com foguetes e o acompanhamento de pessoas ilustres com trajes luxuosos. Em 1810, o aviso público dos festejos pelos desposórios de D. Maria Teresa de Bragança (1793-1874) com o infante de Espanha D. Pedro Carlos de Bourbon (1786-1812) teve um primeiro bando que saiu às ruas da cidade, por ordem do Intendente-Geral da Polícia Paulo Fernandes Viana, com “mascarados burlescos a cavalo, anunciando com bastante folia, e estrondo de foguetes do ar”. O segundo saiu com grande solenidade indo os Almotacés e os oficiais da Câmara, todos a cavalo “com bandas de música igualmente montadas, e acompanhados de muitos criados da Casa Real, e de huma grande Guarda de Cavallaria da Policia, a fim de publicarem os Festejos [...]” (Santos, 1825, tomo I, pp. 187-188). Também a convocação determinada pelo Senado da Câmara do Rio de Janeiro para as festas a serem realizadas nos dias 20, 21 e 22 de Janeiro de 1815, por motivo da elevação do Brasil ao Reino Unido, contou com a participação dos oficiais da Câmara com trajes luxuosos, a cavalos, “precedidos e seguidos de duas bandas Musicos, e de huma escolta de Cavallaria da Policia”. Ao chegar o cortejo no Terreiro do Paço, onde foi lido pela primeira vez o edital com a presença de Suas Altezas Reais, “soltarão muitos foguetes, que, elevando-se ao ar, se desmanchavão com alegre estrondo, e prazer da multidão [...]”. Seguiu-se, então, o bando pelas ruas da cidade “em cujas esquinas se affixavão Edictaes, tocando os instrumentos, e subindo ao ar os foguetes, depois que os mesmos Edictaes erão lidos em alta voz pelo Pregoeiro” (Santos, 1825, tomo II, p. 14).

O bando que anunciou a aclamação de D. João VI saiu às ruas do Rio de Janeiro, no dia 05 de Fevereiro de 1818, e contou no acompanhamento com a banda de musica dos Regimentos da Guarnição da Côte, e Milicianos, montados em cavalos das Reais Cavalariças, precedendo a cavalgata, e outra banda que a finalizava, seguida por uma companhia de cavalaria da Real Guarda da Polícia. O grau

³³ Decreto de 20 de Agosto de 1802. *Apud* Sousa, 2006, p. H-2.

de solenidade atingido pela saída dos bandos, aquando das cerimónias reais estabeleceu, em alguns eventos, novos protocolos de encenação pública. Ao chegar ao Paço da Boa Vista, o pregão foi lido na presença do Rei, dos Príncipes e Infantes e, uma vez terminada a leitura, seguiu-se “alegres vivas alternados com o Hino Nacional, precedidos, e seguidos de muito fogo do ar” (Santos, 1825, tomo II, p. 214). Certamente escutou-se o hino de Marcos Portugal publicado em 1810, intitulado *Hymno patriotico da Nação portugueza A sua Alteza Real o Principe Regente N. S. Para se cantar com muitas vózes E mesmo à maneira de Coro Com acompanham.*¹⁰ de toda a banda militar, para duas vozes e banda³⁴. Uma segunda leitura foi realizada diante da rainha D. Carlota Joaquina e das suas filhas, que se encontravam no Palácio Real, e somente a partir daí é que o cortejo percorreu as principais ruas da cidade. Segundo o relato do Padre Perereca, a pompa do ato era “avivado pelos sons dos foguetes do ar, que a cada instante se ouvião ao longe, ou ao perto, por mais de tres horas successivas” até o recolhimento dos Oficiais na Casa da Câmara e o encerramento da função, o que indica que a constância desses agentes sonoros imprimiam um caráter de maior solenidade ao ritual (Santos, 1825, tomo II, pp. 215-216).

Jean Baptiste Debret, no seu *Voyage Pittoresque et Historique du Bresil* (1839), explica a “cerimónia municipal” do Bando, que precedia eventos como o nascimento, casamento e morte de pessoas Reais. O viajante francês ainda descreve, naquela que talvez seja a única representação iconográfica luso-brasileira desse ritual, como foi a composição que saiu do Senado da Câmara do Rio de Janeiro a proclamar, pelas ruas da cidade, a aclamação do príncipe D. Pedro como “Imperador constitucional e perpétuo defensor do Brasil”. Realizada no dia 12 de outubro de 1822, o relato de Debret sobre o evento indica a sobreposição de agentes sonoros como os foguetes disparados por jovens negros, a música pelos agrupamentos militares e os vivas ao novo Imperador (Debret, 1839, tomo III, pp. 147-148).

³⁴ Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) – C.I.C. 77. De 05 de Abril de 1817 data outro hino intitulado *Himno para a Feliz aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI*, composto por Marcos Portugal, dedicado à Aclamação de D. João VI, cujo manuscrito, que se encontra custodiado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi transcrito para quatro vozes e piano por Alberto Pacheco (Pacheco, 2012, pp. 49-71).



Fig. 3 - *Le Bando (Proclamation Municipale)* (Debret, 1839, Tomo III, Pl. 14)

Pela imagem podemos identificar os elementos visuais normalmente descritos nos relatos setecentistas, como os oficiais da Câmara de capa e volta, chapéus de plumas e presilhas, portando varas e montando cavalos “ricamente ajazados”, acompanhados pelos músicos militares – também a cavalo – e por um grupo de “cidadãos notáveis”. Sobre os agrupamentos musicais, a descrição do bando por Debret menciona o *corps de musique d’une légion de milice bourgeoise* e a banda militar do *corps de musique de la garde de police*. Na imagem, Debret retrata a presença de um fagote e possivelmente dois clarinetes, o que poderia relacionar-se com a banda dos “milicianos burgueses”, uma vez que o efetivo musical do Corpo da Guarda Real da Polícia não possuía mais músicos para além de clarins e tambores (Sousa, 2006, p. 77).



Fig. 4 - *Le Bando (pormenor)*.

O Bando Real Fúnebre

Como parte das exéquias realizadas por figuras reais, as saídas dos bandos para publicar a morte dos monarcas seguiam os mesmos critérios anteriormente mencionados: a recepção da notícia pelos Senados das Câmaras, a saída do Corpo da Câmara a cavalo e em trajes apropriados para a ocasião, o acompanhamento musical, o cortejo pelas ruas da cidade, a leitura do pregão com as determinações que deveriam ser acatadas por todos e a previsão de penas aos transgressores. Porém, os registos sobre as saídas de bandos fúnebres régios que descrevem ou fazem referências a aspectos sonoros são escassos. Conforme o roteiro textual das relações, privilegiava-se a descrição da cerimónia da quebra de escudos e as exéquias realizadas nas igrejas (com officio, missa e absolvições), com destaque para descrição pormenorizada da arquitetura efémera, sendo o bando poucas vezes referenciado. Também a documentação camarária não oferece informações consistentes sobre a ação, sendo escassos os registos mais precisos sobre as músicas tocadas durante os cortejos.

Entre os procedimentos visuais que deveriam ser observados na saída do bando fúnebre destacava-se o cuidado com os trajes dos oficiais da Câmara, adequados ao carácter lúgubre da ação, pois estes deveriam portar varas pretas, trajar chapéus com fumos caídos até o ombro e capas compridas. Também os músicos deveriam trazer nos braços fumo, além de cobrir as caixas destemperadas com baeta preta³⁵. Por se tratar de um evento oficial, a reprodução desse ritual deveria ocorrer nas principais cidades e vilas de todo o reino, exigindo-se os sinais fúnebres tangidos nos sinos, por 3 dias, e o cumprimento do luto, observando as normas contidas na Pragmática promulgada por D. João V, em 28 de maio, de 1749 (*Collecção das Leys...*, 1771, pp. 6-7).

Alguns relatos de funerais régios não mencionam a presença, nos bandos, de outros instrumentos musicais, sugerindo que todo o cortejo fosse realizado apenas ao som marcado das caixas e tambores. No dia 25 de Dezembro, de 1706, o acompanhamento que saiu às ruas da cidade do Porto para anunciar a morte do rei D. Pedro II foi realizado, segundo o registo camarário, ao som de sete caixas destemperadas cobertas de baeta, em duas fileiras (uma de quatro e outra de três), além de um número não especificado de tambores (Couto, 1936, p. 143). Ainda na invicta cidade, para as exéquias de D. José, em 1777, o bando que saiu pelas ruas anunciando a morte do rei teve o acompanhamento de oito tambores em duas fileiras, com fumos nos braços e caixas cobertas de baeta preta³⁶, mas, para as exéquias do rei consorte D. Pedro III, em 1786, são mencionados, nas Vereações, nove tambores

³⁵ Conforme Bluteau, baeta é um “panno de lã, a que ou com o uso, ou com instrumentos, se levanta o pelo”. Bluteau, 1712/28, vol 2, p. 11. E Fumo “he hum tecido de seda crua muyto fino que nas mangas, & chapeos se traz na occazião de luto”. In Bluteau, 1712/28, vol. 4, p. 229.

³⁶ “Iam oito tambores em duas fileiras, com fumos nos braços, e caixas cobertas de baeta preta; e logo se seguia o Porteiro, que levava o pregão, com mais três oficiais menores; e logo atrás se seguiam o Meirinho da Almotaçaria, e Alcaide da Cidade, com seus Escrivões, todos vestidos de preto, com capas compridas e fumos nos chapéus, até ao chão, e varas pretas, os quais depois de correrem todas as ruas da Cidade se tornavam a recolher na Casa da Câmara”. Livro das Vereações de 1777, a fls 22. *Apud*, Couto, 1936, pp. 65-66.

de guerra com as caixas cobertas de baeta, o tambor-mor e mais dois pífaros³⁷. Já na cidade de Viana do Minho, para o anúncio da morte da rainha D. Maria I – falecida no Rio de Janeiro a 20 de março de 1816 – e as determinações para o luto, conforme a relação publicada, o bando teve o acompanhamento musical somente de dez tambores do Regimento N. 9 (BNP, H.G. 14.881, p. 143).

Conforme consta no Registo de Ordens de Funerais Régios, a saída do bando fúnebre deveria estar destinada apenas aos reis e rainhas – extensivo em alguns casos aos consortes – o que, certamente, está associado às determinações do luto para pessoas da nobreza e a quase inexistência de informações sobre bandos para outros integrantes da família real (Arquivo Nacional da Torre do Tombo – *Ministério do Reino*, Liv. 1342, pp. 155v). Para além do anúncio público da morte de D. Pedro III, o bando que saiu pelas ruas de Lisboa, a 23 de Janeiro de 1781, para anunciar o luto geral por seis meses – três rigorosos e três aliviados – pela morte da rainha consorte D. Mariana Victoria de Bourbon, com cominação prevista de 2\$000 réis, teve o seu registo publicado na Gazeta de Lisboa (GZL, N. 4, 23 de janeiro de 1781). Nas primeiras décadas do século XIX, dúvidas relacionadas com protocolos dos funerais reais encontram-se registradas pela Secretaria de Estado nos chamados “Quesitos”, uma forma de questionário com perguntas ao Ministro de Estado seguido de respostas pelo mesmo. Neles verificamos que para o funeral da princesa D. Maria Francisca Benedicta, que faleceu no Palácio de Nossa Senhora da Ajuda, no dia 18 de agosto de 1829, não há a saída do bando pelo corpo da Câmara e o luto estende-se apenas à corte (ANTT, *Ministério do Reino*, Liv. 1342, pp. 155v). O mesmo se aplica ao funeral da rainha consorte Carlota Joaquina, falecida no mesmo palácio, no dia 7 de janeiro de 1830, e para o funeral do príncipe Dom Augusto, falecido no dia 26 de setembro de 1889 (ANTT, *Ministério do Reino*, Liv. 1342, pp. 171).

O objetivo desse estudo foi trazer a luz um tema pouco abordado pela musicologia luso-brasileira e que permite ampliar o nosso entendimento das formas com que o som, para além da prática musical, pode atuar como um identificador das práticas socioculturais dos núcleos urbanos, durante o período moderno. Tim Carter chama a atenção para a potencialidade de transformação desses núcleos conforme o reportório de sons produzidos para diferentes momentos do calendário cívico e religioso de uma cidade, em especial para as festas (Carter, 2002, p. 18). Entretanto, devemos também considerar que essas práticas seguiam modelos rituais e sonoros pré-estabelecidos que visavam garantir, através das festividades, em diferentes territórios do reino, uma unidade ritualística e uma adesão comunitária.

Através da análise dos diversos relatos históricos apresentados sobre a saída dos bandos no espaço luso-brasileiro, apesar das limitações inerentes a esse tipo de fonte, ficou evidente o protagonismo dos agentes sonoros na ordenação desses rituais cívicos, mais precisamente do “som público” constituído, principalmente, pela música, pelo impacto do som dos foguetes, pela leitura do pregão e pelos vivas (nas aclamações). No caso específico da música, foi possível identificar, durante

³⁷ Arquivo Histórico Municipal do Porto – Vereações (1784-1786), Livro n. 89, pp. 245-246. *Apud* Ferreira-Alves, 2001, p. 446.

décadas, as mudanças ocorridas nos agrupamentos musicais que acompanhavam o cortejo, e oferecer subsídios para os estudos sobre a integração de músicos negros nos rituais civis, durante o período abordado. Constatamos que, através de protocolos rituais estabelecidos principalmente ao longo do século XVIII, sons específicos foram utilizados como parte de uma política de controle da informação, comunicação e imposição de normas pelas instituições de poder. A partir do modelo militar, esses agentes sonoros eram acionados mimeticamente em todo o reino, não somente pelas Câmaras dos Senados – que nos cortejos afirmavam a posição de seus membros na hierarquia social, assim como de outras autoridades –, mas também por outras instituições como conventos, colégios etc. Essa “persuasão auditiva” nos bandos, associada ao apelo visual de cariz barroco transformava, em vésperas de dias festivos – ou de luto, como nos funerais reais – a paisagem sonora das cidades.

Fontes manuscritas

Arquivo Distrital de Braga, Ms. 341, *Livro Curioso, que comtem as principais novidades sucedidas no discurso de 35 annos principiando pelo de 1755 athe o de 1790 – Escrito por hum Curiozo natural da Nobre, e Sempre Lial Cidade de Braga. Tomo I Anno de 1790.*

Arquivo Distrital de Braga, Ms. 349(4), *Relação da Enfermidade, morte, e Exéquias d’El Rei D. Joze I. Introdução do novo governo, e Acclamação da Rainha D. Maria Francisca legítima herdeira do Reino, e de seu Marido o Infante D. Pedro proclamado também Rei D. Pedro Terceiro*, p.a uso da S. I. Patriarcal. p. 96v.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Ministério do Reino*, Livro 1342.

Referências bibliográficas

- Bacellar, B. L. M. (1783). *Diccionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Off. de Joze de Aquino Bulhoens.
- Baker, G.; Knighton, T. (2011) – *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beirão, C. (1944). *D. Maria I –1777-1792*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade, 4.^a edição.
- Binder, F. P. (2006). *Bandas Militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 e 1889*, dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo.
- Bluteau, R. (1712/28). *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonio...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.
- Bombi, A.; Carreras, J. J.; Marín, M. A. (2005). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Carter, T. (2002), The sounds of silence: models for an urban musicology, in *Urban History*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 29, pp. 8-18.
- Castagna, P. (2010). *Música na América Portuguesa, In Moraes, J. G. V. e Saliba, E. T. S, História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda.
- Coelho, B. G. (1740). *Milicia pratica e manejo da Infantaria*. Lisboa Occidental: Officina de Antonio de Sousa da Sylva, tomo II, 1740, pp. 398-399.
- Collecção das Leys, decretos, e alvarás, que compreende o feliz reinado del Rey Fidelissimo D. José o I. Nosso Senhor Desde o anno de 1750 até o de 1760, e a Pragmatica do Senhor Rey D. João o V. do anno de 1749. (1771)*. Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Mesa Censoria, Tomo I, pp. 6-7.
- Connerton, P. (1999). *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras: Celta Editora.
- Couto, L. S. (1936). *Origem das Procissões da Cidade do Porto. Col. Documentos e memórias para a história do Pôrto*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Cunha, R. J. M. (1837). *Repertorio de Legislação Militar*, Tomo II,

- _____ (1843). *Repertorio de Legislação Militar*, Tomo III.
- Debret, J. B. (1839). *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Tomo III.
- De Paula, R. T. (2017). *Os Sons da Morte. Estudo sobre a Sonoridade Ritual e o Cerimonial Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (2009). Introdução e notas de Boyd Alexander, tradução e prefácio de João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 3.^a edição.
- Duprat, R.; Biason, M. A. (2004). *Música do Brasil Colonial III*. São Paulo: Edusp.
- Ferreira-Alves, J. J. (1993). A festa da vida, a festa da morte e a festa da glória: três exemplos em 1793. in *Separata da Revista Polígrafia*. Porto: Universidade do Porto, Número 2.
- _____ (2001). O “Magnífico Aparato”: formas da festa ao serviço da Família Real no século XVIII, in *Colecção Registos da História*, N. 11. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto.
- Kelman, A.Y. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses and Society*, 5(2), pp. 212–34.
- Knighton, T.; Mazuela-Anguaita, A. (2018), *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnholt, Belgium: BREPOLs.
- La Eneida de Virgilio, Traducida en verso castellano por gregorio Hernandez de Velasco* (1768). Madrid: en la Imprenta de Francisco Xavier Garcia, Tomo I.
- Lange, F. C. (1979). *História da Música nas Irmandades de Vila Rica – Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*. Belo Horizonte: Publicação do Arquivo Público Mineiro.
- Miranda, D. (2002). *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)*, dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Minas Gerais.
- Oliveira, E. F. (1906), *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, vols. XV, XVI e XVII.
- Oliveira, J. (1728). *Relação das Festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga, celebrou em hu Solemne Triduo a Canonização dos seus Gloriosos Santos Luiz Gonzaga, e Estanislaio Kostka em Julho de 1727*. João de Oliveira natural de Braga. Lisboa Occidental: Na Patriarcal Officina da Musica.
- Pacheco, A. J. V. (2012), Hino para Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita) in *Opus- Revista Eletrônica da ANPOMM*. Porto Alegre: V. 18, N.1, pp. 41-72. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/175>.
- Poesias de João Evangelista de Moraes Sarmento, Colligidas por Varios Amigos seus, revistos pelo A. poucos tempos antes de sua morte, e dadas á luz por alguns de seus admiradores*. (1847). Porto: Typographia Commercial.
- Santos, L. G. (1825). *Memórias para servir a história do Reino do Brasil*. Lisboa: Imprensa Regia.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester - VT: Destiny Books.
- Selvagem, C. (1931). *Portugal Militar: compêndio de história militar e naval de Portugal desde as origens do Estado Portucalense até o fim da Dinastia Bragança*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva, A. M. (1813). *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 2.^a edição, p. 259
- Sousa, P. M (2008). *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna da História.
- _____ (2006). *A Instituição militar na história e cultura luso-brasileira no séc. XIX – A história da música militar*, dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Sterne, J. (2012). *Soundscape, Landscape, Escape*. Bijsterveld, K. (Ed.). *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 181-191.
- _____ (2015). The stereophonic space of soundscape, Théberge, P. et al. (Ed.). *Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound*. New York: Continuum, pp. 65-83.
- Tinhorão, J. R. (1988a). *Os negros em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.
- _____ (1988b). *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Art Editora.
- Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1930*. Cambridge, MA: MIT Press.

A GEOGRAFIA SONORA DE UM POETA PORTUGUÊS

MARIA DO CARMO MENDES

Universidade do Minho

O *Livro de Cesário Verde* é, no contexto da poesia portuguesa da segunda metade do século XIX, uma representação do conceito de “paisagem sonora”. A presença de elementos acústicos associados à capital portuguesa nos alvares da industrialização e o conjunto de ruídos que define uma cidade efervescente, como uma paisagem rural que o poeta bem conheceu, permitem a construção de um mapa sonoro da obra poética cesária.

Este ensaio procurará, assim, identificar as mais relevantes paisagens sonoras presentes em *O Livro*, revelar as emoções que os sons (naturais e artificiais) desencadeiam no sujeito poético, analisar elementos retórico-estilísticos que convergem para a sonoridade da obra poética do escritor oitocentista e observar a herança da poesia cesária na literatura portuguesa do século XX.

Analisar a omnipresença da paisagem sonora na obra poética de Cesário Verde implica uma reflexão sobre o contexto periodológico no qual tal obra foi produzida e o lugar de Cesário no panorama literário da segunda metade de Oitocentos.

Precocemente relacionado com os meios republicanos e anti clericalistas, Cesário, filho de um abastado ferrageiro lisboeta, teve consciência da sua condição de burguês, atento ao movimento de uma cidade que dava os primeiros passos no caminho da modernização e da industrialização, assim como à propriedade rural que a família possuía em Linda-a-Pastora, levando o poeta a construir uma imagem utilitária e viril do universo citadino e do universo campestre, tal como confessou em diversas cartas ao grande amigo Silva Pinto, responsável pela publicação de *O Livro* em abril de 1887:

Escrevo-te sobre uma secretária comercial, cheia de papéis, de livros, de notas, de trinta mil coisa que me tornam muito positivo e prático. (...)

Eu por aqui me afasto da literatura; amando-a ainda muitíssimo, não penso exclusivamente nela e sem pressão nenhuma que me obrigue a aplicar-me, vou perdendo de vista as antigas árvores de sombra, inúteis e majestosas, para me entreter pelo meio destes pomares burgueses e produtivos¹.

¹ Verde, 1988, pp. 205 e 214.

Estas passagens ilustram a extrema atenção de Cesário ao real: sem o embate com a realidade física, a sua personalidade poética não existe. Cesário precisa de ser estimulado e provocado pelo mundo sensível. Todavia, não se limita, como veremos, às solicitações do real, pois responde-lhe através de processos de transfiguração, de uma transformação pela visão da arte.

Observam-se ainda nas reflexões do poeta um conceito pejorativo de literatura, seguramente radicado em Paul Verlaine, e um progressivo abandono da retórica do sentimento e das paixões exacerbadas. A evolução poética cesária revelaria essa superação do romantismo e a aproximação a um realismo surrealizante.

A falta de reconhecimento dos mestres intelectuais da sua época, em especial de Ramalho Ortigão que, após a publicação de “Esplêndida” (1874), reprovou de forma veemente e profundamente irónica a obra de Cesário, seria expressa de modo amargo em carta a outro amigo, António de Macedo Papança, conde de Monsaraz:

Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação! Ninguém escreveu, ninguém falou, nem num noticiário, nem numa conversa comigo; ninguém disse bem, ninguém disse mal. (...) literariamente parece que Cesário Verde não existe².

Este comentário reporta-se ao mais bem conseguido poema de Cesário Verde, “O Sentimento dum Ocidental”, publicado em *Portugal a Camões*, número extraordinário do *Jornal de Viagens* (10 de junho de 1880).

O tempo viria demonstrar que literariamente Cesário Verde existe. Bastaria para o comprovar a atração pela obra do poeta oitocentista manifestada no poema do heterónimo pessoano Alberto Caeiro:

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como olhava para as casas,
E o modo como reparava nas ruas,
É a maneira como dava pelas coisas,
É o de quem olha para as árvores,
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza
Que ele nunca disse bem que tinha,
Mas andava na cidade como quem anda no campo

² Verde, 1988, pp. 205 e 214.

E triste como esmagar flores em livros
E pôr plantas em jarros...³

A contemporaneidade literária portuguesa reforçaria o legado de Cesário. Recordo, apenas a título exemplificativo, as considerações de Fernando J. B. Martinho, salientando a influência da poesia de Cesário em diversos escritores e movimentos literários do século XX português:

Cesário, que tão fundas marcas deixou em Pessoa, nos presencistas mais apegados a uma poética da quotidianidade, nos neo-realistas mais fiéis ao real que às consabidas boas intenções, nos surrealistas mais apostados na reabilitação do real quotidiano – Cesariny e O’Neill –, e em todos os que no rigor de construção do verso têm procurado um antídoto eficaz para a diluição versilibrista, (...) continua a ser, indubitavelmente, um ‘antecessor’⁴.

Mais do que em qualquer outro género literário, o sentido da poesia reside, em grande medida, em sons e ritmos. E tal como os sons influenciam todo o comportamento humano, assim o sujeito poético exprime sentimentos, emoções e reações a ruídos, naturais e artificiais.

A definição de *soundscape* apresentada por Sarah Payne (2009, p. 5) enfatiza a relação entre o conceito e a sua percepção humana: “Soundscapes are the totality of all sounds within a location with an emphasis in the relationship between individual’s or society’s perception of, understanding of and interaction with the sound environment”.

Temporalmente localizada na segunda metade de Oitocentos, num contexto de alterações profundas das sociedades e numa cidade, a capital portuguesa, que conhece os primeiros passos da industrialização e de ascensão da burguesia, a poesia de Cesário Verde corresponde à evolução de sentido do termo “soundscape”, cunhado por Murray Schafer: “The soundscape of the world is changing. Modern man is beginning to inhabit a world with an acoustic environment radically different from any he has hitherto known” (Schafer, 1977, p. 3).

Schafer destaca ainda a questão central desenvolvida por qualquer área de estudo dedicada a paisagens sonoras: “what is the relationship between man and the sounds of his environment and what happens when that sounds change” (Schafer, 1977, pp. 3-4).

Paisagem sonora é um conceito particularmente relevante em sociedades urbanas, nas quais reverberam ecos naturais, mas também se destacam ruídos que os esmorecem.

Cesário foi essencialmente um poeta atento a tudo o que o rodeava, um poeta deambulatório, um poeta da cidade, um poeta que exaltou ou viveu angustiadamente a sua condição de lisboeta, português e europeu no contexto finissecular. Poemas como “Num Bairro Moderno”, “Cristalizações” e “O Sentimento dum Ocidental” traduzem os sons de uma Lisboa que entra na modernidade e que des-

³ Caeiro, 1946, p. 11.

⁴ Martinho, 1986, p. 109.

pertam no sujeito poético emoções contraditórias, consoante a cidade é observada de dia ou de noite.

Cesário foi um poeta de imaginação diurna, apaixonado pela luz natural, pelo sol, pelo bulício de Lisboa – cidade que conheceu profundamente, quer como profissional que todos os dias se deslocava para a loja de ferragens do pai e se deparava com o movimento e a agitação de outros trabalhadores; quer como artista – poeta-pintor como disse de si próprio: “Pinto quadros por letras, por sinais”, impressionado pelas transformações que observava e que plasmou na sua obra literária.

Poeta do movimento constante, Cesário marcaria Fernando Pessoa e deixaria fundas impressões em poetas contemporâneos. Eugénio de Andrade dedicou-lhe vários poemas, num dos quais podemos observar a relevância atribuída a paisagens sonoras: na composição “Em Lisboa, com Cesário Verde”, lê-se:

Nesta cidade, onde agora me sinto
 Mais estrangeiro do que os gatos persas;
 Nesta Lisboa, onde mansos e lisos,
 Os dias passam a ver das gaivotas,
 E a cor dos jacarandás floridos
 Se mistura à do Tejo, em flor também,
 Só o Cesário vem ao meu encontro,
 Me faz companhia, quando de rua
 Em rua procuro um rumor distante
 De passos ou aves, nem eu sei já bem.
 Só ele ajusta a luz feliz dos seus
 Versos aos olhos ardidados que são
 Os meus agora; só ele traz a sombra
 Dum verão muito antigo, com corvetas
 Lentas ainda no rio, e a música,
 O sumo do sol a escorrer da boca⁵.

Identificamos nesta leitura que Eugénio de Andrade faz da obra de Cesário alguns dos motivos obsidianos que *O Livro* nos oferece.

Movimentos, rumores, sons que despertam felicidade ou geram sofrimento são frequentes na obra desse poeta do espaço. As paisagens humanas – constituídas por varinas, calceteiros, trabalhadores rurais, entre tantas outras – e naturais – o rio, as montanhas e vales de vegetação densa – atraem os “seus olhos de navio”, como escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen num poema que lhe dedicou. Nele, a poetisa identifica a exatidão do labor poético cesárico, o valor do embate com o real, a preferência pela luz do dia e o significado de paisagens sonoras:

Quis chãmente dizer o mais corrente
 Com precisão e lúcida esquadria
 Ser e dizer na justa luz do dia
 Falar claro, falar limpo, falar rente

⁵ Andrade, 1983, p. 97.

Porém, nas roucas ruas da cidade
A nítida pupila se alucina
Cães se miram no vidro da retina
E ele vai naufragando como um barco

Amou vinhas, searas e campinas
Horizontes honestos e lavados
Mas bebeu a cidade a longos tragos
Deambulou por praças, por esquinas

Fugiu da peste e da melancolia
Livre se quis e não servo dos fados
Diurno se quis – porém a luzidia
Noite assombrou os olhos dilatados

Reflectindo o temor da luz nas margens
Entre ruelas vê-se ao fundo o rio
Ele o viu com seus olhos de navio
Atento à surpresa das imagens⁶.

Ao longo de *O Livro* “acumulam-se notações espaciais” (Prado Coelho, 1987, p. 196) que decorrem das constantes deambulações, nas quais o poeta vê, ouve e é influenciado pela paisagem que o rodeia.

Fixar-me-ei em dois tópicos que constituem paisagens sonoras na obra cesária.

Primeiro tópico: os efeitos provocados por sons nas poesias de Cesário, com destaque para as mais reveladoras da sua maturidade poética: “Num Bairro Moderno” (1874), “Cristalizações” (1875), “O Sentimento dum Ocidental” (1880) e “Nós” (1884).

Segundo tópico: a assimilação cesária da teoria baudelairiana das correspondências universais.

A exatidão descritiva, a atenção, de matizes impressionistas, concedida às notações cromáticas, o rigor de uma obra que necessita de um contacto com o real, onde os sons assumem primazia, são marcas iniludíveis desde as primeiras composições poéticas. Num poema de homenagem a Cesário, publicado no ano do centenário da morte do poeta, António Ramos Rosa apresenta uma leitura englobante de *O Livro*, identificando os tópicos referidos:

Toda a sua luz matinal ou nocturna
é fruto de uma álgebra rapidíssima e limpa
É então que a nitidez das ruas
os movimentos cintilações rumores
vão entre as sombras das casas ritmando
o que na página há-de ser a transparência⁷.

⁶ Andresen, 1986, p. 94.

⁷ Rosa, 1986, p. 99.

Na poetização da cidade de Lisboa, a sonoridade da paisagem humana adquire também um relevo muito assinalável, como pode observar-se na composição poética “Desastre”: pululam na moderna capital os mais variados tipos sociais e um traço que marca o ambiente citadino: a indiferença pelo sofrimento alheio, uma vez que esta poesia lírica parte de uma situação concreta: a morte de um trabalhador da construção civil, diante da qual se manifesta a insensibilidade da multidão:

Flanavam pelo Aterro os dândis e as *cocotes*,
Corriam *char-à-bancs* cheios de passageiros
E ouviam-se canções e estalos de chicotes,
Junto à maré, no Tejo, e as pragas dos cocheiros.

Viam-se os quarteirões da Baixa: um bom poeta,
A rir e a conversar numa cervejaria,
Gritava para alguns: ‘Que cena tão faceta!
Reparem! Que episódio!’ Ele já não gemia⁸.

Pode ler-se neste poema um sentimento de frustração na denúncia pela indiferença de uma morte humana; ao mesmo tempo, Cesário identifica a letargia humana, que o ambiente citadino reforça, pelo sofrimento alheio, retratando tipos humanos que povoam a moderna capital portuguesa na segunda metade de Oitocentos: ociosos, trabalhadores, *femmes du monde*, intelectuais superficiais representados no “bom poeta”.

“A Débil”, poesia lírica escrita em 1875, é um exemplo paradigmático de um tipo feminino em desconformidade com a paisagem citadina: uma jovem que atravessa o campo de visão do poeta corporiza valores que se opõem à cidade, corrupta e corruptora, descrita durante o cortejo fúnebre de D. Pedro V:

Sentado à mesa dum café devasso,
Ao avistar-te há pouco, fraca e loura,
Nesta Babel tão velha e corruptora,
Tive tenções de oferecer-te o braço.
(...)
Ia passando a quatro, o patriarca,
Triste, eu deixei o botequim, à pressa;
Uma turba ruidosa, negra, espessa,
Voltava das exéquias dum monarca⁹.

A animização do café aponta para o cenário artificial da cidade, espaço de corrupção onde a visão fugaz de uma jovem contrasta com o tumulto estrepitoso da multidão, qualificada de modo exaustivamente pejorativo (como se comprova na tripla adjetivação).

A influência baudelairiana pode também ser posta em evidência, considerando, na poesia lírica “A une passante” a descrição de um espaço ensurdecido percorrido por uma solitária *femme fatale* e a autoimagem do poeta: “La rue assour-

⁸ Rosa, 1986, p. 102.

⁹ Rosa, 1986, p. 113.

dissante autour de moi hurlait. / (...) / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant” (Baudelaire, 1986, p. 79).

Considerem-se de seguida os poemas da maturidade poética de Cesário Verde:

“Num Bairro Moderno” inaugura a época mais significativa de toda a construção poética cesária. Constitui, como “Cristalizações”, um poema diurno, que traça o percurso de um observador atento ao ambiente aburguesado que começa a emergir na Lisboa da segunda metade do século XIX. Logo na estrofe inaugural, a atmosfera de conforto e de tranquilidade gera um sentimento de cobiça, que se reforça nos versos seguintes:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada,
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussée repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil!¹⁰

O Sol, elemento crucial na imaginação poética de Cesário, apresenta ao longo da composição distintas notações, que correspondem a diferentes momentos do texto.

É neste percurso que o sujeito poético se depara com uma rapariga que transporta uma cesta repleta de frutas e legumes. Sente-se de imediato atraído por essa figura feminina, “rota, pequenina, azafamada” e fixa-se em pormenores como os “tamancos” que ressoam e “o algodão azul da meia” (Verde, 1988, p. 118). Mais impressiona-se sobretudo pelo tratamento desumano de que é vítima essa vendeira e que o sujeito poético traduz numa imagem sonora:

Do patamar responde-lhe um criado:
‘Se tem convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais’. E muito descansado,
Atira um cobre ignóbil, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces¹¹.

Como artista que assim se reclama – “que visão de artista!”, – o sujeito poético sente-se instigado a metamorfosear frutas e legumes em partes do corpo humano, procedendo dessa forma a uma humanização da rapariga que, do campo, vai à

¹⁰ Verde, 1988, p. 118.

¹¹ Verde, 1988, p. 119.

cidade vender os seus produtos e é maltratada. No ambiente que o rodeia, impressiona-se ainda com os ruídos perturbadores nas casas de uma rua burguesa: “E às portas, uma ou outra campainha / Toca, frenética, de vez em quando” (Verde, 1988, p. 118).

Verifica-se assim que o embate com a realidade (feito pela atenta observação do cenário que envolve o sujeito em deambulação) dá lugar a uma visão artística, despoletada pela necessidade de reparar uma injustiça cometida sobre a rapariga: “E eu recompunha, por anatomia, um novo corpo orgânico, aos bocados” (Verde, 1988, p. 118).

Esta metamorfose da realidade é, para além de um processo de humanização da vendedeira maltratada, um processo de renovação pessoal. De facto, o processo surrealista de transformação de frutos e legumes em partes do corpo humano tem um efeito transformador do sujeito poético: se no início da composição confessava que se dirigia, “sem muita pressa” para o seu emprego, “Aonde agora quase sempre chego / Com as tonturas duma apoplexia” (Verde, 1988, p. 118), pondo a descoberto um estado de fraqueza física e anímica, no final da composição sente, na despedida da rapariga, que recebe “força”, “alegria” e “plenitude” (Verde, 1988, p. 120).

O real passa, na sua totalidade, a ser visto de outra forma, perdendo a debilidade que o marcava no início da composição: uma nova beleza – da cidade e da rapariga – é representada sonoramente:

Chegam do gigo emanações sadias,
Oíço um canário – que infantil chilrada! –
Lidam ménages entre as gelosias,
E o sol estende, pelas frontarias,
Seus raios de laranja destilada.

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas¹².

Humanizar o outro, conferir-lhe uma dignidade que lhe tinha sido retirada e conceder-lhe um estatuto mítico que se depreende da derradeira descrição da rapariga – equiparável a Hércules, com as suas “grossas pernas dum gigante, / Sem tronco, mas atléticas, robustas” (Verde, 1988, p. 121) – é o que reencontramos no poema “Cristalizações”, também ele uma composição de imaginação diurna, de luz do sol: do verão passa-se para o inverno com a sua imensa “claridade crua”.

Este é também um poema onde os sons adquirem um relevo muito significativo e onde o processo surrealizante de metamorfose tem um papel que não pode ser desconsiderado.

A paisagem que domina “Cristalizações” é a de Lisboa num dia de inverno. A intensa luz solar é apresentada através de um processo sinestésico, que põe em

¹² Verde, 1988, p. 121.

relevo a sonoridade: “Faz frio. Mas depois duns dias de aguaceiro, /Vibra uma imensa claridade crua (Verde, 1988, p. 124).

De novo através da itinerância, o sujeito poético descreve a paisagem física e humana que observa: muito significativamente, os sons, juntamente com as cores – portanto, a audição e a visão – assumem primazia:

Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita,
Disseminadas, gritam as peixeiras
(...)
E o ferro e a pedra – que união sonora! –
Retinem alto pelo espaço fora,
Com choques rijos, ásperos, cantantes.
(...)
Carros de mão, que cham carregados,
Conduzem saibro, vagarosamente¹³.

O percurso do poeta deambulante permite reconstruir a geografia de Lisboa, quer no plano físico – com a representação do casario, de árvores despidas, de navios ancorados – quer no plano humano – destacando trabalhadores como as peixeiras e os calceteiros. Sublinhe-se que a poesia de Cesário valoriza os ofícios realizados pelo esforço físico, permitindo estabelecer uma antinomia entre o manual e o intelectual, o concreto e o abstrato, o físico e o mental. Há um fascínio evidente pela dinâmica vital enquanto fonte de inspiração poética, como se observa em “Nós”:

O meu ânimo verga na abstracção,
Com a espinha dorsal dobrada ao meio,
Mas se de materiais descubro um veio
Ganho a musculatura dum Sansão.

E assim – e mais no povo a vida é corna –
Amo os ofícios como o de ferreiro,
Com seu fole arquejante, seu braseiro,
Seu malho retumbante na bigorna¹⁴!

Simbolicamente, aliam-se Sansão, o herói bíblico da energia física, e Vulcano, deus que trabalha o fogo mítico.

Numa paisagem onde a sonoridade desempenha um papel crucial, as sensações exercem um efeito poderoso sobre o sujeito poético, que confessa no poema “Cristalizações”:

Lavo, refresco, limpo os meus sentidos,
E tângem-me, excitados, sacudidos,
O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto¹⁵!

¹³ Verde, 1988, pp. 125-126.

¹⁴ Verde, 1988, p. 178.

¹⁵ Verde, 1988, p. 126.

A “claridade crua” de um dia de inverno não impede a representação de uma multiplicidade de sons que enchem o espaço de uma rua: os calceteiros (numa composição provavelmente inspirada pelo quadro de Gustave Courbet, *Les casseurs de Pierre*) assumem comportamentos de desafio sonoro, quer perante o poeta que com eles se cruza, quer diante de uma atriz que se dirige para um ensaio:

Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo;
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
(...)
Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sanguínea, bruta mente;
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinas de tacões agudos¹⁶.

A paisagem humana do mais bem construído poema de Cesário Verde, “O Sentimento dum Ocidental” – publicado com o propósito de homenagear o terceiro centenário da morte de Camões –, é muito variada. Trata-se de uma composição poética que, a exemplo do que se verificou com a edição definitiva do romance queiroziano *O Crime do Padre Amaro* (1880), assume o propósito de mitificação camonianiana realizada pela Geração de 70. A primeira das quatro secções da poesia lírica, “Avé-Marias”¹⁷, é uma evocação do toque de baladas que, particularmente ao anoitecer, chama os fiéis à oração. Esse toque desperta sentimentos que, ao longo do poema, reforçam a angústia, a asfixia e a morbidez.

Enquanto observador atento e rigoroso, Cesário identifica a industrialização que dá os seus primeiros passos na capital portuguesa e começa a alterar “a fisionomia de Lisboa” (Lind, 1986, p. 35)¹⁸, não iludindo sensações de náusea e de enclausuramento diante da paisagem natural e humana que define uma cidade em mudança:

O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se numa cor monótona, londrina.
(...)
Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
(...)
É mais: as costureiras, as floristas
Descem dos *magasins*, causam-me sobressaltos;

¹⁶ Verde, 1988, pp. 126-127.

¹⁷ Na perspetiva de Helder Macedo (1986a, p. 170), Avé-Marias são a “designação das seis da tarde ironicamente sugestiva da organização da vida segundo os ritmos bem ordenados de uma comunidade unida pela devoção religiosa”.

¹⁸ Sustenta o mesmo autor (Lind, 1986, pp. 35-36) que “Ler ‘O sentimento dum ocidental’ equivale a ler um Eça de Queirós transformado em poeta. (...) ele fornece-nos ‘fotografias verbais’, e as suas imagens da Lisboa de 1880 podem substituir a contemplação das gravuras da época. Tudo se apresenta nitidamente nessas imagens: as ruas e a fauna humana: militares e peixeiras, padeiros e dentistas”.

Custa-lhes elevar os seus pescoços altos
E muitas delas são comparsas ou coristas¹⁹.

Os ruídos que se fazem ouvir numa noite de deambulação concorrem para um irreprimível sofrimento e para um desejo de fuga, desde os versos inaugurais:

(...) as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia,
Despertam-um desejo absurdo de sofrimento.
(...)
Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo²⁰!

A lembrança de outros espaços constitui uma reflexão sobre o lugar de Portugal na Europa: um lugar menor para aqueles que não dispõem da possibilidade de viajar, de conhecer lugares civilizados. “O Sentimento dum Ocidental” constitui uma visão universal que o poeta constrói da realidade, uma denúncia da crise da civilização ocidental.

As impressões sensoriais despertadas pelo anoitecer e progressivo adentramento na noite geram reações psicológicas de intensa Dor. Como sustenta Helder Macedo (1986, p. 170),

A visão das sombras que se acentuam, o escutar dos sons incessantes gradualmente abafados e o cheiro a maresia exalado pelo rio, despertam um generalizado ‘desejo absurdo de sofrer’ que é a expressão subjectivada da soturna melancolia da própria cidade. A noite desce como uma barreira opressiva que vem fechar a cidade também de cima; na crescente escuridão, os prédios e os seres começam a fundir-se numa massa informe, num todo orgânico que torna o ar saturado com a sua sombria humanidade.

Lisboa é observada em distintos ambientes sociais e económicos, onde a paisagem sonora revela significativos contrastes: assim, o cenário sofisticado é representado por hotéis – “E em terra num tinir de louças e talheres, / Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda” (Verde, 1988, p. 152) –, ao passo que a vida da população que exerce ocupações profissionais prevalentemente noturnas é plasmada em ambientes nos quais se destacam ruídos assustadores:

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas.
(...)
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta.
(...)
Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!

¹⁹ Verde, 1988, pp. 151, 152 e 154.

²⁰ Verde, 1988, p. 151.

Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados²¹.

De igual modo, percorrer a cidade durante a noite permite observar grupos humanos cujos sons despertam aversão e uma profunda melancolia:

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.
(...)
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas²².

Nesta composição poética de errância por uma Lisboa noturna, os sons, as imagens e os cheiros convergem para a manifestação de uma profunda dor interior.

Para um poeta diurno como Cesário, a deambulação noturna perde os efeitos de deslumbramento e de felicidade proporcionados pelos sons, pelas cores e pelos odores diurnos. Desde a primeira das quatro partes do poema, evocando acusticamente as “Avé-Marias”, torna-se evidente a influência negativa de ruídos e aromas sobre o estado emocional do sujeito poético.

“Nós” é uma composição poética claramente autobiográfica, expondo situações dramáticas vividas pela população de Lisboa em geral, e pela família de Cesário Verde em particular (destacando-se neste âmbito a morte por cólera da sua irmã). A fuga para o campo constituiu para Cesário a única possibilidade de escapar a uma doença que determinou a morte de milhares de lisboetas e que o poeta recorda através de imagens sonoras:

O que se ouvia sempre era o dobrar dos sinos;
Mesmo no nosso prédio, os outros inquilinos
Morreram todos. Nós salvámo-nos na fuga.
(...)
Pela manhã, em vez dos trens dos baptizados,
Rodavam sem cessar as segas dos enterros²³

O espaço rural presentificado em “Nós” não é um lugar romântico e bucólico, mas um cenário onde se destacam atividades úteis, sentido prático da vida rural e, em sintonia com umas e outro, sons desse quotidiano campestre que despertam no poeta sentimentos de alegria e bem-estar:

Entretanto não há maior prazer
Do que, na placidez das duas horas,
Ouvir e ver, entre o chiar das noras,

²¹ Verde, 1988, pp. 153 e 157.

²² Verde, 1988, p. 158.

²³ Verde, 1988, p. 165.

No largo tanque as bicas a correr!²⁴
 (...)

 Oh! Que brava alegria eu tenho quando

 Sou tal qual como os mais! E, sem talento,

 Faço um trabalho técnico, violento,

 Cantando, praguejando, batalhando!²⁵

O conhecido poema “Correspondances”, do francês Charles Baudelaire, estabelece uma teoria universal de correspondências, nas quais a natureza é um templo vivo, uma floresta de símbolos percorrida pelo ser humano, ao qual compete um processo de decifração que só é possível reconhecendo o diálogo que, nessa natureza, se estabelece entre sons, perfumes e cores: “Les parfums, les couleurs et les sons / se répondent” (Baudelaire, 1967, p. 213). Num processo claramente sinestésico, os perfumes frescos evocam carnes infantis, a doçura dos oboés e a verdura dos prados, ao passo que as fragrâncias corrompidas lembram o âmbar, o musgo, o benjoim e o incenso.

Idênticos processos sinestésicos que constroem uma poética de correspondências podem ser encontrados em Cesário Verde, leitor de Baudelaire, ora em referências diretas (como a que se encontra no poema “Frigida”, exprimindo o deslumbramento pela visão de uma *femme fatale* – “Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu em seus delírios mornos” (Verde, 1988, p. 98) –, ora pela aplicação da teoria do francês.

Em “Melodias Vulgares”, o despertar do amor é potenciado por dois sentidos, o segundo dos quais aponta para uma correspondência sinestésica (de influência baudelaireana): “O som da tua voz metálica, sonora, / E o teu perfume forte, o teu perfume doce” (Verde, 1988, p. 86).

Tal como Baudelaire, também Cesário procurou, ao longo de toda a sua carreira poética, descobrir o sentido oculto da realidade: “Ah! Ninguém entender que ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto!” (Verde, 1988, p. 177). Fê-lo numa poesia deambulatória, assumindo, como o francês, um espírito “flâneur”.

A já citada expressão de “Cristalizações” – “E tangem-me, excitados, sacudidos, / O tacto, a vista, o ouvido, o olfacto!” – demonstra essa assimilação da teoria baudelaireana das correspondências universais.

Por outro lado, a presença da sinestesia – onde cores e sons assumem primazia – confirma a influência baudelaireana. Considerem-se ainda dois exemplos (para além das “brancuras quentes” de “Num Bairro Moderno”):

Num cuteleiro, de avental ao torno,
 Um forjador maneja um malho, rubramente.
 (...)

 Amareladamente, os cães parecem lobos²⁶.

²⁴ Verde, 1988, p. 167.

²⁵ Verde, 1988, pp. 167 e 178.

²⁶ Verde, 1988, pp. 147 e 158.

Perspetivada no poema “Nós” como “cidade maldita”, Lisboa é, em grande medida pelo influxo de cheiros que nauseiam e sons que desassossegam, um exemplo paradigmático de uma paisagem sonora em total dissonância com a que é observada e qualificada em errâncias diurnas, como as que encontramos em “Num Bairro Moderno” e “Cristalizações”.

A importância das sensações revelada em “Correspondances” influiu seguramente na obra poética de Cesário. Esta, por seu turno, deixou um legado no sensorial heterónimo pessoano Alberto Caeiro, reconhecido por outro heterónimo, Ricardo Reis, como seu mestre:

Caeiro nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. (...) fez Caeiro a sua obra por um progresso imperceptível e profundo, como aquele que dirige, através das consciências inconscientes dos homens, o desenvolvimento lógico das civilizações. Foi um progresso de sensações, ou antes, de maneiras de as ter, e uma evolução íntima de pensamentos derivados de tais sensações progressivas²⁷.

Caeiro assevera o primado sensorial no poema IX de *O Guardador de Rebanhos*: “Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e com os pés / E com o nariz e a boca” (Pessoa, 1946, p. 37).

Álvaro de Campos aprenderia com o seu mestre Caeiro a importância das sensações, particularmente as sonoras, como confessaria numa das mais relevantes composições da segunda fase do seu percurso poético, a “Ode Triunfal”.

Incompreendido na sua época, rejeitado por mentores de quem esperava o aplauso, Cesário encontraria em Pessoa um adepto da sua poética das sensações: reconhecido como mestre por Álvaro de Campos, foi um precursor do sensacionismo.

As paisagens que observa – humanas, naturais e artificiais – estão repletas de sonoridades, despertam processos sinestésicos, metamorfoseiam a realidade com objetivos humanizadores.

Sintetizo esta reflexão com três breves notas:

Primeira nota: as paisagens sonoras são, na obra poética de Cesário Verde, elementos que explicam as sensações manifestadas pelo sujeito. Se os ruídos diurnos, associados à luminosidade natural e à efervescência do trabalho, despertam sensações de saúde, de vitalidade e de alegria, os sons noturnos convergem para uma irreprimível vontade de sofrer. A multiplicidade de sons e a sua frequente sobreposição em *O Livro* permite concretizar o sentido de paisagem sonora, tal como ele é apresentado por Pijanowski et al. (2011, p. 216):

The soundscape is the result of the overlapping of the sounds from geophonic (wind, flowing water, sea, waves, eruptions), biophonic (vocalizations, contact and alarm, calls, songs), and anthrophonic (industrial and urban activities; road, marine, and air traffic) sources, that in turn are strictly related to the structure and functioning of the geographic landscapes.

²⁷ Pessoa, 1986, p. 1031.

Segunda nota: sendo certo que transformar a obra poética de Cesário num caso em que a música e os sons assumem a primazia seria abusivo, não é menos verdadeiro que eles assumem um lugar muito significativo. O sentido completo da expressão “paisagens sonoras” aplica-se com total propriedade a outros dois poetas portugueses: em primeiro lugar, ao decadentista Camilo Pessanha, cuja *Clepsidra* realiza o princípio verlainiano da “Art Poétique”: “De la musique avant toute chose”; em segundo lugar, ao poeta contemporâneo Jorge de Sena, que na coletânea *Arte da Música* transforma objetos musicais em estímulos poderosos da visão e chega a utilizar a expressão “visões sonoras” (Sena, 1968, p. 184).

Não é menos verdadeiro, todavia, que as imagens sonoras povoam a obra cesária: são um estimulante para evocações que, com frequência, presentificam o passado; são provocadoras de emoções contrastantes, que oscilam entre euforia e encantamento dos sons produzidos por atividades diurnas, e claustrofobia e “desejo absurdo de sofrer” criados pelos perturbadores sons da noite.

Terceira nota: as paisagens sonoras têm na obra poética de Cesário Verde essa dimensão estética e emocional que Murray Schafer sublinhou no conceito. Valorizar as paisagens sonoras em *O Livro* de Cesário significa, em última instância, dotar a sua obra de uma vertente vanguardista: aquela que é plasmada no fascínio futurista pelos sons (exemplarmente representado no heterónimo pessoano Álvaro de Campos, através de processos onomatopaicos que exaltam o poder das máquinas) ou ainda aquela que se observa nas fundas marcas que a obra de Cesário Verde deixou na poesia de Vasco-Graça-Moura, que no poeta oitocentista encontrou uma “linguagem cristalina” e uma “semântica deambulatória na observação e recriação do real” (Ponce de Leão, 2012, p. 88).

Termino, assim, com um excerto do poema de Vasco Graça-Moura, “Postscriptum pelo 25 de abril”, que não é somente uma homenagem à poesia de Cesário Verde, mas uma síntese do seu legado – o labor poético – na literatura portuguesa:

a poesia pode tornar as coisas obscuramente claras:
o cesário disse que amava insensatamente
os ácidos, os gumes, os ângulos agudos, e tratou
de marcar-lhes as arestas para ver melhor o mundo.
era o desejo de nitidez na vida,
da transparência dos planos²⁸.

O Livro é uma obra poética humanizadora do real, atenta ao mundo exterior, cristalina e transfiguradora, acústica e visualmente poderosa, cumprindo esse desejo de Eternidade – “Se eu não morresse nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!” – através de uma visão totalizante da realidade.

²⁸ Graça-Moura, 2006, p. 49.

Referências bibliográficas

- Andrade, E. (1986). Em Lisboa, com Cesário Verde. *Colóquio Letras*, 93, p. 97.
- Andresen, S. M. B. (1986). Cesário Verde. *Colóquio Letras*, 93, p. 94.
- Baudelaire, C. (1967) *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard.
- Graça-Moura, V. (2006). *Poesia 2001/2005*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Lind, G. R. (1986). 'O real e a análise'. O mundo poético de Cesário Verde. *Colóquio Letras*, 93, pp. 29-40.
- Macedo, H. (1986a). *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____ (1986). Cesário Verde, o bucolista do realismo. *Colóquio Letras*, 93, pp. 20-28.
- Martinho, F. J. B. (1986). Inquérito. Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses. *Colóquio Letras*, 93, pp. 108-109.
- Payne, S. R. (2009). Soundscapes with urban parks. Their restorative value. *IAPS Bulletin*, 35, pp. 5-6.
- Pessoa, F. (1946). *Poemas de Alberto Caetano*. Lisboa: Edições Ática.
- _____ (1986). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. III, Porto: Lello & Irmão Editores.
- Pijanowski, B. et al. (2011). Soundscape ecology. The science of sound in the landscape. *Bioscience*, 61, 3, pp. 203-216.
- Ponce de Leão, I. (2012). *Ab Initio. A propósito de Modo Mudando*. Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.). *Vasco Graça-Moura. Cinquenta Anos de Vida Literária*. Porto: Modo de Ler, pp. 83-94.
- Prado Coelho, J. P. (1987). Cesário Verde, poeta do espaço e da memória. *Ao contrário de Penélope*, Lisboa: Bertrand Editora, pp. 195-198.
- Rosa, A. R. (1986). A Cesário Verde. *Colóquio Letras*, 93, p. 99.
- Schafer, M. (1977). *The Soundscape*. Rochester: Destiny Books.
- Sena, J. de (1968). *A Arte da Música*. Lisboa: Livraria Moraes.
- Verde, C. (1988). *Obras Completas*. Lisboa: Livros Horizonte.

Sons do Passado:
Paisagens Sonoras Históricas



Orgão do Mosteiro de S. Martinho de Tibães
Foto de A. Amorim

PAISAGENS SONORAS HISTÓRICAS: VIAJANTES E OCULTAS.

ASPECTOS DA MONODIA MEDIEVAL LITÚRGICA EM BRAGA E ÉVORA

DIOGO ALTE DA VEIGA*

Universidade do Minho / CESEM - Nova FCSH

Até finais do século XI, a quase totalidade da Península Ibérica encontrava-se liturgicamente unificada sob o rito hispano-visigótico, destacando-se então das demais regiões do Ocidente cristão, onde a liturgia de Roma, na sua expressão romano-franca, era já, a partir do século IX, a tradição dominante. Contrariamente ao processo de irradiação ocorrido em grande parte do Ocidente, a introdução do rito romano na península hispânica consistiu numa imposição vinda do exterior, oficializada em 1080 no Concílio de Burgos mas, na prática, levada a cabo entre 1071 e, pelo menos, inícios do século seguinte (*vide*, e.g., Bragança, 2008; e Rubio Sadia, 2011, pp. 323 e ss.).

Para a implantação da liturgia de Roma no território ibérico, o Papa Gregório VII serviu-se da então plena influência religiosa e política da Ordem de Cluny, cujos mosteiros se multiplicavam pela Europa. Os clérigos cluniacenses que mediarão a introdução do rito a sul dos Pirinéus eram oriundos, maioritariamente, das casas religiosas do sul de França, e sobretudo da região da Aquitânia, tendo alguns deles sido enviados, a partir da Sé primaz de Toledo, para a frente de importantes dioceses hispânicas da época (Bragança, 2008, e Rubio Sadia, 2011).

Em 1099, chegava ao território português um destes clérigos cluniacenses aquitanos, S. Geraldo, para aí ocupar a cátedra episcopal bracarense. Inicialmente responsável pelo canto e pela liturgia no mosteiro cluniacense de Moissac, e mais tarde regente de coro na catedral de Toledo, Geraldo encontrava-se especialmente habilitado para a implantação da prática litúrgica romano-franca, com o correspondente repertório musical tradicionalmente conhecido por canto gregoriano (*vide*, e.g., Ferreira, 2009b).

Investigações litúrgicas diversas reflectem claramente este processo histórico. O denominado Breviário de Soeiro, manuscrito do século XIV para o Ofício Divino segundo o uso litúrgico de Braga, e estudado por Pedro Romano Rocha, filia-se particularmente num antifonário aquitano do século XII (conservado na Catedral de Toledo sob a cota 44.2) e ainda nos breviários de Moissac e da casa-mãe de Cluny (Rocha, 1980).

* O autor não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Já o Missal de Mateus, manuscrito do primeiro quartel do século XII, de origem sul-francesa, mas posteriormente adaptado ao uso de Braga, representa, segundo Joaquim Bragança, uma liturgia aquitana relacionada com Figeac, Moissac e Limoges (Bragança, 1975), tendo Manuel Pedro Ferreira proposto, entretanto, uma localidade de origem mais específica, próxima de Moissac: o priorado cluniacense de Notre-Dame de Bayne (Ferreira, 2010).

Em fontes bracarenses pós-medievais, mais concretamente quinhentistas, afinidades análogas, ainda do ponto de vista estritamente litúrgico, podem ser observadas.

O Gradual de D. Diogo de Sousa, Ms. 34 da Sé de Braga, estudado por Manuel Pedro Ferreira (Ferreira, 2010), e o Pontifical Bracarense, Ms. 870 do Arquivo Distrital de Braga, estudado por Joaquim Félix de Carvalho (Carvalho, 2010), dão-nos evidências que apontam, uma vez mais, para Moissac e S. Geraldo. Também os antifonários quinhentistas conservados no Arquivo da Sé de Braga conservam rigorosamente a configuração litúrgica descrita por Pedro Romano Rocha no seu estudo do Breviário medieval (Veiga, 2019).

Do ponto de vista musical, e com base em estudos de Manuel Pedro Ferreira, João Pedro d'Alvarenga e noutros que realizámos, tanto o Gradual como os antifonários quinhentistas da Sé de Braga revelam uma tradição aquitana que remonta, pelo menos, a modelos melódicos em torno do ano 1100 (*vide*, e.g., Alvarenga, 2002; Ferreira, 2010a, 2010b; e Veiga, 2009, 2016b).

Porém, sobre o lugar da tradição melódica bracarense no contexto alargado ibero-aquitano, não há ainda estudos sustentados por uma pesquisa comparativa sistemática. É este tipo de abordagem que pretendemos hoje aqui aflorar. Da investigação em curso, apresentaremos apenas alguns exemplos de afinidades e divergências.

Para além dos antifonários bracarenses, que constituem o ponto de partida do nosso trabalho comparativo, praticamente todas as fontes musicais envolvidas – na sua maioria de origem medieval, entre os séculos XII e XIV – são representativas de costumes litúrgicos ibéricos e aquitanos. Casos há, pontuais, de códices dos séculos XV e XVI posteriormente modificados, mercê da unificação litúrgica propugnada pelo Concílio de Trento a partir de finais de quinhentos: nestes casos, porém, as melodias originais, quando sujeitas a modificações parciais, são ainda legíveis na sua totalidade, ou pelo menos quase, apesar das rasuras. Para efeitos de controle dos resultados, três dos códices envolvidos no estudo em questão são representativos de tradições alheias ao espaço geográfico ibero-aquitano¹.

¹ Para o estudo comparativo dos casos melódicos discutidos no presente artigo, foram utilizadas as seguintes fontes manuscritas:

- Braga, Arquivo da Sé, mss. 31, 32 e 50: antifonários temporais, s. XVI, catedral de Braga (Ferreira, 2009a);
 - Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM220: processional, s. XVI, catedral de Coimbra; - Porto, Biblioteca Pública Municipal, ms. 1151: breviário notado, s. XIII, origem incerta (Alvarenga, 2018); - Évora, Arquivo da Sé, Cód. Perg. Lit. 5: processional, s. XVI, catedral de Évora; - Évora, Arquivo da Sé, s/c: códice misto, fragmentário, ss. XV/XVI, origem incerta (a possível origem é discutida no presente artigo, mais abaixo);
 - Évora, Arquivo Distrital, AHMEVR 98: fragmento de antifonário, s. XIII, catedral de Évora? (Alvarenga, 2018);
 - Tui, Arquivo Histórico Diocesano, fragmentos 12 e 16: fragmentos de antifonário, c. 1400, relacionados com a antiga diocese de Tui (Veiga, 2018, pp. 160-166); - Silos, Biblioteca da Abadia de São Domingo, ms. 9: breviário

Exemplo 1 - Detalhe melódico comparativo do responsório *Hodie in Jordane - intonuit*

Um dos exemplos bem representativos da identidade ibero-aquitana, alargada, das fontes bracarenses, pode encontrar-se no responsório, do Ofício da Epifania, *Hodie in Jordane*. Sob as sílabas *nuit* da palavra *intonuit* (Exemplo 1, acima), a variante bracarense (Br) consiste numa *clivis* Sol-Mi seguida de um *climacus resupinus* Fá-Mi-Ré-Mi e, já sob a sílaba *it*, numa *clivis* Mi-Ré. Este contorno melódico, que orbita em torno da corda Mi, encontra um paralelo mais directo em Coimbra (Co), Toledo (To), Segóvia (Sg), Sevilha (Sv), Huesca (Hu) (Aragão), num fragmento conservado em Tui, no manuscrito aquitano 44.2 (Aq2) e em Saintes (St) (centro-sudoeste francês), sendo que as mesmas características, mercê somente de divergências menores, são ainda reproduzidas no manuscrito aquitano 44.1 (Aq1), em Marselha (Ma) e em Ripoll (Rp) (Catalunha). Essencialmente detentoras destes atributos, mas menos convergentes, são as variantes de Celanova (Cel), na Galiza, e

notado, s. XII, mosteiro de São Rosendo de Celanova (Rodríguez Suso, 1992); - Salamanca, Arquivo e Biblioteca da Catedral, Cantorales 5 e 6: antifonários temporais, s. XVI, catedral de Salamanca (Boyce, 2001); - Toledo, Arquivo e Biblioteca Capitular da Catedral, ms. 35.9: breviário temporal notado, s. XIII, diocese de Toledo (Rubio Sadia, 2004, pp. 170-172); - Segóvia, Arquivo Capitular da Catedral, ms. 76: antifonário temporal, s. XVI, catedral de Segóvia (Ruiz Torres, 2012); - Segóvia, Arquivo Capitular da Catedral, fragmento 15: fragmento de breviário notado, s. XIII, catedral de Segóvia, (Ruiz Torres, 2010); - Sevilha, Biblioteca Capitular da Institución Colombina, libro gigante 56: antifonário temporal, ss. XV/XVI, catedral de Sevilha (Veiga, 2016a); - Huesca, Arquivo Musical da Catedral, ms. 7: breviário temporal notado, s. XIII, catedral de Huesca (Rubio Sadia, 2011, pp. 159-160); - Paris, Biblioteca Nacional, *latin 742*: breviário notado, s. XII, mosteiro de Ripoll (Lemarié, 1965); - Madrid, Biblioteca Nacional, Cantoral 68: antifonário temporal jerónimo, s. XVI; - Toledo, Arquivo e Biblioteca Capitular da Catedral, mss. 44.1 e 44.2: antifonários, ss. XI e XII (respectivamente), possivelmente copiados no espaço aquitano e trazidos posteriormente para Toledo com a finalidade de aí introduzir-se os modelos litúrgicos romano-francos (Rubio Sadia, 2004, pp. 166-170); - Paris, Biblioteca Nacional, *latin 743*: breviário notado, s. XI, mosteiro de Saint-Martial de Limoges (Collamore, 2000); - Paris, Biblioteca Nacional, *latin 781*: breviário notado, s. XII, catedral de Limoges (Collamore, 2000); - Paris, Biblioteca Nacional, *latin 16309*: breviário notado, s. XIII, catedral de Saintes (Leroquais, 1934, pp. 267-271); - Paris, Biblioteca Nacional, *latin 1090*: antifonário, s. XIII, catedral de Marselha (Collamore, 2000); - Paris, Biblioteca Nacional, *latin 12044*: antifonário, s. XII, mosteiro de Saint-Maur-des-Fossés (Renaudin, 1972); - Saint-Victor-sur-Rhins, Biblioteca da *Mairie*, s/c: breviário notado, s. XIII, casa-mãe de Cluny (Borgonha) (Huglo, 1983); - Friburgo (Suíça), Bibliothéque des Cordeliers, ms. 2: antifonário franciscano, c. 1300 (Mitchell, 2003).

da região sul-francesa de Limoges (Lm e SM; respectivamente, catedral de Limoges e mosteiro de Saint-Martial).

A variante mais universal, por sua vez, orbita em torno da corda Fá, com contornos parcialmente distintos, e está aqui representada pelas versões jerónima (Jr), franciscana (Fr) e a norte-francesa de Saint-Maur-des-Fossés (MF).



Fig. 1 - Braga, Arquivo da Sé, Ms. 31 (s. XVI^m) - detalhe, do fólio 95^r, com o responsório *Hodie in Jordane*

Uma característica recorrente dos manuscritos ibero-aquitanos, de contornos arcaicos, é a conservação de cordas de recitação em Mi e Si, onde a larga maioria dos manuscritos de canto romano-franco as desenvolveu, respectivamente, para Fá e Dó (Agustoni, 1985). O exemplo que acabámos de apresentar ilustra também estas tendências.



Exemplo 2 - Detalhe melódico comparativo do responsório *Interrogabat magos Herodes - natum*

No responsório *Interrogabat magos Herodes*, sob a segunda sílaba de *natum* (Exemplo 2, acima), Braga, recorrendo a um *scandicus subbipunctis* Fá-Sol-Lá-Sol-Fá, integra-se num grupo transpirinaico – neste caso representativo de uma variante de circulação universal, que inclui os antifonários aquitanos 44.1 e 44.2 e Maur-des-Fossés – demarcando-se assim visivelmente da variante ibérica, um *scandicus Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si*, aqui representada por Celanova, Évora², Huesca e Toledo e partilhada por Marselha e Saintes.

Exemplo 3 - Detalhe melódico comparativo do responsório *Tria sunt munera pretiosa - incipit* do versículo *Salutis nostrae*

No versículo *Salutis nostrae auctorem (incipit* transcrito no Exemplo 3, acima), associado ao responsório da Epifania *Tria sunt munera*, identificámos, no espectro das fontes envolvidas, quatro melodias originais, confinadas ao espaço ibero-aquitano. Já a melodia-tipo, ou tom de recitação, dos versículos de responsórios do 1º modo, ou *Protus* autêntico – que é o caso do versículo em questão – circula sobretudo num âmbito geográfico alheio, mais universal, representado neste exemplo pelo manuscrito aquitano 44.1, bem como por Saint-Martial, Saintes e Maur-des-Fossés, e ainda pelos Jerónimos e pelos Franciscanos. De acordo com o estudo que Veronique Dubois dedicou às melodias de versículos de responsórios do 1º modo (Dubois, 2005), parece confirmar-se a procedência exclusivamente aquitana das melodias originais que identificámos. A autora, tomando como ponto de partida o Gradual aquitano de Gaillac, do século XI, e mais concretamente o seu tonário – i.e., secção onde se encontram diferentes fórmulas melódicas classificadas e agrupadas segundo a sua estrutura modal e utilização litúrgica – envolve ainda tonários de outras fontes, do espaço aquitano e não só. Importa-nos aqui destacar a melodia original relativa ao caso bracarense, partilhada com Segóvia, Sevilha, um fragmento em Tui, e ainda com Limoges e Marselha. Para além de Gaillac, também o tonário aquitano de Toulouse, do século XI, classifica esta fórmula melódica (Dubois, 2005)³.

² A sigla “Ev1”, no Exemplo 2, refere-se ao processional quinhentista, da catedral de Évora, mencionado na nota 1.

³ Uma das melodias que podemos ver no Exemplo 3, por nós encontrada somente no breviário monástico de Ripoll, poderá, eventualmente, ser entendida como uma variante do tom de recitação de versículos de responsório do primeiro modo. Já a melodia original apresentada pelo antifonário aquitano 44.2, neste

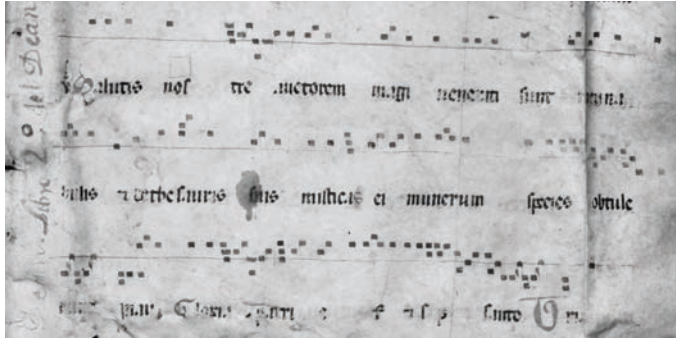


Fig. 2 - Tui, Arquivo Histórico Diocesano, fragmento 16 (c. 1400) - detalhe com o versículo *Salutis nostrae*

Dois dos exemplos até aqui apresentados (Exemplos 1 e 3) representam vários dos casos que alargam a identidade aquitana da tradição melódica bracarense a uma identidade eminentemente ibero-aquitana. Um grupo diferente de casos, bastante mais raro, espelha um afastamento relativamente à tradição ibérica, integrando-se Braga em variantes de circulação universal – no exemplo aqui apresentado, o Exemplo 2, a variante de circulação universal é partilhada, talvez sintomaticamente, com os antifonários aquitanos 44.1. e 44.2, representantes possíveis, quem sabe, de uma mediação entre a área universal além-Pirinéus e Braga.

Um dos casos, de afinidades estreitas, relacionados com Braga, que apresentamos seguidamente, prende-se com Évora. Restaurada em 1165 enquanto sufragânea de Braga, a diocese de Évora viria a incorporar-se no domínio metropolitano de Compostela em 1199 e, finalmente, em 1394, no de Lisboa, cuja Sé era neste mesmo ano elevada à dignidade de metrópole (Oliveira, 2009). Os estudos acima mencionados em torno do uso de Braga – o de Pedro Romano Rocha, no âmbito do Ofício Divino, e o de Manuel Pedro Ferreira, no âmbito do Gradual – dão-nos evidências cabais da dependência dos modelos litúrgicos eborenses relativamente aos bracarenses, para além de outras dependências relativamente a Cluny (Rocha, 1980; Ferreira, 2010b). Musicalmente, são muito parciais os testemunhos da monodia catedralícia eborense anteriores ao Concílio de Trento (Alvarenga, 2018). Foi possível incluímos no nosso estudo alargado uns poucos exemplos de composições monódicas, estas geralmente associadas a variantes de circulação ibero-aquitana. Gostaríamos, porém, de referir aqui somente algumas variantes de circulação mais restrita.

caso sem correspondência no tonário de Gaillac, bem como a melodia original utilizada por um grupo de fontes aqui exclusivamente ibérico (Celanova, Huesca, um breviário de origem desconhecida [Po; Biblioteca Pública Municipal do Porto, ms. 1151], um fragmento medieval de Segóvia [Sg-f], e Toledo) destacam-se pelo seu alto grau de desenvolvimento melódico.



Fig. 3 - Évora, Arquivo da Sé, s/c (ss. XV/XVI) - fólio com o responsório
Eram quasi agnus

Entre os códices conservados hoje em dia na Catedral de Évora, encontra-se um Antifonário-Gradual, dos séculos XV/XVI, fragmentário, sem cota, com noventa fólios (Figura 3, acima). Este livro de coro, no seu estado original, teria tido, a julgar pela numeração árabe visível, mais de duzentos e quinze fólios. Os conteúdos parciais - intermitentes, mercê de lacunas várias - oferecem-nos composições monódicas para os seguintes períodos litúrgicos: a secção de Gradual inclui o Domingo depois do Natal, a Circuncisão, o Domingo da Sexagésima, o período que vai da Quaresma ao Domingo de Ramos, algumas festas, indetermináveis, do ciclo do Santoral, o Domingo de Pentecostes e, ainda, as festas da Santíssima Trindade e do Corpo de Deus; a parte de Antifonário inclui o Tríduo Pascal e o Domingo de Páscoa. Tomando como base comparativa a selecção de textos para o responsorial do Tríduo Pascal, constatámos que este não corresponde ao uso medieval de Évora (tal como representado no *Breviarium Elborensis* impresso em 1528), correspondendo sim, integralmente, à tradição dominicana. A Ordem dos Pregadores, ou Dominicanos - tal como a dos Frades Menores e a Ordem Militar de Avis - esteve entre as primeiras ordens a fixarem-se na diocese de Évora. A partir de 1266, os Dominicanos receberam as primeiras concessões de terras na cidade e, no início de 1267, receberam, em doação de D. Afonso III, a Ermida de Santa Maria dos Mártires onde, com autorização do bispo de Évora, datada do mesmo ano, viria a ser construído o seu novo convento (Oliveira, 2009). Porém, se a organização do responsorial deste códice fragmentário corresponde à tradição dominicana, temos, relativamente às melodias, uma situação dupla. Desde logo é possível observar-se que estas foram sujeitas a rasuras e substituições várias, sendo ainda assim bastante legíveis as variantes meló-

dicas originais (na Figura 3, sob a palavra *consilium*, e.g., temos uma variante original rasurada, mas legível – Sol-Sol-Sol-Ré-Ré – que deu lugar a uma variante posterior – Sol-Dó-Si-Dó-Ré-Ré). Tendo submetido as variantes melódicas deste códice, originais e posteriores, a um trabalho comparativo, e incluindo nesse estudo um antifonário trecentista do mosteiro dominicano de Saint-Louis de Poissy⁴, constatamos que as originais enquadram-se, regra geral, numa tradição medieval ibero-aquitana, e que as posteriores correspondem rigorosamente à tradição monódica da Ordem dos Pregadores, onde convergem modelos ibero-aquitanos, outros a estes alheios ou ainda modelos universais.

Este estado das variantes melódicas sugere que o códice em questão, originalmente representativo de uma tradição que não a dominicana, foi posteriormente adaptado ao costume dos Pregadores.

Porém, na organização dos textos, os sinais de adaptação apenas são sugeridos por alguns fólhos aparentemente adicionados numa fase posterior, a julgar pelas diferentes mãos de copista. Colocando-se a hipótese de o costume original deste códice ser o de Évora – o que no plano melódico discutiremos mais adiante – a comparação da selecção de textos para o responsorial eborense do Tríduo Sacro, segundo o *Breviarium* de 1528, com as correspondentes dominicanas, é bastante sugestiva (*vide* Tabela 1, em anexo).

Comparadas ainda com as listas do uso bracarense, é notável o grau de semelhança entre os usos eborense, bracarense e dominicano no âmbito do período litúrgico em evidência. Esta afinidade entre estes três usos é muito significativa, já que a configuração litúrgica em análise apresenta determinadas características algo restritas. Se observarmos estas listas à luz do estudo de Pedro Romano Rocha (Rocha, 1980), constatamos o seguinte: a) a ordenação de responsórios, para Quinta-feira Santa, aqui apresentada, e que, entre estas três fontes, é idêntica, circula somente na faixa mais ocidental da Península – mais concretamente, Braga, Évora, Tui, Compostela, Zamora e Salamanca; b) no responsorial de Sexta-feira Santa, a identidade dominicana nos dois primeiros nocturnos é suficiente para incluí-la na órbita restrita de Braga, Évora, Tui, Zamora e Moissac, sendo que a lista integral dominicana, à excepção do último responsório, encontrará paralelo apenas em Moissac; c) nos quatro últimos responsórios das Matinas de Sábado Santo, as diferenças consistem, essencialmente, num fenómeno de deslocação de responsórios (de resto, a configuração aí verificável é de circulação universal). Aparte a aproximação, aqui demonstrada, do costume dominicano à órbita ibero-aquitana – tema que retomaremos mais adiante – pode constatar-se, antes de mais, que seria relativamente fácil proceder a uma adaptação de um livro litúrgico eborense ao costume dominicano, hipótese esta convergente com o processo verificável no caso das melodias, de cujas variantes apresentaremos agora um ou outro exemplo.

⁴ Melbourne, Biblioteca Estadual, 096.1/R66A: códice escrito em torno de 1335-1345 (Manion & Vines, 1984). Disponível em <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/localmss.htm>.

Ev2, Ibero-Aquitano (vários), Fr

Do, Cel

Clu, MF

con-si - li - um

Exemplo 4 - Detalhe melódico comparativo do responsório *Eram quasi agnus - consilium*

No responsório de Quinta-feira Santa *Eram quasi agnus*, sob a palavra *consilium* (Exemplo 4 e Figura 3, acima), a variante original do códice fragmentário (Ev2) integra-se plenamente numa ampla circulação ibero-aquitana (partilhada com os Franciscanos) – onde uma recitação em Sol é directamente ligada a uma outra em Ré – contra a variante de circulação universal – onde aquela mesma ligação é ornamentada – aqui representada por Celanova, Cluny e Maur-des-Fossés e partilhada ainda com a variante posterior, ou seja, dominicana, do códice fragmentário (Do). Entre outros exemplos, aquele aqui descrito é um dos mais evidentes deste género de teia de relações, no que ao livro de coro em causa diz respeito.

Ev2, Ev-f, Br

Ibero-Aquitano (vários), Clu, Fr

Do, MF

me - i

Exemplo 5 - Detalhe melódico comparativo do responsório *Eram quasi agnus - mei*

Ainda na mesma peça, e mais adiante, as afinidades são mais restritas. Sob a palavra *mei* (Exemplo 5, acima), e contra as variantes moderadamente ornamentadas das restantes fontes, a variante original do nosso códice – à base de dois *puncti* – identifica-se, exclusiva e sugestivamente, com a variante bracarense e a de um fragmento medieval conservado na Sé de Évora (Ev-f; Figura 4, abaixo), que pode assumir-se como representante da tradição eborense (Alvarenga, 2018). A variante posterior, dominicana, do códice fragmentário, é aqui partilhada com a variante de Maur-des-Fossés.

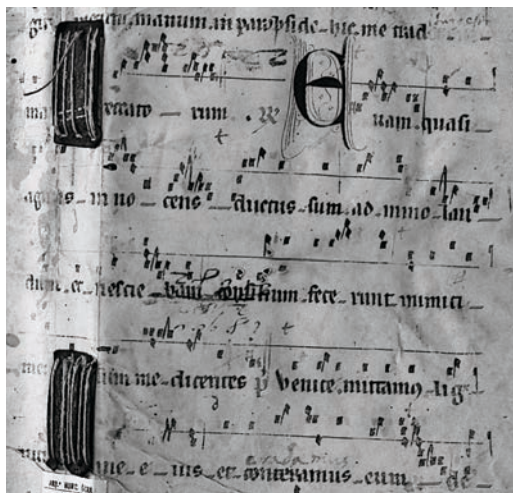


Fig. 4 - Évora, Arquivo Distrital, fragmento AHMEVR 98 (s. XIII) - detalhe com o responsório *Eram quasi agnus*

Exemplo 6 - Detalhe melódico comparativo do responsório *Seniores populi - tenerent*

Outro interessante exemplo de afinidade estreita pode encontrar-se, desta feita, no responsório, também de Quinta-feira Santa, *Seniores populi*, onde, sob a última sílaba de *tenerent* (Exemplo 6, acima), e contra diferentes variantes das restantes fontes, ambas as variantes original e posterior (dominicana) do códice fragmentário são partilhadas apenas com Braga e Salamanca.

Tendo-se presentes as dependências litúrgicas medievais de Évora relativamente a Braga (Rocha, 1980; Ferreira, 2010b), enquadráveis nos primeiros anos da restauração da diocese eborense enquanto sufragânea da arquidiocese bracarense (Oliveira, 2009), a identidade catedralícia eborense, primitiva, do códice fragmentário em análise, é por nós sugerida com base em dois aspectos aqui demonstrados: a) por um lado, a adaptação facilmente exequível dos textos litúrgicos do uso eborense ao uso dominicano, da qual o livro em causa, hoje - mas não primitivamente - dominicano, parece apresentar vestígios; b) por outro lado, a afinidade tendencialmente exclusiva, em determinadas variantes, entre o Antifonário de Braga e a

camada melódica primitiva do códice fragmentário em questão, chegando a estar envolvido um fragmento medieval associável ao uso eborense. Merece ainda destaque a inclusão de Salamanca numa das variantes restritas apresentadas por este códice (Exemplo 6, acima), inclusão esta enquadrável em determinadas afinidades entre Braga, Zamora e Salamanca, que Pedro Romano Rocha demonstrou no seu estudo do Breviário medieval bracarense (Rocha, 1980)⁵.

Finalmente, a ligação, também demonstrada, de uma destas variantes, restritas, à tradição melódica dominicana – o que no códice fragmentário produz uma coincidência entre as tradições melódicas original (supostamente eborense) e a posterior (dominicana) – faz eco, não só de um estudo recente de João Pedro d’Alvarenga, onde são descritas outras evidências de uma ligação entre o fragmento medieval conservado em Évora – acima mencionado a propósito do Exemplo 5 – e o costume dos Pregadores (Alvarenga, 2018), como também da relação da tradição melódica dominicana com a aquitana mencionada por Manuel Pedro Ferreira (Ferreira, 2009c). A este propósito, e relembrando ainda as afinidades estritamente litúrgicas que acima demonstrámos entre os responsoriais dominicano e determinados ibero-aquitanos, vale a pena evocar dois aspectos, um mencionado por Éric Palazzo e ambos por Philip Gleeson: por um lado, o particular enraizamento dos Dominicanos na região aquitana de Toulouse, onde São Domingos veio a estabelecer-se, e, por outro, a possível origem do denominado “Breviário de São Domingos” – de inícios do século XIII – no sul de França ou no norte de Espanha (Gleeson, 2004; Palazzo, 2004).

No natural contributo que podem ser para o conhecimento histórico, as incursões, comparativas – como aquela aqui apresentada – em identidades especificamente litúrgico-musicais medievais, promovem a valorização de heranças que, sobretudo se revitalizadas, contribuem de um modo particular para a essencial contínua dinamização de identidades actuais: recuperam um passado que, frequente e largamente esquecido, tem o poder de trazer às paisagens sonoras litúrgicas de hoje um valioso acréscimo identitário, não só pela sua primordialidade, como também pelas confluências litúrgico-musicais que encerra – espelho e estímulo para a fundamental unidade da tão diversa experiência humana – e finalmente ainda enquanto nova – e paradoxalmente antiga – vivência estética e espiritual⁶.

⁵ Mencione-se aqui a presença dos cluniacenses em Salamanca, Ávila e Zamora, onde foi bispo, a partir de inícios do século XII, Jerome de Périgord, possivelmente oriundo de Moissac, tal como São Geraldo. Cf. Barton, 2011 e Fletcher, 1978.

⁶ Para além da visão pessoal que fundamentalmente aqui subjaz, este parágrafo final inspira-se ainda em três outras fontes: a cativante reflexão de Manuel Pedro Ferreira no final de um seu artigo sobre o Gradual medieval bracarense (Ferreira, 2010b); determinados aspectos das introduções escritas, também de Manuel Pedro Ferreira, às suas aulas de História da Música [Antiguidade e Idade Média], pelo menos no ano lectivo de 2001/2002, na Universidade Nova de Lisboa; e ainda, de algum modo, as observações de Hildegard Westerkamp sobre o papel que pode ter uma “inovadora preservação de sons do passado” na “construção de ambientes e lugares sonoros saudáveis e atraentes”, Westerkamp, 1991, p. 4; tradução livre do original em língua inglesa.

<i>Quinta-feira Santa</i>			<i>Sexta-feira Santa</i>			<i>Sábado Santo</i>		
<i>Dominicanos</i>	<i>Évora</i>	<i>Braga</i>	<i>Dominicanos</i>	<i>Évora</i>	<i>Braga</i>	<i>Dominicanos</i>	<i>Évora</i>	<i>Braga</i>
1 In monte oliveti Verumtame n	1 Vigilat e et orate	1 Vigilate	1 Omnes amici mei Et dederunt	1	1	1 Sepulto domino Ne forte veniant	1 Accedente s	1 Accedente s
2 Tristis est Ecce approp.	2 2	2	2 Velum templi Amen dico tibi	2	2 Petrae scissae Petrae scissae	2 Jerusalem luge Dedue quasi torrentem	2	2
3 Ecce vidimus eum Vere languores	3 3	3	3 Vinea mea electa Ego quidem	3 Saepivi te	3 Saepivi	3 Planget quasi virgo Ululate pastores	3	3
4 Amicus meus Filius quidem	4 Melius erat	4 Melius illi	4 Tamquam ad latronem Filius quidem hominis	4 Cumque injecissent	4 Cumque injecissent	4 Recessit pastor noster Destruxit quidem	4	4
5 Unus ex vobis Qui intingit	5 5	5	5 Tenebrae factae sunt Cum ergo accepisset	5	5	5 O vos omnes qui transitis Attendite universi	5	5
6 Eram quasi agnus Omnes inimici	6 6	6	6 Barrabas latro dimetitur Ecce turba	6 Verax datur	6 Verax datur	6 Caligaverun t oculi mei O vos omnes	7	7 In pace in idipsum
7 Una hora Dormite jam	7 7	7 Quid dormitis	7 Tradiderun t me Astiterunt reges	7 O Juda Corpore tantum	7 O Juda Corpore tantum	7 Ecce quomodo moritur In pace factus est	8 Dederunt me	8
8 Seniores populi Collegerunt	8 8	8	8 Jesu tradidit impius Et ingressus	8 Avaritiae	8 Avaritiae	8 Aestimatus sum Posuerunt me	9	9
9 Revelabunt caeli In die perditionis	9 9	9 In die tribulatio nis	9 Sicut ovis Ipse vulneratus	9 Animam meam	9 Animam meam	9 Agnus dei Christus Lustra sex	9 Sicut ovis Tradidit in mortem	9 Sicut ovis Tradidit in mortem

Tabela 1 – Responsórios e versículos para os Offícios de Matinas do Tríduo Sacro

Referências bibliográficas

- Agustoni, L. (1985). La questione del SI e del MI. *Studi Gregoriani*, 1, pp. 40-45.
- Alvarenga, J. P. d' (2002). Fragmento de um breviário notado bracarense do século XIII. In Idem. *Estudos de Musicologia* (pp. 11-33). Lisboa: Colibri / Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
- _____. (2018). Problems encountered in the identification of Portuguese medieval liturgical fragments: a case study. Não publicado.
- Barton, S. (2011). El Cid, Cluny and the Medieval Spanish Reconquista. *English Historical Review*, 126(520), pp. 517-43.
- Boyce, J. J., O.Carm. (2001). Newly-Discovered Manuscripts for an Old Tradition: The Salamanca Choirbooks. In L., Dobszay (Ed.). *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting. Esztergom & Visegrád, 1998* (pp. 9-28). Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology.
- Bragança, J. O. (1975). *Missal de Mateus – Manuscrito 1000 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (2008). Influência religiosa da França no Portugal medievo. *Liturgia e espiritualidade na Idade Média*, pp. 57-76. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Carvalho, J. F. de (2010). *Pontifical de luxo brácaro-romano. Manuscrito 870 do Arquivo Distrital de Braga [1485-1516]*, Lisboa: Pedra Angular.
- Collamore, L. (2000). *Aquitanian Collections of Office Chants: A Comparative Survey*. Tese de Doutoramento. Washington: The Catholic University of America .
- Dubois, V. (2005). Les mélodies des versets de répons du 1^{er} ton dans le tonaire du manuscrit Paris, BnF Latin 776. *Études Grégoriennes*, 33, pp. 75-105.
- Ferreira, M. P. (2009a). A música na Sé de Braga durante a Idade Média. Estado da questão. In A.M.S.A., Rodrigues, & M.P., Ferreira (Coords.). *A Catedral de Braga. Arte, liturgia e música dos fins do século XI à época tridentina*, pp. 93-135. Lisboa: Arte das Musas.
- _____. (2009b). São Geraldo de Braga e o seu culto litúrgico. In A.M.S.A., Rodrigues, & M.P., Ferreira (Coords.). *A Catedral de Braga. Arte, liturgia e música dos fins do século XI à época tridentina*, pp. 211-212. Lisboa: Arte das Musas.
- _____. (2009c). Um fragmento de Alcobaça, o canto dos Pregadores e os seus livros de coro na Biblioteca Nacional. In Dom M.Á., González García, & Dom J.L.A., Carreiras (Orgs.). *Actas IV Congreso Internacional Císter en Portugal y en Galicia. Tomo II. Los caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense*, pp. 733-753. Braga – Oseira.
- _____. (2010a). A Lamentação de Astérix: “Conclusit vias meas inimicus”. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. II: Música Eclesiástica*, pp. 23-57. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (2010b). Das origens do Gradual de Braga. In Idem. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. II: Música Eclesiástica*, pp. 119-160. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fletcher, R. A. (1978). *The Episcopate in the Kingdom of León in the Twelfth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Gleeson, P., O. P. (2004). The pre-Humbertian liturgical sources revisited. In L.E., Boyle, & P.-M., Gy (Dirs.). *Aux origines de la liturgie dominicaine. Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, pp. 99-114. Roma: École française de Rome; Paris: CNRS.
- Huglo, M. (1983). Remarques sur la notation musicale du bréviaire de Saint-Victor-sur-Rhins. *Revue bénédictine*, 93(1-2), pp. 132-136.
- Janini, J. (1977). *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. I – Castilla y Navarra*. Burgos: Ediciones Aldecoa.
- Lemarié, Dom J. (1965). *Le bréviaire de Ripoll. Paris, B. N. lat. 742. Étude sur sa composition et ses textes inédits*. Abadia de Montserrat.
- Leroquais, V. (1934). *Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France, Vol. III*. Paris.
- Manion, M., & Vines, V. (1984). *Medieval and Renaissance Manuscripts in Australian Collections (70)*. Londres.
- Mitchell, A. W. (2003). *The Chant of the Earliest Franciscan Liturgy*. Tese de Doutoramento. The University of Western Ontario.
- Oliveira, L. F. de (2009). As Ordens Religiosas na Diocese de Évora 1165-1540. *Medievalista online*, 5(7), pp. 1-23. Retirado de <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>

- Palazzo, É. (2004). Authenticité, codification et mémoire dans la liturgie médiévale: l'exemple du 'Prototype' de l'Ordre dominicain. In L.E., Boyle, & P.-M., Gy (Dirs.). *Aux origines de la liturgie dominicaine. Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, pp. 59-81. Roma: École française de Rome; Paris: CNRS.
- Renaudin, A. (1972). Deux antiphonaires de Saint-Maur: BN Lat 12584 et 12044. *Études Grégoriennes*, 13, pp. 53-150.
- Rocha, P. R. (1980). *L'Office Divin au Moyen Age dans l'Église de Braga. Originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Age*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.
- Rodríguez Suso, C. (1992). El manuscrito 9 del monasterio de Silos y algunos problemas relativos a la adopción de la liturgia romana en la Península Ibérica. *Revista de Musicología*, 15(2-3), pp. 473-510.
- Rubio Sadia, J. P. (2004). La introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo. El papel de las Órdenes religiosas a través de las fuentes litúrgicas. *Toletana*, 10, pp. 151-177.
- _____ (2011). *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Ruiz Torres, S. (2010). El rito romano en la Segovia medieval: catalogación y análisis de unos fragmentos litúrgicos (siglos XII-XVI). *Hispania Sacra*, 62(126), pp. 407-455.
- _____ (2012). *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*. Tese de Doutoramento. Universidade Complutense de Madrid.
- Veiga, D. A. da (2009). *O Alleluia na monodia litúrgica em Portugal até 1600: comparações melódicas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (2016a). Os livros de coro da Catedral de Sevilha: aspectos da tradição melódica. In M., Brescia, & R.M., Brescia (Eds.). *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, pp. 248-258. Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- _____ (2016b). Twelfth and Thirteenth-Century Breviary Fragments in Moissac and the Rite of Braga: Some Preliminary Insights. In M.P., Ferreira (Ed.). *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections (Iberian Early Music Studies 2)*, pp. 49-58. Edition Reichenberger.
- _____ (2018). O rito bracarense: música e liturgia, da Idade Média aos dias de hoje. *Misericórdia de Braga*, 14, pp. 155-178.
- _____ (2019). A música litúrgica na Catedral de Braga no tempo de Frei Bartolomeu dos Mártires. *Salicus - Revista de Música Litúrgica*, 7, pp. 9-23.
- Westerkamp, H. (1991). *The Soundscape Newsletter*, 1.

FONTES HISTÓRICAS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM SONORA: O CASO DAS VISITAÇÕES DO SÉC. XVI DA ORDEM DE CRISTO

LUÍSA CORREIA CASTILHO

Instituto Politécnico de Castelo Branco/CESEM/NOVA FCSH

A Ordem da Milícia de Iesu Christo, conhecida apenas por Ordem de Cristo, uma Ordem Militar, surgiu em Portugal, por deliberação do rei D. Dinis, no sentido de restaurar a Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo, ou Ordem do Templo, que esteve presente no nosso país desde 1128 a 22 de março de 1312, quando foi extinta. (Pizarro, 2015)¹ A nova ordem proposta ao papa João XXII foi aprovada pela bula *Ad ea ex quibus* de 14 de Março de 1319, determinando sede conventual em Castro Marim (Algarve), com fixação definitiva em Tomar, região que também foi cabeça e sede da Ordem do Templo.

Ordenava-se simultaneamente que a nova milícia recebesse todos os bens anteriormente pertencentes à Ordem do Templo e que ficasse sob obediência da Regra e Estatutos de Calatrava, respetivamente de filiação beneditina e de natureza cisterciense, nomeando o abade de Alcobaça como visitador e reformador (Pizarro, 2005; Costa, 2015).

O *corpus* da Ordem de Cristo, tal como na Ordem do Templo, seria constituído por freires cavaleiros, que combatiam e possuíam atributos militares específicos, e por freires clérigos, com obrigações de carácter religioso e espiritual (Cota, 2017; Silva, 2002).

Contendo um vasto domínio territorial um pouco por todo o país com incidência no centro do país (Norte do Rio Tejo e sul de Coimbra, Beira Interior e Alto Alentejo, Trás-os-Montes e Braga), a Ordem de Cristo estava organizada em Comendas. Estas eram um espaço territorial delimitado dentro do qual os freires cavaleiros atuavam como autoridade senhorial e podiam conter casas, castelos e fortalezas-oratórios, capelas, igrejas, instaladas em vilas, quintas, ou prados, lagos ou vinhas.

O detentor da Comenda, o Comendador, era um freire cavaleiro nomeado pelo Mestre da Ordem, pela sua antiguidade e recompensa de serviços prestados, ficando com a obrigação de a defender e administrar (Silva, 2002). Era um cargo vitalício e devia exercer a sua autoridade senhorial (com direitos jurisdicionais e eclesiásticos) em nome do Mestre, de acordo com o poder que lhe fora delegado. Uma vez em posse do cargo, tinha obrigação de residir na Comenda e de fazer um

¹ A bula *Vox in excelso* emitida pela Santa Sé em 1312 determinou o término oficial da existência da Ordem do Templo, concretizada a 18 de Março de 1314, quando o Grão-Mestre Jacques de Molay e Geoffroy de Charny, Preceptor da Normandia, foram queimados vivos em Paris (Cota, 2017).

inventário dos bens que iria administrar, chamado o tomo da Comenda. Usufruí dos seus bens e rendimentos, mas, por outro lado, tinha a obrigação de prover com o necessário em falta tanto no temporal, como no espiritual (Silva, 2002).

As casas principais das comendas, casa ou paço do Comendador, tinham uma capela e uma sala capitular, onde os irmãos cumpriam as suas obrigações religiosas, podendo mesmo proferir os votos de admissão na Ordem, sob a orientação do Prior ou Capelão da Comenda, ministro religioso autorizado a prestar assistência pastoral e a realizar culto nesta comunidade de fiéis.

Podiam ainda ser propriedades reduzidas a uma só casa, embora na generalidade fossem domínios com um conjunto de casas com a sua casa principal, ou casa-sede. Os castelos, em constante prevenção, possuíam igualmente, capelas fortificadas.

O rendimento das comendas sustentava a Ordem, à semelhança do que tinha acontecido na Ordem do Templo².

As Visitações da Ordem de Cristo

As Visitações eram uma prática institucional governativa e de exercício da autoridade, cujo objetivo primeiro era registar um inventário dos bens e do estado da Comenda, no sentido de vir a corrigir procedimentos e remediar insuficiências de forma mais eficaz no quadro das suas complexas estruturas orgânicas (Costa, 2012). Estas inquirições para além de identificarem bens patrimoniais, avaliava as práticas de conduta, especialmente de carácter religioso. As Visitações às Comendas constituíam, assim, exames importantes para avaliação do património temporal e espiritual da Ordem (Silva, 2002). Como tal, através desta avaliação era possível apreçar periodicamente e de forma direta o cumprimento ou a desobediência às diretrizes que em termos gerais haviam sido definidas pela normativa da ordem. (Silva, 2002).

Os Visitadores examinavam a “actuação dos Comendadores, a legalidade da posse do hábito e da comenda, a sua presença ou ausência do núcleo patrimonial e o estado dos bens que lhe estavam atribuídos” (Costa, 2012, p. 407). O Prior, ou Capelão, era igualmente interrogado, daí que nos textos das Visitações sobressaia a atenção dada às igrejas e a assuntos do foro religioso e moral, muitas vezes em detrimento da gestão senhorial (Costa, 2012). Os registos realizados pelos Visitadores dão-nos conta da localização e identificação das igrejas *de pleno jure*, capelas e ermidas nas Comendas da Ordem de Cristo no reino; o estado em que se encontravam, a correspondente vida litúrgica e assistência religiosa nas paróquias e igrejas de cada Comenda, com conhecimentos importantes sobre os livros litúrgicos mais utilizados para o Culto Divino, muitos deles com notação musical (Cota, 2017).

Do Capítulo Geral que se realizou no Convento de Tomar a 5 de Dezembro de 1503, nasceu a *Regra e Definições da ordem do mestrado de nosso Senhor Jhesu Christo 1503* com registo de importantes decisões relativas à administração da Ordem. Entre outras determinações, ficou estabelecido o processo das Visitações que deveriam

² Para uma informação mais detalhada sobre os rendimentos das comendas leia-se o artigo de Lencart 2016, pp. 105-6.

efetuar-se a todas as Comendas e propriedades da Ordem, sendo escolhidos para Visitadores dois religiosos da Ordem (Silva, 2002).

A Ordem de Cristo implementou um plano de Visitações praticamente durante toda a sua existência, embora o registo da sua prática nem sempre se tenha preservado. Sobreviveram relatos significativos dessas Visitações nas primeiras décadas do século XVI, nos anos de 1505 a 1510 e 1537. Serão objecto do presente estudo as Visitações do início do século XVI, transcritas por Dias (1979) e Hormigo (1981), complementadas por outras fontes, como Tombos das Comendas.

As visitasões de 1505 a 1510 foram efetuadas por D. João Pereira (fidalgo e conselheiro da casa do rei D. Manuel, comendador de Casével) e Frei Diogo do Rego (bacharel), e tendo ainda como escrivão Frei Francisco Rodrigo Ribeiro (capelão de D. Manuel, notário apostólico da Ordem) e a partir de 1507 também Rodrigo Ribeiro (também escudeiro). Em 1505 viajaram pelas comendas da Beira Baixa e outras, em 1507 - 1508 pela região transmontana e Beirã (Alta e Litoral), em 1508 por Lisboa e Alpriate, e em 1509-1510 viajaram pelo Sul e Centro (Tomar) (Dias, 1979; Hormigo, 1981). As visitasões de 1537 foram efetuados por Frei António Lisboa e seu escrivão (Hormigo, 1981).

As Comendas, os Comendadores, os Capelães e as respetivas igrejas

As visitasões, segundo se pode apurar, contêm o relato de 52 comendas, cinco na região de Bragança, oito na região da Guarda, duas na de Viseu, quatro na de Coimbra, três na de Leiria, vinte na de Castelo Branco, três na de Santarém, três na de Lisboa, duas na de Portalegre, uma em Évora, e uma em Faro.

Um dado que sobressai é a quantidade de comendas existentes na região de Castelo Branco, perfazendo mais de um terço (38,5%) do total das comendas. Outro dado que salta à vista ao percorrer os textos das Visitações é a ausência sistemática dos Comendadores, o que segundo Costa (2012, p. 423):

deve-se à posse de mais do que um núcleo comendatário, no contexto da grande relevância das comendas ao nível dos rendimentos da aristocracia portuguesa [...] associada à sua importância nos códigos de distinção social. Assim a sua ausência das áreas que lhes estavam confiadas era justificada por estarem muito ligados à corte, por participarem nas armadas e nas empresas imperiais e, por isso, muitas vezes não possuíam um espírito de pertença à congregação nem cultivavam os rituais que a caracterizavam, o que por vezes daria origem a vozes dissonantes dentro das Ordens³.

Identificaram-se 37 nomes de Comendadores, número menor em relação às comendas, porque por vezes o mesmo comendador era detentor de várias comendas inclusivamente com bastante distância entre elas, como por exemplo: D. Frei Fernão da Silva de Castro detinha as comendas de Alcains, Touro, Alpalhão e Portalegre.

Os capelães eram ministros religiosos autorizados a prestar assistência pastoral e a realizar culto numa comunidade de fiéis. As visitasões dão-nos conta de 44 nomes de Capelães. Destes, treze eram da ordem pois vêm referenciados com Frei antes do nome, ou nomeado como frei professo do convento de Tomar como por

³ Costa, 2012, p. 423.

exemplo Frei Pedro Freire, os outros 31 nomes pertenciam ao quadro diocesano, pois vêm nomeados como clérigos com carta de cura do bispo da Guarda, ou Braga, ou Coimbra ou outro.

Tendo assim estes territórios a tutela de duas instituições por vezes a documentação das visitas transparecia os conflitos entre a Ordem de Cristo e as autoridades episcopais. Segundo Costa “Os diferendos entre estas duas instâncias remontam aos primórdios das Ordens Militares e tinham como objetivo a clarificação do exercício de direitos em reconhecimento da autoridade de ambos” (Costa, 2012, p. 427). A Ordem de Cristo, sendo uma Ordem Militar de filiação beneditina estava naturalmente atenta à preparação dos seus freires, à dimensão religiosa da instituição e ao seu potencial no plano de enquadramento das pessoas que viviam sob a sua influência. Embora se previsse, por exemplo um mestre de gramática, o ensino dos noviços e a leitura assídua da regra, não se consegue identificar com rigor determinadas facetas da preparação e enquadramento espiritual destes freires. Assim, a dimensão espiritual da vivência dos clérigos seria marcada não apenas por certas leituras, mas também por diversas práticas que moldavam o seu quotidiano e, como tal, assumiam a obrigação de enquadrar do ponto de vista eclesiástico as populações que viviam nos seus domínios, cumprindo responsabilidades pastorais. (Costa, 2015)

A tabela nº 1 mostra-nos os resultados discutidos nos parágrafos:

Comenda	Comendador	Prior/Capelão	Orago
Distrito de Bragança [Diocese de Braga]			
Castelo Branco- 1507- (Conselho de Mogadouro)	D. Duarte de Sousa	Frei Pedro Fernandes	Nossa Senhora Santa Maria
Mogadouro-1507 (Conselho de Mogadouro)	D. Duarte de Sousa	Frei Martim Afonso	São Mamede do Mogadouro
Penas Royas-1507 (Conselho de Mogadouro)	D. Duarte de Sousa	Frei Martim Afonso (=) António de Paiva	São João Baptista
Bemposta-1507 (Conselho de Mogadouro)	D. Duarte de Sousa	João Anes	S. Pedro Apostolo
São Martinho do Peso (Conselho de Mogadouro)	D. Duarte de Sousa	Frei Anes de morais	São Martinho
BEIRA ALTA-Distrito da Guarda [Diocese da Guarda] ou [Lamego]			
Reigada-1507 (Conselho de Castelo Rodrigo)	D. Fernando Coutinho	Frei Brás	Nossa Senhora do Pereiro
Longroiva-1507 (Conselho de Meda) Diocese de Lamego	D. Garcia de Melo	Álvaro Anes	Nossa Senhora Santa Maria do Torrão
Meda-1507 Diocese de Lamego	D. Garcia de Melo	Fernando de Morais	São Bento
Muxagata-1507 (Conselho de Vila Nova de Foz Côa)	D. Garcia de Melo	Luís Anes	Santa Maria Madalena
Jesuã - Santa Ovaia (Conselho de Seia)	D. Diogo de Sousa	João Fernandes	Salvador
Avelãs de Ambom (Conselho da Guarda)			
Marmeleiro (Conselho da Guarda)	D. Jorge Barreto		Nossa Senhora
Touro (Conselho de Sabugal)	Fernão da Silva ⁴	Diego Anes	Nossa Senhora
Distrito de Viseu [Bispado de Viseu]			

⁴ Era também comendador de Alpalhão, Alcains e Santa Maria de Portalegre.

Pinheiro de Ázere (Conselho de Santa Comba Dão)		D. Gomes Ferreira	Cristóvão Afonso	S. Miguel	
Quinta da Silvã (Conselho de Sátão)		D. Jorge Barreto			
Distrito de Coimbra [Bispado de Coimbra]					
Ega (Conselho de Condeixa-a-Nova)		D. Fernando de Sousa	Afonso Rodrigues	Nossa Senhora da Graça	
Soure				Nossa Senhora da Graça (desapareceu) / S. Tiago	
Granja do Ulmeiro (Conselho de Condeixa-a-Nova)		D. Diogo Delgado	Sem Igreja		
Alencarça (Conselho de Soure)		D. António Bivar		São Tomé	
Distrito de Leiria⁵ [Bispado de Coimbra]					
Pussos		D. Pedro Ferreira	Rui Periz	Santo Estevão	
				Nossa Senhora (Maças de Caminho)	
Redinha (Conselho de Pombal)		Lopes Mendes de Oliveira	Lopo Dias	Nossa Senhora	
Pombal – Igreja de S. Martinho				S. Martinho	
Pombal – Igreja de S. Pedro				S. Pedro	
Pombal – Igreja de Santa Maria				S. Maria	
BEIRA BAIXA-Distrito de Castelo Branco [Diocese da Guarda]					
Segura – 1537		D. Garcia de Castro	João Vaz	Nossa Senhora	
Salvaterra do Extremo – 1537		D. Garcia de Albuquerque	João Lopes (Castelhano)	Santa Maria	
Penha Garcia	1505	Frei João da Rosa	Frei Pedro Freire	Nossa Senhora	
	1537	?	Frei Sebastião		
Idanha-a-Nova-1537		D. João Manuel	Afonso Martins	Santa Maria da Conceição	
Idanha-a-Velha	1505	- Frei Garcia Afonso (Vaga pelo falecimento de D. Frei Garcia Afonso)	Martim Vaz	Santa Maria	
	1537	-			
Proença-a-Velha	S. Miguel de Acha	1505	Frei D. Carlos	Jorge Alvares	S. Miguel
		1537	Frei D. Pedro de Mascarenhas	João Lourenço	
	Proença-a-Velha	1505	Frei D. Carlos	Pedro Martins	Nossa Senhora
		1537	Frei D. Pedro de Mascarenhas	Frei Diogo Fernandes	
Castelejo – 1505		Frei Henrique Ferreira	Gonçalo Lopes	Santa Ana	
Póvoa da Atalaia – 1537			Martim Fernandes	Santo Estevão	
Castelo Novo e Alpedrinha	1505	Frei Álvaro Pereira	Luís Afonso	Santa Maria	
	1537		Miguel Martins Sistros Alvarez	São Martinho	
Zebras-1505			Diogo da Cunha	Santa Maria	
Fatela-1505			Simão Afonso	Santa Maria da Silva	

⁵ Leiria e Aveiro pertenceram à diocese de Coimbra até 1545 e 1774, respetivamente. Criadas dioceses naquelas datas, foram extintas e incorporadas em Coimbra em 1882. Leiria foi, porém, restaurada como Leiria-Fátima em 1918 e Aveiro em 1938. A partir da segunda década do século XVI, quando Leiria era uma vigiaria do Convento de Santa Cruz de Coimbra dá-se nela um notável movimento de descentralização. Cf. Abreu, 2000.

Casegas-1505				Jorge Afonso	S. Pedro
Silvares-1505					Santa Ana
Lardosa	Lardosa	1505	Frei Garcia Afonso de Mello	Luís Pires	S. Martinho
		1537	António de Sousa	João Alvares	
	Soalheira	1505			S. Lourenço
		1537			
Alcains	1505		D. Frei Fernão da Silva de Castro ⁶	Pero Alvares	Nossa Senhora da Conceição
	1537		Luís de Saldanha	Gaspar Fernandes	
Castelo Branco	Santa Maria (não há)				Santa Maria
	S. Miguel	1505		Frei Francisco Lobeira	S. Miguel
		1537	D. Fernando de Meneses	Frei Simão de Almeida	
Monforte-1737			D. Fernando de Meneses.	Frei Diogo Montoso	Nossa Senhora da Ajuda
Mata-1737			Garcia de Albuquerque	Pedro Vaz	Santa Margarida
Lousa-1737			Francisco Barreto filho de Nuno Barreto do Algarve		Nossa Senhora dos Altos Céus
Escalos de Cima-1505				Gregório Pires	S. Pedro
Distrito de Santarém [Bispado de Lisboa?] Vigaria de Tonar					
Igreja Santa Maria do Olival (principal igreja da Ordem de Cristo)			D. Diogo Pinheiro (reitor)		Santa Catarina
Igreja de S. João Baptista					S. João
Igreja de Santa Maria do Castelo					Santa Catarina
Igreja de São Miguel de Porrais				Baltasar Dias	S. Miguel
Igreja de Santa Maria Madalena					Santa Madalena
Igreja de São Pedro da Bebequeira					São Pedro
Igreja de Santa Maria da Serra					Santa Maria
Igreja de Santa Maria da Orada - Comenda de Olalhas					Santa Maria
Igreja de São Pedro d'Alvioeira					Santa Maria
Igreja de Santa Maria dos Casais					Santa Maria
Igreja de Santa Maria da Sabacheira					Santa Maria
Igreja de Santa Maria das Areias					Santa Maria
Póvoa (Conselho de Tomar)			D. João Caldeira		
Casével (Conselho de Santarém)			D. Gastão Coutinho		Santa Maria
Distrito de Lisboa [Bispado de Lisboa]					
Lisboa - Igreja da Conceição			D. Garcia Moniz	Frei Francisco Rebelo	Nossa Senhora da Conceição
Granja de Alpriarte [Conselho de Vila Franca de Xira]			D. Nuno Emanuel (tb de Idanha-a-Nova e Almorol)	-	Não tem igreja
Quinta da Freiria (Conselho de Alenquer)					
Distrito de Portalegre [Bispado da Guarda]					
Elvas (ou de Évora)			D. Rui de Melo		Santa Maria Madalena
Portalegre			D. Fernão da Silva (=)	Frei Jorge Freire	Santa Maria A Grande
Distrito de Évora [Bispado de Évora]					

⁶ Cavaleiro da Ordem de Cristo, fidalgo da casa régia (o mesmo de Touro, Alpalhão e Portalegre).

Mendo Marques (Conselho de Arraiolos)	D. Fernando de Meneses		
Distrito de Faro [Bispado de ?]			
Castro Marim	Lopo Mendes de Oliveira (tb de Redinha)		

Tabela 1 - Comendas, Comendadores, Capelães e Oragos das visitasões

O percurso das Visitações

A título exemplificativo, descreve-se o percurso de 1505, na região de Castelo Branco (fig. 1), que teve início a 5 de Setembro em Castelejo, passando depois por Castelo Novo e Alpedrinha (20-9), Alcains (27-9), Lardosa (28-9), Soalheira (30-9), São Miguel de Acha (3-10), Proença-a-Velha (8-10), Idanha-a-Velha (10-10), Penha Garcia (11-10), Bemposta (18-10), Segura e Salvaterra do Estremo (25-9), Rosmanial (5-11), Mata (10-11), Idanha-A-Nova (12-11) Lousa (14-11), Escalos de Cima (16-11), terminando em Castelo Branco, a 25 de Setembro de 1505.



Fig.1 - Itinerário das visitasões de 1505 na região de Castelo Branco

O Orago, patrono ou padroeiro de uma igreja, chama-se “titular” daquele lugar sagrado e é um santo a quem a igreja é dedicada. Pode igualmente estar dedicada a uma Pessoa Divina (Cristo, Espírito Santo, Santíssima Trindade), ou um Mistério com Ela relacionado (ex. Nascimento de Cristo, Ressurreição, Assunção), (Oliveira, 1973, p. 1044).

Quanto aos santos (titulares) presentes nas sessenta e uma igrejas da Ordem de Cristo incluídas na tabela 1, destacam-se quarenta igrejas dedicadas a Nossa Senhora. A especial devoção a Nossa Senhora e a prática do culto Mariano, demons-

tra a continuidade da espiritualidade mariana na Ordem de Cristo herdada da Ordem do Templo por influência cisterciense. Reforçava-se por isso a exigência, feita na Regra, de os cavaleiros e comendadores terem que rezar as designadas horas de Santa Maria, isto é, o Ofício das Horas de Nossa Senhora. Era o Pequeno Ofício Menor que consistia na leitura de 3 salmos e suas antífonas, concluindo com a *Avé-Maria* ou a *Salvé-Rainha*, para além do Ofício do próprio dia. Neste sentido, o Capelão tinha entre as demais obrigações de missa, a incumbência de celebrar missa no dia das Candeias, em todas as festas de Nossa Senhora, na véspera da sua Ascensão e no dia comemorativo do seu nascimento; juntavam-se as antífonas do *Magnificat* e *Benedictus* nas vésperas e dias de festa de Nossa Senhora, entre outros dias. (Costa, 2015; Cota, 2017).



Fig. 2 - Imagem de Nossa Senhora na Igreja de Proença-a-Velha.

Coloca-se, como tal, a hipótese de pelo menos na região de Castelo Branco, uma vez que das vinte e quatro igrejas pertencentes à Ordem, dezasseis terem como orago Nossa Senhora, e nesse caso haver uma conexão entre as atuais festas e as romarias, um pouco por todo o território, das festas vividas no “Sagrado Feminino”, isto é, dedicadas ao culto da Virgem Maria, com invocação de Nossa Senhora de Mércules (em Castelo Branco), Nossa Senhora do Almortão (em Idanha-a-Nova), ou Nossa Senhora dos Altos Céus (na Lousa), entre outras.

Contributos para a caracterização de uma paisagem sonora **O coro, o campanário e as campainhas**

O coro representa um espaço na igreja, geralmente situado por cima da porta principal da igreja, correspondente a uma tribuna elevada, com visão direta para o altar-mor, onde dignitários, membros do clero ou freires podiam assistir à missa

isolados do resto da congregação. Depois, a sua função foi sendo absorvida para a recitação e canto dos textos litúrgicos e, como tal, servir apenas para o coro. Embora em todas as igrejas seja usual existir um coro, nas Visitações só vem a sua menção em oito igrejas, nomeadamente em Segura, Salvaterra do Extremo e Idanha-a-Nova, na região de Castelo Branco, vila da Bemposta no Mogadouro, Soure, Igreja de Santa Maria do Olival e de Santa Maria das Arenas em Tomar e Portalegre. As descrições mencionam o local, acesso e materiais do coro, como por exemplo “de trás da porta principal, ficava a pia baptismal, e uma escadaria em pedra que dava acesso ao coro” (Hormigo, 1981, p. 8) e “sobre a porta principall tem hũum muito boom coro de castanho de parede a parede” (Hormigo, 1981, pp. 1-2).

O campanário é uma torre desenhada para conter sinos, o que é comum nos edifícios religiosos. Para além do aspeto musical inerente, podendo estar afinados musicalmente entre si, os sinos exerciam funções sociais importantes nas comunidades, servindo para convidar os fiéis para as celebrações, orações diárias e festas religiosas, bem como para anunciar a morte e o enterro de pessoas da comunidade, ou ainda, o nascimento ou batizado de uma criança. De acordo com o seu toque, conhecido de antemão pelo povo, os sinos alertavam ainda para incêndios, vendavais, tempestades e outros tipos de perigos. Portanto, os sinos são simultaneamente sinal musical e de convocação quer para os momentos de dor ou de festa (Braga, 2012).

Cada sino tem um diferente tom dependendo do seu tamanho. Um sino grande tem um tom mais grave, enquanto um pequeno tem um tom mais agudo. Para se obter o tom correto, o fundidor, esculpia por dentro ou por fora do sino. Se soasse muito grave, o tom podia ser elevado removendo metal da borda inferior do sino, se fosse muito agudo, podia baixar o tom, pela remoção de metal da parte de dentro do sino. A nota musical do sino é determinada pelas dimensões, forma geométrica, diâmetro da boca e pela relação da espessura da aba, ou seja, a parte terminal do sino e onde bate o badalo. Eram feitos geralmente de bronze, adicionando-se outras ligas, como ouro ou prata de modo a melhorar a sua sonoridade, segundo fórmulas secretas guardadas e passadas de geração a geração pelas famílias construtoras, geralmente italianas, alemãs e portuguesas (Baião, 2010).

Nas Visitações são mencionados cinquenta e um campanários; destes, um tem quatro sinos, vinte seis têm duas sinetas (fig. 3), dezanove têm um só sino (Fig. 4) e cinco não especificam quanto sinos têm. Por vezes tinham dois campanários como em Reigada, no concelho de Castelo Rodrigo, no distrito da Guarda: “um Campanário novo sobre a fachada, com dois sinos e um campanário velho junto à capela-mor” (Dias, 1979, p. XII). Ocupavam diferentes posições em relação ao edifício principal: na fachada esquerda, sobre o portal, sobre a porta principal, à esquerda da porta principal, à direita da porta principal, ou ainda separado do templo. O material de que era feito também vem referido: cantaria de remate triangular; em pedra; com um arco cruzado de pedraria; de dupla ventana. A avaliação do seu estado, ou das suas características também era frequente: “razoável tamanho”; “pitoresco”; “tipo vulgar”; “bom”; “grande e antigo”; “tipo habitual”; “altaneiro”.



Fig. 3 - Dois sinos - Igreja de Proença-a-Velha

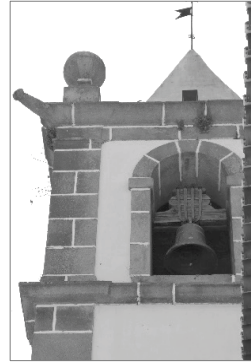


Fig. 4 - Um sino - Igreja de Monforte da Beira

As Campainhas servem para chamar a atenção dos fiéis para os momentos mais importantes da missa (elevação de Cristo). Nas Visitações são nomeadas várias espécies: roda de campainhas (12 por ex.); campainhas de mão (a mais mencionada); campainhas no foro da igreja; campainha no teto da igreja; campainhas de levantar a Deus; campainha de comungar; campainhas no meio da igreja.

O quotidiano litúrgico e as obrigações do Capelão

Os freires assumiam a obrigação de enquadrar do ponto de vista eclesiástico as populações que viviam nos seus domínios, cumprindo responsabilidades pastorais. Enquanto os textos normativos transmitem um aspeto mais formal do enquadramento da religiosidade, sobretudo, no quadro de orações e preceitos orientadores de vida, já a religiosidade vivida, tanto dos clérigos como dos fregueses que frequentavam as igrejas por eles orientadas, têm que ser procuradas, por exemplo, na assiduidade aos sacramentos, situação da qual as Visitações guardam memórias singulares.

Assim, aos clérigos cabia “adubar e correger seus bens”. Para além disso, não cumpriam nem rezavam o ofício divino “tam pausadamente como deve”. Constatando tal facto, os Visitadores exortavam a que este se fizesse:

com muita diligência em tal maneira que daqui em diante se faça melhor o dito ofício divino do que atee ora se fez e faz, ao menos aos domingos e festas e santos de guarda as missas e oras canónicas manso e com pausa em tal guisa que Deus Nosso Senhor seja servido e o povo rezeba devaçom e doutrina⁷.

Mandavam ainda proceder aos sacramentos da confissão, comunhão, e extrema-unção dos fregueses. A missa de domingo e dos apóstolos teria de ser mais solene e os capelães deveriam ensinar aos fregueses o Pai Nosso, a Avé-Maria, o

⁷ Dias, 1979, p. 112.

Credo, os artigos da fé, os dez mandamentos, as obras de misericórdia espirituais e corporais, os pecados mortais e as virtudes (Dias, 1979).

Estas recomendações e obrigações dos capelães diferiam de Comenda para Comenda e consoante a época histórica. Em Penha Garcia, em 1505, estava o Capelão obrigado a dizer missa aos domingos, de quinze em quinze dias, nas Endoenças, no Natal e nas festas de Nossa Senhora. Já em 1537, era o Capelão obrigado a dizer missa somente aos domingos e feriados. Em São Miguel de Acha e Proença-a-Velha, era o Capelão obrigado a dizer missa cada dia na dita igreja salvo um dia por semana, não especificando qual. Em Alcains, era o Sábado o dia em que o Capelão não tinha obrigação de dizer missa. Em Monforte e Mata, só tinham obrigação de dizer missa nos domingos e festas. Na Reigada, Longroiva e Meda tinha obrigação de dizer missa nas segundas, quartas, sextas, sábados e Domingos, nas principais festas do Senhor, de Nossa Senhora e Apóstolos. A obrigação mais comum era a de administrar sacramentos. Por vezes referiam que os capelães deviam cantar as Missas e os Ofícios (Dias, 1979; Hormigo, 1981).

Os livros litúrgicos: espécies e estado

As Visitações não são fontes inéditas, sendo muito aproveitadas por variados ramos de investigação: História Social, História da Agricultura, História Económica (sobre os bens, assuntos fiscais, comércio), e, em especial no domínio da História da Arte (arquitetura, escultura, pintura, tecidos, imobiliário e iluminura), pela riqueza de detalhes e elementos que contém. Para a História da Igreja reconhece-se o especial interesse destes registos pela notícia dada sobre oragos, alfaias litúrgicas, inventários de livros litúrgicos indispensáveis para o culto divino, ornamentos, capelães, priores, assistência religiosa à população das paróquias e igrejas de cada Comenda.

Da História da Igreja à História das Ordens Militares vai um estreito passo, e, particularizando para a Ordem Militar de Cristo, estas Visitações oferecem-nos informações reveladoras da sua vertente monástica, ou espiritualidade, que por vezes ainda se julga inexistente.

Perante um universo artístico-espiritual-cultural tão prolífero, é reconhecido imediatamente o interesse destas Visitações para a Musicologia Histórica com relação à prática litúrgico-musical nas igrejas das comendas da Ordem de Cristo, assunto ainda totalmente por averiguar, e que, no nosso entender, urge realizar. Em primeiro lugar, para destronar o "vazio" de livros litúrgicos e manuscritos musicais da Ordem de Cristo; em segundo lugar, para caracterização da prática litúrgico-musical e que tipo de rito seria adotado na Ordem.

Este é um assunto que se adivinha complexo, uma vez que sendo uma Ordem que não se restringe à existência de casas conventuais, ao invés, "espraia-se" por propriedades de norte a sul do reino (as Comendas) em relação à sua casa-mãe (em Tomar), é preciso ter uma visão "litúrgico-geográfica-diocesana" do tema, ou seja, averiguar a possibilidade das igrejas das Comendas seguirem a liturgia e rito das dioceses onde estavam estabelecidas.

As tabelas seguintes ilustram a relação dos diversos livros litúrgicos encontrados nas respetivas Comendas.

LIVRO	COMENDA	COMENDA	Quantidade	Número Igrejas
MISSAL	(praticamente todas)	-	96	83
MISSAL MÍSTICO	Mogadouro-Pena Royas Ega (Coimbra) Soure (Coimbra) Idanha-a-Nova (3) VT-Igreja Santa Maria Olival (3) Proença-a-Velha Portalegre Reigada Logroiva Meda Moxagata Pinheiro d'Azar (Viseu) S. Miguel de Acha Penha Garcia Lisboa-Igreja de NSConceição VT-Igreja Santa Maria Olival VT-Igreja de São Miguel de Porrais VT-Igreja de São Pedro da Bebequeira VT-Igreja de São Pedro d' Alvioveira VT-Igreja de Santa Maria dos Casais VT-Igreja de Santa Maria das Arenas Touro - Sabugal Mogadouro Mogadouro-S. Martinho do peso	Soure (Coimbra) Pussos-Leiria [Coimbra] Lisboa-Igreja de NSConceição VT-Igreja de Santa Maria da Serra Redinha - Pombal Pombal - Igreja de São Martinho Pombal - Igreja de São Pedro Mogadouro-Vila da Bemposta Pussos-Leiria [Coimbra] VT-Igreja de Santa Maria da Sabacheira Pussos-Leiria [Coimbra] Redinha - Pombal Jesuá - Santa Ovaia (Conselho de Seia) S. Miguel de Acha Proença-a-Velha Soalheira Touro - Sabugal Portalegre Proença-a-Velha Moxagata Redinha - Pombal Mogadouro-Castelo Branco Lisboa-Igreja de N.S. Conceição (2) VT-Igreja Santa Maria Olival	53	48

Tabela 2-Relação dos livros litúrgicos – Missais, nas respetivas comendas

Breviário	Batistério
Dominical	Epistolários
Santoral	Sacramental
Saltério	Ferial
Oficial	Cadernos
Sacramentário	Manuais

Tabela 3 - Relação dos livros litúrgicos – exceto Missais

O Missal era o livro litúrgico mais utilizado nas igrejas das Comendas, encontrando-se menção a 96 exemplares, em 83 igrejas. No entanto, juntamente com a palavra místico, ou seja Missal Místico, referido em 48 localidades, é esta designação que nos vai interessar, pois Místico quer dizer misto, que continha, portanto, a parte da leitura e do canto, por isso se diz que era de ponto, que tinha notação musical (Pereira, 1996).

O Breviário é o nome dado ao livro onde se encontram os textos do Ofício Divino, enquanto o Breviário de Coro é o livro litúrgico que contém todas as partes do ofício coral, ou seja as horas canónicas cantadas no coro. Estes tipos de livro são referido na Redinha e Alcains respetivamente (Pereira, 1996, p. 141).

Os outros livros litúrgicos são: Dominical, que muitas vezes era de canto, isto é com as suas lições e responsórios cantados; Santoral, livro com a vida dos Santos; Saltério, livro com os salmos; Oficial, livro que continha o Ofício divino, com as partes cantáveis em bastantes casos; Sacramentário, livro que contém textos variados da Bíblia e outros; Batistério, livro que continha o ritual do batismo; Epistolários, Lecionário da missa ou do ofício coral; Sacramental, obra pastoral, considerado o primeiro livro impresso em língua portuguesa, Ferial, livro que continha os ofícios dos dias não festivos, nem domingos; Cadernos variados com diversos ofícios (do batismo, unção, feriados e bênção de água, finados) e ainda manuais ou volumes sem outra especificação (Pereira, 1996).

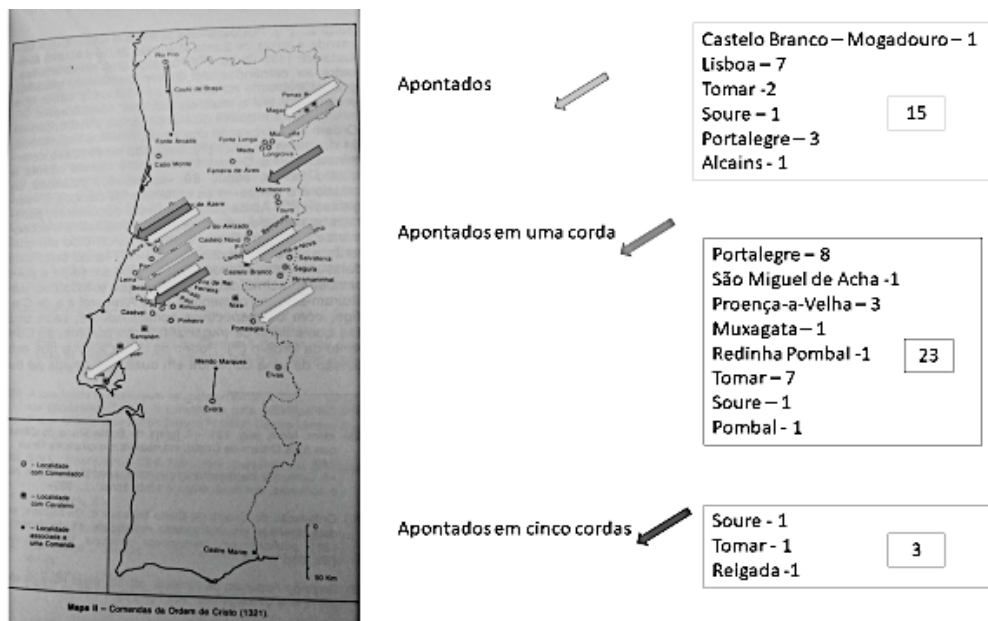


Fig. 5 - Relação dos livros apontados

Ainda no que respeita à música são frequentes as indicações de livros (Fig. 5), “cadernos” ou “volumes notados”, ou seja, com notação musical, “apontados” (15 exemplares), “pontados”, “de uma corda ou linha” (23 exemplares), o que quer dizer que apresentavam notação musical, encontrando-se por exemplo em Portalegre, Proença-a-Velha ou Tomar. Esta apresentava, segundo Nery e Castro “uma notação de origem aquitana, recorrendo a uma linha a seco (uma corda), ou de cor vermelha ou ocre, como ponto de referência para a altura dos sons” (Nery & Castro, 1991, p. 15). Era uma notação de grande simplicidade de traçado, clareza de leitura e exiguidade de espaço nos manuscritos, tendo sido usada em Portugal até meados do século XV. Também, mas em menor quantidade aparecem livros “apontados de cinco cordas” (3 exemplares) ou seja, com cinco linhas, em Soure, Tomar e Reigada. Estes livros litúrgicos, especialmente aqueles que abarcavam notação musical,

pressupunham um procedimento de fabricação moroso e especializado que os convertia em objetos preciosos.

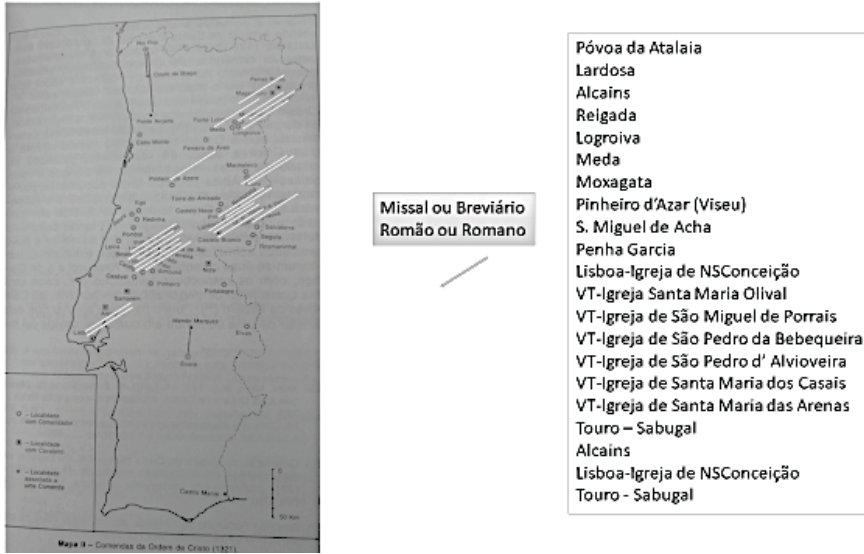


Fig. 6 – Relação de Missais e Breviários Romanos

São referidos muitos missais, ou outros livros, no entanto em muitos deles vem mencionado missal romano, ou 'missal romão', ou Breviário Romano, isto é, segundo o rito romano, já que esse era o rito seguido na maior parte das dioceses portuguesas. Vamos encontrá-los em todo o país.

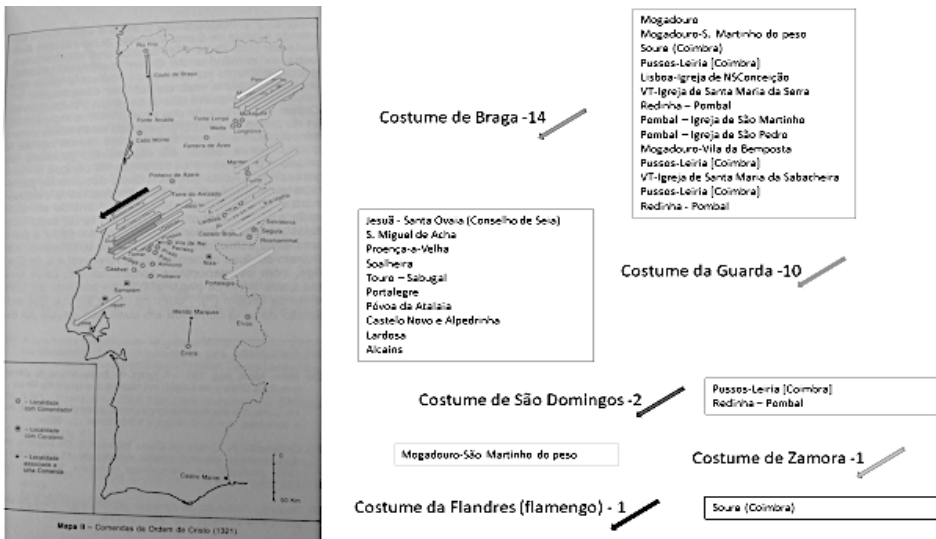


Fig. 7 – Livros segundo o costume de Braga, da Guarda, de São Domingos, Zamora e Flandres

No entanto encontramos também missais ou outros livros com o “costume de Braga”, em 14 comendas, no norte do país, no distrito de Bragança, na zona centro, sobretudo em Pombal e Leiria e Lisboa; “egitanienses ou do costume da Guarda”, em 10 comendas, nos distritos da Guarda, Castelo Branco e Portalegre; com o costume de São Domingos, em duas comendas, de Pussos-Leiria [Coimbra] e Redinha – Pombal (que vieram do Convento [de Santa Crux]); com o costume de Zamora, na comenda de São Martinho do Pego (em Mogadouro); e com o costume de Flandres em Soure (Coimbra) (Fig. 7).

De notar que certas igrejas tinham em simultâneo missais de costumes diferentes, missais romanos e missais do costume de Braga, como por exemplo em Lisboa-Igreja de Nossa Senhora da Conceição; missais romanos e egitanienses, como em S. Miguel de Acha ou Alcains; ou em simultâneo o rito de Braga e de São Domingos, como Pussos e Redinha em Pombal; ou em simultâneo costume de Zamora e de Braga, em São Martinho do Pego, no Mogadouro.

Ainda relevante é o fato de existir dois livros, um caderno apontado, portanto com notação musical, com a missa de Nossa Senhora em Alcains, e outro com o Ofício de Nossa Senhora das Neves, na igreja de Santa Maria em Pombal, o que segundo os Estatutos de 1449, confirmados e aprovados nas Definições de 1503, está em conexão com a Devoção a Nossa Senhora na Ordem de Cristo, mantendo as festas marianas contidas no calendário litúrgico. Assim, os cavaleiros e comendadores tinham que rezar as designadas horas de Santa Maria, isto é, o Ofício das Horas de Nossa Senhora, consistia na leitura ou canto de 3 salmos e suas antífonas, concluindo com a Avé-Maria ou a Salvé-Rainha, para além do Ofício do próprio dia (Cota, 2017).

O estado dos livros também eram escrutinados encontrando a menção de bom, novo, velho e roto, como por exemplo em Penha Garcia “um Missal místico romano de forma grande: bom e bem encadernado a coiro”, ou em Proença-a-Velha “um místico e dois volumes apontado de uma corda, ainda bom e um saltério de pena velho e roto” Por vezes ainda vinha a recomendação de se adquirir determinado livro, como por exemplo em Castelo Novo e Alpedrinha que recomendam a aquisição de um missal egitaniense.

O Rito Egitaniense, uma paisagem sonora local?

No séc. IV, o cristianismo já estava implantado em todo o império romano e Roma era decisivamente a sede do sucessor de S. Pedro, utilizando como língua comum o latim. No entanto, diversas comunidades cristãs foram nascendo e crescendo com uma certa autonomia, apesar de se subordinarem a um tronco comum (Nery & Castro, 1991).

Em relação à prática litúrgica e musical, estas comunidades utilizaram a música de uma forma natural: por um lado adotando a prática dos mais velhos conforme a tradição judaica; por outro lado, utilizando o gosto musical local. Isto é, as igrejas locais (ao princípio), apesar de compartilhar práticas comuns, eram relativamente independentes, portanto com características diferentes. Essas diferenças combinaram-se com as condições locais particulares para produzir várias Liturgias

distintas e diferentes grupos de cantos surgiram entre o séc. V e VIII. As principais Liturgias primitivas não Romanas foram: Romana Antigo, em Roma, Galicana, em França, Mozarabe / Hispanico na Península Ibérica, Anglicana / Sarum em Inglaterra e Ambrosiana ou Milanês, em Milão (Nery & Castro, 1991).

As autoridades eclesiásticas ibéricas desenvolveram desde muito cedo um esforço gigantesco de concertação que lhe permitiu, já no Concílio de Toledo de 633, procurar impor as linhas gerais de uma liturgia única. Apesar de admitir algumas variações locais elas obedeciam a padrões comuns no respeitante ao formato das cerimónias, aos textos cantados e ao respetivo suporte melódico. Foi compilando assim uma prática mais ou menos unificada, que resultou no rito hispânico, visigótico ou mozarabe. Hispano, por integrar a Península Ibérica; visigótico, por se ter enraizado sob a vigência do reino dos Visigóticos, e Moçarabe, por se ter perpetuado mesmo sob domínio muçulmano, beneficiando da relação de tolerância dos árabes para com o culto cristão nos territórios sob a sua administração (Ferreira, 2014).

Esta liturgia ibérica singular manteve-se em uso até 1080, data em que o Concílio de Burgos, respondendo ao apelo nesse sentido do papa gregório VII, decretou a sua substituição pelo chamado rito romano, conhecido hoje em dia por “gregoriano”. Este resultara do esforço gigantesco de reprocessamento, revisão, codificação e sistematização do rito romano antigo que primeiramente fora aplicado no território do Império Carolíngio, governado por Carlos Magno, no início do séc. IX e depois gradualmente imposto pelo papado como rito único da Igreja ocidental (Nery & Castro, 1991). Por conseguinte passaram a ser as peças gregorianas as que se cantavam, no espaço da península ibérica, no decorrer da Missa (recolhidas no livro conhecido por Gradual, ou em Missais plenários) ou das diversas horas do Ofício (recolhidas no livro conhecido por Antifonário, ou Breviários) (Ferreira, 2010).

Como tal, todas as versões locais (exceto a Ambrosiana) desapareceram ou foram sendo absorvidas dentro de uma prática uniforme e única, cuja autoridade central era Roma (Ferreira, 2014; Veiga, 2018).

A carência de quadros superiores (Bispos por exemplo) de formação local que administrassem este dispositivo eclesiástico em expansão fez com que a maioria dos novos bispos das dioceses portuguesas fossem de origem francesa. Esta origem francesa comum das autoridades eclesiásticas simplificou a aplicação da decisão conciliar de substituir o rito hispânico pelo romano nas respetivas dioceses, havendo até indícios de que teriam trazido consigo e fizeram aplicar dentro da sua jurisdição livros litúrgicos gregorianos copiados em França (Nery & Castro, 1991).

Apesar disso houve alguns espaços (mais conhecidos) monásticos, como o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, ou dioceses como a de Braga que mantiveram uma variante local admitidas no quadro desta unificação litúrgica a partir do rito romano. Em Braga tinha-se desenvolvido entre meados do século XII e o final do século XIII o **rito bracarense** – um conjunto de cerimónias, textos e melodias de exclusivo uso da arquidiocese de Braga (Ferreira, 2014; Veiga, 2018). Estas variantes litúrgicas próprias desapareceram na sua maioria com o Concílio de Trento (1545 a 1563), em meados do século XVI, quando o desencadear do movimento centra-

lizador da Contrarreforma procurou impor de uma vez por todas moldes litúrgicos únicos a toda a Igreja Católica, pelo menos no que respeita às cerimónias e aos textos, uma vez impuseram o Missal e o Breviário Romanos publicados no pontificado de Pio V, em que se fixava a versão oficial dos textos destinados à Missa e ao Ofício ao longo de todo o ano litúrgico (Nery & Castro, 1991). O concílio, contudo, admitiu que as dioceses que lograssem demonstrar o costume seguido, ao longo de pelo menos duzentos anos, de práticas litúrgicas próprias fossem autorizadas a conservá-las, e Braga preservou alguns desses usos rituais próprios. Esse rito acabaria de ser consagrado nas versões do Missal e do Breviário de Braga impressas nos finais do séc. XV, de que hoje podemos aceder sobretudo através de fragmentos reutilizados como reforços de encadernação ou capas de maços de documentos e ainda na edição dos livros litúrgicos bracarense de 1634, hoje preservados (Ferreira, 2018).

É nesta perspetiva que pomos a hipótese que na área geográfica do Bispado da Guarda, que nos séculos XV e XVI abarcava os distritos da Guarda, Castelo Branco e Portalegre, tenha havido uma variante local, com o rito do costume da Guarda ou Egitanense, mas que com o Concílio de Trento terá desaparecido. Só a realização de um trabalho sistemático de pesquisa e confrontação dos livros litúrgicos poderá confirmar a prática de uma tradição local que a existir, constituiria no passado uma paisagem sonora particular.

Referências bibliográficas

- Abreu, J. P. L. (2000). Diocese. In C. M. Azevedo (dir.) *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (vol. C-I, pp. 69-72). Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Centro de estudos de História religiosa da Universidade Católica Portuguesa.
- Baião, P. M. M. (2010). *Comportamento dinâmico de uma torre sineira Igreja de Santo António das Antas*, Dissertação em Engenharia Civil – Especialização Em Estruturas. Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
- Braga, João Pedro da Silva Teles, (2012). *Desenvolvimento de uma técnica de soldadura para restauro de sinos*. Dissertação de Mestrado Engenharia Mecânica. Braga, Universidade do Minho, Escola de Engenharia.
- Costa, P. M. C. P. (2012). As visitasões: As Ordens militares portuguesas entre poderes?. in I. C. F. Fernandes (Coord.). *As Ordens Militares. Freires, Guerreiros, Cavaleiros*. Actas do VI Encontro sobre Ordens Militares (vol. 1, pp. 407-428). Palmela: GEsOS / Município de Palmela.
- Costa, P. P. (2015). Enquadramento espiritual e devocional dos freires e fregueses das Ordens Militares no quadro de Cister (visitações e textos normativos), in J. A. Carreiras & C. A. Martinez (Ed.) *Cister e as Ordens Militares na Idade Média, Guerra, Igreja e Vida Religiosa* (pp. 155-193). Tomar: Studium Cistercium et Militarium Ordinum.
- Cota, C. M. C. (2017). *A Música no Convento de Cristo em Tomar: Desde finais do século XV até finais do século XVIII*. Lisboa: Edições Colibri, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.
- Dias, P. (1979). *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510, aspectos artísticos*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Editora Coimbra.
- Ferreira, M. P. (2010). *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular* (vol. 2). Estudos Musicológicos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (2014). Liturgia Bracarense: origens, fontes, posteridades. In A. M. S. Saraiva & M. R. B. Morujão (coord.). *O Clero Secular Medieval e as suas Catedrais: novas perspetivas e abordagens*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de estudos de História religiosa.
- _____. (2018). Um panorama histórico da música na Sé de Braga até 1550. in E. M. M. S. Lessa & M. M. L. Araújo (ed.). *Património e devoção* (pp. 27-45). Braga: Câmara Municipal de Braga e Santa Casa da Misericórdia de Braga.
- Hormigo, J. J. M. (1981). *Visitações da Ordem de Cristo em 1505 e 1537*. Edição do Autor.
- Lencart, J. (2016). As ordenações inéditas da Ordem de Cristo de 1319 e 1323 – estudo comparativo com as Ordenações de 1321 e 1326”. *População e Sociedade* (vol. 26, pp. 99-132). Porto: CEPESE.
- Nery, R. V. & Castro, P. F. (1991). *História da Música: Sínteses da cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Oliveira, M. A. (1973). *Padroeiro. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (vol. 14, p. 1044). Lisboa: Editorial Verbo Santa Maria.
- Pereira, I. R. (1996). Dos livros e dos seus nomes. Bibliotecas litúrgicas medievais. *Revista da História de La Cultura Escrita*, 3 (pp. 133-163). Madrid: Universidade de Alcalá de Henares.
- Pizarro, J. A. S. M. (2005). *D. Dinis*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- Silva, I. L. M. S. (2002). *A Ordem de Cristo (1417-1521)*. *Militarium Ordinum Analecta* (vol. 6). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Saraiva, J. M. C. (1944). *Uma Visitação da Ordem de Cristo no ano de 1505 (VIII)*. Lisboa: Publicações do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças.
- Veiga, D. A. (2018). O rito bracarense: música e liturgia, da idade Média aos dias de hoje. *Revista da Santa Casa da Misericórdia de Braga*, nº. 14, pp. 155-178.

A PROSPECÇÃO DA PAISAGEM SONORA HISTÓRICA

OS VESTÍGIOS SONOROS INAUDÍVEIS ENQUANTO ENERGIA CONDENSADA

RODRIGO DE ALMEIDA SPINELLI PINTO

NEIMPHI, Dep. de Música - IAD/UFJF

Segundo Kandinsky (2015), o final do século XIX culminou no desmoronamento de um sistema baseado na exatidão de nossa visão e na coincidência entre o valor e a realidade. De acordo com o autor, o mundo que é desvelado pelos nossos sentidos é um conjunto fenomenológico que pouco se fideliza com a realidade. A causa de tal renovação é a busca pela formação de um estado de consciência em prol de uma orientação mais espiritualizada. Segundo Kandinsky, o que conta na representação do que comunicamos é a ressonância espiritual, o contato eficaz da obra em eco com a alma humana, “a única garantia de profundidade cósmica da arte” (2015, p. 10).

A vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para frente e para o alto, complexo mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. E o próprio movimento do conhecimento. Seja qual for a forma que adote, conserva o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade¹.

O intento do presente trabalho é resgatar a espiritualidade no conhecimento das paisagens sonoras históricas, superar as barreiras impostas à percepção estritamente tridimensional e plasmar a realidade dos espaços acústicos para além da matéria, demonstrando que psiquê e interação energética são realidades e, que o processo de sublimação dos sentidos é um empreendimento de interiorização. A paisagem sonora histórica constitui elemento sensível na composição do conhecimento a respeito da realidade social, cultural, física e extrafísica. Entendida como vertente epistemológica subjetiva, a paisagem sonora histórica confere valor heurístico às sonoridades, sendo uma importante ferramenta multi e interdisciplinar de investigação e conhecimento da essência de todas as coisas. É a partir dela que arquitetura e som se unificam enquanto concepções manifestas. O mundo material nada mais é que a condensação do mundo energético. Os sistemas metafísicos nos levam ao descortinar de categorias que vão ao encontro do fundamento do ser e seus mecanismos de percepção espacial dentro do campo energético. A energia vibra entre os fenômenos e manifestações materiais. O presente trabalho não vislumbra a

¹ Kandinsky, 2015, p. 31.

defesa de um viés religioso, exotérico ou terapêutico. O texto visa sim, se debruçar na formulação de um conteúdo ensaístico embasado nas mais diferentes visões, a fim de demonstrar o efeito dos sons inaudíveis e das paisagens sonoras imponderáveis na vida humana a partir dos mecanismos de transmissão energética.

A Fenomenologia das Paisagens Sonoras: sinestésias auditivas e a percepção virtual

Tratar de experiências fenomenológicas e sinestésicas advindas dos sons, demanda o entendimento do som como sensação, uma maneira pela qual o indivíduo é afetado e passa a experimentar um estado de sintonia com seu interior. O som é decorrente de uma vibração que impressiona nossos órgãos psíquicos e acarreta, dessarte, um fenômeno virtual. A sensação sonora cria ensejo para a experiência em uma dimensão inusitada: a dimensão que abriga memórias engatilhadas pelas imagens sonoras. A sensação engendrada pelos sons na maioria das vezes ocorre pela associação sinestésica entre o que se vê e o que se ouve. Os sons modificam a apreensão imagética de uma paisagem. Segundo Merleau-Ponty, “os sons modificam as imagens consecutivas das cores: um som mais intenso as intensifica, a interrupção do som as faz vacilar, um som baixo torna o azul mais escuro ou mais profundo” (1999, p. 307). A melodia é, portanto, para a luz o que a harmonia é para as cores do prisma, isto é, uma mesma coisa sob dois aspectos diferentes: melódico e harmônico.

Outro ritmo biológico que se relaciona significativamente com o ambiente acústico é o do poder de resolução dos receptores sensoriais. Na espécie humana, ele oscila aproximadamente entre dezesseis a vinte ciclos por segundo. É nessa faixa de frequência que uma série de imagens ou sons separados se fundem para dar a impressão de um fluxo contínuo².

Casos hão em que o som é percebido pelo tato. Schafer (2001) afirma que:

O tato é o mais pessoal dos sentidos. A audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz). A audição é um modo de tocar a distância, e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial³.

As diversas maneiras de decodificar os sons desvelam que a experiência sonora nunca estará restrita espontaneamente a um único registro sensorial, não existe, naturalmente, segundo Merleau-Ponty (1999), constância na atribuição de uma sensação a um dado estímulo, a visão dos sons ou a audição das cores existem enquanto fenômenos.

[...] o problema das sinestésias recebe um começo de solução se a experiência da qualidade é a de um certo modo de movimento ou a de uma conduta. Quando digo

² Schafer, 2001, p. 318.

³ Schafer, 2001, p. 28.

que vejo um som quero dizer que, à vibração do som, faço eco através de todo o meu ser sensorial e, em particular, através desse setor de mim mesmo que é capaz das cores. O movimento, compreendido não como movimento objetivo e deslocamento no espaço, mas como projeto de movimento ou “movimento virtual, é o fundamento da unidade dos sentidos⁴.

A teoria arquitetônica pós-moderna aproximou-se de uma reflexão mais filosófica ao passo que problematizou a interação do corpo humano com o seu ambiente. Por sua presença multidimensional, a arquitetura é percebida multissensorialmente. Nesbitt (2006), aludindo a Nöberg-Schulz, traz a fenomenologia como uma vertente arquitetônica alinhada ao objetivo de concretização do espaço existencial, mediante a formação de lugares. Cada lugar é assim conformado pela existência de um espírito específico que o define, seu *genius loci*. O *genius loci* é o fator responsável por unificar e especificar a experiência de lugar, independentemente de sua amplitude espacial. Segundo Perez-Gomes (n.d) como citado em Nesbitt, “a apreensão do significado da arquitetura requer uma dimensão metafísica e, essa dimensão, revela a presença do ser, a presença do invisível no interior do mundo cotidiano” (2006, p. 32). Sendo assim, a arquitetura espiritualizada é aquela que, holisticamente, desvela os espaços por intermédio de uma possibilidade perceptiva um tanto mais sutil: a percepção medianeira entre essência e matéria. A apreensão dos espaços também se dá em função dos pensamentos vinculados à percepção dos mesmos, esses pensamentos são transmitidos e vivificados nos sons.

Segundo Besse (2014) a paisagem não existe. Objetivamente ela é relativa ao que se pensa, percebe e diz dela. Segundo ele cada indivíduo coloca uma espécie de véu mental entre si e a paisagem, de modo que essa operação constitua sua real percepção da mesma. A “paisagem interior” é uma expressão de olhares e valores individuais, não necessariamente um espelho do mundo exterior. A isso damos o nome de paisagem ideal. Sendo assim, a análise da paisagem consiste em um descortinar de categorias, discursos, sistemas filosóficos, estéticos e morais que nela pretensamente se prolonga e reflete. É através desse entendimento que traçaremos uma conduta de apreciação perceptiva, quanto mais empática possível, com relação à espacialização e espiritualização dos territórios sonoros históricos, o que ora cognominamos “escuta historicamente informada”⁵.

O território sonoro é um espaço delimitado pelo seu conteúdo sonoro peculiar, evoca tempo e sentidos próprios, constituindo um microcosmo no interior de uma paisagem sonora. O território sonoro possui memória coletiva, nele o tempo condensa-se no espaço. O território sonoro, constitui fragmento de uma paisagem associativa imantada de descontinuidades, um acúmulo de sínopes, contratempos e imagens simbólicas que nos levam à interpretação de ambiências configuradas pelos sujeitos em seus espaços de vivência. Esses arranjos coletivos estão carregados de uma emoção partilhada, que ocorre devido a existência de uma ambiência de

⁴ Merleau-Ponty, 1999, p. 341.

⁵ O termo “escuta historicamente informada” é estruturado em analogia ao termo “performance historicamente Informada”. A escuta, historicamente informada, alude a um posicionamento empático mediante a audiência. Aproxima, de forma orientada, o receptor audiente dos parâmetros, símbolos e referências de escuta não mais vigentes e representativos em uma manifestação comunicativa.

fruição estética. O espaço acústico delimitado para o estudo nos concerne vestígios de como o território sonoro se articulou em prol da formação de uma atmosfera específica. Essa atmosfera possui uma etnografia de duração, aqui já não mais restrita ao condicionante atenuador físico imposto à propagação audível dos sons. O limite imposto pelo espaço e pelo tempo às sonoridades e às sensações é ampliado pela presença dos receptores do corpo etérico.

Emergindo do corpo físico denso e estendendo-se por 7,5 cm além dele há uma teia energética que nos rodeia completamente. Essa já foi chamada de “campo bioplasmático”, “campo eletromagnético”, “campo eletrostático” “descarga de corona” ou, simplesmente, “aura”; nesses três últimos séculos, a ciência e a medicina ocidentais vêm negando sua existência. Contudo, a crença nesta, bem como a convicção de que é possível aprender a vê-la para obter informações indicativas da saúde física, emocional e espiritual da pessoa, persiste em muitas filosofias não-ocidentais, curadores holísticos e ocultistas ocidentais⁶.

As sinestésias também são pertinentes à percepção metafísica. A associação entre o que se percebe espacialmente e estados de sintonia mental ressonante é uma realidade integral. O espaço guarda em si toda a cifra energética ali posta no transcorrer do tempo em que se prestou à consolidação de um uso e, por isso, “exala” a sonoridade de sua memória, perpetuando suas atmosferas. A presença dessa essência supra estética é responsável por evocar emoções: os sons ora nos reportam a uma imagem de afeição, nos fazendo sentir seguros e acolhidos, e ora a uma imagem opressora capaz de nos induzir a um campo psíquico fugidivo de repulsa ao ambiente acústico.

Todo espaço possui um som que lhe é característico, os edifícios soam sem cessar. Cada material sólido que estrutura o ente arquitetônico é definido por um espectro de frequências. A matéria é um composto molecular, cujos átomos estão em constante interação. Os átomos organizam-se e distribuem-se geometricamente formando retículos cristalinos. Esta interação ocorre em função de uma constante atividade vibratória. Tudo aquilo que vibra, ou seja, altera alternadamente o seu centro de equilíbrio, emite uma onda sonora e, todo som, por sua vez, constitui uma informação codificada em emanção energética. Bentov (1988) pertinentemente, questiona se a estrutura cristalina de um objeto pode ser a representação do som interagindo em um volume, e mais, se o padrão ordenado de átomos na matéria poderia ser resultado da interação de ondas de algum tipo.

Todas as coisas e todos os seres produzem som de acordo com sua própria natureza e com o estado particular em que se encontram. Isso porque são agregados de átomos que dançam e, por esse movimento, produzem sons. Quando muda o ritmo da dança, o som que ela produz também muda... cada átomo canta perpetuamente suas canções, e o som a cada momento produz formas sonoras densas e sutis. Assim como existem sons criativos, há sons destrutivos⁷.

⁶ McClellan, 1994, p. 50.

⁷ Govinda, 1969 como citado em McClellan, 1994, p. 10.

De acordo com Bentov (1988) uma vez que um movimento rítmico é acionado, todo o meio ambiente ao entorno imediato, quer seja o ar, a água, os corpos sólidos são afetados. Assim o fazemos ao movimentar também nossos campos eletromagnético e gravitacional. Segundo o autor, em ambos os casos ainda estamos tratando de som, pois estamos imersos a “uma realidade vibratória, na qual nada existe de estático” (1988, p. 50), uma realidade que se apoia na mudança periódica, o som. Todas as ondas ou oscilações eletromagnéticas são da mesma substância, se diferenciam em função dos comprimentos e amplitudes conformados segundo leis de ritmo que as identificam. Uma onda pode ser definida como uma forma de ressurreição da energia, a partir do elemento particular que veicula ou estabelece.

Em princípio, até mesmo nossas menores e mais insignificantes ações serão levadas para toda parte, influenciando, deste modo, algo ou alguém – quer esse algo ou esse alguém o perceba ou não⁸.

Interação entre Som e o Espaço: os sons gravados na matéria

O estudo a respeito dos padrões físicos advindos da interação entre ondas sonoras e um determinado meio remontam a Galileu Galilei na renascença. Ele foi um dos pioneiros na observação do fato que um corpo em oscilação exibe arranjos geométricos regulares. Quase dois séculos mais tarde, Ernst Chlandni, “pai da acústica”, físico e músico alemão, lançaria mão da experiência denominada cimática para estudar a vibração de placas. Chlandni refez os experimentos de Euler, Bernoulli e Riccati, servindo-se do arco de violino e placas de metal e vidro, com diferentes formatos, sobre os quais espargia pó de areia. Sustentando uma só nota por vez, tangenciando o arco à placa, por um longo período de tempo, Chlandni observou que a areia se movia para formar geometrias orgânicas espirais, raios convergentes e telas hexagonais, tornando visível os fenômenos vibratórios sobre a matéria. (Fig. 1).

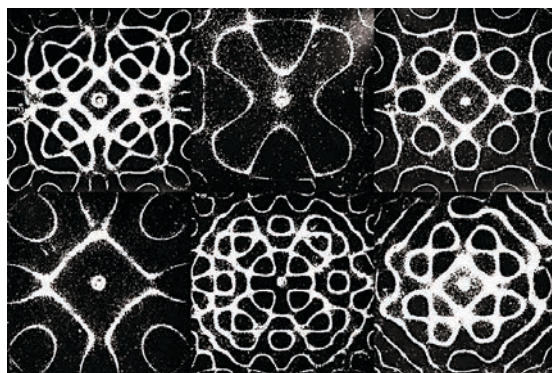


Fig. 1 - Figuras Sonoras em Placas de Chlandni [Fotografia]⁹.

⁸ Bentov, 1988, p. 25.

⁹ La Vitalidad del Cambio (2016). *Figuras Sonoras em Placas de Chlandni* [Fotografia]. Disponível em <https://lavitalidaddelcambio.wordpress.com/2016/11/10/placas-de-chladni/>

Por volta da década de 1960, proposições foram feitas que colocaram em discussão a possibilidade de sons do passado terem sido acidentalmente gravados na superfície de antigos objetos, mais especificamente nos sulcos de vasos cerâmicos e em pinceladas de tinta à óleo sobre tela. Tal teoria se concentrava na probabilidade de se extrair, desses objetos, sons do passado através de um mecanismo análogo ao de um fonógrafo. Partiu-se do princípio que superfícies maleáveis poderiam gravar, em baixo relevo, padrões de oscilação da pressão sonora e, quando solidificadas, ou secas, poderiam reproduzi-los através de uma mecânica de amplificação.

Muitas especulações acabaram por cair em descrédito e passaram a habitar o enredo de obras de ficção científica. Somente anos mais tarde, experimentos foram desenvolvidos e sistematizados através das pesquisas do arqueólogo Paul Åström e do engenheiro acústico Mendel Kleiner. Seu trabalho mostrou que o som, sobretudo no domínio das altas frequências, carregadas por consoantes do discurso, poderia sim ser gravado em uma pintura sobre tela ou em uma superfície de argila. Porém, recuperar os sons de períodos longínquos não demonstrou ser um trabalho simples. Superfícies sobre as quais os sons teriam sido gravados não intencionalmente deveriam: 1) ser macia o suficiente para receber uma impressão de baixa energia sonora; 2) se solidificar antes que as sobreposições sonoras tornassem as infomações irreconhecíveis; 3) ser manuseada em sincronia com a emissão sonora; 4) ser resiliente o suficiente para suportar o efeito devastador das intempéries ao longo do tempo de forma a retê-lo.

Será que os sons do nosso dia a dia ou de nosso passado teriam sido gravados em nossos espaços de vivência? Atento ao som produzido pelos objetos e pelo espaço, Schafer sugere: “ouça o som que um edifício faz quando ninguém está dentro dele. Ele respira com vida própria”. Para ele isso é totalmente intrínseco à materialidade em si, pois que continua dizendo: seus assoalhos rangem, as vigas estalam, as fornalhas murmuram. Zumthor (2006), de forma análoga, nos suscita à seguinte indagação: “eliminemos agora todos os sons estranhos a este edifício, imaginamos que já não há nada, já nada provoca uma emoção [...] será que o edifício ressoa apesar de tudo? [...]. Acho que os edifícios soam sempre. Soam também sem emoção” (Zumthor, 2006, p. 31).

Zumthor diz que “Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite os sons” (2006, p. 29). Para ele isso tem a ver com a forma deste espaço, a superfície de seus materiais e a maneira como estão fixos. Esses sons podem ser gerados pela edificação em si ou pela maneira como a mesma faz ecoar sons, outros, produzidos dentro e nos arredores dela. A assertiva de Zumthor ganha aqui, porém, uma outra denotação. Todos os objetos e materiais são potenciais gravadores de inúmeros sons do passado em sobreposições progressivas. Depois de cessado o som, o efeito mecânico ondulatorio deixa impregnado na matéria, um ente já sonoro por si, o registro de algumas fontes emissoras da paisagem sonora de um dado tempo. Segundo Davis et al. (2014) as “ondas sonoras são flutuações na pressão que viajam através de um meio. Quando o som atinge um objeto, ele faz com que a superfície desse objeto se mova. Dependendo de várias condições, a superfície pode mover-se com o meio circundante ou deformar-se de acordo com

os seus modos de vibração. Em ambos os casos, o padrão de movimento contém informações úteis que podem ser usadas para recuperar sons ou aprender sobre a estrutura do objeto”¹⁰.

O microfone Visual desenvolvido por Davis, Rubinstein, Wadhwa, Mysore, Durand e Freeman, em parceria com MIT CSAIL, Microsoft Research e Adobe Research é a pesquisa mais recente capaz de captar, com maior grau de precisão, os sons gravados na matéria. O microfone capta um sinal visual que as vibrações causadas pelo som criam em um objeto. Este sinal visual é suficiente para recuperar parcialmente os sons que o produziu, a partir de um vídeo de alta velocidade do objeto. Davis et al. (2014) diz que, além disso, o método produz uma medição espacial do som (um sinal de áudio estimado em cada pixel do vídeo), que pode ser usado para analisar as deformações induzidas pelo som em um objeto. Ensaios feitos pelos idealizadores do projeto detectaram, em contrapartida, que a captação dos sons possui nitidez e duração de retenção condicionadas às variantes físicas dos materiais, como fica evidenciado na Figura 2.

Embora as imagens possam ser obtidas na maioria das vezes, nem todos os objetos são igualmente bons para a recuperação de som visual. A propagação de ondas sonoras em um material depende de vários fatores, como a densidade e a compressibilidade do material, bem como a forma do objeto¹¹.

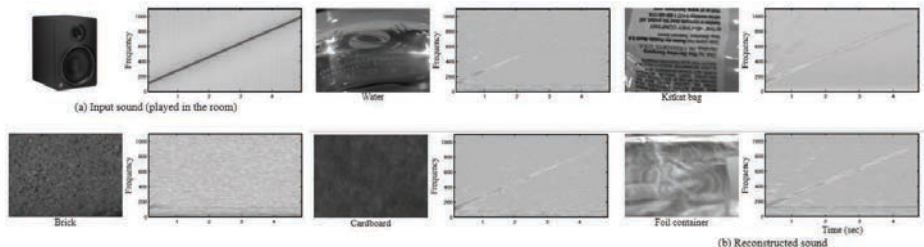


Fig. 2 - Sons recuperados de objetos de diferentes materiais. A emissão de frequências foi feita a partir de um alto falante (fonte sonora - a) posicionado próximo a diferentes materiais (b): tijolo, água, cartão, saco plástico e recipiente de papel. [infográfico]¹².

A Percepção Virtual: sons inaudíveis, informações perceptíveis

As ondas mentais se operam abaixo de 40 ciclos por segundo. Tratamos aqui de um campo infrassônico, dentro do qual os sons continuam existindo, ainda que não assinalados pela percepção humana, para nós existindo nada senão o silêncio. Os ouvidos humanos possuem balizas naturais de percepção, circunscritas aos implementos da própria estrutura orgânica. Ao se propagar, as ondas sonoras interagem com a matéria e com os corpos localizados no ambiente, depositando neles

¹⁰ Devis et al., 2014, p. 1. (Tradução do autor).

¹¹ Davis et al., 2014, p. 1. (Tradução do autor).

¹² Davis et al., 2014. Disponível em The Visual Microphone: Passive Recovery of Sound from Video. Vancouver: Journal ACM Transactions on Graphics (Proc. SIGGRAPH), v. 33, n. 4, pp. 79:1 - 79:10.

uma determinada dose de energia. Segundo Hawking, “as partículas mediadoras permutadas entre as partículas de matéria são virtuais, porque, ao contrário das “reais”, não podem ser percebidas diretamente por um detector de partículas” (2001, p. 95). Fato é que essa interação, de categoria eletromagnética, tem efeito mensurável, já que dá origem a forças entre partículas. Todos os objetos e espaços são, por isso, potenciais mediadores sensoriais entre a esfera física e extrafísica inerente ao ato de pensar. Segundo Bentov, “nossos sentidos estão engrenados para responder a todos esses diferentes sons” (1988, p. 51), ainda que não usemos de nossas amplas faculdades sensoriais. Segundo Chopra, a “inteligência é facilmente localizada e ao mesmo tempo impossível de ser encontrada” (1989, p. 154).

Uma boa imagem para isso seria a de um pianista tocando um estudo de Chopin. Onde está a música? Você pode encontra-la em diversos níveis - nas cordas vibrando, no bater dos martelos, nos dedos que tocam as teclas, nas notas escritas na partitura ou nos impulsos nervosos produzidos no cérebro do pianista. Mas todos esses níveis são apenas códigos; a realidade da música é a forma invisível, difusa e bela que desperta nossas lembranças sem estar presente no mundo físico¹³.

O som, uma vez emitido, aciona pulsações no ar. A força da energia sonora rapidamente é atenuada e o som se torna inaudível. Porém, o fato de ser inaudível não significa que deixa de existir. O movimento que o som imprime nas partículas atmosféricas é carregado a números cada vez maiores de partículas desta mesma atmosfera. Cada partícula perde um tanto da energia e a recupera novamente de outras partículas. Desta forma, as ondas nunca se perdem e perambulam a superfície terrestre e cósmica. De acordo com McClellan, “toda a criação manifesta está em movimento constante e a energia envolvida nunca é esgotada” (1994, p. 9), assim todo o universo se mantém em dinâmica interconexão. “Qualquer mudança que ocorra em uma área propaga-se em ondas por todo o mundo, seja a explosão de uma estrela, o desaparecimento de uma galáxia, um som emitido por um instrumento musical ou o pensamento de uma mente humana” (McClellan, 1994, p. 9).

Esses pulsos, não perceptíveis à nossa audição tridimensional continuam a nos influenciar significativamente. Segundo Brandão, “a faixa de frequências audíveis de um ser humano médio vai aproximadamente de 20 [Hz] a 20000 [Hz]” (2016, p. 68). Cada onda que oscila acima ou abaixo desse espectro também carrega em si uma informação. O éter, desta maneira, funciona como um compêndio historiográfico, testemunha, arquiva e perpetua todos nossos pensamentos, atos e pronunciamentos, formando uma perene paisagem sonora inaudível condensada em vestígios energéticos. A partir desta visão, poder-se-á entender a assertiva de Merleau-Ponty sob uma ótica mais ampliada quando diz que “o silêncio não é o nada auditivo, mas a ausência de sons, e que, portanto, mantém a nossa comunicação com o ser sonoro” (1999, p. 440).

O pensamento é força eletromagnética a produzir ondas que se propagam através de diferentes corpos da natureza. Inicialmente surge como uma vibração da mente, de natureza material e estrutura-se, de forma quintessenciada, no campo

¹³ Chopra, 1989, p. 140.

magnético que circunda todos seres. Ao que se desarticula dos centros vitais, toda força psíquica incorpora-se às paisagens pensantes inaudíveis e configuram um campo de percepção avançada. De acordo com o grau de apuramento sensorial e o estado de consciência, as formas pensantes podem ser indistintamente percebidas, ou sintonizadas, nos domínios da sensação a distância, pelos mais sensíveis. Todo pensamento traz em si a digital de seu emissor, sendo passivo de ser identificado, ainda que não enquadrado em exatas definições materiais.

Compreender que a mente está acima da matéria não é uma noção mística [...] certos campos, como a música, a matemática e a física quântica, praticamente não progridem sem gênios que trabalham em profundo silêncio. O método de investigação preferido por Einstein não era trabalhar em laboratório, mas realizar experimentos mentais [...] nosso condicionamento social proíbe a perspectiva cósmica, não por condená-la, mas porque fornece ocupações que nos distraem. Para quem está cercado de tijolos e argamassa, é difícil aprender arquitetura¹⁴.

O Campo Primordial: as transmutações da matéria elementar

Segundo Chopra (1989), na década de 70, os desintegradores de átomos haviam apontado para a existência de uma classe de partículas subatômicas denominada “hadrons”. Muito mais uma forma de onda subjacente do que uma variação de partículas, estes elementos primordiais, que se proliferam com excessiva abundância, constituem a parte elementar de qualquer padrão. O universo, assim, seria constituído de hadrons e, esta forma de ondas recebeu o nome de “supercorda”. De acordo com o autor: “A teoria da supercorda diz que bilhões e bilhões de cordas invisíveis permeiam o universo, e suas diferentes frequências originam toda a matéria e energia da criação. Certas vibrações também podem se transformar em tempo espaço” (Chopra, 1989, p. 262).

A matéria elementar constitui a substância primitiva na formação de todo o universo. Segundo Hawking, “tudo no universo, incluindo a luz e a gravidade, pode ser descrito em termos de partículas” (2001, p. 91). As transmutações do também denominado fluido cósmico constituem a inumeráveis variedades de corpos da natureza. Ainda segundo o autor, todas as partículas conhecidas no universo podem ser divididas entre grupos que constituem a matéria e grupos que dão origem às forças entre partículas de matéria. Assim, esta forma indiferenciada e elementar assume os estados de eterização e imponderabilidade ou de consecutiva materialização e ponderabilidade. De uma maneira ou de outra, ou esses estados dão lugar à fenômenos audíveis ou inaudíveis. Segundo Hawking (2001), a proposta de descrição completa do universo remonta ao final do século XIX, quando cientistas concluíram que o espaço era todo preenchido por um meio contínuo, de propriedades elásticas, denominado éter. Ondas luminosas e sinais de rádio eram ondas a se propagar nesse meio.

A fonte primordial de toda irradiação é o átomo, ou partes dele em agitação que despendem ondas que produzem calor, som, luz e raios gama em diversas combinações. É através do campo primordial que as ondas pensantes se propagam,

¹⁴ Chopra, 1989, p. 225.

tal qual o som se propagando pelo ar, constituindo assim territórios sonoros imponderáveis, delimitados por seu conteúdo vocacional. Diferentemente da paisagem sonora, porém, a dimensão sonora dos pensamentos não sofre interpolações, os átomos mentais são partículas não sujeitas às variações da dimensão espaço-tempo. Segundo Haich (1972), como citado em McClellan (1994), toda energia parte de um centro emanante, irradiando ondas circulares por todas as direções. Estas forças são cessadas, quando a onda é atenuada e recupera seu estado primordial, ou unidade divina. Neste estado todos os fenômenos materiais deixam de existir, restando apenas a essência da informação propagada, o pensamento. Assim o silêncio é a origem ou fonte do som, o estado não-manifesto de sua existência.

A criação não-manifesta, fonte da qual emana toda a criação manifesta, é o estado de perfeição absoluta em que não há movimento algum. A perfeição absoluta significa a imersão total na fonte de todas as coisas; é o estado de equilíbrio, unidade e repouso perfeito. Portanto, tudo no universo existe como resultado do afastamento do equilíbrio perfeito; dessa forma se está continuamente em busca da reconquista deste estado de repouso absoluto. A tensão produzida por essas duas forças cria um movimento pendular em todas as coisas. Esse movimento é conhecido como vibração, um estado de intranquilidade permanente que procura seu próprio ponto de imobilidade no seu centro¹⁵.

Os Tons Cósmicos e a Vibração Fundamental: casos de arqueologia acústica

Segundo Tame (1993) as civilizações antigas, sobretudo, na era pré-cristã, eram conscientes dos poderes inerentes ao som, reputavam o som como base de toda a matéria e energia presentes no universo, em inúmeras combinações. Segundo McClellan, existia uma crença básica de que “há muitos níveis de entendimento inerentes a cada som, e que o ouvinte percebe seu significado de acordo com seu nível de consciência espiritual” (1994, p. 8). O som audível, a este tempo, era reflexo terreno de uma atividade vibratória que se verificava para além do plano físico. A vibração cósmica, inaudível ao ouvido humano teria o poder de fazer envolver ou degradar completamente a alma do indivíduo. Conta Tame (1993), para ilustrar tal essência natural dos sons na vida coletiva que, na China, durante o período que se estendeu do século XXIII ao século XXII a.C:

Todos os anos no segundo mês, poderia encontrar-se o imperador Shun viajando para o Leste, a fim de passar revista ao seu reino e certificar-se de que tudo estava em ordem no imenso território. Entretanto, não fazia verificando os livros de contabilidade das regiões. Nem observando a vida da população, nem recebendo partições de súditos. E tampouco entrevistando os funcionários regionais em posição de mando. Não, não empregava nenhum desses métodos. Pois na China antiga se supunha haver um método muito mais revelador, acurado e científico de averiguar o estado da nação, Shi Shun percorria os diferentes territórios e... *experimentava as alturas exatas das suas notas musicais*¹⁶.

¹⁵ McClellan, 1994, p. 9.

¹⁶ Tame, 1993, p. 16.

Shi Shun, verificava as 5 notas da antiga escala chinesa, tocadas pelos 8 tipos de instrumentos musicais conhecidos na China. Ouvia as canções locais e as árias cantadas na corte. Verificava se toda essa música estava em correspondência com os cinco tons. Caso os instrumentos estivessem afinados de formas diferentes, concluiria que os territórios estariam se diferenciando e perdendo unidade, o que poderia ser um indício da eminência de um degladiamento. A afinação para tanto deveria ser imediatamente corrigida e uniformizada. Ele acreditava que as civilizações se afeiçoam e se moldam de acordo com a música que executam: música melancólica e romântica, povo romantizado; música vigorosa e militar, sociedades vizinhas deveriam se acautelar; música inalterada, sociedade estável; música vulgar e imoral, sociedade promíscua. A mesma importância que se dava aos assuntos militares e econômicos se dava também à música, inclusive em relação à ameaça que músicas estrangeiras, de caráter vilipendiador, representavam à soberania musical nacional.

Os egípcios também foram clarividentes com relação à potência emanante dos sons inaudíveis. Ao que tudo indica, desenvolveram mecanismos de engenharia avançada para o controle e manipulação dos efeitos causados pelos mesmos. A grande pirâmide, datada de aproximadamente 2500 a.C, incorporou algumas destas tecnologias acústicas. Pesquisadores capturaram significativos picos de atividade em frequência de ressonância infrassônica no interior de câmaras e passagens reverberantes, refletindo a relação projetual entre dimensionamento e frequência de ressonância primária. Esses sons subaurais eram utilizados para promover sentimento de desconexão com o mundo material e ascensão ao mundo sobrenatural, engendrando experiências psíquicas ligadas a eventos paranormais.

Na câmara do rei, o fenômeno do acoplamento acústico entre recinto e sarcófago, apoia um ritual de renascimento encenado em ocasião da morte do faraó. O sarcófago altamente ressonante fora estruturado em abundante conteúdo de quartzo. Sarcófagos normalmente simbolizavam o útero materno, se supunha que ele era usado como parte de rituais de renascimento antes de a pirâmide ser finalmente selada. Uma prova disso é que o sarcófago faz soar o infrassom de 1,45 Hz quando tocado. O arquiteto que o projetou queria que ressoasse na frequência de oscilação equivalente à do coração de um recém-nascido.

Sítios megalíticos no planalto de Gizé revelam um conjunto de especificações arquitetônicas com efeitos psicoacústicos. Dispostas ao entorno das pirâmides, bacias piezoelétricas, permitiam a estimulação bioelétrica, regulação biorrítmica, purificação e rejuvenescimento corpóreo a partir da manipulação de uma forma especial e mais leve de água obtida por flutuação acústica. Segundo Putney (2011), esses "instrumentos côncavos de baixa densidade e natureza sintética geravam campo eletromagnético a partir da energia acústica advinda das explosões solares". (Figura 3). Segundo o autor:

A forma de alta ressonância do hidrogênio é chamada de **protium**, sendo o isótopo de hidrogênio mais leve, conhecido por seus poderosos efeitos de rejuvenescimento, em contraste com o envelhecimento celular induzido por água pesada. A levitação da

água pela ressonância da infreunância impulsionada pelo sol, permite a separação de moléculas de água de protídio mais leves dos isótopos mais pesados do deutério e trio¹⁷.



Fig. 3 - Putney, A. (2011). *Bacias Piezoelétricas para Flutuação Acústica*. [Fotografia]¹⁸.

Ainda no planalto de Gizé está a “Casa do Espírito”, hospital com câmaras acusticamente dimensionadas para curar através do infrassom. A técnica de cura acústica está ligada à sincronização dos hemisférios cerebrais, a partir da ressonância cardíaca:

Essas estruturas de altas paredes piezoelétricas foram usadas para práticas de cura em combinação com outras câmaras sob a Casa do Espírito, bem como nas câmaras internas das pirâmides e em monumentos megalíticos distantes alinhados com os eixos octogonais da Grande Pirâmide de Gizé. Este sistema unificado e ressonante de cura védica foi aplicado em todos os locais sagrados do mundo, que compreendem uma vasta rede global projetada para aumentar a longevidade humana¹⁹.

Dominar o som era, em suma, a libertação das energias sagradas, o domínio de um poder de efeito oculto. É por esse motivo que civilizações inteiras se fundaram sob o axioma: “Como na música, assim na vida”. Em diferentes culturas o som cósmico aparece com diversas denominações. Os hindus chamavam de OM, os egípcios, de verbo dos deuses, os pitagoristas, de Música das Esferas, os chineses, de energias celestes da perfeita harmonia. Seja como for chamada, a antiga teoria da vibração fundamental nos alude à alegação de Nikolas Tesla quando diz que se quisermos descobrir os segredos do universo, devemos pensar em termos de energia, frequência e vibração.

¹⁷ Putney (2011, 17 de agosto). *Piezoelectric Basins for Acoustic Levitation Identified at Megalithic Sites*. Obtido em: http://www.human-resonance.org/levitation_basins.html.

¹⁸ Putney (2011, 17 de agosto). *Bacias Piezoelétricas para Flutuação Acústica*. [Fotografia]. Obtido em: http://www.human-resonance.org/levitation_basins.html.

¹⁹ Putney (2011, 17 de agosto). *Piezoelectric Basins for Acoustic Levitation Identified at Megalithic Sites*. Obtido em: http://www.human-resonance.org/levitation_basins.html.

Manipulação dos Sons e seus Efeitos Psicossomáticos

Toda vez que o ser humano se encontra imerso no campo sonoro, experimenta sua constante influência orgânica, emocional e psicossensorial. O som influi no caráter individual e altera a unidade básica da sociedade, o indivíduo e, por conseguinte, a direção de toda ela. O som influencia significativamente no corpo físico. De maneira direta, atua sobre as células e órgãos interferindo na digestão, nas secreções internas, na circulação, na nutrição, na respiração e até mesmo nas redes nervosas modificando-as e sensibilizando-as amplamente aos princípios harmônicos. De maneira indireta, nos propicia sentimentos, experiências e afetos tais como inspiração moral, alegria, energia, melancolia, violência, sensualidade, calma, devoção etc. Os sons por isso são importantes agentes na modelagem de fatores ambientais que regularão a capacidade reativa humana, encerrando em si um elemento denominado pela psicologia de codificabilidade.

No século XX, o médico e pesquisador suíço Hans Jenny levou mais à frente as experimentações de Chladni para observar o comportamento celular perante a atividade vibratória. Jenny já dispunha de osciladores sonoros eletrônicos, microfones e sofisticados aparelhos fotográficos capazes de controlar com precisão a intensidade e as frequências sonoras sobre uma membrana vibratória. Em seus ensaios, Jenny colocava sobre uma membrana não só substâncias granulares, como limalha e areia, mas também substâncias viscosas e líquidas (óleos, glicerinhas, água e mercúrio). Jenny grafou o fenômeno produzido por tons seno puros e observou que novos fenômenos começaram a se manifestar para além dos padrões geométricos, surgiam agora movimentos de circulação, erupções, pulsações, interferências e a formação de inúmeros contornos cristalinos e orgânicos (Figura 4).

as formas surgidas repetiam-se de maneira previsível e se pareciam aos padrões de crescimento dos tecidos orgânicos: cromossomos, células, moléculas, tecido ósseo, anéis de crescimento em árvores e cristais²⁰.

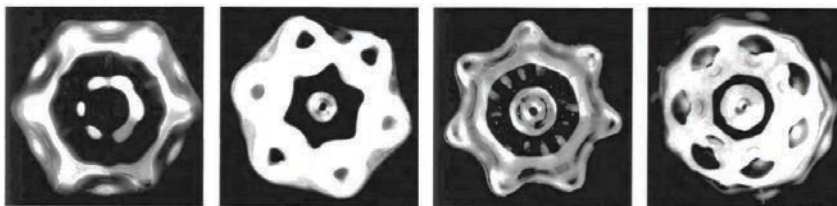


Fig. 4 - *Vibração em Gotas de Mercúrio*. [Fotografia]²¹.

O cientista social e escritor japonês Masaru Emoto exemplificou os impactos dos sons no organismo humano de uma outra maneira: tomou como base os efeitos obtidos por amostragem em moléculas de água, substância presente em 75% da constituição corpórea humana, submetidas a diferentes melodias e emanações pensantes. Segundo Emoto (2004), as vibrações da música e das palavras transmitidas

²⁰ McClellan, 1994, p. 58.

²¹ Jenny (2001). *Vibração em Gotas de Mercúrio*. [Fotografia]²¹. Disponível em: Jenny, H. (2001) *Cymatics: a study of wave phenomena and vibration*. Newmarket: Macromedia Press.

afetam a água mais do que qualquer outro elemento, sendo assim, “boa música” e palavras gentis tem o potencial de causar efeitos benéficos em nossos organismos. A experiência de Emoto consiste em fotografar a água destilada anterior e posteriormente à sua cristalização, em recipiente hermético, perante à audiência musical e às correntes de pensamentos. As informações das vibrações são transmitidas à água, potencializando a ativação de seus cristais. As formas adquiridas pelos cristais, como observado na Fig. 5, são ativadas em conformidade com o grau de apuro do teor energético das mensagens emanadas.

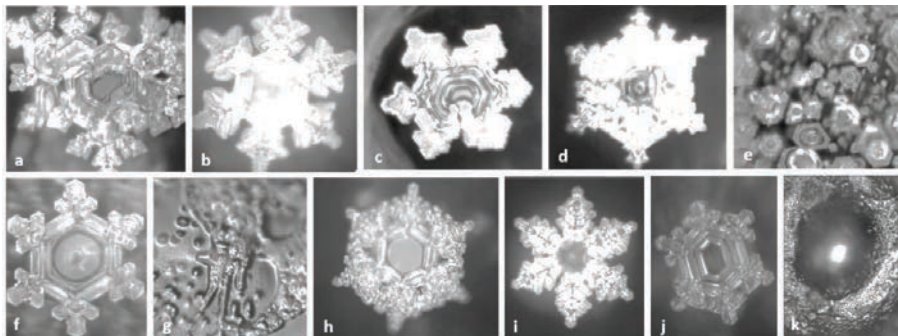


Fig. 5 - a) *Ária na Corda Sol- Bach*; b) *Verão - Vivaldi*; c) *Sinfonia n. 40 em Sol Menor- Mozart*; d) *Pastoral- Beethoven*; e) *Canção de Despedida- Chopin*; f) *gratidão*; g) *desgosto*; h) *amor*; i) *verdade*; j) *sabedoria*; k) *mal* [Fotografia]²².

Considerações Finais: Sons, Sustentabilidade e Qualidade ambiental

Em algum momento parece-nos que a sociedade parou de ouvir, ou que pelo menos deixou de conhecer as implicações geradas pelo mundo sonoro a nossa volta. Em sociedades muito mais ensimesmadas aos apelos visuais é comum haver uma defasagem na arguição auditiva. Isso se deve em grande parte à desatenção à qual os ouvidos foram relegados. O alheamento perante a audiência rompe referências e identidades inerentes aos mecanismos de comunicação. Trabalhar os aspectos da paisagem sonora histórica em suas mais amplas dimensões é, por isso, uma questão de qualidade ambiental. Sempre que estivermos no campo audível e inaudível do som, sua influência atuará constante sobre nós. Muita informação sonora nos chega, nos assaltam a percepção e nos implicam uma profusão de encadeamentos metabólicos e psico-sociais. Sem ao menos discernir o que ouvimos, já nos deparamos imersos em reverberações de afinidade ou fobia aos sons que se impregnam no ambiente a derredor. “Limpar os ouvidos” ao que nos atentamos aos sons de nossa origem é um trabalho de autoconhecimento. Em se conhecendo, o indivíduo torna-se apto a espiritualizar seus princípios de comunicação.

Os sons são uma experimentação fenomenológica subjetiva e, o que se edifica, é consciente ou inconscientemente revérbero do saber ouvir, de tal maneira que os

²² Emoto (2004). a) *Ária na Corda Sol- Bach*; b) *Verão - Vivaldi*; c) *Sinfonia n. 40 em Sol Menor- Mozart*; d) *Pastoral- Beethoven*; e) *Canção de Despedida- Chopin*; f) *gratidão*; g) *desgosto*; h) *amor*; i) *verdade*; j) *sabedoria*; k) *mal*. [Fotografia]²². Disponível em: Emoto, M. (2004). *As Mensagens da Água*. São Paulo: Editora ISIS Ltda.

sons outorgam ao projetista sonoro a gnose minuciosamente pormenorizada a respeito dos padrões que orquestraram a paisagem sonora de outrora. Pallasmaa (2006) diz que a arquitetura se afastou progressivamente das intenções que contribuíram para sua formação, que a experiência real da arquitetura veio sendo negligenciada. Isso aconteceu com todas as formas de expressão e representação. A experiência real de tudo que nos cerca se dá multissensorialmente e, transitando as diversas camadas da percepção encontra-se o som, a onda que nos induz à interiorização, à espiritualização. Wagner (n.d) como citado em Schafer (2001) diz que “o homem voltado para o exterior apela para o olho; o homem interiorizado, para o ouvido” (2001, p. 29). Os sons e a responsabilidade para com sua emissão são uma questão de sustentabilidade. É importante, portanto, que se nos atentemos para a construção do contexto sonoro do qual faremos parte, para que sejamos capazes de filtrar suas informações e buscar dentro dele a harmonia sonora que nos represente. Devemos sempre ter em mente os questionamentos Schaferianos, como base de qualquer colocação sonora: 1) que sons queremos preservar; 2) que sons queremos encorajar; 3) que sons queremos multiplicar? Assim, o presente trabalho buscou, em suma, deixar pistas e reflexões para o reestabelecimento do elo perdido entre elementos sonoros e espiritualidade, entendendo que tudo aquilo que afeta por ressoar, da micro à macroestrutura, tem o som como trama de composição.

Referências bibliográficas

- Åström, P. & Kleiner, M. (1993). *The Brittle Sound of Ceramics: can vases speak?* Gotemburgo: Archaeology and Natural Science, v. 1, n. 1, pp. 66-72.
- Bentov, I. (1988). *À Espreita do Pêndulo Cósmico: a mecânica da consciência*. São Paulo: Editora Pensamento LTDA.
- Besse, J. M. et al. (2014). *O Gosto do Mundo: Exercícios de Paisagem*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Brandão, E. (2018). *Acústica de Salas: projeto e modelagem*. São Paulo: Editora Edgard Blucher Ltda.
- Chopra, D. (1989). *A Cura Quântica: o poder da mente e da consciência na busca da saúde integral*. 2ª ed. São Paulo: Editora Best Seller.
- Davis, A. et al. (2014). *The Visual Microphone: Passive Recovery of Sound from Video*. Vancouver: Journal ACM Transactions on Graphics (Proc. SIGGRAPH), v. 33, n. 4, pp. 79:1 - 79:10.
- Emoto, M. (2004). *As Mensagens da Água*. São Paulo: Editora ISIS Ltda.
- Hawking, S. (2001). *O Universo numa casca de noz*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca LTDA.
- Jenny, H. (2001). *Cymatics: a study of wave phenomena and vibration*. Newmarket: Macromedia Press.
- Kandinsky, W. (2015). *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA.
- McClellan, R. (1994). *O Poder Terapêutico da Música*. São Paulo: Editora Siciliano.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Nesbitt, K. (2006). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pallasmaa, J. (2006). *A Geometria do Sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da Arquitetura*. Nesbitt K. (Ed.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 482- 489.
- Putney, A. (2011, 27 de agosto). *Piezoelectric Basins for Acoustic Levitation Identified at Megalithic Sites*. Obtido em: http://www.human-resonance.org/levitation_basins.html.
- Reid, J. S. (2001). *Egyptian Sonics: a preliminary investigation concerning the hypothesis that the ancient Egyptians had a sonicscience by the forth Dynasty (Circa 2520 B.C.)*. Nova York: Sonic Age Ltd.
- Schafer, R. M. (2001). *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Spinelli, R. (2018). *Paisagem Sonora e Paisagem Cultural: a orquestração dos sons do passado no projeto de patrimônio*. Juiz de Fora: Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Tame, D. (1993). *O Poder Oculto da Música: A Transformação do Homem pela Energia da Música*. 9ª ed. São Paulo: Editora Cultrix Ltda.
- Woodbridge, R. G. (1969). *Acoustic Recordings from Antiquity*. Nova York: Proceedings of the IEEE, v. 57, n. 8, pp. 1465 - 1466.
- Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL.

UMA INVESTIGAÇÃO DO COTIDIANO SONORO NO FINAL DO SÉCULO XIX:

ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE JUIZ DE FORA, MINAS GERAIS, BRASIL

JULIANA SIMILI

FABIANA MENDES TAVARES JACQUES

JÚLIO CÉSAR DE SOUSA VIEIRA

LAUANY APARECIDA DE SOUSA

Universidade Federal Juiz de Fora - FAU

O presente estudo é uma investigação sobre os sons cotidianos da cidade. Entendendo que a construção de um lugar incorpora diferentes aspectos do ambiente, a paisagem sonora revela-se um tema a ser estudado para se compreender a cidade, incluindo-se na sua história e memória.

O termo "Soundscape", cunhado por Schafer (2001, p. 11), é um neologismo traduzido em países latinos como "paisagem sonora". Tal termo, apresentado pela primeira vez em seu livro "A afinação do mundo", publicado originalmente em 1977, faz referência à "landscape", que remete à paisagem. Ao cunhar o termo, o autor apresenta um estudo sobre o ambiente acústico de maneira sistematizada e contextualizada pela sua relevância na qualificação do lugar. Ao identificar os sons produzidos no ambiente, não se cinge ao que é escutado, mas procura também o entendimento da sua relação cultural e histórica com o local, a época e a subjetividade individual (Schafer, 2001; Oliveira, 2017).

A cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, com a sua localização estratégica, foi um importante polo da cultura cafeeira, e posteriormente, considerada um importante parque industrial, referência do progresso do sudeste brasileiro no período em estudo. O recorte temporal data o final do século XIX, mais precisamente o período de 1880 a 1890. Entendendo-se que esse período marca a transição industrial que aconteceu na cidade, pensamos poder identificar o modo como os sons se modificaram e acompanharam as transformações urbanas e as dinâmicas espaciais subsequentes. Acreditamos que Juiz de Fora apresente uma memória sonora relevante, decorrente de diferentes tempos e contextos e intrínsecos à própria memória dos acontecimentos urbanos, que não foram até então sistematizados.

O Projeto de Iniciação Científica "*Paisagem sonora em Juiz de Fora: O som da cidade como resgate da cultura e da memória urbana*", desenvolvido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil, forneceu resultados parciais obtidos através de investigações documentais da área e do período histórico estudados, com enfoque em livros históricos, relatos literários

e jornais, sendo esses últimos, uma importante fonte primária para o resgate da identidade da cidade, contendo relatos ricos em detalhes sobre o cotidiano. De forma simultânea, essas informações foram sistematizadas em uma planilha que organiza em colunas as notícias extraídas.

Neste contexto, este artigo introduz uma discussão sobre a importância de se estudar os registros sonoros como fontes de dados históricos, bem como sua contribuição para o entendimento do cotidiano das cidades. Assim, objetiva-se apresentar o processo de desenvolvimento metodológico e os resultados parciais da pesquisa, buscando reflexões preliminares e prospecções das etapas subsequentes.

Paisagem sonora: memória do lugar através dos sons

É inegável a influência do som como qualificador do espaço, podendo, pela sua presença ou ausência, transformá-lo ou não em um lugar (Oliveira, 2017). Tal como Schafer (1991, p. 198) afirmou "Ambiente não é apenas aquilo que é visto". Ainda que a visão se configure como um sentido prevalecente sob os demais sentidos, os sons, os odores e as sensações térmicas, ainda que efêmeros e dinâmicos, não podem ser desconsiderados, visto que são responsáveis pela construção das ambiências e consequente construção sensível dos espaços (Oliveira, 2017). A paisagem vai além de uma imagem visual, ela acontece a partir de um ponto de vista de quem a percebe e a imagina. Mais ainda, a paisagem de uma cidade só pode ser de fato analisada se experimentada a partir do corpo, em uma construção multissensorial: "Eu confronto a cidade com meu corpo[...] A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim" (Pallasmaa, 2011, pp. 37-38).

Pode-se entender o ambiente como uma experiência polissêmica. Oliveira (2017) afirma que os lugares podem ser criados e experimentados como resultado de diferentes, e às vezes únicas, misturas de sensações em ressonância com a nossa memória individual e coletiva. Neste sentido, o registro de experiências torna-se algo valoroso para a construção de memórias nos usuários do lugar, bem como para a construção cultural das gerações futuras. É importante que se compreenda diferentes perspectivas históricas de uma época, através das mais variadas fontes de registro. Porque se a cidade é vivida através dos diversos sentidos do corpo, como esta poderia ser registrada e analisada somente através de fotografias, por exemplo? Daí a relevância da análise de fontes que relatem sensorialidades e vivências diversas.

Considerando tal multissensorialidade na experiência do homem na cidade, há de se destacar que a paisagem sonora "consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos" (Schafer, 2001, p. 24). Esses sons podem ser manifestadas de diversas formas, originadas por fontes naturais, humanas, industriais ou tecnológicas. Além disso, as paisagens sonoras são construções individuais, diferentes em cada cultura, podendo gerar a noção de pertencimento de um povo a um certo lugar. Sabe-se que os sons podem alterar o comportamento de uma sociedade, bem como seu estilo de vida, pois há uma questão de costume que se insere profundamente nas pessoas. Assim, se algum desses sons cessasse, "a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento" (Schafer, 2001, p. 26). Neste sentido, estudar a paisagem sonora

vai além do estudo sonoro e acústico de maneira isolada, é preciso que se considerem os contextos em que tais sons são emitidos e também ouvidos, bem como o quê ou quem emite ou ouve.

A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em laboratório, [...]¹.

Um ambiente com variados sons recorrentes “anestesia” seus ouvintes, fazendo com que haja um tipo de “desligamento” das pessoas, de modo que elas não percebam as origens e quais sons estão presentes no ambiente. Mas é nessas situações que pode ocorrer a audição “não-focalizada”, na qual “um som irrompe e torna-se figura”, destacando-se e tomando a atenção do ouvinte (Schafer, 2001, p. 185).

Ao constatar os sons do ambiente, o ouvinte incorpora sensorialmente tal elemento de forma a contribuir para a construção do lugar em que se insere. Assim, o território sonoro é um espaço delimitado pelo seu conteúdo sonoro peculiar, evocando tempo e sentidos próprios, de forma a constituir um microcosmo no interior de uma paisagem sonora. O território sonoro possui memória coletiva, de maneira que nele o tempo condensa-se no espaço (Pinto et. al., 2018). Também afirma que Vedana (2008) que, para se vislumbrar o território sonoro, é necessário que se associe às imagens sonoras a dimensão do tempo e seus enraizamentos de simbolismos, gestos e práticas, de forma que a imagem simbólica cria vínculos entre a memória coletiva e o fenômeno urbano.

É nesse mesmo sentido que pensamos a ideia de territórios sonoros, através das potencialidades que as imagens sonoras que compõem determinados espaços têm de expressar a vida coletiva, os simbolismos e as práticas dos grupos que os habitam².

Na construção da paisagem sonora, por meio do seu valor sonoro e simbólico, Schafer identifica três elementos:

- Os sons fundamentais [1]: constituídos a partir da geografia, clima, recursos materiais e naturais disponíveis e fontes de energia, segundo ele, raramente são ouvidos conscientemente pelos que vivem no meio deles .
- Os sinais [2]: sons de destaque, que são ouvidos conscientemente. Geralmente precisam ser escutados por serem sons de alerta acústicos, como sinos, apitos, buzinas e sirenes.
- O marco sonoro [3]: que “se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”³.

Destaca ainda a noção de “evento sonoro”, compreendido a partir de um contexto e é a focalização de sons individuais “de modo a considerar seus signi-

¹ Schafer, 2001, p. 185.

² Vedana, 2008, p. 12.

³ Schafer, 2011, p. 27.

ficados associativos, como sinais, símbolos, sons fundamentais e marcos sonoros” (Schafer, 2001, p. 223): “O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado nos excitam com intensidade raramente alcançada pela imagem visual” (Tuan, 1980, p. 10).

Segundo Merleau-Ponty (1945), os sons têm a capacidade de alterar a sequência de cores através da oscilação e interrupção, de modo a torná-las mais claras ou escuras. A experiência sonora decorre de vários registros sensoriais, o que alterna as diferentes sensações para cada estímulo.

Outro ritmo biológico que se relaciona significativamente com o ambiente acústico é o do poder de resolução dos receptores sensoriais. Na espécie humana, ele oscila aproximadamente entre dezesseis a vinte ciclos por segundo. É nessa faixa de frequência que uma série de imagens ou sons separados se fundem para dar a impressão de um fluxo contínuo⁴.

Apesar de, a princípio e de um modo geral, não sermos capazes de selecionar o que escutamos, segundo Chion (1994, pp. 107-108), retemos apenas as impressões sonoras que carregam em si significados materiais e emocionais. Aqueles sons que não nos interessam ou não nos surpreendem são eliminados da memória. Neste sentido, Schafer declara: “A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora, os ouvidos para dentro. Eles absorvem informação” (Schafer, 2001, p. 29).

O chamado “relevo da paisagem sonora” é tratado por Zumthor (2006) como a relação dos volumes do ambiente e os sons que nele se interagem. Assim, o som repercute de maneira diferente dependendo dos materiais utilizados e da formação estrutural dos espaços. Schafer já havia mencionado que o projetista acústico deve compreender minuciosamente o ambiente com o qual lida e necessita ter conhecimentos em acústica, psicologia, sociologia, música entre outras áreas à medida que a ocasião requeira⁵.

Rego (2006, p. 41) afirma que uma paisagem sonora é a extensão de todo o território que se pode escutar, abrangendo todos os sons produzidos no ambiente, mas também sendo sempre uma criação cultural. A autora afirma ainda que uma paisagem sonora não se detém ao que pode ser escutado, mas ao que cada pessoa pode ouvir e compreender, em função do seu conhecimento, possibilitando um posicionamento individual em relação aos sons que serão ouvidos em uma determinada época e lugar. Neste sentido, Oliveira (2017) ratifica que, independentemente de onde uma pessoa esteja ou a época em que ela viva, sempre haverá uma situação sonora circundante e que poderá ser compreendida sob diferentes pontos de vista, com base no repertório individual e coletivo próprio a esta pessoa. Isto significa que, ainda que o valor tangível do som possa ser relacionado à noção física e acústica das ondas sonoras, a sonoridade não se detém a tais aspectos, atingindo, por meio da

⁴ Schafer, 1977, p. 318.

⁵ Schafer, 2001, p. 288.

percepção, as sensações e evocando emoções e memórias introspectivas do ser humano. E isso se dá através de associações simbólicas, construídas por suas relações sociais, culturais e identitária (Oliveira, 2017). Tendo em vista as relações criadas entre pessoa-ambiente, acredita-se que a identificação do lugar e consequente registro de sua memória deva também perpassar pela memória sonora. Neste sentido, para este trabalho tem-se o texto jornalístico como importante fonte primária da paisagem sonora de uma época, perpassando pelo registro cotidiano dos sons e dos eventos de uma cidade.

Juiz de Fora: um resgate pelo “ouvir a cidade”

Juiz de Fora situa-se na região da zona da mata mineira fazendo divisa com os municípios de Santos Dumont, Ewbank da Câmara, Piau, Coronel Pacheco, Chácara, Bicas, Pequeri, Santana do Deserto, Matias Barbosa, Belmiro Braga, Santa Bárbara do Monte Verde, Lima Duarte, Pedro Teixeira e Bias Fortes, distando cerca de 269 km da capital. Conforme dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2020), Juiz de Fora possui estimadamente 568.873 habitantes, sendo 516.247 habitantes pelo Censo de 2010. É o quarto município mais populoso de estado de Minas Gerais e o trigésimo sexto do Brasil. Ocupa uma área de 1 429,875 km², sendo que apenas 317,740 km² estão em perímetro urbano e, desde 1979, o município é constituído de 4 distritos: Juiz de Fora (distrito sede), Rosário de Minas, Sarandira e Torreões.

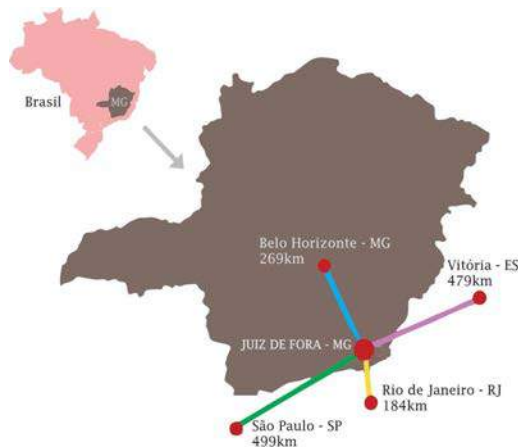


Fig. 1 - Localização da cidade de Juiz de Fora no estado de Minas Gerais e em relação ao território brasileiro (Fonte: os autores, 2020).

Como espaço que detém parte significativa da história da cidade, apresentando diversos usos e formatações ao longo do tempo, o campo de estudo foi espacialmente recortado para o que se chama de “Triângulo Central” (fig. 2), a região do centro urbano da cidade.

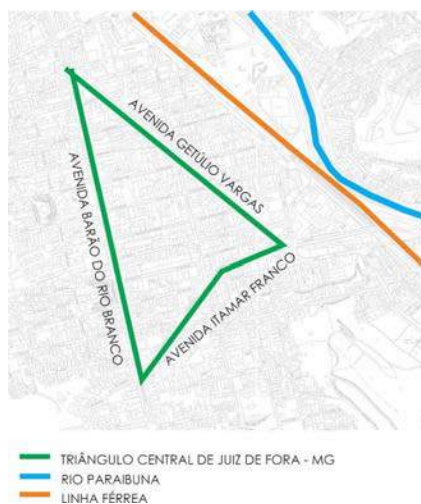


Fig. 2 – Mapa Esquemático do Triângulo Central (Fonte: os autores, 2019)

Este trecho representa uma parcela do território urbano dos mais importantes como portador de memória, tratando-se de um dos lugares mais pertinentes para a compreensão do desenvolvimento de Juiz de Fora.

Desta forma, o triângulo central formado pelas avenidas Rio Branco, Getúlio Vargas e pela rua Espírito Santo, tem nos seus vértices três das principais praças públicas que, fundindo-se com os eixos constituídos pelas ruas Halfeld e Marechal Deodoro, unem as outras duas praças restantes, o Parque Halfeld e a Praça João Penido, que constituem o conjunto das únicas praças até hoje existentes⁶.

Ao recuperar a história de Juiz de Fora compreende-se que seu desenvolvimento se dá à medida que se intensifica a cultura cafeeira, a partir da década de 1850, quando a Vila passa a constituir o entreposto comercial do café produzido na Mata Mineira, o que viria a contribuir para a acumulação de capital na nova cidade.

Foi no período entre 1836 com a retificação do Caminho do Paraibuna, até 1888, com a instalação da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas, que a cidade, a primeira de Minas a se industrializar, passou de um simples local de passagem para um parque industrial embrionário. Tempo este de 50 anos que levou para o Triângulo Central se estruturasse e consolidasse.

Em 1884, mais de 60% da malha ferroviária da Província estavam concentrados na Mata Mineira, apresentando interligações em Juiz de Fora, que acumulava grande parte do capital regional, passando a representar o centro urbano daquela região agroexportadora. Contando com um sistema de transporte rápido e eficiente, e tendo conquistado a condição de entreposto comercial, Juiz de Fora assumiu características típicas de um polo econômico, atraindo grandes interesses econômicos e financeiros, e

⁶ Passaglia, 1983, p. 39.

transformando-se em palco de grandes negócios, de intensa circulação de mercadorias. Como consequência, foi inevitável que passasse a atrair também novos investimentos urbanos com capacidade de contemplar contingentes populacionais diversos.

Segundo Vale (2010), no período que vai de 1880 até os anos 1930, a burguesia e a intelectualidade de Juiz de Fora denominaram a cidade “Manchester Mineira” e “Atenas Mineira”, como forma de expressar a ideia de modernismo e progresso. Além das chaminés das fábricas que marcaram o desenvolvimento industrial, constata-se o anseio de uma civilização inspirada nos moldes dos centros europeus, reunindo diversas casas comerciais, indústrias, cinema, teatro, hotéis. O Triângulo Central destacava-se tanto no que diz respeito à concentração de serviços coletivos básicos – aqueles ligados ao saneamento ou ao “embelezamento” – como no que se refere à infraestrutura de abastecimento, atividades mercantis, industrial e moradia das classes abastadas. Compõe, portanto, um núcleo emblemático da primeira fase da industrialização vivenciada conforme analisa Genovez,

O luxo dos imóveis construído por Arcuri e Spinelli, também mostram a hierarquia dentro da sociedade que se formava, abrindo espaço para os novos empreendedores frente à antiga elite já estabelecida. O local escolhido para enraizamento dos negócios foi mais uma demonstração visível do esforço de uma elite que se constituía a partir do comércio e industrialização que se impunham economicamente. Nas construções que projetavam e executavam estavam o desejo de permanecer na memória da cidade, marcando um tempo de transição e de superação⁷.

Neste sentido, pela sua relevância pela cidade, foi proposto como recorte temporal para a iniciação científica o período datado entre as décadas de 1880 e 1940. Este recorte espacial-temporal justifica-se pela própria relevância histórico-cultural que apresenta para Juiz de Fora. Porém, tendo em vista a densidade dos resultados obtidos até o momento, neste artigo será abordado a primeira década deste recorte, compreendida de 1880 a 1890.

Entende-se que o resgate da memória sonora na cidade, por meio de uma análise cultural dos registros sonoros, possa contribuir para o entendimento das transformações urbanas e das dinâmicas espaciais subseqüentes.

Como sendo uma região bastante consolidada, a região central de Juiz de Fora é conhecida por grande parte dos juiz-foranos. Entretanto, acredita-se que esse conhecimento perpassasse muito mais por uma memória fotográfica e afetiva do que sonora. Assim, a investigação poderá estabelecer relações entre a paisagem construída visível e a paisagem sonora invisível da cidade, em particular como resgate da memória sonora do “Triângulo Central”. Schafer (2001) afirma que quanto mais familiar é um ambiente sonoro, menos discernível ele é para nossa escuta, pois estamos condicionados a escutá-lo de uma determinada maneira. Desta forma, esta pesquisa justifica-se por sua busca ao resgate do “ouvir” a cidade, neste artigo em particular, historicamente.

⁷ Genovez, 1998, p. 27.

Os jornais como registro do cotidiano sonoro de Juiz de Fora

Esta pesquisa configura-se como tendo uma abordagem qualitativa, pois não se baseia na representatividade numérica, mas no conjunto de expressões humanas constantes nas estruturas, nos processos, nos sujeitos, nos significados e nas representações (Minayo, 2001, p. 15). Isto é, os dados são considerados na análise de acordo com qualidade do material coletado, sendo considerados os registros sonoros mais destacadamente relevantes para a pesquisa. É importante reiterar ainda a relevância que as fontes literárias podem ter para o entendimento da paisagem sonora de uma época, contribuindo para a manutenção e construção da memória sonora da cidade ao estudar os aspectos imateriais, como os sons. Neste estudo, os sons recebem o principal destaque dentro da paisagem urbana. São eles que determinam os resultados, os sons urbanos coletados "onde" e "quando", são os fragmentos de um universo pouco explorado (Rego, 2006).

Os relatos jornalísticos das publicações do final do século trabalhados na pesquisa, revelam a presença de um ideal de construção do lugar, principalmente ao observar como o ufanismo nas publicações se faziam presentes ao se tratar das possibilidades da cidade. Como escreve Musse (2007, p. 3), “Juiz de Fora não era mais apenas uma nova fronteira, mas um “Eldorado”, que acenava com possibilidades para todos”. A influência cultural da cidade, estava sempre expressa nas primeiras páginas dos jornais, assim como os grandes acontecimentos e personalidades importantes da época. O critério de análise de dados é o da análise diagnóstica, visando compreender as causas/efeito de um dado evento sonoro histórico e sua fonte de origem, a fim de compreender a transformação da paisagem sonora ao longo das mudanças espaciais urbanas e culturais. Ressalta-se que a coleta de dados da pesquisa apresentada neste artigo no item a seguir ocorreu entre os meses de agosto de 2018 e março de 2019. Tendo como referência a pesquisa RioSoudscape⁸, desenvolvida pelo grupo "Paisagem Sonora, Memória e Cultura Urbana", no Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/UFRJ), grupo em que uma das autoras é participante, adaptou-se a estrutura metodológica para esta pesquisa organizada sucintamente em quatro fases:

1. Coletar fontes documentais junto aos arquivos da cidade, dentro do período histórico estudado.
2. Sistematizar os eventos sonoros encontrados, catalogando-os em planilha que conste data, local e grupos sonoros, dentre outras informações relevantes;
3. Mapear os fragmentos sonoros, traçando um registro gráfico-sonoro da memória sonora da área central de Juiz de Fora, mais especificamente o “Triângulo Central”.
4. Análise comparativa entre as paisagens sonoras de Juiz de Fora e as transformações ocorridas na cidade ao longo do tempo.

Durante a primeira fase desta pesquisa, investigou-se junto aos arquivos da cidade a contextualização histórica da área de estudo, onde examinou-se documentos da área e do período histórico estudados, com enfoque inicial em livros históricos e

⁸ <http://www.riosoundscape.org/>

relatos literários, bem como é desenvolvida a pesquisa na UFRJ. Assim, por meio deles, pode-se traçar um panorama geral dos acontecimentos, visando identificar possíveis ocorrências sonoras dentro do recorte temporal e espacial adotados.

A partir desta primeira etapa de coleta de dados, as informações consideradas relevantes para a pesquisa foram categorizadas em décadas, de acordo com acontecimentos da cidade, a saber: [1] eventos históricos relevantes para a cidade e para o país; [2] evento arquitetônico, selecionados dados sobre as construções de edifícios relevantes de Juiz de Fora; [3] evento urbanístico, onde foi possível identificar transformações de infraestrutura urbana; e [4] evento efêmero, com informações sobre acontecimentos culturais e cotidianos da cidade. Ainda que fossem identificados dados dentro destas quatro categorias, a coleta a partir de livros foi insuficiente ao que tange os elementos de estudo da paisagem sonora, sendo importante para o entendimento dos acontecimentos do período datado e sendo fundamental como suporte para a busca de outras fontes de pesquisa.

Os jornais possuíam relatos sonoros bem detalhados, já que as fotografias no início do período de 1880 eram pouquíssimo utilizadas, ou até mesmo, inexistentes. Tal como, a pesquisa do Riosoundscape, buscou-se entender a relevância e o significado social conferido ao som no contexto urbano, focando o momento e a situação de seu acontecimento, investigando sua relação com a criação da identidade nos diversos lugares na cidade. Desta forma, a busca na literatura foi importante para entender além dos sons, as testemunhas auditivas na época de sua ocorrência. Estes ouvintes, a partir da escrita, divulgavam nos periódicos locais as escutas com descrições detalhadas dos acontecimentos. Schafer (2001) afirma sobre a necessidade de uma testemunha auditiva da época para se obter esses relatos. O jornal é um belíssimo exemplo de um espectador da época. “A única maneira que temos de recolher informações a respeito de paisagens sonoras do passado é recorrer ao relato de testemunhas auditivas que estavam naquele lugar”⁹.

Com base na análise dos dados, verificou-se que os registros contidos nos relatos dos jornais com publicações do final do século XIX são uma importante fonte documental para o resgate da identidade da cidade. Em Juiz de Fora, como espaço de informação e opinião, os jornais do período reuniram o melhor da intelectualidade da cidade, sendo os principais responsáveis pela configuração de um imaginário social de progresso. A partir dos anos 1870, começou a publicar seus primeiros impressos (Musse, 2007).

Tendo em vista a coleta de dados em jornais, buscou-se a catalogação de todos os jornais existentes durante o recorte temporal, disponíveis nos arquivos locais e também on-line na Biblioteca Nacional, sendo criada uma tabela com o nome dos periódicos que fizeram parte de tal período histórico da cidade, bem como sua duração (vigência) e frequência de publicação. Foi possível identificar 41 periódicos, dentre os quais apenas 19 estavam disponíveis para consulta.

Posteriormente ao levantamento numérico, verificou-se dentre os jornais disponíveis para consulta o seus conteúdos, tendo em vista que o foco da pesquisa era fazer a coleta de dados sonoros. Dentre os diversos jornais, observou-se focos variados na rotina da cidade, contendo desde assuntos referentes à política até

⁹ Schafer, 2001, p. 195.

aqueles que se referiam ao comércio. Neste sentido, foi realizada a análise de alguns exemplares, a fim de identificar aqueles que melhor se enquadrassem no estudo sonoro da cidade. Para tanto, utilizou-se filtros disponíveis na própria Biblioteca Nacional cujos resumos classificavam os jornais acerca de seus conteúdos. Como resultado, foi possível encontrar três jornais com conteúdos que mais se adequavam aos objetivos da pesquisa, sendo estes analisados com profundidade: Echo do Povo, Lar Cathólico e O Pharol. Após a leitura e análise de diversos exemplares dos jornais supracitados, optou-se pela investigação no jornal “O Pharol”.

Com um importante papel na formação da crítica juizforana, o jornal “O Pharol”, passou a circular em abril de 1871, existindo até o ano de 1939. O Pharol começou como semanário e passou a diário em 1885. Foi o mais importante periódico desse período, sendo, até hoje, uma fonte indispensável de pesquisa para aqueles que desejam reconstituir esta fase da história (Oliveira, 1978, p. 17).



Fig.3 - Recorte da primeira página do jornal "o Pharol" de janeiro de 1881. (Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional Brasileira, 2019)

Na Hemeroteca Digital Nacional Brasileira foi possível localizar jornais que datam de 1870 até 1930, sendo então analisados apenas os anos que se enquadram no recorte temporal estabelecido. A coleta de dados inicial abrangeu os anos de 1880 até 1890, sendo tais informações coletadas para a etapa seguinte do desenvolvimento do trabalho.

A segunda etapa desta pesquisa configura-se na sistematização os eventos sonoros coletados, catalogando-os em planilha com informações relevantes. Destaca-se que dos periódicos foram coletados fragmentos que continham relatos sobre os sons da cidade e da sociedade naquele período, com sua devida identificação referencial. As divisões e extrações das informações do fragmento para a montagem da tabela foram de grande relevância para o entendimento amplo das informações, uma vez que foi possível identificar pontualmente cada registro sonoro que os jornais traziam. Eles foram então, organizados na seguinte tabela:

REGISTROS SONOROS EM JUIZ DE FORA							
1880-1910							
TESTEMUNHA AUDITIVA	ANO	EVENTO SONORO	OBJETOS SONOROS	GRUPOS SONOROS	LOCAL DA ESCUTA	REFERÊNCIAS	ENDEREÇOS ATUAIS
Moradores do arraial da Chacara	1881	"Devendo começar as novenas de S. Sebastião no dia 11 do corrente, depois de tocar o sino 1ª, 2ª e 3ª vez, apresentou-se o Revd. padre Leopoldo na qualidade de capellão e à hora competente, dirigiu-se para a capella e sentando-se na sachristia, esperou que o povo se reunisse para começar a novena , e também que chegasse seu colega, padre Sabbado para de accôrdo darem principio."	Novenas	manifestação religiosa	Arraial da Chacara	JORNAL O PHAROL, 20 de Janeiro de 1881, nº 6, pag 2	r. dona manuela maria Jesus duque, 48 - chaca chácara - MG, 36110 000
Moradores do arraial da Chacara	1881	"Devendo começar as novenas de S. Sebastião no dia 11 do corrente, depois de tocar o sino 1ª, 2ª e 3ª vez, apresentou-se o Revd. padre Leopoldo na qualidade de capellão e à hora competente, dirigiu-se para a capella e sentando-se na sachristia, esperou que o povo se reunisse para começar a novena , e também que chegasse seu colega, padre Sabbado para de accôrdo darem principio."	Sino	sinais	Arraial da Chacara	JORNAL O PHAROL, 20 de Janeiro de 1881, nº 6, pag 3	r. dona manuela maria Jesus duque, 50 - chaca chácara - MG, 36110 001
"Os promovedores" do evento	1881	"No dia 20 do corrente será installada a Freguezia de Sarandy, dando se-lhe a posse civil e canonica. Programa: ás 10 horas, acto da posse e missa cantada ; à tarde, procissão da padroeira, sermão e Te-Deum , a noite, grande fogo de artifício . Uma subscrição está sendo promovida para estes festejos religiosos , espera-se, pois, a concorrência e contribuição de todos habitantes da nova Freguezia."	Missa cantada; Sermão; Te-Deum (canto)	música	Freguezia de Sarandy	JORNAL O PHAROL, 13 de Fevereiro de 1881, nº 13, pag 2	r. dez, 134 - distrito d sarandira, juiz de fora MG 36104-000
"Os promovedores" do evento	1881	"No dia 20 do corrente será installada a Freguezia de Sarandy, dando se-lhe a posse civil e canonica. Programa: ás 10 horas, acto da posse e missa cantada ; à tarde, procissão da padroeira, sermão e Te-Deum , a noite, grande fogo de artifício . Uma subscrição está sendo promovida para estes festejos religiosos , espera-se, pois, a concorrência e contribuição de todos habitantes da nova Freguezia."	Festejos religiosos, procissão	manifestação religiosa	Freguezia de Sarandy	JORNAL O PHAROL, 13 de Fevereiro de 1881, nº 13, pag 3	r. dez, 136 - distrito d sarandira, juiz de fora MG 36104-000
"Os promovedores" do evento	1881	"No dia 20 do corrente será installada a Freguezia de Sarandy, dando se-lhe a posse civil e canonica. Programa: ás 10 horas, acto da posse e missa cantada ; à tarde, procissão da padroeira, sermão e Te-Deum , a noite, grande fogo de artifício . Uma subscrição está sendo	Fogo de artifício	explosão	Freguezia de Sarandy	JORNAL O PHAROL, 13 de Fevereiro de 1881, nº 13, pag 4	r. dez, 138 - distrito d sarandira, juiz de fora MG 36104-000

Fig. 4 - Recorte da tabela de eventos sonoros em Juiz de Fora 1880 a 1890
(Fonte: os autores, 2019).

Os eventos foram transcritos exatamente como em sua publicação original no jornal, mantendo a informação juntamente com a gramática que prevalecia naquele período. A partir da coleta e análise dos dados, observou-se que tais eventos descre-

viam as sonoridades encontradas naquela época mas, mais do que isso, estão carregadas de sentimentos e sensações que se alinham à cultura de uma época e sociedade. Com base nas análises, é possível criar associações partindo da fonte sonora coletada e de situações similares, classificando-os como “grupos sonoros”, como define a pesquisa RioSoundscape:

Ao se trabalhar com os "fragmentos sonoros" o texto vai perdendo sua força literária, mas é possível perceber melhor os tipos de som que aguçaram a escuta do escritor. Constata-se que os fragmentos sonoros, mesmo apresentando variações na forma como são produzidos ou na forma como são representados literariamente, apresentam inúmeros sons recorrentes que guardam similaridades e, por isso, podem ser agrupados sob uma mesma categoria cultural, criada, a luz de Murray R. Schafer, como "eventos sonoros". Ressalta-se, que o próprio termo "evento" tem relação com um cenário de possibilidades, alternativas de um fenômeno observado, assim um grupo "evento sonoro" não é sinônimo de um mesmo som. Objetivando-se uma maior especificidade, os eventos sonoros foram, por sua vez, reunidos em "grupos sonoros", em função primordialmente da fonte sonora, isto é, eventos sonoros produzidos por objetos ou em situações semelhantes ou, ainda, que cumprem funções sonoras similares fazem parte de um mesmo grupo sonoro¹⁰.

A partir da sistematização dos dados, é possível fazer uma análise e categorização dos eventos sonoros, identificando os objetos sonoros e separando-os a seguir em categorias de grupos sonoros. A saber:

[...] o objeto sonoro é um evento acústico, cujos aspectos podem ser percebidos pelo ouvido. Enlaçando e submetendo a “nota” da música tradicional, o objeto sonoro, agora, a substitui, como o termo pelo qual descrevemos o evento acústico cosmogênico. As paisagens sonoras são construídas a partir do evento acústico¹¹.

Analisando cada um dos objetos sonoros, estes foram organizados a fim de se identificar os grupos sonoros predominantes em tal espaço-tempo. Os principais grupos sonoros identificados foram: água, animal, ar, comunicação não-verbal, edificação, explosão, ferramenta, fogo, humano, manifestação cultural, manifestação religiosa, máquina, música, objeto, ruído, sinais, telecomunicação, transporte e silêncio. Segundo Schafer (2001, p. 204), posteriormente, outras análises podem ser feitas a partir dessa estrutura e do material encontrado, como “notar interessantes mudanças proporcionais, por exemplo, entre o número de descrições dos sons naturais em oposição às de sons tecnológicos”. Até o momento, foram coletados e sistematizados dados em mais de 1707 exemplares do jornal “O Pharol”, dentre os quais identificou-se cerca de 308 eventos sonoros até o momento.

Realizada a exposição dos processos de pesquisa que envolveram este trabalho, apresenta-se aqui a prospecção do mapeamento sonoro, bem como as expectativas dos seus resultados. A metodologia da pesquisa e o processo de coleta

¹⁰ Disponível em <http://www.riosoundscape.org/grupos-sonoros--sounds-groups.html>, acesso em 08/07/2020.

¹¹ Schafer, 2001, p. 179.

de dados demonstram-se bastante adequados aos objetivos preliminares traçados nesta Pesquisa. Entende-se que os jornais – em particular o “O Pharol”, adotado neste recorte –, se revelou uma importante fonte primária para a composição da Paisagem Sonora do período histórico estudado, dado, principalmente, pela riqueza dos detalhes e, percebendo que informam os sons correspondentes às práticas sociais cotidianas, que compõem as vivenciadas dos escritores e de seu contexto histórico. Os dados coletados, corroboram a relevância das informações sonoras registradas em tal jornal, bem como o ineditismo da pesquisa, visto que ainda que existam diversos estudos da cidade considerando tal espaço-tempo, não se tem ainda conhecimento de pesquisas que focalizem preponderantemente sua paisagem sonora. Tendo em vista os resultados obtidos até o momento, acredita-se que a pesquisa da Paisagem Sonora Histórica, principalmente no que tange o cotidiano, seja uma importante ferramenta para o entendimento das transformações de uma cidade, em particular da cidade de Juiz de Fora, MG, Brasil.

Revelando-se como um campo ainda inexplorado, a paisagem sonora juiz-forana pode ser importante como mais uma ferramenta para se compreender as dinâmicas da cidade e identificar os diferentes aspectos do ambiente urbano, uma vez que tais sonoridades revelam-se como relatos imateriais da paisagem urbana. A densidade dos dados obtidos, relatando desde questões cotidianas até o registro de eventos históricos significativos para a cidade e até mesmo para o país, ajudam a traçar um perfil histórico da cidade para além de fotografias, uma vez que o ambiente não é só o que se vê, mas aquilo também aquilo que é escutado, tocado, inalado. Ou seja, o ambiente incorpora pessoas e a experiência daquilo que elas são capazes de sentir.

Como prospecção, espera-se, a partir da cartografia gráfico-sonora dos eventos sonoros coletados, traçar um paralelo entre paisagem sonora e as transformações sociais, arquitetônicas e urbanas da cidade de Juiz de Fora no período de 1880 a 1890, a fim de gerar um registro da memória sonora da cidade e estimular o resgate do “ouvir” o cotidiano das cidades. Conforme destaca Rocha (2017), os fragmentos sonoros coletados e então cartografados funcionam como “mais do que representações, os mapas funcionam como documentos e influenciam visões de mundo e permitem construções culturais sobre os espaços”.

Referências bibliográficas

- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: sound on screen*. New York, USA: Columbia University Press.
- Genovez, P. F. (1998). *Núcleo Histórico da Rua Espírito Santo*. Em: Coleção História e Arquitetura de Juiz de Fora. Juiz de Fora, Brasil: Clío Edições Eletrônicas.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2020, 17 de janeiro). Brasil, MG, Juiz de Fora. Obtido em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/juiz-de-fora/>.
- Merleau – Ponty M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Minayo, M. C. S. (org.). (2001). *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. (18ª ed.). Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Musse, C. F. (2007). *A imprensa e a memória do lugar: Juiz de Fora (1870/1940)*. In: *XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Juiz de Fora*. Obtido em <http://intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0083-1.pdf>
- Oliveira, A. (1978). *A imprensa em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: datilog.. Palestra apresentada no Museu Nacional de Belas Artes (RJ).
- Oliveira, J. S. (2017). *Paisagem sonora além da audição: Representações sonoras urbanas das pessoas surdas*. Tese (Doutorado em Arquitetura).
- Oliveira, P. (1966) *A imprensa em Juiz de Fora antes de 1930*. Revista do IHG de JF, Juiz de Fora, ano 2, n.2.
- Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman.
- Passaglia, L. A. P. (1983). *A preservação do Patrimônio Histórico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora, Brasil: IPPLAN/Prefeitura de Juiz de Fora.
- Pinto, Rodrigo A. S.; Machado, Ernani S. ; Dias, Miriam Carla N. (2018). *Paisagem cultural e paisagem sonora histórica: dos sons do passado na identidade do patrimônio*. Anais do 5º Colóquio Ibero-Americano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto Belo Horizonte/MG.
- Rego, A. Q. (2006). *Paisagens sonoras e identidades urbanas: os sons nas crônicas cariocas e as transformações do bairro de Copacabana (1905-1968)*. Tese (Doutorado em Urbanismo). Rio de Janeiro, Brasil: PROURB – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Rocha, C. M. H. (2017). *Escutando a cidade: cartografia de sonoridades*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Rio de Janeiro, Brasil: UFRJ/COPPE.
- Schafer, R. M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo, Brasil: Editora da UNESP.
- _____. [1977] 2011. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente, a paisagem sonora*. São Paulo. Ed. Unesp.
- _____. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo, Brasil: Editora da UNESP.
- Tuan, Y. F. (1980) *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo, Brasil: DIFEL.
- Vale, V. A. (2010). *A arquitetura latino-americana da industrialização Juiz de Fora (1880-1930)*. Obtido em <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/01/5.pdf>
- Vedana, V. (2008). *No mercado tem tudo que a boca come. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo*. Tese (doutorado) – UFRGS. Porto Alegre – RS.
- Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. 1º ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili.

PAISAJES SONOROS HISTÓRICOS:
ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DE LAS REPRESENTACIONES SONORAS
DE LA CIUDAD DE AMPOSTA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

FERNANDO DAVID MALDONADO PARRALES
ESUPT-Universitat Pompeu Fabra

Introducción

Podemos considerar a la población de Amposta como una ciudad donde el estudio, conservación y difusión de su historia tiene un grado de importancia muy relevante –no solo institucionalmente, sino también a un peldaño social–. Una muestra de esto es la gran popularidad y aceptación de la que disfruta la “Festa del Mercat a la Plaça”, festividad donde se recrean las tradiciones, vestimentas, oficios, y la cotidianidad del pueblo a principios del siglo XX.

No es casualidad que una gran parte de estudios historiográficos sobre Amposta se centren en este periodo. La historiadora Sabina Colomé ya nos orientaría del atractivo de este periodo debido al gran aumento demográfico y la construcción de nuevas infraestructuras claves lo que resultaría decisivo para la obtención del título de ciudad en 1908 (Colomé, 2017). Así, lo que propone este proyecto es una relectura de estas investigaciones de diferente cariz, para así configurar el entorno sonoro de la Plaza Mayor de Amposta de principios del siglo XX. Dicho con otras palabras: este estudio tiene como objetivo responder a la pregunta *¿Cómo sonaba Amposta a principios del siglo pasado?*

Hay que añadir que explicar de manera escrita los sonidos de la ciudad de Amposta fue únicamente el paso previo a la finalización del trabajo, puesto que lo que proponemos es añadir un valor sensorial y divulgativo. Es por ello, que la consecución del proyecto llegó con la construcción de unas cabinas sonoras donde la gente pudo escuchar el resultado de esta investigación por medio de una representación del paisaje sonoro de la plaza a principios del siglo XX.

Representación Paisajes sonoros históricos

Para poder hacer esta representación del paisaje sonoro de esta plaza ampostina, hemos seguido el parámetros establecidos por teóricos como Llorca (2017) o Domínguez (2007) en los cuales, como primer paso, se tiene que hacer una correcta delimitación territorial y temporal del objeto de estudio –puesto que esto comporta entender la propia identidad cultural y social del territorio– y tener en cuenta que la relación social con el entorno, todavía siendo la misma ubicación, varía enormemente dependiendo del lapso de tiempo elegido para el estudio. Es por ello por lo que en este proyecto nos centraremos en la Plaza de la Vila de Amposta en una temporalidad comprendida entre 1880 y el 1930.

El primer motivo de esta delimitación crono-tópica es que en este periodo de tiempo se empiezan a hacer latentes los cambios sociales y urbanísticos que comportará la obtención del título de ciudad en el 1908. Del mismo modo, se ha creído conveniente definir el límite en el 1930 por no dilatar tanto el campo de estudio y por no entrar a valorar las singularidades que comportaron la guerra civil en el territorio que, sin duda, tendrían que ser tratadas de manera individual.

Por último, la acotación territorial se ha designado por la importancia del lugar a nivel social y cultural para la Amposta de principios del siglo pasado ya que suponía un punto neurálgico de la población. Esta delimitación no es únicamente importante para saber situar temporal y territorialmente el paisaje sonoro, sino también para tener las consideraciones necesarias sobre la interacción sociocultural puesto que, cuando hacemos un estudio de estas características, no hablamos únicamente en términos arquitectónicos sino de identidad cultural y territorialidad. Son estos parámetros los que nos hace distinguir la doble dimensión de la plaza de Amposta: el espacio geométrico que designa la parte inmóvil y homogénea y el espacio antropológico que enfoca la experiencia social en el territorio en el tiempo acotado.

Comprender las dos realidades de la plaza nos lleva a una reflexión sobre las fuentes a consultar. Domínguez (2007) indicaría que no todos los elementos sonoros identificables forman parte una bibliografía oficial, sino que se tiene que tomar en consideración las referencias personales y recuerdos que se tienen sobre el lugar en concreto. Fay Brown al respecto añade:

El paisaje es más que un ámbito físico sobre el cual los hombres actúan; y que incluye al humano, sus acciones, sus creencias, sus deseos y la memoria colectiva. Visto así, se podría decir que somos parte del paisaje y el paisaje es parte de nosotros¹.

Así, tenemos que definir este proyecto como una representación en vez de una reconstrucción sonora, puesto que tenemos que valorar todas las características de las dos dimensiones mencionadas que conforman la plaza de Amposta.

¹ Brown, 1999, pp. 75.

Metodología: Modelo de análisis y | Representación sonora

El sistema utilizado para la elaboración del paisaje sonoro histórico de la plaza será el ideado en anteriores investigaciones por el musicólogo Fernando Maldonado bajo la tutoría del Doctor Jordi Roquer, que actualmente se encuentran desarrollando en el grupo de investigación SSIT (Mataró).

Este sistema recoge algunas propuestas divididas en dos partes, una primera basada en la investigación de información y la segunda en la utilización de estas fuentes para elaborar un producto audible. La primera fase consiste en la extracción de datos de varios campos que puedan ser de relevancia acústica. Esta información será catalogada dependiendo los siguientes apartados:

REA (Radiografía del espacio acústico): Que son el conjunto de elementos que configuran un territorio de manera fija en el marco temporal de nuestra representación, aportando a los sonidos las calidades acústicas necesarias para configurar de manera adecuada la representación sonora. Esta primera categoría no hace referencia a las fuentes de emisiones sonoras de la plaza, sino al “contenedor” de estas fuentes (edificios, terreno o dimensiones), el cual otorga las cualidades acústicas, como la reverberación, el *delay* o los cambios audibles por la refracción y absorción del sonido en los materiales de construcción, a nuestro proyecto. Como hemos definido antes, estamos hablando del espacio geométrico de la plaza.

FSI (Fuentes sonoras Intrínsecas): Que son la suma de las diversas fuentes sonoras que configuran el entorno acústico de la plaza de Amposta. Es la unión de estas fuentes supeditadas a las calidades de la REA la que conformarán nuestro paisaje sonoro ampostino. Dentro de este apartado nos encontraríamos *las fuentes ensamble* (de carácter rutinario que forman los *sonidos base* de la plaza) y *las fuentes idiosincrásicas* (aquellas cuyas características dentro del paisaje sonoro despiertan la subjetividad y se pueda reconocer por sus habitantes).

Esta clasificación es la base teórica que sirve de modelo para el tratamiento de datos y así poder realizar la representación en la población de Amposta; y a su vez también le otorga una validez histórica. De la misma manera, es importante resaltar dos conceptos aplicables al proceso de montaje, ya que es en esta fase donde debemos valorar la naturaleza de las fuentes, si disponemos o no de ellas y sus respectivos cambios si los hubiese.

Punto dulce de representación: será aquel punto focal que ubica al receptor de manera ideal para escuchar todos los objetos sonoros que el técnico pretende que sean percibidos. Este punto de referencia será el que se buscará en el montaje y en la construcción del mapa sonoro para conseguir que el público receptor sea capaz de asociar y reconocer el paisaje sonoro representado en la mezcla de audio. Por lo tanto, el diseño de un mapa sonoro histórico comporta la representación del paisaje sonoro (REA + FSI) desde un punto dulce de representación.

Ciclo sonoro identificativo: Es el diseño de un clip de audio que se reproduzca en bucle y que contenga la información sonora condensada prudentemente para que el público receptor pueda identificar un cierto carácter de ciclo temporal en el mapa representado. En el montaje de audio puede resultar importante, ya que la representación no conlleva como tal un reflejo de los sucesos sonoros en su linealidad

temporal original. Por el contrario, se busca una ubicación temporal de los objetos en la que la suma de éstos pueda favorecer la identificación del paisaje y, sobre todo, una sensación de ciclo temporal, si se desea².

Amposta, análisis del entorno sonoro

Fuentes bibliográficas

Tal como se ha indicado, esta investigación toma como objetivo principal obtener la máxima información posible para, en última instancia, hacer una representación del paisaje sonoro de la plaza de la villa de Amposta a principios de siglo XX. Aunque el campo de la historia ha sido tratado desde un punto de vista sensorial y sonoro durante los últimos años por investigadores como Jean-Pierre Gutton (*Bruits et sons dans notre histoire*, 2000); Carolyn Birdsall (*Nazi Soundscapes*, 2012) o Richard Cullen Rath (*How early America sounded*, 2005), este tipo de estudios son más difíciles de encontrar en la academia castellano hablante, si bien esta es una tendencia cambiante y libros como el de *Los sonidos de la Ciudad* (Bejarano, 2015) nos demuestran que los estudios de los paisajes sonoros históricos son un campo todavía en desarrollo. Por lo tanto, para este trabajo ha sido imprescindible realizar un correcto discernimiento de las fuentes, puesto que la gran mayoría de éstas no hablan específicamente del sonido. Así, observamos que existe una gran cantidad de datos -de varias temáticas- donde este trabajo recoge su base histórica. Empezando por el libro de investigación histórica "*El llarg camí cap a una ciutat moderna*" (Soriano-Montagut, 2007) el cual ha servido enormemente para poder configurar correctamente la plaza y especificar temas referidos a la cotidianidad ampostina. Igualmente, la conferencia de la misma autora hecha el día 16 de marzo del 2019 en el auditorio de la Unión Filarmónica de Amposta sobre los mercados ha sido una gran fuente de información referida al mercado semanal que tenía lugar en la misma plaza en el periodo que estamos estudiando. Continuando con la vertiente histórica: los libros "*Historia de Amposta*" de (Lopez, 1975), "*Amposta 1908, crònica d'un temps*" (2009) y poder consultar las actas del ayuntamiento y los censos al archivo comarcal del Montsià ha aportado la contextualización histórica necesaria para esta investigación.

Es imperativo también tener consideración de la importancia de la información que obtenemos a partir de fotografías -puesto que nos ayuda a concretar y ubicar visualmente las fuentes sonoras- y es por eso que tenemos que hacer mención a las compilaciones fotográficas denominadas "*l'Abans d'Amposta*" (Subirats, 2012) y "*Amposta, imatges per a la història*" (1996). De igual manera el libro "*El vestit tradicional d'Amposta, la seva època*" (López, 2008) ha sido una fuente importantísima por así consultar el tipo de vestimenta y calzado de la época.

El condicionante social es un punto de referencia en la construcción de un paisaje sonoro, es por lo tanto que también hay un gran número de fuentes sobre esto como "*Les canyes com a dispositiu sonor*" (Giménez, 2015), "*Recull històric*

² Para más información sobre los conceptos propuestos consultar Maldonado, F., & Roquer, J. (en prensa). Paisajes sonoros históricos: propuesta de modelo conceptual para el análisis del entorno sonoro y su representación audible. *Música y cultura audiovisual*.

d'Amposta, l'església del poble" (Font, 2012), varias entrevistas realizadas a antiguo personal municipal o los trabajos de Joan Vidal sobre paisajes sonoros y de Jaume Vidal, hablando desde una vertiente más artística.

Como podemos observar, la heterogeneidad de las fuentes es algo característico de este tipo de investigaciones y es por eso por lo que el punto más importante de este proyecto es la correcta catalogación de la información para así obtener una fidelidad histórica propia de un trabajo académico siendo de enorme importancia los conceptos mencionados en el apartado anterior.

Radiografía del espacio acústico (REA)

Tal como hemos delimitado en los apartados anteriores, el primer paso de este análisis comporta configurar el espacio físico de la plaza en cuestión y sus calles adyacentes. Toponímicamente, según nos informa M. Soriano-Montagut (2007) a mediados del siglo XIX se llamaba plaza Mayor, en los años veinte pasa a llamarse plaza de la Constitución. El año 1931 plaza de la República y al 1939 se le puso plaza de España -nombre actual-. Por las características de esta investigación se ha creído conveniente coger el nombre de Plaza Mayor, no únicamente por la temporalidad, sino por toda la connotación de integridad popular y sentimiento de pertenencia que se obtiene al no definir políticamente el nombre de la plaza.

En cuanto a la morfología, según nos confirma una entrevista con el señor Francisco Torres, ex aparejador municipal, no habría cambiado durante todos estos años, ni las distancias ni la distribución de las calles contiguas, siendo así que la Plaza Mayor estaría rodeada de las calles: *Nueva, Unión, África, San Juan, De los Estudios y la Calle Mayor*³. Uno de los planos recogidos en el Archivo Unidad de Carreteras de Tarragona y que puede ser consultado en la obra *El llarg camí cap a una ciutat moderna: Amposta 1850-1960* sirve para confirmar esta versión (Soriano-Montagut, 2007)

Teniendo en cuenta que el espacio a estudiar es el mismo, se procede a la indagación de las características físicas y las posibles diferencias respecto al estado actual de la plaza. Así, se observa dos principales diferencias que pueden afectar directamente a la construcción sonora: el material de las calles y el edificio del ayuntamiento.

Si bien actualmente la calle mayor y la plaza España son calles peatonales y asfaltadas, en aquel momento –y tal como nos indica Torres– eran de tierra y piedra magullada, a esto hay que añadir que al ser una de las vías principales el tránsito incluía desde la propia población andando a medios de transporte tipo bicicletas o de tracción animal (caballos, carros, etc.)⁴

Otra característica de las calles del núcleo antiguo es que a partir del 1902 se empezó un proyecto de construcción de aceras, el siguiente extracto del pliego de condiciones facultativas sobre la construcción nos da las características exactas:

³ *La Calle de los Estudios* es el nombre actual ya que en dicho momento no tenía nombre.

⁴ Información extraída de la entrevista realizada el 2 de marzo del 2019 y confirmada en la publicación Soriano-Montagut, M., 2007.

Se harán de losas la anchura de las cuales será de 30 a 60 cm y se colocarán muy ajustadas una junto a la otra, para rematar se situarán las aceras que tendrán 25 cm de ancho y levantado [...]. La piedra por las aceras procederá de las canteras de Freginals (...)⁵.

Concretando sobre la configuración de la propia plaza, también estaba formada de tierra y piedra magullada; las aceras del ayuntamiento y la iglesia tenían unos 3 metros de anchura, el resto de las aceras 1'5 metros y a la parte central un recuadro empedrado de 22,50 x 10 metros (Soriano-Montagut, 2007). Toda esta información urbanística es altamente importante, puesto que le otorga una serie de características acústicas a nuestro paisaje sonoro y condiciona a cómo sonarán los diversos elementos en el momento de la interacción con el entorno. Como podemos observar, estamos configurando la REA.

Del mismo modo es importante poner un foco de atención en la distribución de los edificios que forman la plaza. En la entrevista realizada, Torres nos indica los cambios estructurales de las edificaciones han sido mínimas, y se centran sobre todo en el edificio del ayuntamiento que, si bien la administración ocupaba el mismo lugar, el edificio era de dimensiones más reducidas (137 m²). Además, esta estructura era compartida con otras tareas como las antiguas escuelas y una pequeña tienda de frutas y verduras esquinera. Por proximidad, ya que era contigua, se tiene que añadir una hojalatería en los bajos de la antigua casa parroquial y la oficina de Telégrafos en el edificio colindante. (Ed. Ajuntament d'Amposta, 2009).

Fuera ya del espacio ocupado por el actual ayuntamiento nos encontramos la iglesia (sin cambios acústicos, ya que la edificación no ha sufrido modificaciones) y la banca Escrivà ubicada a la esquina de la calle San Juan. La información obtenida sobre los servicios que se proporcionaban en la Plaza Mayor nos confirma la situación de punto neurálgico de la población y nos dota de contenido sonoro que posteriormente se pasará a catalogar. Se ha considerado oportuno incluir los siguientes servicios, ubicados a poca distancia de la plaza, para contemplarlos como puntos de encuentro o funcionales que añaden un movimiento de ciudadanos: Una barbería en la Calle Mayor número 626 y una panadería en la Calle Mayor 727. Con todos estos datos de los emplazamientos y habiéndolos ubicado espacialmente en la plaza tenemos como resultado una radiografía de la propia plaza, donde además obtenemos las características acústicas necesarias para que el técnico de sonido pueda realizar la edición. Es por tanto que conocer las características físicas de los edificios resulta imprescindible, así, los materiales de construcción de las viviendas se nos indica que eran sencillas, de dos, tres o hasta y cuatro pisos. Las paredes solían ser de unos 60 cm de grosor, eran de piedra con mortero de cal y arena; y las plantas superiores de ladrillo (Soriano-Montagut, 2007). Tal como hemos indicado, los datos aquí mostrados son relevantes a la hora de definir la acústica del entorno

⁵ Soriano-Montagut, M., 2007, p. 65.

construyendo así un espacio sonoro reconocible por un habitante autóctono, concepto que Schafer nombraría como *Soundmark* (1977).



Imagen 1 - Fotografía de la plaza con vistas a la Iglesia⁶.

Aplicación del modelo de la REA propuesto

Este artículo se adentra en el proceso teórico que supone la realización de la representación de un paisaje sonoro, es por ello por lo que no nos adentramos en las indicaciones técnicas que el estudio de sonido debe tener en cuenta. Sin embargo, es importante desgranar una serie de factores relevantes a la hora de configurar el contenedor acústico. Los siguientes elementos son el paso posterior a la obtención de la información y conlleva la aplicación del modelo Maldonado-Roquer:

Correcta delimitación espacial del territorio a tratar: En el caso de que nos compete tenemos que considerar la singularidad de la localización del terreno puesto que, el entonces pueblo, de Amposta posee una serie de elementos que podríamos definir

⁶ Fotografía cedida por el Ayuntamiento de Amposta recogida en *Amposta. Imatges per a la història*. (1996). Amposta, España: Ajuntament d'Amposta.

como urbanos (la construcción de calles, elementos arquitectónicos de referencia, viviendas, etc.), pero es coherente remarcar que también se encuentra en un contexto de actividad tradicionalmente agrícola, lo cual provoca que deban que tenerse en cuenta otros elementos para la correcta representación sonora como grandes explanadas colindantes en la población el que disminuye el efecto de reverberación de campo cerrado.

Correcta delimitación temporal del territorio a tratar: Enunciado de doble nivel, en el cual primero se delimita de manera macro temporal en el territorio (siglo a representar o periodo de años, etapa histórica) y en el segundo a una temporalidad específica (día/noche, estación del año, festividad en concreto). Tal como en un primer momento se ha definido, nos encontramos en una línea temporal de finales del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX. Así mismo, y a causa de la mayor actividad humana y social, se haría la representación de un ambiente de día.

Delimitación y análisis de las estructuras fijas que configuran el espacio sonoro: Las construcciones, con sus características arquitectónicas, son un claro elemento para analizar. Desde las medidas de las casas y edificios, hasta la materia del cual están contruidos son componentes que pueden modificar sustancialmente nuestra REA. Este punto lo tenemos desarrollado en el apartado anterior de manera detallada.

Análisis de las líneas de comunicación del territorio: Medir el ancho y analizar de que material estaban contruidas las carreteras, caminos, puentes, etc. De igual manera las líneas de comunicación las tenemos detalladas en el apartado anterior.

Identificación de Nodos: Espacios dentro del territorio con una marcada importancia sonora ya sea por la intensa actividad sociocultural (plazas, mercados, calles principales, mercadillos, etc.) o por que sea un punto con unas características sonoras peculiares (cementerios, campos, etc.). En el caso de la plaza de Amposta, esta identificación de Nodos resulta primordial para definir el proyecto.

Sin contar que la plaza representa un punto neurálgico íntegramente, se ha considerado un *Nodo* para esta representación:

- El antiguo edificio del ayuntamiento: que tal como hemos visto, compartía actividad con las escuelas, lo cual supone una fuerte acción sonora infantil muy importante a tener en cuenta.

Tener en cuenta los elementos particulares de cada territorio que estén documentados: La parte más remarcable en este punto es sin duda la celebración semanal de un mercado la cual suponía un importante reflejo comercial de la Ciudad con todo el que esto contempla: una gran cantidad de gente muestra de la mercancía típica de la sociedad catalana agrícola a inicios del siglo XX y paralización de las rutas comerciales habituales, puesto que cuando la carretera se cortaba no podían acceder los vehículos de manera habitual.

Conclusiones sobre la REA

La proximidad temporal de nuestro estudio con la época actual facilita la interpretación de los datos obtenidos los cuales servirán como primer paso para nuestra representación sonora.

Comparando la morfología del lugar observamos que los cambios son mínimos y, por lo tanto, los cambios acústicos son también bastante pequeños. Es por ellos que los niveles de refracción y absorción del sonido de los edificios se mantienen obteniendo la única diferencia en el material de los pocos edificios cambiantes. Si bien estos parámetros, que se verían reflejados en la disminución de la reverberación y el aumento de las frecuencias medias, no son suficientes reseñables para modificar acústicamente la plaza es importante notificarlo para que, en el último paso, se decida su inclusión o no en la postproducción de audio para adaptarse a la escucha actual.

En este primer paso se ha definido el lapso y la localización que, junto a los estudios realizados, nos permite centrarnos en una serie de elementos de la plaza como la importancia de la escuela y el peso del mercado semanal. Son estos puntos en los cuales el estudio de las fuentes sonoras, que sigue en este análisis, focalizará. Si bien es la totalidad del estudio la que define lo que es el paisaje sonoro de Amposta en la temporalidad marcada, este desarrollo de la REA sirve para mostrar la importancia de los elementos más teóricos y su aplicación con el fin de obtener un resultado audible adecuado.

Fuentes sonoras intrínsecas

Es en este apartado en el cual el investigador debe discernir la información encontrada y clasificarla basándose en las características definidas en la REA. Es por tanto que nos basaremos en dos realidades sonoras suficientemente relevantes como para poder realizar una catalogación: *la cotidianidad* -donde estaría incluido el *Nodo principal* del edificio del ayuntamiento- y *el mercado semanal* el cual posee una autonomía sonora identificable que permite que lo podamos tratar como elemento individual. De esta manera se realizaron dos representaciones audibles correspondientes a estas dos realidades sonoras.

La cotidianidad

Poder analizar la sonoridad de un territorio conlleva entender cómo se desarrollan las diversas actividades sociales, ya que todas ellas son potenciales recursos sonoros importantes para la localización. Aquí vemos como el correcto estudio del espacio acústico allana enormemente la labor del reconocimiento de fuentes sonoras, puesto que espacialmente ya las tenemos localizadas, este es el caso del propio edificio del actual ayuntamiento de la ciudad.

Si bien las tareas administrativas estaban en el mismo enclave, en aquel momento el edificio era compartido por la escuela, siendo además la única de carácter público del entonces pueblo (Soriano-Montagut, 2007). Este dato es de enorme importancia para el análisis sonoro del lugar, puesto que la actividad infantil de la zona se antojaba relevante. La institución educativa contaba con una clase para cada género, estas funcionaban de manera autónoma e incluso poseían entradas diferentes. Las fuentes del archivo del Ayuntamiento de Amposta nos indican que la entrada para niñas se encontraba direccionada hacia la propia plaza

mientras que la entrada para niños se encontraba en la calle del lateral del edificio -en la actual calle *de los estudios-* (2009).

Extrapolando esta información al estudio sonoro realizado, se puede definir que el día a día de la plaza conllevaba una fuerte actividad infantil por lo que sonidos resultantes de esta actividad deben estar muy presentes en la representación a realizar. La localización de la escuela en la Plaza Mayor provoca una serie de elementos sonoros colaterales, ya que los niños preferentemente se quedaban a jugar en la plaza después de clases o trabajar (Torres, 2019). Por lo tanto, es importante adentrarse en estas actividades lúdicas ya que para los propios habitantes del territorio suponen una realidad reconocible y es que estas acciones infantiles proyectan unos niveles sonoros bastante más altos en consideración con la actividad de un adulto (buscar una fuente). Así, juegos como la *morra*, saltar a la cuerda, juegos de persecución acompañados de alguna rima infantil eran propios del territorio (Ed. Ajuntament d'Ampostà, 2009). No hay que olvidar tampoco toda una serie de sonidos basados en objetos contruidos a partir de caña como pueden ser flautas o baquetas muy comunes en la zona y en la población infantil (Giménez, 2015).

Recordando las características recogidas en la REA, hay que resaltar que todas estas actividades se realizaban en terreno sin asfaltar por lo que la sonoridad de los pasos se torna un elemento significativo a tener en cuenta. Hablando de los niños, las fuentes fotográficas nos muestran una variedad en el calzado que iba desde los zapatos de suela dura de corte más elegante (siendo esta la opción menos frecuente), pasando por las alpargatas de trabajo de campesino hasta la ausencia de ningún tipo de cobertura en el pie. Esta diversidad en el calzado -que se puede extrapolar a los adultos, puesto que era la realidad social del momento (López, 2008)- se veía acentuada en la plaza al ser una zona con una gran actividad y en el cual diversos estratos sociales convivían el día a día. Este argumento lo podemos deducir, puesto que negocios como la tienda de verduras de la esquina del ayuntamiento o la hojalatería compartían localización en la plaza con tareas más administrativas como la Banca o las actividades del ayuntamiento.

La presencia de emplazamientos económicos hace que el flujo de medios de transporte de la época -mayoritariamente bicicletas y carros- sea importante y considerable al momento de realizar la representación. De la misma manera, la propia actividad de los negocios resulta una fuente sonora importante siendo la más destacada la hojalatería. La gran cantidad de sonidos estruendosos de este negocio, acompañado de la rutinaria tendencia a realizar las actividades laborales fuera del taller (Subirats, 2006), hacen de la hojalatería una *fuentes sonora idiosincrática* para la población contemporánea.

Tal como hemos definido en la explicación del modelo en el cual se rige este trabajo, una vez obtenida esta información se filtra y clasifica separando las fuentes sonoras por tal que el técnico de sonido encargado tenga con la máxima claridad los datos relevantes a la hora de realizar la representación. Así mismo, es ahora el momento en el cual se tiene que comenzar a realizar la reproducción de la parte audible de esta primera realidad sonora y reflexionar acerca de cómo se realizarán las grabaciones, las simulaciones de Foley (grabación en un estudio de audio) y las características acústicas que se tienen que añadir en la edición para así cumplir con

la premisa del modelo: *Representación de un paisaje sonoro histórico es la simulación de las fuentes sonoras intrínsecas supeditadas a las características acústicas que otorga la REA* (Maldonado, 2018).

Mercado Semanal

Al igual que diversas poblaciones del territorio, el pueblo de Amposta tenía un mercado semanal que se ubicaba en la propia plaza mayor⁷. Este hecho irrumpía totalmente con el día a día de la población y por tanto debe tratarse con la singularidad que comporta. Esta es la razón para la construcción de un constructo sonoro individual, ya que es imperativo estudiarlo –porque supone un elemento particular muy importante dentro de la sociedad ampostina– pero no es compatible hacer un archivo de audio conjunto con la cotidianidad, puesto que el discurso sonoro no sería coherente.

Esta ruptura se puede argumentar denotando las diferencias substanciales en cuanto a la realidad sonora. La primera de ellas es la disminución de un tráfico móvil de métodos de transporte, esto es debido a que la plaza se cerraba a la circulación, ya que las calles colindantes también estaban ocupadas por el mercado. Sin embargo, esto no conlleva la desaparición total de estos sonidos, puesto que seguían presentes pero de una manera más lenta –en caso de bicicletas– o estáticas, como en el caso de carros con o sin caballos.

También hay que mencionar que la actividad infantil no tiene la misma relevancia que un día lectivo y ahora los objetos sonoros vocales más numerosos son los provenientes de las mujeres, algo que podemos ver en varias fotografías al respecto (Subirats, 1996). Son estas mismas fotografías las que nos otorgan más información sobre la configuración de la plaza en días de mercado y podemos observar cómo la mercadería era de diferente tipo resaltando los bienes agrícolas o los utensilios para la rutina en el hogar (ropa, herramientas de lata o madera, etc.). Esta heterogeneidad de las ventas suponen un trabajo de observación y catalogación de las fuentes sonoras, tarea que se torna importante para la ambientación de un mercado de época. De esta manera, no solo es importante los objetos sonoros que producen las mercaderías, sino también las interacciones entre los habitantes usuarios del mercado con los comerciantes y es que el método más efectivo para la venta era la utilización de la voz de manera exclamativa nombrando los objetos que podía vender. Hay que añadir que a pesar de la gran cantidad de bienes que podían ser adquiridos en dicho mercado, no se vendía pescado, ya que este se vendía en otro emplazamiento; y la carne tampoco tiene un peso sonoro muy elevado, puesto que los comercios de este género se ubicaban en una calle colindante de la plaza y no dentro de la misma. (Soriano-Montagut, 2007).

⁷Según nos indica Soriano-Montagut (2007) este mercado tenía lugar los domingos y posteriormente los martes.



Imagen 2 - Fotografía de la plaza un día de mercado⁸.

El poder incluir esta realidad sonora a la investigación fue el resultado de poder aplicar correctamente la delimitación de la REA, y es que ha sido con los datos obtenidos anteriormente que se ha podido constatar que este mercado poseía un valor sociocultural enormemente importante para la población de Amposta. Asimismo, la catalogación de los sonidos de estas dos construcciones y poder definir si son *ensamble* o *idiosincráticas* le da un valor añadido a la hora de que el resultado sea reconocible, puesto que los *idiosincráticos* estarán en un plano más presente para el oyente, despertando las subjetividades de este y el sentimiento de pertenencia social por medio del sonido.



Imagen 3 - Cabinas sonoras, Amposta 2019

⁸ Fotografía cedida por el Ayuntamiento de Amposta recogida en *Amposta. Imatges per a la història*. Amposta, España: Ajuntament d'Amposta (1996).

El producto resultante de esta investigación fueron dos archivos de audio los cuales se atenían a las consideraciones explicadas anteriormente, es por tanto que la creación de estos constructos sonoros reafirma la viabilidad del modelo descrito. Estos archivos, con una duración aproximada de cuatro minutos, eran reproducidos en bucle formando así una realidad sonora cíclica siendo consecuentes con el concepto de *Ciclo sonoro identificativo* definido anteriormente. Igualmente, la importancia de una correcta delimitación de la REA y de una catalogación de las fuentes sonoras se muestran como puntos fuertes de un proceso multidisciplinar y que en su objetivo principal destaca el carácter difusivo del mismo.

Este hecho fue decisivo a la hora de elaborar este proyecto para la ciudad de Amposta y su presentación fue en la "*Festa del mercat a la plaça*". Así, los habitantes pudieron escuchar estas representaciones sonoras dispuestas en dos cabinas que fueron construidas para la ocasión. La gente podía entrar en las llamadas "*Cabines del temps*" [Cabina del tiempo]⁹, ponerse unos auriculares y escuchar alguna de las dos realidades sonoras simuladas.

De la misma manera es importante reseñar que, aunque en este artículo no se haya adentrado en las cuestiones técnicas de un diseñador sonoro, son trabajos de esta índole la que demuestran el cambio de paradigma de una rama como es la musicología en la que poco a poco se va abriendo hacia la recepción de estudios multidisciplinarios y con una alta presencia tecnológica. Poder realizar proyectos que transforman una realidad sonora colectiva en una experiencia sensorial individual es, sin lugar a duda, un valor añadido a los nuevos estudios culturales mediados tecnológicamente.

⁹ Ideadas por el diseñador Joan Angheluta

Referències bibliogràfiques

- Amposta 1908: crònica d'un temps. Memòria de 100 anys de ciutadania* (2009). Amposta: Ajuntament d'Amposta. Museu Comarcal del Montsià.
- Albiol, M. (2008). *El Vestit tradicional d'Amposta: la seva època*. Amposta, España: Amposta Capital.
- Brown, F. (1999.). *El paisaje cultural y los mayas yucatecos*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bejarano, C. (2015). *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla, España: Universidad de las Américas.
- Colomé, S. (2017). L'arribada de la llum elèctrica a Amposta: un fenomen sociocultural. Recuperado 15 febrero, 2018, de <https://www.festadelmercat.cat/images/stories/pdf/L'arribada%20de%20la%20llum%20a%20Amposta.%20DEFINITIU.pdf>
- Dominguez, A. (2007). *La Sonoridad de la Cultura: Cholula, una Experiencia Sonora de la Ciudad*. Puebla, México: Universidad de las Américas.
- Gimenez, C. (2015). *Les canyes com a dispositiu sonor*. Amposta, España: Inedit Museu Comarcal.
- Llorca, J. (2017). Paisaje Sonoro y Territorio. El caso del barrio de San Nicolás en Cali. *Revista Invi*, 89, pp. 9-60.
- Lopez, R. (1975). *Historia de Amposta*. Amposta: Ajuntament d'Amposta
- Maldonado, F., y Roquer, J. (en prensa). Paisajes sonoros históricos: propuesta de modelo conceptual para el análisis del entorno sonoro y su representación audible. *Música y cultura audiovisual*.
- Soriano-Montagut, M. (2007). *El llarg camí cap a una ciutat moderna: Amposta 1850-1960*. Amposta: Ajuntament d'Amposta.
- _____ (2018). *Els Mercats d'Amposta*. Documento presentado en Festa del Mercat a la plaça, Amposta, España. Recuperado de No publicado
- Subirats, M., Pujol, M. & Pujol, A. (1996). *Amposta. Imatges per a la història*. Amposta, España: Ajuntament d'Amposta.
- Subirats, M., Montañés, C. & Idiarte, J. (2012). *L'Abans. Amposta: recull gràfic 1875-1975*. El Papiol: Efadós.
- Vidal, J. (2014). Lo so parlat [Audio podcast] Recuperado de <https://eufonic.net/es/lo-so-parlat-amb-jaume-vidal/>

Os sinos na Paisagem Sonora:
Práticas e Património



Fotografia de Arcelino Azevedo

ASPА - Associação para a Defesa, Estudo e Divulgação do Património Cultural e Natural, Museu Nogueira da Silva - Universidade do Minho

AS VOZES DO MILAGRE:

O TOQUE DOS SINOS NO IMAGINÁRIO COLETIVO

DIANA FELÍCIA PINTO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

O som dos sinos tem marcado as paisagens sonoras das mais diversas comunidades ao longo dos séculos, assumindo-se como importante agente de comunicação. Apesar de ainda audíveis, os sinos foram de alguma forma abafados pelas sociedades contemporâneas que, com a crescente poluição sonora que produzem, lhes retiraram a intensidade musical que um dia tiveram. Continuam a tocar para avisar as horas, para convocar para os ofícios divinos e são presença assídua nos principais momentos da vida do fiel, tal como antigamente, mas já não são ouvidos com a mesma atenção.

Em tempos em que ainda se tangiam os sinos para comunicar a deflagração de incêndios ou para anunciar outros perigo iminentes (para além dos usos que já referimos), estas peças eram vistas como símbolos de autonomia das populações. (Almeida, 1966, p. 342). Por esse motivo, alcançaram uma posição de particular destaque na memória coletiva das comunidades que os detinham, chegando até a ser alvos de disputas entre povoações vizinhas (Sebastian, 2008, p. 106). Não é estranho, assim, que tenham sido agentes nas mais variadas estórias que narravam as suas capacidades e comportamentos extraordinários e, por consequência, que a tradição lhes tenha atribuído amplas propriedades profiláticas, apotropaicas, volitivas e esconjuratórias.

Com este trabalho pretendemos, a partir de uma fonte sobejamente conhecida e estudada como é o *Santuário Mariano*, verificar se os sinos tiveram alguma expressão nos milagres operados por Nossa Senhora em Portugal e compilados por Frei Agostinho de Santa Maria, na referida obra, datada do século XVIII (Santa Maria, 1707, tomo 1).

Por questões de organização, optamos por fazer uma seleção dos relatos que ocorriam em território nacional e descreviam episódios em que os sinos adotaram um papel ativo no(s) milagre(s) a que se referiam. Os dados recolhidos, nomeadamente no que respeita à sua distribuição geográfica, foram mapeados e podem ser

consultados *on-line*¹. A transcrição dos episódios relatados no *Santuário Mariano* foi incluída em anexo.

Tradição e ritual durante o processo de fundição

A vida de um sino conta com a marcada presença de superstições e rituais que começavam com a preparação da sua execução e se estendiam até ao momento em que estava terminado. Particularmente afetado por esta premissa estava, obviamente, o ofício do sineiro que, necessitando dominar complexas variantes físicas e químicas com certezas alheias à percepção empírica do fundidor artesanal, acreditava que o sucesso da fundição “dependia da repetição de gestos e opções selecionadas pela acumulação de experiências” (Sebastian, 2008, p. 170).

São vários os exemplos que podem ser referidos e, apesar de sofrerem variações em cada fundição, estes rituais estavam presentes independentemente do seu contexto geográfico. Na fundição de sinos da Granja Nova, em Tarouca, atualmente classificada como Monumento de Interesse Público (Património Cultural, s.d.) as práticas rituais começavam com a aquisição da lenha para alimentar os fornos de fundição, adquirida a lavradores locais, que deveria ser entregue na fábrica por alguém de menor idade (normalmente o filho do vendedor). Os fundidores tarouquenses acreditavam que, desta forma, ao delegar esta tarefa em mão de obra infantil, era menos provável descobrir-se o segredo do seu negócio. Mais ainda, a criança ou adolescente não podia apresentar qualquer sinal no rosto, característica que acreditavam poder afetar o sucesso da fundição. Na mesma empresa, rezavam uma *Salve-Rainha* no momento do vazamento do metal nos moldes a pedido do proprietário, Adriano Pinto Loureiro e acreditavam que o sino terminado deveria permanecer no interior da cova de fundição durante uma ou duas semanas para se obter uma boa sonoridade da peça. Em relação a esta última prática, devemos clarificar que é efetivamente necessário o completo arrefecimento do bronze no interior dos moldes para que a fundição seja obtida com sucesso. No entanto, esse tempo é comprovadamente exagerado, sendo apenas necessários 2-3 dias para que o produto de fundição arrefeça completamente, mediante o tamanho do sino fundido, mas nunca uma semana (Sebastian, 2008, p. 171).

Em Braga existia o hábito (que ainda hoje se mantém) de se realizar uma merenda com os fundidores e proprietários após a recuperação dos moldes da cova de fundição. Já na Fundição de Rio Tinto interditava-se a presença de indivíduos do sexo feminino durante o vazamento da liga, já que se acreditava que, tendo a mulher um pacto com o diabo, a sua presença durante o fabrico de um objeto destinado a uso religioso poderia comprometer o sucesso do produto final. (Sebastian, 2008, pp. 177-178). Esta tradição perdurou até aos últimos momentos de produção desta

¹ Recorremos à ferramenta *Os meus mapas* da Google que, para além da identificação espacial dos relatos estudados permite, por ser um recurso integrado, o *interface* direto entre o mapa por nós criado, a localização de cada um dos pontos no *Google Maps* e as fotos carregadas para o *Google Imagens* referentes aos mesmos locais, assegurando a possibilidade de ilustração dos sítios referidos. Os resultados deste trabalho podem consultados *on-line* no sítio <https://drive.google.com/open?id=1oWHX-Mg78iWVjEbaSCZ1J167B6tDFhew&usp=sharing>.

empresa, em 2011, já sob direção de Ana Dias Vieira que, apesar do cargo que ocupava, não entrava na fábrica nos referidos dias (Felícia, 2019, p. 121).

De um modo mais generalista, pode ainda dizer-se que era frequente a bênção da liga metálica por parte de um elemento da Igreja, que era chamado a intervir por forma a garantir, uma vez mais, a boa sonoridade da peça. Também associada a esta questão, registe-se a crença de que espalhar mentiras entre os operários da fundição asseguraria de igual maneira a qualidade sonora do sino (Sebastian, 2008, p. 96).

Por outro lado, importa ainda referir que este universo ritual era por vezes utilizado pelos fundidores para seu próprio proveito. São várias as referências à prática de os padrinhos atirarem moedas de ouro ou prata para a fornalha durante a fundição do metal, devendo esta ação ser acompanhada pela já referida bênção da liga. Com o tempo, e numa altura em que a fundição de sinos era ainda itinerante e realizada com grande envolvimento da comunidade à qual se destinava, outras pessoas (que não os padrinhos) quiseram juntar-se a esta tradição. Esta vontade levou a que, por exemplo, senhoras endinheiradas juntassem à fornalha outros objetos de valor em prata ou ouro acreditando que estavam a contribuir diretamente para o timbre do sino (Sebastian, 2008, p. 96). A este respeito, a Enciclopédia Luso-Brasileira esclarece, na entrada dedicada a “sino”, que estes objetos eram depositados não diretamente na fornalha, mas sim na boca de carga de combustível e, por isso, não chegavam a ser derretidos, mas, pelo contrário, ficavam depositados sobre o carvão. Terminado o processo, o fundidor recolhia então as moedas e restantes objetos doados como parte da remuneração pelo trabalho executado. (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, s.d., p. 178).

Crença e espiritualidade dos rituais de sacralização

Para operar em contexto religioso, o sino deve ser submetido aos devidos rituais de purificação e sacralização. Só após isso é que passará a estar apto para cumprir as suas funções, operando como veículo de comunicação dos desígnios divinos (Sebastian, 2008, p. 95). Ainda hoje, antes de serem colocados nas suas torres, os sinos são submetidos a este cerimonial, como comprova a já agendada bênção dos sinos do Convento de Mafra, para o dia 2 de fevereiro de 2020, após terem sido sujeitos a restauro.



Fig. 1 - O batismo de um sino: (da esq. para dir.) Limpeza do sino; Bênção; Purificação pelo Incenso. (Coleman, 1928, pp. 87-89)

Estas cerimónias, presididas pelo bispo ou presbítero local, estão abertas a toda a comunidade e iniciam-se normalmente com a ornamentação do sino com flores e vegetação. Para além de outros rituais, o oficiante traça quatro cruces com o Santo Crisma no interior do sino, em alusão aos quatro pontos cardeais que evocam a boa propagação do som destas peças, procurando assegurar as qualidades sonoras das mesmas. São feitas leituras e recitadas orações, é queimado incenso sob o sino para o purificar e a peça é aspergida com água benta de modo a ser sacralizada (fig. 1). De maneira em tudo semelhante ao que sucede com as crianças quando são batizadas, também aos sinos são assignados padrinhos, que frequentemente lhes dão o nome pelo qual passarão a ser reconhecidos pela comunidade. Por este motivo, é frequente designar-se este ritual de bênção dos sinos como *batismo* e é a partir dele que o sino eleva a sua condição e passa a funcionar como alfaia litúrgica (Sebastian, 2008, pp. 94-95).

No caso dos sinos, o nome atribuído apresenta uma dimensão espiritual que carece de alguma explicação. Sendo frequente tomarem o nome de um santo (que pode ser o orago da igreja de destino, o padroeiro de uma confraria ou um outro da preferência dos padrinhos), os sinos apresentam normalmente uma representação gráfica associada ao referido santo (Sebastian, 2008, p. 95). É, assim, recorrente a colocação de inscrições e de imagens hagiográficas na face destas peças que atuam por extensão da figura sacra que ali se representa, evocando-a a cada toque do sino. Esta questão é mais facilmente compreensível se referirmos, a título de exemplo, a relação das devoções a Santa Bárbara com o tanger dos sinos.

Compilada tardiamente por Simeón Matafrasto, no século X, a hagiografia da santa de Nicomédia só conheceu uma expressão significativa no Oriente a partir do século XV, com a publicação da *Legenda Aurea* de Santiago de La Vorágine (Réau, 1997, p. 169). A partir de então, Bárbara foi objeto de devoção fervorosa facto que poderá estar também relacionado com a crescente importância adquirida pela exploração mineira na Europa, a partir do século XIV, ofício do qual era patrona. Tal como tantas outras mártires dos primeiros séculos do cristianismo, Bárbara foi sujeita às mais diversas provações que procuraram colocar à prova a sua fé, mas conseguiu sempre resistir. Como consequência dos seus atos, o seu destino é ditado pelo seu próprio pai que a entregou à sua morada eterna, decapitando-a no topo de uma colina. O castigo divino não tardou e o pai de Bárbara foi fulminado por um raio enquanto se afastava do local onde matara a filha, acabando ele por sucumbir também. (Vorágine, 1982, pp. 902-903) Pelo seu martírio, Santa Bárbara oferece proteção contra as trovoadas, relâmpagos e outras tempestades naturais, sendo igualmente evocada em situações de morte súbita. É patrona dos artífices e artilheiros, dos arquitetos, dos mineiros, dos canteiros, dos fundidores de sinos (Muela, 2011, p. 39) e, ainda, dos tocadores de carrilhão (Réau, 1997, p. 169).

A ação de Santa Bárbara conheceu, assim, uma forte expressão no universo sineiro. Eram muitas as igrejas que, em Portugal, dispunham de um sino dedicado a Santa Bárbara, que era tängido quando se aproximavam relâmpagos e trovões. Na impossibilidade de albergarem sinos de grandes dimensões, existem igualmente registos de ermidas e capelas que detinham pequenas campanas e campainhas de Santa Bárbara, utilizadas nas mesmas situações (Sebastian, 2008, pp. 82-83). Face ao

exposto, compreende-se que o carácter profilático e esconjuratório do toque dos sinos era tanto mais potenciado se estivesse relacionado com o culto de Santa Bárbara.

Contudo, estas propriedades dos sinos não estão somente associadas a Bárbara, mas também ao uso litúrgico do próprio instrumento, que durante o seu batismo recebe uma oração “na qual se roga o afastamento para longe das traições, sombras, fantasmas, incursões de ventos, raios, calamidades das tempestades e todos os espíritos destruidores.” (Braga, 1936, p. 34)

De qualquer modo, são muitos outros os santos que foram, durante o curso do tempo, sendo representados na superfície destas peças. As tendências contemporâneas apontam para um claro destaque das representações de matriz hagiográfica, seguindo-se as marianas e por fim as cristológicas (Felícia, 2019, pp. 102-103). Esta análise, realizada a partir da coleção de carimbos para o efeito conservada pela Fundação de sinos de Rio Tinto e do acervo documental da mesma empresa, permite ademais compreender que a evidência de um menor número de carimbos com representações cristológicas não está relacionada com a falta de procura destes motivos. Pelo contrário, os exemplares que encontramos dos documentos enviados pelos clientes onde especificavam as legendas e imagens a incluir nos sinos sugerem que, não raras vezes, os sinos que apresentavam uma determinada figura sacra numa das faces, deveria apresentar na outra uma cruz ou uma custódia (Felícia, 2019, p. 105).

Face ao exposto, é indubitável um entendimento dúplice da espiritualidade dos sinos: por um lado apresentam capacidades privilegiadas de interceção, agindo o seu toque por extensão da figura que nele se representa e funcionando como mediador da comunicação entre o fiel e o divino; e por outro, são os veículos diretos das vontades divinas, sendo por isso entendidos como *as vozes de Deus*.

A presença dos sinos nos milagres descritos no *Santuário Mariano*

O *Santuário Mariano* é uma importante fonte do século XVIII, estruturada em 10 volumes, que se reporta ao registo das “imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosamente aparecidas em Portugal” continental e ultramarino. Escrita por Frei Agostinho de Santa Maria, e publicada entre 1707 e 1723, esta obra, apesar de incontornável no estudo das práticas devocionais em Portugal, deve ser tomada com certas reservas. O próprio autor adverte para o facto de as informações por si prestadas não deverem ser tomadas como “ cousas certas e aprovadas ” uma vez que são baseadas nos “ costumes e opiniões [...], não havendo autoridade da Igreja Romana, & somente a fé do Author falível, & humana ”. (Santa Maria, 1707, tomo 1, “Prólogo & Protestação”).

Inspirado pelo Papa Gregório Magno e por Gregório Turonense, ambos responsáveis pela compilação de livros de milagres, o primeiro relativo à vida de São Bento e o segundo relativamente aos conduzidos por São Martinho de Tours, e por tantos outros que lhes seguiram, Frei Agostinho de Santa Maria traça a geografia dos milagres portugueses conduzidos por Nossa Senhora, dedicando-se aos que eram já à época sobejamente conhecidos assim como aos que não tinham ainda sido

tratados. Dá-nos ainda conta da sua impossibilidade de visitar todos os santuários que refere, demonstrando que escreve parte da obra com base em relatos que lê e recebe de terceiros, e salvaguardando-se assim de eventuais incongruências nas informações prestadas, nomeadamente a respeito do custo de algumas peças referidas ou das distâncias apresentadas face aos pontos de referência. (Santa Maria, 1707, tomo 1, “*Prólogo & Protestação*”)

Apesar do evidente enfoque na temática mariana procuramos, através desta fonte, compreender de que forma se relacionavam as propriedades profiláticas, apotropaicas, esconjuratórias e premonitórias dos sinos com os cultos marianos. Para isso, selecionamos as entradas relativas às imagens milagrosas cuja existência tinha, em algum momento, sido ativamente marcada pela presença de um sino e que decorriam em território nacional. Terminada a recolha, verificamos a possibilidade de organização dos relatos em 3 grandes grupos: os que referiam sinos com capacidades volitivas e milagrosas; os sinos cujo aparecimento, em si, era ele próprio milagroso; e, finalmente, os casos em que o tanger do sino acompanhava a realização do milagre, reiterando-o de certa forma. Dentro destas categorias, foi ainda possível isolar casos recorrentes, que servem de subtítulo às entradas seguintes do presente estudo.

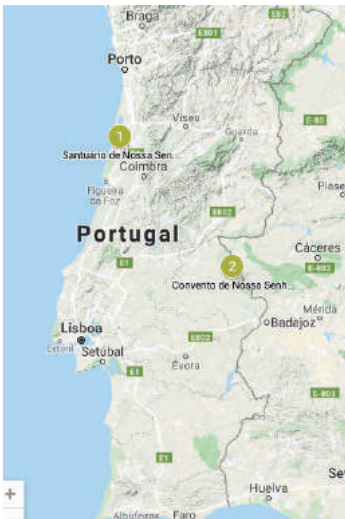


Fig. 2 - Mapeamento dos registos relativos aos milagres que não se enquadram nas categorias seguintes.

<https://drive.google.com/open?id=1oWHXMG78iVWpASZ1J167B6iDFhew&usp=sharing>

Não obstante, verificamos dois casos pontuais em que os comportamentos descritos para os sinos não apresentaram relatos congêneres e que, por essa razão, decidimos referir separadamente (fig. 2).

O primeiro é relativo à “Milagrosa imagem de Nossa Senhora da Estrela da Vila de Marvão” (Santa Maria, 1711, tomo 3, p. 371), e descreve um episódio em que o sino do Convento da Estrela, ao ser lançado como morteiro, rebentou por vontade da Virgem tomando a vida apenas ao Capitão que tentara utilizá-lo com tal fim:

Em hum Sábado do mês de Junho do ano de 1705, sucedeu que hum Capitão, que naquela praça estava de presidio, vendo que os nossos se chegavam para a haverem de restaurar, atacou o sino, que haviam tirado do Convento da Senhora da Estrela, para lançar, como morteiro, contra os nossos alguma bomba, ou balas, parecendo-lhe que assim como lhe sucedera bem com o fino da Igreja Matriz da mesma Vila, que também carregou, & atacou, sem ter perigo, que o mesmo lhe sucederia com o da Senhora da Estrela; mas não foi assim; porque este arrebentou, & se fez em pedaços, & com um deles perdeu a vida o Capitão, pagando o pouco respeito, que teve às coisas, que eram da Casa, & culto da Senhora. E assistindo junto a ele mais de cinquenta soldados, todos os mais pedaços do sino foram pelos ares, sem ofender a nenhum deles, & um só que ficou ali,

foi o instrumento do castigo do mal advertido Capitão. Este sucesso se atribuiu a castigo da Senhora da Estrela, que não consentiu, que com o sino da sua casa se pudesse obrar coisa, com que os Portugueses, que com tanta devoção, & reverencia a servem, & veneram, fossem ofendidos².

Ainda no mesmo volume, na entrada dedicada à “*Milagrosa imagem de Nossa Senhora de Vagos, ou da Conceição de Vagos*” (Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 678) toma-se nota de um outro sino que, desta vez, guia uma procissão até à Ermida da Senhora de Vagos. Chegada ao local, a comunidade que sofria de escassez de água viu as suas necessidades supridas. O autor relata o seguinte:

Sucedeu também por aqueles mesmos tempos, em que a Senhora com estes grandes prodígios se começou a manifestar prodigiosa, & poderosa, padeceremos os povos de Cantanhede uma grande esterilidade de águas por tempo de quatro anos, em que todos os dias faziam deprecações ao céu; & indo com uma procissão a Nossa Senhora de Varsiel, ouviram tanger um sino para a parte do mar, & parecendo-lhe que era em S. Tomé de Mitra, & que só milagrosamente se podia ali ouvir, por ficar em distancia de duas léguas grandes, se encaminharam todos para aquela parte, até que chegaram à Ermida de S. Tomé, & o eco do sino sem cessar. Foram continuando (porque Deus era o que os movia, para maior manifestação dos poderes de sua santíssima mãe) adiante para onde a voz do sino se ouvia, até que chegaram à Ermida da Senhora de Vagos, aonde a sua Santíssima Imagem se havia com tantos prodígios manifestado, que dista de S. Tomé de Mitra três léguas para a parte do Norte, & logo viram remediada a sua necessidade; porque logo os céus, que até ali se mostravam de bronze, se viram, que pela intercessão da Rainha dos Anjos se abrandavam³.

Com base apenas nestes dois episódios podemos desde já verificar que são amplas as expressões que as propriedades sineiras podem tomar, sendo que todas elas mantêm em comum o facto de estarem condicionadas às vontades e desígnios de figuras sacras que através deles se manifestam.

Sinos que repicam sem ninguém lhes por as mãos

Frequentes no imaginário coletivo são os sinos que autonomamente se fazem ouvir. Nestes casos, é recorrente o sino tanger-se sozinho para fazer anunciar um acontecimento, notável ou nefasto, que acabara de acontecer ou para avisar algum que haveria de vir. Consideramos pertinente referir que a tradição preservou a memória destas lendas um pouco por todo o mundo. A título de exemplo, podemos referir um caso espanhol, alegadamente ocorrido na cidade de Belilha, onde o sino tocava sozinho na iminência de acontecimentos funestos, como se diz ter tocado em 1498, anunciando a morte da Rainha D. Isabel de Portugal (Bluteau, 1712, vol. 2, p. 92), e em 1578, profetizando dessa feita o desaparecimento de El-Rei D. Sebastião (Braga, 1936, p. 29).

Em Portugal, o *Santuário Mariano* regista apenas dois casos de sinos com capacidades volitivas de toque (fig. 3), ainda que o façam por motivos bastante

² Santa Maria, 1711, tomo 3, p. 382.

³ Santa Maria, 1712, tomo 4, pp. 684-685.

distintos. O primeiro relato deste tipo é relativo à “*Imagem milagrosa de Nossa Senhora da Assunção, do lugar de Sacoias*” (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 587), e diz-nos que os sinos da igreja da referida Senhora repicaram sozinhos aquando da aclamação do rei D. João IV:

As maravilhas, que se referem, não têm número. O Abade de Meyxedo refere, que no dia da aclamação do Sereníssimo rei D. João IV se tocaram os sinos daquela Igreja da Senhora, ou se repicaram por si mesmos. São estas Igrejas do Padroado da Casa de Bragança e parece que tiveram muito de misteriosos aqueles repiques festivos & aplausos que os sinos fizeram, porque parece confirmava o céu com eles aquela aclamação⁴.

O segundo, concernente à “*milagrosa imagem de Nossa Senhora da Graça de Pernes*” (Santa Maria, 1721, tomo 7, p. 238), dá-nos conta de um sino que, tocando por si mesmo, comunicou e reiterou, a quem se encontrava em terra, um milagre realizado por Nossa Senhora em alto-mar. Em maior detalhe, Agostinho de Santa Maria escreve:

Vinha das nossas Índias Orientais certo homem, [...] & que trazia de lá para aquela Senhora, & par a sua Igreja uns vestidos, e ornamentos de seda, [...]. Tendo passado grande parte da viagem com feliz sucesso, se lhe levantou de repente uma tormenta tão desfeita, & furiosa, que sem atinarem os marinheiros no que haviam de fazer[...] Cada um clamava pelo Santo da Sua devoção, implorando naquele aperto o seu fervor. Não se dava por entendido o Céu às suas vozes; porque esperava se interpusesse com Deus outra maior valia. Fez-se assim, & o homem que trazia os vestidos da Senhora, estando até então esquecido dela, começou a invoca-la dizendo-lhe, Senhora da Graça, valei-me por vossa misericórdia nesta aflicção [...] & instante amainou de repente a tempestade, obrigada do respeito que devia ao soberano nome da Senhora, restituindo-se a todos a antiga alegria, com a recuperada bonança. Não parou aqui o milagre, pois não quis a Senhora que a sua notícia se estreitasse só aos poucos navegantes, que havia na nau; porque no mesmo dia & hora que no mar sucedeu o prodígio, se repicou por si o sino da Igreja da Senhora, sem ninguém lhe por as mãos⁵.



3 – Mapeamento dos registos relativos a sinos que tocam sozinhos.
[s://drive.google.com/open?id=1oWHXMG78iWV5CZ1J167B6tDFhew&usp=sharing](https://drive.google.com/open?id=1oWHXMG78iWV5CZ1J167B6tDFhew&usp=sharing)

Sinos prodigiosamente aparecidos junto a imagens de Nossa Senhora

De sintomática presença no universo lendário associado aos sinos, encontramos também os sinos cujo aparecimento é tido, ele próprio, como milagroso (fig. 3). Neste enquadramento, é frequente a narrativa remontar a um tempo de inva-

⁴ Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 588.

⁵ Santa Maria, 1721, tomo 7, pp. 239-240.

sões mouras, em que era obrigatório ocultar peças devocionais sob pena de perseguição. Considerando que os objetos eram cuidadosamente escondidos dos opressores que ameaçavam a Península, a suposta descoberta destes, anos mais tarde, era compreensivelmente entendida como milagrosa por se acreditar que só seria possível por vontade divina.

No caso da entrada referente à “*imagem de Nossa Senhora de Carquere perto de Lamego*” (Santa Maria, 1711, tomo 3, p. 147), o episódio relatado apresenta as já enunciadas premissas, acrescentando à estória a inocência de algumas crianças que, enquanto brincavam, descobriram por acidente um sino oculto no interior de um castanheiro. O objeto estaria acompanhado por outras peças, designadamente uma imagem de Nossa Senhora, um crucifixo e uma caixa de relíquias devidamente identificadas:

Muitos anos depois de expulsos os Mouros das Terras, que estão sobre o Douro para a parte do Sul, andando uns rapazes tirando pedradas as castanhas, que tinha um castanheiro muito velho e bojudo, o qual por dentro era oco e carcomido, na Vila de Carquere, junto a Resende; Uma pedrada das com que tiravão os rapazes, colou por dentro da rotura do mesmo castanheiro, e fazendo som, como se tocará em um sino, advertindo-o os rapazes continuaram em lançar mais pedras pelas mesma rotura e ouvindo o mesmo sonido, foram referir este caso a seus pais. Vierão estes, e fizeram a mesma experiência e resolvendo entre si qu também ao que parece da ambição, a que tesouro (e verdadeiramente o era) começara estava em uma ribanceira) feita esta dilig descobriram o oco do castanheiro e dentro um sino, que ainda existe, e serve naquela i, que terá ao que parece 6 ou 8 quintais. R veram-no e dentro dele acharão uma image Nossa Senhora, que terá 3 para 4 palmos de a com o menino Jesus no braço esquerdo, ob madeira estofada, e uma cruz de prata de r feito e valor, obra antiga, que serve nas proci da mesma igreja, a qual terá alguns seis palm alto. Acharam mais uma caixa de relíquias, q tive nas minhas mãos, na qual estava partícula do Santo Lenho da Cruz, uma relíq S. Brás, e outras mais de diversos santos, tod lugares e recetáculos apartados, com pergami escritos dentro, que diziam de que eram as quias. E também um pergaminho maior, que tava que aquela imagem e relíquias foram e didas em aquele lugar na invasão dos Mo Começou logo a Santa Imagem a obrar m milagres⁶.

Em tudo semelhante é o caso relatado a “*imagem de Nossa Senhora de Fregim, no concel. Riba Tâmega*” (Santa Maria, 1712, tomo 4, p. :

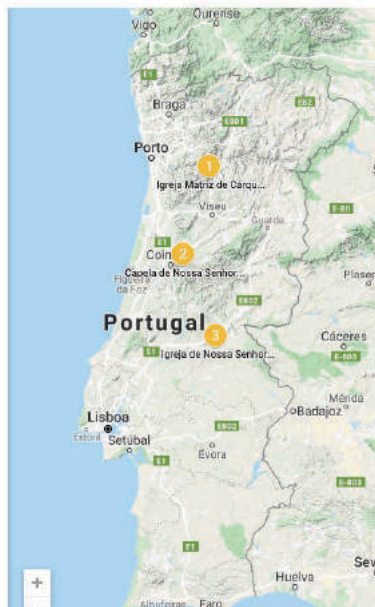


Fig. 4 – Mapeamento dos registos relativos sinos milagrosamente aparecidos.

(<https://drive.google.com/open?id=1oWHxMg781WvjEbaSCZ1I167B6DFheW&usp=sharing>)

⁶ Santa Maria, 1711, tomo 3, pp. 149-150.

cuja descoberta do sino foi conduzida pela própria Virgem que, tendo aparecido a um pastorinho, lhe confidenciou que debaixo de uma grande olaia encontraria uma imagem da dita Senhora e um sino.

Neste lugar de Fregim, querem que pelos anos de 11000, & tantos, aparecesse a milagrosa Imagem de Nossa Senhora em o mesmo lugar, & sítio aonde hoje tem a sua Igreja; & por aquele distrito não havia mais, que uma Ermida antiga, dedicada a S. Miguel, na qual se intentou edificar Casa maior à Senhora, para nela ser venerada; porque seria tão prodigiosa a sua manifestação, que logo todos desejavam de a servir, & de se empregarem o seu culto, & louvor. A quem a Senhora aparecesse, não consta já, nem o que a Senhora mandou; mas o que se entende é, que aparecia a algum inocente pastorinho, & que a este lhe mandaria fosse a tal sitio, & que debaixo de uma grande Olaia acharia uma imagem da Senhora & junto a ela um sino. Alegres os aldeões com aquele rico, & soberano tesouro, que haviam achado, deliberando consigo aonde o depositariam, resolveram logo levar a Senhora para a antiga Ermida de São Miguel, como fizeram com grande festa, & alegria, & seria também com a assistência do seu pároco, a quem dariam parte de tudo⁷.

Nesta conjuntura de registos não podemos deixar de notar a presença recorrente dos carvalhos. Para além do já referido episódio relativo à Senhora de Cárquere, também o que se relata para a “*milagrosa imagem de Nossa Senhora da Mouta, do lugar de Gondolim, termo da Vila de Pena Cova*” (Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 645) incluí um sino descoberto no interior de um carvalho, desta vez acompanhado de duas velas acesas, uma imagem da Senhora e uma campainha:

No lugar de Gondolim, termo da Vila de Pena Cova, em distância de quase uma légua para a parte do Norte, se vé no mesmo lugar, que é pobre & limitado, o Santuário de Nossa Senhora da Mouta, casa de muita devoção, & romagens, não só dos moradores do mesmo lugar, mas de todos os circunvizinhos, & da mesma Vila de Pena Cova, & dista da Cidade de Coimbra este lugar quase quatro léguas. Os princípios, & origem desta santa Imagem se refere mais por tradições, do que por escrituras, & é nesta maneira. Dizem os moradores, & os velhos daquele lugar, que os princípios desta santa imagem são de tempos imemoriais; porque se não alcança já o tempo do seu aparecimento; porque os presentes dizem, que assim o ouviram a seus antepassados. E a tradição que conservam é, que em um vale distante do lugar um tiro de mosquete, junto do qual (que rega uma ribeira, que vai desaguar no Mondego, que lhe não fica muito distante) havia uma mata de carvalhos muito fechada, com tojos, urzes, silvas e outros matos semelhantes. Nesta dizem, que fora achada a imagem da Senhora, metida no tronco de um carvalho, com duas velas, ou cirios acesos junto à mesma Senhora; & um sino, & uma campainha. Esta se conservou muitos anos na mesma Ermida, que se edificou à Senhora. O sino se deu à Igreja de Santa Maria de Oliveira de Cunhedeo, anexa à matriz de Pena Cova, a qual freguesia fica além do Mondego, e lhe deu nos princípios da sua fundação⁸.

⁷ Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 322.

⁸ Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 646.

O mesmo sucede com os 2 sinos encontrados juntamente com a “*milagrosa imagem de Nossa Senhora dos Envendos, ou Emendos*” (Santa Maria, 1721, tomo 7, p. 453), descobertos numa moita de carvalhos por uma jovem pastorinha:

Na freguesia de São Paio de Requeixo (que dista da Cidade de Coimbra 8 léguas e duas de Aveiro[...]. Quanto à origem, & princípios desta milagrosa Imagem da Senhora, & do seu prodigioso aparecimento, o que se refere por uma antiquíssima tradição, é que apareceu em um moita de carvalhas, & que junto à Senhora, estavam 2 sinos, & que a Senhora se manifestará a uma inocente menina, que guardava umas cabras, que não seriam muitas, & que falando a Senhora à menina, lhe mandará que a catasse? Na cabeça: Bem podia a Senhora usar este disfarce, para a constituir sua mensageira. Respondeu a menina, que não podia; porque as cabras haviam de ir fazer mal. Não queria a inocente e venturosa pastorinha, ser pastora descuidada da sua obrigação, nem que o seu gado, & que estava entregue ao seu cuidado, fizesse danos às fazendas dos seus próximos⁹.

A recorrência dos carvalhos nesta tipologia de milagres não deverá, de todo, ser inusitada. São várias as referências a estas plantas na Bíblia, sempre associadas à ideia de força e resiliência, mas acreditamos que o significado simbólico neste contexto poderá, talvez, ser explicado numa passagem do Livro do Profeta Isaías, onde se lê:

"E ainda que um décimo fique no país, esses também serão destruídos. Mas, assim como o terebinto e o carvalho deixam o tronco quando são derrubados, assim a santa semente será o seu tronco". Livro de Isaías capítulo 6, verso 13. Biblia online.com.

Se pensarmos a ameaça muçulmana como um perigo à fé cristã instituída na península, o reencontro com estas peças perdidas no tempo só poderia ser entendido, pelas pessoas do século XVIII e anteriores, como fruto de uma semente divina, que perseverou face às adversidades e renasceu incólume. Pese, embora, o carácter hipotético desta premissa, a existência destas tradições orais deverá ter tido um papel preponderante na instituição de algumas devoções locais dispersas pelo país, bem como na reafirmação de um tanto número de outras.

Sinos que tocam e *livram de perigo as parturientes;*

Como foi já anunciado, a relação dos sinos com as mulheres é, no mínimo, controversa. Para além da inibição da sua presença no momento de fundição destas peças, é também reconhecida a superstição de que uma mulher, caso ouse tanger um sino, ficará condenada à infertilidade até que o marido *ferre os dentes no badalo*. (Vasconcelos, 1982, p. 18 *in* Sebastian, 2008, p. 87) Sendo assim, é paradoxal o facto de se acreditar com o mesmo fervor que o toque dos sinos oferece proteção e garante uma *boa hora* às mulheres expectantes.

Esta crença conheceu diversas adaptações regionais e foi apontada por Carlos Alberto Ferreira de Almeida como derivada de práticas inicialmente relacionadas com os cultos a Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Ó e/ou Nossa Senhora

⁹ Santa Maria, 1721, tomo 7, pp. 453-454.

dos Partos, isto é, de invocações marianas, marcadamente ligadas ao estado de graça da Virgem ou à dor da perda de um filho (Almeida, 1966, pp. 357-358).

Relativamente ao assunto, o *Santuário Mariano* inclui vários registos que reiteram esta tradição (fig. 5). Na entrada dedicada à “imagem de Nossa Senhora da Natividade, ou dos Milagres de Cambezes, termo de Monção” (Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 112) ao poder do toque dos sinos, acrescentam-se ainda as propriedades apotropaicas do manto e/ou da coroa da imagem da referida Senhora na proteção das mulheres que se encontravam na iminência de dar à luz:

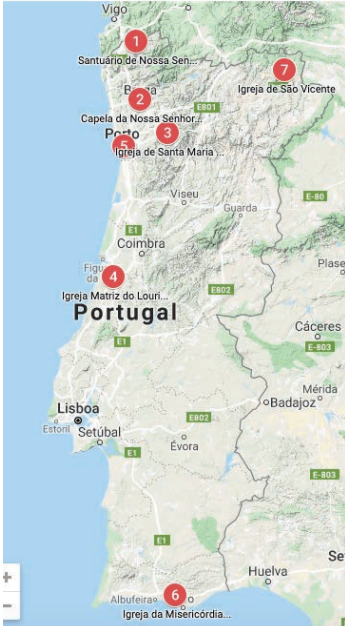


Fig. 5 - Imagem dos registos relativos aos locais cujo toque favorece as mulheres parturientes.

<https://drive.google.com/open?id=1oWHXMG78iWVdSCZ1J167B6iDFhew&usp=sharing>

É tradição constante, em todos aqueles contornos, aonde se ouvem os toques do sino da Senhora, não perigam as mulheres, que estão de parto. E das terras distantes mandam buscar manto, ou coroa da Senhora, (que tem muitas) & em lhe aplicando qualquer destas peças, logo tem feliz sucesso¹⁰.

O registo dedicado, por sua vez, à “imagem de Nossa Senhora da Ajuda, ou da Torre, em a cidade de Braga” (Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 286) refere a mesma prática de se tangerem os sinos quando as parturientes evocam o nome da Senhora, que de imediato lhes facilitaria o parto.

As mulheres daquela cidade têm muito grande devoção com esta Senhora, & nas ocasiões perigosas dos seus partos a invocam; & a experiência lhe mostra o muito que vale para os felizes sucessos que desejam, a sua proteção, & favor. Nestas ocasiões pedem se lhe mande tocar o seu sino, o que se faz a toda a hora. E assim se referem maravilhosos sucessos neste particular, que se não individualam, por se não acharem autenticados, nem escritos¹¹.

As condições são, no entanto, mais específicas para que a mesma proteção fosse oferecida pelos sinos da igreja onde se conserva a “milagrosa imagem de Nossa Senhora da Expectação, ou a

Prenhada, na Quinta do Concelho” (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 493). A respeito, o *Santuário Mariano* esclarece que seriam necessárias nove badaladas no sino (possivelmente relacionadas com cada um dos meses de gestação (Almeida, 1966, p. 357) para que a Senhora operasse os seus milagres e descreve um deles em maior detalhe.

Com esta Santíssima Imagem da Virgem Senhora da Expectação tem muito grande devoção as mulheres dos Lugares circunvizinhos, as quais tanto que se vem nas horas, e tempo de seus partos, recorrem logo à Senhora, a pedir-lhe o bom sucesso deles &

¹⁰ Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 116.

¹¹ Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 288.

outras mandam se lhe deem 9 badaladas no seu sino e com a grande fé que tem com aquela senhora, se experimentam felicíssimos sucessos. Uma mulher do Lugar de Travassos havia oito dias que estava de parto, sem poder sair daquele grande perigo em que se achava: invocou a Senhora a prenhada, e no mesmo instante a alumiou Deus, parindo uma criança com muito bom sucesso e destas maravilhas se referem muitas¹².

Procederes semelhantes são registados na entrada dedicada à “imagem de Nossa Senhora da Consolação do Convento dos Cônegos de S. João Evangelista da cidade do Porto” (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 55).

Era antigamente a imagem da Senhora da Consolação que se venerava naquela Ermida, de roca e de vestidos; & era muito grande a devoção que todos lhe tinham, especialmente as mulheres peçadas, as quais nos apertos dos seus partos recorriam logo à Senhora; com a fé que o faziam, experimentavam felizes sucessos & assim em convalescendo iam dar à sua protetora graças do benefício. E ainda hoje é buscada com a mesma fé, & se experimentam os mesmos favores. Quando as mulheres se acham naquele apertado transe, mandam pedir aos religiosos se lhe dão 9 toques no sino; e se experimenta, que ao primeiro ficam livres de perigo¹³.

E também relativamente à “milagrosa imagem de Nossa Senhora de Ronsesvalhes, que se venera na cidade de Bragança” (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 645), são referidos os mesmos 9 toques do sino acrescentando-se, no caso, que a tarefa devia ser executada pelo marido ou por pessoa próxima da expectante, de modo a garantir a rápida interceção da Mãe de Cristo.

É esta santíssima imagem muito milagrosa, como o experimentaram os que em suas necessidades se valem de seus grandes poderes, e principalmente as mulheres, que em seus partos dificultosos a invocam, porque com a fé com que o fazem, se vem ser assistidas do favor da Senhora, porque logo se vem alumiadadas com bom sucesso. Para isto mandam, que se lhe dé 9 toques no sino daquela igreja; o que vai fazer, ou o marido, ou a pessoa mais chegada, & com esta diligência conseguem da Senhora o despacho da sua petição. Porém conter muita devoção da Senhora naquela cidade, há sido até agora muito grande o descuido dos devotos e devotas, pois lhe não tem ainda dedicado uma capela própria e particular; e também não lhe fizeram festa particular¹⁴.

Similarmente, a sul do país, no relato concernente à “imagem de Nossa Senhora dos Pobres, de Loulé” (Santa Maria, 1718, tomo 6, p. 403), o *Santuário Mariano* regista iguais propriedades do toque dos sinos em favorecimento das mulheres grávidas, referindo-se novamente a necessidade das badaladas serem 9:

Em todas as necessidades publicas, & particulares recorrem a esta soberana Senhora, & a experiência lhes mostra o quão bem fundada tem nela a sua confiança; porque sempre acham para os trabalhos que padecem, prontíssimos os remédios, & as consolações. As mulheres, que criam, & padecem algum achaque nos peitos, recorrendo à Senhora, alcançam logo pela sua intercessão a saúde que pretendem. E em final de agradecimento

¹² Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 495.

¹³ Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 55-56.

¹⁴ Santa Maria, 1716, tomo 5, pp. 647-648

do benefício, lhe oferecem peitos de cera, como o testemunham muitos, que se vêm prender na sua Capela, & lhe mandam dizer Missas. E as que estão de parto, encomendando-se à Senhora, & mandando pedir se lhe deem nove badaladas no seu sino, na mesma hora reconhecem no bom sucesso as assistências da Senhora¹⁵.

Finalmente, a entrada dedicada à “imagem de Nossa Senhora do Rosário, da Vila do Lourçal” (Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 700) aponta para uma dupla ação milagrosa dos sinos desta Senhora que, para além de facilitarem o parto das mulheres que evocam o seu nome, oferecia igual proteção em ocasião de trovoadas.

Tem a Senhora um sino grande, & particular, & quando alguma mulher esta de parto manda pedir se lhe dêem os toques costumados, & com a fé com o que o fazem, & com a invocação da Senhora às vozes do seu sino acode ela logo a assistir-lhes, & a dar-lhes bom sucesso. Também quando há grandes trovoadas, tanto que se toca o sino da Senhora, passam sem fazerem algum dano¹⁶.

Sinos que tocam para que fujam as trovoadas;

Pelo exposto nos pontos anteriores, sabemos já que a proteção oferecida pelos sinos contra trovoadas e relâmpagos teve uma íntima ligação com os cultos de Santa Bárbara. Não obstante, o estudo que agora realizamos permite comprovar que o patronato da Santa de Nicomédia não era o único que assegurava a incolumidade das populações face a estas tempestades. Contrariamente, a obra do século XVIII que temos vindo a explorar dá-nos a conhecer alguns exemplos em que o costume tinha uma direta relação com um culto mariano (fig. 6), sendo disso exemplo o registo relativo à “milagrosa de Nossa Senhora do Castelo, da Vila de Pinhel” (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 422), onde era habitual tocarem-se os sinos da Senhora quando se ouviam trovões. Curiosamente, e como explica Frei Agostinho de Santa Maria, neste caso em particular, a tradição terá derivado de um culto pré-existente a Santa Bárbara.

Quanto aos princípios & origem desta Santíssima Imagem, o que se refere por tradição dos homens velhos & fidedignos & também pelo que se tem descoberto em papeis antigos, é na forma, que agora diremos. Os princípios da Igreja Matriz da Vila de Pinhel, dizem que foram os antigos tempos em uma Ermida de Santa Bárbara, por cuja devoção, ainda hoje quando há trovões, é costume, ou obrigação, tocarem-se os sinos, para que fujam as trovoadas pelos merecimentos da Virgem¹⁷.

O relato apresentado para a “milagrosa de Nossa Senhora da Expectação, ou da Corga, do comcelho de Penalva” (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 468) é um pouco mais elucidativo, na medida em que nos diz que os sinos da referida evocação de Maria não só protegiam aquela população, como também as circunvizinhas, sugerindo-se que o tanger desta peça em específico apresentava características

¹⁵ Santa Maria, 1718, tomo 6, p. 406

¹⁶ Santa Maria, 1712, tomo 4, p. 701.

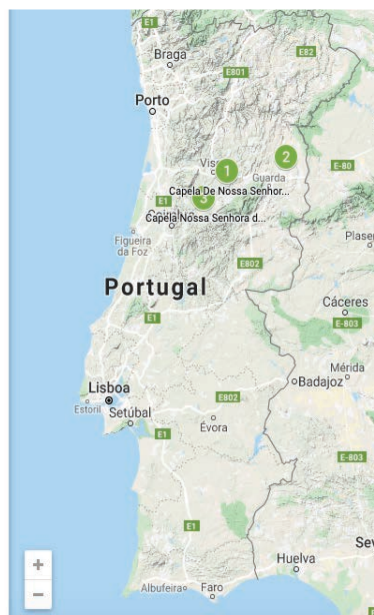
¹⁷ Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 424.

apotropaicas válidas por toda a extensão de território por onde o seu som fosse escutado.

Pela intercessão e invocação desta Santíssima Imagem obra Deus muitas maravilhas; porque todos em todas as suas enfermidades acham nesta piedosa Mãe dos pecadores remédio e consolação; e o acharão sempre. A gente daquele lugar da Corga tem uma tão grande fé nesta senhora, que havendo alguma trovoada, (que as há por aquelas partes, muitas e muito terríveis e perigosas) logo procuram, que se toque o sino, a cujas vozes parece que fogem todas, porque fazendo estas trovoadas grandes perdas nos lugares circunvizinhos, naquele nunca sucedeu dano algum: o que não pode ser naturalmente, porque as vozes do sino são iguais ao seu corpo¹⁸.

Por último, na entrada dedicada à “milagrosa de Nossa Senhora da Conceição, do lugar do Pinheiro, freguesia de S. Miguel de Papici (Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 526), é referido outro sino de capacidades semelhantes, acrescentando-se o relato de um episódio concreto or as mesmas são evidenciadas:

Um grande favor fez a Senhora àqueles moradores de Pinheiro, que eles tem muito present qual se refere assim. Levantou-se uma grande trovoada (que por aquelas partes não são poucas nem pequenas) de trovões, relâmpagos, água pedra tão furiosa que parecia querer submeter aquele lugar. Chegou esta até um outeiro, a quem dão o nome de Souto, que fica junto à ermida Senhora. Alguns dos moradores mais timorosos recorreram logo à Senhora a abrigar-se na casa, para que ela os livrasse do perigo, que a tormenta ameaçava. E indo dobrar o sino da Ermida no mesmo ponto desapareceu a tormenta; por não passou do outeiro do Souto. E ficaram juntos ele da muita pedra que caiu, muitos montes de que se viram por muitos dias, sem se desfazer. Desde aquele dia até ao presente, vindo alguma trovoada por mais terrível e medonha que a que tanto que tocam o sino da Ermida da Senhora, ela desaparece e foge, sem causar dano algum naquele destrito. E assim o tem aqueles moradores por um especial favor da Virgem Senhora



fbSCZ1j167B6DFhew&usp=sharing

¹⁸ Santa Maria, 1716, tomo 5, p. 470.

¹⁹ Santa Maria, 1716, tomo 5, pp. 526-527.

Sob pena de nos tornarmos demasiado exaustivos, mas apenas para que fique o registo integral dos relatos em que são referidos sinos no *Santuário Mariano*, elaboramos a tabela síntese que deixamos a seguir.

Título / Referência	Transcrição	Resumo do Episódio
<i>Da milagrosa Imagem de N. Senhora de Copavana, que se venera no mesmo Convento</i> [dos Cónegos de S. João Evangelista da cidade do Porto]. (Santa Maria, 1716, tomo 5, Livro I. Título XXIII. p. 63)	<i>Chegou a tempo que se descobria aquela miraculosa imagem com os repiques de sinos;</i>	O toque dos sinos acompanha a descoberta de uma imagem milagrosa.
<i>Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora das Pousadas, ou da Ascensão</i> (Santa Maria, 1716, tomo 5, Livro II. Título VI. pp. 565-566)	<i>Acudiu a gente às vozes do sino e os Sacerdotes, que se haviam recolhido a jantar, e ordenaram outra nova procissão, para darem graças a Deus e a sua Santíssima mãe.</i>	Durante uma procissão, uma mulher que estava aleijada de uma perna foi miraculosamente curada após tocar no manto de Nossa Senhora.
<i>Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora da Colla no Termo da Vila de Ourique.</i> (Santa Maria, 1721, tomo 7, Livro VI. Título XIII. pp. 567; 570)	<i>Muitas vezes se viu soar, e nestas ocasiões se tocavam os sinos, por ministério dos Anjos</i>	Ouvia-se o toque dos sinos, que se tangiam sozinhos, quando a milagrosa imagem tinha comportamentos autónomos.
<i>Da Imagem de Nossa Senhora da Graça de Malaca, do Convento de Santo Agostinho</i> (Santa Maria, 1720, tomo 8, Livro II. Título XVI. pp. 48; 50)	<i>A Senhora o consolou, aparecendo-lhe duas vezes, cercada de soberanas luzes, a primeira sobre o muro próximo à torre dos Sinos do Convento de S. Domingos</i>	Aparição de Nossa Senhora que toma lugar junto à torre dos sinos.
<i>Da Imagem de Nossa Senhora das Angústias, que se venera na Igreja de N. Senhora da Graça de Goa.</i> (Santa Maria, 1720, tomo 8, Livro II. Título XVI. pp. 140; 141)	<i>[...] porque indo a procissão pela rua direita, pretenderam os irmãos da Misericórdia impedi-la, não sei com que frívolo motivo: para isto fizeram (como se fosse rebate de inimigos) que se picassem os sinos da Misericórdia, & os da Sé.</i>	Tentando evitar que a procissão decorresse sem percalços, os irmãos da Ordem da Misericórdia fazem rebater os sinos, em sinal de perigo. A imagem da Senhora terá intercedido e garantido que a procissão se fazia sem problemas.
<i>Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora da Consolação de Manilla.</i> (Santa Maria, 1720, tomo 8, Livro II. Título III. pp. 362; 363)	<i>Estando os tristes Religiosos perplexos, sem saberem a que parte moviam seus errantes passos, ouviram uma campainha, ou sino, & aplicando o ouvido encaminharam a sua jornada para aquela parte, aonde a voz dele se ouvia.</i>	Estavam 3 religiosos perdidos e, pelo toque de um sino e de uma campainha, foram guiados até um convento que lhes ofereceu guarida.

O presente trabalho ajuda a corroborar a já verificada amplitude e universalidade dos patronatos marianos associados à realidade sin comprovada pela diversidade de iconografias templadas na já referida coleção de carimbo Fundação de Sinos de Rio Tinto. Como é obvel pelo mapa que disponibilizamos (fig. 7 episódios do *Santuário Mariano* que contem sinos apresentam-se concentrados na zona r do país e reportam, maioritariamente, a sinos favorecem as parturientes, assinalados no ma vermelho.

Numa outra dimensão, mas igualm digno de nota, é o facto do *Santuário Mariano* fcer descrições bastante detalhadas da imaginá de alguns dos outros objetos a que se refere sendo, no entanto, esse o caso para os sinos. Nenhum dos relatos estudados se registam in ções, imagens iconográficas ou qualquer c indicação descritiva do sino, fornecendo-se, ap em parcas situações, um peso aproximado pa peça. Esta relação entre os cultos marianos sinos deve ser também ser contextualizada. como já referimos, as propriedades sineiras

neles se representa e que, conseqüentemente, constitui a sua evocação. Esta recorrência de associações à Virgem pode ser explicada pelas capacidades singulares de interceção que Ela congrega em si (em comparação com outras figuras sacras), enquanto Filha de Deus, Esposa do Espírito Santo e Mãe de Cristo. A versatilidade da fonte estudada, permitindo um novo caminho de investigação que trouxe novos contributos ao estudo do panorama sineiro português, fica igualmente demonstrada.

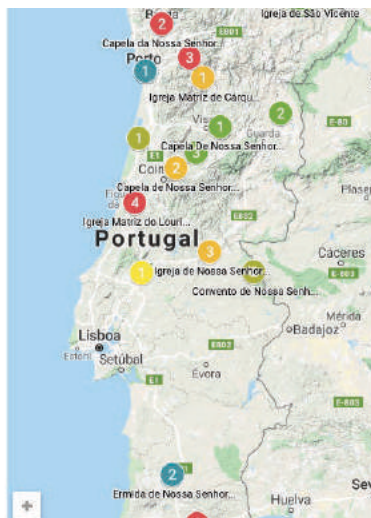


Fig. 7 – Mapeamento dos registos estudados (<https://drive.google.com/open?id=1oWHxMg781WvjEbaSCZ1J167B6tDFhew&usp=sharing>).

Referências bibliográficas

- Almeida, C. A. (1966). “Carácter Mágico do toque das Campanhas, apotropaicidade do som”. *Revista de Etnografia*. Porto: Museu de Etnografia e História de Augusto César Pires de Lima. vol. VI, tomo 2, pp. 339-370.
- Bluteau, R. (1712-1728). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu. Disponível em <http://purl.pt/13969/4/>
- Braga, A. V. (1936). “As vozes dos sinos na interpretação popular e a indústria sineira em Guimarães”. *Revista Lusitana*. Porto: Imprensa Portuguesa. vol. XXXIV: n.º 1-4, pp. 5-104.
- Coleman, S. N. (1928). *Bells – Their History, Legends, Making, and Uses*. Chicago: Rand McNally. Disponível em <https://archive.org/details/bellstheirhistor00cole/page/n5>.
- Grande *Enciclopédia Portuguesa E Brasileira*. (s.d.). Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia. “Sino”, vol. XXIX, pp. 175-178.
- Muela, J. C. (2011). *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal.
- Património Cultural. (s.d.) *Oficina de Fundação Sineira da Granja Nova* [Em- Linha] [<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/3760566>]
- Pinto, D. F. (2019). *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundação de Sinos de Rio Tinto*. Porto: Relatório de Estágio para obtenção do Grau de Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del Arte Cristiano – Iconografía de los Santos A-F*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- Santa Maria, Fr. A. de (1707-1723). *Santuário Mariano, E Historia Das Imagens Milagrosas de N. Senhora, e das milagrosamente apparecidas – Livro Primeyro – Das Imagens de N. Senhora, que se venerão por milagrosas no Bispado do Porto*. Lisboa: Na officina de Antonio Pedrozo Galvão, 10 volumes.
- Sebastian, L. (2008). *História da fundição sineira em Portugal. Trajectos da História*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche.
- Voragine, S. de La (1982). *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma. “Santa Bárbara”. vol. 2, pp. 896-903.

EL INVENTARIO DE CAMPANAS DE VARIOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA CIUDAD DE ÁVILA. PATRIMONIO SONORO Y CULTURAL

JOAN ALEPUZ CHELET

Campaners de la Catedral de València

En el año 2015 se conmemoró el V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús. En Ávila, su ciudad natal, se desarrollaron a lo largo del año varios acontecimientos para celebrarlo y entre los actos programados destacó la organización de un concierto de campanas. Este acto ha tenido continuidad durante los años posteriores.

En el que se celebró en 2019, se invitó a los Campaneros de la Catedral de Valencia para interpretar los toques junto con la Asociación de Campaneros Zamoranos. La estancia en la ciudad se aprovechó para implementar un primer inventario de las campanas en ella conservadas.

Este inventario se centró especialmente en los campanarios que participaban tradicionalmente en el acto y que eran los siguientes: Basílica de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, Catedral del Salvador, Convento de Santa Teresa, Convento de Santa María Magdalena, Convento de Nuestra Señora de Gracia, Ermita de la Virgen de las Vacas, Ermita de la Virgen de las Nieves, Ermita del Humilladero, Iglesia de San Juan, Iglesia de San Pedro, Iglesia de Santiago y Obispado de Ávila. Además, se aprovechó para documentar de forma más somera otros edificios religiosos de la ciudad: Convento de Santo Tomás de Aquino, Ermita del Cristo de la Luz, Ermita de San Esteban, Ermita de la Virgen de la Cabeza, Ermita de San Segundo y el Convento de San Antonio de Padua.

Para estudiar en una segunda fase, se han dejado el resto de las parroquias de la ciudad, especialmente las más periféricas; así como algunas ermitas, otros conventos y los edificios religiosos de la ciudad ubicados fuera de su núcleo urbano. Vistos los resultados de esta primera fase de inventario, queda patente la necesidad de completar el trabajo.

La ciudad de Ávila. Contexto urbano y religioso

Ávila es una pequeña ciudad situada en el centro de España, capital de la provincia homónima desde el año 1833. Además, forma parte de la comunidad autónoma de Castilla y León desde su constitución en el año 1983, en el marco de la configuración del marco autonómico en España.

En el plano religioso, la ciudad también es la sede de la Diócesis de Ávila. Según la tradición, ésta fue fundada por San Segundo, uno de los siete varones apostólicos que los santos Pedro y Pablo enviaron a Hispania. La sede desapareció durante la invasión árabe de la Península Ibérica y fue restituida en el año 1103.

Esta condición histórica de sede diocesana supone la existencia de un buen número de edificios religiosos entre los que destaca la propia catedral del Salvador; las iglesias parroquias de San Juan, San Pedro y los Santos Vicente, Sabina y Cristeta; así como un buen número de ermitas vinculadas a diversas cofradías religiosas. Además, existen un buen número de edificaciones conventuales de diversas órdenes, tanto femeninas (carmelitas, concepcionistas, clarisas, cistercienses, etc.) como masculinas (franciscanos, dominicos, carmelitas, etc.). Conviene recordar que precisamente en esta ciudad nació Santa Teresa de Jesús, mística española del siglo XVI y reformadora de la Orden del Carmelo.

Esta impronta religiosa se ha venido plasmando en el paisaje urbano de la ciudad con numerosas torres campanario y espadañas en las que se ubicaron las campanas, tanto dentro como fuera del perímetro amurallado. Desde estos lugares, las campanas organizaban y coordinaban la vida diaria de la ciudad, sus habitantes y las comunidades religiosas en ella establecidas.



Fig. 1 - Vista del conjunto urbano de Ávila desde los Cuatro Postes. Foto del autor

La catedral y las parroquias son las que disponen de torres campanario. Las campanas están dispuestas en los cuerpos superiores de la torre y tradicionalmente ocupaban los vanos que en estos niveles se construían. Aunque ésta es la disposición mayoritaria, en algunos lugares se han trasladado las campanas al interior durante algunas intervenciones de reprivatización que no han contemplado una visión global del campanario, las campanas y los toques como partes de un mismo patrimonio.

Las espadañas son más habituales en los conventos y ermitas. Son edificaciones compuestas por una pared vertical que presenta varios vanos en los que se disponen las campanas. Su acceso es más complejo que el de los campanarios y los

bronces que se instalaban en ellas disponían de accesorios para interpretar los toques a distancia, por lo general desde pisos inferiores.

Objetivos del inventario de las campanas de Ávila

La documentación del patrimonio cultural se define como la actividad de recopilación, organización, gestión de la información y la documentación de los bienes culturales que acreditan su existencia y características. Además se entiende que es la base sobre la que se construyen las diversas acciones para su protección, conservación, difusión y valorización. (Fernández y Arenillas, 2017, p. 17).

Implementar el registro de las campanas de la ciudad de Ávila era necesario con la finalidad de organizar correctamente el concierto de campanas y coordinar el toque en las diversas torres y espadañas de la ciudad. No obstante, el interés de los datos obtenidos en esta primera fase de estudio implica que esta tarea y los objetivos planteados para su desarrollo son mucho más complejos que la organización del evento.

Así, y en consonancia con lo expuesto, el registro pretendía identificar las campanas situadas en los edificios religiosos que participaban del concierto. Pero además, se entendió que esta tarea se podría encaminar como una estrategia de conocimiento de las mismas. Los registros generales, más o menos detallados, tienen una importancia fundamental para esta finalidad y responden a cuestiones como la ubicación exacta de las campanas, qué características tienen, en qué estado de conservación se encuentran, las medidas para su restauración, etc.

Una de las hipótesis de partida que justificaba la necesidad de implementar un trabajo de estas características era la existencia de campanas de gran valor histórico y cultural. Igualmente se suponía la existencia de campanas de varias épocas y con una cronología que se alargaría hasta la actualidad.

Un segundo objetivo era la documentación como medio para proteger el patrimonio campanero de la ciudad. Se intuía que, desde la segunda mitad del siglo XX el uso de las campanas había decaído de forma gradual y se habían desarrollado algunas intervenciones poco o nada respetuosas con éstas y con los toques tradicionales que se interpretaban con ellas, tal y como se verá más adelante. En este sentido, la referida documentación perseguía identificar las instalaciones y accesorios de las campanas, así como los propios bronces; especialmente los más antiguos y representativos.

Otro de los objetivos era utilizar el estudio de las campanas de este conjunto de edificios religiosos abulenses como punto de partida de varias líneas de investigación que implementaran el trabajo de campo. Precisamente, un registro de estas características sirve para plantear hipótesis que se completarán mediante la investigación que las reafirme, descarte o relacione con los resultados de otras investigaciones. Por ejemplo, los accesorios documentados permiten intuir los usos tradicionales de las campanas y las inscripciones e imágenes cuestionar la consideración de las campanas como simples objetos que producían ruido.

En cuarto lugar, se planteaba la importancia de documentar las campanas, sus instalaciones o los accesorios de toque; como medio de proponer medidas para

futuras intervenciones en los conjuntos de la ciudad. Con la finalidad de garantizar que éstas se adecuaran a los valores tradicionales y fueran respetuosas, era necesario documentar también todos aquellos elementos susceptibles de estar relacionados con los usos tradicionales de las campanas. Esto también era aplicable a los campanarios.

Por último, y no menos importante, era un objetivo de la documentación de las campanas su difusión y conocimiento. Las campanas están habitualmente situadas en lugares poco o nada accesibles, incluso para los propios investigadores. Por tanto, la documentación y publicación de los resultados permitía acercar un patrimonio desconocido a la ciudadanía en general y hacerle partícipe de los valores y elementos que justifican su reconocimiento como patrimonio cultural.

La implementación del inventario requería de una propuesta metodológica que orientara el trabajo de campo. Se ha seguido en esta fase de documentación la propuesta metodológica de Francesc Llop i Bayo y Francesc Xavier Martín Noguera, planteada en el año 1998, ajustada a las indicaciones de la Ley 16/1985, de 25 de julio, del Patrimonio Histórico Español y adaptada posteriormente a la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano. Aunque la propuesta está pensada fundamentalmente para la Comunidad Valenciana, es fácilmente adaptable para el conjunto del Estado.

Esta metodología propone, en primer lugar, tomar una serie de datos básicos que permitan identificar formalmente la campana, tales como el diámetro, denominación, año, autor o ubicación. Seguidamente, plantea varios apartados entre los que figura la identificación y análisis de las inscripciones, la instalación de la campana, su estado de conservación, las intervenciones que haya sufrido o sus usos tradicionales y actuales. Esta propuesta trata de abordar la campana, su instalación, las posibles intervenciones sobre ella o sus usos con una visión holística. En ella se interrelacionan los elementos con la finalidad de contextualizar la campana y valorar tanto su aspecto material como la vertiente inmaterial.

La segunda parte de la propuesta incluye la documentación fotográfica. En ella se propone tomar al menos dos imágenes de cada campana, una de conjunto (con la instalación) y otra del bronce. Además, se indica que para las campanas anteriores a 1901 al menos se intentará documentar desde cuatro puntos diferentes.

Esta propuesta es anterior al gran desarrollo que ha experimentado la fotografía digital en los últimos años y que permite una mayor toma de imágenes de cada campana. Así, en la actualidad se propone la documentación fotográfica completa del conjunto de inscripciones, imágenes, la instalación y cualquier otro elemento susceptible de interés. Por un lado, permite una mayor agilidad en el trabajo de campo ya que no es necesario tomar más referencias de las campanas que las dimensiones. Por otro lado, facilita la posterior recuperación de la información y su informatización. Además, garantiza una mayor facilidad de acceso de futuros investigadores y público en general al bien documentado.

La documentación fotográfica es una fuente de acceso al bien documentado y fundamental en procesos posteriores de intervención o conservación (Dugo, 2017,

p. 211). Igualmente permite trazar una especie de historia vital de los bienes muebles, si se realiza un seguimiento, en caso de actuaciones sobre ellos.



Fig. 2 - Documentación de las campanas de la basílica de los Santos Vicente, Sabina y Crisleta
 Autor: Francesc Llop y Bayo.

Esta es la metodología que se ha seguido en la documentación de los edificios religiosos abulenses estudiados en esta primera fase. Así, durante el trabajo de campo ha sido necesario acceder a cada campanario, siempre que las condiciones lo han permitido, para documentar las campanas, instalaciones y todos los elementos de interés. Además, se han tomado las medidas pertinentes para calcular el peso de los bronce.

La información se ha recuperado para su publicación en la página web de la Asociación cultural Campaners de la Catedral de València. De cada campana y campanario se ha elaborado una ficha individual que recoge de forma exhaustiva los planteamientos expuestos en la metodología y que contiene, además, abundante documentación fotográfica. Con ello se pretenden implementar los objetivos propuestos en el apartado anterior.

Tipos de campanas

En el territorio de la mitad noroeste de España integrado por las actuales comunidades autónomas de Castilla y León, la Rioja, Navarra, el País Vasco y Galicia (sin contar con Asturias y Cantabria) se distinguen al menos dos tipos de campanas según el perfil: esquila y campana o romana. El origen de estos dos perfiles se ha situado en época medieval (Alonso y Sánchez, 1997, p. 40) y el fundador Moisés Díez ha atribuido su origen al afán de obtener tonos cada vez más graves en las campanas por medio de trazados mucho más finos que los habituales (1909, p. 46)

El perfil esquilonado corresponde al de una campana con hombro estrecho, perfil sinuoso y una boca mucho más ancha que la parte superior. La campana o

romana tiene un perfil más ampuloso, con hombro ancho y transición casi recta hasta el labio. Producen un sonido grave porque son campanas muy finas de perfil. Su origen, así como la causa de la denominación “romana” son todavía desconocidos. Esta sonoridad, tan peculiar, se ha despreciado con frecuencia de forma peyorativa, hecho que ha supuesto la desaparición de numerosas campanas con esta forma.

Por ejemplo, a principios del siglo XX se hacía la siguiente afirmación en un catálogo comercial de la fundición palentina de Moisés Díez: “Esta forma romana y sobre todo los efectos de su sonido se hallan tan arraigados en algunos pueblos, que constituye un verdadero conflicto, cuando al refundir campanas de dicha forma se les hace de nuestro trazado A” (Díez, 1909, p. 46). El mismo fundidor añade más adelante: “como ha podido notarse, somos refractarios de la forma romana, la creemos muy lesiva para los intereses de las fábricas parroquiales” (Díez, 1909, p. 46).

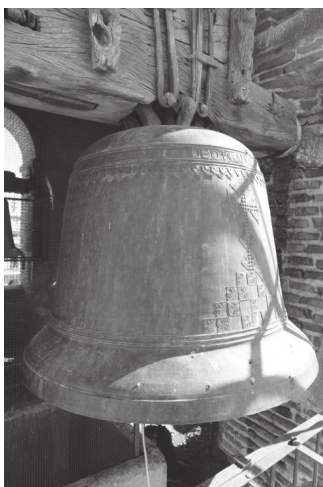


Fig. 3 - Campana romana (1909) Iglesia parroquial de San Juan. Foto del autor



Fig. 4 - Esquila (1685) Ermita de la Virgen de las Vacas

Como consecuencia de estos planteamientos, numerosas campanas romanas eran sustituidas por otras de perfil esquilonado cuando las primeras se rompían, hecho que parece bastante frecuente a lo largo del siglo XX y que se advierte en algunas iglesias de la ciudad de Ávila, como la iglesia parroquial de Santiago o el Convento de Santa Teresa.

Por otro lado, se ha distinguido un tercer tipo de campana de perfil similar a la esquila, denominado pascualeja. La distinción entre este tipo de campanas y las esquilas parece estar más vinculada al peso que a cuestiones formales. Así, para unos autores se consideran pascualejas las esquilas cuyo peso está comprendido entre los 23 y los 161 kg (Marcos y Miguel, 1998, p. 42).

Habitualmente las campanas de mayor volumen son las que presentan la forma romana, mientras que las restantes presentan un perfil esquilonado. Esta tendencia es la que siguen las campanas abulenses, tal y como se verá en el siguiente

apartado. La campana romana más antigua documentada data del año 1427 y las esquilas más antiguas provienen del siglo XIII, aunque su forma presenta ligeras variaciones entre las fundidas hasta el siglo XVI, más estilizadas, y las posteriores, que presentan un hombro más ancho.

Campanas y conjuntos de Ávila

Los resultados de esta primera fase de estudio han confirmado la existencia de campanas de gran valor histórico y cultural. También se ha constatado el estado de conservación precario en el que se encuentran la mayor parte de conjuntos, así como el escaso reconocimiento que tanto las campanas como sus instalaciones han recibido como parte integrante del patrimonio cultural abulense. Igualmente, se ha verificado que, aunque en la actualidad se crea mayoritariamente que en la zona de Castilla las campanas repicaban, realmente muchas de estas oscilaban hasta dejarlas en posición invertida, aunque sin llegar a dar la vuelta completa.

Siglo XIII	2
Siglo XV	3
Siglo XVI	8
Siglo XVII	14
Siglo XVIII	9
Siglo XIX	21
Siglo XX	18
Siglo XXI	3
Total	78

Distribución por siglos de las campanas documentadas en esta fase.

Fuente: Elaboración propia.

Previamente al desarrollo de esta primera fase, las referencias académicas a las campanas eran muy escasas. Como único trabajo de documentación conocido están la documentación del conjunto de campanas de la catedral (Sánchez y Alonso, 2002, p. 55) y la primera documentación parcial dentro del Inventario de campanas de las Catedrales de España (Llop y Álvaro, 2005), aunque éste se encontró con numerosas limitaciones debido al precario estado de conservación del conjunto en aquel año.

La documentación de varios edificios permite una visión más global del patrimonio campanero de la ciudad. Los conjuntos de campanas de Ávila presentan notables diferencias en función del lugar en el que se encuentran (catedral, parroquias, conventos o ermitas); aunque este estudio tenga numerosas limitaciones debidas a las alteraciones a las que se han visto sometidos estos conjuntos a lo largo del siglo XX, intervenciones que en pocos o en ningún caso han tenido en consideración el valor patrimonial de estos conjuntos. El más numeroso es de la catedral, compuesto a su vez por tres grupos de campanas diferentes tanto por su función como por su ubicación. En primer lugar, sobre el tejado de la catedral y próxima al crucero, está la campana de Señales (1550 ca), de pequeño formato y destinada a coordinar los toques de las campanas con las celebraciones religiosas de la catedral. Seguidamente encontramos las campanas litúrgicas. Este grupo se compone de

nueve bronces, siete esquilas y tres romanas con las que se interpretaban los toques que coordinaban la vida litúrgica de la catedral. De éstas, ocho están situadas en los vanos de la torre y las dos más pequeñas en el centro de la sala. Por último, en la parte superior de la torre, están las dos campanas horarias, fundidas exclusivamente para dichos toques (cuartos y horas) y el campanillo de coro.



Fig. 5 - Imagen de la Sala de las Campanas de la catedral con algunas de los bronces de uso litúrgico. Foto del autor.

En segundo lugar encontramos los conjuntos de campanas de las iglesias parroquiales de San Juan, San Pedro y los Santos Vicente, Sabina y Cristeta. En ellas se distinguen dos conjuntos. Por un lado, está la campana de las señales, con idénticas características a las descritas para la catedral abulense y posición similar. Por otro lado, en los campanarios se sitúa el conjunto de las campanas litúrgicas, con una estructura similar a la catedralicia pero más simple: de dos a cuatro campanas de perfil esquilonado y dos mayores de perfil romano, aunque en el caso de la parroquia de San Pedro haya solo una, posiblemente debido a la reubicación de la campana durante algunas obras de reedificación de la torre a mediados del siglo XX.

Un conjunto de similares características al de la iglesia parroquial de San Juan estaba instalado en la torre de la parroquia de Santiago, aunque en el año 1979 se refundieron tres de las campanas. Las nuevas tenían un perfil poco o nada relacionado con las antiguas, entre las que seguramente había al menos una campana romana.

Después de las parroquias están los conjuntos de campanas pertenecientes a los conventos y ermitas. En todos estos casos la torre campanario deja paso a una espadaña: una pared vertical con los vanos para las campanas. Estos conjuntos son más sencillos y están compuestos por dos o tres bronces de perfil esquilonado en el caso de los conventos y las principales ermitas, mientras que las más pequeñas cuentan con una única campana, también de tipo esquila.



Fig. 6 - Esquilas de la espadaña menor de la Capilla de Mosen Rubi, preparadas para el toque a distancia. Foto del autor.

Inscripciones documentadas

La práctica totalidad de las campanas documentadas tiene en su superficie exterior un conjunto de inscripciones e iconografía que permiten, al menos cuestionar el papel de las campanas como simple objeto que emite ruido o solo toca para el culto. Habitualmente, las campanas más antiguas son las que tienen las inscripciones más complejas y éstas evolucionan a lo largo del tiempo.

Sobre la función de las inscripciones en las campanas y, en menor medida, de las imágenes, se han planteado varias hipótesis. Para Mollà i Alcañiz las inscripciones cumplen cuatro funciones: como representación de quien paga, ordena su fundición o ejerce cierta autoridad en el ámbito en el que se sitúa la campana; religiosa o litúrgica; decorativa y como documento histórico (2001, p. 44). Otros autores también han destacado la variedad de mensajes transmitidos en las inscripciones y su relación con ciertos códigos sociales que se transmiten mediante su disposición en la campana (Alonso y Sánchez, 1997, p. 50).

Las inscripciones están compuestas, como es habitual, por caracteres individuales que se rellenaban con cera para componer los textos durante el proceso de moldeado de cada campana. Por este motivo es habitual que contengan errores y numerosas abreviaturas. Las inscripciones de las dos únicas campanas datadas en el siglo XIII de la referida relación de conjuntos no fueron confeccionadas con esta técnica, sino que fueron compuestas por medio de filamentos de cera.

Con frecuencia las inscripciones contienen errores, bien porque utilizan letras que no corresponden o bien por separar los conjuntos de caracteres para repartir la inscripción por todo el espacio disponible, aun cuando esto implique partir las palabras. Como consecuencia, una misma inscripción puede aparecer de forma diversa, como sucede en tres campanas de la catedral:

- “LAVDATE DOMINI IMZIMBALIS” (Campana 1, 1600ca)

- “+ LAVDATE DOMINO INCIMBALIS BENE SONANTIBVS” (Campana 8, 1613)
- “LAVDATE EVM IN CIMBALIS # BEIE # SO # IAI # TIBVS # # #” (Campana La Gamarra, 1626)

En un principio se utilizaba para realizar estas inscripciones el latín como lengua principal, especialmente para los textos de carácter más religioso y sagrado. El español se vino utilizando de forma residual desde el siglo XVI y se convirtió en la lengua más común en estas inscripciones desde mediados del siglo XIX aproximadamente.

Las inscripciones más antiguas recogen alusiones a Cristo, la Virgen o a las funciones de las campanas. Las fuentes de las inscripciones son variadas, aunque principalmente son fragmentos de los Evangelios, oraciones o antifonas. Muchas de ellas coinciden con las inscripciones documentadas en campanas fundidas para otros territorios, coincidencia que ha servido para plantear la hipótesis de la existencia de una cultura epigráfica común a toda la Cristiandad Occidental (Mollà, 2001, p. 46).

Con algunas excepciones, la mayor parte de las inscripciones contenidas en campanas fundidas hasta el siglo XVI son escritas con grafía gótica y hacen uso de la tipología denominada mayúscula gótica, mientras que otra tipología, llamada minúscula gótica, presenta un uso mucho menos extendido. Esta característica marca una importante diferencia con respecto a las campanas documentadas en los antiguos territorios de la Corona de Aragón. En estas regiones, posiblemente por influencia francesa, la letra mayúscula se utiliza en las campanas más antiguas (confeccionadas en los siglos XIV y muy a principios del XV) pero es residual en las fundidas durante los siglos siguientes.



Fig. 7 - Inscripciones en letra mayúscula gótica. Campana de las Santas Sabina y Cristeta (Francisco Martínez, 1521) de la Basílica de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta

Entre las inscripciones más antiguas documentadas está la que procede de la llamada Tabola Angélica de Santa Águeda. Esta inscripción dice así en latín: “MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HOROREM DEO ET PATRIE LIBERATIONEM”. Es un texto que según la tradición figuraba en el epitafio de Santa Águeda y que fue

depositado por unos ángeles durante su entierro en Catania. Se ha interpretado en español de este modo: “DE MANERA PIADOSA, Y VOLUNTARIAMENTE, SUENO EN HONOR DE DIOS Y PARA LIBERAR MI PATRIA”. La protección que se atribuía a esta Santa frente al volcán Etna, porque en más de una ocasión había evitado la destrucción de la ciudad, es la que confiere a este texto un carácter protector. Parece que fue utilizado desde tiempos antiguos en las campanas y aparece en una de las de la ermita de San Esteban, de mediados del siglo XIII, y en otra del convento de las Concepcionistas Franciscanas, de mediados del siglo XVI, así como en la conocida como El Zumbo de la iglesia parroquial de San Juan.

Otra inscripción muy difundida en las campanas dice así: “IPSE AUTEM TRANSIENS PER MEDIUM ILLORUM IBAT”. Esta inscripción procede del Evangelio según San Lucas (Lc 4, 30) y literalmente se traduce así: “PERO JESÚS, PASANDO POR MEDIO DE ELLOS, SE MARCHÓ”. No obstante, su presencia en las campanas se ha interpretado en un sentido contrario: como pretendiendo que mediante su voz se hacía presente a Cristo en medio de la comunidad. El texto aparece en una campana del siglo XV de la catedral, otra de la misma torre pero un siglo posterior y otra más del convento de las Concepcionistas Franciscanas, fundida posiblemente un siglo después.



Fig. 8 - Inscripciones en letra minúscula gótica. Campana 10 (1550ca) de la S.I. Catedral del Salvador. Foto del autor.

Las antifonas del Oficio Divino de la Iglesia Católica también fueron habituales entre las inscripciones realizadas sobre las campanas. Entre las más difundidas de este tipo está la siguiente que formaba parte del oficio de la Exaltación de la Santa Cruz: “ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSE VICIT LEO DE TRIBU IUDA RADIX DAVID ALELUYA”. Su fuente es el libro del Apocalipsis de San Juan (Ap 5:5): “PERO UNO DE LOS ANCIANOS ME DIJO: DEJA DE LLORAR; PUES HA VENCIDO EL LEÓN DE LA TRIBU DE JUDÁ, EL RETOÑO DE DAVID, Y ES CAPAZ DE ABRIR EL LIBRO Y SUS SIETE SELLOS”. Esta inscripción está en una campana de la iglesia parroquial de San Pedro, fundida en 1696.

Este tipo de inscripciones han servido para que algunos autores atribuyeran a su presencia en las campanas un sentido protector (Mollà, 2001, p. 44). Otra inscripción que podría tener este objetivo es la documentada en una de las campanas de la catedral, fundida en 1613, que dice así: “SANCTUS DEUS, SANCTUS FORTIS, SANCTUS INMORTALIS MISERERE NOBIS”. Procede del Himno del Trisagio y su

origen está en una tradición que cuenta como durante una epidemia de peste o como consecuencia de un terremoto que asoló Constantinopla en el siglo V, un niño fue arrebatado al cielo y escuchó a los ángeles entonar ese canto (Alonso y Sánchez, 1997, p. 56). Su traducción sería: “SANTO DIOS, SANTO FUERTE, SANTO INMORTAL, LÍBRANOS SEÑOR DE TODO MAL”.

Tampoco faltan en las inscripciones referencias marianas. Entre las más difundidas están las palabras que el Evangelio de San Lucas (Lc 1, 28) pone en boca del arcángel Gabriel en el pasaje de la Anunciación: “AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM”. Además, tal y como aparece en el Ave María, este texto acostumbra a estar acompañado por las palabras que Santa Isabel dirige a la Virgen en la Visitación (Lc 1, 42): “BENEDICTA TU INTER MULIERES, ET BENEDICTUS FRUCTUS VENTRIS TUI”. Ambas inscripciones se traducen así: “TE SALUDO LLENA DE GRACIA, EL SEÑOR ESTÁ CONTIGO, BENDITA TU ERES ENTRE TODAS LAS MUJERES Y BENDITO EL FRUTO DE TU VIENTRE”.

Estos textos también están presentes en varias campanas documentadas a lo largo de los territorios de Aragón, Catalunya o de la Comunidad Valenciana, hecho que refuerza la hipótesis de una cultura epigráfica común en la cristiandad occidental. Otras en cambio, parece que tuvieron mayor difusión en la zona castellana que en otros lugares. Entre ellas se podría citar la siguiente: “QUI SINE PECCATO EST VESTRUM PRIMUS IN ILLAM LAPIDEM MITTAT”. Se trata de un fragmento del Evangelio según San Juan (Jn 8, 7) en el cual unos escribas y fariseos presentan una adúltera a Cristo con el objetivo de lapidarla. La respuesta que les da y que es la que recoge la inscripción es la siguiente: “EL QUE NO TENGA PECADO QUE ARROJE LA PRIMERA PIEDRA”. Dos campanas fundidas por Francisco Martínez en 1521 y 1539 respectivamente presentan esta inscripción.

No menos interesante y perteneciente también a este conjunto de inscripciones más comunes en la zona castellana, es la siguiente, documentada en una campana fundida por Julio Martínez en 1421 y situada en la Basílica de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta: “VOX MEA CUNCTORUM SIT TERROR DEMONIORUM”. La función del texto alude a la campana como elemento capaz de hacer cundir el pánico entre los demonios y se traduce así: “EL RETUMBAR DE MI VOZ SEA EL TERROR DE LOS DEMONIOS”. Esta creencia posiblemente tiene origen en la Leyenda Dorada, en la que se afirma:

También los demonios, que suelen andar ocultos entre las brumas del aire, al ver las banderas de Cristo que son las Cruces, y al oír los repiqueteos de las campanas, sienten un miedo espantoso y escapan. Esta es la razón, o al menos así comúnmente se cree, de que la Iglesia tenga la costumbre, desde muy antiguo, de hacer sonar las campanas cuando amenaza alguna tormenta, porque los demonios, que son quienes alteran el aire y producen las tempestades, en cuanto oyen esas trompetas de Jesucristo huyen despavoridos y abandonan la mala tarea que estaban haciendo. Claro que también la práctica tradicional de tocar las campanas cuando hay tormenta puede obedecer al deseo de avisar e invitar a los fieles a que se entreguen a la oración mientras dura el peligro¹.

¹ Vorágine, S., 1264/2008, p. 298.

También los salmos son una fuente habitual para las inscripciones. Entre los más utilizados está este fragmento del Salmo 150: "LAUDATE EUM IN CIMBALIS BENESONANTIBUS LAUDATE EUM IN CIMBALIS JUBILATIONIS OMNIS SPIRITUS LAUDET DOMINUM". En especial se utiliza la primera parte y en español sería. "ALABADLE (AL SEÑOR) CON CAMPANAS BIEN AFINADAS (DE BUEN SONIDO), ALABADLE CON CAMPANAS DE ALEGRÍA, TODO ESPÍRITU ALABE AL SEÑOR". Esta inscripción está en varios bronces del siglo XVIII de la catedral.

Esta variedad de textos se redujo notablemente en épocas posteriores y, salvo algunas excepciones, es más común el uso de la fórmula "ORA PRO NOBIS" o su forma castellana "RUEGA POR NOSOTROS". Así, una de las campanas de la catedral (1660) contiene esta inscripción precedida por la advocación de San Segundo: "+ SANCTE * PATER * NOSTER * SECVNDE * ORAPRONOBIS *".

Con el paso del tiempo se han simplificado los textos y con mayor frecuencia han pasado a indicar la advocación a la que estaba dedicada la campana. Por ejemplo, una de las documentadas en la iglesia parroquial de San Pedro (1876), dice así: "DEDICADA A SANTA TERESA". Incluso en algunas desaparecen las advocaciones religiosas, como se advierte en la Campana 5 de la catedral abulense: "SANTA IGLESIA CATEDRAL AÑO 1967".

Entre los siglos XVII y XX fue habitual la presencia de los nombres de Jesús, María y José. De forma sistemática se utilizaron en las campanas, con frecuencia al inicio de las inscripciones. Su gran difusión queda evidenciada en las investigaciones sobre las campanas de la provincia de Soria (Palacios, 2007, p. 128) y de la Tierra de Campos (Alonso y Sánchez, 1997, p. 44). Antes del siglo XVII ya era habitual la presencia de los nombres de Cristo y de María. La inclusión del nombre de José posiblemente está relacionada con el auge de la devoción hacia su figura como padre adoptivo de Cristo durante el siglo XVI y que se consolida en la centuria siguiente.

Además de referencias religiosas, fue también relativamente habitual la presencia de otros textos que Mollà i Alcañiz califica como de "función de representación, normalmente de quien ordena, paga, o es autoridad en el ámbito social en que desarrolla su función la inscripción" (2001, p. 44). Ejemplo de esta función son parte de las inscripciones de la antigua campana horaria de la ciudad, llamada El Zumbo (1539) y que dice así: "ESTA CAMPANA DE RELOX (RELOJ) LA MANDARON HACER (ÉL) JUSTICIA Y (LOS) REGIDORES DE ESTA CIUDAD A SU COSTA Y ES SUYA SE HIZO EN EL AÑO DE 1539 LA HIZO FRANCISCO MYNS".

Otras inscripciones aportan datos históricos sobre una campana y otras que la precedieron. Así, la mayor de la catedral dice: "ME LLAMO SANTA TERESA DE JESVS ME HIZO PEDRO DE RREALES AÑO 1707 SIENDO DEAMI YSIDRO CASTELO SERRA ARCEDIANO D LVIS GOÑZALEZ DOMINGUEZ OBRERO MAYOR EL CHAITRE D ANDRES PAJARES ALVAREZ *ME REHIZO BENITO PELLOU Y ROMAN ORTIZ AÑO DE 1890".

Cruces e iconografía

Respecto a la iconografía resulta llamativa la ausencia de una iconografía religiosa variada, habitual en otras zonas como Cataluña o la Comunidad Valenciana, más allá de las cruces. En algunas campanas aparecen motivos sin significación religiosa o escudos, frecuentemente vinculados con quien paga o manda fundir la campana.



Fig. 9 - Cruz del Esquilon 2 (Julio Martínez, 1421). Basilica de los Santos Vicente, Sabina y Crisleta. Foto del autor.



Fig. 10 - Cruz de la Esquila 2 (1858). Ermita de San Esteban. Foto del autor.

Excepcionalmente se ha documentado iconografía religiosa en una campana, situada en el Hotel Cuatro Postes y de origen desconocido. En ella aparece una imagen religiosa identificada a priori con el arcángel San Miguel y situada dentro de un elemento arquitectónico situada en la parte central de la campana.

Las cruces más antiguas documentadas son de pequeño formato. Están hechas con pequeños hilos de cera y tiene el extremo enroscado en forma de espiral. Durante el siglo XV y posteriores se utilizaban tanto unas de pequeño formato al inicio de las inscripciones, como otras de mayor tamaño que se disponen en la parte central de la campana, sobre un pedestal. Habitualmente están formadas por la unión de varias cenefas y pueden estar acompañadas de tres clavos, en alusión a la crucifixión de Cristo. Durante el siglo XX este elemento, imprescindible en las campanas hasta entonces, desapareció en algunas. En otras se sustituyó por una representación de Cristo Crucificado.

Los anagramas o nombres de Cristo y la Virgen son algunos de los pocos elementos iconográficos de significado religioso documentados más allá de las cruces. Estos motivos eran muy recurrentes en retablos, altares y objetos de culto. Algunos como los de Cristo documentados en el pedestal de la campana San Segundo de la catedral (1660), tienen como modelo el escudo de los Jesuitas, cuya fiesta principal es precisamente el Santo Nombre de Jesús. Menos común es la

presencia de custodias y se ha documentado una en la campana fundida por un campanero apellidado Linares en el año 1876 para la iglesia parroquial de San Pedro.



Fig. 11 - Monograma de Maria rodeado por una cenefa en la campana Santa Teresa de la S.I. Catedral. Foto del autor.

Durante el siglo XX algunas fundiciones incrementaron su repertorio iconográfico. Por ejemplo, una campana fundida hacia 1900, seguramente por Los Colinas de Guadalajara, presenta dos cálices con una forma y una representación aislada del Inmaculado Corazón de María.

La heráldica está presente también en algunas campanas. Así, una fundida en 1421 por Julio Martínez para la basílica de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta tiene un castillo y un león, identificados tradicionalmente con los territorios de Castilla y de León. Por otro lado, el Zumbo, campana horaria situada en la iglesia parroquial de San Juan y pagada por la ciudad, tiene dos escudos de Ávila.



Fig. 12 - Escudo de Ávila de la campana "El Zumbo" (1539).
Foto del autor.



Fig. 13 - Escudo, posiblemente de los Gamara en la campana homonima de la catedral (1626).
Foto del autor.

También se recurrió a motivos decorativos para las campanas, tales como los triángulos ornamentados con los que se componían cenefas o se separaban palabras. Estas cenefas en algunas ocasiones contenían también pequeñas campanillas, ángeles o motivos eucarísticos. Muy peculiar es un motivo documentado en una

campana fundida hacia el año 1500 para el convento de las Concepcionistas Franciscanas compuesto por una cabeza coronada, posiblemente en representación de algún monarca.

Instalaciones y accesorios para los toques

Para hacer uso de las campanas eran necesarios una serie de elementos o accesorios que permiten colgar la campana en la torre. Estos elementos están estrechamente vinculados con el uso que se hacía de cada campana, aunque con frecuencia no se les reconozca como tales y en caso de intervención se cambien sin tener en cuenta los valores tradicionales de su instalación originaria.

Una de las piezas principales es el yugo, melena o cabezal. Este elemento se compone de varias piezas de madera, de tamaño variable en función del uso, que se fija a la campana por medio de una serie de piezas metálicas llamadas herrajes. Las campanas destinadas a oscilar contaban con un cabezal más voluminoso y equilibrado, con la finalidad de facilitar el movimiento del conjunto. Con frecuencia estas piezas contaban con refuerzos de madera que contribuían a mejorar la estabilidad del conjunto. Por el contrario, las destinadas al repique contaban con una estructura mucho más simple, que permitía suspender la campana en uno de los vanos de la torre o espadaña.



Fig. 14 - Campana con yugo de madera de perfil tradicional abulense. Iglesia parroquial de San Pedro.



Fig. 15 - Esquila con yugo de madera y cigüeñal para tocarla a distancia. Espadaña menor de la Capilla de Mosen Rubí.

Para facilitar el movimiento de las campanas se instalaba en la pieza más baja del cabezal, que se conoce como brazo, una pieza conocida como palanca. Ésta era de madera para las campanas más grandes, o metálica en el caso de las pequeñas. Poseía forma alargada y en uno de los extremos se pasaba una cuerda para tocar la campana de cerca o bien a distancia.

Otra de las piezas principales era el badajo o lengua. Esta pieza se colgaba del interior de la campana y con ella se la golpeaba con la finalidad de emitir un conjunto de mensajes. Su forma era alargada, con un extremo en forma de ancla para fijarla al interior de la campana. En el otro extremo tenía una bola de tamaño variable. Para las campanas de tipo esquilonado esta bola era más grande, mientras que en la romanas era más fina, seguramente con la finalidad de emitir sonidos más graves.

Tradicionalmente estos elementos los elaboraban carpinteros o herreros locales, artesanos que copiaban los modelos preexistentes cuando era necesario substituirlos. A mediados del siglo XX las fundiciones de campanas empezaron a ofertar cabezales nuevos, generalmente de hierro, con forma patentada por la propia empresa y sin ninguna relación con los antiguos.



Fig. 16 – Campanas con yugo de hierro y mecanizadas de la espadaña del convento de las Concepcionistas Franciscanas. Foto del autor

El escaso reconocimiento patrimonial que tradicionalmente han recibido estas instalaciones ha supuesto que se sustituyeran sin criterio ni respeto hacia los valores o usos tradicionales de las campanas. Los yugos estaban preparados para la oscilación o el repique, pero cuando se instalaban los nuevos de hierro, se introdujo el volteo como nueva forma de toque. Esta operación se ha venido completando con la mecanización de las campanas a través de motores que permitían este nuevo uso.

Estado de conservación de los conjuntos de campanas y campanarios

El estado de conservación de la mayor parte de campanarios de la ciudad y de las campanas es ciertamente precario por diversos factores, entre los que se podrían destacar las mecanizaciones, el abandono de las campanas y de sus instalaciones, así como algunas actuaciones desarrolladas en los campanarios.

Desde mediados del siglo XX aproximadamente, se ha dejado de tocar de forma manual en la mayor parte de campanarios. En numerosas zonas de España se han instalado algunos accesorios como yugos de hierro, motores o martillos mecá-

nicos para el toque automático de las campanas. En la ciudad de Ávila se ha seguido este proceso en algunos conventos (Nuestra Señora de Gracia, San José o las Concepcionistas) aunque en la mayor parte de edificios religiosos se han limitado a instalar martillos mecánicos para el repique de las campanas. Eso sí, éstos se han instalado en su interior, hecho que imposibilitaba completamente el toque manual de las campanas. En la catedral, la iglesia parroquial de San Vicente o la iglesia de San Andrés se ha efectuado este tipo de mecanización.



Fig. 17 - Electromazo interior instalado en una de las campanas de la S.I. Catedral de Ávila. Foto del autor.

Los antiguos toques tradicionales, basados en ritmos variados según el toque y el momento o la oscilación de las campanas, hasta dejarlas en posición invertida, se han sustituido en numerosas ocasiones por otros monótonos, que combinan el repique de algunas campanas con el volteo de otras.

Por otro lado, el abandono de los campanarios ha supuesto que con frecuencia aves como las palomas se hayan instalado en ellos. Debido a la suciedad que estas especies generan en la torre, se ha procedido a cubrir los vanos de las campanas, el lugar por donde se cree que entran con mayor facilidad. Esta cubrición, generalmente por medio de redes metálicas o ventanas del mismo tipo no siempre ha sido efectiva, porque las aves encontraban otros espacios para acceder al interior del campanario.

Para la mayor parte de campanas ha tenido un doble efecto negativo. En primer lugar porque estas redes se sitúan habitualmente justo por detrás de ellas, en la cara interior del vano. Así, la campana ha quedado expuesta a las aves que no han dudado en instalarse en su parte posterior, llenando de suciedad el exterior del bronce. En segundo lugar, estas redes dificultan el mantenimiento de la campana o bien impiden toques como los que requieran oscilación.

Un tercer aspecto relevante para comprender el estado actual de conservación de los campanarios y las campanas son las intervenciones efectuadas en los campanarios. El valor patrimonial de edificios como las iglesias románicas de San Andrés, San Pedro, San Nicolás o la basílica de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta; ha supuesto que las campanas hayan sido consideradas como un elemento de menor valor

patrimonial, al igual que sus toques. Por ello, numerosas restauraciones en estilo las han reubicado en otros lugares de la torre, frecuentemente en el interior, con la finalidad de que el edificio recuperara la estética exterior que supuestamente tenía durante la época románica, aunque ello implicara un cambio radical en el uso de las campanas y en su conservación.



Fig. 18 - Campana de la iglesia de San Andrés, reubicada a mediados del siglo XX en el centro de la torre. Foto del autor.

Propuestas de conservación y restauración

Tal y como se ha planteado en los objetivos, la propuesta de medidas de conservación y restauración figuraba también entre las finalidades que han motivado llevar a cabo la documentación de las campanas y los campanarios abulenses. El trabajo de campo ha confirmado la necesidad de proponer medidas para orientar las intervenciones en las campanas de forma que respeten los valores tradicionales de éstas y de sus instalaciones.

La restauración de las campanas debe orientarse hacia la recuperación de sus usos tradicionales y la conservación de sus instalaciones tradicionales. Es fundamental valorar también como elementos integrantes del patrimonio cultural los yugos de madera o cabezales. Por ello se debería promover su conservación y restauración.

La restauración de las instalaciones tradicionales no ha de ser incompatible con la motorización de los toques de las campanas. En este sentido es conveniente establecer un diálogo entre tradición y modernidad, adaptando los usos tradicionales de las campanas abulenses a las necesidades actuales, pero sin perder la esencia que ha marcado las características propias de los toques de campanas en la ciudad.

Así, las intervenciones en las campanas deberían respetar sus usos tradicionales y no impedir los toques manuales. Por ello se propone que los motores imiten la oscilación tradicional, que no llega a dar la vuelta completa pero sí deja la campana invertida entre toque y toque. Los martillos eléctricos deben instalarse en el exterior, de modo que no impidan los toques manuales ni el movimiento de la campana.

Además, sería recomendable que las campanas que tienen un yugo de hierro sean dotadas con uno nuevo de madera, cuyo perfil siga fielmente los modelos tradicionales. Esto también se debería replicar en el caso las campanas de nueva fundición que se puedan incorporar en el futuro al paisaje sonoro de la ciudad.

Por último, resulta fundamental replantear la relación entre las campanas y los campanarios. Las torres no pueden concebirse como elementos aislados de estos elementos que les dan sentido. Por ello es importante que las intervenciones de conservación y restauración en las torres tengan en cuenta que es preciso establecer también en este punto un diálogo con los usos tradicionales y la ubicación de las campanas en su estructura.

El trabajo desarrollado en Ávila pone de relevancia la importancia que el proceso de documentación tiene para el patrimonio cultural y la complejidad que conlleva. Éste, entendido como algo más complejo que una simple recolección de datos y su sistematización, constituye una tarea fundamental para el conocimiento, la investigación, las restauraciones que se puedan llevar a cabo o la difusión del patrimonio. Tal y como se ha planteado en más de una ocasión, es un punto de partida básico para el desarrollo de estas tareas.

Esta tarea es, si cabe, más importante en el caso de las campanas. A diferencia de otros bienes culturales, su accesibilidad es muy reducida, por lo que aproximarlas a la sociedad resulta completamente imprescindible. Además, es patente el escaso reconocimiento patrimonial que reciben en Ávila, al igual que sus instalaciones tradicionales. Lo mismo se podría afirmar de los toques tradicionales de la ciudad, sustituidos por otros que no guardan ninguna relación con ellos.

Con esta documentación se ha pretendido poner en valor la existencia de un valioso patrimonio en los campanarios abulenses que ha venido pasando muy desapercibido. Los resultados obtenidos justifican el desarrollo de una segunda fase que complete el inventario de las campanas de Ávila y permita una visión global de esta cuestión.

Referências bibliográficas

- Alonso, J. L., Sánchez, A. (1997). *La campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional*. Valladolid, España: Fundación Joaquín Díaz.
- Díez, M. (1909). *Moisés Díez. Fábrica de relojes de torre. Fundición de campanas*. Magdeburgo, Alemania: Impr. A Wohfeld.
- Dugo, I. (2017). La fotografía digital como herramienta documental. En V. Muñoz, S. Fernández, J.A. Arenillas (coords.). *Introducción a la documentación del patrimonio cultural* (pp. 210-233). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Fernández, S., Arenillas, J. A. (2017). Criterios generales para la documentación e información del patrimonio cultural. En V. Muñoz, S. Fernández, J.A. Arenillas (coords.). *Introducción a la documentación del patrimonio cultural* (pp. 16-39). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Marcos, M. A., Miguel, F. (1998). *Maestros campaneros, campanas y su fabricación en Valladolid y su provincia (siglos XVI a XVIII)*. Valladolid, España: Excma. Diputación Provincial de Valladolid.
- Mollà, S. A. (2001). *Campanas góticas valencianas*. Valencia, España: Ediciones Teide.
- Palacios, J. I. (2007). *Campanas en la provincia de Soria*. Valladolid, España: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

CALAR A VOZ DOS SINOS: UMA (NOVA) PAISAGEM SONORA EM BRAGA AO TEMPO DA I REPÚBLICA?

ELISA LESSA¹

Universidade do Minho – CEHUM

Ao questionarmos a dimensão temática do património e identidade no que diz respeito aos marcadores da paisagem urbana bracarense, desde logo as suas igrejas, com suas torres sineiras, retêm o nosso olhar e a nossa atenção. Do ponto de vista simbólico, os centros históricos são observados como lugares especiais que representam a cultura e a memória da cidade. Neste sentido, estes poderão ser também os espaços onde se pode encontrar o distintivo sonoro de uma cidade. Como Carlos Fortuna escreveu “as imagens da cidade são também feitas de sonoridades” (Fortuna, 1998, p. 21). A articulação entre paisagem e património enquanto expressão da memória e identidade de um lugar, caracterizado por uma cultura que o transfigura, concretiza-se no conceito de paisagem cultural definido por Sauer em 1925 e posteriormente adaptado pela UNESCO em 1992². Rodrigo Teodoro de Paula, na síntese que realizou sobre os estudos de paisagens sonoras do passado, refere entre vários autores Reinhard Strohm e Alain Corbin. O primeiro, no capítulo *Townscape-Soundscape*, do seu livro *Music in Late Medieval Bruges* (1985) focou as relações do ritmo urbano com o calendário litúrgico, pautado sobretudo pelo toque dos sinos numa cidade europeia nos finais da Idade Média, enquanto Alain Corbin em *Les cloches de la terre*, de 1994, se debruçou sobre a prática sineira oitocentista em França (De Paula, 2017, p. 2). No seu trabalho, De Paula estudou a sonoridade ritual dos cerimoniais fúnebres de D. Maria I no Brasil e em Portugal. A análise que fez resultou numa seriação em três categorias – brônzea, bélica e musical. No primeiro caso, os sinos foram identificados como o principal meio de comunicação pública, descrevendo os toques para as diversas funções civis e religiosas no Paço da Ribeira e as iniciativas de D. João V para a sistematização da prática sineira em Portugal. Também Braga, cidade dos arcebispos príncipes, foi detentora no passado de um ritual sonoro brônzea a partir da sua catedral.

¹ A autora não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

² O geógrafo Americano Carl Ortwin Sauer (1889-1971) definiu paisagem cultural como uma paisagem natural que havia sido modificada por um grupo cultural (Sauer, 1925, p. 46). Em 1994 a Convenção do Património Mundial reconheceu e promoveu a protecção das paisagens culturais, definindo-as como o resultado de uma obra em que a natureza e o homem se juntam.

O compositor canadiano Murray Schafer havia criado no início da década de 70 o *World Soundscape Project* com o desígnio de encontrar soluções para um ambiente sonoro ecologicamente saudável. O termo paisagem sonora referia-se a um determinado ambiente acústico, podendo ser entendido como uma *trama* perceptível num determinado espaço. Mais tarde, em *Voices of Tyranny: Temples of silence* (1993), Schafer amplia a dimensão destas ideias ao comparar as paisagens sonoras naturais com paisagens modificadas pela acção humana (Schafer, 1993, p. 33). Na análise de Schafer, o som, pelas suas características particulares, pode ser usado para estabelecer regras sociais aos habitantes de uma região, como é o caso dos sinos das igrejas. Veja-se a título de exemplo o processo evangelizador das missões jesuíticas no Brasil, em que o toque do sino deu origem a mudanças no quotidiano das comunidades guaranis. Antes da chegada dos europeus, os guaranis organizavam o seu quotidiano observando os fenómenos naturais, passando depois “a seguir” o toque do sino alterando, por essa razão os hábitos da comunidade (Villena, 2013, p. 15). Schafer tinha já referido no livro *Tuning of the world* (1977) três níveis sonoros que caracterizam a paisagem sonora de um determinado lugar. O primeiro refere-se ao fundo sonoro que permanece ao longo do tempo como o vento, a chuva, o som dos meios de transporte; o segundo, aos sinais sonoros próprios da rotina auditiva das pessoas, designadamente os sinos das igrejas e as bandas de música e o terceiro, ao som característico de um determinado lugar (Schafer, 1977). E, se em Lisboa no passado foram os pregões dos vendedores ambulantes a marca sonora da cidade (Leitão, 2006, p. 125), na urbe bracarense são os sinos que tiveram e têm ainda hoje tal atributo. Com grande expressão visual e sonora, os sinos em Braga estabeleceram a sua presença nos campanários e torres das igrejas espalhadas por toda a cidade marcando ritmos individuais e colectivos no quotidiano e em tempos particulares de festa e ritual (Costa, 2008, p. 79). Para o povo, a voz do sino representava a voz de Deus, a voz dos santos ou simplesmente uma voz repleta de magia. Para os canonistas, o sino simbolizava o pregador, a liga metálica, o valor dos ensinamentos bíblicos, o badalo, a língua do pregador e a armação que o sustenta semelhante à cruz de Cristo (Rodrigues, 1910, p. 62; Soares, 2009, p. 83).

Observando o centro histórico da cidade bracarense, damos conta de uma forte carga simbólica que representa aquilo que é a sua identidade. É, como já se afirmou, o lugar particular que representa a sua cultura e a sua memória e onde se pode encontrar também a sua assinatura sonora (Casaleiro & Quintelo, 2006, p. 5). Ao percorrer as ruas da cidade de Braga, deparamo-nos com uma sequência de imagens que nos fazem viajar no tempo e nos remetem para uma paisagem sonora simbólica num tempo histórico pleno de significado religioso para a maioria dos bracarenses que integra a história da cidade. Como afirma Paolo d’Angelo “conjugando sempre as formas naturais com as formas do labor humano, as paisagens constituem-se necessariamente na temporalidade histórica” (D’Angelo, 2011, p. 421). As igrejas e as suas torres sineiras, edificadas ao longo dos tempos, são espaços da cidade marcados pelo tempo e pela sociedade em que no passado se ouviam os diferentes e abundantes toques dos sinos que hoje formam um imaginário feito de emoções, memórias e discursos.

A cidade de Braga desde meados do século XIX às primeiras décadas do século XX

Em meados do século XIX, as mudanças em Braga foram significativas tendo em conta as perturbações anteriores fomentadas pelas invasões francesas e as lutas liberais. A presença dos emigrantes regressados do Brasil e a fundação do Banco do Minho em 1865 contribuíram para uma economia mais próspera na cidade bracarense. Apesar das novas ideologias, Braga continuou a ser o maior centro religioso de Portugal, atraindo muitos visitantes que originaram o desenvolvimento de manufacturas como a fundição de sinos e a arte sacra (Ferreira, 2014, p. 45). Viveu-se então um tempo mais calmo do ponto de vista político e um tempo de crescimento da cidade de província com a construção do Teatro S. Geraldo, a Biblioteca Pública de Braga, o Liceu, os espaços de convívio e com o progresso da iluminação a gás, do pavimento das ruas e das ligações ao Porto e Alto Minho (Oliveira, 1995, pp. 57-58-440). Os grupos de músicos amadores, muitos deles cidadãos da elite bracarense, participavam activamente na vida musical da cidade. Braga, cidade sede da Sé Primaz, tinha na sua paisagem sonora uma forte ligação ao culto Católico. Espalhadas pela cidade, as igrejas e as capelas, todas elas com um ou mais sinos, não esquecendo os santuários do Bom Jesus e Sameiro nas proximidades e ainda as freguesias vizinhas com outras tantas igrejas e capelas e respectivos sinos, arquitectavam um imenso quadro sonoro. As suas torres sineiras localizadas, na maioria dos casos, nas traseiras das igrejas representam exemplos de arquitectura religiosa no Minho e Alto Minho, entre os séculos XVI e XIX e os seus sinos, parte integrante da paisagem sonora da cidade, detinham um enorme valor comunicacional, marcando o pulsar da vida da cidade.

O primeiro exemplar conhecido da construção de uma torre sineira localizada nas traseiras de uma igreja em Braga é a antiga igreja do Pópulo, do início do século XVII (Rocha, 2012, pp. 331-373). Esta Igreja, com risco de Carlos Amarante em 1780, apresenta uma planta longitudinal de nave única, com capelas laterais profundas e capela-mor rectangular. Além da antiga torre sineira quadrangular adossada em eixo, apresenta duas torres sineiras a ladear a fachada principal da igreja, levantada a seis metros de distância da primitiva (Bellino, 1900, p. 180). Segundo Alberto Vieira Braga, o sino da Igreja do Convento do Pópulo de Braga, com data de 1598, foi fundido por Gaspar Álvares de Vila Real de Trás os Montes (Vieira Braga, 1936, p. 75). Entre os numerosos exemplares fundidos pelas mãos de Manuel Ferreira Gomes destaca-se ainda desta igreja o sino da torre norte, datado de 1677 com o sinete *M.EL FRR.A GOMES FECIT*. Já a Igreja de Santa Cruz apresenta na sua imponente fachada duas enormes torres sineiras. Albano Bellino, em 1900, informa que a construção da igreja ficou concluída em 1653. Contudo, as suas torres só ficariam terminadas quarenta anos depois pelo mestre de pedária Manuel Fernandes da Silva, que em 1731 seria novamente chamado para as reparar. Os dez sinos da torre chegariam a Braga em 1861 vindos de Lisboa.

[...] em 1625, o Arcebispo D. Affonso Furtado de Mendonça procedeu à bênção do terreno, dando-se imediatamente principio à obra (...) A obra da igreja ficou concluída de pedreiro em 1653, dispendendo-se mais de 50.0000 cruzados, excepto as torres que em 1693 o mestre de pedária Manuel Fernandes da Silva foi convidado a ultimar. (...)

sendo necessário, em 16 de novembro de 1731, convidar o mesmo Manuel Fernandes da Silva, que dirigia as obras reaes de Mafra, para a reparar em parte (...) A construção d'esta igreja foi adjudicada aos mestre Francisco Vaz.[...]

No dia 9 de maio de 1861 chegaram a Braga os 10 sinos afinados, fundidos em Lisboa. A irmandade foi elevada à categoria de real em 11 de outubro de 1822. A fachada, riquíssima de escultura, com emblemas da paixão de Christo, é composta das ordens arquitetonicas Dorica e Jonica [...]³.

Em 1834, a actual Basílica dos Congregados tinha apenas uma torre, a torre nascente, e com a cobertura ainda incompleta, sem a cúpula em pirâmide⁴. Nesse ano, os Frades Oratorianos de S. Filipe de Nery foram obrigados a sair de Portugal e só em 1845 a Igreja dos Congregados viria a ser entregue à Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Santa Ana, que com grande exuberância anunciava as suas celebrações, mandando tocar o sino.

A cidade tinha, porém, um sino muito especial. Na sua catedral, segundo a lenda, havia um sino que soava sem que alguém o manuseasse:

Pendentes de dois arcos ogivais que se encruzam formando a cúpula da tórre do lado da Sé de Braga, está o sino das horas ou do relógio, vulgarmente denominado de S. Geraldo, porque a tradição nos diz que tocava de per si sempre que o Santo Arcebispo saía do Paço Arquiepiscopal⁵.

Albano Bellino, em *Archeologia Christã*, transcreveu a inscrição que este sino contém em caracteres góticos. Para o conseguir, teve de mandar construir um suporte em madeira sobre a balaustrada da cúpula da torre, onde esteve num sábado de 8 de Maio de 1897, volteando o sino três vezes.

Mestre de Madrigal me fez no anno de mil no Senhor. Eis a cruz do do Senhor; evitae as partes adversas; vence o leão da tribu de judá, raiz de David. Quinhentos e um [número de sinos fundidos]. O nosso auxílio em nome do Senhor. Creio que Deus veiu encarnar por nós⁶.

Para este autor, os sinos mais notáveis e antigos do País seriam o de S. Geraldo de Braga, afirmando que a primeira inscrição indica a data da sua origem – *Mestre de Madrigal me fez no anno de mil o Senhor* – e o das horas da Sé de Évora, que é do século XIII, ano de 1294, mandado fundir pelo Bispo D. Pedro I. Alberto Vieira (1936, p. 76) afirmou, no entanto, que a tradução da primitiva inscrição, composta de elegantes caracteres góticos, está errada e que na verdade o sino de S. Geraldo tem gravada a data de 1501 sendo refundido em 1708 por Manuel Ferreira Gomes, que conservou a inscrição original e os emblemas que o circundam.

Receby do muito Veneravel do Senhor conigo bento Maciel fabricante desta Santa Sée cinqentata mil e seis sentos reis que montou o sino que fis de S. Giraldo, entre o

³ Cf. Bellino, 1900, pp. 193-194.

⁴ A obra da conclusão das torres, iniciada em 1958 viria a estar concluída em 1960.

⁵ Cf. Bellino, 1900, p. 55.

⁶ Cf. Bellino, 1900, p. 56.

feito e acréscimo do metal novo e vara de ferro e conserto de badalo, que ao tudo montou a dita quantia e por claresa de verdade foi esta que asiney, do coal me dou por pago e satisfeito oje 19 Outubro de 1708⁷.

Bernardino José de Sena Freitas, nas *Memórias de Braga*, também nos deixou informações sobre as torres sineiras da catedral.

A fronteira antiga da Sé era obra de D. Diogo de Sousa. Os sinos n'esse tempo não estavam em sineiros, mas sim existiam dentro das torres e não se debombavam. O feito do frontispício da Sé, e torres, se vê em uma pedra de meio relevo, posta na fronteira da capella de S. Lourenço na freguesia de S. Jeronymo. A fronteira e torres que hoje existem foram feitas pelo Arcebispo D. Rodrigo de Moura Telles, e principiaram-se a fazer-se em Fevereiro de 1723, acabando-se no seguinte ano de 1724⁸.

Ao longo dos séculos foram acrescentados novos sinos. Já na última década do século XX, em 1992, os sinos do carrilhão foram substituídos, tendo sido colocado um novo carrilhão de 23 sinos com automatização pelo sistema *Maestro*⁹. Através do toque dos sinos, a população recebia a informação das horas ao longo do dia e era chamada à participação nas celebrações religiosas: as Missas, os Lausperene com a Exposição do Santíssimo, as Novenas na Páscoa, o dia da Imaculada Conceição, o Natal, o Terço do Rosário, as Avé Marias, as Trindades e tantas outras celebrações festivas. Para além de convidarem a população para os acontecimentos religiosos, os sinos anunciavam ainda acontecimentos políticos e a celebração de inúmeras efemérides. E, se algum perigo ocorria ou era possível de acontecer, a população era alertada pelo toque dos sinos: sinais de incêndios, indicados em lápides de ferro com a indicação do número de badaladas conforme o local onde ocorriam, tumultos, desordens e toques “a rebate”. Os sinos eram por vezes tangidos em aflição dando o sinal de alerta e chamando o povo à revolta. Foi o que aconteceu na freguesia de Cabreiros, quando num tempo de fome, o povo tocou os sinos a rebate para que o milho ali colhido não fosse levado para a cidade¹⁰. Ou, pelo contrário, o povo também remetia os sinos ao silêncio, tirando-lhes o badalo. Em 1903, na paróquia de Ruilhe, a população assim fez em sinal de protesto contra o pároco local¹¹. Os sinos serviam ainda para anunciar a vida¹² e a morte, apelando para os fiéis que fizessem as suas orações em prol de uma alma que partia. A actividade dos sineiros era de grande responsabilidade e exigia uma dedicação constante e atempada, além de um enorme esforço físico, com a subida às torres e o manuseamento dos sinos. António José Rodrigues foi um dos muitos sineiros da cidade, cuja vida terminou de forma trágica. Era responsável pelos toques dos sinos da Sé e tinha a profissão de sapateiro. No domingo dia 8 de Junho de 1873, logo de manhã bem cedo, dirigiu-se para as

⁷ Rodrigues, A. M., 1910, *Notícia Histórica Sineira*. Braga: Typographia A vapor de J. M. Cruz.

⁸ Senna Freitas, 1890, *Memórias de Braga*. Braga: Imprensa Catholica, Tomo I, p. 341.

⁹ A intervenção foi realizada pela Firma Serafim da Silva Jerónimo & Filhos Lda. que incluiu também a automatização do Relógio. Cf. www.jeronimobraga.com.realizacoes.

¹⁰ Biblioteca Pública de Braga, *Commercio do Minho*, 13 de Abril de 1916.

¹¹ Biblioteca Pública de Braga, *Correio do Minho*, 11 de Janeiro de 1907.

¹² Quando uma criança nascia tangia-se o pequeno sino da Igreja da Senhora à Branca, chamado “sino da Senhora da Expectação” (Costa, 1982, p. 55).

torres para tocar o sino. Porém, “teve a imprudência de deitar-se n’um dos campanários fronteiro à rua do Poço, á espera de signal para prosseguir nos costumados toques”. Cansado depois de um dia e uma noite de trabalho a consertar sapatos, António José Rodrigues adormeceu, tal não o impedindo, no entanto, de ouvir as badaladas de uma pequena sineta que o avisava que deveria voltar a tocar o sino após as cerimónias litúrgicas. Quando novamente a sineta tocou, alertando-o para a obrigação de repetir o toque do sino, António José Rodrigues levantou-se precipitadamente e, em vez de se dirigir para o lado da torre onde se encontrava o sino, fê-lo no sentido contrário procurando “sahir da borda do abysmo em que se havia colocado, para ir cumprir a sua obrigação”. Contudo, desequilibrou-se de imediato e “persuadido, porém, que se voltava para o centro da torre, voltou-se para o lado de fóra, caindo estrondosamente sob a calçada da rua”¹³.

A prática sineira impunha a existência de fundições de sinos. Os artistas biscainhos, galegos e italianos dispersos pelo país respondiam às grandes encomendas de sinos. Nos centros de concentração monástica, os artesãos especializavam-se, como aconteceu com os tacheiros de S. Jerónimo de Real, em Braga, ponto de convergência desses artistas sineiros que andando de terra em terra “construíam o forno junto às igrejas, cavando um fosso principiando aí o trabalho de molde” (Valdez, 1910 pp. 28-43). A arte de fundição dos sinos não estava ao alcance de todos e exigia conhecimentos antigos transmitidos ao longo de gerações. O folheto de divulgação da Fábrica Rebelo da Silva disso nos dá conta, referindo que se trata de uma das mais antigas casas industriais portuguesas com velhos e respeitáveis pergaminhos, premiada em grandes exposições e capaz de fornecer carrilhões com qualquer número de sinos¹⁴. Na Rua das Águas, tudo leva a crer, havia duas firmas do ramo: a já mencionada firma *Rebelo da Silva*, com existência desde 1670¹⁵, e a firma de José Francisco Gonçalves & Companhia. Nos anos vinte do século XX, estas duas firmas uniram-se passando a chamar-se José Francisco Gonçalves, Filhos & Rebello da Silva, mantendo-se em funcionamento até à década de 50. Na Rua de S. Lázaro, havia uma outra fábrica de sinos que havia pertencido a João Francisco da Costa. Em 1855, *O Bracarense* anunciava que era agora a sua viúva Ana Rita do Amaral e o seu filho que prosseguiram com o ofício, não lhes faltando trabalho¹⁶. Em 1910, a firma Rebello da Silva publicou a brochura *Notícia Histórica Sineira de António Maria Rodrigues, Rebello da Silva & C.ª*, onde transcreveu um texto de Pierre Giraud (1791-1850), escrito para a diocese francesa de Rodez, intitulado *Instruction et Mandement sur les cloches*, em que o autor descreve o que é um sino e qual o seu significado simbólico:

O que constitui o sino, não é o metal do qual ele é composto, a forma que ele coloca em seu molde, nem mesmo o ruído do qual ele atinge o ar; são as suas harmonias com a religião, as artes, a pátria, a natureza, a sociedade; as suas relações com o céu e a terra, o mundo e o tempo, as coisas da vida e as coisas da morte, com as alegrias e

¹³ Biblioteca Pública de Braga, *O Commercio do Minho*, 10 de Junho de 1873.

¹⁴ Biblioteca Pública de Braga, folheto de divulgação da *Fábrica de Sinos Rebelo da Silva* com data posterior a 1935.

¹⁵ Trata-se da primeira fundição bracarense.

¹⁶ Biblioteca Pública de Braga, *O Bracarense*, 29 de Junho de 1855.

tristezas do homem. O que constitui o sino são as suas relações divinas, humanas, morais e poéticas; estas são as ideias que elas acordam; as emoções que elas dominam, os serviços aos quais elas são dedicadas; é o eco e a veneração que têm nos corações; e, se alguém ousa respirar é seu desígnio, seu motivo, sua alma e sua vida¹⁷.

Os sinos não eram apenas estímulos sonoros, mas integravam também o repertório das bandas de música da cidade, com obras especialmente compostas para carrilhão de sinos, muito apreciadas nas Festas de S. João, como aconteceu em 1909. O concerto realizado a 25 de Junho no Jardim Público da cidade, integrado nas Festas Joaninas, teve a participação da Banda de Infantaria 8, que interpretou uma obra do Maestro Sousa Morais (1863-1919) para carrilhão de sinos e banda¹⁸, muito apreciada pelos bracarenses. O *Commercio do Minho*¹⁹ de 29 de Junho desse ano noticiou que, a pedido do público, a obra foi bisada e novamente tocada em S. João da Ponte, onde foi montado um pavilhão próprio (Lessa, 2019, p. 46). O carrilhão com 15 sinos, fundido na fábrica de José Francisco Gonçalves e Domingos de Faria Soares, viria a ser instalado na Capela do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa e inaugurado a 8 de Setembro desse ano (Sousa Viterbo, 1915, p. 50).

Se para muitos bracarenses os sinos faziam parte da sua identidade, para outros, como escreveu Alexandre Herculano (1810-1877) no livro *O Pároco da Aldeia em 1843*, o sino trazido do campo para a cidade era “uma coisa insignificante e impertinente que tinha vindo aumentar o ruído intolerável” já existente nas ruas e praças.

Têm-se discutido os sinos, como se discute quanto há no universo [...] que resta ainda ahí para se lhe trazerem os prós e os contras? [...] Os sinos tem tido amigos e inimigos: e porque? - pela mesma razão, porque sobre tudo há duas opiniões contradictorias. È que tudo tem duas faces diversas. [...] Os sinos colocados em campanário de parochia aldeã, ou de mosteiro solitário, são uma coisa poética e santa: os sinos pendurados nas torres garridas das garridíssimas igrejas das cidades de hoje são uma coisa estúpida e mesquinha. O sino é um instrumento accorde com as vastas harmonias das serras e dos descampados. Assim como o órgão foi feito para reboar pelas arcarias profundas de uma catedral gothica, para vibrar na atmosfera mal alumida pelas frestas estreitas e ogivaes, do mesmo modo o sino foi perfilhado pelo christianismo para convocar os seus humildes sectários occupados nos trabalhos campestres. Quando se associou o sino ao culto? Ignoramo-lo! Ignoramo-lo porque foi a religião serva e perseguida que o santificou: e quando os poderosos da terra a acceitaram para si então entrou elle nas cidades soberbas. Lá converteu-se n’uma cousa insignificante e impertinente. É mais um ruído intoleravel para ajuntar aos ruidos discordes que troam por essas ruas e praças. O sino, tornado cortezão e fidalgo, é semelhante ao órgão trazido para o

¹⁷ Monseigneur Pierre Giraud Instruction et Mandement sur les cloches, Diocèse de Rodez, 1841. Cf. Rodrigues (1910), Rebello da Silva & C.^a, *Notícia Histórica Sineira*. Braga: Typographia A vapor de J. M. Cruz.

¹⁸ Sobre este regente e compositor veja-se Lessa, 2019, pp. 62-66.

¹⁹ O *Commercio do Minho*, folha religiosa, política e noticiosa foi publicado pela primeira vez 3m 1873. Esta publicação era inicialmente afecta à causa miguelista. Entre 1887-1898 assumiu-se como “folha cathólica legitimista, commercial e popular”.

aposeno do baile, ou, o que vale quasi o mesmo, para essas salas ao divino, bonitas, vaidosas, douradinhas, que insensatos edificam para a admiração de parvos²⁰.

Com a implantação da República, a população católica bracarense cedo percebeu que as relações Estado – Igreja seriam doravante bem diferentes. A apreensão dos bens da Igreja traria consequências para a cidade que detinha quase em cada esquina um templo rico em património que, sem uso e cuidados de conservação, se iria certamente degradar. Entre os bens culturais incluíam-se os órgãos de tubos e as torres sineiras com os seus sinos. Habitados a ouvir o som que emanava dos sinos do alto das torres das igrejas, as novas leis, trouxeram consigo uma mudança significativa no pulsar da vida da cidade. Detemo-nos então sobre Braga e a sua paisagem sonora num momento particular da sua história, não como um simples olhar de observador do ponto de vista estético, mas como uma manifestação visível e audível dum modo especial do habitar do homem sobre a terra (Bonesio, 2011, p. 469).

Os sinos da Bracara Augusta, os prós e os contras na imprensa bracarense

O liberalismo, como já se afirmou, havia fomentado a secularização da sociedade. Posteriormente, o regime republicano prosseguiu essa ideologia utilizando os mesmos meios, designadamente a escola e a imprensa. Em Braga, a imprensa bracarense não ficou alheia à questão do toque dos sinos. A leitura de alguns jornais da época em estudo revelou-se particularmente interessante por conterem opiniões controversas e empolgadas a favor e contra o toque dos sinos. Os jornais *Echos do Minho*, *Amigo da Religião* e *Bracarense*, e a revista *Ilustração Catholica* eram controlados pela Igreja bracarense. Estes e outros jornais da cidade, à semelhança dos da capital, propagavam as tensões sociais então vividas marcadas pelo conflito dissimulado entre as forças políticas e religiosas que na I República eram evidentes (Pinto Coelho, 2010, p. 97). Antes, porém, a questão do toque dos sinos já era tema nos jornais bracarenses, em que os autores dos textos usavam quase sempre expressões mordazes quando se referiam ao som emanado pelos grandes vasos sonoros. Em 1855, o *Bracarense*, dando conta de problemas com os sinos de Santa Cruz, publicou a seguinte notícia:

Epidemia nos sinos

Ultimamente notasse que os sinos são sujeitos a moléstia contagiosa. O sino maior de Santa Cruz, que dava leis do alto do seu campanário aos ouvidos dos passeantes, a poder de berrar, arrebentou com uma ilharga –rachou. A moléstia passou-se a uma sineta da Senhora a Branca e também rachou²¹.

²⁰Alexandre Herculano, “Estudos Moraes. O Parocho d’aldeia”. *O Panorama*, Novembro 4 -1843, 2ª série, Vol. II, p. 348.

²¹ Biblioteca Pública de Braga, *O Bracarense*, 25 de Março de 1855.

Em 1861, o seminário mais antigo da cidade, *O Bracarense*²², publicou um texto que intitulou *Os sinos da noute*. O Arcebispo D. José Joaquim de Azevedo e Moura, alertado para o incómodo auditivo provocado na população pelo toque dos sinos, ordenou a sua proibição durante a noite. Esta decisão parece ter sido do agrado da maioria dos bracarenses, mas os sacristãos e armadores reagiram à norma imposta. O jornal denunciou aos seus leitores a atitude dos “sacristãos que viviam do badalo” e apontou o caso do sineiro da Ordem Terceira que por não cumprir o estipulado deveria ser castigado severamente. Referindo-se às “orchestras de badalos” durante a noite, o jornalista afirmou nada ser mais “incómodo, nem mais atrasador”. A questão parecia não se limitar apenas ao sossego nocturno, mas também a uma visão retrógada da população, ou, por outras palavras, contra o progresso da sociedade.

Foram prohibidos pelo Exm^o Prelado desta diocese os toques de sinos de noute. Toda a gente sensata, e pôde dizer-se que todas as classes da sociedade, à excepção dos sacristãos e armadores, todos louvaram aquella medida; porque nada mais encommodo, nem mais atrasador do que as infernaes orchestras de badalos durante a noute. Mas os taes sacgristãos, que vivem do badalo, começaram a oppôr-se às ordens do Prelado, e parece que s. exc.^a precisou de toda a energia para resistir às exclamações e intrigas dos salafriarios. Ultimamente só é permitido o toque simples das almas; porém n’uma das noutes passadas ouviu-se também o sino d’agonia – pregoeiro da morte, que serve só de afligir os sãos e apressar o termo fatal dos enfermos. Tal abuso, e contravenção merece castigo severo, e esperamos que o dignissimo Prelado faça cumprir as suas ordens. Da ilustrada meza da Ordem Terveira esperamos também que fará entrar o servo nos sues deveres²³.

Passados quatro anos, em 1865, o arcebispo D. José Joaquim de Azevedo e Moura, constatando que o número de toques continuava a ser excessivo, fez publicar um regulamento que de imediato enviou para os Reverendos párocos, presidentes de colegiadas, de confrarias, irmandades e preladas dos conventos de religiosas, para que em caso algum fosse invocado o seu desconhecimento. Justificando tal medida escreveu:

Todas são as providências que Nos pareceram mais desejadas para por um modo permanente e uniforme reduzirem os toques dos sinos em todas as Igrejas desta nossa Arquidiocese, evitando os abusos que convinha proscrever, sem prejudicar este catholico e piedoso uso que a Santa Igreja tem confirmado²⁴.

²² Em 1910, o *Bracarense* autodenominou-se paladim dos interesses locais e neutro do ponto de vista político, todavia era um defensor do regime monárquico.

²³ Biblioteca Pública de Braga, *O Bracarense*, 15 de Outubro de 1861.

²⁴ Biblioteca Pública de Braga, *Echos do Minho*, 29 de Janeiro de 1911. Cf. Costa, 1982, pp. 51-53.

Regulamento do toque dos sinos
Arcebispo D. José Joaquim de Azevedo e Moura (9 de Julho de 1865)

Art. 1º	Proibidos todos os dobres e “carcudas” desde o toque das Trindades até à manhã do dia seguinte. Permitido durante a noite toque dobrado até 8 minutos por falecimento do Papa, Prelado, pessoa Real ou outra dignidade.
§1º	Permitido o repique durante a noite na administração do Santíssimo Sacramento ou incêndio
§2º	Permitido o toque dos sinos na Sé catedral na noite de Natal, na celebração dos Ofícios Divinos
§3º	do Mistério Augusto do Nascimento do Divino Redentor e dia de Epifania
Art. 2º	Falecimento de pessoa adulta: dois dobres: O 1º de anúncio de falecimento e o 2º no ofício da sepultura, não podendo nenhuma das 10 dobras exceder 8 minutos.
Art. 3º	Idem para as exéquias ou Ofícios de Aniversários mandados celebrar por familiares ou herdeiros.
Art. 4º	Permitido o toque dos sinos nos Ofícios por Irmãos ou benfeitores das Colegiadas, Confrarias e irmandades até 8 minutos. Na véspera das celebrações dos fiéis defuntos
Art. 5º	Permitido o toque dos sinos na véspera do dia dos fiéis defuntos: dois dobres de sinos desde a hora da véspera até o anoitecer e no dia seguinte outros dois sem exceder 10 minutos.
Art. 6º	Permitidos os toques funerários conforme as Constituições Diocesanas.
Art. 7º	Celebração de missas conventuais e solenidades clássicas continuação dos toques e repiques usuais.
Art. 8º	Nos baptizados e funerais de crianças toque usual até 6 minutos e somente permitido até ao toque das Trindades.
Art. 9º	Chamadas para orações, novenas, terças, catequeses, jubileus e outros actos piedosos até 6 minutos e somente permitido até ao toque das Trindades.
Art. 10º	Nas procissões solenes repique em cada uma das igrejas por onde passar a procissão.
Art. 11º	Nas cerimónias em que se canta o Hino Te Deum com a costumada pompa e nas procissões de penitência pública manter-se-á o toque usual.
Art. 12º	Sinais e toques de aviso para o Coro nos Ofícios Divinos são permitidos mas num reduzido espaço de tempo.

A reunião de Câmara de 11 de Agosto de 1865 deliberou alterar o *Código de Postura* passando a integrar um novo capítulo (22º) sobre os sineiros, proibindo todos e quaisquer toques de sinos nas torres da cidade que não constassem no regulamento do arcebispo. Em parágrafo único, a câmara deliberou acrescentar ainda o seguinte: “Paraphographo único= Incorre na multa de cinco mil reis todo o sineiro, ou qualquer outra pessoa, que infringir esta postura, e em mais oito dias, de prisão no caso de reincidência= Fica deste modo alterado o artigo oitenta e nove do Codigo de Postura”²⁵.

Em 1903, o editor do jornal *Correio do Minho* Manuel José de Castro escreveu um longo texto intitulado *Os Sinos em Braga*. Nas suas primeiras linhas, o autor confirmou a primazia da cidade pela sua enorme quantidade de sinos.

Braga é a terra dos sinos. É uma das suas famas que corre lá fora. Com muitas egrejas e portanto muitas torres, cada uma d’elas com quatro e mais sinos, tem como efeito a primazia sobre as demais terras do paiz no numero d’esses instrumentos do som. Se

²⁵ Arquivo Municipal de Braga. Livros de Actas, Caixa 38, Livro 81, f. 31v.

atendermos sobretudo ao seu numero relativamente à area da cidade, torna-se verdadeiramente notável essa nossa qualidade, que, se fosse de molde a elevar-nos no conceito social, nenhuma outra terra se nos avantajaria²⁶.

Logo de seguida, refere que afinal as qualidades anunciadas são ridículas e alvo de desprezo por todo o país. Embora reconhecendo que os sinos eram importantes para chamar os fiéis aos templos, o autor faz duras críticas ao ambiente sonoro da cidade causado pelos toques dos sinos que badalavam impiedosamente. “Ruídos medonhos”, na sua opinião, produzidos por *monstros de metal*, abrindo apenas excepção para os sinos das Igrejas de S. Vicente e de Santa Cruz.

Se ao menos fossem sinos de gente civilisada, vade. Mas não; com excepção dos sinos de Santa Cruz e S. Vicente, são uns monstros de metal, que causam ruídos ensurdecedores e desordenados, d’arripiar, ferir e sangrar os ouvidos de quem esteja acostumado aos sons musicais que tanto educam como delicias o espirito. E, para mais, os snrs sineiros, talvez muito honestas pessoas, mas sem duvida ainda não muito distantes dos seus originários anthropoides (sem offensa) sentem-se artistas lá no alto das torres, e é vê-os, puxa d’aqui, puxa d’ahi a extrahir ruídos medonhos com que elles se envaidecem. Depois do primeiro repique, vem segundo, terceiro e mais, e de cada vez o artista do sino se sente mais artista e com mais gosto e mais enphase, estica pela corda do badalo. Façam favor de reparar no sineiro dos Congregados e verão como lhes dizemos a verdade²⁷.

E, se no passado o problema do toque dos sinos era o facto de se ouvirem durante a noite, agora levantava-se também a questão dos sineiros “a badalar impiedosamente tolhendo-nos o dia”. O desejo claramente expresso na crónica era que o número de sinos se restringisse ao necessário para a chamada dos fiéis ao culto e se acabasse com os repiques exagerados. Manuel José Castro aponta ainda outro problema – o da qualidade sonora: na sua opinião, os sinos da cidade deveriam estar afinados como os de Santa Cruz. A sua crónica termina recomendando aos responsáveis que estudassem a possibilidade dos monumentais sinos existentes serem transformados em carrilhões harmónicos mais pequenos e devidamente afinados.

Que os sinos fossem afinados como os de Santa Cruz, permitindo-nos a audição de sons agradáveis e musicas, próprios para pessoas civilisadas e portanto delicadas nas manifestações de sensibilidade e não os ruídos desconchavados que para ahi se ouvem dignos d’uma dança infernal de pretos selvagens; que os toques se reduzissem ao absolutamente indispensável para o sino religioso, acabando-se com repiques exagerados. Nas terras decentes, é raro ouvir-se um sino. E, quando se ouvem os seus sons, não mexem com os nervos como os nossos. São carrilhões razoáveis na grandeza em que o constructor procurou uma certa consonância no conjunto. Quer-nos parecer que os monumentais sinos que para ahi se vêem, darão material de sobejo para a construção de carrilhões harmónicos e afinados de menor grandeza e como convém, e talvez as confrarias da cidade ainda metam dinheiro nos cofres ²⁸.

²⁶ Biblioteca Pública de Braga, *Correio do Minho*, órgão do Partido Progressista de 6 de Fevereiro de 1903.

²⁷ Biblioteca Pública de Braga, *Correio do Minho*, órgão do Partido Progressista de 6 de Fevereiro de 1903.

²⁸ Biblioteca Pública de Braga, *Correio do Minho*, de 6 de Fevereiro de 1903.

A 5 de Outubro de 1910, a Monarquia deu lugar à República. O jornal da Arquidiocese de Braga *Amigo da Religião*, publicado na cidade desde 1888, publicou a notícia do acontecimento: “Quarta-feira, como os nossos leitores por certo bem sabem, foi proclamado o regime republicano em Lisboa, depois de dois dias de porfiada e sangrenta luta entre as tropas fiéis à Monarquia e as forças de mar e terra revoltadas e auxiliadas pelo povo”²⁹.

Este jornal apresentou-se como defensor de valores como as liberdades públicas, a integridade, a felicidade e o progresso da pátria. Em boa verdade, o que na realidade preocupava o jornal eram as questões relacionadas com a liberdade de associação, o respeito pelo direito de propriedade da igreja e a restituição dos bens confiscados à Igreja (Coelho, 2010, pp. 106-107). O *Bracarense*, por sua vez, embora declarasse aceitar a República, defendeu nas suas páginas o regime monárquico. Já o jornal *Notícias do Norte* declarava-se *Semanário Republicano Radical*. O derrube da monarquia trouxe uma nova agenda política: a institucionalização da laicidade, alterando a relação entre o poder civil e religioso até então existente. Segundo Fernando Catroga, a questão religiosa partiu da necessidade de se conceber uma “secularização externa da sociedade e interna das consciências” (Catroga, 2001, p. 275).

Para Gomes Canotilho, defendia-se a ideia de deslocação da religião do espaço público para o espaço privado, de modo a neutralizar os poderes simbólico, político e cultural do catolicismo (Gomes Canotilho, 2004, p. 166).

O *Echos do Minho* de 29 de Janeiro de 1911 fez saber aos seus leitores que Manuel Monteiro, Governador Civil de Braga³⁰, ordenou, através de um edital afixado nas portas das igrejas da cidade, que fosse respeitado escrupulosamente o Regulamento do toque dos sinos publicado a 8 de Novembro de 1888, pelo então Governador Civil, Visconde de Pindela³¹. A notícia relembra o que havia sido determinado pela legislação eclesiástica, transcrevendo o Regulamento de D. José Joaquim de Azevedo Moura de 9 de Julho de 1865³².

A 12 de Março desse ano, Jacintho Fernandes, director e editor do *Notícias do Norte*, perguntava: “Não poderá acabar-se de vez com a barulheira infernal da sinarada? Parece-nos que isso não será difícil, ao atendermos a que já está proibido o culto externo em matéria religiosa. Ao espirito culto do seu administrador do concelho enviamos a petição”³³.

O Decreto Lei da Separação do Estado das Igrejas da autoria de Afonso Costa³⁴ viria a ser publicado a 20 de Abril de 1911. Esta lei apresentava um Estado que se pretendia neutro em matéria religiosa, intervindo, no entanto, na administração do culto religioso, nacionalizando a propriedade da Igreja, proibindo o ensino

²⁹ Biblioteca Pública de Braga, *O Amigo da Religião*, 9 de Outubro de 1910.

³⁰ Manuel Monteiro foi nomeado Governador Civil de Braga a 6 de Outubro de 1910, exercendo o cargo até 24 de Maio de 1913.

³¹ João Machado Pinheiro Correia de Melo, 1º Visconde de Pindela (1824-1891) foi Governador Civil de Braga nos anos de 1865 a 1868, 1879 a 1881 e 1886 a 1888.

³² Biblioteca Pública de Braga, *Echos do Minho*, 29 de Janeiro de 1911.

³³ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte* 12 de Março de 1911.

³⁴ Afonso Costa, político esteve na vanguarda do combate anticlerical, defendendo em Coimbra em 1895 a tese “A Igreja e a Questão Social” (Santos, 2009, p. 43).

religioso e criando ainda um conjunto numeroso de normas. No capítulo III, *Da fiscalização do culto público*, o seu art. 59º estabeleceu o toque dos sinos doravante regulados pela autoridade administrativa municipal, ao contrário do que se verificava anteriormente em que essa responsabilidade cabia ao governador civil.

Artigo 59º Os toques dos sinos serão regulados pela autoridade administrativa municipal de acordo com os usos e costumes de cada localidade, contanto que não causem incómodo aos habitantes, e se restrinjam, quando muito, aos casos previstos no decreto de 6 de Agosto de 1833. De noite, os toques de sinos só podem ser autorizados para fins civis e em casos de perigo comum, como incêndios e outros³⁵.

A 8 de Agosto de 1911, o Tenente Norberto Guimarães, administrador do concelho de Braga, publicou um edital proibindo, dentro da cidade, os toques dos sinos entre as dezassete e as seis horas da manhã. A duração dos toques não poderia exceder três minutos, considerando-se como um mesmo toque aqueles que se fizessem com um intervalo inferior a uma hora. O diretor do *Notícias do Norte*, não querendo ficar indiferente a tal notícia, deixou o seu comentário louvando o administrador: “assim nos vae libertando do jugo da sotaina e da reacção”³⁶. Quem não cumprisse, era multado ou apreendido, como viria a acontecer com o sineiro da Igreja de Santa Cruz, multado por exceder o toque dos sinos. Já o sineiro da Sé, livrando-se da multa, foi alvo de uma repreensão³⁷. No ano seguinte, o Ofício Circular de 1 de Fevereiro de 1913 referente à Lei da Separação do Governo de Afonso Costa com instruções mandadas pelo Ministério do Interior insistia que não era permitido, em caso algum, o toque dos sinos para fins religiosos desde o pôr ao nascer do sol. O *Notícias do Norte* publicou a 9 de Fevereiro desse ano o conteúdo da circular, juntamente com um texto de Jacinto Fernandes intitulado “A Lei da Separação e uma circular muito a propósito para Braga. O texto circular. Considerandos que merecem um pouco de atenção para reprimir abusos”. Sobre os sinos, o director do jornal referiu que apesar das reclamações constantes e algumas multas passadas, o toque continuava *desenfreado*. A culpa, porém, não era dos sineiros, mas de quem os incentivava à desobediência, misturando “coisas” sagradas com as profanas. Indignado e usando uma linguagem agressiva, denuncia que nas capelas e igrejas da cidade se fazia “a mais tenaz política e guerra ao novo regime”. Na sua opinião, a *Lei da Separação*, lei basilar da República, há muito estava esquecida, “senão escarnecida, a muros dentro da augusta cidade de Braga, metrópole consagrada da reacção estúpida e maldicta do jesuitismo”³⁸.

Não obstante, a 15 de Março desse ano de 1913, o Episcopado português, preocupado com a situação enviou, um ofício ao Presidente da República, chamando a atenção para várias questões relativas ao processo de laicização em curso. Sobre o toque dos sinos denunciou exageros levados a cabo por alguns responsáveis locais e pediu ao Presidente da República que se regulasse o toque dos sinos, mas

³⁵ A Lei da Separação do Estado das Igrejas foi aprovada por decreto a 20 de Abril de 1911, pelo Governo Provisório da República Portuguesa e publicada no Diário do Governo de 21 do mesmo mês.

³⁶ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte*, 13 de Agosto de 1911.

³⁷ Biblioteca Pública de Braga, *Echos do Minho* de 22 de Agosto de 1912.

³⁸ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte* de 9 de Fevereiro de 1913.

que se respeitasse a vontade e os usos do povo. Alguns presidentes de comissões paroquiais quiseram fazer calar os sinos totalmente ameaçando, caso não fosse cumprida a ordem, a suspensão imediata do pároco. Tal ordem, segundo o Episcopado, só poderia vir de quem desconhecia os costumes da maioria das paróquias do país³⁹. A paisagem sonora em Braga era agora um pouco diferente. Pelo menos durante a noite não se ouvia a voz dos sinos e, nalguns casos, os sinos tinham deixado de tocar por completo.

Este tipo de situações não foi exclusivo do concelho de Braga. Por todo o país a tentativa de silenciar os sinos foi contestada e em alguns concelhos as autoridades administrativas não só mandaram cumprir com o estipulado na Lei da Separação como foram ainda mais longe. Em contrapartida, nem todos se apressaram a exigir o estipulado, o que viria a provocar o protesto daqueles que não queriam que a prática religiosa fosse incentivada e publicitada através dos toques dos sinos⁴⁰.

A greve dos sineiros (1913)

No verão de 1913, os sineiros resolveram entrar em greve⁴¹. A 24 de Agosto, o *Notícias do Norte* informou os seus leitores que devido ao Edital do Tenente Norberto Guimarães sobre o toque dos sinos, “os artistas da classe do “Badalo” entraram em greve”, referindo que não se esperava alteração da ordem pública e que por essa razão não tinha sido imposta a prevenção nos quartéis. Curiosamente, o jornal informou os leitores que eventualmente a greve seria interrompida no dia 4 de Setembro por causa dos repiques festivos por ocasião de um casamento, mas que, pelo menos, até lá “estariam livres dos homens do badalo e da corda”⁴².

Passada uma semana a greve persistia e o mesmo jornal referiu-se às consequências da ausência dos toques dos sinos na cidade.

A greve dos sineiros

Continua latente e ameaça estender-se a toda a região aquém Mondego.

Estão milhares e milhares de famílias desempregadas o que causa verdadeiro panico. Muita gente tem deixado de almoçar e jantar por lhe faltarem os repiques costumados. Anda tudo triste e taciturno e varias queixas, quer por cartas, quer por telegrammas, teem sido dirigidas, dia e noite para Lisboa, pedindo-se providencias urgentes porque os badalos estão a enferrujar-se, o que é um prejuizo para a cristandade.

Pela nossa parte protestamos também contra a dura sorte a que votaram os sineiros e os respectivos badalos⁴³.

E, se no passado a população se queixava do impacto sonoro do toque dos sinos nas suas vidas, interrogava-se agora como seria possível continuar a viver sem eles. Até o *Notícias do Norte* defendia já os sineiros e mostrava preocupação com a

³⁹ Biblioteca Pública de Braga, *Echos do Minho, Suplemento ao nº 238, de 27 de Abril de 1913.*

⁴⁰ Em alguns concelhos os administradores arrogaram-se no direito de guardar as chaves dos campanários para que as suas ordens fossem cumpridas (Moura, 2010, p. 403).

⁴¹ Entre 1907 e 1920, no clima agitado da República, registaram-se 3068 greves, facto que não podemos desligar da legalização da greve pelo novo regime, logo em 1910 (Tengarrinha, 1981).

⁴² Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte, 24 de Agosto de 1913.*

⁴³ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte, 31 de Agosto de 1913.*

conservação dos sinos que, em silêncio, se degradavam. A questão não era o toque que chamava à participação nos serviços religiosos, mas o toque das horas que marcava o pulsar da população, num tempo em que ter um relógio era privilégio apenas de alguns. A paisagem sonora da cidade tinha-se modificado, atingindo toda a população e, em particular, a profundamente católica. A greve dos sineiros durou várias semanas, causando uma enorme perturbação na cidade, que defendia uma resolução imediata. Todavia e para espanto de alguns, foram ainda confrontados a 4 de Setembro com nova ordem: as autoridades proibiram em absoluto o toque dos sinos em todo o país. O jornal *Echos do Minho* de 7 de Setembro de 1913 comentou a surpresa da decisão, informando os leitores que a ordem tinha sido superiormente comunicada a todos os distritos, não devendo os sineiros de todo o país tocarem os sinos sob nenhum pretexto⁴⁴.

Nesse mesmo dia de 7 de Setembro, o jornal republicano radical *Notícias do Norte* viria a publicar uma crónica intitulada *Os badalos*. Trata-se de um texto muito crítico e irónico em que o autor se refere aos sineiros com desprezo, que por vingança e teimosia tinham suspendido o toque das horas. Este toque, na sua opinião seria do povo, reclamando o seu livre funcionamento, enquanto o dos repiques, o dos sacristãos, deveria permanecer na sua “mudez anunciada”.

Continuam na mais santa das greves os ferreos badalos dos nossos templos. (...) Mas, entretanto, forçoso é que estas ferrenhas creaturas, na maioria nedias e risonhas, se convençam d’uma coisa: que para conterem os outros no devido respeito pelo badalo de suas excelências forço é que mostrem e tenham o necessário acatamento pelo badalo alheio, pelo badalo d’esses outros, pelo badalo do povo, finalmente. (...) mas que a teimosia e a vingança cheguem ao punto de suspender o som das horas pela pressão rancorosa de suas quasi sagradas possuas sobre o inofensivo e piedoso badalo, que é propriedade de todos, isso é que não deve admitir-se, ainda mesmo que haja concórdância com os senhores mesários.

O badalo das horas, srs servos, é nosso, é do público, e a favor do seu livre funcionamento gritamos e reclamamos. O outro, o dos repiques, o dos sacristães, que permaneça eternamente na sua mudez abençoada. A Cesar o que é de Cesar⁴⁵.

O administrador do concelho, contestado pelos sineiros de Braga, apresentou o seu pedido de demissão, sendo substituído no cargo pelo presidente da Comissão Administrativa Municipal, Albano Lopes Gonçalves⁴⁶. Aos sineiros foi exigido que cumprissem o que havia sido regulamentado na Lei da Separação e no edital em Braga publicado pelo Tenente Norberto Guimarães a 8 de Agosto de 1911. A condição foi aceite e os sinos voltaram a ser ouvidos na cidade. O seu toque, património componente da paisagem sonora bracarense, continuaria como espaço privilegiado de actuação dos cidadãos, ainda que com regras. A 21 de Setembro, o *Notícias do Norte* anunciava que a famosa greve tinha sido furada referindo que milhares de famílias se encontravam a braços com a miséria e que seriam de prever conflitos

⁴⁴ Biblioteca Pública de Braga, *Echos do Minho*, 7 de Setembro de 1913.

⁴⁵ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte*, 7 de Setembro de 1913.

⁴⁶ Albano Justino Lopes Gonçalves (1863-1929) foi oficial do exército e presidente da Câmara de Braga entre os anos de 1912 a 1915. Era músico amador e assumiu a direcção de vários coros, desempenhando um importante papel no campo da difusão musical.

graves com a alteração da ordem pública. O autor da notícia referiu o sineiro do seu bairro – “um homem inteligente e bemquisto de todos, [que] com o seu bom senso poz de parte a teimosia dos seus colegas” – afirmando que a greve, no seu entender, era resultado “do preconceito tolo de misturar os sinos coma política”. O seu texto terminou com um rasgado elogio ao sineiro, que era competente no seu ofício “e sabia bem conjugar os seus deveres de cidadão com primorosas qualidades de verdadeiro artista”⁴⁷.

Todavia, a tentativa de silenciar os sinos continuou e o *Notícias do Norte* prosseguiu a sua missão, informando os leitores que no Algarve, em Lagos, os sinos tinham sido roubados ou talvez retirados e escondidos, desejando o mesmo para Braga: “foram-se os sinos de Ferragudo, e furtaram-lhes os badalos todos. Que desgraça! (...) Aqui em Braga quem dera! Ainda que estoirassem de paixão os sacristas todos, com o devido respeito”⁴⁸.

Nota final

Em meados do século XIX foram várias as vozes que se levantaram contra o excessivo número de sinos das igrejas da cidade que, em todo o tempo e a pretexto de quase tudo, não paravam de tocar. Com a população cansada do toque dos sinos constantes durante o dia e noite, a hierarquia da igreja não ficou indiferente fazendo publicar um Regulamento em 1865. O que estava então em causa era, no sentido actual, um caso de poluição sonora ou, noutra perspectiva, a ausência de determinados momentos de silêncio, imprescindíveis a uma vida saudável.

Com a instauração da República em 5 de Outubro de 1910, a questão religiosa iniciada no século XVIII pelo Marquês de Pombal e continuada ao longo de Oitocentos pelos liberais, voltou em força sob a salvaguarda da laicidade do Estado. A propaganda republicana, socialista e anarquista já sentida nos finais do século XIX deixou marcas na cidade de Braga e o impacto coibitivo do liberalismo sobre a prática religiosa fez-se sentir. As torres sineiras significavam simbolicamente o poder da igreja e naturalmente os anticlericais não poderiam ficar indiferentes. O toque dos sinos, uma realidade sonora intensa na cidade de Braga, viria a ser alvo de polémicas e proibições, com opiniões diversas vindas de vários quadrantes políticos e religiosos. Na Braga barroca, a arquitectura religiosa, o som e a música constituíam uma paisagem singular num universo integrado em que a Religião e o Estado caminhavam lado a lado, mas durante a Monarquia Constitucional, o diálogo outrora existente viria a ser cada vez mais questionado pelo novo sentir liberal. Na mesma linha de pensamento, os primeiros republicanos não toleraram a forte interferência da religião e do clero na vida da cidade, considerando-a impeditiva do progresso da sociedade. A fé católica era agora associada ao “fanatismo” e no caso dos toques dos sinos, pese embora o facto de os argumentos circularem em torno do som que deles emanava, causador de grande desconforto sonoro, na verdade o que estava a ser questionado era também o incentivo à prática religiosa que, em Braga, assumia de forma plena, o quotidiano da maioria dos cidadãos.

⁴⁷ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte*, 21 de Setembro de 1913.

⁴⁸ Biblioteca Pública de Braga, *Notícias do Norte*, 16 de Novembro de 1913.

Respondendo à questão que deu mote a este estudo, concluiu-se que não ficou provado que a paisagem sonora da cidade se alterou de forma radical ao tempo da I República, embora esse fosse o desejo de alguns. O toque dos sinos ao serviço da função religiosa e de outras funções quotidianas foi proibido durante a noite e regulamentado durante o dia, mas, exceptuando situações pontuais como aconteceu aquando da greve dos sineiros, o toque dos sinos continuou a ouvir-se na cidade. A força da tradição sobrepôs-se às novas doutrinas e a voz dos sinos continuou na Bracara Augusta.

Em síntese, conclui-se que os sinos foram e continuam a ser marca identitária da paisagem sonora bracarense. Perdura nos tempos hodiernos, continuando o seu toque a constituir um traço sonoro distintivo da cidade, ainda que sem a presença dos sineiros, mas antes produzido quase na sua totalidade por sons mecânicos. Em ocasiões especiais, como a 7 de Julho de 2020, no primeiro aniversário da classificação de Património Cultural da Unesco do Santuário do Bom Jesus do Monte, o toque festivo dos sinos da torre sul da basílica⁴⁹, que conservam o toque manual cada vez mais raro nas torres sineiras das igrejas do concelho de Braga, voltou a ouvir-se. Manter viva a tradição do toque manual é valorizar o impacto que os sinos tiveram, historicamente, na paisagem sonora e etnográfica.

Se, de meados do século XIX aos princípios do século XX, o toque dos sinos se tinha tornado para alguns, resultado de um tempo de laicização, uma paisagem sonora hostil, na sociedade hodierna, ouvir o som de um sino continua a ser paisagem cultural da urbe bracarense. Num diálogo entre a natureza e a mão do homem, perdura o traço estético sonoro que confere à cidade identidade, fazendo parte do seu património e constituindo um elemento relevante da sua herança cultural.

Fontes documentais

Periódicos consultados – Biblioteca Pública de Braga

O Bracarense – Periódico Político e Literário

O Amigo da Religião

Echos do Minho

Commercio do Minho

Correio do Minho- Órgão do Partido Progressista

Notícias do Norte – Semanário Republicano Radical

Arquivo Municipal- Câmara Municipal de Braga

Actas da Câmara, Livros 59 e 86

Referências bibliográficas

Bellino, A. (1900). *Archeologia Christã*, Lisboa: Empreza Historia de Portugal.

Bonésio, L. (2011). “Interpretar os lugares”, *Filosofia da Paisagem. Antologia*, Universidade de Lisboa: Centro de Filosofia, pp. 465-473.

Canotilho, J. J. (1993). Disponível em:

https://www.academia.edu/8032356/Jose_Joaquim_Gomes_Canotilho_Direito_Constitucional_

⁴⁹ A torre sul conserva os sinos do antigo templo. Um desses sinos foi oferecido por Manoel Rebello da Costa em 1766. Cf. Castiço, 1884, p. 142.

- Casaleiro, P. & Quintela, P. (2008). "As Paisagens Sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta", Universidade Nova de Lisboa: *VI Congresso Português de Sociologia*, Série 127, pp. 1-13.
- Castiço, F. (1884). *Memória Histórica do Real Santuario do Bom Jesus do Monte*, Braga: Typographia Camões.
- Catroga, F. (2001). "O livre-pensamento contra a Igreja. A evolução do anticlericalismo em Portugal (séculos XIX e XX)", *Revista de História das Ideias*, vol. 22, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, pp. 255-354.
- Coelho, M. Z. (2010). O 5 de Outubro de 1910 na Imprensa da cidade de Braga. Disponível em <https://www.academia.edu/33379388/>
- Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage – sixteenth session (1992) Unesco Item 6 – Evaluation report on the implementation of the Convention. Santa Fé, New Mexico, USA: World Heritage Committee. Disponível em <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>.
- Corbin, A. (1994). *Les cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIXe siècle*. Paris: Albin Michéle.
- Costa, L. (1982). *Braga Ontem. (Pequenos Subsídios para a História da Cidade)*, Braga: Câmara Municipal de Braga.
- D'Angelo, Paolo (2011). "Os limites das actuais teorias da paisagem". *Filosofia da Paisagem. Antologia*. Universidade de Lisboa: Centro de Filosofia, pp. 419-439.
- De Paula, R. T. (2017). *Os Sons da Morte: Estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*, Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova.
- Ferreira, R. (2014). "O legado do extinto Convento de Nossa Senhora da Piedade e dos Remédios" *Misericórdia de Braga*, nº10, pp. 33-79.
- Fortuna, C. (1998). Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº51, pp. 21-40.
- Herculano, A. (1843). "Estudos Moraes. O Parocho d'aldeia". *O Panorama*, Novembro 4, 2ª série, vol. II, pp. 346-349.
- Leitão, R. M. (2006). *A ambiência musical e sonora da cidade de Lisboa no ano de 1890. Dissertação de Mestrado*. Lisboa: Universidade Nova.
- Lessa, E. (2019). *De créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX*. Braga: Câmara Municipal de Braga.
- Magalhães, Cristiana Maria Magalhães (2017). Disponível em https://www.academia.edu/37112728/A_dimens%C3%A3o_patrimonial_da_paisagem_a_constru%C3%A7%C3%A3o_do_conceito_de_paisagem_cultural
- Moura, M. L. (2010). *A Guerra religiosa na I República*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa.
- Oliveira, Eduardo Pires de (1995). *Estudos sobre o século XIX e XX em Braga*. História e Arte. Braga: Edições APPCDM.
- Rocha, M. J. (2012). "Arquitetura Religiosa Barroca em Braga". *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, vol. IX-XI, pp. 331-373.
- Rodrigues, A. M. (1910). *Notícia Histórica Sineira*. Braga: Typographia A vapor de J. M. Cruz.
- Santos, M. A. (2009). *Antiliberalismo e contra-revolução na I República (1910-1919)*. Dissertação de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Sauer, C. O. (1925). *The morphology of landscape*. Berkeley: University Press.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the world*. New York: A.A. Knopf.
- _____ (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Turning of the World*. Destiny Books. Rochester.
- _____ (1993). *Voices of Tyranny: Temples of Silence*. Canada: Arcana Editions.
- Sena Freitas, B.J. (1890). *Memórias de Braga*. Braga: Imprensa Catholica, Tomo I.
- Serrão, A. V. (Ed.). (2011). *Filosofia da Paisagem. Antologia*. Universidade de Lisboa: Centro de Filosofia.
- Soares, M. I. (2009). *E a Sombra Se Fez Verbo*. Braga: Associação Comercial de Braga.
- Strohm, R. (1985). *Music in late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.
- Sousa Viterbo, F. (1915). *Artes e indústrias metálicas em Portugal. Relojoaria, sinos e sineiros. Obra póstuma*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Tengarrinha, J. M. (1981). "As greves em Portugal: Uma perspectiva histórica do século XVIII a 1920". *Análise Social*, vol XVII, 67-68 -69), pp. 573-601.
- Valdez, J. J. (1910). "Campanários em Portugal" *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, Tomo XIII. Lisboa: Casa da Moeda, pp. 28-43.
- Villena, M. (2013). *Paisagens Sonoras Instrumentais: Um processo compositivo através da Mimesis de Sonoridades ambientais*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná: Departamento de Artes.

LOS TOQUES DE CAMPANAS MANUALES:

LA MÁS ALTA MÚSICA COMUNITARIA

FRANCESC LLOP I BAYO

Antropólogo emérito de la Generalitat Valenciana
Investigador freelancer
Presidente de los Campaners de la Catedral de València

Los toques de campanas manuales son el resultado de la interacción entre los campaneros, las torres, las campanas y sus instalaciones a lo largo de los siglos. Los toques tienen una gran diversidad: los significados son en gran parte similares entre poblaciones de distinto tamaño a lo largo de toda la Europa cristiana, pero las formas difieren a menudo entre poblaciones vecinas, para construir un lenguaje propio para cada comunidad.

Los toques de campanas expresan también conceptos y tradiciones musicales a menudo de gran antigüedad: las campanas son el único objeto musical que no cambia de sonido a lo largo de los siglos, aunque su resonancia depende de las instalaciones y del modo de tocarlas.

A lo largo de los últimos decenios los toques manuales diferenciados han sido sustituidos por motores que sonaban en todas partes igual, limitando el número de toques y señales. También han sido acusados de ser ruido innecesario, que supera los límites legales. La aparición de nuevos grupos de campaneros ha cambiado totalmente la percepción de los toques manuales, que se han acabado convirtiendo en patrimonio cultural reconocido por la sociedad.

El descubrimiento de un paisaje sonoro

Conocimos, por casualidad, los últimos campaneros tradicionales de la ciudad de Valencia en 1968. Fue un importante choque cultural para nosotros: ellos hablaban de unos tiempos, de unos espacios, de unos ritmos diferentes, que ya no eran comprendidos ni compartidos por la sociedad *moderna* de aquellos tiempos.

Efectivamente, la *modernidad* estaba a punto de llegar: apenas tres o cuatro años más tarde las manos amorosas de los campaneros habían sido sustituidas por motores que no reproducían los toques tradicionales y que impedían todo toque manual. Este *descubrimiento del otro* fue el principio primero de nuestra formación y luego de nuestra profesión como antropólogo durante casi treinta años en la Generalitat Valenciana, el gobierno de la Comunitat Valenciana.

Descubrimos el concepto de *paisaje sonoro* de la mano – de los textos, mejor dicho – de Murray Schafer (1977) en el último año de la carrera, concepto que desarrollaríamos posteriormente en un capítulo de nuestra tesis doctoral (Llop i Bayo, 1988b)¹. Sin embargo, el concepto nos parecía insuficiente, pues nos recordaba esa idea que tienen los viajeros que van por la autopista. Ciertamente es paisaje lo que ellos contemplan desde su vehículo, pero precisamente la autopista es también una marca, una herida en el paisaje si se contempla desde otro lugar. Por tanto, nos parecía que *paisaje sonoro* era solamente una de las posibles perspectivas de un *espacio sonoro*, de una totalidad de sonidos producidos por una comunidad a lo largo de un tiempo. Evidentemente ese *espacio sonoro* tenía que estar relacionado con la visión del mundo del grupo que lo sustentaba.

Desarrollamos esta idea en un trabajo de equipo en el que tuvimos el privilegio de participar, organizado por el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) en su Instituto de Acústica. Se trataba de un estudio multidisciplinar, que creemos que nunca fue publicado, sobre los sonidos producidos por la tecnología tradicional en diversos lugares de España (Llop i Bayo, 1988a). Los psicólogos partían de la idea de que el sonido era objetivamente portador de emociones, mientras que nosotros, por el contrario, defendíamos siempre una intencionalidad en el sonido producido por un grupo.

La *objetividad* del sonido quedó demostrada, por el contrario, a través un simple experimento de laboratorio: si se escuchaba un cierto ruido, los sujetos estudiados mostraban un gran desagrado, mientras que, si se mostraba un vídeo de una cascada de agua, se generaba una sensación de paz. Resulta que era la misma grabación: cuando no había contexto, cuando se desconocía la fuente del sonido, se interpretaba de un modo totalmente contrario al conocerlo en su integridad. Al final, al menos desde un punto de vista antropológico, llegamos a dos conclusiones: que *el ruido no existe* y que los sonidos producidos, incluso los técnicos, no son independientes del grupo que los produce.

Efectivamente, el ruido no existe: *ruido es lo que hacen los otros*. Pongamos un simple ejemplo doméstico. Si por cualquier necesidad tengo que poner la lavadora a las tres de la madrugada, me imaginaré que ese sonido no se va a oír y que además no va a molestar. Sin embargo, para los vecinos primero será un ruido de sobresalto, de atención, y una vez reconocido será otra causa de malestar hacia nosotros: ¡cómo si no hubiera horas en el día, que lo tienen que hacer de noche! Ningún grupo considera que hace ruido en sus actividades. Volveremos luego sobre ello al hablar de los problemas presentes de los toques de campanas.

Al mismo tiempo, aquellos sonidos *objetivos* producidos por las máquinas, ciertamente de tecnología tradicional, pero en cualquier caso manejadas por personas, varían de un territorio a otro. Es sorprendente que el toque de un herrero al forjar una barra de hierro al rojo vivo sea diferente en Andalucía y en Aragón y lo mismo ocurre con los tejedores manuales, que producen ritmos de trabajo diversos. Incluso la producción de ruido a ciertas horas puede ser signo de laboriosidad... o de rebeldía. Se decía antes que te podías fiar de un artesano que estaba trabajando

¹ El concepto de “paisaje sonoro” se aplica a lo largo de la tesis como parte integrante de los sonidos de una comunidad.

(y por tanto generando sonidos) de sol a sol. Pero también se decía que algunos rebeldes trabajaban los días de fiesta, simplemente por demostrar que ellos tenían otras creencias: el ruido de las máquinas, un domingo por la mañana era muestra de no aceptar las limitaciones que marcaba la religión mayoritaria.

Los toques de campanas de la ciudad de Valencia

La ciudad de Valencia fue conquistada a los musulmanes en 1238, por las tropas del rey Jaume I de Aragón. Los conquistadores trajeron pequeñas campanas, para marcar la incorporación de la ciudad a la cultura cristiana y europea de los recién llegados. Una de esas pequeñas campanas se conserva en la Catedral de Valencia.



Fig. 1 - Campana de Daroca (1240ca) - Catedral de Valencia
- La más antigua campana, su sonido sigue siendo el mismo a través de los siglos.

Un poco más tarde, el visir Ibn Al-Abbar, quien había firmado la rendición, escribía al emir de Túnez una petición de auxilio en verso: *¡Venid a València con vuestros jinetes! Allí, nuestras gentes han caído en desgracia. En las mezquitas, ahora iglesias, la llamada a la oración se ha hecho toque de campanas. ¡Cuánta pérdida (Al-Abbar, 1983)!*



Fig. 2 - V. Malbras (1857) La ciudad de Valencia - Visión idealizada pocos años antes de derribar las murallas.

El cambio de paisaje sonoro, determinado por las campanas y sus toques, organizó la vida de la ciudad hasta bien entrado el siglo XX. Los toques de campanas a lo largo de la jornada no sólo marcaban los momentos y tiempos litúrgicos, sino que iban construyendo el tiempo, el espacio, la representación social y la protección de sus ciudadanos.

Comencemos por la protección: la mayor campana de la Catedral, dedicada exclusivamente a tocar las horas, está dedicada a Santa María y a San Miguel. Por eso le llaman *el Micalet*, el pequeño Miguel, a pesar de sus grandes dimensiones (235 cm de diámetro, unos 8.000 kilos, la mayor campana aún existente en toda la Corona de Aragón). Suponían los antiguos que cada vez que tocaba la campana repetía las oraciones grabadas en ella: *sancte michael archangelus defende nos in praelio vel non pereamus* o sea *San Miguel, defiéndenos en la batalla para que no perezcamos*. El toque de las campanas alejaba las malas tormentas y el *viento terrible* no por su sonido sino por estar bendecidas, por formular a cada toque su oración inscrita.

La representación social se daba, sobre todo, a través de los toques de muerto. Como nos decía un viejo campanero²: *a las bodas no se toca, porque es un tema que afecta a la familia, y menos ahora que se casan y se divorcian a un dos por tres; a los bautizos tampoco porque los que entran a la iglesia aún no son cristianos; pero los muertos mueren para todos*. Marcaban diferentes toques según el sexo, la edad, la categoría social, el estatus, incluso la zona de residencia o la cofradía de pertenencia. También

² Eusebio Puig, campanero de La Iglesuela del Cid (Aragón) - Entrevistado el 30-06-1984. Disponible en <http://campaners.com/php/fonedor.php?numer=1499>

anunciaban la llegada o la salida de personajes importantes, con ciertas reglas locales. Se dice que Isabel I, la Católica, reina de Castilla, se enfadó mucho en su segunda visita a la ciudad de Valencia, porque no le tocaron las campanas a su llegada. Preguntó el motivo y le dijeron que era costumbre de la ciudad tocar solamente en la primera visita de los reyes. Ella contestó que eso en Castilla no pasaba, pero le recordaron que ella no era reina de Aragón, y que tampoco estaba en Castilla (*Libre d'Antiquitats*, 1926).

El espacio era representado de muchos modos; desde la localización del toque de alarma (indicando tras el toque la señal de la parroquia donde ocurría la desgracia) hasta la entrada, salida o paso de cortejos, tanto procesionales como de difuntos. En este sentido parece que los toques no sólo anunciaban el paso por ciertos lugares; también protegían a los santos o a los muertos en lugares peligrosos: es sabido que los demonios están furiosos alrededor de las iglesias porque no pueden entrar, y ahí tratan de apoderarse de las imágenes o del alma del difunto, para que se pierdan.

Y desde luego la construcción temporal. No sólo de los relojes, unas máquinas prestigiosas pero inútiles en la sociedad tradicional: la nula iluminación de las calles, la escasa del interior de los edificios, determinaban la vida social, en el exterior de la casa, durante la jornada, cuando lucía el sol. Por eso era irrelevante el reloj público, más allá del prestigio y del privilegio real que suponía. Incluso cuando forjan aquel *Micalet* que hemos citado antes, no sólo dicen que se usará para tocar exclusivamente las horas, de día y de noche, sino que su sonido debe alcanzar las murallas y mucho más allá de los arrabales como merece una ciudad tan grande y poblada (Llop, 1674, f. 135)). Lo de menos son las horas, lo que importa es demostrar que hemos podido obtener y conservar la mayor campana de nuestros reinos.

Además, tampoco sabíamos como tocaban los relojes. Es conocido que el *Relotge de Cort* de la ciudad de Palma, en Mallorca, hasta finales del XIX, tenía una *muestra* o esfera de 14 horas, ya que lo remontaban y ponían al inicio al amanecer y al atardecer (Frau, 1887, pp. 30-31). De modo que cuando sonaban las tres, sabían que habían pasado tres horas desde la salida del sol o del ocaso. De esta manera la expresión las tres de la noche por ejemplo cobraba pleno sentido: tres horas desde que se hizo de noche.

Por el contrario, los toques litúrgicos, basados en el triple calendario semanal, lunar y solar, sí se adaptaban a la vida de las personas. El toque del alba, iniciado siempre por la catedral, era de larga duración, al menos un cuarto de hora (¡incluso una hora en Sevilla! (*Reglas del tañido...*, 1995) para despertar a las gentes, al comenzar la jornada. Como me contestó otro campanero al preguntarle a qué hora tocaba, un poco enfadado: ¡al atardecer! Al insistir yo, en qué hora, respondió: *pues cuando se hace de noche*, añadiendo de forma explícita que yo no entendía nada³.

La primera misa, siempre con una sola campanilla y los toques de coro diario (laudes, misa conventual) tanto de catedral como de parroquias, llevaban asociados el inicio de ciertas actividades. Se abrían murallas al toque de oración, comenzaba el mercado a la primera misa, las tiendas de vinos al toque de coro, paraban los gritos

³ Pascual Monfort de Vila-real (Comunitat Valenciana) entrevistado el 22-02-2003.
<http://campaners.com/php/fonedor.php?numer=1858>

en el mercado dos veces, al toque de consagración de la misa conventual, y luego al toque de oración del mediodía, que marcaba realmente el centro de la jornada y el principio del día. Se dice que las fiestas empiezan *la víspera a las doce con el anuncio*. Pero esto no era cierto, no se anunciaba, se comenzaba la fiesta, porque en una sociedad con una tecnología tradicional, sin relojes exactos, las doce de la noche eran imposibles o inexactas de medir, mientras que el mediodía, en el momento más alto del sol, iniciaba el nuevo día (de fecha) y marcaba la parada necesaria para comer. De hecho, al final de la tradición, muchos campaneros definen ese toque como el aviso de la comida.

Y el toque de vísperas, sobre las tres de la tarde, era, *el final de la siesta*. Efectivamente, a pesar de la literatura existente, la Iglesia celebró – y sigue celebrando, en nuestra Catedral de Valencia – el canto de vísperas a las cinco de la tarde, que en verano son las tres solares...

El toque de oración nocturno marcaba el momento en que el sol tocaba el horizonte. En ese momento cerraban los ocho *portals chics*, es decir las ocho puertas menores de la muralla. Las cuatro grandes cerraban una hora más tarde, ya de noche oscura, quedando solo una puerta abierta, que se atravesaba mediante el correspondiente peaje. Los que no podían pagar, dormían a los pies de la muralla, *a la Luna de València*, esperando el amanecer y la entrada gratuita a la ciudad.

El toque de muralla sonaba media hora antes: primero lentamente, luego acelerando *hasta no poder más* con una sola campana, una de las mayores. El toque sigue realizándose en la actualidad, durante media hora, de ocho a ocho y media, en invierno y de nueve a nueve y media de la noche, en verano. El cambio de horario no es cosa nueva: además de la adaptación de los toques del alba y del ocaso al sol, desde el 3 de mayo (Cruz de Mayo) hasta el 14 de setiembre (Cruz de Setiembre), cuando las jornadas son más largas, se modificaban los horarios para evitar las horas más cálidas. No hay nada inventado.

Esto suponía también, una ciudad mucho más silenciosa. El *tancament de muralles* (cierre de murallas) se escucha actualmente apenas tres o cuatro calles a la redonda de la catedral, siempre que no pase un vehículo motor a nuestro lado, mientras que la misma campana, la misma torre y el mismo toque servían para coordinar el cierre de las murallas de una ciudad de 100.000 habitantes.

Los toques plenamente religiosos tuvieron efectos civiles hasta el siglo XX. Unas Ordenanzas municipales de la ciudad de Valencia de 1880, aunque publicadas en 1900, recogen en su artículo 172 *que desde el toque de las primeras oraciones hasta el amanecer, deberán llevar luz todos los carruajes que discurran por la Ciudad (Ordenanzas Municipales..., 1908)*. En este caso no sólo suponía una ciudad más silenciosa sino también un amplio conocimiento social del significado de las campanas. En vez de decir *desde el atardecer* indican *desde el toque de las primeras oraciones*, momentos que coinciden, pero que suponen otra escala de valores.

La Catedral, la gran coordinadora tradicional

No solamente los toques de oración de la Catedral iniciaban los demás (incluso parroquias, iglesias y conventos eran multados tanto si tocaban antes que la Catedral como si no repetían las señales de la ésta); también lo hacían los demás toques *generales*.

Así, por ejemplo, la mañana del Sábado de Gloria, (ahora la Misa de Resurrección es el Sábado Santo por la noche, pero en el *vetus ordo* era por la mañana) hasta que no tocaba la Catedral para anunciar la Resurrección de Jesús no lo hacían los demás templos. Aquellos que ya habían llegado al preceptivo *Gloria* se esperaban a cantarlo y a mostrar su alegría con sus campanas, hasta que no lo hiciese la Catedral. Y, por el contrario, aquellas iglesias que *no habían llegado al Gloria*, por ser más solemnes o lentos sus rituales, tocaban igualmente las campanas en signo de comunión con toda la ciudad.

Otro tanto ocurría con las procesiones, las visitas reales o los funerales importantes. Las torres tenían que *seguir a la Catedral*, comenzando después de ella y acabando antes. Con una curiosidad: el llamado *volteo general* no significaba que tocaban todas las campanas de la ciudad, siguiendo a la catedral, sino que tocaban en todas las torres al menos una campana.

Esta estructura piramidal se repetía también, a menor escala. Cuando era una fiesta de una parroquia (nivel administrativo inferior a la catedral) las iglesias de su territorio (conventos, iglesias, ermitas...) tocaban siguiendo a su jefe de filas.

En el caso peculiar del fallecimiento del cura párroco, la máxima autoridad de la parroquia tomaba la iniciativa una parroquia vecina que estaba *hermanada*, de modo que iniciaba los toques la otra torre, contestaba la del difunto, y según el momento del ritual, la iniciativa correspondía a una u otra.

El momento más espectacular era el día del Santísimo Corpus Christi. En nuestra sociedad tradicional el Corpus es el único día en el que se tocan todas las campanas, cosa que no ocurre ni en Pascua, Navidad o en las fiestas patronales. Al mediodía iniciaban las once campanas de la Catedral, y contestaban todas las demás iglesias, con una o varias campanas, según su tradición.

Luego por la tarde había un aviso de procesión general, desde la catedral, *para llamar a todas las gentes*; un repique de inicio de procesión, y el toque glorioso a la salida del Corpus, contestado por todos. Luego, conforme discurría la procesión, cada torre local iba transmitiendo su ubicación, incluso con señales particulares cuando pasaban *los suyos* por delante. A la mitad, otra vez toque general comenzando por la catedral, y otro más a la entrada del Santísimo al templo mayor. Finalmente, un toque distinto indicaba al resto que ya podían acabar, que luego lo haría la torre principal.

Con todos estos toques se estaba mostrando una visión piramidal de la ciudad ideal que correspondía parcialmente con la realidad: una red de altos campanarios (parroquias, los cuatro conventos religiosos más importantes) rodeaban a la torre mayor; éstos a su vez tenían torres y espadañas menores, que sobresalían, y no solo por motivos acústicos sino sobre todo para marcar territorio, por encima del nivel bastante homogéneo de palacios y casas.

La mecanización y la desaparición de toques

En los años sesenta del siglo XX se produjo la descomposición total del sistema de los toques de campanas de la ciudad de Valencia por varios motivos. El primero y principal, el cambio litúrgico de la Iglesia Católica a causa del Concilio Vaticano II: las misas ya no se celebraban solamente por la mañana, sino a cualquier hora de la jornada; desaparecieron los cabildos de las parroquias, en parte por la escasez de sacerdotes; cambiaron y se simplificaron los rituales...

Si a esto le añadimos un cambio social sin precedentes y unas ganas de *modernizarlo* todo, se justifica la masiva mecanización de las campanas, no sólo en la ciudad sino en todo el territorio valenciano en apenas veinte años: centenares de campanas fueron mecanizadas, cuando todavía existían los campaneros que las podían tocar. La excusa era a menudo que los campaneros eran *muy caros*, pero ese no era el motivo real ya que una mecanización costaba lo que había que pagar a los campaneros por los toques manuales durante veinte o treinta años. Los campaneros formaban parte de los niveles más desprestigiados de la sociedad, junto con barrenderos, serenos, empleados de la recogida de basuras...

Las mecanizaciones partieron de dos principios importantes: sustituían las antiguas instalaciones de madera por otras metálicas con motores que impedían el toque manual y que no reproducían los toques antiguos. Las normas locales que habían regido el paisaje sonoro de la ciudad de Valencia – y de cientos de poblaciones valencianas – fueron sustituidas, sin ninguna reflexión previa por otras nuevas. Las empresas instalaban mecanismos muy primitivos, motores de volteo continuo, que no permitían modificar ni el ritmo ni el sentido de los toques; y los antiguos repiques de diez o quince toques por segundo eran sustituidos por pesadas máquinas que apenas podían dar dos en el mismo tiempo.

En este momento conocí los últimos campaneros y su mundo de normas chocaba con una realidad que pronto les sustituiría.

Los toques de campanas de la ciudad en la actualidad

A principios de los noventa se produjo un nuevo cambio en la percepción del paisaje sonoro producido por las campanas y sus toques en la ciudad de Valencia.

En 1988 fuimos invitados por el Ayuntamiento a tocar para la procesión del Corpus las campanas de la Catedral de Valencia. Al principio se trataba de una ocasión única, pero desde ese mismo año comenzamos a tocarlas regularmente. El cambio principal de actitud de la población vino a partir de la torre de campanas que se expuso frente al *Pavelló de la Comunitat Valenciana* en la Expo de Sevilla de 1992 (*Las campanas...*, 1992): se llevaron seis campanas góticas, tres de la Catedral, con la idea de poder escuchar campanas que ya sonaban, de la misma manera, en 1492.

Fuimos unos sesenta campaneros, y cada día se tocaban cuatro veces esas campanas, cada uno al estilo de su población. Desde entonces la gente miraba los toques como algo diferente. Ya no decían: *¡qué atrasados, en mi pueblo ya van eléctricas!*, sino por el contrario *¿cuándo es el próximo concierto?* Considerar al campanero como

artista supone de pronto elevar su estatus hasta niveles impensables veinte años antes.

Esta valoración social ha tenido varios reconocimientos, incluso legales: los *Campaners de la Catedral de València* son *actores secundarios* en la orden que declaró en 2010 la Festividad del Corpus Christi de la Ciudad de Valencia como Bien de Interés Cultural de Carácter Inmaterial⁴, el más alto nivel legal de protección patrimonial. Igualmente, el toque manual de campanas de cuatro iglesias (una parroquia y tres catedrales, entre ellas la Catedral de Valencia⁵, ha sido declarado Bien Cultural de Carácter Inmaterial en 2013.

Mucho más recientemente el Ministerio de Cultura de España acaba de declarar los toques manuales de campana como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial⁶. Al contrario de los anteriores reconocimientos como Bien de Interés Cultural, esta declaración es más bien un reconocimiento del alto valor patrimonial de los toques, pero carece a efectos prácticos de una protección legal de los mismos. En cualquier caso, significa una nueva mirada hacia los toques manuales de campanas, que no solamente han sobrevivido, sino que vuelven a sonar cada vez más a menudo, tras años de sustitución mecánica, en nuestros campanarios.

El regreso de los campaneros ha sido posible no sólo por un cambio de percepción social, sino también y, sobre todo, por una nueva tecnología de motores de impulsos y otros mecanismos gestionados por ordenador, que permiten recuperar las instalaciones antiguas (yugos de madera entre otras), que reproducen en la medida de lo posible los toques tradicionales locales y que no impiden los toques manuales.

Sin embargo, el paradigma ha cambiado de manera radical. Es bien cierto que, en alguna procesión como el Corpus Christi, las torres van *retransmitiendo* el paso del Santísimo, pero no tocan al principio con la catedral, ni a la mitad ni al final. Tocan porque les afecta a ellos, pero sin pensar en los demás.

Otro tanto ocurrió, como en los últimos años, la pasada noche del Sábado Santo: cada parroquia organiza su *Misa de Resurrección* a la hora que más le conviene, sin contar para nada con la Catedral. Así, en algunas parroquias *resucitó* a las ocho y cuarto de la noche, y voltearon en consecuencia sus campanas a esa hora, mientras que la Catedral, de nueve y media a diez todavía tocaban sus matracas, y volteaban las tres campanas mayores para el *Gloria*, pasadas las once y media.

No hay toques festivos al mediodía de las fiestas mayores (ni en Corpus, ni en Pascua, ni en Navidad, ni los días de los patronos de la ciudad). Lo hacen si les

⁴ Boletín Oficial del Estado (BOE). Decreto 92/2010, de 28 de mayo, del Consell, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial la Solemnidad del Corpus Christi en la ciudad de València (17-06-2010). Disponible en http://www.dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=006263/2010&L=1

⁵ BOE. Decreto 111/2013, de 2 de agosto, del Consell, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial los toques manuales de campanas en la Iglesia Parroquial de la Asunción de Ntra. Sra. de Albaida, en el campanar de la Vila de Castellón de la Plana, en la Santa Iglesia Catedral Basílica de Santa María de la Asunción de Segorbe y en la Santa Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de València. (17-09-2013). Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-9674

⁶ BOE. Real Decreto 296/2019, de 22 de abril, por el que se declara el Toque Manual de Campana como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (23-04-2019). Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2019-6064

apetece o les conviene tocan... o no. Recordemos que antes detenían su ritual o lo adelantaban para tocar al unísono con la catedral; ahora resulta que no pueden tocar al mediodía porque casi todas las iglesias tienen misa a las doce y las campanas *molestan* dentro del templo, cambiando la idea de unidad colectiva por la de autonomía individual.

La aparición de nuevos grupos de campaneros, siempre como asociaciones culturales, en poco se parece a los antiguos, humildes profesionales remunerados. Los nuevos campaneros tocan por afición, tocan apasionadamente, suelen recuperar e interpretar toques locales tradicionales... y tienen la tranquilidad de que hay máquinas que les sustituyen al menos para los toques diarios o semanales.



Fig. 3 - Campaneros de la Catedral de Valencia - Foto Rafa Marco (10-08-2020)

El ruido y las campanas

Un nuevo elemento de distorsión supone la creciente denuncia de los toques de campanas: como superan en su práctica totalidad los máximos que permiten las normas de ruido, límites a menudo imposibles de mantener, como los 60 dB de día o los 35 dB de noche, siempre hay alguien que los denuncia y que consigue su eliminación nocturna y a veces, incluso diurna.

Sorprende que la reciente declaración del toque de campanas como manifestación representativa no haya querido comprometerse en esta cuestión, que es crucial para el futuro de las campanas. Las denuncias contra los toques son siempre denuncias de carácter ideológico o producidas por personas ajenas a la tradición local. No conocemos ninguna denuncia que exija la suspensión del tráfico de vehí-

culos de diez de la noche a ocho de la mañana, mientras que son decenas las sentencias que mandan callar las campanas esas horas, sobre todo las del reloj.

Como decíamos al principio, el ruido no existe, es aquello que producen *los otros*, y se demuestra en estas denuncias interpuestas por recién llegados, que compran un piso en el centro histórico de las ciudades o en pequeños pueblos, y que se sienten *agredidos* por unas campanas que forman parte natural del paisaje sonoro de los habitantes del lugar. No es una cuestión de niveles sonoros, siempre relativos, sino de experiencias culturales, de sentimientos de grupo.

La renovación de los toques de campanas, su creciente consideración como elemento patrimonial, al menos en lo que a los toques manuales respecta, exige un cambio de actitud para una protección legal activa y que vaya mucho más allá de su reconocimiento como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial.

Nota

Hemos tratado el tema del paisaje sonoro en muchos lugares, además de los citados. Véase nuestra bibliografía completa (Llop i Bayo, *Opera varia*). Una de las experiencias más interesantes que hicimos, en colaboración con el doctor José Luis Carles, fue la edición de un disco de 33 rpm sobre los paisajes sonoros de la ciudad tradicional de Valencia, a partir de textos de Vicente Boix (1849). En la cara B se encuentra "Un paseo por València" (Carles, 1992a) y en la cara A "Abril" (Carles, 1992b), describiendo el paso desde el silencio, incluso con matracas, al volteo desenfrenado, la pólvora y los ruidos tras la celebración de la Resurrección de Jesús.

Esta experiencia de representar de forma sonora un texto es quizás, con la tecnología actual, la única manera de recuperar sonidos del pasado. Si bien partimos de la certeza que los sonidos naturales (aves, agua, viento...) son los mismos, y que incluso las campanas suenan igual a lo largo de los siglos, no es menos cierto que otros sonidos, incluso de tecnologías tradicionales, pudieron tener otros ritmos, otras cadencias, incluso otras resonancias, que somos incapaces de intuir.

Referències bibliogràfiques

- Al-Abbar, I. (1983). *Cassida en Sin, al Rey de Túnez [1240]*, Piera, J. (trad.). *Poemes de l'orient d'Al-Andalus*. Barcelona: Ed. 62.
- Boletín Oficial del Estado (BOE). Decreto 92/2010, de 28 de mayo, del Consell, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial la Solemnidad del Corpus Christi en la ciudad de València (17-06-2010). Disponible en http://www.dogv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=006263/2010&L=1
- Boletín Oficial del Estado. Decreto 111/2013, de 2 de agosto, del Consell, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial los toques manuales de campanas en la Iglesia Parroquial de la Asunción de Ntra. Sra. de Albaida, en el campanar de la Vila de Castellón de la Plana, en la Santa Iglesia Catedral Basílica de Santa María de la Asunción de Segorbe y en la Santa Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de València. (17-09-2013). Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-9674
- Boletín Oficial del Estado. Real Decreto 296/2019, de 22 de abril, por el que se declara el Toque Manual de Campana como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (23-04-2019). Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2019-6064
- Boix, V. (1849). *Manual del Viagero y Guia de los Forasteros en Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius.
- Carles, J. L. (1992a). *Un paseo por València*. Disponible en <http://www.campaners.com/php/sonor0.php?numer=418>
- Carles, J. L. (1992b) *Abril*. Disponible en <http://www.campaners.com/php/sonor0.php?numer=417>
- Frau, A. (1887). Datos para la historia del reloj público de Palma o sea En Figuera (1386 á 1886). *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*. Año III, Tomo II, Núm. 49.
- Las campanas de la Expo: la normalización de un hecho musical tradicional*. (1992). Generalitat Valenciana. Disponible en <http://campaners.com/php/textos.php?text=7254>
- Libre d'Antiquitats* (1926). Transcripción y estudio de J. Sanchis Sivera. Valencia: Diario de Valencia.
- Llop, J. (1675). *De la institució, govern polítich y juridich, observancies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il.lustres Fabriques Vella, dita de Murs e Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne, lleal y coronada ciutat de València*. Valencia: [G. Vilagrassa].
- Llop i Bayo, F. *Opera varia*. Disponible en <http://www.campaners.com/francesc.llop/index.php>
- _____ (1988a) – *El paisaje sonoro: un estudio multidisciplinar*. Disponible en <http://www.campaners.com/francesc.llop/text.php?numer=5>.
- _____ (1988b). *Las campanas en Aragón: un medio de comunicación tradicional*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en <http://www.campaners.com/php/textos.php?text=1156>.
- Ordenanzas Municipales aprobadas por el Sr. Gobernador de la Provincia en 2 de Enero de 1880* (1908). Valencia: Talleres de Imprimir Vda. de Emilio Pascual.
- Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*. (1995). Sevilla: Ediciones del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. New York: A. A. Knopf.

Media e Tecnologia na construção de Paisagens Sonoras



Fotografia de Ann- Kathrin Rehse
<https://www.freeimages.com/pt/photo/radio-close-up-1192304>

À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O REGISTO DOCUMENTAL NA PRÁTICA DA *SOUNDSCAPE*

JOÃO N. S. ALMEIDA
Universidade de Lisboa

Pretendo abordar, nesta descrição das *soundscape*s enquanto prática estabelecida ao longo do séc. XX, três pontos distintos relacionados com aquilo que entendemos como uma paisagem sonora e o seu registo, incidindo particularmente na sua aceção enquanto *objecto estético*, apreciável enquanto forma musical de modo em quase tudo semelhante a uma composição tradicional. O primeiro ponto refere-se às diferenças e semelhanças entre a vertente documental e a vertente estética da prática da *soundscape*. O segundo ponto é uma elaboração sobre o contraste entre *identidade* e *semelhança* que encontramos na diferença do material sonoro originário para o objecto acústico reproduzido, presente tanto na vertente documental como na vertente estética, que ligamos ao conceito aristotélico de *mimesis*. Por fim, o terceiro ponto apresenta alguns exemplos laudatórios do alcance metafórico proporcionado pela prática da *soundscape*, por vezes muito superior àquele conseguido por composições intencionais. Na conclusão, tento abordar o papel positivo da *soundscape* tanto na abertura de horizontes trazida ao campo da música como na delimitação do seu objecto estético que a prática constitui.

***Soundscape* como Registo Documental e Prática Estética**

O termo *soundscape* pode referir-se tanto a uma gravação de campo – um registo do som ambiente de determinado local – como a uma composição que, através do uso de elementos sonoros concretos ou sintetizados, se baseie nas características mais reconhecíveis daquilo que entendemos por som ambiente de um espaço. A história do termo já foi abordada noutra literatura (Vd. Picker, 2019), e presentemente não é importante recapitulá-la. No seu uso específico neste texto, tento delimitar o conceito de *soundscape* ou paisagem sonora como mais próximo da gravação de campo, não se referindo porém apenas a material sonoro natural, que exclua a intervenção do homem – como no som ambiente de uma floresta ou do deserto – mas sim a toda a expressão sonora não directamente influenciada por uma ordem acústica intencional; isto inclui paisagens urbanas e industriais, ou seja, todo e qualquer som que é produzido no mundo. O conceito musical e documental aqui

presente é relativamente novo, praticamente inexistente não só na história da música até meados do séc. XX, mas também em praticamente todas as áreas de estudo, tanto nas ciências naturais como nas artes. Foi sendo integrado ao longo do passado século, pouco a pouco, em campos tão diversos como a musicologia, a engenharia de som, a audiologia, a psicologia e a sociologia, e o ambientalismo acústico ou ecologia sonora, de acordo com uma panorâmica traçada por Barry Truax (1996). Dada a ausência de uma área de estudo específica para este material sonoro, tornou-se necessário importar conceitos de outras áreas das ciências naturais, como *soundscape* ou “paisagem sonora”, que é derivada da *landscape* visual; *soundmark*, expressão que é baseada em *landmark*, da geografia; e também conceitos compostos como “geofonia”, “biofonia” ou “antropofonia”, que se referem especificamente a sons produzidos pelo meio ambiente, por seres vivos, ou pelo homem.

Para essa consagração da *soundscape* como uma espécie autónoma de registo sonoro, tanto nas ciências como nas artes, foi primeiro preciso estabelecê-la, a nível perceptual e cognitivo, como um objecto íntegro. É o surgimento da gravação sonora, enquanto representação de um evento acústico ou de uma sucessão de eventos acústicos de um espaço e tempo particulares, que permite a delimitação do conceito e do objecto da *soundscape*. Assim, o objecto resultante é constituído primeiramente como documental – já que a técnica se destina à reprodução – e só extensivamente como objecto estético. Mas se é a propriedade documental que é inerente à prática e que facilita a sua emergência, é a prática estética que permite a sua disseminação, tal como sucedeu no caso do cinema, como veremos à frente. Com a sua validação estética, as *soundscape*s tornavam-se entidades intelectual e culturalmente válidas, quer fossem registadas em suporte reproduzível ou experienciadas directa e naturalmente *in loco*, permitindo, mais tarde, a sua inserção como objecto válido nas áreas das ciências humanas. Foi, assim, a vida a imitar a arte, e não o contrário. É certo que os modernismos do início do séc. XX facilitaram também essa leitura da *soundscape* como objecto artístico, mas parece-me – seguindo as teses sobre arte do professor Ernst Gombrich (2000) – que a prática vem antes da representação. É a mimese do objecto natural que antecede a qualificação do produto resultante, não como cópia, mas como representação. Assim, a *soundscape* não manipulada acaba por ser mais parecida com uma pintura figurativa, e menos parecida com uma coreografia, prática essa onde seria difícil encaixar uma leitura literal da tese aristotélica de que a arte imita a natureza. Por outro lado, a comparação da *soundscape* com a música tonal resulta numa amálgama de semelhanças e diferenças, já que tem em comum o material que usa, o som, mas é diferente no facto de não ser evidente na música tonal qualquer relevância documental ou sequer uma imitação da natureza.

A este propósito, alguns autores, como James J. Gibson (1974) e o acima referido Truax (2012), referem como o sentido da audição, que é aquele ao qual reagimos mais rapidamente, está mais ligado ao mundo físico e ao tacto do que à visão, sentido esse que é tipicamente apontado como o mais central da nossa percepção. Assim, a experiência acústica remete necessariamente para uma dimensão espacial e táctil, já que as ondas sonoras se propagam por vibração, o que torna a

relação dessa experiência com o espaço e o lugar bastante explícita e necessária. Ao mesmo tempo que interpretamos o material auditivo, projectamos invariavelmente um campo diferente, o campo espacial, que determina também a interpretação do som; e se isto se passa com toda a música tonal, nota-se ainda com mais relevância na paisagem sonora. Particularmente no caso da *soundscape* mais documental, a diferença em relação à música explicitamente autoral é ainda mais óbvia, já que se pretende que o registo do som ambiente seja conseguido do modo mais neutro possível, e por conseguinte acentua-se ainda mais o facto de se tratar do registo do som ambiente de um espaço. Mas esta dimensão espacial não se sobrepõe à apreciação do material sonoro enquanto objecto estético, antes simplesmente nos lembra como a interpretação sonora tem sempre imanente um referencial físico.

Assim, historicamente, se o registo sonoro puro do som ambiente de um local começa com uma identidade mais tendente ao valor documental – à semelhança da origem do cinema, com os filmes dos irmãos Lumière – depressa essa identidade é alargada até ao terreno das artes, misturando a propriedade do documental com um valor estético. Encontramos exemplos disso em várias peças do início do séc. XX, como nas composições ao acaso de Marcel Duchamp, na poesia sonora de Raoul Hausmann, em trabalhos sonoros de Jean Dubuffet e Yves Klein, e no interesse de Luigi Russolo pelo ruído enquanto material artístico. Também Marinetti e Walter Ruttmann, ainda nas primeiras décadas desse século, fazem as primeiras montagens com som ambiente das cidades (Licht, 2009), inspiradas nas *city symphonies*, pequenos filmes contemplativos da década de 20 que mostravam a vida nas grandes capitais da Europa, como *Manhatta* (Paul Strand, 1921), *Berlin, Symphony of a Metropolis* (Walter Ruttmann, 1927) ou *O Homem da Câmara de Filmar* (Dziga Vertov, 1929). Esta tradição experimental é mais semelhante à da *soundscape* como objecto exclusivamente estético, sendo capaz de tolerar até a manipulação e a distorção do material registado, que associamos na contemporaneidade à escola vanguardista de Pierre Schaeffer – e também, mais recentemente, de Chris Watson e Francisco López. O retomar da tendência exclusivamente documental da *soundscape* sucede apenas nos anos 70, na tradição de Murray Schafer e de Truax, que desenvolvem uma prática de ecologia sonora e respectivo arquivismo. A partir daí, as duas tradições existem em simultâneo – e até, por vezes, antagonicamente.

Mas é curioso como tanto a vertente documental como a vertente estética levantam questões de charlatanismo, embora de uma qualidade inocente e inofensiva. Por um lado, Murray Schafer e os entusiastas do documental têm de inventar critérios de registo sonoro que aspirem à objectividade absoluta, e, como é óbvio, não há nenhum critério de registo sonoro, ou visual, ou de qualquer outro meio, que seja um critério natural, excepto talvez exclusivamente no universo da matemática. E, por outro lado, Pierre Schaeffer e os entusiastas da *soundscape* enquanto objecto estético esticam até ao limite esse conceito, permitindo-se a liberdade de manipular o material sonoro recolhido e também de compor paisagens através desses novos alfabetos, pondo assim em causa o próprio conceito de paisagem sonora. Não é que isso os incomode, nem que tenha de incomodar alguém, mas simplesmente trans-

forma radicalmente os objectos que criam e as técnicas que usam, e torna-os mais distantes do conceito que aqui abordo, e que o presente congresso em geral aborda, que é o conceito de paisagem sonora – no sentido estrito, e não no sentido lato, em que até uma sinfonia, ou qualquer aglomerado de eventos acústicos, poderia ser considerada uma paisagem sonora.

Mimese, Identidade e Semelhança

Passando, então, ao segundo ponto: se ambas as vertentes, a documental e a estética, correm os riscos que acima referi, são, em essência, perspectivas absolutamente radicais dotadas também de pontos de grande valor quer quanto à noção de objecto sonoro, desenvolvida por Pierre Schaeffer (1966), quer também quanto à concepção daquilo que entendemos por *soundscape*. No primeiro caso, o contraste entre valor documental e valor estético põe em causa o alcance inicial proposto pela noção schaefferiana, e no segundo caso também contribuem enormemente para questionarmos o que é necessário – uma vertente de registo e/ou uma vertente de composição – para realizar uma *soundscape*. É evidente que tanto a manipulação do registo sonoro como somente a sua contemplação enquanto objecto estético acentuam enormemente o efeito de estranheza proporcionado por qualquer tipo de mimese; e, dado que na maior parte das vezes uma paisagem sonora tem sempre elementos que são imediatamente reconhecíveis para o ouvinte, esses traços identificáveis misturam-se com o efeito de estranheza criado pela apresentação do som sem referencial físico. O efeito do estranhamente familiar freudiano, o *unheimlich*, é enorme, mesmo que se trate apenas de uma *soundscape* registada e reproduzida sem qualquer significativa manipulação em estúdio. Enquanto que a visualização de uma representação pictórica sem acompanhamento sonoro respeitante à fonte original pode ser considerada uma experiência mais naturalizada, o mesmo não pode ser dito quanto à representação sonora.

Mas, neste ponto, é importante lembrar que, independentemente de qualquer distorção intencional e explícita, qualquer registo acústico implica já uma manipulação sonora de relevo, que tende a maximizar umas características do som e minimizar outras, seja pelas condicionantes do equipamento, ou pelo trabalho de equalização, mesmo que mínimo, realizado em estúdio. Tal é descrito com minuciosidade, por exemplo, pelo compositor e teórico Michel Chion, num ensaio sobre relação entre som e imagem, onde aponta como ocorre na gravação e na reprodução um *desvio de trajetória* do objecto sonoro original que altera a sua identidade – uma tese que também se poderia evidentemente aplicar a toda a arte (Vd. Chion, 1994). Isto não se deve apenas à limitação dos meios de registo utilizados, dado que a gravação em si é já um processo subjectivo, e os critérios que regem esse processo não são, como é evidente, universais. Gravar não é como ouvir, embora ambas as práticas sejam selectivas; contudo, a uma delas, ouvir, estamos habituados, e à outra, a gravação e reprodução artificiais, não estamos. Por essa razão, muitos autores de *soundscape*s – principalmente aqueles que as encaram primeiramente enquanto objecto estético – usam auscultadores durante a própria recolha do material para se

esquivarem à experiência acústica directa e terem primeiramente acesso ao conteúdo da própria reprodução; muitos deles referem, inclusive, como têm mais interesse nesse campo irreal que emerge do campo real (vd. Lane & Carlyle, 2014). Mesmo assim, a equivalência entre material gravado e material escutado é muito aproximada, já que a gravação é suficientemente parecida com o evento original. Mas essa é sempre uma interpretação acústica, e não existe nenhum registo do som ambiente de determinado local que seja neutro em termos de meios de captura e de critérios usados pelo autor da captura para fixar o som; porém, é absolutamente legítimo que vários projectos de preservação acústica tenham, inevitavelmente, de inventar critérios de objectividade para os seus registos.

Assim, enquanto que a notação da tradição tonal, registo de uma escala universal de vibrações quase perfeitamente reproduzível, é uma técnica destinada à imitação absoluta, à cópia perfeita do corpo musical intencionado, o caso das gravações sonoras é diferente; embora almejem ser uma reprodução muito aproximada da sua fonte, são na verdade uma variante da *mimesis* clássica que tende a aproximar-se mais da cópia imperfeita e não tanto da reprodução imaculada. A isto acrescenta o facto de, na gravação, pretender-se uma cópia da experiência auditiva não acompanhada pelo referencial visual e táctil. Por isso, a gravação de *soundscape* de tendência mais documental acumula os dois pontos de interesse: por um lado, consegue a objectividade possível no registo da paisagem sonora, apesar dos inevitáveis critérios subjectivos, atingindo uma fiabilidade suficientemente universal; e, por outro lado, esse objecto, mantendo-se substancialmente documental, retém um potencial estético poderosíssimo, apresentando também um fortíssimo efeito de estranheza proveniente da representação em causa. E, de facto, não é preciso muito trabalho interpretativo para que a audição de uma paisagem sonora, descontextualizada dos outros sentidos, cause esse efeito.

A partir disto, podemos ver como estas duas variantes da prática da *soundscape* não são assim tão contrastantes, dado que ambas dependem fortemente da intensidade do processo mimético envolvido. Tanto a maximização de certas características do material sonoro original como a supressão ou minimização de outras criam como que um efeito de destaque semelhante àquele que encontramos quando vemos uma representação pictórica esquemática de um organismo vivo, onde somos capazes de discernir elementos de forma muito mais facilitada do que perante o próprio corpo da criatura. Mas esse destaque de certos tipos de sons e de certas características dos sons proporcionado pela paisagem sonora é regido por um critério que não é uniforme; e isto não resulta necessariamente, ao contrário da representação pictórica selectiva, num conjunto de elementos mais claros e mais reconhecíveis, mas mais frequentemente num objecto adicionalmente estranho para a percepção, estranheza essa também incentivada pela falta de referências visuais, abrindo assim a porta para a apreciação estética. Desta forma, se a *soundscape* tem como raiz a vertente do registo documental, pode muito facilmente deixar de sê-lo explicitamente, devido à facilidade com que o resultado sonoro se torna absolutamente irreconhecível, seja por causa da desadequação dos meios utilizados à fonte

sonora, ou da manipulação em estúdio. Por outro lado, não é assim tão fácil fazer com que uma paisagem sonora deixe de ser um objecto apreciável esteticamente, já que, como foi antes referido, o efeito de estranheza proporcionado pela audição sem referencial visual está sempre presente.

Metáfora e distância

Chegando finalmente ao terceiro ponto, darei alguns exemplos do vasto alcance metafórico que as associações proporcionadas pelas gravações de paisagens sonoras permitem, não sem antes salientar como as *soundscape*s evidenciam tão exemplarmente a riqueza da expressão acústica natural. Comparativamente com a composição autoral e intencional, a sua enorme *palette* fica a ganhar, já que evidencia uma variedade de vocabulário e uma desestruturação extrema dificilmente igualáveis por essas composições. Baseadas nos limites da produção natural, e possuidoras de uma lógica interna que não se baseia em relações tonais, relações exclusivamente acústicas ou em relações matemáticas, as *soundscape*s permitem que a narrativa musical seja construída quase exclusivamente pelas contingências do mundo físico. Mas, para além disto, o estabelecimento de relações sonoras a partir de diferentes fontes resulta em afinidades surpreendentes através das semelhanças entre extremos. Um dos mais citados exemplos desta matéria é o de uma gravação frequentemente confundida com o estalar da madeira numa lareira, mas que se trata na verdade do som de um conjunto de pequenos camarões numa gravação subaquática (Winderen, 2019); outro exemplo é o caso de Annea Lockwood, autora de várias obras de mapeamento musical de rios, que chegou a um interesse pelo som dos rios através da sua semelhança com o som do vidro esmagado, como podemos verificar em *A Soundmap of the Hudson River* (vd. Lockwood in Lane & Carlyle, 2014). Estes exemplos de estranhamento acontecem numerosamente na experiência da *sound-scape*. Como na obra de Chris Watson *Stepping Into the Dark*, o sino de uma aldeia, retumbando sonoramente após uma sequência de gralhar de aves, pode ser tão poderoso como o clímax de uma sinfonia, e o efeito de maximização conseguido pelo registo e pela equalização em estúdio torna-o, apesar de familiar, terrivelmente subliminar. Em *Amazon Days, Amazon Nights*, de Bernie Krause, a biodiversidade da selva amazónica torna-se uma cacofonia surpreendentemente equilibrada e harmoniosa, destacando, pelo efeito de amplificação e equalização, certas propriedades mais ardentes dos sons; a chuva, em particular, adquire uma significação musical absolutamente redentora. Por último, saliento um exemplo que mais se assemelha a um projecto de sonificação do que a uma *sound-scape* no sentido ortodoxo do termo. Em 1993, a NASA editou um registo sonoro, capturado pela sonda Voyager, das ondas electromagnéticas dos planetas do sistema solar. Estas composições, que a NASA acabou por cunhar como tal, são longas, de 25 a 30 minutos cada uma; e até nestes registos tão exóticos podemos encontrar tanto uma vertente documental, a possível, e uma vertente estética, que é absolutamente moderna, minimalista, e exigente para o ouvinte.

A confusão entre o registo documental e o registo estético a que a *soundscape* parece tão naturalmente dada é uma vantagem que parece fortalecer o seu estabelecimento como género próprio e porventura com possibilidades de alargamento ainda não inteiramente claras. É fácil, para o ouvinte comum, encontrar nestas composições o forte efeito mimético que, reforçado com o reconhecimento das fontes sonoras originais a que correspondem os sons, cria a experiência estética a partir de uma simples recolha sonora. Mas o conceito de mundo como composição contínua, de John Cage (Cage, 1982), está, no entanto, ainda longe da abertura de horizontes estéticos provocada pela *soundscape*; é credível que esta consiga desenvolver-se mais fecundamente no terreno em que a acção autoral se torna mais diminuta – não por isso menos importante – assim como na vertente da *objecthood* estética (Vd. Fried, 1967) e não tanto nos projectos vanguardistas de alargamento do conceito de arte a todo o material da percepção. Delimitada no seu próprio meio e prática, a *soundscape* resiste como forma de arte autónoma, sem se dissolver num relativismo onde todo o som seria música e todo o mundo composição, mantendo assim a distinção entre som e forma musical. A discussão mais alargada sobre o que a define exactamente como arte, ou o que define arte em geral, não tem aqui lugar; mas cremos ter descrito convenientemente como a ideia é constituída e a prática se processa no mundo da *soundscape*, um terreno imensamente fértil que tem oferecido à música de vanguarda refrescantes novas possibilidades.

Referências bibliográficas

- Cage, J. (1982). "Introduction. Themes & Variations". In Cox and Warner (2004), apud Cox, Christoph (2009). *Sound Art and the Sonic Unconscious*. *Organised Sound* 14(01):19.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Cox, A. (1999). *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. University of Oregon.
- Fried, Michael, "Art and Objecthood", *Artforum*, 1967.
- Gibson, J. J. (1974). *The perception of the visual world*. Greenwood Press.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (Millennium ed.). Princeton University Press.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and music*. Continuum.
- Lane, C., & Carlyle, A. (2014). *In the field: The art of field recording* (Reprinted with corrections). Uniformbooks.
- Licht, A. (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound*, 14(01), p. 3.
- López, F. (1997). Schizophrenia vs l'objet sonore: Soundscapes and artistic freedom. *Soundscape design*. Klangwelten Hörzeichen. Hans U. Werner und die Insertionisten. Akroama.
- Picker, J. M. "Soundscape(s): The turning of the word" in Bull, M. (Ed.) (2019) *The Routledge Companion to Sound Studies*, London: Routledge, pp. 147-157.
- Schaeffer, P. (1966) *Traité des Objets Musicaux - Essai interdisciplines*, Paris: Éditions du Seuil.
- Truax, B. (1996). Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, 15(1-2), pp. 49-65.
- Id. (2012). Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17(03), pp. 193-201.

Discografia:

- Krause, Bernie, *Amazon Days, Amazon Nights*, 1998, Jcd Records.
- López, Francisco, *La Selva*, 1998, V2_Archief.
- Id, *Buildings (New York)*, V2_Archief, 2001.
- Id, *Wind (Patagonia)*, and/oar, 2007.
- Lockwood, Annea, *A Soundmap of the Hudson River*, Lovely Music, 1989.
- NASA, *Symphonies of the Planets*, Laserlight Digital, 1993.
- Watson, Chris, *Stepping into the Dark*, 1996, Touch.
- Winderen, Jana, *The Noisiest Guys on the Planet*, bandcamp.com, 2019.

PAISAGEM SONORA E NARRATIVA CINEMÁTICA: O CASO DE TRÁS-OS-MONTES NO CINEMA PORTUGUÊS

TIAGO FERNANDES

Universidade da Beira Interior

Portugal é um país constituído por paisagens e territórios distintos. Se por um lado temos uma costa marítima que banha o país de norte a sul e que encontra no mar e nas atividades piscatórias uma importante fonte de subsistência, temos também, por outro, um território do interior demarcado por vales e montanhas e que vive essencialmente da agricultura. É neste contexto geográfico, bem no extremo nordeste do país, que encontramos a região de Trás-os-Montes, localizada junto à fronteira com a comunidade autónoma da Galiza e de Castilla y León. Sendo um território distante dos grandes centros populacionais, com paisagens únicas e tradições seculares, constitui um território fascinante que tem merecido ao longo das últimas décadas uma atenção particular no cinema português.

No entanto, tal como acontece na análise de outras obras, é muito frequente que os aspetos visuais tenham todo o protagonismo em relação a outros aspetos que compõem essas paisagens. Se por um lado temos montes e vales de uma beleza inigualável e com padrões de cor únicos, por outro temos uma série de elementos sonoros e reverberações únicas daquele território.

Na tentativa de contrariar este padrão de análise que frequentemente pode ser demasiado injusto, proponho documentar nas próximas páginas um exercício de escuta mais atento que incide sobre duas obras cinematográficas relevantes para uma análise histórica e sociológica deste território, mais concretamente, os filmes *Trás-os-Montes* (1976, Margarida Cordeiro e António Reis) e *Portugal – Um dia de Cada Vez* (2015, João Canijo e Anabela Moreira) que partem do relevo antropológico da paisagem sonora transmontana como um eixo de construção de uma experiência transcendente e impermeável à passagem do tempo.

Em primeiro lugar é importante referir que a seleção destas duas obras foi ponderada e ficaram de fora outras obras de relevo e que também mereceriam uma análise aprofundada, como por exemplo os filmes “Máscaras” (1976, Noémia Delgado), “Ana” (1982, António Reis e Margarida Cordeiro), “Campo de Víboras” (2016, Cristèle Alves), “Rio Corgo” (2015, Sérgio Da Costa, Maya Kosa), “Volta à Terra” (2014, João Pedro Plácido) e “Mal Nascida” (2007, João Canijo), que representou a primeira incursão do realizador no território transmontano e que, após o

fascínio inicial, foi revisitando nas suas obras mais recentes – “Fátima” (2017, João Canijo).

No entanto, apesar dos exemplos citados, é uma região pouco visitada pelo cinema português, e quando se verifica uma incursão de uma equipa cinematográfica, na maioria das vezes, é em busca de registos documentais, o que reforça a ideia da exploração, por parte dos cineastas, de um território distante e exótico. Importa então referir que esta análise é um estudo exploratório com uma metodologia analítica e comparativa, uma vez que em Portugal não existem tantos estudos do som no cinema como seria desejável. Como tal, procederei, numa primeira fase, a uma análise fílmica da banda som do filme e, num segundo momento, a uma análise comparativa entre duas obras e quatro autores que se propõem a olhar e a ouvir um território com uma distância temporal de exatamente 39 anos.

Paisagem Sonora

Antes de partir para a análise concreta das duas obras referidas é importante refletir um pouco acerca do conceito de *soundscape*, um neologismo criado por Raymond Murray Schaffer (compositor, investigador e escritor canadense) que tem sido consensualmente traduzido nos países latinos, como Paisagem Sonora. No seu livro “*A afinação do mundo*”, o autor formula um relevante raciocínio acerca do ambiente sonoro:

O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente¹.

A partir deste conceito chave de Schafer, podemos concluir que o “ambiente sonoro” pode constituir uma base extremamente sólida para um campo de estudos. É precisamente isso que acontece na análise destes filmes, a partir da identificação das sonoridades que constituem a banda sonora de ambas as obras, estamos a analisar ambientes reais no caso da captação de som direto, e ambientes abstratos sempre que existe a manipulação criativa do som.

A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório².

É a partir dessa constatação, da relação estabelecida e do facto de que os sons podem ser captados, misturados, reciclados e ressignificados que chegamos a outro conceito chave na análise destas duas obras, mais concretamente, a ideia de território sonoro proposta por Giuliano Obici, um artista e investigador brasileiro que

¹ Schafer, 2011, p. 366.

² Schafer, 2011, p. 185.

trabalha essencialmente com questões ligadas ao som: “o (Território Sonoro) TS opera, ao mesmo tempo, dois tipos de funções: propriedade e qualidade. A primeira estabelece posse, domínio por meio de placas e assinaturas. A segunda estabelece qualidades expressivas, subjetividades e intensidades”³.

Tal como o autor indica, um território sonoro pode simultaneamente adquirir a função de propriedade ao delimitar um campo de escuta e a função de qualidade ao criar expressividade. “Um TS não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também, aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TS”⁴.

Uma vez que o conceito “não existe de antemão” e tem necessariamente que ser construído, é logo no momento em que assistimos a estas duas obras que delimitamos um espaço de escuta onde qualquer som intruso (alguém que chama por nós, um carro da polícia que passa) pode modificar o nosso estado de concentração e invadir o “território” que criámos propositadamente para a fruição da obra. É nessa tentativa de construção de uma dinâmica que permita circunscrever os “territórios” retratados, que Obicci refere a dinâmica de *ritornelo* proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

O ritornelo é a síntese de três dinamismos implicados: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O termo provém da música, de onde Guattari e Deleuze o tomam de empréstimo para pensar melhor alguns aspectos do território. Em seu campo de origem, conforme o Dicionário Grove de Música (1988), ritornelo refere-se a uma breve passagem recorrente de um padrão a ser repetido numa peça musical. No entanto, para os autores, ele é, em uma de suas acepções, “todo conjunto de matéria de expressão que traça um território”⁵.

A partir da dinâmica de *ritornelo* o território assume o ponto central do qual estamos constantemente de saída e de regresso, o ponto a partir do qual podemos territorializar, desterritorializar ou reterritorializar. “Num sentido geral, chamamos ritornello a qualquer conjunto de materiais de expressão que traçam um território e que se desenvolvem em padrões territoriais, em paisagens territoriais (existem *ritornelos* motores, gestuais, óticos, etc.)”⁶.

É neste relacionamento de partidas e de chegadas, que um território sonoro se constitui enquanto matéria híbrida que está constantemente em transformação. Como tal, interessa-me, acima de tudo, explorar o conceito de território em metamorfose constante e a ideia de que tudo o que é referido de seguida, tendo ficado registado na memória coletiva dos intervenientes dos filmes, dos autores e na memória de quem assistiu às obras, continua a existir para lá desse território e a constituir um território abstrato que se vai transformando constantemente.

³ Obicci, 2008, p. 104.

⁴ Obicci, 2008, p. 104.

⁵ Deleuze & Guattari apud Obicci, 2008, p. 76.

⁶ Deleuze & Guattari, 1995-1997, p. 397. Tradução do texto original: “*En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc.)*”.

O Fator de Territorialização (FT) que o som exerce delimita o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, o Fator de Desterritorialização nos faz sair de uma condição de escuta confortável, gerando movimento para além dos modos sonoros que oferecem proteção e segurança. Um TS está sempre prestes a se desterritorializar⁷.

Se o fator de territorialização implica um limite territorial bem definido, o conceito de desterritorialização indica um ponto de fuga e “é o movimento pelo qual “se” abandona o território”⁸, ou seja, se quebram os limites anteriormente impostos. Já o ato de reterritorializar, implica que: “qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, “valer pelo” território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema”⁹.

É precisamente esta condição que podemos perceber na audição destas obras. Se por um lado reconhecemos estes sons como pertencentes ao nosso cotidiano, rapidamente somos confrontados com sons mais distantes da nossa herança sonora que nos colocam em conflito com tudo aquilo que ouvimos até hoje. Como tal, a banda sonora de ambos os filmes será analisada tendo em conta os sons inscritos no âmbito da oralidade, das manifestações artísticas ocorridas no âmbito de tradições musicais e da relação peculiar estabelecida entre o homem e a natureza e camadas sonoras daí resultantes. A partir destes sons será possível delinear a paisagem sonora de ambas as obras, estabelecer linhas de comparação e divergência e, conseqüentemente, apresentar conclusões relevantes para a análise do território retratado em ambos os filmes.

Análise dos filmes

O primeiro filme, *Trás-os-Montes*, foi realizado por António Reis e Margarida Cordeiro. Foi filmado em 1975, estreou em 1976 e propõe uma viagem a um Portugal profundo e a uma das regiões simbolicamente mais ancestrais do território português. Em simultâneo, procura expor as vicissitudes de um país saído de 48 anos de ditadura que romantizava o espaço rural, mas que o marginalizava em termos sociais.

Exatamente 39 anos depois, João Canijo e Anabela Moreira, propõem, novamente, uma viagem ao interior de um Portugal profundo procurando expor as vicissitudes de um país saído de 41 anos de democracia.

Apesar da boa receção crítica de ambas as obras, particularmente do filme *Trás-os-Montes*, a verdade é que ambos os filmes foram mal recebidos pelas populações locais, nomeadamente do território onde foram filmadas. Ao decidirem fazer a primeira exibição do filme no território transmontano (a estreia oficial aconteceu em Lisboa, no Satélite, a 11 de junho de 1976) por acharem que seria uma maneira de homenagear o povo que aparece no filme, a receção não foi tão boa como seria de esperar. Alguns momentos dessas exposições são recordados por João Bénard da Costa num ciclo de conversas organizado pelo Núcleo de Cinema da Faculdade de

⁷ Obici, 2008, p. 104.

⁸ Deleuze e Guattari, 1995-1997, p. 197.

⁹ Deleuze e Guattari, 1995-1997, p. 197.

Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, que teve lugar na Cinemateca Portuguesa, entre Outubro de 2007 e Março de 2008:

Digo isto para que saibam que o António Reis e a Margarida ficaram extremamente infelizes e tristes com esta recepção em Trás-os-Montes, dizendo que, exactamente ali onde queriam fazer a maior homenagem à gente de Trás-os-Montes, era onde encontravam a maior hostilidade. Não das pessoas que entravam no filme, que só o viram depois, mas de uma pequena burguesia completamente fora deste mundo, que aspirava a ser uma burguesia urbana e que reagiu com violência contra o filme¹⁰.

Como fica bem patente nesta memória de Bénard da Costa, a má recepção do filme não se verificou junto dos protagonistas, mas acima de tudo de uma “pequena burguesia” que não concordou com a abordagem dos autores ao território transmontano. Para além disso, ao se afastarem da capital de distrito para os territórios mais próximos da fronteira espanhola, a hostilidade foi crescendo:

Em Bragança o acolhimento foi relativamente civilizado, mas extremamente frio. Era óbvio que as pessoas não tinham gostado nada, o que deixou o António muito triste. Em Miranda do Douro, as coisas foram muito piores, e as pessoas começaram a olhar – ainda por cima era uma projecção ao ar livre, no Verão –, começaram a ver o filme e a achar-se insultadas¹¹.

Apesar das reacções negativas serem mais ou menos vincadas, podemos concluir que, no geral, as exibições do filme foram um autêntico fracasso. Mas o que poderia explicar essa recepção por parte da população? Em primeiro lugar o isolamento a que a região estava votada e que imprimia uma ideia de inferioridade em relação ao resto do país, consumada com uma incompreensão do filme e das opções estéticas dos autores. Em segundo lugar a ideia de que o progresso industrial patente na melhoria das redes ferroviárias e na reconstrução dos edifícios não estava muito presente na obra, o que se poderia traduzir numa representação de atraso civilizacional contra o qual a população lutava do ponto de vista político, com a reivindicação de obras, e intelectual a partir da ideia pré-concebida de que Trás-os-Montes estaria menos evoluído do que o resto do país.

Ou seja, queriam ver Trás-os-Montes como naquele momento, em 1976, começava a ser. “Onde é que estão as nossas estradas? Onde é que estão os edifícios modernos? Onde é que estão os campos bem tratados? Onde é que está a modernidade?” – ou o que eles entendiam por modernidade¹².

Como é natural, percebemos neste tipo de reacções uma ânsia das comunidades retratadas no filme em renegar os aspetos mais rurais e trazer para primeiro plano uma ideia de modernidade que destruiria todos os pontos fortes da obra, nomeadamente da documentação de tradições, das lides agrícolas e da relação única

¹⁰ Tavares, 2014, p. 3.

¹¹ Tavares, 2014, p. 3.

¹² Tavares, 2014, p. 3.

do homem com a natureza. Apesar de Margarida Cordeiro ter raízes em Trás-os-Montes, e da sua mãe ser, inclusive, a protagonista da sua obra seguinte, “Ana” (1982, Margarida Cordeiro e António Reis), creio que terá ficado verdadeiramente surpreendida com a receção crítica da população a um filme que terá sido realizado principalmente com o intuito de homenagear o povo transmontano e nunca de o inferiorizar. Para os leitores que ainda não tenham visto a obra, importa referir que se trata de um olhar extremamente poético sobre um território particular do país, as suas paisagens e as suas tradições.

Exatamente 39 anos depois, com o filme *Portugal, um dia de cada vez* (2015), João Canijo e Anabela Moreira, propõem, novamente, uma viagem ao interior de um Portugal profundo, procurando expor as vicissitudes de um país saído de 41 anos de democracia. Filmado no concelho de Vinhais, apesar de o filme não ter sido alvo de uma receção crítica tão exacerbada como no caso da obra de António Reis e Margarida Cordeiro, a partir de algumas conversas que mantive com alguns amigos naturais do concelho retratado no filme, continua a existir a ideia de que as produções cinematográficas rodadas nesse território continuam a transmitir uma ideia de atraso civilizacional para quem desconhece aqueles locais. Ou seja, apesar de terem passado várias décadas, continua a predominar a leitura de que devemos esquecer os traços que constituem a singularidade e relevo social do território para dar lugar a uma formatação mais linear onde predomine a ideia de evolução e de progresso civilizacional.

Importa então referir que, para os habitantes do território, ambos os filmes trazem para o retrato mediático uma visão do interior do país que vulgarmente é retratado como uma zona de atraso civilizacional, economicamente desfavorecida e que nada mudou nas quase quatro décadas que separam as duas obras, mesmo que tenham existido mudanças drásticas no contexto político e social.

Para além dos testemunhos que recebi pessoalmente de amigos, em relação ao filme de 1976, há relatos de antestreias junto das populações locais, com vários intelectuais de Lisboa e representante políticos, onde se confirma o desconforto evidente da população ao ver cenas como a criança a comer neve, criando junto dos transmontanos a representação de um povo “esfomeado”.

No caso desta última obra, importa referir que, por uma questão de linearidade, apenas será objeto de análise a parte correspondente ao território transmontano, mais concretamente, a primeira parte do filme. Ao contrário do filme de António Reis e Margarida Cordeiro, este último centra-se, sobretudo, na passagem dos dias neste território a partir do quotidiano de algumas habitantes, nomeadamente, uma jovem estudante residente na aldeia raiana da Moimenta, um casal de Vinhais proprietário de um pequeno estabelecimento comercial e a tradicional festividade, realizada anualmente, em honra da Sra. da Ponte, na localidade de Fresulfe. Importa, então, referir que as obras são completamente distintas na abordagem concetual e, inclusive, na construção da banda sonora, tal como pode ser evidenciado no facto de António Reis e Margarida Cordeiro serem creditados como diretores de som no seu próprio filme, e Hugo Leitão ser a única pessoa da equipa de som (mistura) do filme de João Canijo e Anabela Moreira. Como é óbvio, a análise da ficha técnica é realçada quando assistimos a ambos os filmes e constatamos a

criatividade e preocupação sonora patente no filme de 1976, nomeadamente nas metáforas e no registo sonoro de manifestações culturais próprias daquela região. No segundo caso, pelo contrário, o som do filme é resumido à captação de som direto, sem qualquer trabalho criativo e que resulta, maioritariamente, na aplicação de sons síncronos que complementam as imagens captadas. Como tal, mais do que comparar ambos os filmes, interessa, acima de tudo, retirar informações sonoras que nos permitam comparar as Paisagens Sonoras do mesmo território, registadas num intervalo de quatro décadas e com contextos políticos e sociais absolutamente distintos.

Análise técnica e estética

Em termos técnicos o primeiro filme é em mono, ou seja, o som vem apenas de uma direção, e o segundo é em estéreo, o som vem de ambos os lados. Uma vez que ao longo do período compreendido entre a produção das duas obras houve lugar a inúmeras evoluções tecnológicas no âmbito da captação e na reprodução de som para cinema, é evidente que a questão técnica não será comparável, mas antes a utilização narrativa do som em ambas as obras.

Já do ponto de vista estético verifica-se uma clara distinção. Enquanto que em “Trás-os-Montes” o desenho de som é extremamente criativo, nomeadamente com a colocação de música não diegética e de vários sons fora de campo que reforçam o olhar poético dos realizadores, no caso de “Portugal, um dia de cada vez” e da parte correspondente a Trás-os-Montes, há total predominância do som direto das cenas que compõem a primeira parte do filme. Se em 1975 se optou por trabalhar, misturar e ressignificar toda uma paisagem sonora de determinado território, em 2015 optou-se por fazer um mero registo linear dos sons que compõem cada uma das cenas do filme. Uma vez que João Canijo e Anabela Moreira apenas tomaram esta opção na parte do filme que aqui temos em análise (nas partes restantes há alguns detalhes mais criativos) podemos ser levados a crer que houve uma tentativa dos autores em preservar a sonoridade imediata dos locais retratados no filme, o que pode significar que o som direto registado na rodagem constituiria uma base sonora consistente e que não necessitaria de um trabalho muito criativo na fase de pós-produção.

No caso do primeiro filme, logo no início, começamos por ouvir o assobio de um pastor enquanto observamos uma paisagem. Alguns segundos mais tarde percebemos que se trata de uma criança que tenta controlar o seu rebanho a partir dos sons humanos característicos dessa atividade agrícola. No meio da calma aparente de um meio rural a criança e o seu rebanho personificam um turbilhão de sons violentos que vão transformar em absoluto a paisagem sonora daquele local.

No caso do segundo filme, no início, assistimos a um grupo de pessoas de várias idades (criança, jovens e adultos) que estão a carregar fardos para o reboque de um trator agrícola. Uma vez que o ruído da máquina em movimento vai rasgando a paisagem, estes são obrigados a gritar ordens de comando uns para os outros na tentativa de agilizar o trabalho. Novamente, a calma aparente de um campo agrícola é transformada por um coro de vozes e dos ruídos das máquinas que vão preenchendo a sonoridade daquele lugar. Para além de em ambos os casos se registarem

sons com uma amplitude elevada e violentos, começa-se aqui a desenhar o tipo de interferência que o homem representa para o meio envolvente. A sua ação colonizadora e as suas atividades diárias transformam por absoluto a realidade daqueles locais e constituem uma base de análise extremamente sólida do ponto de vista histórico e sociológico. Se em Trás-os-Montes encontramos sons ligados às atividades agrícolas e ao pastoreio, noutras zonas do país encontraríamos sons ligados à indústria ou a outras atividades. Ao analisarmos a paisagem sonora de determinado lugar, estamos também a recolher importantes elementos para a análise das comunidades inseridas nesse espaço geográfico e fílmico.

Mas de modo a poder fazer uma análise ainda mais aprofundada, optei por dividir as camadas sonoras que compõem as duas obras em três eixos essenciais:

Oralidade

A audição da pronúncia típica daquela região do país e a utilização da língua mirandesa, no filme de 1976, representam um elemento fortemente identitário daquele território. Em primeiro lugar porque a pronúncia transmontana é, tal como as demais pronúncias, um elemento muito característico dos seus falantes. Em segundo lugar porque a língua mirandesa, 2ª língua mais falada no nosso país, pode ser ouvida essencialmente no território de Miranda do Douro, o que revela novamente um traço único daquela região e em particular do povo mirandês.

Expressão artística

A música tradicional, os gaiteiros com as suas gaitas de foles e bombos de pele e os pauliteiros de Miranda do Douro são, novamente, expressões artísticas e culturais exclusivas daquele território. Como é natural, os instrumentos e as danças associadas podem ser reproduzidos em qualquer outro continente, mas perderiam irremediavelmente a alma dos seus executantes que, de geração em geração, foram transmitindo a arte de tocar determinado instrumento e as coreografias das danças tradicionais. Como é de prever, toda esta herança cultural é extremamente valiosa para a compreensão e catalogação desse território.

Relação homem-natureza

À falta de um termo mais adequado, decidi incluir neste terceiro grupo de sons aqueles que dizem respeito à relação que o homem estabelece com a natureza. Aqui podemos incluir os sons das máquinas (comboio, trator) e todos aqueles em que existe uma intervenção direta do ser humano (sons do lenhador, do cutileiro, etc.). Nesta categoria abro um parêntesis para referir um momento do filme Trás-os-Montes que, em particular, me interessa bastante do ponto de vista desta relação. Na cena em que as crianças partem o gelo do rio com os pés, para além da metáfora de uma “relação abusiva” do homem com a natureza que vai além da transformação da paisagem sonora e que aqui culmina na destruição das enormes placas de gelo que cobrem o rio, representa também uma quebra radical da calma transmitida pelo.

Já no caso das máquinas industriais e em concreto do comboio que vais rasgando a paisagem no final do filme “Trás-os-Montes”, enquanto que no filme dos irmãos Lumière *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896, Auguste Lumière, Louis

Lumière) a visualização da chegada do comboio à estação assustou os espetadores, neste caso acontece precisamente o contrário. Apesar de não vermos com rigor o comboio, ouvimos de maneira bem marcada o som do seu apito. Este elemento, uma sonoridade algo poética, em conjunto com a sonoridade do trator no início do filme *Portugal, um dia de cada vez*, sintetizam a ideia de progresso, por um lado ferroviário, um elemento bem patente no final do séc. XIX, uma vez que na viragem para o séc. XX Trás-os-Montes era a zona do país com mais quilómetros de linha férrea, por outro lado, a partir da maquinaria agrícola, temos também a ideia de uma modernização da agricultura bem patente no final do século. Quero com isto reforçar que, mesmo que estes últimos exemplos não sejam sons típicos e característicos daquele território, têm uma importância absolutamente fundamental na análise sociológica e na contextualização histórica daquela região que, tal como percebemos nas recordações das primeiras projeções, ansiava em se assumir como uma região moderna e com boas acessibilidades.

Apesar de o homem modificar e adulterar a paisagem sonora em qualquer época e sociedade, o que está em causa nestes filmes são as características estéticas dessa manipulação. Apesar dos constantes estudos que evidenciam características relacionadas com o plano visual, o que importa neste trabalho é referir e reforçar a importância da oralidade, da música tradicional e dos demais elementos sonoros descritos anteriormente, enquanto peças chave fundamentais para a construção e análise da identidade de um povo.

Apesar das duas obras estarem separadas por várias décadas, creio que, no essencial, a paisagem sonora transmontana se mantém revestida por traços singulares que permitem assegurar uma identidade sonora única e inimitável. Após 40 anos de evolução, a maioria dos elementos referidos (música, pronúncia, etc.) continua estritamente enraizada na sonoridade do quotidiano desta região. Acima de tudo, creio que será importante reforçar a ideia de que o homem marca o espaço, violenta a natureza e impõe os seus sons.

Referências bibliográficas

- Costa, C. A. (2010). O cinema de reis e Cordeiro e a representação da Cultura popular. In *Panorama 2010* (Catálogo de Festival, pp. 86-89). Lisboa, Portugal: Cinemateca Portuguesa.
- Cunha, P. (2018). Cinematographic Missions to the Portuguese Territory (1917-1918). In I. V. Álvarez, F. Rosário (Ed.). *New Approaches to Cinematic Space*. ISBN: 9781138604445. (pp. 179-190). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1995-1997). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora 34.
- Obici, G. (2008). *Condição da escuta*. Rio de Janeiro, Brasil: 7letras.
- Schafer, R. M. (2011). *A afinação do mundo*. São Paulo, Brasil: Editora Unesp.
- Tavares, A. (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Cap. 5. Porto, Portugal: Dafne Editora.
- Viseu, A. (2015). A memória do outro: o sistema de valores dos transmontanos no estado novo. In C. S. Ribeiro, L. A. Alves (Ed.). *Cultura Espaço e Memória*, 6, pp. 179-197.

Filmografia

- Alves, C. (Realizador). (2016). *Campo de Víboras* [Filme].
- Canijo, J. (Realizador). (2007). *Mal Nascida* [Filme].
- Canijo, J., & Moreira, A. (Realizadores). (2015). *Portugal, um dia de cada vez* [Filme].
- Costa, S. d.; Kosa, M. (Realizadores). (2015). *Rio Corgo* [Filme].
- Delgado, M. (Realizador). (1976). *Máscaras* [Filme].
- Lumière, A. & Lumière, L. (Realizadores). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Filme].
- Plácido, J. P. (Realizador). (2014). *Volta à Terra* [Filme].
- Reis, A., & Cordeiro, M. (Realização). (1976). *Trás-os-Montes* [Filme].

Webgrafia

- Desconhecido. (2019). *antonioreis.blogspot*. Obtido em março de 2019, de António Reis (Blog): www.antonioreis.blogspot.com

O SOM DA PAISAGEM RÁDIO-MAPA

UMA CAMINHADA DE ESCUTA SOBRE A PAISAGEM SONORA DO PROJETO

RADIONÔMADA

RODRIGO PAGLIERI

Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Arquitetura
da Universidade do Minho – LAV/EAUM
Laboratório de Paisagem Património e Território – Lab2PT

Introdução à Paisagem rádio-mapa

Para Lucy Lippard (1983), o mapa é *overlay*, ao mesmo tempo o lugar e a viagem, camadas sobrepostas da imagem e da imaginação. Para Anne Cauquelin (2007) a paisagem é uma invenção, um construto detonado pela camada que é dada a conhecer como paisagem, seja esta um relato, um som, uma imagem. A paisagem e o mapa participam da mesma natureza construtiva e processual. Este capítulo se apresenta para pensar a paisagem no fazer artístico contemporâneo ligado à sonoridade e à cartografia, e mais especificamente para refletir sobre as características dos processos envolvidos na construção mental de uma paisagem sonora crítica em meio ao atravessamento dos territórios da paisagem geográfica, cultural e política de um determinado percurso.

Há muito tempo, o meu trabalho artístico e teórico se voltou para os espaços abertos da paisagem e às narrativas resultantes desses espaços, um tempo depois ao nomadismo, e desde então as questões entorno da paisagem se intensificaram e quis saber: Quais os territórios conceituais envolvidos nos processos de construção da paisagem sonora com potência crítica, e como eles se relacionam diante das demandas do contemporâneo? Como pesquisador artista, resolvi tentar responder a questão propondo uma nova linguagem para a paisagem contemporânea sob o conceito de *paisagem rádio-mapa*¹ e por meio de sua estruturação conceptual tentar responder à questão. Também propus uma obra que trouxesse à pesquisa, a experiência do conceito, esta obra se chamou *Projeto RADIONÔMADA*. A ideia de propor também uma obra, junto a invenção de uma linguagem é ter uma base empírica que nos permita pensar nas estruturas da paisagem e seus desdobramentos nas teorias

¹ Irei usar em *itálico* os conceitos que participam da estrutura conceitual da linguagem *paisagem rádio-mapa* que propomos no artigo, alguns criados por mim e outros adaptados de conceitos pré-existentes, que aqui foram transformados, estes conceitos são: a *paisagem sonora* e a *paisagem geográfica*.

contemporâneas da arte para as práticas artísticas que se ocupam dos territórios nômades e narrativos dos percursos, e assim poder contribuir com as discussões sobre a transformação da paisagem sonora em face às exigências dos territórios do contemporâneo, cada vez mais conectados por linhas de fuga e contaminação. A *paisagem rádio-mapa* é uma subcategoria da paisagem contemporânea que faz agenciamentos com a Arte Sonora, com a Web Arte e a *Land Art*.

A *paisagem rádio-mapa* é uma cartografia sonora-poética da paisagem, tendo as ondas de rádio como instrumento coletivo de desenho de mapa e a geografia do território como cartógrafo espontâneo de mapas sonoros. É uma linguagem artística e o *rádio-mapa* o seu objeto técnico, uma página de internet que mostra a localização e o deslocamento do artista/caminhante no mapa, transmitindo em tempo real as rádios analógicas do local. O *rádio-mapa* nasce da combinação entre uma caminhada de longa distância em forma de viagem, a captação de ondas de rádio em deslocamento, a transmissão dessas ondas de rádio em tempo real para a internet e um mapa com rastro e geolocalização; oferece ao público duas opções de visualização, a imagem do satélite e a imagem do mapa (ver figura 1 e 2). Essa escolha de visualização é uma primeira forma de interação com o *rádio-mapa*, que conta ainda, com um local para o artista/caminhante lançar comentários sobre a paisagem geográfica que experimenta e sobre as estações de rádio sintonizadas pelo projeto, esta é a segunda forma de interação, já que o público pode escolher entre ver esta narrativa ou não, e navegar, se quiser, pelas outras narrativas que vão ficando como ícones pelo caminho cada vez que o artista/caminhante lança um texto no mapa. Chamamos esta narrativa sobre as estações e sobre a paisagem de *Diário rádio-mapa* (ver figura 3). Estas narrativas são lançadas no mapa como um ícone interativo com o desenho de uma antena, na qual o público pode clicar e ter acesso ao texto com informações sobre a transmissão ou sobre o território geográfico da transmissão. O *Diário rádio-mapa* funciona como mais um recurso para ligar a nossa narrativa radiofônica ao local da viagem e ao mapa.

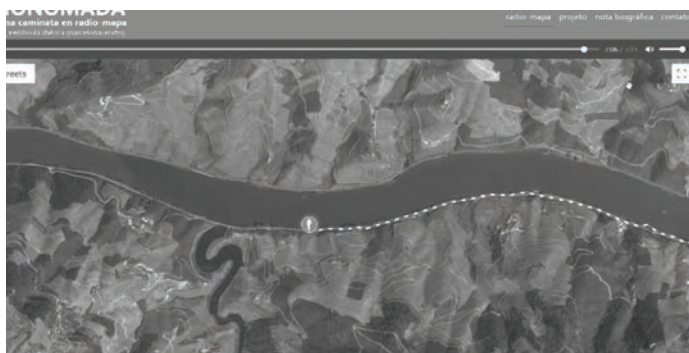
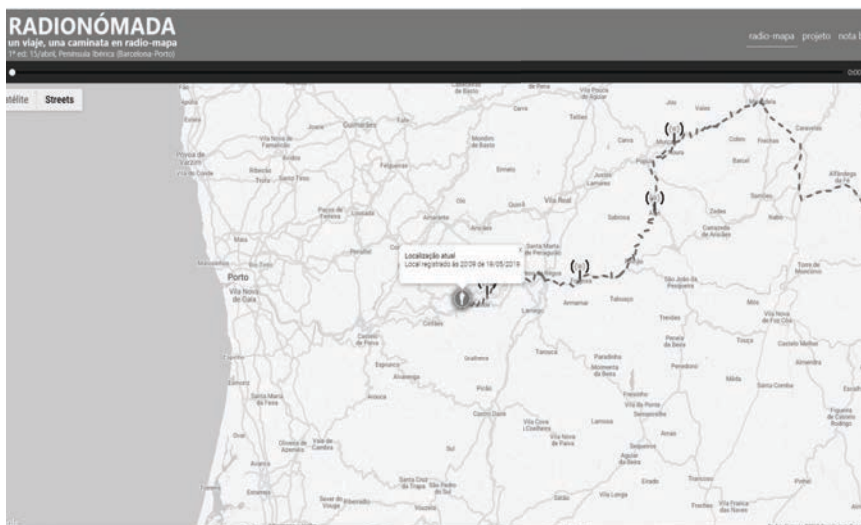


Fig. 1 - Interface gráfica do *rádio-mapa* (versão satélite)

A tecnologia em questão usa como base a plataforma do *Google Maps* e três aplicativos associados a esta plataforma. O *Media Cast* que faz o *streaming* de áudio, ou seja, a digitalização do som analógico e sua transmissão ao vivo para a internet, o *GPS logger* que é o responsável por indicar nossa localização e nosso rastro no mapa e o *Diário rádio-mapa* (ver figura 3) criado especialmente para o projeto e que permite que quando escrevamos um texto, este texto seja lançado no mapa no local onde fizemos o *post*.

Ao artista/caminhante que faz a viagem com a antena de captura de rádios analógicas e o equipamento de transmissão, chamaremos de agora em diante de *Homonômada*, um caçador de ondas de rádio e o sujeito que vive a experiência da paisagem. O *Homonômada* é a subjetividade e a dinâmica que dão vida, pulsação e movimento ao *rádio-mapa*, sendo representado no *rádio-mapa* por um *gif* animado que pulsa, enquanto indica a posição e o deslocamento do seu corpo na paisagem em tempo real. Quem vive a experiência do *Homonômada*, é sempre o artista que propõe o trabalho. No caso do *Projeto RADIONÔMADA* como era uma proposição minha, fui eu a viver na pele do *Homonômada* a experiência da paisagem, mas como pretendemos que a linguagem da *paisagem rádio-mapa*, venha a ser praticada também por outros artistas, a cada nova proposição, um novo corpo assume a experiência da paisagem. O *Homonômada* leva consigo uma mochila com um pequeno rádio analógico acoplado nela e uma estrutura de metal, também acoplada à mochila que sustentava uma antena de longo alcance (ver figura 4) que capta todos os canais digitais e analógicos (VHF, FM, UHF e HDTV). Esta antena tem um desenho futurista e é de um tamanho considerável, e por estar acoplada à mochila forma com ela um único objeto, que passa a ser um objeto artístico, um resíduo poético do trabalho que cha-



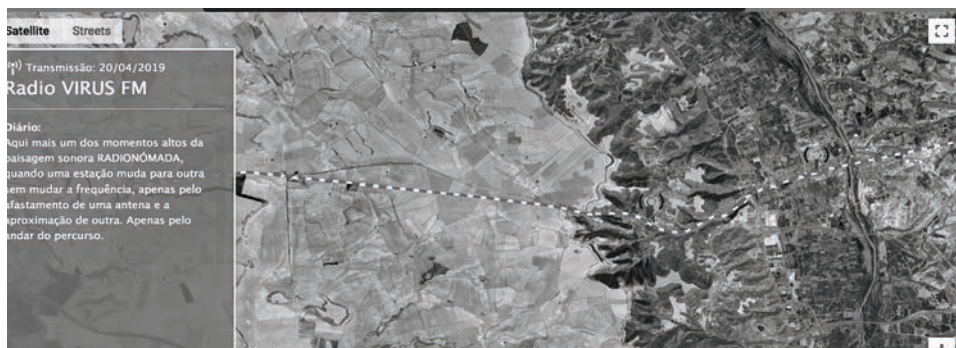


Fig. 3 - Interface gráfica do rádio-mapa com o Diário rádio-mapa ativado

A paisagem rádio-mapa existe no cruzamento das três instâncias da paisagem que a compõe: a paisagem sonora, a paisagem-mapa e a paisagem do caminhar, e em meio ao movimento de desterritorialização dos territórios da paisagem etnográfica e paisagem geográfica. Instâncias fluídas em um mapa conceitual de territórios nômades, demarcados por linhas de fuga sobre os domínios do sonoro², do etnográfico³, do relacional⁴, do geográfico⁵ e do cartográfico. Estes são os domínios conceituais da paisagem rádio-mapa. É em meio às intercessões, e sobreposições destes territórios da paisagem, que a linguagem deste conceito se realiza. Desta complexidade de territórios tratei na minha tese de doutoramento. Neste capítulo iremos nos ocupar dos territórios da paisagem sonora, do modo como as fronteiras entre os territórios da paisagem rádio-mapa são desenhadas por linhas de fuga e de desterritorialização, e como estes se combinam e se contaminam em agenciamentos poéticos. Cada um deles vive dos agenciamentos que faz com outros territórios, assim para falar da paisagem sonora da paisagem rádio-mapa é preciso falar também da paisagem geográfica e da paisagem etnográfica.

A paisagem geográfica, neste contexto, se refere ao resultado sonoro que nasce da interação da geografia de um determinado lugar na captura nômade de ondas de rádio. Sendo a transmissão radiofônica uma transmissão de ondas eletromagnéticas,

² Sobre as paisagens sonoras e as relações entre paisagem e meio ambiente, usamos alguns textos dos pesquisadores das paisagens sonoras ligados a *World Soundscape Project*, em especial o livro *A Afinação do Mundo* de Murray R. Schafer (2001), principal pesquisador e difusor do conceito. Nos aprofundaremos neste assunto na seção *A Paisagem sonora do rádio-mapa*.

³ Nos referimos aqui à pesquisas em torno da antropologia da experiência de Victor Turner (1986) e ao ensaio *O Artista como Etnógrafo* de Hal Foster (2014), presente em seu livro *O Retorno ao Real*.

⁴ Embora usemos esse termo livremente para nos referir aos encontros e às relações que se travam no caminho da viagem, sobre alguns aspectos, que comentaremos adiante, encontra uma correlação com o uso dado por Nicolas Bourriaud (2009) no seu livro *Estética Relacional*.

⁵ A paisagem geográfica é uma categoria da geografia que estuda a parte visível do espaço geográfico, incluindo a paisagem natural e culturais ou humanizada, o conceito aqui é utilizado no sentido de indicar as transformações que a geografia impõe à captura nômade de ondas de rádio.

ondas físicas que cruzam o real dos espaços físicos da paisagem, os diferentes acidentes geográficos incidem sobre o deslocamento e a recepção do som no espaço, transformando o áudio capturado e gerando o que passaremos a chamar de *eventos geosonoros*: ruídos e interferências que compõem a nossa paisagem sonora.

A paisagem etnográfica por sua vez se manifesta nos aspectos sociais e culturais atrelados ao som que, transmitidos nos discursos e eventos que compõe a programação radiofônica das diferentes emissoras que participam da nossa captura nômade, participam também das conversas e dos encontros que o *Homonômada* faz com o Outro que caminha durante a viagem e que, como veremos adiante, participam da composição musical da nossa *paisagem rádio-mapa*. As rádios se caracterizam por ser um dos meios de comunicação mais próximos das questões comunitárias, questões políticas, sociais e culturais que fazem a programação de uma emissora de rádio. Nela se refletem os costumes, o gosto, os anseios e as necessidades de uma determinada comunidade. A paisagem etnográfica, portanto, é aquela que nasce dos encontros da antena da *paisagem rádio-mapa*, com a cultura, com as relações sócias e políticas de um território específico, e que se desenha, no encontro com o Outro da paisagem.

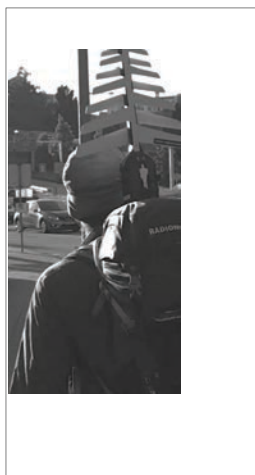


Fig. 4 - O *Homonômada* e a *rádio-mochila*

O Projeto RADIONÔMADA

As ondas de rádio se movem no espaço, a radiodifusão é uma forma de viagem. Os caminhos dessas viagens sonoras foram provocados por nossa antena receptora a cruzar nosso caminho e construir conosco a *paisagem rádio-mapa* do Projeto RADIONÔMADA.

O Projeto RADIONÔMADA foi uma *paisagem rádio-mapa*, que consistiu em uma caminhada de 38 dias realizada no período de 15 de abril a 22 de maio de 2019, pelo interior da Península Ibérica, entre Barcelona e Porto, e na criação de um *rádio-mapa*: uma estação de rádio digital com transmissão ao vivo e com interface gráfica de

mapa com rastro e geolocalização sobre a plataforma do Google Maps. Tratou-se de um projeto artístico de mapeamento *geosonoro* da narrativa das rádios locais e do comportamento das ondas de rádio durante sua propagação no espaço em relação à paisagem geográfica dos territórios; tendo, a caminhada como processo cartográfico e o rádio como instrumento coletivo de desenho e modulação de mapa.

O projeto teve duas faces simultâneas e relacionadas. Uma das faces foi a caminhada pelos caminhos, estradas, *pueblos*⁶, vilas, aldeias e cidades espanholas e portuguesas, com uma mochila equipada com um rádio analógico e uma antena auxiliar, própria para a faixa FM, capturando as emissões das rádios locais por onde passou nosso percurso. A outra face do projeto consistiu em retransmitir via *streaming*, ou seja, ao vivo pela internet, o áudio das emissoras locais captado pelo rádio analógico que levamos na mochila. O áudio do rádio analógico foi digitalizado e enviado em tempo real para www.radionomade.art, o sítio criado na internet para hospedar o *rádio-mapa*. A interface gráfica relacionará o som transmitido ao lugar correspondente no mapa. A programação do *rádio-mapa* do Projeto RADIONÓMADA foi uma programação aleatória, resultado da re-transmissão da programação musical das rádios locais pelas quais passei. Uma colagem sonora composta, ao acaso, pelo encontro com as pessoas e as antenas de transmissão em FM. Falo de programação aleatória porque a sintonia das rádios que retransmitimos foi determinada pelo percurso na medida que nos afastávamos de uma antena emissora e nos aproximávamos de outra. A programação do rádio-mapa é uma paisagem sonora composta pelo caminho e pelos acidentes geográficos desse caminho.

Como vimos, o domínio sonoro da *paisagem rádio-mapa*, como território principal, neste cruzamento de territórios da paisagem, faz agenciamentos com os territórios da *paisagem geográfica* e da *paisagem etnográfica*. O território da paisagem sonora da *paisagem rádio-mapa* resulta desses agenciamentos fruto da interação entre as rádios emissoras e a nossa antena receptora em deslocamento pela paisagem. É a paisagem que se cria do cruzamento dos percursos das ondas de rádio com o percurso da nossa antena nômade em relação à topologia e a morfologia da paisagem. É uma captura nômade de áudio radiofônico como técnica de desenho de mapa e modulação da paisagem. É aquela que nasce da potência modular dos acidentes geográficos.

O domínio do etnográfico da *paisagem rádio-mapa* se constrói da sonoridade e do conteúdo da programação das rádios locais que a antena RADIONÓMADA captura e re-transmite transformados, por um lado, pela junção e sobreposição da programação original das rádios ao longo da viagem, e pelo outro, pela intervenção geográfica sobre a captura nômade de áudio radiofônico que denominamos de *eventos geosonoros*. Apesar de transformadas pelo deslocamento da antena receptora no espaço geográfico – característica do aspecto sonoro da *paisagem rádio-mapa* – as narrativas públicas de cada estação de rádio que o Projeto RADIONÓMA captura, estão lá. Embora, fragmentado ou sobreposto, o discurso presente na narrativa das emissoras participa e compõe o discurso amplo e heterogêneo do *rádio-mapa*, compondo um novo discurso a partir da colagem de fragmentos de muitos discursos heterogêneos

⁶ Os espanhóis chamam de *pueblo* o que os portugueses chamam de aldeia, ou seja, complexos urbanos menores que uma vila.

que compõe a *paisagem etnográfica* da *paisagem rádio-mapa*. Assim, os territórios geográficos da *paisagem rádio-mapa* nascem do seu agenciamento com a paisagem sonora, do embate do corpo na paisagem, na relação que a captura nômade de ondas de rádio cria com os relevos, vales e montanhas, provocando o evento geosono. Há um dever da paisagem na viagem que se faz caminhando, a cada territorialização um novo quadro sonoro, uma nova perspectiva, um outro ponto de fuga, um novo horizonte, uma nova geografia.

Em suma, a linguagem *paisagem rádio-mapa* – que é uma categoria da paisagem contemporânea, aqui representada pelo Projeto RADIONÔMADA – é o conjunto articulado e transversal da paisagem sonora, da paisagem etnográfica, da paisagem relacional, da paisagem geográfica e da paisagem mapa. Trata-se de uma paisagem nômade e narrativa que usa o mapa e o rádio como instrumentos na construção da narrativa da paisagem e o caminhar como o método nômade de cartografia.

Nesse sentido é importante esclarecer que RADIONÔMADA não é um lugar apenas para se ouvir rádio, mas também para se ouvir a onda de rádio errar, falhar, chiar ao bater contra as montanhas. Um lugar para se ouvir a desordem sonora de duas rádios sobrepostas quando as ondas de cruzam na nossa recepção. Como ocorreu, por exemplo, quando se sobrepôs uma narração esportiva de futebol do campeonato espanhol a uma música clássica executada por orquestra e foi inusitado e potente esse encontro, a potência de ver a poética dos encontros entregue ao acaso dos relevos geográficos. É potente ver a *paisagem rádio-mapa* se desenhando. Como quando o som da narração de futebol foi desaparecendo, emudecendo, falhando à medida que nos afastávamos da sua antena emissora, prevalecendo assim o som da orquestra; e ver ele voltar, alguns quilômetros a frente, depois de uma curva na montanha, para compor novamente com a música de orquestra, a *paisagem rádio-mapa* do Projeto RADIONÔMADA. A paisagem *rádio-mapa* é o lugar de ouvir a paisagem da experiência, modulada pelo fluxo das ondas de rádio na geografia do território da paisagem. As ondas de rádio modelando a paisagem, a desordem sonora dos relevos construindo paisagens sonoras. RADIONÔMADA é sobre a propagação do som no espaço em relação ao homem e à paisagem.

A Paisagem sonora do rádio-mapa

Uma paisagem sonora é a sonoridade que envolve e que emana de um determinado ambiente acústico. Uma combinação de sons que se forma ou surge à nossa percepção quando estamos imersos num espaço sonoro. Porém, é necessário esclarecer que a *paisagem rádio-mapa*, que aqui se propõe, é uma nova configuração de paisagem sonora, onde esta, se vê convidada a participar de um complexo agenciamento com outros territórios da paisagem, presente na narrativa das rádio locais e na paisagem geográfica que se mostra nos *eventos geosonoros*. Embora usemos o som ambiente como fundo da composição, como veremos a frente, quando apresentarmos os tipos de som segundo a sua função, o nosso som principal, ou chave, é o som das transmissões de rádio, ou seja, um som que apesar de estar presente no ambiente acústico, está codificado como onda eletromagnética, tornando-se acessível apenas

a quem tiver consigo um “objeto técnico” como diria Gilbert Simondon (2007)⁷, ou um “aparelho” como diria Vilém Flusser (1985)⁸, entre tantos autores que trataram da questão. A *paisagem rádio-mapa*, amplia o conceito de paisagem sonora, ao incluir em seu rol de composição os sons que não habitam espontaneamente o ambiente acústico, a não ser que mediados por um aparelho técnico que, como definido por Flusser, “guarda seus próprios conceitos” (citado por Nóbrega, 2014, p. 32). Seguindo esse pensamento procuramos desconstruir o uso habitual do aparelho e sua lógica de funcionamento, fazendo com que ele funcionasse não apenas como um meio de comunicação, mas também como um instrumento de desenho de mapa e um modulador de paisagem.

O entendimento do que é paisagem vem se transformando nos últimos cinquenta anos, resultado da abertura de campo das linguagens artísticas, da aproximação da arte à vida e dos adventos tecnológicos. Assim também ocorreu com o entendimento do que é música, este foi se transformando até cruzar com a paisagem e derivar na paisagem sonora. Em uma entrevista no início da década de 1970, John Cage declarou o que entendia por música: “Música é sons, sons à nossa volta, seja dentro ou fora das salas de concerto – vejam Thoreau” (citado por Schafer, 2001, p. 19). Cage estava se referindo aos textos do *Walden*, onde Henry David Thoreau, descreve seu fascínio ao descobrir novos sons da natureza e discorre sobre sua musicalidade. Quando Cage fez essa afirmação, pensar os sons da natureza como música, não era uma novidade, isso muitos compositores de música erudita já o haviam feito, como por exemplo Heitor Villa-Lobos em *A Floresta Do Amazonas* (1958). O que era novidade e motivava o músico era o fato de que esses sons agora poderiam ser gravados de um ambiente acústico real e editados para serem utilizados numa composição, inclusive com a possibilidade de manipular eletronicamente o som capturado na natureza.

Estas transformações no conceito de música devem muito às experimentações vanguardista da segunda metade do século XX, quando Cage e outros começaram a pensar música a partir do espaço e da paisagem. Em 4'33"⁹, Cage nos convida a ouvir apenas os sons externos à composição em si. Quero dizer que: quando nos oferece o silêncio como composição, Cage nos convida a ouvir o entorno, e nesse momento, o som real do ambiente ocupa o lugar da composição musical. Nasce ali um prenúncio da paisagem sonora, da inserção do real acústico do território como paisagem. No decorrer do século XX e gradualmente, as definições convencionais de música foram abrindo espaço para a entrada da paisagem sonora como linguagem artística, ecológica e musical.

⁷ No seu livro *El modo de existencia de los objetos tecnicos*, Simondon desenha o perfil de um objeto técnico como um objeto da cultura (Simondon, 2007).

⁸ Na sua reflexão sobre a fotografia, no livro *Filosofia da caixa preta*, Flusser analisa o aparelho (câmara) como um meio a ser explorado pelas artes para lhe reverter a funcionalidade (Flusser, 1985).

⁹ 4'33" é uma composição musical do compositor e maestro John Cage, que consiste em quatro minutos e meio de silêncio. Realizada em 1952, a obra marcou como precursora do *happening*. A partitura está estruturada em três movimentos que são identificados por movimentações do regente e dos músicos. Com este trabalho, Cage questiona o paradigma da música ocidental, que explicava a música como uma série ordenada de notas.

A utilização de gravações de espaços sonoros começa a se tornar mais comum e são adotados novos procedimentos e práticas, principalmente, nas experimentações vanguardistas da música concreta, da música eletroacústica e da música eletrônica que, via equipamentos, revelaram um novo universo de sons, da indústria, da tecnologia e do cotidiano das paisagens acústicas. No seu artigo sobre a natureza dos objetos técnicos em relação à produção artística, o pesquisador Guto Nóbrega ao observador, os textos de Simondon e Flusser conclui que: “O artista, por sua vez, não apenas utiliza o aparelho como um funcionário, mas torna-se também o seu criador, seu programador, alimentando seu sistema com novos conceitos, novos modelos operacionais, forçando-o a comportar-se de maneira imprevisível.” (Nóbrega, 2014, p. 33)

Isto é o que a *paisagem rádio-mapa* faz com o aparelho rádio, a partir da captura nômade de sua frequência e de sua retransmissão para um mapa, fez do rádio um produtor de *eventos geosonoros* que o transformaram em um aparelho capaz de apresentar uma leitura dos acidentes geográficos do território da paisagem. O fato de existir uma mediação técnica para se ter acesso ao som ambiente da *paisagem rádio-mapa*, também faz com que o aspecto relacional invada, ainda mais os territórios da paisagem. Apesar da *paisagem rádio-mapa* ser uma nova configuração da paisagem sonora, sua terminologia, como veremos logo, foi adaptada para minha proposta de paisagem sonora a partir das transmissões de rádio e em diálogo com a diversidade dos territórios da paisagem. Considero também, que o ponto de partida da *paisagem rádio-mapa* representa uma postura ecológica no contexto de uma ecologia sonora. Quando o trabalho convida o espectador a ouvir rádio, está contribuindo com a preservação de uma sonoridade que tende a desaparecer e que tem aspectos narrativos, sonoros e semânticos muito particulares, que tornam único o som do rádio. A programação de rádio tem a dinâmica da fala, o som de uma conversa, intervalos, sobreposições, harmonizações, edições, a voz do locutor, a música, as vinhetas, tudo flui numa harmonia narrativa e informativa. Nos primórdios do rádio, as emissoras tinham na sua grade de programação uma grande variedade de programas: comédia, séries, novelas, música, notícias, esportes, etc., mas depois da chegada da televisão, a grande maioria delas optou pelo formato música e informação, formato ideal para movimentar a dinâmica do rádio. A construção sonora que se faz numa transmissão radiofônica é muito característica do meio. É diferente, por exemplo, ouvir música num disco ou na internet, do que ouvir música no rádio. No rádio ouvimos músicas que não escolhemos, às vezes que não conhecemos e outras vezes até, que nem gostamos, mas ouvimos porque sabemos que vem uma outra depois dessa e estamos curiosos para saber qual é, se conhecemos e se gostaremos. Uma narrativa sequencial que nos envolve, uma atmosfera sonora, uma paisagem. Ouvimos música em sequências que nunca imaginamos, costuradas por vinhetas e por comentários do locutor. Isto só se ouve no rádio. A sonoridade do rádio sobre o aspecto da narrativa construída pela montagem é única, isto sem contar ainda as particularidades técnicas da sonoridade do meio de que falaremos adiante.

O rádio foi o segundo meio a possibilitar a montagem, depois do cinema. Foi a fita magnética que permitiu que sons de fontes sonoras diferentes fossem parar na mesma composição. A composição sonora da *paisagem rádio-mapa* se dá por um

processo de edição governado pelo acaso, pela distância e pela morfologia geográfica. A sonoridade que forma a nossa paisagem sonora radiofônica é uma montagem espontânea de fragmentos da programação das emissoras de rádio do caminho. Os cortes da montagem são determinados pelo jogo de distância e proximidade que se estabelece entre a antena receptora nômade e as antenas emissoras do caminho. Em outras palavras, os cortes são consequência do deslocamento do *Homonômada* pela paisagem em relação às estações de rádio do percurso. A edição que compõe ao longo do caminho a sonoridade da *paisagem rádio- mapa*, depende do afastamento e da aproximação que faz o *Homonômada* em seu percurso, em relação às antenas emissoras. Em última análise, quem determina a montagem da paisagem sonora da *paisagem rádio-mapa* é a paisagem. É a paisagem que se move gerando significados sonoros na montagem. O cineasta Serguei Eisenstein, um dos pioneiros e um mestre da montagem, disse comentando a natureza da edição: “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente se combinam em um novo conceito, uma nova qualidade, surgida daquela justaposição” (Eisenstein, 2002, p. 71) .

A *paisagem rádio-mapa* é uma montagem sonora, uma colagem das rádios no caminho do *Homonômada*. Uma trilha no duplo uso da palavra: como caminho e como uma trilha sonora no sentido de uma composição musical que acompanha o atravessamento de uma ação no espaço. Há uma certa musicalidade na *paisagem rádio-mapa* que se vale das experimentações da música concreta, da eletroacústica e da eletrônica, para ir buscar o ruído que nasce do deslocamento em *rádio-mapa* de um corpo na paisagem. A *paisagem rádio-mapa* compõe sua sonoridade inventando uma forma própria de compor pelo deslocamento na paisagem que comanda a aproximação e o afastamento de uma determinada antena emissora, e pelo ruído produzido nos *eventos geosonoros*. Estas experimentações, que nos inspiraram, permitiram a inserção de qualquer som do meio-ambiente natural e urbano nas composições e revelaram à música uma enorme gama de novos sons vindos do cruzamento do som real com efeitos técnicos.

Segundo a classificação do músico e ecologista norte-americano Bernie Krause (2012), há na paisagem sonora o arranjo de três grupos de origem que definem as três expressões de habitat coletivo possíveis no ambiente acústico: a “biofonia” que consiste em sons naturais, incluindo vocalizações de animais, a “geofonia” que são os sons da terra e do clima como o vento e a água, e a “antropofonia” correspondente aos sons produzidos pelos humanos e suas invenções. A ecologia da paisagem sonora baseia-se nas causas e consequências dos sons: biológicos (biofonia), geofísicos (geofonia) e humanos (antropofonia).

A esta taxonomia proposta por Krauser (2012), acrescentamos um novo grupo de sons com uma origem híbrida que nasce da interação da “antropofonia” e da “geofonia”, que agrupamos entorno do conceito de *eventos geosonoros*, como já mencionado nesse texto. Este grupo de sons que é produto da captura nômade de ondas de rádio não se encaixa em nenhuma das classificações apresentadas, ela é própria do meio e se situa no cruzamento de uma fonte sonora antropofônica e a paisagem do lugar onde este som é capturado. Os *eventos geosonoros* são o resultado da ação direta da geografia sobre as ondas de rádio que cruzam o espaço e os territórios geográficos da paisagem. Nesse sentido, se faz necessário propormos uma nova

classificação, própria para a *paisagem rádio-mapa*, partindo dos três grupos apresentados por Schafer (2001, p. 26) e acrescentarmos este novo grupo para a taxonomia da *paisagem rádio-mapa*. Sem o grupo dos sons ruidosos dos *eventos geosonoros* o sistema da *paisagem rádio-mapa* ficaria incompleto e impediria o cruzamento que faremos a seguir, desta classificação pela origem da fonte, com a outra ditada pela função que o som ocupa na composição de uma paisagem sonora.

O artista que se propõe a trabalhar com paisagens sonoras de qualquer tipo deve, em primeiro lugar, conhecer a natureza do som com o qual irá trabalhar e, em segundo lugar, conhecer qual é a função que cada som ocupa na composição. Para ajudar nesse processo Schafer propôs também uma classificação segundo a função semântica que um determinado som ocupa na paisagem sonora, entre os principais, e que mais interessam aos objetivos desta pesquisa, estão: os sons *keynote*, *signals* e *soundmarks* (Schafer, 1994, p. 9). Na nossa instrumentalização destes termos, iremos manter a nomenclatura em Inglês, como proposta pelo compositor canadense.

Keynote "é um termo musical. É a nota que identifica a chave ou tonalidade de uma determinada composição" (Schafer, 2001, p. 26). É em referência a ela que tudo o resto assume significado. A *keynote* não tem que ser ouvida conscientemente, mas não pode ser ignorada. Ela é o fundamento de todos os outros sons. Uma forma fácil de se entender a função da *keynote* é pensar a partir de uma analogia com a percepção visual, onde se diferencia "figura" e "fundo", sendo a figura o elemento principal de uma composição e o fundo aquilo que existe para dar à figura seu desenho; a *keynote* corresponde ao fundo de uma imagem. São tipicamente sons ambientes que não são percebidos, não porque são inaudíveis, mas porque os ignoramos, os filtramos cognitivamente. Na natureza esses sons serão os sons criados pela geografia e pelo clima: água, vento, florestas, planícies, pássaros, insetos e animais. O *keynote* na nossa paisagem é o registro sonoro da viagem, as conversas com o Outro do caminho, os sons naturais, e o som dos passos do *Homonômada*. Como mencionamos antes, para fazer as transmissões radiofônicas ao vivo do rádio analógico para o *rádio-mapa*, usamos um aplicativo de *streaming* de áudio chamado *Media Cast*, que faz a conversão do som analógico para o digital e envia em tempo real para a internet. Este sistema de transmissão tem duas entradas e um volume para cada uma delas. Numa delas entra o som que vem do rádio analógico, na outra o som do microfone do telefone móvel que usamos para transmitir. O volume dessa segunda entrada sempre mantivemos no nível 3 de volume (ver figura 5) e o volume do som do rádio no nível 7. O cotidiano da viagem, os encontros e som ambiente do percurso compunham o fundo das transmissões de rádio, a *keynote* da nossa paisagem sonora, é o som da viagem.



Fig. 5 - A interface gráfica do Media Cast na tela do telefone móvel

O som do tipo *signal*, é o som principal de uma composição. Mantendo a metáfora visual, podemos dizer que são os sons que estão no primeiro plano da composição. Na definição do autor, são aqueles que ouvimos conscientemente. O som que se destaca na composição pelo timbre, pela potência ou pela frequência. No contexto da *paisagem rádio-mapa* esse som é evidentemente o das transmissões de rádio. A programação das rádios do percurso capturadas pelo *Homonômada* que compõe a paisagem sonora do *rádio-mapa*, é o som que é apresentado com maior volume e frequência, tem uma rica diversidade de timbres, pode se dizer que tantos quanto tem na música e na voz. Porém, aqui se faz necessário esclarecer que: pela particularidade do tipo de *signal* da *paisagem rádio-mapa*, devemos, no âmbito de nossa pesquisa, acrescentar à definição do som tipo *signal* o aspecto narrativo do som. O som de uma transmissão radiofônica não se destaca apenas pelo seu timbre ou frequência, seu papel como som principal vem principalmente do seu caráter narrativo. É um tipo de som principal, não apenas pela suas características sonoras, mas também pelo seu aspecto semântico. Trata-se de um som carregado de significados, presentes nas músicas, nas notícias e nas falas da dinâmica e diversa composição que é a programação de uma estação de rádio. Esta diversidade, característica da programação de uma emissora de rádio, na nossa proposta linguística, se torna ainda mais rica e significativa, em função da quantidade de emissoras diferentes que, cruzando nosso caminho, compõe a colagem sonora da *paisagem rádio-mapa*.

O termo *soundmark* é derivado de marcas territoriais e se refere a um som que é único para uma determinada comunidade, porque possui qualidades que o tornam especial, considerado e notório para as pessoas da comunidade. Trata-se de um som que pode ser marcante para um território por questões culturais, sociais ou políticas (Schafer, 2001, p. 27). O sino de uma igreja numa cidade pequena por exemplo, um hino, um cântico, muitos sons podem ter esta marca, o som de um rio, o apito do moço que vende o pão. Como vemos o som do tipo *soundmark* não é uma categoria que determina uma posição na composição, como as duas anteriores. Diferente do *keynote* e do *signal* que determinam um posicionamento na composição,

o som do tipo *soundmark* pode ser figura ou fundo, sua marca cultural lhe dá posicionamento semântico mais não estrutural na composição. Portanto, dependendo da composição, o *soundmark* pode ser ao mesmo tempo uma *keynote* e um *signal*. Na paisagem sonora do *rádio-mapa* o *soundmark* está presente em todas suas instâncias e participa de todos os grupos sonoros que a compõe. O canto dos pássaros, a chuva, o vento, que compõe nossa *keynote*, foram capturados *in loco* pelo microfone do telefone móvel com que o *Homonômada* viaja, portanto terão elementos sonoros comuns para quem vive na região. Apresentará a biodiversidade que caracteriza cada território pertencente ao percurso do trabalho. O rádio, como já comentamos, é o lugar da diversidade semântica, trazendo uma diversidade tão grande de signos que alguns deles necessariamente se apresentaram como marcas da comunidade à qual pertence a emissora. Encontramos o *soundmark* também no nosso som do tipo *signal*. O *soundmark* está em toda a sonoridade da *paisagem rádio-mapa*. O rádio é um meio de comunicação que tem historicamente um papel muito importante nas micropolíticas das comunidades, criando uma relação de proximidade com o ouvinte. Sendo assim, traz muitas marcas ligadas às necessidades e anseios do grupo social ao qual pertence. Assim sendo, (como veremos na figura abaixo), a *paisagem rádio-mapa* nasce do cruzamento do som de todas as categorias de sons em relação ao ambiente, tendo como predominantes em sua *keynote* os sons do ambiente, e no seu *signal*, os sons de origem humana resultantes do cruzamento da ação humana do caminhar com a morfologia da paisagem.

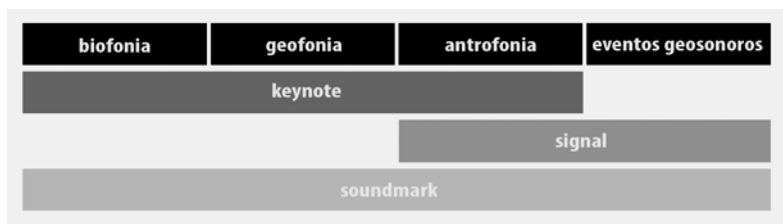


Fig. 6 - Tabela dos cruzamentos dos sons em relação à sua origem e a sua função na *paisagem rádio-mapa*

A tabela mostra que a paisagem sonora da *paisagem rádio-mapa* é uma paisagem híbrida composta de quatro grupos sonoros e que sua maior incidência recai sobre os grupos onde o som depende da ação humana (antrofonía e *eventos geosonoros*). Concluímos assim, que a sonoridade da nossa proposta para a paisagem, tem um forte componente humano, portanto social político e cultural, o que potencializa as instâncias etnográfica e relacional da *paisagem rádio-mapa*.

Uma outra análise de Schafer, classifica os sons pela relação entre sinal e ruído. Para o autor existem duas paisagens sonoras distintas, "*hi-fi*" e "*lo-fi*". Nessa lógica, na paisagem sonora "*hi-fi*" a relação sinal-ruído é positiva (tem mais sinal do que ruído) e na "*lo-fi*" a relação é negativa (tem mais ruído do que sinal) (Schafer, 2001, pp. 71 e 72). Para quem busca por uma ecologia acústica da paisagem e combate à poluição sonora como Schafer, esta lógica faz total sentido, porém pra quem pretende fazer uma paisagem que depende do ruído para acontecer plenamente, é necessário inverter a lógica e pensar o ruído como um som bem vindo, positivo e,

principalmente, necessário para a composição da *paisagem sonora* da *paisagem rádio-mapa*.

A *paisagem rádio-mapa*, nos termos de sua sonoridade, ou seja, daquilo que constitui sua *paisagem sonora* enquanto território da nossa proposta para a paisagem, é composta de 3 categorias de som: o som ambiente do entorno da caminhada, o som da captura nômade das rádios locais e o som produzido pelos *eventos geosonoros*. O primeiro, o som ambiente, é o som de mais baixa intensidade e de menor evidência na composição, é nossa *keynote*. O segundo, o som das estações de rádio, é o que possui maior volume e frequência, com uma pequena oscilação em função da demografia do território. E o terceiro, e mais importante fonte sonora sobre o ponto de vista da poética, são os produzidos nos *eventos geosonoros*, que junto com as transmissões de rádio compõe nosso *signal*, mas sua frequência é menor e oscilante, varia de acordo com a morfologia do território geográfico e é isso o que pretendemos conhecer melhor por meio dos estudos a seguir. Os *eventos geosonoros* produzem o ruído, que pode ser quando falha o sinal (total ou parcialmente), porque este se choca com um relevo geográfico (chiado) ou porque duas ondas de rádio de transmissões diferentes se encontram no espaço e no tempo da nossa captura (sobreposição). Para a *paisagem rádio-mapa* o ruído produzido pelo *evento geosonoro*, é positivo.

Com o intuito de termos um material de análise para fazer um leitura positiva do ruído em relação à composição e identificarmos as situações geográficas em que ocorrem o maior número de *eventos sonoros*, compus uma série de gráficos demonstrativos e comparativos para entender a relação sinal/ruído a partir da análise do comportamento das transmissões radiofônicas em três acidentes geográficos diferentes e bem representativos das paisagem do *Projeto RADIONÔMADA*: a planície, o vale e a montanha. Os gráficos vão de uma escala de 0 a 9 de intensidade num período de 12 horas, tanto para o sinal, quanto para o ruído. Parti do pressuposto que a maior incidência de *eventos geosonoros* se dá quando os níveis de sinal e ruído se equilibram, se tocam e combinam suas oscilações numa relação de proximidade, principalmente quando esta interação se dá no alto do gráfico, nos maiores níveis de intensidade. A idéia é detectar como se comportam os *eventos geosonoros* em diferentes formações geográficas, em quais sua incidência é maior e em quais é menor. Não que queiramos privilegiar à escolha dos territórios mais propensos a *eventos geosonoros*, a diversidade morfológica dos territórios do caminho de um projeto de *paisagem rádio-mapa* e a consequente diversidade de frequências dos *eventos geosonoros* é uma das poéticas da proposta. O que pretendemos com esta análise é ter um sistema que nos permita fazer uma projeção do resultado final da nossa composição, a partir da relação sinal/ruído ao longo do percurso de uma viagem a pé, implicada na realização de uma *paisagem rádio-mapa*.

Num primeiro momento, apresento para análise, um gráfico comparativo do comportamento do sinal nos três acidentes geográficos contemplados neste estudo. Adotamos a mesma nomenclatura de “sinal” e “ruído” usadas pelo pesquisador, lembrando que no contexto da nossa pesquisa, sinal pode ser entendido como sintonia e ruído como qualquer tipo de *evento geosonoro*: interferência, sobreposição e oscilação.

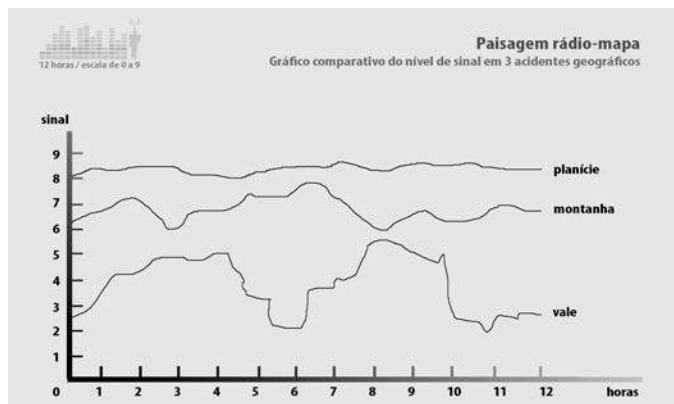


Fig. 7 - Gráfico comparativo do comportamento do sinal ao longo de 12 horas nos 3 acidentes geográficos estudados

Como há poucos relevos geográficos numa planície, podemos ler neste gráfico que o sinal radiofônico é alto e a oscilação pequena, entre o nível 8 e o nível 9. O sinal de uma transmissão de rádio em situação geográfica de planície oscila levemente no alto do gráfico. Já em um vale, vemos que o sinal tem mais dificuldades de transmissão em função dos cordões montanhosos. O sinal além de baixo é oscilante, alcançando picos em torno do nível 5 em alguns lugares do vale. E na montanha temos uma oscilação e um sinal medianos tendendo para o alto.

Comparando o comportamento do sinal nas três situações geográficas, por enquanto, podemos constatar que:

1- O sinal mais alto e com menor oscilação é na planície. Pela falta de obstáculos para a propagação do sinal eletromagnético, o nível se mantém estável durante todo o período.

2- O sinal mais baixo e com maior oscilação é o do vale. Dependendo do lugar do vale, tem picos que atingem até cinco níveis de diferença.

3- O sinal da montanha é mais alto que o do vale, mas menor que o da planície e se propaga com uma oscilação mediana tendendo para o alto variando entre os níveis 6 e 8.

Agora veremos o comportamento do ruído nas três situações geográficas.

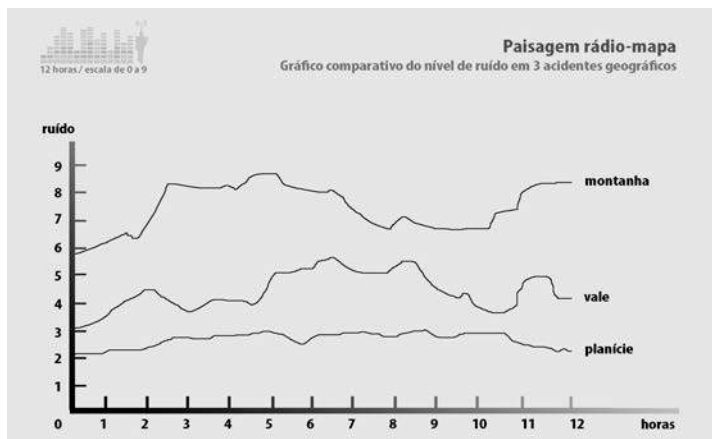


Fig. 8 - Gráfico comparativo do comportamento do ruído ao longo de 12 horas nos 3 acidentes geográficos estudados

Comparando o comportamento do ruído nas três situações geográficas podemos constatar que:

1- O ruído mais baixo e com menor oscilação é na planície. Pela falta de obstáculos para a propagação do sinal, não há o choque das transmissões contra barreiras geográficas e o único ruído produzido é o do tipo sobreposição de transmissões.

2- O ruído no vale é baixo mas tendendo para o alto e com oscilações que alcançam 3 níveis de diferença no gráfico.

3- O ruído na montanha alcança os mais altos níveis do gráfico e possui expressivas oscilações, variando entre os níveis 5 e 9.

O que veremos agora são gráficos comparativos dos níveis de sinal e ruído nos três acidentes geográficos.

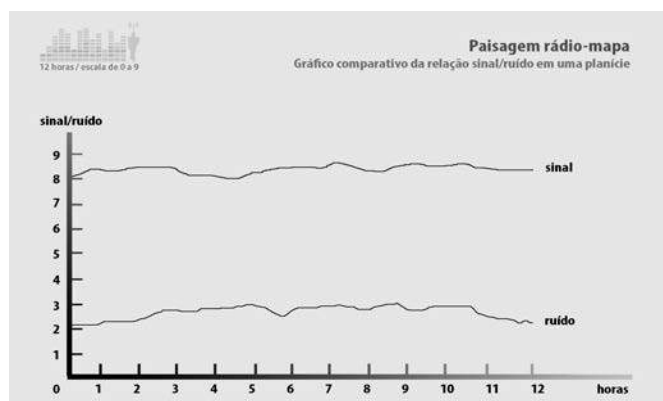


Fig. 9 - Gráfico comparativo da relação sinal/ruído ao longo de 12 horas na planície

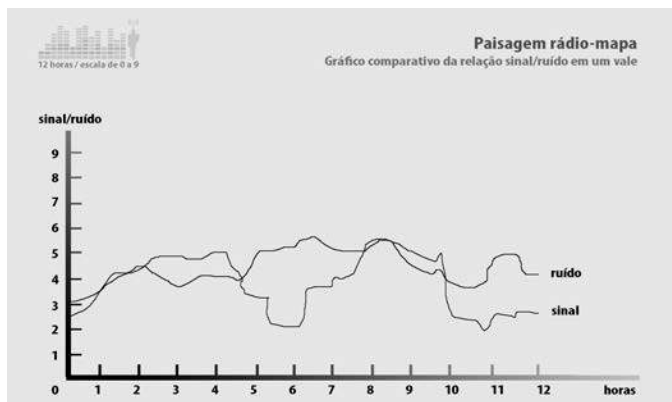


Fig. 10 - Gráfico comparativo da relação sinal/ruído ao longo de 12 horas no vale

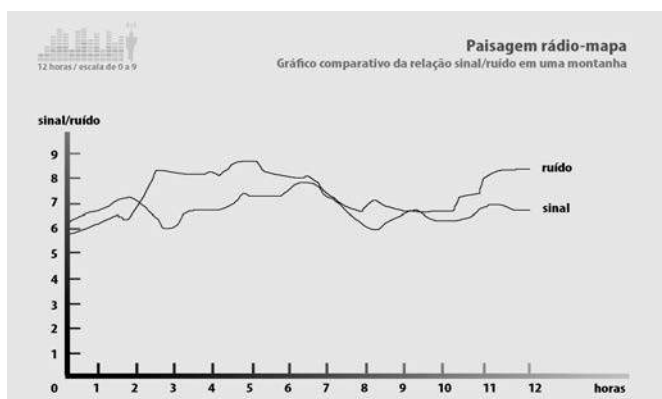


Fig. 11 - Gráfico comparativo da relação sinal/ruído ao longo de 12 horas na montanha

Vemos nestes gráficos comparativos que: a relação sinal-ruído numa planície é bem extremista. O sinal se mantém estável no alto, enquanto o ruído se mantém estável nos níveis mais baixos. No caso do vale e da montanha os níveis de sinal e ruído se movem lado a lado do gráfico, interagindo se tocando, enquanto oscilam moderadamente. Para terminar, podemos a complexa relação sinal-ruído que se estabelece ao longo do caminho de uma *paisagem rádio-mapa*.

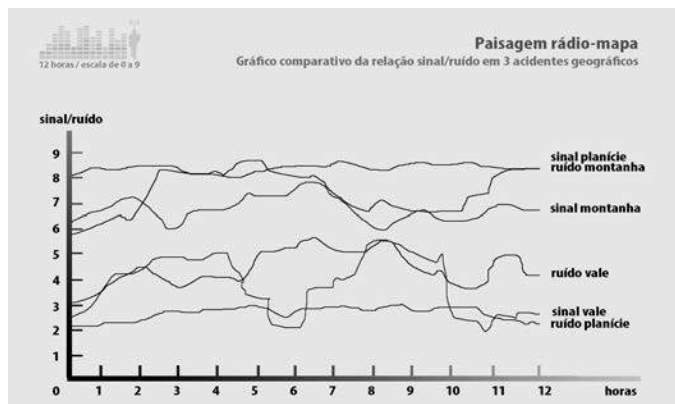


Fig. 12 - Gráfico comparativo da relação sinal/ruído ao longo de 12 horas nos 3 acidentes geográficos estudados

Essa análise da relação sinal/ ruído nos territórios da *paisagem rádio-mapa* além de nos mostrar o comportamento das transmissões nas três situações geográficas abordadas, confirma a potência do *evento geosonoro* para uma leitura poética/descriptiva dos territórios geográficos da paisagem. As ondas eletromagnética, ao tocarem os relevos da superfície da terra, vão “modelando” e modulando com seus ruídos a paisagem sonora da *paisagem rádio- mapa*. A curva na montanha, a descida do vale, a extensão da planície, fazem a sonoridade de uma caminhada em *rádio-mapa*.

A paisagem sonora é um território movediço na *paisagem rádio-mapa*. É uma paisagem sonora do tipo *soundwalk*. O *soundwalk* é uma derivação da paisagem sonora que consiste em uma caminhada com foco na escuta do entorno do percurso da caminhada. O conceito nasce em meio às pesquisas do *World Soundscape Project*. A compositora Hildegard Westerkamp, um dos membros do grupo que dedicou um livro ao tema, define o soundwalking como: "... qualquer excursão cuja finalidade principal seja ouvir o ambiente". (Westerkamp, 1974, p. 31)

O *soundwalk* é uma variação nômade da paisagem sonora que, assim como ela, mas em caminhada, pode se referir tanto à gravação do som ambiente, à simples escuta do som ambiente – uma prática bem mais contemplativa já que não visa o registro –, quanto a uma proposta artística de escuta do som ambiente, durante a realização de um trajeto definido por um artista. Comumente estas propostas artísticas trabalham com composições feitas a partir de sons do ambiente real da caminhada, pré-gravados e misturados a sons eletrônicos, ou pela criação de narrativas para um determinado percurso, tal como faz Janet Cardiff, uma artista canadense que explora de forma poética a relação entre deslocamento, som e espaço. Cardiff desenvolveu uma pesquisa sobre as relações entre narrativas sonoras e percursos sob o conceito de *audio walks*. Sua primeira caminhada foi gerada a partir de uma residência no Banff Centre, Alberta - Canadá. Intitulada *Forest Walk* (1991), ela a descreve como “o protótipo de todos os passeios que se seguiram” (Cardiff, 2005, p. 15)¹⁰. A artista cria suas paisagens sonoras tecendo narrativas fictícias sobre a

¹⁰ Tradução livre do autor.

paisagem real, sobre um percurso real. Quando na introdução do seu livro *The Walk Book* (Cardiff, 2005.) a artista descreve seus processos técnicos de gravação, uma afirmação me chamou a atenção:

Todas as minhas caminhadas são gravadas em áudio binaural com várias camadas de efeitos sonoros, música e vozes (às vezes até 18 faixas) adicionadas à faixa principal para criar uma esfera 3D de som. O áudio binaural é uma técnica que usa microfones em miniatura colocados nos ouvidos de uma pessoa. O resultado é uma reprodução 3D incrivelmente realista do som. Reproduzido em um fone de ouvido, é **quase** como se os eventos gravados estivessem **acontecendo ao vivo**¹¹.

Como vemos na citação acima, a artista chama a atenção para o fato da captura binaural dos seus trabalhos e a consequente tridimensionalidade do som reproduzido fazer com que seus trabalhos pareçam “quase [...] acontecendo ao vivo”. Dizer “ao vivo” é dizer em tempo real. O que artista pretende com essa busca por espacialidade sonora que o recurso 3D lhe possibilita, é o real. O “aqui e agora” do acontecimento, a realidade do espaço e do tempo. A artista busca a pulsação do real, pois sabe que a presença do real em jogo dialético com a ficção de seu trabalho, garante a potência do “presente histórico”¹² e cria a tensão necessária para gerar uma potência crítica à paisagem sonora, ou melhor, aos *audio walks*. É sabido o crescente interesse do fazer artístico por uma aproximação do real em suas práticas e poéticas, desde as vanguardas do início do século XX, se tornando gradualmente, cada vez mais forte até os dias de hoje. Esse interesse teve altos e baixos ao longo da história, mas como já investigou Hal Foster (2014)¹³, o real volta a interessar ao fazer contemporâneo, e agora, sobre um aspecto mais amplo e mais próximo, a arte contemporânea busca uma inserção no real dos territórios e das relações.

À *paisagem rádio-mapa* também interessa o real. Consideramos que o “aqui e agora” da obra são os fatores que mais contribuem com um possível agenciamento do real no trabalho artístico. O “aqui” é atributo dos trabalhos nos espaços públicos e abertos, os que se colocam em contato direto com o território da paisagem geográfica, política, social e cultural. O “agora” é atributo das artes ao vivo como: performance, happening, e outras, como a arte sonora e a vídeo arte, que podem ou não ser ao vivo. A proximidade do espaço/tempo real do território faz a paisagem mais crítica. Trabalhar com transmissão ao vivo é um dos princípios da *paisagem rádio-mapa*, a sua potência crítica advém do fato de trabalharmos com o real das transmissões de rádios locais, por onde passa o projeto. Todas as falas, todos os discursos

¹¹ Cardiff, 2005, p. 23.

¹² No seu livro *Anywhere or not all – Philosophy of Contemporary Art* (2013), o filósofo americano Peter Osborne usa – no mapa conceitual que constrói para fundamentar sua teoria filosófica para a arte contemporânea – o conceito de “presente histórico” como sendo o grau de comprometimento de uma obra artística com o real social, político e cultural do lugar onde se insere; e por isto fator determinante no sucesso da obra como arte crítica”.

¹³ Hal Foster menciona que depois do afastamento dos pintores da busca por representar o real das paisagens, o real caiu no ostracismo do fazer artístico, quando os artistas modernistas foram atrás dos significados da impressão, da expressão, do inconsciente e da geometria. Mas aponta que a partir das últimas décadas do século XX, os artistas voltaram novamente suas práticas para o real, só que dessa vez um real de inserção nos territórios, tanto os físicos, quanto os territórios conceituais das ciências sociais e da política. Foster, 2014.

e todas as músicas que compõe a paisagem sonora do *rádio-mapa* foram captadas no espaço e tempo real do percurso. No tempo e local do encontro entre as ondas de rádio e a nossa antena nômade receptora. A escolha por trabalhar com um veículo de comunicação que produz muita da sua programação também ao vivo, potencializa nossa inserção no real e atualiza o “fato social” na poética do Projeto RADIONÔMADA.

Como vimos, as práticas de *soundwalk* se assemelham à paisagem sonora nos seus métodos mas, diferem radicalmente pelo deslocamento. O deslocamento da caminhada, movimenta também a sonoridade da paisagem e as composições assumem o fluxo de trilha sonora. A gravação de som ambiente, ou mesmo a simples escuta, durante uma caminhada faz com que o resultado paisagístico desse registro tenha um impulso de devir. O movimento fica impresso na sonoridade da gravação como transformação movida pelo percurso na medida que avançamos pelo território da paisagem: o som do vento fica mais alto e rouco porque estamos no alto da montanha, diminui quando descemos e chegamos ao vale, agora o som do rio, quando parte do nosso percurso é por suas margens, um pássaro que passa emitindo sons, alguém que te diz “Buen camino”. A gravação do som em deslocamento, dá uma outra natureza à composição, dá uma natureza rizomática, onde a paisagem sonora é desterritorialização a cada passo. Embora a *paisagem rádio-mapa* compartilhe o aspecto nômade da natureza do *soundwalk*, nela, o nomadismo propiciado pela caminhada, adquire outro significado e um devir mais potente de imprevisibilidade.

Por se tratar de uma captura de ondas de rádio e não do som ambiente, a nossa captura nômade é de uma fonte sonora também nômade, são dois movimentos: o da antena receptora que o *Homonômada* carrega e o das ondas radiofônicas que cruzam o espaço a partir da antena transmissora até o vazio ou outra antena receptora. A captura de som da *paisagem rádio-mapa* se dá no cruzamento de dois movimentos distintos e em direções diferentes. Se dá no espaço intermediário entre o percurso do *Homonômada* e o da onda eletromagnética da transmissão de rádio. A palavra “transmissão” é sobre atravessar, se refere ao caminho. Composta pelo prefixo “trans” (do latim: além, através) se refere à capacidade de se mover no espaço para além do aqui, de ultrapassar. A antena nômade do *Homonômada* se propôs cruzar esse caminho.

O fato do som ambiente que nos interessa estar em trânsito, ou seja, se movimentando pelo espaço físico, e portanto, exposto à interferência da geografia no seu percurso, faz com que a *paisagem rádio-mapa* tenha a capacidade de descrever a paisagem geográfica pelas alterações que os acidentes geográficos fazem na sonoridade da paisagem. Diversos aspectos da geografia, como a demografia, a topologia e a morfologia, podem e vão influenciar na captura do som. O tipo de ruído e interferência que os *eventos geosonoros* vão produzir no nosso movimento de captura em relação ao sinal (sobreposição, oscilações, distorções e interrupções), são determinantes na construção da paisagem sonora da *paisagem rádio-mapa*. Nossa captura nômade de som traz: a *paisagem narrativa* da programação das rádios e a *paisagem nômade* modulando a paisagem pelos *eventos geosonoros* sobre as ondas de rádio. A caminhada na *paisagem rádio-mapa* se move para cruzar outros caminhos e fazer *paisagem crítica, nômade e narrativa*.

Consideramos que, embora seja outra a prática e a motivação, as pesquisas do *World Soundscape Project*, suas análises e classificações, podem contribuir muito para a construção de uma estética para a *paisagem rádio-mapa*. Contribuir na investigação para identificar e classificar os sons e seus comportamentos, em que medida se comprometem com os territórios do social, da política e da cultura, em que medida se comprometem com a paisagem e a geografia. Contribui também para poder reconhecer os agenciamentos que operam na construção da *paisagem rádio-mapa*, como se desterritorializam paisagens sonoras em paisagens etnográfica e geográficas. Trabalhar a partir de uma taxonomia apropriada para a linguagem ajuda igualmente a encontrar operações poéticas que façam de uma paisagem sonora, uma “paisagem crítica”, como acreditamos a *paisagem rádio-mapa* é capaz de ser. A *paisagem rádio-mapa*, se apresenta como uma variação e uma renovação possível das linguagens artísticas da paisagem sonora.

Considerações finais sobre a Paisagem rádio-mapa

As principais teorias sobre o fazer contemporâneo em artes, apontam para a busca pela inserção no real dos territórios e para o comprometimento com o momento histórico onde a obra acontece, como os principais responsáveis pela potência crítica de uma obra de arte contemporânea. De acordo com a base empírica que o Projeto RADIONÔMADA me deu, posso afirmar, que o mesmo se aplica à *paisagem sonora*. É a presença dos sons dos espaços geográficos e das questões reais no âmbito da cultura, do social e do político que garantem a potência crítica, estética e poética a uma Paisagem Sonora. Após a experiência prática do Projeto RADIONÔMADA, pude concluir que essa potência crítica se encontra no cruzamento dos territórios da paisagem, ela nasce da tensão relacional que se cria entre os territórios da *paisagem sonora* com os da *paisagem geográfica* e da *paisagem etnográfica*, nesse sentido podemos afirmar que: a linguagem da *paisagem rádio-mapa* é um fértil caminho para a busca dessa potência. A potência crítica de uma *paisagem sonora* se situa no cruzamento entre uma fonte sonora *antropofônica*, e o espaço geográfico onde este som é capturado. O cruzamento que a *paisagem rádio-mapa* provoca entre os sons de um aparelho técnico e os relevos geográficos, lhe garantem o comprometimento com o momento histórico e a aproximação ao real. Estes são os territórios conceituais envolvidos nos processos de construção da *paisagem sonora* com potência crítica, e é por sobreposição e por jogos de troca em movimentos de permanente desterritorialização que os territórios da paisagem crítica devem se relacionar diante das demandas das práticas artísticas contemporâneas.

A *paisagem rádio-mapa* é o lugar de ouvir a potência crítica dos discursos e dos acidentes geográficos, ouvir a experiência do corpo na paisagem em relação ao Outro e ao território. Ouvir a paisagem modulada pela propagação do som no espaço, pelo fluxo e pela interação das ondas de rádio com os relevos geográficos do território da paisagem. As ondas de rádio modelam com potência crítica a *paisagem sonora*, no choque da onda sonora dos discursos de um meio de comunicação popular sintonizado ao espaço geográfico onde se propaga. A *paisagem rádio-mapa* é sobre a experiência do corpo no território e sobre as relações sonoras que este corpo

estabelece com o meio ambiente e com o Outro. A *paisagem rádio-mapa* existe na propagação do som no espaço social, político, cultural e geográfico, em relação ao homem e à paisagem.



Fig. 13 – O Homônômada atravessando La Rioja/Espanha durante a realização do Projeto RADIONÔMADA.

Referências bibliográficas

- Bollnow, O. F. (2008). *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Ed. UFPR.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins.
- Cardiff, J. (2005). *The Walk Book*. Vancouver: Ed Walther König, Köln.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes – O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G Gili.
- Cauquelin, A. (2007). *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Eisenstein, M. S. (2002). *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.
- Foster, H. (2014). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Krause, B. (2012). *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. New York: Little Brown.
- Lippard, L. (1983). *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Nova Iorque: Pantheon Books.
- Nóbrega, G. (2014). *Para uma crítica da arte e seus objetos técnicos. Pensando fora da caixa (preta)*. IN: *Arte e Ensaios* n° 28, pp. 27-35.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not all – Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso
- Schafer, R. M. (2001) *A afinação do mundo*. Tradução: Fonterrada, M. T. São Paulo: UNESP.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: VT Destiny Books
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Thoreau, H. D. (1984). *Walden ou a vida nos bosques*. São Paulo: Global.
- Tiberghien, G. (2013) *Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje*. In *Rev. Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 57, pp. 233-252, São Paulo.
- Turner, V. (1986). *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*. In Turner, V. W. & Bruner, E. M. (eds.). *Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp. 33-44.
- Westerkamp, H. (1974). *Soundwalking*. Vancouver: Sound Heritage III N° 4, Victoria, Canadá: Aural History, Provincial Archives of British Columbia.

INTERDEPENDENT COMPOSITIONS EMPLOYED IN SONIC ECOSYSTEMS: INTEGRATING THE LISTENER IN THE EVOLVING SOUNDSCAPE

MARCELO FERREIRA DE SOUSA

SCOTT L. MILLER

EDUARDO MIGUEL CAMPOS MAGALHÃES

Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto
St. Cloud State University

Sounds are harbingers of cultural and acoustic information, couriers of the general atmosphere of our places and the relationships that binds us. Sounds trigger memories and feelings from our surroundings, our cultures and our communities, (Sousa, 2019), the aural landscape links the sensorial tissue of cities to our human experience.

At the beginning of the second half of the twentieth century and spearheaded by Canadian composer and acoustic ecologist Murray Schafer (1993), a group of researchers called the *World Soundscape Project*¹ built upon the foundations of *soundscape*² studies. Since then many researchers have been debating the changing panorama of our sonic spaces and their correlations to human activities. As agents of the sonic ecosystem, humankind has in its arsenal the power of shaping the tone of our soundscapes.

Our attitude towards our sounding spaces and a noise-oriented design of urban and suburban centers reveals a troubling aspect: the lack of our sonic consciousness unveils the disconnection towards our environments (Oliveros, 2005). It is therefore with an acoustic ecology mindset and proper methodology in developing interactive soundscapes that we can allow for the preservation of our spaces (Truax, 2008).

The looming issue amid the transformation of Porto's soundscape is consequently a matter of cultural nuances and socio-political issues. Throughout the last couple of decades, efforts have been made to revitalize the city's social fabric. A series of renovations in public facilities and residential buildings have swept the city as a whole, from the booming metropolitan center towards the suburban outskirts.

The influx of mass tourism coupled together with lax housing regulations have sparked the growth of an aggressive real-estate market, leading to rapid propagation of the local accommodation industry.

¹ <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html> – Accessed at the 6th of January 2020.

² An atmosphere or environment created by or with sound.

The renovations specifically targeted traditional neighborhoods and avenues in the first waves of development, as some of the key strategies towards seducing the massive influx of tourists built upon the capitalization of Porto's values: it's characteristic lifestyle, it's social customs and the outspoken personalities of *portuenses*³. However, the overflow of people and the scarcity of livable spaces meant that some communities began to lose their grasp of the city.

The city's soundscape found itself as an evolving texture, while a renewed sense of cosmopolitanism flourished under the umbrella of entrepreneurship, middle to lower-class people found themselves forced to move further away from their communities and lifelong homes on the promises of reallocation (Carvalho, 2018).

As the physical topography of the city shifted, so has its cultural and sensorial backbone. Certain dialects accents and expressions become less and less frequent to hear and are verging on the possibility of fading away into low-tier commercial applications, functionally extinct (Sousa, 2019).

It was necessary to look upon the city as a whole, as the source of the artistic matter for encouraging debate and preserving its social and cultural landmarks.

Through the creation of an artistic medium, in the form of an interactive sound installation, where listeners are confronted by the sounds of their environments, we could induce self-reflection and foster people's consciousness about their habitat. By integrating participants in transforming sonic ecosystems, we created a space where people could clearly perceive their role as composers of Porto's soundscape.

By composing interactive soundscapes and by reconnecting listeners with their physical spaces we can enhance the preservation of their communities (Truax, 2008). The flow of energy in a sonic ecosystem is analogous to the relationships between its agents. The sonic outcome depends on the relationship between the internal and external elements, as well as the surroundings (Musick, 2016).

These interdependent relationships arise among the foundations of ecosystems. Systems revolve around communication amidst its peers - there's a sense of inter-reliability - for even a singular message uttered inside an empty room ripples across the airwaves, bouncing back and forth the walls. No sound is ever only a product of chance, for sounds go beyond simple storytelling.

On the assurance that sound has this capability to untangle social roots, cultural barriers and provide meeting points between different communities from the social spectrum, we proposed to build upon the artistic efforts that have been materializing across the nationwide panorama during the last couple of decades.

A prototype audio installation named *Aural Wandering* was devised, developed as an interactive sound installation where participants navigate through a generative sound ecosystem, existing a relationship of interdependence between internal sound elements and participants, acting as composers of the surrounding sound space, shaping the experience.

The remainder of the paper is structured as follows: section 2 presents considerations about soundscape studies in Portugal as mediums for cultural preservation

³ People from Porto.

and some notes on embracing an ecological approach to creating sonic art. Section 3 documents the devised methodology and the proceedings of the field recording sessions. Section 4 details the technological development of *Aural Wandering*, and section 5 presents the validation of our research. To conclude, section 6 highlights the main contributions and conclusions and deliberates possibilities for future work.

Sound as a medium for social engagement and cultural preservation

In recent years, a chain of field recordings spread across the panorama of Portuguese sound art. Different groups of investigation sprouted throughout the Portuguese territory creating archives of sound memories such as *Sons do Arco Ribeirinho Sul*⁴ (Antero, 2012) and *Arquivo Digital Binaural Nodar*⁵ (Costa, 2014). These audio archives established cartographies of sounds as mediums for the preservation and ecological awareness of the heritage of spaces, which were practically non-existent in Portugal at the time (Rios, 2014).

In Porto, *Phonambient*⁶ arose as a collective effort between sound artists to document the contemporary soundscape and harness its sounds through varied artistic endeavors. This collective of researchers came to fruition through the coordination of sound artist Gustavo Costa and the cultural association *Sonoscopia*⁷.

Phonambient distinguishes itself by studying the inherent musicality among the citizens' accents, the way they convey and transmit messages among themselves, whether by using expressions intrinsically rooted in their social and community aspects or by their relationship with their spaces. As a platform and as a group, *Phonambient* was apart of a bigger undertaking of the previous research group *Porto Sonoro*⁸, which was also apart of the larger event *Manobras no Porto*⁹ which took place throughout 2011 and ending in 2012.

Manobras no Porto aimed at studying the relationship between the city's creative and cultural agents amid its historic city centre in order to revitalize the bond among inhabitants and visitors in city-wide artistic cooperation. A variety of cultural approaches and experiences was employed in producing artwork that promoted social engagement and a conscious relationship with soundscapes that restores harmony within the city's most crucial aspect and resource – its people (Landry, 2012).

Soundscapes are a part of and a causality of the compositions between its agents, who are its audiences and performers (Schafer, 1993). In order to foster a greater consciousness by the public, a soundscape composer should listen.

Listening is a paramount task when composing soundscapes. It's through a compositional approach towards our soundscapes that we comprehend the forces at play, and how we understand how to create a sense of balance between *motifs*,

⁴ www.cidadesom.pt/places/category/sars/ – Accessed on the 7th of January 2020

⁵ www.archive.binauralmedia.org/ – Accessed on the 7th of January 2020

⁶ www.phonambient.com – Accessed on the 6th of January 2020

⁷ www.sonoscopia.pt – Accessed on the 7th of January 2020

⁸ www.portosonoro.pt – Accessed on the 6th of January 2020

⁹ www.futureplaces.up.pt/manobras/livro_manobras.pdf – Accessed on the 7th of January 2020

and which elements we preserve and encourage in the ensemble and which elements we discourage in order to improve its orchestration (Schafer, 1993)

Immersing participants in information-rich soundscapes such as ecosystemic¹⁰ music systems encourages the interpretation of the historical, ethnographic and geographic aspects of sounds by its listeners and imprints the ecological necessity by which we achieve social engagement in an artistic undertaking (Opie & Brown, 2006; Truax, 2008).

Ecosystemic music systems (re)create entire ecosystems by understanding their place as part of complex network, where energy is part of a sonic interplay and the flow of energy stems from the dynamics of interdependent relationships (Remmert, 1980). An ecosystem is therefore continuously structured on top of elements that move across their environments according to their inherent set of rules (Nees, 2000).

Applying an ecosystemic perspective towards interactive music systems emphasizes the structure of the whole body of sound as a solid unit where the composed ambience is a sum of its parts: a consequence of its “sound-transmitting and sound-modifying elements” (López, 1998, p. 1).

Porto’s *soundscape* is intrinsically weaved by the communities, the human and non-human actions and experiences that emerge from this shared sense of reality. The nature of sound is not as an *object* (Schaeffer, 1966), but an audible manifestation of these interactions (Solomos, 2014).

The act of wandering: nurturing a closer symbiosis between sound-making agents

The need for implementing compositional approaches to create a sense of harmony between citizens and their aural dimension is structured around the perception that humanity can structurally impact soundscapes (Schafer, 1993). By comprehending and designing the topographic plane by which our soundscapes resonate, we create a framework by which we reinforce the kind of sounds (and messages) we want to preserve, encourage and produce to retain our sense of being and to connect to our surroundings, and our cultures.

As such, *Aural Wandering* can be divided into three practical stages: 1) the field recording sessions in the historical city centre, 2) conceptualizing and developing the sonic ecosystem, and 3) the practical evaluation of the aural cartography.

We adapted the practice-led research methodology into the *wandering approach* in order to comprehend the soundscape of Porto. This was an exploratory method that allowed to clearly delineate a *praxis* in its sequential stages of investigation.

¹⁰ Of or pertaining to an ecosystem.

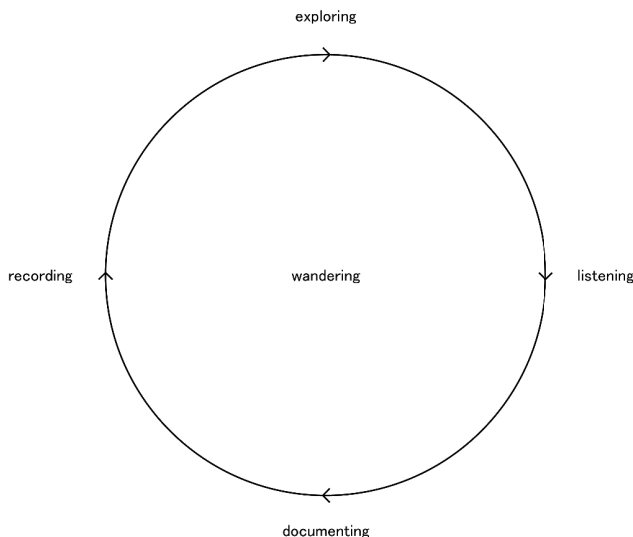


Fig. 1 - The wandering approach.

The cyclic nature of this methodology aimed at exploring, listening, documenting, and recording the soundscape progressively, leading me to identify the most sonically interesting areas and plan the recordings iteratively.

A great variety of sounds were gathered during the time spent wandering about the historical centre. Different recording techniques were used throughout the sessions, from stereophonic techniques, such as AB or XY, for capturing perceptible movements in the angular field to surround techniques, such as A-format recordings with an ambisonics kit. The use of A-format recordings proved fruitful, as it provided for a greater depth in capturing the field of sounds in its wider spectrum, a considerable asset for recreating the city's sonic ecosystem in the development stage that followed.

Applying an explorative approach to this primary stage of investigation demonstrated the resourcefulness of practice-based methodologies, for the time spent wandering through the city granted us with a deeper understanding of the nature of the sounds and their roots.

The Historical Centre of Porto (HCP) emerged as a crucial part in comprehending the relationships between the cultural elements but also the transforming agency that converged in shaping the physical landscape of the city and its *soundscape*. We gradually narrowed our approaches by looking at meeting points among the communities that connect the HCP, places where the old and new coincide and stitch the diverse cultural fabric.

We identified the traditional areas of Sé and Fontainhas as a vibrant sonic juncture and assigned them as the basis of our sonic recreation, as per their historical importance and for being located precisely at the epicenter of the HCP. While both zones served as long-established residential areas with similar communities

inhabiting them, they diverge at the cornerstone of their commercial activities and population density, granting different possibilities of sounds.

Sé is the nerve center of the cultural transformation happening throughout Porto, while Fontaínhas resists as a sparsely populated counterpart, preserving, in a broader sense, most of the communities that were more common around Sé, but also presenting a dichotomy between its quiet, abandoned slopes, the fauna and flora that persist, and the reverberating machinery of incessant construction work.

It's also at the meeting point between Sé and Fontaínhas, in the stairways of Guindais, that we encountered the most elaborate sonic nuances. From families that always made their life on those steps and the huge flocks of tourists climbing up the alleyways, Guindais unravels its nature precisely as a testament of the old and the new living side by side.

While the stairways of Guindais linked the traditional neighborhoods, we looked upon the Dom Luis I Bridge as another interesting connection between the twin cities of Porto and Gaia.

Although the two cities are bound together by their nature and their proximity, new sonic roots have sprouted. The local accents, phrases, expressions, and the general musicality of speech itself, have fragmented, leading to tonal variations.

As the recording sessions progressed, we realized that not only were we piecing together narratives but creating a middle ground for people to express their own. The act of wandering became the entangling medium by which we could link together all of these stories.

As the field recording sessions were approaching their end, sound cataloguing commenced, consisting of dividing, editing and documenting sounds according to their acoustic sources, following Krause's (2008) methodology.

Krause dissects soundscapes as relating to three different types, following their acoustic sources and their roles in shaping our sonic magnitude: 1) the anthrophony – human-produced sounds, 2) the biophony – sounds produced by the natural fauna, 3) the geophony – organic sounds from non-biological sources, “the effects of wind, water, weather, and geophysical forces.” (2008, p. 75).

As sound cataloguing concluded we moved onto developing the aural cartography of *Aural Wandering*, aiming at intertwining our sense of being and our sense of living within the soundscape of Porto.

***Aural Wandering*: fostering self-reflection by designing interaction**

Aural Wandering is an audio installation prototype that invites participants to navigate the aural landscape of the Historical Centre of Porto. The experience takes place in a dark environment where participants explore generative aural cartographies, transforming iteratively the compositional nature of the soundscapes by exploring different layers of the sonic space.

It presents itself as a dynamic *soundmap*, a practical application of the devised Microscope/Kaleidoscope (M/K) paradigm of interaction that allows participants to dissect pieces of the ecosystem by exploring the sonic density on different levels

(Autor, 2019). On smaller – microscopic – levels or wider planes: the kaleidoscope counterpart. M/K looks upon the fabric of sounds as a complex weaving of sonorities. By establishing a capability of perceived sonic zoom on specific aspects of sounds, we progressively break or mend apart each of its atoms in evolving sonic ecosystems. Listeners create their patterns of interaction by shaping their surroundings and adapting their sense of listening to the deep resonances of the environment.

As the conductors of sonic energy flowing within our ecosystems, our sense of listening is a consequence and a reflection of our auditory disconnection towards our soundscapes. With *Aural Wandering* we devised a sensitive space where listeners are immersed in a deep synergy between the sensorial forces at play to endorse and continuously experience profound listening, shifting “the focus of our attention and understanding from representation to being.” (López, 1998, p. 2).

Traversing the cartography transforms the outcoming soundscape by imbuing it with generative sonic agents that compose it. By lingering in certain spaces or aspects of the aural cartography we shape its sonic environment, sound spreads around and within listening bodies, as well as across and within the surrounding ambiance. As it takes place, it also takes on the semantic connotations of (recreated) places, exploring emotional triggers within the memory of sounds, as an event in and of the environment (Solomos, 2014).

Developing the technological prototype

The prototype of *Aural Wandering* – the aural cartography of Porto – was entirely developed in Max¹¹ using digital signal processing, sound synthesis, and spatial transformations.

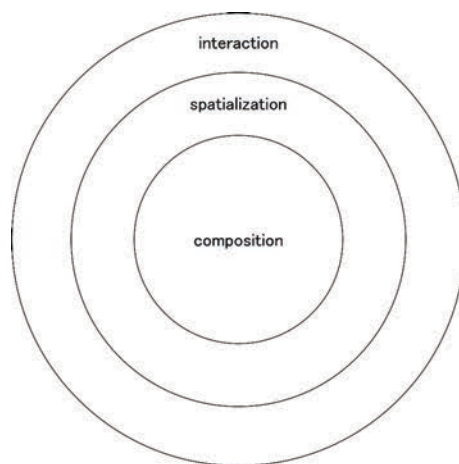


Fig. 2 - A circular diagram representing the stream of processes, transformations, and their interdependence.

¹¹ <https://cycling74.com/> - Accessed on the 14th of January 2020.

Three inter-reliant layers form the sonic ecosystem, namely 1) composition – generative sound algorithms 2) spatialization – for rendering and transforming sound fields, and 3) interaction – handling all the communication between users, through the tactile interface, and the system (via OSC).

The aforementioned M/K interaction was practically applied for developing the aural cartography by interpolating data graphically in a cartesian diagram through the nodes object in Max. By allocating sounds to nodes we assign each of them spheres of incidence/influence in a bi-dimensional plane.

Participants control a knob that wanders through the plane according to the imputed X and Y values on the cartography, this controls the playback volume of the encountered sound by combining its interpolated weight, from 0. to 1., into a list. This value depends on the overall distance from the epicenter of the node (Fig. 3). Multiplying both signals creates the perception of distance and simulates an environmental depth of field through amplitude modulation.

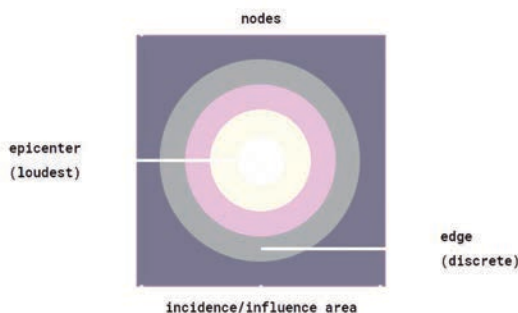


Fig. 3 - An overview of sound nodes and amplitude modulation.

The aural cartography of Porto was designed with 30 nodes, numbering 43 different samples allocated to their recreated spaces of origin. The previously recorded zones of Sé, Fontainhas and Dom Luis I Bridge were assigned zones on a bi-dimensional plane and spatialized according to their inherent physical characteristics and movements (Fig. 4).

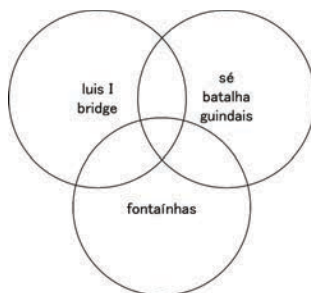


Fig. 4 - The bi-dimensional plane divided into three zones and their general spheres of influence (Dom Luis I Bridge - top-left sphere; Guindais - top-right sphere; Fontainhas - bottom sphere).

The soundscape of *Aural Wandering* can be dissected according to the agency of its constituent spheres of sound in producing different layers of interaction. The texture of the sonic environment is established by providing a dense sense of stability and place, arranging the sonic ambiance or mood by interplaying foreground sounds with pivotal agents that enrich the cultural fabric of sounds by conveying meanings about space.

Zones are populated with different degrees of sonic energy, mimicking their real-world counterparts. Some zones are packed with an increased concentration of sonic agents in tight spheres of incidence, while other zones make use of their reverberating characteristics in causing ripples across the continuum.

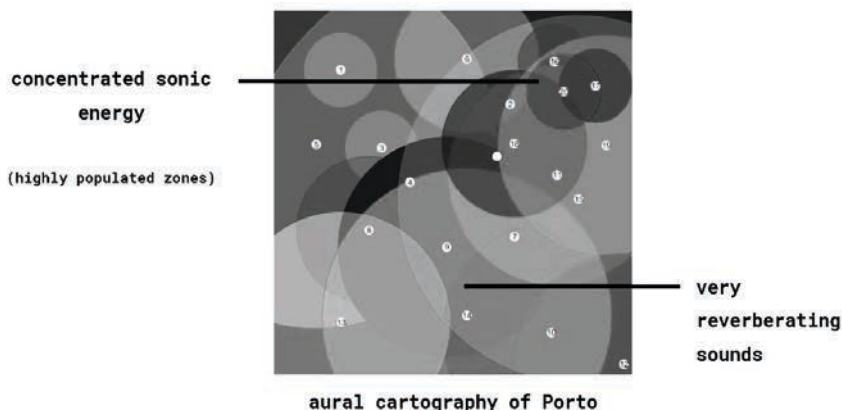


Fig. 5 - The aural cartography of Porto and its varied degrees of sonic agency.

Aural Wandering relies on different sound design methods for inducing interaction through listening. Inspired by the complex reality of human interactions and organic communications between non-human agents, the algorithmic approaches range from generative, cyclic, intermittent or sporadic events and linear or nonlinear agents for creating a sense of being in a conscious space.

The capability of permutation within our means of interaction with the soundscape encourages the disembodied sense of wandering about a sonic space which imprints a higher awareness of our belonging within the environment and sonic density. This complex atmosphere of sounds creates a sense of adaptive listening, as participants progressively adapt their approach to the perceived characteristics of sound.

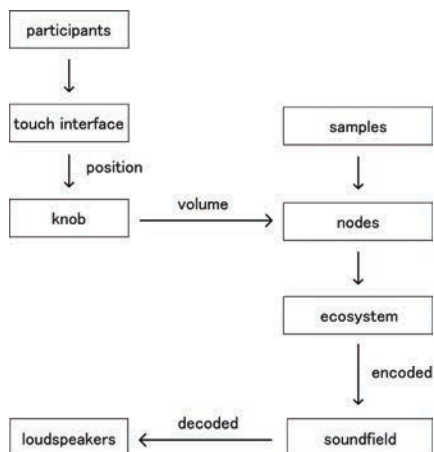


Figure 6 - The system's architecture and modulation by the user, and all the processes at play.

Evaluation

Setting up the practical experimentation

The practical evaluation of the *Aural Wandering* consisted of five-minute experimentations between 11 participants and the ecosystem, taking place at the university campus of FEUP¹². A qualitative-oriented analysis was set in place by testing the prototype of the audio installation with a varied group of participants for feedback. Data evaluation aimed to comprehend patterns of interaction between the participant/composers and the sonic ecosystem, identifying the sound sources of the composed soundscapes and their correlation with the memories of the sounds.

The room was dark, barely lit by hints of sunlight. Participants sat upon a movable chair and were given the touch interface (Figure 7). A blindfolded interaction was implemented, giving a brief explanation of the experience. We presented the interface and provided tips on how to interact with the overall experience. We reminded participants of its duration and started the practical experiment.

The technical setup of the prototype audio installation was as follows: 1) a circular arrangement of 8 horizontal speakers, 2) one chair, 3) one mobile touch interface running an OSC based application, and 4) one personal computer running the aural cartography.

¹² www.fe.up.pt - Accessed on the 14th of January 2020.

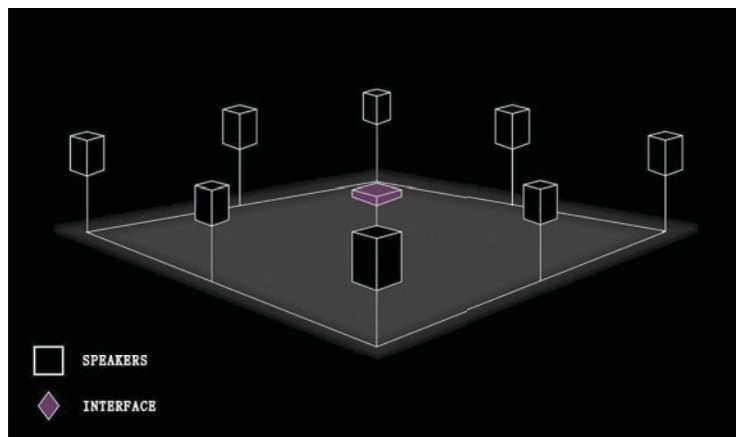


Fig. 7 - A sketch of the prototype of the audio installation. The soundfield is established by 8 spatial speakers, in a 2 order of ambisonics. Participants interact through a touch interface that was positioned in the middle, the sweet-spot of the soundfield.

Validation

A conversation followed the conclusion of the practical interaction, where we thanked the participants and asked them about their feelings about the experience and solicited comments and observations about the perceived aspects of the experiment, the system, and the interaction.

Positive feedback was gathered as people made some interesting remarks about the installation and their experience with it. Participants were excited about shaping/composing the experience and learning about the origin of sounds and their own integral part in bringing them into the array. They frequently answered the overall aim of the research, expressing a concern for revealing the sounds of spaces, communities, their people, and their own memories and experiences with similar sounds in everyday life. They noted their own impact and the impact of other internal agents in shaping the soundscape, pondering the necessity to preserve some elements and to have different kinds (a variety) of sonorities.

Participants remarked the value of having a plurality of spaces with different characteristics of sound. They noted how discrete sounds of people instill the ability to breathe, and to become one with the environment, praising the “freshness and openness of these surroundings” (AUTOR, 2019, p. 87). They relied on building mental pictures and paths during the experience, explaining that this digital interpretation of spaces impacted them positively and guided them through their journeys across their memories of Porto and the recreated historical centre.

Not only were participants perceiving cultural information, but they were also part of making it, being the mediators – the composers of the aural environment.

Conclusions and future work

In this paper, we presented *Aural Wandering*, an aural cartography of the sounds of the Historical Centre of Porto in the form of an interactive audio installation. Our goal was to create a space that induced self-reflection, fostered social engagement for the cultural preservation of soundscapes and nurtured a closer harmony between the sonorities of Porto and the people that produce, shape, and live through them every day.

When participants were approached with the evolving theme of their soundscapes by having the means to transform them, carve them and construct new sonorities, they perceived the new social state entrenching itself in the fabric of Porto, validating Jacques Attali's stance on the prophetic nature of music (1977).

Aural Wandering is an initial step towards creating a delicate sensorial experience that invites citizens into a collaborative experience, interested in raising social debate about communities and their place in culture-making. It is vital that this research deeply stem from the outcomes of everyday interactions, for the act of wandering shapes our understanding of our physical spaces, allowing us to treasure our memories through sound, and to connect and understand on a deeper level the livelihood of this city.

Future work

In light of pursuing new layers of interaction and articulating the artistic medium with the social message and to bring people together in conscious play, we are pondering new dynamics, such as motion control and sonic input to move away from palpable technology to an enriched, sensorial sense of being within the soundscapes, creating immersive spaces where we move away "from interactive composing to composing inter-actions" (Di Scipio, 2003, p. 270).

We are also considering scaling down the experience for mobile users, implementing *Aural Wandering* into an online audiowalk mobile application using GPS, that balances outgoing sounds from the aural cartography coming through speakers or headphones with the incoming soundscape, mixing the sounding ecosystems in an ambient of portable performance.

References

- Antero, L. (2012). *Sons do Arco Ribeirinho Sul*. Accessed on the 7th of January of 2020, from Cidade Som: <https://cidadesom.pt/sons-do-arco-ribeirinho-sul/>
- Attali, J. (1977). *Noise: The Political Economy of Music*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carvalho, P. (9th September 2018). Câmara do Porto quer retirar todos os moradores do Bairro do Aleixo em seis meses. *Público*. From <https://www.publico.pt/2018/09/09/local/noticia/camara-do-porto-quer-retirar-todos-os-moradores-do-bairro-do-aleixo-em-seis-meses-1843394>
- Costa, L. &. (2014). Accessed on the 7th of January of 2020, from Arquivo Digital da Binaural/Nodar: <https://www.archive.binauralmedia.org/>
- Di Scipio, A. (2003). Sound is the Interface: from Interactive to Ecosystemic Signal Processing. *Organised Sound*, pp. 69-77.
- Krause, B. (2008). Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives. *Journal of the Audio Engineering Society*, pp. 73-80.
- Landry, C. (2012). *The Sensory Landscape of Cities*. Gloucestershire, United Kingdom: Comedia.
- López, F. (1998). *Environmental Sound Matter*. From <http://www.franciscolopez.net/pdf/env.pdf>
- Musick, M. (2016). *Practice-Led Research/Research-Led Practice Identifying the Theory and Technique of Sonic Space Ecosystems*. NYU. New York: Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development.
- Nees, G. &. (2000). Growth, Structural Coupling and Competition in Kinetic Art. *Leonardo*, pp. 41-47.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A composer's sound practice*. New York: IUniverse.
- Opie, T. &. (2006). An Introduction to Eco-Structuralism. *Proceedings International Computer Music Conference*, pp. 9-12.
- Remmert, H. (1980). *Ecology*. Berlin, Germany: Springer Berlin Heidelberg.
- Rios, P. (10 de January de 2014). Os caçadores de sons que nos dão a ouvir Portugal. *Público*. Accessed on the 7th of January of 2020, from www.publico.pt/2014/01/10/culturaipsilon/noticia/os-cacadores-de-sons-que-nos-dao-a-ouvir-portugal-329451#gs.ptBq755Z
- Schaeffer, P. (1966). *Traitédes des objets musicaux: Essai interdisciplines*. Paris: Éd. du Seuil.
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape: The tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Solomos, M. (2014). Agostino Di Scipio: Audible Ecosystems. *Contemporary Music Review*, pp. 2-3. doi:10.1080/07494467.2014.906673
- Sousa, M. F. (2019). Interdependent Compositions Employed in Sonic Ecosystems: Integrating the Listener in the Evolving Soundscape. Tese de Mestrado em Multimédia. Porto: Universidade do Porto.
- Truax, B. (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, 103-109. doi:10.1017/S1355771808000149

HENRIQUE GALVÃO, A EMISSORA NACIONAL E A CONSTRUÇÃO SONORA DA NAÇÃO NOS ANOS 30

PEDRO MOREIRA
Universidade do Minho

A radiodifusão teve um papel fundamental na configuração moderna das paisagens sonoras a um nível internacional, nacional e local. Não por acaso, Schafer (1994/1977), um dos autores de referência acerca das paisagens sonoras, dedica alguma da sua atenção à análise da rádio e da programação radiofónica com destacado interesse¹. Refere sobre a rádio que esta se tornou no “bird-song of modern life,” (Schafer, 1994/1977, p. 93), povoando os mais diversos cenários com novos sons mediados e preenchendo uma nova paisagem sonora.

O modo como os regimes autoritários utilizaram a radiodifusão como meio fundamental para emitir a sua propaganda (e.g.: Ragnedda, 2014; Murelaga, 2010; McCann, 2004) contribuiu para a criação de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1983) na qual os indivíduos sentiam fazer parte de algo, como refere, por exemplo o estudo de Birdsall (2012) intitulado *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. No caso alemão, como refere Brian Currid (2006), a rádio teve um papel importante na criação do “som icónico” da voz exaltada de Hitler e do som das multidões ruidosas nas paradas e manifestações populares”, transmitindo a força e entusiasmo da propaganda.

No caso português, diversos estudos sobre a Emissora Nacional (EN) no período em apreço (Ribeiro, 2005, 2007; Santos, 2004) têm revelado a centralidade da rádio do Estado na sua dimensão propagandística, demonstrando uma multiplicidade de assuntos que colocam esta instituição na relação com outros organismos do Estado Novo, com os seus vários intervenientes e espaços de intervenção. Outros estudos (Silva, 2005; Silva & Moreira, 2010; Moreira, 2012) procuraram analisar de que modo as políticas específicas para a música na Emissora Nacional se encontravam ancoradas nos objetivos gerais do Estado Novo e nos perfis específicos dos diferentes diretores da rádio pública, assim como nas possibilidades tecnológicas de radiodifusão. A este propósito, como abordado noutra publicação (Silva & Moreira, 2010), e sintetizado por Nuno Domingos e Victor Pereira a propósito da Emissora

¹ Segundo Schafer: “The three most revolutionary sound mechanisms of the Electric Revolution were the telephone, the phonograph and the radio. With the telephone and the radio, sound was no longer tied to its original point in space; with the phonograph it was released from its original point in time. The dazzling removal of these restrictions has given modern man an exciting new power which modern technology has continually sought to render more effective.” (Schafer, 1977/1994, p. 89).

Nacional: “A concepção de uma prática cultural ideológica dependia das virtudes e defeitos de um meio de comunicação que possuía uma projecção popular sustentada em gostos sedimentados” (Domingos & Pereira, 2010, p. 25). Ou seja, se por um lado importa olhar para a Emissora Nacional como uma das mais importantes instituições de propaganda do Estado Novo, importa, por outro perceber de que forma os seus intervenientes lidaram com as diferentes contingências, resistências e contradições à concretização de um plano ideológico.

Opto assim por utilizar a expressão “construção sonora da nação” com o intuito de evidenciar que, no caso da Emissora Nacional, essa “construção” dependeu de múltiplos fatores, atores, contingências, que concorrem para uma narrativa histórica em torno de uma ideia de “Nação” que foi amplamente instrumentalizada e mediada com objetivos políticos bem delineados no quadro do Estado Novo (Rosas, 2001, 2019). Esse domínio simbólico, a “comunidade imaginada”² (Anderson, 1983) a que se chama Nação, ganha com a radiodifusão novas possibilidades de disseminação e circulação, de produção e receção, que visa criar uma unidade identitária (Hilmes, 2012). A dimensão da afirmação identitária da Nação passou a ser fundamental na radiodifusão nos contextos autoritários ao oferecer a disseminação de conteúdos que forneciam aos ouvintes a sensação de “testemunho” de um evento e uma experiência de identidade coletiva (Birdsall, 2012, p. 109). O potencial da radiodifusão enquanto instrumento potenciador de uma unidade cultural nacional foi assim usado como modo da nação encontrar a sua voz através da nova tecnologia (Hilmes, 2012, pp. 353-355).

O presente capítulo pretende assim abordar quais os principais elementos que terão contribuído para a construção sonora da Nação na Emissora Nacional, durante a liderança de Henrique Galvão, contemplando algumas das contingências políticas, tecnológicas e programáticas do contexto português. São várias as questões colocadas que contribuíram para o desenvolvimento da presente pesquisa, nomeadamente: Qual a missão política da EN e a sua articulação com os valores do Estado Novo? Qual a importância de Henrique Galvão na definição das linhas gerais da construção sonora da nação? Quais as principais contingências políticas e tecnológicas que condicionaram a sua ação? Qual a importância da voz de Salazar na EN através dos seus discursos? De que forma foram criados programas destinados a públicos específicos que utilizavam a música para atingir fins políticos e ideológicos?

Para uma melhor organização do texto, optei por focar 4 temas. Com o primeiro tema pretende-se apresentar as grandes linhas gerais da orientação política e programática da EN nos anos 30, procurando depois perceber através de alguns exemplos, os elementos que marcaram o período e que constituíram desafios para o estabelecimento de uma rádio estatal no quadro do Estado Novo. As linhas gerais da política para a EN no período em apreço servirão para perceber como se concretizou o plano de Galvão, sublinhando em particular as dificuldades técnicas que

² Para o autor a nação é uma “imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign...It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (Anderson, 1983, p. 6).

interferiam diretamente com o seu projeto, ou seja, com a afirmação da Emissora Nacional em Portugal, mas também no mundo e em particular na emissão para o Império Colonial, contemplando as dimensões programáticas e tecnológicas. O terceiro tema, inspirado em algumas questões suscitadas por Currid (2006) e por Birdsall (2012) em torno da importância da voz do líder e das celebrações na definição das paisagens sonoras na relação com a rádio, procura uma aproximação ao papel de Salazar e dos seus discursos mediados pela EN, assim como algumas celebrações significativas. O último tema tem na relação entre rádio, música e público o seu mote, aprofundando o modo como a EN procurou, neste período, popularizar-se junto dos operários, exercendo a função educadora do “bom gosto” almejada por Galvão, onde também se jogava a inculcação dos valores e ideários do Estado Novo, junto da população em geral e dos trabalhadores em particular.

Henrique Galvão e a Emissora Nacional nos anos 30

A EN foi fundada oficialmente a 4 de agosto de 1935 com a presença do chefe de estado e do Ministro das Obras Públicas e Comunicações Duarte Pacheco (1899-1943)³ (*Diário de Lisboa*, 4 de agosto de 1935). A nova Comissão Administrativa era liderada por Henrique Galvão (1895-1970)⁴ e contava com a colaboração de um vogal comercialista e um vogal técnico, nomeadamente Pires Cardoso (1904-1990)⁵ e Manuel Bívar (1906-1993),⁶ este último responsável técnico na anterior administração.

Em rigor, a Emissora Nacional começara as sessões experimentais em 1933, apresentando já em 1934 uma atividade de programação regular lançada pela Comissão Administrativa liderada por António Joyce (1888-1964),⁷ a qual incluía o Eng. Manuel Bívar (1906-1993) no cargo de Diretor Técnico e Jorge Braga como diretor financeiro. Como abordado noutro trabalho (Moreira 2012), a aposta de

³ Duarte Pacheco era Engenheiro Electrotécnico formado no Instituto superior Técnico, onde viria a leccionar nos anos 20. Foi nomeado Ministro das Obras Públicas e Comunicações em 1932, cargo que ocupou até à sua morte em 1943. Acumulou esta função com a de presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Foi um dos principais impulsionadores e organizadores da Exposição do Mundo Português e responsável pelas mais significativas obras públicas do regime (cf. Rodrigues & Pereira 1996, pp. 710-711).

⁴ Para uma síntese biográfica de Henrique Galvão ver Farinha (1996, pp. 378-379).

⁵ José Pires Cardoso foi diretor Administrativo da EN entre 1935 e 1945. Ocupou diversos cargos durante o Estado Novo e foi Procurador à Câmara Corporativa por nomeação do Conselho Corporativo. (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945, p. 951, vol. 21; atualização de 1981, p. 262, vol. 9).

⁶ António Manuel Santiago Barjona de Freitas Weinholtz Bivar cursou engenharia no Instituto Superior Técnico, especializando-se depois em Radiotelefonía em Nova Iorque. Integrou os quadros da Administração Geral dos Correios e Telégrafos em 1933. Desde a inauguração da Rádio Pública que desempenhou a função de diretor técnico da EN, da qual foi presidente da direção desde 02/02/1974 até ao afastamento compulsivo em 08/06/1975. Coordenou ainda várias equipas de estudo para a expansão da radiodifusão em Angola e Moçambique (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, atualização de 1981, p. 270, vol. 2).

⁷ António Joyce foi presidente da Comissão Administrativa de EN entre 1934 e 1935. Foi compositor, musicólogo e regente de orfeões. Ao longo do seu percurso profissional, ocupou cargos públicos como o de Governador Civil de Bragança, Secretário-geral do Governo Civil de Lisboa, e secretário particular do Presidente da República Teixeira Gomes. (Brissos, 2010, pp. 664-665).

António Joyce no desenvolvimento artístico, com a criação de múltiplas orquestras,⁸ teve um impacte financeiro considerável, levando Couto dos Santos (1896-197),⁹ administrador da Administração dos Correios e Telégrafos a intervir no sentido de reequilibrar as contas.

Também no nível político, ainda antes da inauguração oficial, levantam-se algumas vozes, principalmente a de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, que questionavam qual a missão política da Emissora estatal no quadro do Estado Novo. Neste ponto, com a intervenção de António de Oliveira Salazar (1889-1970), seria nomeado um seu ex-aluno de Coimbra, Fernando Homem Cristo (1900-1995) para garantir que a EN, na parte falada, estava alinhada ideologicamente com os pilares do regime. A EN encontrava-se assim, em 1934, no seu primeiro ano de atividade, no epicentro de uma discussão acerca da sua dimensão política e de como a colocar em marcha, sendo que, dada a relevância de figuras como Duarte Pacheco e de Couto dos Santos junto de Salazar, seria certo de que esta não poderia ser entregue nas mãos de António Ferro e do Secretariado de Propaganda Nacional (Moreira, 2012, pp. 40-46). Perante as críticas à situação financeira da EN e à (questionável) liderança, era preciso nomear um homem que representasse inquestionavelmente os valores do Estado Novo, que reequilibrasse as finanças da rádio estatal e lançasse este meio de comunicação e de propaganda como um “soldado” da revolução nacional (*Boletim da Emissora Nacional n.º 1*, agosto de 1935).

O perfil de Henrique Galvão adaptava-se, em vários aspetos, ao que Salazar e Duarte Pacheco esperavam do novo diretor da Emissora Nacional. Militar de destaque, alcançou o respeito de vários membros do regime com a governação da província de Huíla, em Angola (1928-29), a representação de Portugal no Congresso Colonial de Paris em 1931, nas grandes realizações propagandísticas que constituíram as Feiras Coloniais de Luanda e de Lourenço Marques (1932) e a I Exposição Colonial (1934) no Porto, da qual foi diretor. A sua escolha foi, por isso, tomada tendo em conta tratar-se de um dos homens mais influentes na propaganda do Estado Novo, a par de António Ferro.

O discurso adotado pela nova direção deixava claro que a Emissora Nacional havia entrado numa nova fase da sua vida, na qual a “ordem” e a “serenidade” do Estado Novo deveriam ser marcos indiscutíveis. De acordo com o *Boletim da Emissora Nacional*, era esperado que também na rádio do estado, a par de outras instituições públicas coevas, se cumprisse “[...] com aquela ordem e serenidade, aquele método e segurança que têm caracterizado a vida e a atividade das mais notáveis realizações do Estado Novo” (*Boletim da Emissora Nacional N.º 1*, agosto de 1935). O novo decisor tinha presente, no seu discurso que a missão e vocação da EN era eminentemente política, cultural e representava um “instrumento político de largo alcance” como difusor, ao serviço da nação, do ideário do regime.

⁸ O modelo inicial de organização, em vigor entre 1934 e 1935, previa 6 agrupamentos dirigidos pelos respetivos maestros, nomeadamente, a Orquestra Sinfónica – Pedro Freitas Branco, a Orquestra Sinfónica mais pequena (sic) – Wenceslau Pinto, Orquestra de Salão – Lopes da Costa, Orquestra de Câmara- Ivo Cruz, 2 Septiminos – Flaviano Rodrigues e Luís Barbosa.

⁹ Luís d’Albuquerque Couto dos Santos, engenheiro e professor da Universidade do Porto. Foi Administrador Geral dos Correios Telégrafos entre 1933 e 1965 (*Boletim do Clube Filatélico de Portugal N.º 284*, abril de 1976).

Tem este estabelecimento uma grande missão a cumprir: instrumento político de largo alcance, centro de distribuição de certos elementos de cultura importante, agente de recreio espiritual para o povo e para as castas de escol, mecanismo de expansão no mundo de ideias e ideais portugueses- não pode deixar de ser, ao serviço da Nação, um organismo de alta importância, cuja actividade merece as maiores atenções¹⁰.

A ação da nova comissão teve reflexo logo nas primeiras *Ordens de Serviço* internas da Emissora Nacional, onde, como modo de controlar o despesismo criticado por Couto dos Santos, Galvão exigiu contenção orçamental através de um sistema de pedido de despesa centralizado na administração. A medida teve efeitos imediatos, conduzindo ao corte na despesa em todas as secções da EN, com especial enfoque na parte musical, incluindo as orquestras radiofónicas e outras estruturas musicais, assim como a dispensa de algumas figuras relevantes do meio musical contratadas pela anterior administração¹¹. Nos poucos meses de atividade, a nova administração orgulhava-se de ter remodelado significativamente alguns dos sectores que considerava mais críticos da rádio estatal,

[...] j)- organizou em novos moldes três agrupamentos orquestrais: a Orquestra sinfónica; a Orquestra Portuguesa; a orquestra de Salão- com os elementos necessários para se constituírem orquestras de câmara e outros agrupamentos, sempre que as disponibilidades financeiras o permitam [...] k)- Organizou concertos por bandas militares do Exército, Marinha e Guarda Republicana [...] q)- Criou as emissões de music-hall [...] r)- Adquiriu numerosas partituras e dois mil discos, dos quais 45% de música de Concerto. [...] t)- adquiriu um gravador de discos [...] v)- Comprou instrumentos de música que faltavam na orquestra, no valor de cem mil escudos. x)- Organizou os arquivos de música e discos. y)- Deu dois concertos públicos gratuitos no Teatro Nacional e nas ruínas do Mosteiro do Carmo¹².

A organização das estruturas musicais e colaborações em novos moldes com impacto nas emissões não constituíram as únicas mudanças da vocação “artística” da EN. Era necessário, na opinião dos decisores, um incremento de ações que incentivassem a composição, o surgimento de agrupamentos musicais e mais concertos no exterior através de parcerias com sociedades de concertos. Nesta perspetiva, Henrique Galvão propunha:

Abertura de concursos de música portuguesa, poesia portuguesa e de bandas [...] Concursos entre organizações musicais populares [...] Concêrtos públicos pela Orquestra Sinfónica e pela Orquestra Portuguesa [...] Concêrtos de música de câmara sob a regência do maestro Pedro de Freitas Branco [...] Estabelecimento duma colaboração íntima com a Sociedade de Concêrtos [...] organização de espectáculos de ópera¹³.

¹⁰ *Boletim da Emissora Nacional* n.º1, agosto de 1935.

¹¹ Henrique Galvão dispensou Rui Coelho, responsável pela Secção Musical Portuguesa, e também o maestro Ivo Cruz. O primeiro reagiu numa carta a Salazar, considerando tratar-se de uma clara acção “desnacionalizante” contra aquele que internacionalmente era já conhecido (segundo o próprio) como o “chefe do Nacionalismo Musical Português” (ANTT/AOS/CO/OP/pt. 4).

¹² *Boletim da Emissora Nacional* n.º1, agosto de 1935.

¹³ *Boletim da Emissora Nacional* n.º1, agosto de 1935.

Em 1936 a reestruturação atingiu os Serviços de Produção, que ficaram sob a alçada direta do Presidente da Comissão Administrativa. Também a parte política, um dos assuntos mais delicados no âmbito da ação propagandística da EN, foi entregue a um “Consultor Político”, cujas competências gerais incluíam “[...] censurar e orientar toda a matéria que tiver interesse público, especialmente o noticiário e as palestras políticas” (*Ordem de Serviço* N.º 90. 21 de fevereiro de 1936). A reorganização dos serviços internos foi um dos procedimentos com maior impacto na anterior orgânica da EN, nomeando na mesma data “Junto da Secção de Cultura Geral, um consultor Literário; Junto da Secção Musical um consultor de música gravada; Junto da Divisão técnica, um inspector de programas” (*Ordem de Serviço* N.º 90. 21 de fevereiro de 1936). As nomeações revelavam um rumo administrativo no sentido do controlo não apenas da matéria orçamental, como no estabelecimento de funções institucionais que permitissem a expansão radiofónica desejada ao realçar o alinhamento ideológico com o Estado Novo: “[...] é proposto de quem nesta casa serve e trabalha cumprir [...] a missão que lhe foi ditada por uma política da Nação, para bem da Nação e com os olhos postos na Nação” (*Ordem de Serviço* N.º 90. 21 de fevereiro de 1936).

Estavam assim lançadas as condições necessárias para que a administração liderada por Henrique Galvão se empenhasse na resolução de várias medidas de âmbito estruturante tendo em vista um maior controlo sobre a despesa e, consequentemente, sob o deficit, enquadrando a acção da EN nos valores de “ordem” e “rigor” que o nacionalismo e o patriotismo exigiam. Com base neste “alinhamento”, Henrique Galvão definiria as linhas programáticas para a EN, reforçando a componente política de exaltação da nação, e do império, em linha com Salazar, e tornando a propaganda do regime mais presente nas emissões radiofónicas.

Radiodifusão para a Nação e para o Império

O plano radiofónico de Galvão pretendia a afirmação da nação e do império, o que implicava, como veremos, superar alguns problemas tecnológicos. A presença do Estado Novo no quotidiano dos portugueses residentes em território nacional e nas colónias deveria constituir o elemento central das principais instituições do regime. Como refere o historiador Fernando Rosas:

O propósito era o de estabelecer uma ideia mítica de “essencialidade portuguesa”, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o “século negro” do liberalismo e a partir da qual se tratava de “reeducar” os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial¹⁴.

O historiador propõe um conjunto de “mitos ideológicos fundadores”¹⁵ do Estado Novo que, com veremos, são fundamentais para um melhor entendimento

¹⁴ Rosas, 2001, p. 1034.

¹⁵ Fernando Rosas define 7 mitos fundadores: o mito palingenético, ou seja de uma regeneração e renascimento nacional; o mito do nacionalismo; o mito imperial; o mito da ruralidade; o mito da pobreza honrada; o mito da ordem corporativa; o mito da essência católica da identidade nacional (Rosas, 2001). A propósito dos mitos fundadores ver também Rosas (2019, pp. 160 e segs.).

da definição de algumas linhas de ação da Emissora nacional, em particular o mito do nacionalismo, ou seja “O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica”; e o mito imperial, que assentava no “dogma indiscutível a ideia da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável” que assumia claramente a “vocação imperial da nação” (Rosas, 2011, pp. 1034-1035). A perspectiva de Tim Edensor pode ser-nos útil no modo como olhamos para a construção da nação na sua relação com o quotidiano, em particular no caso dos nacionalismos, os quais procuram criar “the illusion that the nation is somehow a natural entity, rather than a social and cultural construct” (Edensor, 2004, p. 1). O modo como a rádio se poderia tornar num inestimável contributo para essa “ilusão” que pretende tornar a nação numa “entidade natural” estava presente no discurso oficial:

A sua influência na vida dos povos e em todos os sectores da vida social, na ordem cultural e na ordem política, na ordem social e na ordem espiritual e artística é, presentemente, vastíssima, e será cada vez maior pelos seus aperfeiçoamentos e progressos técnicos¹⁶.

Por isso, a emissão e receção da rádio estatal, enquanto poderoso instrumento de propaganda, preocupava Henrique Galvão e Duarte Pacheco a diversos níveis. Na cobertura do território nacional, havia várias questões por resolver, que se prendiam com as interferências de ondas de estações emissoras estrangeiras, a fraca potência dos emissores instalados, a qualidade da transmissão e receção do sinal, e o n.º de aparelhos recetores disponíveis para a população. Estes fatores, como veremos, marcaram o trabalho que Galvão queria desenvolver na rádio estatal, na promoção da unidade nacional, de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1983) que tivesse acesso a este empreendimento tecnológico e propagandístico.

Um dos primeiros problemas a resolver prendia-se com as limitações tecnológicas que provocavam a fraca cobertura do território nacional, o que conduzia a uma melhor receção, em alguns locais de Portugal de rádios espanholas com emissores mais potentes. A indignação sobre o assunto foi expressa por Duarte Pacheco numa carta a Salazar em 1936, na qual considera o assunto uma verdadeira “vergonha nacional”¹⁷, pois tal situação não era compatível com os desígnios de uma emissora verdadeiramente nacional. Também Couto dos Santos, percebendo que a situação de cobertura era complexa, elaborou um *Plano da Radiodifusão Nacional* que procuraria, em três fases, resolver a situação, apesar de não ter sido executado (*Rádio Semanal*, 1 de junho de 1935)¹⁸. O assunto seria retomado em 1940, com o reforço da potência de vários emissores e a abertura de emissores regionais que garantiam a

¹⁶ *Boletim da Emissora Nacional* N.º 1, agosto de 1935

¹⁷ Cf. Carta de Duarte Pacheco a Salazar, 19/06/1935. ANTT/AOS/CO/OP/7/pt.4

¹⁸ O reforço efetivo de potência implicava um investimento avultado em material para a construção dos novos emissores. Neste sentido, como refere Nelson Ribeiro: “este projecto revelava-se demasiado ambicioso para o regime de Oliveira Salazar, que, apesar das ideias e da força de vontade homens como Ferro e Galvão, estava pouco interessado em disponibilizar verbas avultadas para qualquer das indústrias culturais” (Ribeiro, 2005, pp. 118-9).

retransmissão dos programas¹⁹. As frequências dos emissores cada vez mais potentes representavam uma importante arma propagandística que os regimes podiam ter à disposição.

Ao nível dos aparelhos recetores, Henrique Galvão identifica também um problema, considerando que os aparelhos disponíveis eram um produto dispendioso e inacessível a muitos portugueses. Em 1935, é referido que dos “seis milhões de habitantes que vivem na metrópole há, registados na Direcção dos Serviços Radioeléctricos 40.000 aparelhos receptores – isto é um aparelho por cada 150 habitantes – o que dá evidentemente, uma percentagem reduzidíssima (*Boletim da Emissora Nacional*, n.º 3, outubro de 1935). Henrique Galvão colocou em marcha o plano de produção de aparelhos recetores económicos, de 4 válvulas, produzidos pela RCA, com a marca Emissora Nacional. Segundo o *Boletim da Emissora Nacional*, n.º 3 (outubro de 1935), a Emissora procurava a “distribuição pelas classes pobres de aparelhos T.S.F., a preços que põem a radiotelefonía ao alcance de muitos”. O aparelho destinava-se apenas aos funcionários públicos, sócios de um Sindicato Nacional ou Casa do Povo, custando cerca de 300\$00 (Santos, 2005, p. 157). No interior do país, a presença de aparelhos recetores, mesmo pelas mencionadas Casas do Povo mantém-se problemática durante os anos seguintes. Num inquérito promovido pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, em 1941, fica patente que das 149 de 310 Casas do Povo que responderam à solicitação, 69 se encontravam em localidades sem energia eléctrica, e de que apenas 14 dispunham de electricidade durante todo o dia (Valente, 1999, p. 97), revelando que durante a administração de Henrique Galvão ficou por resolver a questão da cobertura radiofónica e da massificação dos aparelhos recetores em todo o território nacional, em particular nas zonas mais remotas.

Outra linha de acção importante para Henrique Galvão, era a emissão para as colónias de Portugal e para as comunidades migrantes de portugueses na América e no Brasil, através da construção de um emissor de ondas curtas que reduzisse a “distância da mãe Pátria” (*Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1935). No discurso de inauguração oficial da EN, na presença do Presidente da República, o General Óscar Carmona, Henrique Galvão referiu que:

Portugal tinha mais necessidade desse instrumento que muitos outros países europeus. Para além das suas fronteiras metropolitanas há um império descoberto, criado e organizado pelo génio português, cuja distância da mãe Pátria é indispensável encurtar por todos os meios. Em países estrangeiros – sobretudo no Brasil e na América do Norte – há colónias portuguesas de povoamento que vão encontrar na radiotelefonía o melhor – e porventura o único – meio de comunicação fácil com o seu País²⁰.

¹⁹ O decreto-lei 30.752, de 14 de Setembro de 1940 estabelecia, entre outros assuntos, um Plano de Radio-difusão Nacional que previa a expansão de emissores regionais, uma melhor cobertura nacional, resultando daí o aumento de potência com um novo emissor nacional de ondas médias de 50 kW, um emissor imperial de 40 kW, assim como os Emissores regionais de Coimbra e do Porto.

²⁰ *Diário de Notícias*, 1 de agosto de 1935.

Os princípios gerais de ação estava assim em linha com os desígnios pretendidos por Salazar, como expresso no seu discurso por ocasião da comemoração do *X Aniversário da Revolução Nacional*, a 28 de Maio de 1936:

Quando falo duma era de engrandecimento, tenho presentes no meu espírito três coisas: o natural desenvolvimento e expansão dos princípios que estão constitucionalmente assentes e nos hão-de dar [...] o mais intenso aproveitamento das possibilidades materiais da Metrópole e de todo o Império e a valorização da gente portuguesa onde se encontre, em terra nossa ou em país estrangeiro; por último, e como natural consequência destas conquistas, a afirmação cada vez mais clara, cada vez mais vinculada na sociedade internacional do nosso valor construtivo e da nossa acção civilizadora²¹.

O emissor de ondas curtas²², em funcionamento desde 1936, transmitia com regularidade para Angola, Moçambique, Europa, Brasil e Estados Unidos, com diferentes períodos de transmissão dependendo do destino da emissão. Segundo Henrique Galvão, o Emissor de Ondas Curtas chegava, em 1937, a milhões de portugueses espalhados pelo mundo, de onde tinham chegado “pelo correio e pelo telégrafo, um coro de corações comovidos e entusiasmados, saudando a voz de Portugal”. Refere a este propósito que “A voz de Portugal não se calará” e que “Portugal estará assim, com todos os portugueses onde todos os portugueses se encontrarem” (*Rádio Semanal*, 8 de maio de 1937).

Na Emissão para África, o noticiário era orientado para assuntos coloniais, ao passo que a propaganda turística em inglês marcava presença na transmissão para os Estados Unidos da América (Ribeiro, 2005). Para além destas especificidades, o restante tempo de emissão era preenchido por música de “concerto”, “ligeira” e fados e palestras que constituíam a base essencial da programação. Entrevistado para o periódico *Rádio Semanal*, Galvão afirmava, relativamente ao programa, que “o emissor funciona todos os dias em períodos que vão desde as 19 ou 20 horas até às 3. Haverá um período de três horas destinado às colónias portuguesas, um segundo de uma hora para a Europa, um terceiro de duas horas para o Brasil e o último de uma hora para a América do Norte (*Rádio Semanal*, 7 de novembro de 1936).

Este era para Henrique Galvão um “agente”, um meio de “aglutinação espiritual” que permitia através da emissão “o contacto diário, permanente, com o colono e o indígena, [ao dar] notícias numa língua conhecida e amiga, [mantendo] bem arreigado o sentimento pátrio, e emprest[ando]-lhes a consciência de alguém a velar por esses grandes pedaços de terra portuguesa que salpicam o Mundo” (*Rádio Semanal*, 19 de junho de 1937). Em 1937, a EN lançou o programa *Meia Hora de*

²¹ Salazar, 1945, p. 148.

²² Segundo o Anuário Radiofónico Português, de 1938: “A actual emissora de ondas curtas CSW, de desde há algum tempo funciona no edifício de Barcarena [...] é a sucessora da primeira CSW, descrita no Anuário Radiofónico Português para 1937” e funciona com a potência de 10 quilowatts- antena, ao passo que aquela trabalha apenas com 5 quilowatts. Não obstante se encontrar ainda em regime experimental, as suas emissões efectuam-se diariamente em dois períodos distintos: das 12 às 14 horas e das 18 às 2 da manhã.” (p. 42).

*Saudade*²³, um dos seus principais meios de acção neste sentido, um momento com forte componente emocional onde havia a leitura de cartas para familiares distantes, através da rádio. Por ocasião do 2.º aniversário do programa, Galvão referia:

Estava assim consagrada uma nova ligação sentimental entre esta Pátria de onde há 400 anos se parte para distâncias de Além-mar e esse Além-mar onde os melhores portugueses trabalham por um Portugal maior. A distância foi encurtada. E esta Meia Hora da Saudade, fez em muitos corações esta obra maravilhosa: de um dia para o outro entenderam-se aqueles que na véspera, só ao cabo de semanas podiam comunicar²⁴.

Em suma, a rádio enquanto meio de “aglutinação espiritual” encontrava na estratégia de Galvão a ligação da metrópole ao império colonial e às comunidades migrantes, criando assim as condições tecnológicas para se ouvir a “voz de Portugal” através de programas que visavam a unidade cultural nacional (Hilmes, 2012, pp. 353-355).

A voz do líder e a propaganda política

Nos vários estudos sobre radiodifusão nos regimes ditatoriais, em particular sobre o contexto alemão, a voz do líder tornou-se um elemento sonoro distintivo, a par com o ruído das grandes celebrações nacionalistas do regime (Currid, 2006; Birdsall, 2012). No caso Português, após o início atribulado da Emissora Nacional, marcado pela discussão em torno do rumo político, artístico, financeiro e técnico que esta deveria tomar, há que olhar para as intervenções do líder transmitidas pela EN, bem como para algumas realizações propagandísticas coordenadas já sob a égide de Henrique Galvão. O modo como as mensagens propagandísticas e discursos dos líderes eram recebidos, neste período inicial da rádio, requer ainda um estudo aprofundado, porquanto existiam ainda problemas técnicos que condicionavam a boa receção da emissão, fora dos grandes centros urbanos existiam poucos aparelhos domésticos e, diga-se, a Emissora Nacional não era apreciada por toda a população, valendo-lhe o epíteto de “Maçadora Nacional” (*Os Ridículos*, 28 de novembro de 1934). Como denotará Henrique Galvão, a falta de popularidade da Emissora Nacional era tal que “Havia estabelecimentos em Lisboa munidos de aparelhos receptores onde estava afixada a seguinte indicação ‘É proibido ligar para a Emissora Nacional’” (ANTT/AOS/MOPC- Reposta de Henrique Galvão ao Sindicato Nacional dos Músicos, 20/09/1935).

Também os periódicos da época dão conta da dificuldade de integrar a dimensão política com a normalidade da emissão, em particular com a parte musical, na tentativa de dar voz aos valores do Estado Novo:

[...] o facto é o seguinte: pronunciam-se frases e conceitos doutrinários de Sua Ex.^a o Sr. Presidente do Conselho ou do Decálogo do Estado Novo, no meio dos trechos do programa musical, na altura mais despropositada e mais risível. Assim, por exemplo:

²³ Cf. Moura, 2014, pp. 140-146.

²⁴ *Rádio Nacional*, 30 de abril de 1939.

‘vamos transmitir um nocturno de Chopin’. Pausa. E quando deveríamos começar a ouvir as primeiras notas, surge uma voz estridente: ‘No Estado Novo não há direitos abstractos do homem...’ etc. Concordemos em que não se pode levar isto a sério!²⁵.

Como referido por Birdsall (2012), a escuta pretendida nem sempre era alcançada, mesmo quando se procuravam criar as condições que aproximassem as pessoas do líder. A Emissora Nacional transmitiu, desde 1934, os discursos e a voz do Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, tornando-se este um meio importante na construção do seu perfil perante a nação. Segundo Gaspar, foram transmitidas perto de vinte palestras em direto, referindo ainda que a rádio se tornou “num veículo decisivo para a escalada e manutenção de Salazar no poder, impedindo-se, ao mesmo tempo, que outros a ele tivessem acesso” (Gaspar, 2001, p. 79)²⁶. Se no caso Alemão a voz exaltada do líder mediada através da rádio se tornou um símbolo da paisagem sonora Nazi (Currid, 2006, Birdsall, 2012), no caso português, a atitude contida do ditador, num volume sonoro baixo, em discursos elaborados e dirigidos “mais à elite do regime do que a um qualquer popular” (Gaspar, 2001, p. 81), contribuiriam claramente para a construção fundamental da sua retórica e do modo como procurava uma “estratégia de trabalhador ausente, mas a que todos adivinhavam a presença.” (Gaspar, 2001, p. 81), com um perfil “pouco sedutor”, mas que “conquistava” (Caetano, 1977, p. 41)²⁷.

Em 1934, é transmitido pela Emissora Nacional o discurso de Salazar a propósito da constituição das Câmaras na evolução Política Portuguesa. Nesse discurso, o ditador dá nota ao auditório, dessa “comunidade imaginada” que ouve as suas palavras: “Se não falha este aparelho que parece estremecer às menores vibrações da minha voz, eu estarei falando neste momento à maior assembleia que em Portugal alguma vez se congregou a escutar a palavra de alguém.” (*Diário de Lisboa*, 9 de dezembro de 1934). Para além da percepção de Salazar acerca desse auditório, é de referir a construção da experiência partilhada de escuta organizada e coordenada a nível distrital:

Às 15 horas em ponto, o locutor da estação anunciou que em todas as capitais de distrito se realizavam hoje sessões de propaganda eleitoral, cuja assistência teria ocasião de ouvir o chefe do governo, que ia falar imediatamente, durante 35 minutos, e pediu às pessoas que tivessem à escuta que não se manifestassem a fim de que a audição fosse perfeita²⁸.

²⁵ *Bandarra*, 20 de abril de 1935.

²⁶ Gaspar baseia-se nas conclusões de Fernando Castelo-Branco no seu texto “A radiodifusão dos discursos de Salazar como factor da sua ascensão política”, de Fernando Castelo-Branco, publicado em 1987 no âmbito das actas do colóquio “O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia”.

²⁷ A este propósito, refere Marcello Caetano: “Chegava a ocasião de dizê-los e aparecia perante o auditório um homem apagado, com o papel na mão, a ler numa voz timbrada mas pouco sedutora, sem atitudes tribunícias, sem um gesto... E o público, frio de início, começava a seguir as suas ideias, os seus raciocínios [...] era a lógica interna do discurso e a sua beleza formal que conquistavam as pessoas, prendiam as atenções e faziam deflagrar de repente os aplausos. Salazar ao romperem as palmas, calava-se, passeava o olhar serenamente pela assistência e retomava a seguir a leitura no mesmo tom” (1977, p. 41).

²⁸ *Diário de Lisboa*, 9 de dezembro de 1934.

Seguir-se-iam outros discursos relevantes, como o discurso radiodifundido a 10 de fevereiro de 1935, a propósito da reeleição presidencial do General Carmona, ou o discurso dirigido aos operários do Norte do país, reunidos no cortejo de Guimarães por ocasião do 1.º de maio, no qual apelava à unidade nacional dos trabalhadores. No mesmo ano, coincidentemente, também o poeta Fernando Pessoa se refere às intervenções de Salazar radiofundidas na Emissora Nacional num poema intitulado “À Emissora Nacional”, referindo as transmissões “nas entrelinhas das danças” do que Salazar disse e “não disse”:

Para a gente se entreter
E não haver mais chatice
Queiram dar-nos o prazer
De umas vezes nos dizer
O que Salazar *não* disse.

Transmitem a toda a hora,
Nas entrelinhas das danças,
“Salazar disse” (Emissora)
E aí vem essa senhora
A Estada Nova com tranças.

Sim, talvez seja o melhor,
Porque estes homens do estado
Quando falam, é o pior,
E então quando são do teor
Do chatazar já citado!²⁹

A voz de Salazar, do líder, era mediada pela rádio como forma de consolidar o edifício do Estado Novo e de criar uma comunidade imaginada que partilhava não apenas esse líder, mas um conjunto de valores que se queriam inquestionáveis e que poderiam agora ser ouvidos em diferentes localizações geográficas, contribuindo assim para a desejada unidade nacional. Neste sentido, um dos discursos mais emblemáticos que a Emissora Nacional transmitiu nos anos 30, foi proferido a partir da varanda do quartel de infantaria n.º 8, nas celebrações do X Aniversário da Revolução Nacional:

Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever. [...] Assim se assentaram os grandes pilares do edifício e se construiu a paz, a ordem, a união dos portugueses, o Estado forte, a autoridade prestigiada, a administração honesta, o revigoramento da economia, o sentimento patriótico, a organização corporativa e o Império Colonial³⁰.

²⁹ Cit. em Barreto (2015, p. 202). Segundo o autor, “No original manuscrito, *chatazar* é variante de *Salazar*” (Barreto, p. 209).

³⁰ Salazar, 1945, p. 130 e p. 136.

Em linha com Salazar, Henrique Galvão procurará também organizar e transmitir através da rádio do estado momentos de exaltação da nação, da sua história, na construção de uma identidade coletiva possibilitada pela escuta simultânea. São vários os momentos celebrativos transmitidos e retransmitidos pela Emissora Nacional logo em 1935, como a celebração do 550.º aniversário da Batalha de Aljubarrota em 15 de agosto de 1935 com transmissão das ruínas do Convento do Carmo. Os eventos celebrativos do Estado Novo passariam também pela EN, como a celebração dos 10 anos da Revolução Nacional de 1926, até às importantes comemorações do Duplo Centenário da Fundação e Restauração em 1940, que constituíram uma demonstração inequívoca dos valores do Estado Novo. Seria a propósito deste último evento que Henrique Galvão foi dispensado da Emissora Nacional por falta de “confiança política”, após um incidente com Duarte Pacheco.

Rádio, música e a “paisagem do nosso povo”

A música nas emissões radiofónicas constituiu um elemento fundamental dos programas da rádio, fosse através da emissão de música gravada (p. ex.: fonogramas comerciais) ou através de concertos ao vivo transmitidos dos estúdios ou do exterior. No estudo realizado acerca das emissões da Emissora Nacional entre 1933 e 1937, Nélson Ribeiro refere que “Nos primeiros dez meses de emissão oficial, 58,3% da programação foi preenchida por música gravada, 24,8% por música executada ao vivo e 17% por espaços de palavra.” (Ribeiro, 2007, p. 184) o que evidencia a centralidade da música, na programação da EN³¹.

Durante o legado de Henrique Galvão, as estruturas musicais são vistas inicialmente como um elemento que, apesar de fundamental no seu aspeto cultural e recreativo, constituíam um forte peso no orçamento da Emissora Nacional. O corte na despesa, que impôs de modo perentório, não significava para o novo homem forte da EN um desinteresse pela parte musical. Para o decisor, mais do que manter a receita da administração anterior, tornava-se fundamental mudar a dinâmica da parte musical, dirigindo-a na direção daqueles que eram os valores do Estado Novo. A rádio do estado deveria entrar numa nova era que não desprezasse as “classes populares” e que, através de uma ação educativa, lhes oferecesse elementos de “cultura musical”. A proposta passava por conciliar os gostos revelando também aqui os elementos “da verdade e da ordem” do Estado Novo, possibilitando às “classes populares bons elementos de cultura musical [...] acudindo às naturais exigências das classes mais cultas, servindo em tudo a obra do Estado Novo que nos indica o caminho da verdade e da ordem” (*O Século*, 1 de agosto de 1935).

Mas nem todos estavam de acordo com o rumo que Galvão delineou, em particular os que foram exonerados dos seus cargos, como Ruy Coelho ou Ivo Cruz. A uma certa popularização das emissões, e em particular da música ligeira,

³¹ A propósito da atividade e práticas musicais no contexto da Emissora no período em apreço, ver Moreira 2012; Silva 2005 e 2010. A organização musical da Emissora Nacional entre 1933 e 1949 foi abordada na minha tese de doutoramento, focando as principais figuras (maestros, músicos, compositores e outras figuras ligadas à Secção Musical da EN), a constituição e atividade das múltiplas orquestras, as estruturas de apoio à composição musical, assim como os programas radiofónicos mais relevantes (Moreira, 2012).

Ivo Cruz, na qualidade de Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, redige uma carta a Salazar, na qual protestava veementemente as opções tomadas por Galvão.

A gente portuguesa, mesmo a de cultura mais primitiva, é sensível às manifestações de arte elevada. [...] Entendemos que se deve emitir música ligeira, mas que se não confunda folclore com revista, o essencial com o acessório. Aos organismos culturais não é lícito esquecer a alta missão que a arte tem nos movimentos de renovação nacional³².

Para Galvão, todavia, não havia nenhuma confusão entre “o essencial e o acessório”, mas uma realidade que Ivo Cruz parecia não considerar, e que se prendia com o facto da Emissora Nacional não ser a única rádio a difundir em Portugal e que o auditório, caso se aborrecesse com a presença da música erudita, bastaria mudar de frequência e procurar aquela de gostasse. Num relatório extenso enviado a Duarte Pacheco, Galvão esclarece:

Não contesto que a gente portuguesa, mesmo a de cultura mais primitiva seja sensível às manifestações de arte elevada. O que me parece é que não aceitará nem poderá aceitar programas exclusivamente eruditos cuja matéria esteja fora do alcance da sua sensibilidade e compreensão. E que menos os aceitará radiodifundidos tendo a possibilidade de deslocar o botão do seu aparelho e procurar nos postos emissores particulares a música ligeira de que gosta^{33 34}.

A difícil conciliação dos diversos géneros e estilos musicais e a oferta de programas e música mais populares para as camadas populares deveriam, segundo Galvão, ser compreendidas num âmbito mais lato que considerasse o “bom gosto”. Nas suas palavras, “Ninguém poderá interpretar a minha atitude, nestas circunstâncias, como atentória do bom gosto e do valor musical” (*Rádio Semanal*, 15 de julho de 1935). Galvão define na mesma entrevista o “bom gosto [como] base de uma cultura artística” inscrevendo-o no âmbito das aspirações de ordem e paz social que o corporativismo procurava implementar: “É esse bom gosto que é necessário estimular de harmonia com as características mais marcantes das camadas populares ainda que seja forçoso contrariar para educar! Olhe para a paisagem do nosso povo...” (*Rádio Semanal*, 15 de julho de 1935)³⁵.

³² Carta de Ivo Cruz a Salazar. ANTT/AOS/CO/OP-7, fl.119.

³³ Relatório de Henrique Galvão a Duarte Pacheco. ANTT/AOS/CO/OP-7 (7), fl. 135).

³⁴ Segundo o Artº. 7 do Decreto-Lei 22.783 de Junho de 1933 “As emissoras nacionais de radiodifusão serão exploradas diretamente pelo Estado ou por entidades particulares em regime de concessão”. O regime de exploração misto, ou seja, que possibilitava a iniciativa radiofónica privada - diferente do regime de monopólio estatal inglês, por exemplo. Das rádios privadas de maiores dimensões, encontramos o Rádio Clube Português, a Rádio Renascença, seguindo-se depois rádios mais pequenas (algumas com períodos de emissão reduzido), mas com níveis consideráveis de popularidade. Em Lisboa, destacam-se Rádio Sonora, Rádio Condes, Rádio Graça, Rádio Hertz, Rádio Luso, Rádio São Mamede; Rádio Peninsular, Clube Radiofónico de Portugal, Rádio Colonial; No porto: Invicta Rádio, ORSEC, Ideal Rádio, Rádio Porto, electro Mecânico e Casa Branco & Irmão (*Anuário Radiofónico Português* 1938).

³⁵ Este constituiu um dos principais desafios na definição de uma identidade para a Emissora Nacional. Conciliar os diferentes gostos e procurar “educar” as massas tornou-se uma linha muito relevante no

A ideia do “gosto” teria consequências ao nível de novos eventos especialmente encarregues de enquadrar as “camadas populares” numa perspectiva do seu “levantamento cultural”, lançando uma especial preocupação com as classes trabalhadoras. Um dos exemplos desta tendência foi o lançamento dos *Concertos Populares ao ar livre*, em 1937, organizados pela Emissora Nacional nos principais miradouros de Lisboa, localizados em bairros populares:

A Emissora Nacional tomou a iniciativa da realização de uma série de concertos nos miradouros públicos de Lisboa, com o fim de divulgar o gosto e o conhecimento da música elevada nas classes populares, além de lhes proporcionar alguns momentos agradáveis. Esses concertos efectuar-se-ão todos os sábados, enquanto o tempo o permitir³⁶.

Depois de um primeiro concerto realizado no miradouro da Graça com considerável acolhimento por parte do público, foi o 2.º concerto, no Jardim do Alto de Santa Catarina (a partir das 21h30) que mereceu maior destaque nos periódicos, revelando um programa musical que procurava ser acessível a todos e esboçado para responder à proposta de “bom gosto” referida por Galvão. Segundo o *Diário de Lisboa*, a parte musical consistiu no seguinte:

A Orquestra Portuguesa, dirigida pelo maestro Alberto Fernandes, dará cumprimento a um programa composto pela marcha “Marina”, de Cesar de Mendonça; abertura da “Cavalaria Ligeira”, de Suppé; “Dansa Persa”, de Guirard; “La Feria”, de Lavome; selecção da opereta “No, No Nanette”, de Youmans; “Ramaldeira”, de Luiz Boulton; “Quand je te vois ma petite”, fantasia sobre uma canção checa, de Frederico de Freitas; “Corridinho de Lagos”, de Cassio Tovar; e a marcha “Homenagem”, de António Pereira. O quarteto Vocal da Emissora toma parte neste concerto, com algumas canções interessantes.³⁷

O 2.º *Concerto Popular ao Livre* seria também alvo de uma palestra proferida por Pires Cardoso aos microfones da EN, nos dias seguintes, procurando enquadrar a iniciativa na linha programática da Emissora Nacional e, por seu turno do corporativismo do Estado Novo:

Há que destacar sobretudo o seu aspecto cultural - o levantamento das condições espirituais das camadas populares- e, ao lado dele, o processo de facultar aos menos favorecidos pela sorte, um meio de distracção ao mesmo tempo saudável e educativo.”

período em que liderou a rádio estatal. Segundo Henrique Galvão: “Vivemos num país de cultura média muito abaixo da que deveria classificar a grande massa. Há de facto uma “elite” constituída por pessoas de bom gosto e entre estas, evidentemente, um número determinado de mais eruditas. É necessário levarmos em conta os interesses destes três grupos distintos, conjugando-os da melhor forma possível [...] dando a todos ampla satisfação [...] “De uma forma geral considero de momento satisfeitas as aspirações gerais atendendo a que: a Orquestra sinfónica da Emissora Nacional sob a batuta de Pedro de Freitas Branco servirá, amplamente, as exigências das nossas “elites” musicais; em género “ligeiro bom”, Frederico de Freitas e os seus músicos não nos deixarão ficar mal, entretendo em toda a linha os auditores; Lopes da Costa [maestro da orquestra ligeira], creio eu, já se popularizou” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º 1, agosto de 1935).

³⁶ *Diário de Lisboa*, 25 de setembro de 1937.

³⁷ *Diário de Lisboa*, 25 de setembro de 1937.

Refere mais à frente que “o belo edifício corporativo [...] vai sendo construído [...] cimentado por um admirável espírito de justiça, servido por uma visão perfeita das realidades sociais³⁸.”

O enquadramento ideológico do programa é um assunto que Pires Cardoso evidencia na sua intervenção, argumentando não apenas o que considera essencial na relação com as classes trabalhadoras, mas focando também alguns dos valores portugueses de sempre (Rosas, 2001, p. 1037) definidos pelo regime:

O belo edifício corporativo [...] vai sendo construído [...] cimentado por um admirável espírito de justiça, servido por uma visão perfeita das realidades sociais [...] a preocupação dominante de encaminhar as classes trabalhadoras para o conhecimento perfeito e para a consciência plena dos seus deveres e dos seus direitos, como elementos preponderantes da Nação. Referindo ainda que se tratava de estimular o culto da pátria e da família, pela demonstração do seu valor e necessidade³⁹.

A preocupação com as “camadas populares” e, em particular com os operários, conduziria ao lançamento, no ano seguinte, de um programa quinzenal intitulado *Meia Hora de arte para operários* constituído por “[...] palestras de ligeira vulgarização de boas doutrinas e uma parte musical com execuções de canto e música, tendo por tema motivos portugueses e uma parte literária” (*Rádio Nacional*, 17 de fevereiro de 1938). Este programa radiodifundido, que seria precursor dos *Serões para trabalhadores*, procurava, tal como os *Concertos ao Ar Livre*, criar uma realidade sonora capaz de unificar a experiência simultânea de escuta dos trabalhadores que ouviam as emissões, combinando a parte musical com palavras introdutórias de “vulgarização de boas doutrinas.” Como referiria Henrique Galvão a propósito do referido programa:

Faltava preencher uma grande lacuna: organizar programas especiais para os operários e pagar a estes na medida dos nossos recursos a enorme dívida que qualquer país trabalhador e progressivo deve na ordem artística e cultural às suas massas operárias. O desencontro entre as classes operárias e as massas burguesas e aristocráticas só se verifica nos países em desordem ou decadência⁴⁰.

As emissões radiofónica e a presença da “rádio” ao vivo, junto da população, através de concertos ao ar livre ou iniciativas específicas para trabalhadores demonstram como na administração de Henrique Galvão se reuniram vários elementos programáticos que conjugavam, para além da sua aceção de “bom gosto”, os elementos ideológicos do Estado Novo com um momento musical politicamente enquadrado.

³⁸ *Rádio Nacional*, 3 de outubro de 1937.

³⁹ *Rádio Nacional*, 3 de outubro de 1937.

⁴⁰ *Rádio Nacional*, 27 de março de 1938.

Considerações finais

O presente capítulo procurou colocar em evidência diferentes questões associadas à construção sonora da Nação através da Emissora Nacional, durante a administração de Henrique Galvão (1935-1940). Na primeira secção, foi possível evidenciar que apesar da inauguração oficial ter ocorrido em Agosto de 1935, a Emissora Nacional emitia regularmente durante 1934 com sob a direção de António Joyce. Esse período, balizado entre 1934-1935, é fundamental para perceber as lutas políticas pelo controlo da EN, sobretudo as pretensões do SPN de António Ferro, e o porquê da escolha de Henrique Galvão. A sua tomada de posse coloca em marcha o plano de institucionalização dos valores e espírito do Estado Novo, entre rigor e ordem, virado para a exaltação da Nação e do Império, na Emissora Nacional. Nesse sentido, ficou também patente que o novo impulso de “ordem” afetou e acatou mudanças no investimento da estação na parte musical.

Por seu turno, a construção da “comunidade imaginada” (Anderson, 1983) e da ilusão da nação enquanto entidade natural (Edensor, 2004) fica patente pela vontade de emitir para todo o Portugal e Império Colonial, projeto que, apesar de avançar, se depara com múltiplas dificuldades tecnológicas e negociações entre a AGCTT representada por Couto dos Santos, o Ministro das obras públicas e comunicações, Duarte Pacheco, e o Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar. Todavia, não obstante as contingências referidas, é neste período que entre aparelhos a preços populares, emissões para as colónias e o lançamento de programas como a *Meia Hora de Saudade*, Galvão inicia um verdadeiro plano de “aglutinação espiritual” e construção sonora da Nação.

Essa construção passaria também pela radiodifusão da voz do líder, através dos seus discursos que, como vimos, funcionava nos termos opostos dos efusivos discursos de Hitler no contexto alemão (Birdsall, 2012; Currid, 2006), provocando inclusive reações menos favoráveis. No entanto, o efeito, como analisado por Gaspar (2001) marcava com grande intensidade a construção do perfil de Salazar através do microfone da EN, enquanto parte da construção do imaginário sonoro do Estado Novo. Apesar de menos aprofundado, os anos 30 seriam também ricos na transmissão de diversos eventos de carácter nacionalista centrais para a unificação identitária da nação.

É possível concluir que a construção sonora da Nação, ou modo como a nação encontrou a sua voz através da rádio (Hilmes, 2012), foi também alvo de orientações específicas para determinadas classes sociais, utilizando a música como pretexto para a criar momentos de inculcação do ideário do Estado Novo, em particular para as “camadas populares” e para os operários, integrando-os nos valores corporativistas, na visão nacionalista do Estado Novo e do seu papel na construção da Nação.

O tema em apreço, pela sua dimensão e possibilidades de análise multidisciplinar merecerá um aprofundamento da pesquisa e análise em futuros trabalhos, procurando o cruzamento com outras realidades radiofónicas no mesmo período, e contemplando outros elementos que permitam uma análise da receção em diferentes contextos e públicos na construção sonora da nação durante os primeiros anos do Estado Novo.

Referências bibliográficas

- AAVV. (1945). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa; Rio de Janeiro : Editorial Enciclopédia (atualização 1981).
- Anuário Radiofónico Português*. (1938). Lisboa : Edições Rádio Semanal.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London : Verso.
- Barreto, J. (2015). A poesia política de Fernando Pessoa. *Abril - NEPA / UFF*, 7(14), pp. 189-209. doi: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v7i14.29859>
- Birdsall, C. (2012). *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Brissos, C. (2010). António Joyce. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L pp. 664-665). Lisboa : Círculo de Leitores.
- Caetano, M. (1977). *As Minhas Memórias de Salazar*. Lisboa : Editorial Verbo.
- Currid, B. (2006). *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis; London : University of Minnesota Press.
- Domingos, N., & Pereira, V (Eds.). (2010). *O Estado Novo em Questão*. Lisboa : Edições 70.
- Edensor, T. (2004). *National identity, popular culture and everyday life*. Oxford : Berg.
- Farinha, L. (1996). Henrique Galvão. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 378-379). Lisboa : Bertrand Editores.
- Gaspar, J. (2001). Os Discursos e o Discurso de Salazar. Lisboa: Prefácio Editora.
- Hilmes, M. (2012): Radio and the Imagined Community. In J. Sterne (Ed.). *The Sound Studies Reader* (pp. 551-362.) London : Routledge, pp. 551-362.
- McCann, B. (2004). *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham, N.C. : Duke University Press.
- Moreira, P. (2012). ‘*Cantando espalharei por toda a parte*’: Programação, produção musical e o “aportuguesamento” da música ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Lisboa: FCSH/UNL (Tese de Doutoramento- Texto Policopiado).
- Moura, F. (2014). Contacto com a Origem: “A Hora da Saudade”. *Média e Jornalismo*, V.13, N.1, pp. 135-152.
- Murelaça, J. (2010). Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960). *Historia y Comunicación Social*, 14, pp. 367-386.
- Ribeiro, N. (2005). *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo (1933-1945)*. Lisboa : Quimera.
- _____. (2007). A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação e Cultura*, 3, pp. 175-199.
- Rodrigues, M & Pereira, S. (1996). Duarte Pacheco. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 710-711). Lisboa : Bertrand Editores.
- Rosas, F. (2019). *Salazar e os Fascismos*. Lisboa : Tinta da China.
- _____. (2001). O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, XXXV (157), pp. 1031-1054.
- Salazar, A. O. (1945). *Discursos (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Santos, R. (2003). A Emissora Nacional nos anos 30. Estética Radiofónica e “parte falada”. *JJ- Jornalismo e jornalistas*, 15, pp. 52-65.
- Santos, R. (2005). *As Vozes da Rádio (1924-1939)*. Lisboa : Caminho.
- Schafer, R. M. (1994/1977) *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester : VT Destiny Books.
- Silva, M.& Moreira, P. (2010). O essencial e o acessório: práticas e discursos sobre a música ligeira nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão (1933-1949). In Nuno Domingos e Vitor Pereira (Eds.), *O Estado Novo em Questão*. Lisboa : Edições 70.
- Silva M. (2005). “*La musique a besoin d’une dictature*”: *Musique et politique dans les premières années de l’Etat Nouveau (1926-1945)*. Paris : Universidade de Paris VIII, (Tese de Doutoramento - Texto policopiado).
- Valente, J. (1999). *Estado Novo e alegria no trabalho: uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa : Colibri.

Arquivos e Bibliotecas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) - Arquivo Oliveira Salazar (AOS) - Presidência do Conselho (PC) - Correspondência Oficial (CO) - Obras Públicas (OP)
Arquivo documental RTP - Fundo Emissora Nacional
Museu das comunicações - Espólio Couto dos Santos
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Publicações Periódicas

Bandarra
Boletim da Emissora Nacional
Boletim do Clube Filatélico de Portugal
Diário de Lisboa
Diário de Notícias
Rádio Semanal
Rádio Nacional
Ridículos (Os)

Património, cultura imaterial e sonoridades



Dança do Rei David

Fotografia de Manoel Carneiro

Aspa - Associação Para a Defesa, Estudo e Divulgação do Património Cultural E Natural

Museu Nogueira Da Silva - Universidade Do Minho

O PROJETO PASEV: PATRIMONIALIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM ÉVORA (1540 – 1910)¹

ANTÓNIA FIALHO CONDE (CIDEHUS - UÉ)

VANDA DE SÁ (CESEM - PÓLO-UÉ)

Conceitos norteadores: a paisagem sonora histórica urbana

Remonta a 1970 a noção de paisagem sonora (*soundscape*), que Raymond Murray Schafer sintetizou no quadro do seu *World Soundscape Project*. A fertilidade da ideia e das concepções que permitiu albergar – ao reconhecer primazia ao som que “nos rodeia” – garantiu um longo caminho de reflexões e trabalhos. A ideia de “arquivar os sons do mundo”, na múltipla dimensão de recolha e de preservação da memória e do património (Schafer, 1991), permitiu enriquecer e alargar metodologias na recente musicologia e historiografia. É um dado assumido que a noção de paisagem sonora possibilita a compreensão da atividade musical a partir de uma perspetiva contextual abrangente. Ela permite reconstruir contextos, circuitos e mapear a presença da música e dos músicos, entendendo a música como uma atividade social, política e cultural, contrariamente à leitura centrada num compositor ou noutro aspeto restrito, como por exemplo a pintura europeia (e a iluminura) no-lo demonstram: os músicos de rua ou os concertos em ambientes diversos de sociabilidade. O aspeto urbano no que respeita à atividade musical das igrejas, dos conventos, de outras instituições religiosas mas também nas praças ou teatros possibilitou uma paisagem sonora particularmente rica no caso de Évora.

Desde há alguns anos que a investigação vem demonstrando que Évora foi um importante centro musical com uma atividade dinâmica que, até ao final do Antigo Regime, se viu dominada pelas instituições religiosas seculares e monástico-conventuais intra e extramuros, sendo, estas últimas, mais de duas dezenas. Refira-se a distribuição por um núcleo central circundando a Praça do Giraldo que englobava a Sé, com a Capela e o Colégio dos Moços do Coro, envolvendo também a igreja colegiada de Santo Antão e igreja de S. Tiago, os conventos, para além de outras instituições como o Colégio jesuíta do Espírito Santo.

A malha urbana acolhia ainda no decorrer do século XVII o surgir dos últimos claustros, com o Convento de São José da Esperança (popularmente conhecido como Convento Novo), exprimindo um leque riquíssimo de inspirações em termos de espiritualidade e convergindo nomeadamente para o embelezamento dos espaços

¹ O presente estudo foi produzido no âmbito do Projeto FCT PASEV – *Patrimonialization of Évora's Soundscape* (1540-1910) – ALT20-03-0145-FEDER-028584 (2019-2022).

que se refletiria também nos testemunhos musicais (órgãos, livros, cadeirais). Muitos desses espaços estão hoje definitivamente desaparecidos, dada precisamente a evolução da malha urbana, casos dos Conventos dominicanos do Paraíso e de Santa Catarina, ou foram profundamente alterados.

Extramuros encontramos o mosteiro de S. Bento de Cástris² e os conventos do Espinheiro, da Cartuxa e de Santo António da Piedade, além do de Bom Jesus Valverde. Os conventos, em particular, dão informação relevante, insuficientemente integrada numa narrativa nacional ou mesmo peninsular da história musical no que concerne à experiência e atividade musical, particularmente no mundo monástico feminino. Pouco se tem estudado sobre a música em mosteiros e conventos em Portugal, sendo este um tema de grande interesse para a compreensão das cidades dentro de um quadro europeu, já que eram Ordens religiosas com uma grande implementação na Europa, significando também reprodução cultural. Destacamos o trabalho desenvolvido no projeto-piloto ORFEUS – *A Reforma Tridentina e a música no silêncio do claustro: o mosteiro de S. Bento de Cástris*, cujas publicações resultantes focaram o estudo da música e da *praxis* musical no mosteiro, com foco na interdisciplinaridade³. A sistematização na recolha de dados e dos resultados em diferentes suportes nesse Projeto permitiu a compreensão do quotidiano musical das monjas cistercienses, deixando ainda mais clara a relação com a cidade de Évora, não só através da frequência de músicos, da presença de mestres de órgão, ou de compositores cujas obras circulavam na cidade (um bom exemplo é a presença de peças de Mateus de Aranda num dos Livros de Coro do mosteiro) ou no país⁴.

O cosmopolitismo artístico-cultural comprovado pela circulação de músicos estrangeiros em todo o país verificou-se também em Évora, cidade de manifesto peso político e religioso especialmente até à monarquia dual. Sublinhe-se, aliás, que em Évora floresceu um conjunto de compositores polifonistas de qualidade superlativa nos séculos XVI e XVII⁵.

No século XIX, dadas as circunstâncias históricas associadas à vitória do liberalismo, surgiram coletividades com outros tipos de atividade musical como o Círculo Eborense (1837) ou a Sociedade Civilizadora União Eborense (1839). A história urbana e a esfera pública política interligam a paisagem musical neste século em Évora como local de realização de diversos eventos artísticos públicos. A história do liberalismo na Península Ibérica mostra que a herança cultural religiosa foi transferida para usos e poderes seculares e burgueses. No contexto do liberalismo passou a ser possível construir novas ideias e novas relações sociais públicas, reforçadas pelos consumos da música em espaços públicos abertos e fechados (por exemplo, praça, teatro, clubes). A valorização deste referencial da sociedade liberal no

² Cuja atividade musical foi trabalhada através do Projeto Exploratório ORFEUS, Projeto FCT EXPL/EPHPAT/2253/2013. Cf. www.orfeus.pt

³ Cf. Conde & Gouveia, (2016).

⁴ Produção de um *site* com digitalização do acervo musical do mosteiro e sua potencialização exploratória; produção de um CD com a reconstituição do repertório do mosteiro; artigos, capítulos de livros.

⁵ A produção musical no contexto da Sé tem sido estudada por uma série de musicólogos que têm produzido vasta bibliografia.

século XIX no contexto da paisagem sonora histórica em Évora apresenta-se como necessário.

Projetos associados ao estudo da Paisagem Sonora Histórica

O modelo de trabalho baseado no estudo abrangente de cidades vem sendo desenvolvido em cidades próximas da Andaluzia, nomeadamente Sevilha e Granada, com o estabelecimento de *sites* interativos⁶. Também está em curso um projeto complementar em Barcelona, nos mesmos moldes⁷. As plataformas digitais criadas para essas cidades estão integradas na rede promovida pela Associação Europeia de Humanidades Digitais, contribuindo para a promoção da transferência de conhecimento para novos formatos e meios de disseminação. Sublinhemos que o domínio das paisagens sonoras das cidades em perspectiva histórica tem visto um desenvolvimento relevante em Espanha, em relação à produção de estudos que, mesmo quando focados em cidades menores como Jaca, acrescentam uma reflexão musicológica do maior interesse (Marín, 2002). Recentemente, Sevilha também foi alvo de um estudo importante com novas contribuições (Pellicer, 2015).

A exploração recente de análises relacionadas com circuitos de gosto, dinâmica comercial e circulação de músicos (Sá e Fernandes, 2014) tem permitido a análise de contextos mais alargados; referência ainda para trabalhos que permitem ampliar a caracterização da cidade e seus espaços (Jímenez, 2016). Lisboa conta recentemente com um projeto focado no levantamento e estudo do perfil socioprofissional dos músicos da cidade entre 1750-1985⁸.

Para além das referências anteriores os estudos que constituem suporte bibliográfico do PASEV incluem naturalmente os trabalhos matriciais de Augusto Alegria, sobre o património musical de Évora (1973, 1977, 1997). O posterior desenvolvimento da musicologia relacionada com o espólio da cidade tem permitido discutir e analisar o repertório, sobretudo aquele relacionado com a Sé e aquele depositado na Biblioteca Pública de Évora e no Arquivo Distrital de Évora. Para além da análise das espécies, das atribuições de autoria, datação e inserção no respetivo contexto de origem (Alvarenga, 2013; Cranmer, 2005). Para épocas posteriores revelou-se fundamental o conhecimento sobre a edição musical em Portugal (Albuquerque, 2006, 2013) proporcionando importante informação sobre a circulação dos repertórios.

⁶ Cf. <http://historicalsoundscapes.com/>. O estudo destas duas cidades está englobado em dois projetos coordenados por Juan Ruiz Jimenez, um dos quatro consultores do PASEV. São também consultores Tess Knighton, Rui Vieira Nery e David Cranmer.

⁷ Cf. <https://urbanmusics.wordpress.com/>, que tem como coordenadora principal Tess Knighton.

⁸ Cf. PROFMUS - *Ser Músico em Portugal: a condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)*, coordenado por Rui Vieira Nery.

Objectivos e descrição do Projeto PASEV

O Projeto PASEV⁹ propõe-se fazer o levantamento do maior número possível de eventos sonoros históricos na cidade de Évora desde 1540 até 1910, para proceder depois a uma seleção daqueles considerados mais significativos. A base de dados interativa e a compilação de documentos audiovisuais visam possibilitar ao visitante a experiência na cidade com roteiros temáticos, para explorar cenários musicais históricos através de diversas plataformas virtuais, como aplicativos (*smartphones*), para enriquecer rotas *in loco*. Refiram-se, a título de exemplo, os órgãos de igreja, ou circuitos históricos de cariz religioso, como o itinerário da procissão do Senhor Jesus dos Passos.

O Projeto¹⁰ pretende contribuir para a compreensão abrangente da cidade de Évora enquanto espaço cultural, explorando uma vivência sensorial do espaço urbano e do património. Visa ainda responder a relevantes desafios sociais para as cidades do interior na medida em que articula – no quadro da valorização patrimonial – as vertentes de investigação consolidadas da universidade e o turismo cultural, que se constituem como esferas de primeira importância para a cidade de Évora no século XXI¹¹.

O programa do Projeto engloba um ambicioso plano de investigação em termos de cronologia, centrando-se no período de 1540 – criação do Arcebispado de Évora – até 1910, no início da República em Portugal. Para entender essa realidade complexa, a equipa apresenta uma diversidade de especialistas (nas áreas da música, história, musicologia, organologia, pedagogia e educação, bem como engenheiros de software) no sentido de assegurar uma análise histórica profunda das fontes e suas aplicações na atual sociedade da informação e da transferência de conhecimento para uma comunidade local e global. De todas as formas, aborda-se a importância das práticas musicais na vida da cidade de Évora de acordo com o seguinte plano de pesquisa:

A) Manifestações musicais: a presença da música na cidade

- 1) Quotidiano – Ano Litúrgico;
- 2) Festas / Eventos Excepcionais;

⁹ PASEV | *Patrimonialization of Évora's Soundscape. 1540-1910* (ALT20-03-0145 – FEDER-028584. LISBOA-01-0145).

¹⁰ Início formal em fevereiro de 2019, embora tenha sido organizado um Encontro Internacional em 2017: *I Historical Soundscapes Meeting* (CESEM/Universidade de Évora).

¹¹ Proposto pela Universidade de Évora, tem como Instituições Participantes a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA, a Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNL, Nova ID: FCT – Associação para a Inovação e Desenvolvimento da FCT. Conta com a colaboração entre várias unidades de I&D: CESEM – Pólo Universidade de Évora; CHAM – Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar; NOVA Laboratory for Computer Science and Informatics; CIDEHUS; IHC – Pólo da Universidade de Évora. Equipa: Vanda de Sá (Investigadora responsável) e Antónia Fialho Conde (Investigadora Co-responsável), Rodrigo Teodoro De Paula (investigador pós-doc contratado), Filipe Mesquita de Oliveira, Olga Magalhães, António Camões Gouveia, Maria de Fátima Nunes, Carmen Almeida, Sara Albuquerque, Nuno Robalo Correia, Maria Armanda Rodrigues, João Baptista Araújo Júnior, Christine Zurbach, Hugo Teles Porto, Andrew Woolley, Luís Henriques, Ana Rita Faleiro, João Pedro Costa, Nuno Raimundo, João Rosário, João Ricardo, André Ferreira e Camila Silva.

B) Diferentes manifestações dentro das seguintes realidades:

- 1) Civil: cerimónias protocolares (embaixadas, visitas / entradas régias, casamentos, nascimentos, mortes de reis ou príncipes); local / municipal (festas, feiras); popular (peregrinações, romarias);
- 2) Religiosos: catástrofes, visitas, nomeações, missas, profissões.
- 3) Misto (procissões, autos-de-fé, sermões, festividades).

C) Lugares:

- 1) Associados à presença da Corte: Paço Real, Paço dos Estaus, Paço dos Conde de Basto, Paço a par de São Francisco;
- 2) Espaços Religiosos: Catedral, conventos, igrejas;
- 3) Espaços públicos: teatros, praças, jardins, passeio público;
- 4) Ensino da música em instituições sacras e, depois do Liberalismo, escolas particulares;
- 5) Espaços comerciais ligados à música (impressão e edição musical, venda e aluguer de instrumentos musicais).

D) Agentes

- 1) Organizadores de eventos ligados a instituições: capelães da catedral, conventos e igrejas, instituições de assistência (Misericórdia), associações culturais;
- 2) Grupos vocais e instrumentais. Cantores e músicos/instrumentistas contratados. Diferenciação de género.
- 3) Compositores;
- 4) Circulação de repertórios e / ou músicos.

E) Repertórios

- 1) Sinos (p. e. catedral, igrejas, conventos, confrarias);
- 2) Sacro, quotidiano, festivo;
- 3) Da prática instrumental da Renascença à prática moderna: o papel do órgão e de outros instrumentos;
- 4) Pesquisa sobre órgãos;
- 5) Sociabilidade: da cultura da Corte à esfera pública (dança, música instrumental e / ou vocal);

F) Testemunhos visuais em vários suportes

- 1) Iconografia sacra (pintura, azulejos, ornamentos);
- 2) Iconografia secular (azulejos, fotografia, anúncios, folhetos, programas de festas);
- 3) Registos relacionados a instrumentos (organologia);

O Projeto inscreve-se, desta forma, nos domínios multidisciplinar e interdisciplinar do Património, Indústrias Culturais e Criativas e Serviços de Turismo. A identificação deste domínio baseou-se no reconhecimento do Património associado à Paisagem Sonora Histórica de Évora, visando portanto: (a) a sua promoção em termos de turismo cultural; (b) identificando-o numa aplicação digital que permita tomar conhecimento de conteúdos relacionados com a música e elaborar circuitos

turísticos de acordo com temáticas musicais e (c) estabelecendo uma articulação entre o património edificado e o património musical que lhe está associado.

Programa do Projeto

O programa compreende 7 tarefas realizadas ao longo de um período de 3 anos: (1) Pesquisa Histórica e Documental: Pesquisa Musical e Organologia – 1540-1834; (2) A prática da música em comunidades monásticas e música em manifestações religiosas em Évora do século XVI ao século XVIII: atores, instituições, lugares, impactes na população; (3) repertórios de sociabilidade: da cultura da Corte à esfera pública; (4) Imagens e narrativas da paisagem sonora 1803-1910 (Das Luzes de Cenáculo à República); (5) Análise de Domínio e Contexto Geográfico; (6) Plataforma Interativa para o Atlas Auditivo da Cidade de Évora; e (7) Integração de resultados e extensão à comunidade.

No que concerne às tarefas 1 a 5, trata-se de um equilíbrio do trabalho entre inventário e descrição, de modo a caracterizar o espaço público de Évora com base na paisagem sonora na cidade, de acordo com os eixos já referidos. No que se refere à Tarefa 1, *Pesquisa histórica e documental*, o estudo musicológico dos manuscritos pode incluir, caso a caso, descrição da sua notação musical e conteúdos litúrgicos, análise comparativa de melodias, concordâncias, transcrição para notação moderna, reconstrução de práticas performativas e suas dimensões litúrgicas, contextuais, organológicas e técnicas.

Sempre que pertinente será abordado o estudo relacionado com os instrumentos musicais. Neste quadro será reunida informação e documentação sobre os órgãos das Igrejas e Conventos de Évora¹² com o intuito de promover o seu levantamento, identificação e estudo de construtores (como por exemplo P. Caetano Oldovino), repertórios ou outros aspetos relevantes. A mesma perspetiva se aplica por exemplo aos sinos, elemento relevante da paisagem sonora da cidade, ainda no presente.

No quadro da tarefa 2 – *A prática da música em comunidades monásticas e música em manifestações religiosas em Évora dos séculos XVI a XVIII: atores, instituições, lugares, impactos na população* – a equipa pretende obter respostas sobre a existência de uma identidade nos livros utilizados na Missa e no Ofício Divino, para as comunidades de Évora no período moderno, expressando-se numa dupla perspetiva: religiosa e musical, como produtos das orientações do Concílio de Trento e da sua uniformidade, e da sua relação com a vida cultural da cidade, no domínio da música. Este estudo implica:

1. Verificar nos livros do Coro dos mosteiros e conventos e nos seus manuscritos musicais as mudanças litúrgicas, especialmente no que diz respeito ao Ofício Divino e a Missa imposta pelo Concílio;
2. Verificar o cumprimento das *Regras* a que as Casas estavam sujeitas e as orientações do arcebispado de Évora;

¹² Neste domínio conta-se com a colaboração do investigador Artur Goulart de Melo Borges que tem produzido um levantamento e estudo aprofundado sobre os órgãos na região do Alentejo.

3. Verificar mudanças de texto escrito e notação musical nos livros de Coro (raspagem, colagens), testemunhando determinações de Trento;
4. Analisar os "Livros de Visita" e os Livros da Feitoria pertencentes às comunidades, no que pode dizer respeito à prática da música;
5. Encontrar referências documentais à música e ao canto e verificar a presença de músicos e cantores externos e em que ocasiões;
6. Recolher dados sobre as capacidades musicais de alguns elementos da população monástica;
7. Recolher dados sobre aquisição, reparo e manutenção de instrumentos musicais;
8. Busca de referências a livros de coro e instrumentos musicais nos inventários das bibliotecas e arquivos das comunidades no momento da sua extinção;
9. Comparação com outras realidades monásticas portuguesas, ibéricas e europeias do mesmo universo (a cidade), de modo a apreender as particularidades da *praxis* musical de Évora.

Nas Tarefas 3 e 4, esperamos que este trabalho possa enriquecer a percepção da História da Música do Sul da Europa no que diz respeito ao papel dos instrumentos, aos repertórios da dança no contexto da Corte e da *praxis* doméstica, à circulação de músicos, processos de cosmopolitismo e, no século XIX, da moda, incluindo a *praxis* musical em contextos de sociabilidade. Aposta-se nestas tarefas na pesquisa de narrativas, publicidade de eventos, imagens e fotografias que se referiram à percepção de memória de sinais de paisagens sonoras. A rememoração e sistematização no contexto da produção histórica do material recolhido permite obter uma imagem polissémica dos diversos atores coletivos e da hierarquia social das pessoas, assim como dos lugares e repertórios.

No tocante às instituições musicais e a sua relação com a Coroa, a pesquisa será orientada para: (1) o papel da música nas presenças reais na cidade, incluindo análise e catalogação de repertórios; (2) a identificação dos locais de música da corte na cidade para aclamações, casamentos, batismos, funerais. A presença de Bandas Militares contratadas pela Corte também será considerada, bem como notícias acerca de concertos com programas mistos que misturam música vocal e instrumental.

O surgimento de novos modelos de sociabilidade e a introdução de novas práticas culturais e de consumo tiveram uma influência decisiva no período final do Antigo Regime. Em Portugal, este processo está relacionado com a expansão e diversificação dos circuitos de disseminação da música instrumental e novos repertórios vocais que aconteceram em novos contextos, como salões privados. Este estudo considerará a promoção de bailes e concertos, com um levantamento das informações valiosas presentes em diferentes tipos de fontes: a imprensa, manuais de aprendizagem, coleções de música e as peças do teatro (Teatro de Cordel).

Esta tarefa incidirá sobre um período que vai desde o início do período contemporâneo até à queda da monarquia portuguesa em 1910. As tarefas incluirão a localização, estudos de repertório, intérpretes e a listagem de reuniões musicais familiares (saraus familiares) ocorridas em Évora. A mesma metodologia será aplicada aos eventos musicais do Teatro Eborense e Teatro Garcia de Resende, aos

teatros provisórios do Rossio de S. Brás e às associações itinerantes, à Catedral de Évora, à Sociedade Harmonia Eborense e à Casa Pia. Acresce o estudo sobre as práticas de ensino musical e professores de Casa Pia e da Sociedade Harmonia Eborense, uma vez que o ensino de música foi de particular importância para essas instituições. As reuniões e serões musicais no Passeio Público, as associações musicais como o Círculo Eborense e a Sociedade dos Noctívagos serão também abordadas.

Na tarefa 5, o objectivo é, em primeiro lugar, identificar e definir conceitos e informações relevantes para a construção da paisagem sonora de Évora. As informações recolhidas serão usadas para criar um dicionário de domínio onde todos os termos e conceitos permitem a definição de uma linguagem comum¹³. Todos os artefactos produzidos na Tarefa 5 integrarão a arquitetura da plataforma a ser desenvolvida nas Tarefas 6 e 7; será uma plataforma de resposta, cujo apoio geográfico será o já citado mapa interativo de Évora (Tarefa 6). O mapa servirá como base estrutural para a integração de vários conjuntos de dados georreferenciados, desenvolvidos de acordo com os eixos do plano de pesquisa, incluindo camadas geográficas representando iconografia, lugares, instituições, rotas e outros conteúdos (Branco, 2015), como eventos associados a informação de vária natureza (histórica, bibliográfica, visual, auditiva)¹⁴.

A plataforma a ser desenvolvida será projetada para responder a vários níveis. O usuário poderá, assim, interagir com os dados incorporados e conectados a objetos geograficamente localizados, permitindo uma experiência musical e auditiva nas ruas da cidade. Serão disponibilizados ao usuário Caminhos e Roteiros temáticos, o qual poderá enriquecê-los, nomeadamente com sugestões, promovendo a interação com o utilizador¹⁵.

Em relação à extensão à comunidade, serão desenvolvidos conteúdos didáticos, como guias de áudio focados na divulgação do património musical contextualizado no espaço ou organização de concertos, entre outras atividades¹⁶.

¹³ Todos os elementos resultantes da análise de domínio serão cruzados através dos seus mapas espaciais, relevância e granulação (contexto geográfico). O objectivo desta atividade é proporcionar uma reflexão sobre a forma como estes elementos serão posicionados e representados geograficamente no Atlas Auditivo da Cidade de Évora.

¹⁴ a) Eventos da cidade de Évora. Cada objeto na camada inclui representações visuais e auditivas associadas à localização e influência geográfica;

b) Rotas e caminhos para viajar tematicamente pela cidade e visitar conjuntos escolhidos dos eventos em a);

c) Lugares de influência musical dentro da cidade, que podem incluir locais, mas também áreas difusas de influência musical temática.

¹⁵ Foi concebida uma primeira aproximação ao Atlas Auditivo de Évora, que constituiu também o resultado principal da dissertação de Mestrado do Bolseiro João Rosário. Neste âmbito desenvolveu-se uma metodologia de captura de dados iniciais para preenchimento da Base de Dados do Atlas, baseada em formulários Google e Mapas Google, que foram preenchidos pela equipa de peritos do PASEV. Graças a esta metodologia foi possível a criação de uma Base de Dados curada. Esta base de dados foi depois utilizada para o desenvolvimento do primeiro protótipo de base do Atlas, que consistiu numa aplicação web com tecnologia *responsive*, centrada no mapa interativo de Évora, e com recurso a uma *timeline* que associa cada local relevante da cidade ao período específico do projeto. Este protótipo foi depois avaliado para usabilidade e relevância por utilizadores genéricos e também pela equipa do projeto tendo daí resultado na aplicação computacional que existe neste momento, com uma instalação piloto em <http://pasev.di.fct.unl.pt>.

¹⁶ Estas atividades são realizadas em colaboração com instituições da cidade, nomeadamente Câmara

Primeiras realizações

O lançamento do livro *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património* (Sá e Conde, 2019)¹⁷ constituiu-se, desde logo, como um dos resultados a destacar. Apesar de não se centrar exclusivamente na realidade histórica de Évora, apresenta estudos significativos sobre a música sacra na cidade que refletem a vitalidade da investigação nesta matéria. Para além de se continuar a aprofundar o vasto património musical associado à Catedral eborense e à realidade monástico-conventual da cidade, verifica-se uma importante expansão da cronologia, uma vez que se inaugura o estudo de reportórios posteriores ao século XVII, nomeadamente até ao século XIX – praticamente ignorado no que se refere a música sacra. O processo de valorização do património musical desta cidade no século XX por parte da ação do seu município é também aqui abordado, no sentido de analisar a presença da música e do som na cidade a par do património edificado. Apresenta-se ainda uma análise de caso focada nos Bonecos de Santo Aleixo à luz dos conceitos associados à paisagem sonora¹⁸.

Uma grande parte do trabalho de investigação tem, por um lado, estado concentrado na atividade relacionada com a circulação do reportório de ópera italiana nos teatros, concertos, assembleias. Foi também dado início ao trabalho relacionado com os reportórios e concertos no passeio público e outros espaços exteriores pelas várias bandas existentes na cidade, para além de se iniciar um levantamento de entradas de músicos estrangeiros na cidade¹⁹. Por outro lado, aos testemunhos documentais dedicados à presença de órgãos e sinos na cidade (encomendas). A par do levantamento no terreno dos sinos da cidade de Évora, estuda-se também quer a paisagem sonora circundante às igrejas seculares de Évora (as cinco colegiadas e a Catedral) entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVIII, concentrando-se nos movimentos e atividade de alguns compositores/músicos nessas instituições²⁰, quer a presença dos sons na definição do quoti-

Municipal de Évora, Direção Regional de Cultura do Alentejo, Associação *Eborae Musica*, Biblioteca Pública de Évora, Arquivo Distrital de Évora, Fundação Eugénio de Almeida, *Círculo Eborense* entre outras. Promove-se ainda anualmente um encontro científico internacional em Évora.

¹⁷ Cf. <https://books.openedition.org/cidehus/7002>. Este livro resultou do encontro internacional organizado em 2017 *I Historical Soundscapes Meeting* (Universidade de Évora) tendo sido lançado no *II Historical Soundscapes Meeting* (UÉ, 2019).

¹⁸ De acordo com o exposto assinalamos os seguintes artigos publicados por elementos da equipa de investigação no referido livro de 2019: A.F. Conde, “Do tanger e do cantar no mosteiro cisterciense de S. Bento de Cástris”, pp. 207-222; R. Faleiro, “Os salmos concertados do Arquivo da Sé de Évora entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX”, pp. 280-310; L. Henriques, “A antífona *Recordare, Virgo Mater*: Prática musical mariana na Sé de Évora no final do século XVII e século XVIII”, pp. 261-279; F. M. Oliveira, “Os hinos *Ut queant laxis e Fortem virili pectore* do fundo musical da Sé de Évora no contexto da produção musical de Inácio António Ferreira de Lima”, pp. 241-260; R. T. Paula, “O Som solene da morte: A sonoridade bélica dos funerais reais portugueses (1750-1816)”, pp. 331-351; V. de Sá, “A música na cidade de Évora O papel do Boletim Municipal”, pp. 119-132; C. Zurbach, “O repertório das marionetas antigas: uma dramaturgia sonora”, pp. 47-60.

¹⁹ Cf. Sá, V. & Conde, A. F., 2019b.

²⁰ Vem sendo realizada a gravação de obras, que têm sido publicadas na plataforma YouTube, organizadas na página <https://luiscfhenriques.hcommons.org/18th-century-polyphony-evora-cathedral/>, e que irão integrar a plataforma do projeto PASEV com eventos musicais associados. Foi também desenvolvido

diano monástico (nomeadamente oração, coro, refeitório) logo na primeira metade do século XVI²¹.

Neste domínio, destacamos os dados já obtidos para seis comunidades femininas de Évora a partir dos Inventários realizados à época da sua extinção, por morte da última religiosa²². Os documentos mencionados (manuscritos e impressos), permitem concluir da importância da *praxis* musical para as comunidades de S. Bento de Cástris (cisterciense), Santa Clara (clarissas) e do Paraíso (dominicanas), com um significativo acervo de Livros de Coro e, no caso do Paraíso, para a importância também da música coral, dado ainda por explorar, além de possuir a única referência à existência de motetes nos conventos femininos de Évora até agora localizada. Para qualquer destas comunidades (Santa Clara S. Bento, Paraíso) há referências vagas para as obras musicais no momento da inventariação (“vários maços”, “uma porção”), sendo que nos outros três conventos há menos dados (Salvador, Santa Catarina, Santa Mónica), revelando algumas disparidades de acordo com as fontes. Não podemos, porém, deixar de sublinhar os 5 *Himnários* das agostinhas, ou os 13 prováveis livros de cantochão das dominicanas de Santa Catarina.

Além dos Livros de Coro das instituições monástico-conventuais eborenses existentes no Arquivo Distrital de Évora (cerca de oitenta), na Biblioteca Pública de Évora, encontramos um conjunto de manuscritos musicais de finais do século XVIII/inícios do século XIX de vários compositores, adaptado ao efetivo musical das comunidades em termos de vozes e instrumentos, razão pela qual existem nos acervos conventuais versões e arranjos para vozes femininas e pequenos *ensembles*

um processo de inserção do projeto noutros contextos de formação como é o caso da Licenciatura de Património Cultural e a Licenciatura em História e Arqueologia (uc História Contemporânea II e Seminário de História) da UÉ.

²¹ Biblioteca Nacional de Portugal, IL. 152, *Regra e estatutos do Convento de Santa Maria do Paraíso de Évora, pertencente à Ordem de São Domingos*. Para este período, há ainda que considerar o *Livro da Fazenda do Infante dom Amrrique*, documento já muito trabalhado (Polónia, 2005; Conde, 2013) embora com abordagens distintas, e que regista despesas de diversa natureza efectuadas entre 1538 e 1543 pelo seu titular. Entre o vasto rol de servidores e fidalgos de sua Casa, são referidos João de Comartin, francês, tangedor do Infante e o pagamento de diversos mestres em domínios vários, nomeadamente na música: Heitor Lobo, o organista que afinava instrumentos de canos e palheta da Casa do Infante; João Pimentel, tangedor de órgãos na Sé de Évora; músicos da Sé de Évora, como Afonso de Baena, ligado a uma dinastia de músicos que percorreram as cortes peninsulares (e muito ligados à vihuela e viola d’arco); Jorge Fernandes, cantor contrabaixo; António Simões, tenor, que fora colegial e cantor na Sé; André Nunes, cantor; Francisco Velez, cantor; Pedro Martinez, cantor natural de Saragoça; Cosme Delgado, cantor, mestre de capela c. de 30 anos, instruindo as primeiras gerações de música polifónica da Escola de Évora, tendo como alunos Manuel Mendes, Fr. Manuel Cardoso, Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, compositores polifónicos; frei Paulo de Alcobaça, organista, cego; Mateus de Aranda, galego, mestre de capela da Sé entre 1528 e 1544; 12 cantores, 15 moços do coro, 6 charamelas, e a um oficial que mandava sair os cães da catedral e fazia calar os moços na Sé. As rendas provinham essencialmente de Santa Cruz, de Alcobaça, de Braga, da Casa do Infante e da Sé (arcebispado) de Évora. Biblioteca Pública de Évora, Códice CVII/1-29, *Livro da Fazenda do Infante dom Amrrique*.

²² Biblioteca Pública de Évora, Livro 24 Fundo S. Bento, peça 13; Biblioteca Pública de Évora, Fundo de Santa Clara, Livro 62; Biblioteca Pública de Évora, Fundo do Paraíso, Livro 96B; Biblioteca Pública de Évora, Livro 69 do convento do Salvador, Peça 6, fl. 84; Biblioteca Pública de Évora, Livro 83 do convento do Salvador, nº 25, fl. 305; Biblioteca Pública de Évora, Livro 83 do convento de Santa Catarina, fls. 351, 416v., 417, 362v. e 366v.; Biblioteca Pública de Évora, Livro 95 de Santa Mónica, fls. 11v, 21, 47v.

instrumentais. Nesses Inventários são ainda referidas obras que podemos considerar como sendo de teoria musical (Fr. Domingos do Rosário, *Theatro Eclesiástico, Compendio de Perguntas para Ouzo de...*, ensinando princípios básicos de música e de canto, ou manuscritos como *Resumo da arte do Canto-cham*).

Os livros e manuscritos musicais referidos nos Inventários dos conventos que vimos mencionando estão, à exceção do mosteiro cisterciense de S. Bento de Cástris, ainda por localizar e estudar mesmo nos acervos locais (e muitos por identificar em termos de proveniência); de facto, uma parte significativa do Fundo Musical das instituições religiosas femininas de Évora faz hoje parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal ou da Torre do Tombo. Temos, porém, e dos livros que fariam parte do quotidiano claustral, os seguintes dados:

	Mosteiro de S. Bento de Cástris	Convento de Santa Clara	Convento do Paraíso	Convento do Salvador	Convento de Stª Catarina	Convento de Santa Mónica
Livro de Coro (Especialmente Antifonários)	11 (Em pergaminho)	6 ²³	12			
Livro de cantochão		9 ²⁴ (2 em pergaminho)	6 ²⁵ (Em pergaminho)		3 ou 13	
<i>Livro de cantochão figurado</i>		1 ²⁶				
<i>Antifonário romano</i>						1
<i>Antifonário Seráfico</i>		1				
Livro de Inoitatórios	1					
<i>Himnário</i> ²⁷	1					5
<i>Santoral cisterciense</i> ²⁸	1					
<i>Missal para uso do Coro</i>		2				
<i>Manual para uso do Coro</i>		3				
<i>Ofício para a Semana Santa</i>		10 vols.				
Cadernos			2 (Glórias e Antífonas)			
Livros de Ofícios			7 ²⁹			
Cânticos a 2, 3 e 4 vozes			10 ³⁰			

²³ São especificados desta forma: para o Ofício da Conceição, para diversas festividades (1807), para a véspera de S. Francisco, para a Exaltação da Virgem, dois para a festa de Santa Clara, para o Natal.

²⁴ Destes, um deles seria para o Advento e quatro para a *Novena de S. José*. Biblioteca Nacional de Portugal, *Relações de livros e manuscritos recolhidos na Inspeção Geral das Bibliotecas e Arquivos Públicos*, BN/INC/DLEC/33/Cx09-01.

²⁵ Discriminados da seguinte forma: *Ofício da Semana Santa; Domingas do Advento; Matinas do Natal; Vésperas dos Santos Mártires; Vésperas e Matinas da Senhora do Paraíso; Vésperas e Matinas de diferentes santos*.

²⁶ Este livro pertencia a D. Me. Victória Menezes.

²⁷ O *Himnário* e o *Livro de Inoitatórios* semelhantes ao *Santoral*, pedidos por D. Ana Rita Peregrina do Desterro.

²⁸ Em pergaminho, feito em Alcobaça por frei Rodrigo das Dores, 1798, com frontispício tarjado e as armas do convento, letras capitais e vinhetas iluminadas, com boa chaparia de metal.

²⁹ Seriam 27 *Ofícios de Nª Sr.ª*, 44 *Ofícios da Semana Santa* e um *Office de la Semaine Sainte*.

³⁰ Além dos 6 *Responsórios da Semana Santa*, haveria para 4 vozes: 2 *Te Deum*; 3 de *Hora de Nôa*, 3 Missas e uma *Novena de S. José* a 4 vozes (4 volumes); a 3 vozes, 20 exemplares de Missas, 4 de *Miserere*, 2 de *Hora de Nôa*, 10 *Ladainhas*; para 2 vozes, 2 Missas, e ainda 50 exemplares *Tantum ergo* do *Pange Lingua*, *Hinos* e *Motetos*.

Músicas sacras			1 maço (músicas incompletas)			Vária
Maços com papéis de música				2		
Música sacra manuscrita	Vários maços ³¹	“Um porção”				

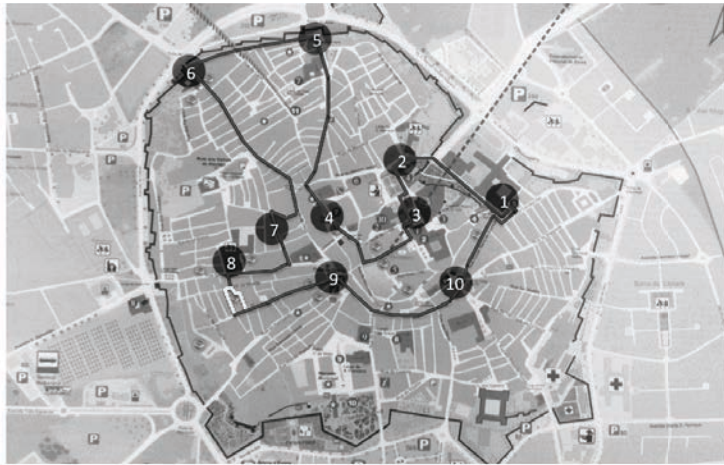
De alguns dados que temos vindo a recolher, sublinhemos ainda os referentes às procissões de Évora.

As solenidades religiosas deste tipo mais marcantes da altura eram a procissão do Corpo de Deus, a procissão do Milagre da Cera, a procissão de Santa Maria da Vitória (que ocorreu a última vez já em plena união ibérica, por ordem de D. Teotónio de Bragança, em 1581, e que se realizava nas vésperas da Assumpção de Nossa Senhora, a 14 de Agosto, comemorando a vitória em Aljubarrota), e a procissão do Toro (extinta definitivamente por D. Manuel após a aliança com os reis católicos, portanto já fora da cronologia do Projeto), em que os representantes das corporações ostentavam as suas bandeiras, com imagens dos respetivos patronos. Há que apurar nos seus *Regulamentos* a presença de músicos, que a toponímia da cidade ainda hoje testemunha, como as travessas do Charamela, do Trombeiro e do Arpa. São também muitas, e a selecionar, as festas e recepções na cidade para a larga cronologia apontada. Considerando o exposto, desenvolve-se um trabalho de análise dos vários documentos no sentido de traçar o trajeto musical e sonoro das procissões, assim como os agentes que estiveram ligados a esta atividade e que vão desde músicos, maestros, orquestras, bandas e instrumentistas. A título de exemplo, apresenta-se a reconstituição (figura I) do trajeto da procissão solene realizada pela Companhia de Jesus do Colégio do Espírito Santo de Évora pela canonização dos Santos Luiz Gonzaga e Estanislau Kostka pelo Papa Benedito XIII – 1727³².

³¹ Formam um pequeno núcleo de manuscritos avulsos, composições para órgão, vozes e órgão, partituras para vozes e orquestra e respetivas partes cavas. Abarca géneros para uso litúrgico e festa sacra, de compositores de grande disseminação no espaço cultural europeu de Setecentos, e autores representativos da música sacra em Portugal. Entre os primeiros, destacam-se autores como David Perez (1711-1778) e Marcos Portugal (1762-1830). Em termos de redes de circulação da música entre os principais centros musicais no país, compositores como José A. Carlos Seixas (1704-1742), António da Silva Leite (1756-1833) ou José Maria Franchi (1776-1832). Em termos de influência local, o P. Inácio Ferreira de Lima († 1818) e Joaquim José da Rocha Espanca (1839-1896) que compôs para o mosteiro c. de 16 obras (especialmente Lições, Responsórios e Missas).

Cf. <http://www.orfeus.pt>

³² Andrade, 1728.



■ - Trajeto especificado na Relação. □ - Trajeto (entre os pontos 8 e 9) não especificado na Relação.

1 - Pátio da Universidade, 2 - Conv. de St.ª Mônica, 3 - "Paço Archiepiscopal", 4 - "Praça do Peixe" (Sertório), 5 - Porta de Aviz, 6 - Porta da Lagoa, 7 - Conv. de St.ª Catarina, 8 - Conv. de Santa Clara, 9 - Praça do Giraldo, 10 - Portas de Moura³³.

Considerações finais

O Projeto PASEV tem como missão compreender a importância das práticas musicais na vida da cidade de Évora no tempo longo, no dia-a-dia ou em ocasiões especiais, permitindo estabelecer modelos de trabalhos futuros neste campo, estendendo-se a outras cidades para estudar e comparar realidades diferentes no mesmo país e no mesmo período, ou comparar com outros países, nomeadamente com Espanha³⁴. Estes futuros trabalhos podem ser feitos sobre outras cidades em Portugal, para obter informação sobre o património musical e as necessidades de patrimonialização deste tipo de herança como uma fonte importante não só para turistas ou visitantes, mas também para os habitantes locais, nomeadamente os estudantes.

³³ Identificação do trajeto realizada a partir da Planta Turística de Évora 2020 [Consult. 22 de junho de 2020]. Disponível em <http://www.cmevora.pt/pt/Evoraturismo/mais/Documents/plantaTuristica-2020.pdf>

³⁴ A este propósito refira-se o Projeto em fase de arranque: Cidades interconectadas, sob a responsabilidade de Juan Jiménez, que pretende articular as cidades no que se refere ao domínio da Paisagem Sonora histórica. Cf. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/ciudades-interconectadas>

Fontes documentais

- Biblioteca Nacional de Portugal, IL. 152, *Regra e estatutos do Convento de Santa Maria do Paraíso de Évora, pertencente à Ordem de São Domingos.*
- Biblioteca Nacional de Portugal, *Relações de livros e manuscritos recolhidos na Inspeção Geral das Bibliotecas e Arquivos Públicos*, BN/INC/DLEC/33/Cx09-01.
- Biblioteca Pública de Évora, Códice CVII/1-29, *Livro da Fazenda do Ifante dom Amrrique.*
- Biblioteca Pública de Évora, Livros 11,12,13,17 e 24 do mosteiro de S. Bento de Cástris.
- Biblioteca Pública de Évora, Livros 49 e 62 do convento de Santa Clara.
- Biblioteca Pública de Évora, Livros 95A, 96B, 99 do convento do Paraíso.
- Biblioteca Pública de Évora, Livros 147, 156, 157 e 158 do convento do Salvador.
- Biblioteca Pública de Évora, Livros 69 e 83 do convento de Santa Catarina.
- Biblioteca Pública de Évora, Livros 95 e 117 do convento de Santa Mónica.

Referências bibliográficas

- Albuquerque, M. J. (2006). *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- _____. (2013). *La Edición Musical en Portugal (1834-1900): un Estudio Documental*, 2 vols. Dissertação de doutoramento em Biblioteconomia e Documentação apresentada à Universidade Complutense de Madrid.
- Almeida, C. (org.) (2001). *Riscos de um Século. Memórias da Evolução Urbana de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora. Arquivo Fotográfico Municipal.
- Alegria, J. A. (1973). *Arquivo das músicas da Sé de Évora: catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (1997). *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (1977). *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alvarenga, J. P. (2013). O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo. Em R. V. Nery (Ed.) *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: INCM /Fundação Calouste Gulbenkian.
- Andrade, Brás de (1728). *Relaçam do aparato triunfal, & procissão solemne com que os P.P. da Companhia de Jesus do Collegio de Évora aplaudirão publicamente os gloriosos S. Luiz Gonzaga, e Stanislaõ Kostka da mesma Companhia novamente Canonizados pelo Sanctissimo Padre Benedicto XIII agora Prezidente na Igreja de Deos*. Évora: na Oficina da Universidade.
- Bernardo, M. A. (2001). *Sociabilidade e Distinção em Évora no século XIX*. O *Círculo Eborense*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Conde, A. F. & Landa, M. S. N. (2015). The monastery of St. Benedict of Cástris as a space of assertion and power: from the mystic marriage to musical praxis. *European Scientific Journal. European Scientific Journal*. (ESJ AUGUST 2015 /SPECIAL/ EDITION), p. 401-408. ISSN: 1857-7881 (em papel), e 1857 -7431 (em linha). Disponível em:
<http://www.ejournal.org/index.php/esj/article/view/6164/5949>.
<http://hdl.handle.net/10174/17048>
- Conde, A.F. & Lessa, E. (2015). A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no convento da Avé-Maria (Porto). *Matria XXI*. Santarém: Edições do Centro de Investigação Prof. Doutor Joaquim Veríssimo Serrão. N.º 4, pp. 61-88, ISSN: 2183-1467.
- Conde, A. F. & Gouveia, A. C. (dir.), (2016). *Do Espírito do Lugar - Música, Estética, Silêncio, Espaço, Luz. I e II Residências Cistercienses de São Bento de Cástris (2013, 2014)*.
<https://books.openedition.org/cidehus/1934>
- Conde, A. F. (2013). Modelos de apoio às mulheres no período moderno: a acção do Cardeal-Infante D. Henrique. *Matria Digital*. Santarém: Edições do Centro de Investigação Professor Joaquim Veríssimo Serrão. N.º1. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/95>
- _____. (2015). Expressões de religiosidade e misticismo no jardim fresco e ameno de S. Bento de Cástris. J. L. Fontes, M. F. Andrade e T. P. Marques (Eds). *Vozes da Vida Religiosa Feminina. Experiências, textualidades e silêncios (séculos XV-XXI)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universi-

- dade Católica Portuguesa. Col. Estudos de História Religiosa – 19, p. 91-106. ISBN: 978-972-8361-61-7. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/17056>
- Cranmer, D. (2005). Os fundos musicais. Em J. Ruas (Ed.). *Tesouros da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa: Edições INAPA, pp. 101-13.
- Fonseca, H. A. (1996a). Protagonismo, Prestígio Social e Coesão. *O Alentejo no século XIX. Economia e Atitudes Económicas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 185-221.
- _____ (1996b). As elites económicas alentejanas, 1850-1870: anatomia social e empresarial. *Análise Social*. Revista Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. 4ª Série, vol. XXXI, n.º 136-137, pp. 711-748.
- Jiménez, J. R. (2016). Cathedral Soundscapes: Some New Perspectives. T. Knighton (Ed.) *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden: Brill.
- Knighton, T. & Torrente, A. (Eds.). (2007). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Marin, M. A. (2002). *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Oliveira, F. M. (2014). Acervo musical da Sé de Évora (1755-1840): construção de um arquivo digital. Em *Investigação e(m) Artes: Perspetivas – 1 Encontro/Debate, Évora*. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/12621>
- Pellicer, C. B. (2015). *Los Sonidos de la Ciudad, Paisaje Sonoro Sevilla, S.XVI-XVIII*. Editorial: Ayuntamiento de Sevilla.
- Polónia, A. (2005). Espaços de intervenção religiosa do Cardeal Infante D. Henrique: actuação pastoral, reforma monástica e inquisição. Amorim, I., Osswald, H. & Polónia, Amélia (coord.). *Em torno dos espaços religiosos – monásticos e eclesiais: Actas do Colóquio de Homenagem a Frei Geraldo Coelho Dias*. Porto: Instituto de História Moderna – Universidade do Porto, pp. 17-37.
- Ribeiro, O. (1986). Évora: Sítio, Origem, Evolução e Funções de uma Cidade. Em R. S. Brito (Ed.). *Estudos em Homenagem a Mariano Feio*. Lisboa. pp. 371-390.
- Rico, T. (2001). Salão Central Eborense, um olhar sobre o seu Património. Em *A Cidade de Évora. Boletim de Cultura da Câmara Municipal*. Évora: Câmara Municipal de Évora, 2ª série, n.º 5, pp. 453-465.
- Sá, V. (2016). The transformation of Musical Practices in Lisbon at the End of the "ancien régime": New Commercial Dynamics, Cosmopolitan Models and Keyboard Repertoires. Em *Ad Parnassum a Journal of Eighteenth and Nineteenth Century Instrumental Music*, Vol.13, 26. pp. 45-64.
- Sá, V. & Conde, A. F. (Eds.). (2019 a). *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*, Évora: Publicações do Cidehus. <<https://books.openedition.org/cidehus/8767>>.
- Sá, V., Conde, A. F., Paula, R. T. & Henriques, L. (coords.), (2019b) *Livro de resumos do II Encontro Paisagem Sonora Histórica*. 16-18 outubro de 2019. CESEM/ Universidade de Évora. Cf. <http://hdl.handle.net/10174/26081>. e <http://pasev.hcommons.org>.
- Sá, V. & Fernandes, C. (Eds.). (2014). *Música instrumental no período final do Antigo Regime: contextos, circulação e reportórios*. Lisboa: ed. Colibri. UnIMeM-UÉ.
- Sá, V., (2013a). Música Instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime. R. V. Nery (Ed.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Reportórios, Práticas e Representações*. Lisboa: INCM / Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 427-452.
- _____ (2013b). Ensino da Música em Portugal no final do Antigo Regime: fatores de mudança e modernidade. Em E. Lopes (Ed.) *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*. Évora: Univ. Évora-UnIMeM.
- Vaz, F. A. L; Monteiro, P.; Oliveira, M. F., (2009). *Os Livros e as Bibliotecas no Espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo*. Lisboa: BNP.

PAISAJES SONOROS EN LA CIUDAD TURÍSTICA: LA REINVENCIÓN DE LA MOURARIA COMO BARRIO FADISTA¹

IÑIGO SÁNCHEZ-FUARROS

Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

En mayo de 2013, Camila Watson, una fotógrafa de origen británico afincada en Lisboa desde 2003, inauguró la exposición fotográfica *Retratos do fado. Um tributo à Mouraria*, compuesta por 26 fotografías de gran formato de otros tantos músicos y cantantes de fado, una forma de canción popular urbana nacida en Lisboa en la primera mitad del siglo XIX y convertida en símbolo de la identidad portuguesa. Las fotografías fueron impresas en las paredes de la Mouraria – un barrio tradicional de Lisboa estrechamente asociado a la historia de este género musical –, usando para ello una compleja técnica de impresión que incluía bromuro de plata, distintos barnices, una gran cámara oscura y mucha paciencia. En palabras de Watson, “[la] exposición celebra el fado de la Mouraria a través de una ruta guiada por las imágenes de sus artistas”². Entre los fadistas cuya imagen pasó a estar fijada de forma permanente en las paredes de la Mouraria se encuentran figuras emblemáticas del género como Amália Rodrigues (1920-1999), Fernando Maurício (1933-2003), Mariza o Ricardo Ribeiro, junto a otras menos conocidos por el gran público. A pesar de que el criterio de selección fue la relación de los fadistas con el barrio, la intensidad y naturaleza de estos vínculos resultó ser variable: algunos nacieron y fueron criados allí, mientras que otros representaron a la Mouraria en diferentes concursos de fado o actuaron regularmente en las sesiones de fado organizadas

¹ La redacción de este artículo ha sido posible gracias al apoyo de fondos nacionales del Gobierno de Portugal a través de la FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dentro del ámbito de la firma del contrato/programa previsto en los números 4, 5 y 6 del art. 23 de D.L. No. 57/2016, de 29 de agosto, modificada por la Ley No. 57/2017, de 19 de julio. Asimismo, este trabajo ha sido financiado por fondos nacionales del Gobierno de Portugal a través de la FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dentro del ámbito del proyecto de investigación “Sounding Lisbon as Tourist City: Sound, Tourism and the Sustainability of Urban Ambiances in the Post-industrial City” (PTDC/ART-PER/32417/2017).

² <https://camillawatsonphotography.net/retratos-do-fado/> [Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2019]

por una asociación local. No obstante, en ciertos casos el vínculo con el territorio resultaba más tenue, e incluso problemático³.



Fig. 1 - Fotografías de Camila Watson en la Rua do Capelão (foto del autor)

Retratos do fado fue una de las diversas iniciativas integradas dentro del *Plano de Acção QREN-Mouraria: As cidades dentro da cidade*, un proyecto de revitalización urbana que, entre los años 2011 y 2014, recurrió a una mezcla de fondos comunitarios, presupuestos participativos y programas locales de desarrollo para intervenir en el tejido urbano y social de esta zona degradada del centro de Lisboa. A pesar de su privilegiada ubicación, a unos pasos de la Baixa pombalina y en las inmediaciones del Castelo de São Jorge—la principal atracción turística de la ciudad—, la Mouraria fue siempre un barrio “olvidado”, visto por la administración local, durante décadas como un espacio al margen de la ciudad (véase Menezes, 2004). Dicho plan recurrió, entre otros elementos, al patrimonio local, y en particular al fado, como herramientas para crear una nueva imagen urbana del barrio capaz de tornarlo atractivo de cara al exterior y situarlo dentro de los circuitos turísticos de la ciudad.

Este artículo explora el uso de la música en la producción de paisajes sonoros para el consumo turístico, tomando como estudio de caso la revitalización de la Mouraria. En particular, se centra en el papel que se le otorgó al fado en la construcción de una nueva imagen urbana del barrio que funcionase como reclamo para la atracción de visitantes y turistas, y que, al mismo tiempo, pudiese servir como catalizador de nuevas dinámicas al interior del territorio. A partir de los materiales recogidos durante el trabajo de campo etnográfico realizado en el barrio de la Mouraria entre los años 2012 y 2018, este artículo pretende llamar la atención sobre la ambigua posición que ocupan los objetos patrimoniales en la revitalización de los

³ El resultado final de la exposición no estuvo exento de polémica entre los vecinos de la Mouraria, tanto por la selección de los fadistas que fueron incluidos en la misma como por la ubicación de las fotografías en el barrio. Algunas de las fotografías serían reubicadas posteriormente para dar acomodo a las exigencias de algunos de los retratados o bien porque los edificios en cuyas fachadas fueron impresas fueron rehabilitados.

centros urbanos históricos. Por un lado, la movilización del pasado musical fadista de la Mouraria como parte de una estrategia concertada de *branding* urbano coloca la atención sobre el uso del patrimonio como moneda de cambio en la compra y venta de experiencias de autenticidad en la ciudad turistificada. Por el otro, la continuidad de una vivencia local del fado en ciertos espacios vernaculares fuera de los circuitos turísticos al uso, nos habla también de la importancia de los objetos y prácticas patrimoniales en el mantenimiento de un sentido de pertenencia entre la comunidad local. Estas dos narrativas –una de restitución y otra de continuidad– representan dos aproximaciones complementarias a la relación del barrio de la Mouraria con el fado, y a su importancia como factor de distinción local.

Há festa na Mouraria

La inauguración de *Retratos do Fado* congregó a un nutrido grupo de vecinos, representantes políticos y funcionarios en una cálida mañana soleada de domingo a la entrada de la Rua do Capelão, una de las calles más icónicas del barrio, protagonista de innumerables canciones del repertorio fadista. Allí, el alcalde de la ciudad, acompañado entre otras personalidades por la directora del Museo del Fado, descubrió una placa conmemorativa para visitar un trecho de la exposición. La celebración continuó por la tarde, después del almuerzo, con una matiné de fados organizada por un promotor local en la continuación de las calles baluarte del *bairrismo*⁴ de la Mouraria, la Rua João de Outeiro. Esta callejuela estrecha fue engalanada para la ocasión por los propios vecinos con diversos elementos decorativos procedentes de las marchas populares de años anteriores, guirnaldas recicladas de las verbenas de San Antonio, o la bandera de la colectividad local, entre otros.

Las fotografías de Camila Watson que ocupaban los huecos de las puertas y ventanas de un edificio tapiado de la Rua João de Outeiro poseían un cariz diferente al del resto de la exposición. El sujeto central de las mismas no era el rostro de fadistas más o menos conocidos, sino los ambientes y el público del fado. Las instantáneas incluían fotografías tomadas en sesiones de fado que se celebraron en diversos lugares del barrio. En ellas, los rostros de algunos vecinos y vecinas del barrio eran fácilmente reconocibles, y ese día fueron objeto de comentario entre los presentes. Además de las fotografías de Camila, la instalación se completaba con algunas imágenes de archivo de la marcha de la Mouraria. El dispositivo expositivo se denominó *Casa Marialva*⁵ y el conjunto de imágenes en el que se mezclaba pasado y presente funcionaba como una suerte de cartografía emocional del barrio, en la que se mostraban algunos “lugares de memoria” (Nora, 1989) que los vecinos

⁴ La idea de *bairrismo*, que en castellano se asimila al concepto de “barrionalismo” (de la Cruz, 2018), asume el barrio como fuente de identidad individual y colectiva, y moviliza un fuerte sentimiento de pertenencia que se revela en situaciones más o menos ritualizadas, como las fiestas populares (Cordeiro, 1997, p. 21).

⁵ Este nombre hace referencia a los ambientes marginales del fado en los que convivían los extremos de la sociedad portuguesa de la segunda mitad del siglo XIX, la aristocracia y los tipos populares. Para una crítica cultural al concepto de “marialva”, véase Almeida (1995).

reconocen como importantes en el cotidiano del barrio: la colectividad, ciertas calles, algunas tareas, etcétera.

Una docena de fadistas pasaron por el escenario ubicado al inicio de la calle a lo largo de las más de tres horas que duró la matiné. En uno de los intervalos, el entonces alcalde de Lisboa y hoy primer ministro portugués, António Costa, tomó la palabra. Después de felicitar a Camila Watson por la exposición, agradecer a Toni Loretti la organización de la sesión de fados y saludar a los presentes, Costa añadió:

[m]ais importante do que a Junta [de Freguesia], o GABIP ou a Câmara [Municipal de Lisboa] faz, é aquilo que as pessoas que estão na Mouraria fazem, [e] podem fazer pela Mouraria.

[...]

O que faz o espetáculo não é a qualidade do palco, o que faz o espetáculo é a qualidade de quem toca e quem canta em cima do palco, e quem canta e toca em cima do palco é quem cá vive e quem cá trabalha⁶.

Estas palabras fueron pronunciadas en la recta final de la intervención urbana en la Mouraria (octubre de 2011- marzo de 2014), cuya exitosa transformación sería el gran legado del último mandato de Costa a la ciudad⁷. Pero además, hay que entenderlas también en el contexto de la precampaña electoral para las elecciones municipales que tendrían lugar en el otoño de 2013, unas elecciones que se celebraron en un clima de reorganización administrativa de la ciudad⁸. Hay dos asuntos en las palabras del entonces alcalde de Lisboa que conviene destacar.

En primer lugar, la analogía entre dos parejas de conceptos relacionados: el binomio escenario / intérprete, por un lado, y el binomio entorno construido / habitante local, por el otro. Dicha relación de semejanza remite a una cierta idea del barrio como *mise-en-scène* (es decir, como puesta en escena), en la que el entorno construido haría las veces de escenario, mientras que los habitantes se limitarían a desempeñar distintos papeles (desde meros figurantes hasta protagonistas destacados) dentro de una función en la que simplemente bastaría con que fuesen ellos mismos. Este imaginario no está muy lejos de la crítica a la reciente conversión de los centros históricos de las ciudades en parques temáticos (Paradis, 2004). Pero esta analogía resuena a su vez con un debate clásico dentro de los estudios sobre el patrimonio entre lo que algunos autores llaman “la fuerza del patrimonio” —es decir, su raigambre popular y su papel en el mantenimiento de la memoria colectiva de un lugar— y la forma que ese patrimonio puede adoptar—sus propiedades arquitectónicas, su materialidad, su valor de cambio (véase, por ejemplo, Butler,

⁶ Notas de campo. Declaraciones de António Costa durante la inauguración de la exposición *Retratos do Fado*, Rua João de Outeiro, 25 de mayo de 2013.

⁷ Agência Lusa, “António Costa. Requalificação da Mouraria foi a grande obra do meu mandato”, *Sol Sapo*, 30 de julio, 2012. Accedido a 20 de mayo de 2018: <https://sol.sapo.pt/artigo/55596/antonio-costa-requalificacao-da-mouraria-foi-a-grande-obra-do-mandato>.

⁸ En noviembre de 2012 la Asamblea de la República aprobó la ley que introdujo una reorganización administrativa de los territorios de las *freguesias* (distritos) en todo el país. En la práctica, dicha ley supuso, en primer lugar, la reducción del número de distritos (Lisboa pasó de 53 a 24 distritos) y la agregación de territorios con señas de identidad propia bajo una misma división administrativa, y, en segundo, la descentralización de algunas competencias.

2012; Tourle, 2017). Entiendo el patrimonio, siguiendo a Valdimar Hafstein, como “una intervención activa a través de la cual objetos, lugares, prácticas y expresiones son incorporadas a ciertas estructuras administrativas que les otorgan legitimidad y valor” (Hafstein, 2014, p. 33). Esta definición de patrimonio constituye, a mi modo de ver, un buen punto de partida para pensar de qué forma las prácticas en materia de patrimonio, el desarrollo urbano y el turismo se vinculan entre sí. En este sentido, se trataría de colocar el acento no tanto en lo que el patrimonio *es* o *debería de ser*, sino en lo que el patrimonio *hace*, en el tipo de acciones (y reacciones) que provoca y, sobre todo, en las implicaciones políticas, económicas, sociales y culturales del uso del patrimonio como instrumento de transformación urbana. En palabras del antropólogo Marc Morell, se trataría de cuestionar cómo la producción de patrimonio vinculada a procesos como la gentrificación o la turistificación contribuye a la producción y reproducción capitalista del espacio (Morell, 2018).

Volviendo a las declaraciones del entonces alcalde de Lisboa, un segundo elemento que quisiera destacar, y que está relacionado con el anterior, es el llamamiento que hace, casi en tono de arenga, para que los vecinos se implicasen activamente en el futuro del barrio—“es importante (...) lo que pueden hacer por la Mouraria”, recalca. Un destino que, por cierto, ya estaba en cierto modo diseñado cuando, en la presentación pública del plan en 2011, el propio Costa afirmó que el objetivo del mismo era “abrir el barrio a la ciudad... y crear las condiciones para atraer inversión privada, nuevos residentes y turistas”⁹. ¿Cuál debería ser, por tanto, el papel de los vecinos de longa data y de los nuevos residentes en la revitalización urbana de un barrio como el de la Mouraria, una zona de la ciudad de Lisboa degradada con un claro potencial como destino turístico? La respuesta a esta pregunta requiere, a mi juicio, de una reflexión crítica sobre la forma en que la población local es incorporada a la producción de escenarios para el consumo turístico, incluyendo su dimensión sonora, siendo que la regeneración urbana de la Mouraria no se puede entender al margen de la transformación de Lisboa en “ciudad turística” de los últimos años.

De la ciudad turística a la ciudad musical

De acuerdo con datos de la Organización Mundial del Turismo, el turismo es considerado como la industria de más rápido crecimiento y más extendida a nivel mundial (UNWTO, 2018). Este mismo organismo prevé un crecimiento del sector en torno al 3,3% anual hasta 2030, cuando se estima que el número de turistas alcanzará los 1.8 billones (UNWTO, 2019). El turismo “es una industria compleja compuesta por elementos como el transporte, el alojamiento, el catering, las atracciones, o los flujos globales de capital global, pero sobre todo se trata de una industria que, para sobrevivir, necesita que la sociedad funcione como un todo” (Morell, 2018, p. 43).

⁹ Por aquel entonces, la voz de los residentes—antiguos y nuevos— fue canalizada a través del Plan de Desarrollo Comunitario de la Mouraria (PDCM), un plan construido junto con algunas asociaciones locales y ONGs y monitorizado por funcionarios del ayuntamiento, cuyo impacto real en los efectos del programa de revitalización urbana fue más bien limitado.

En la introducción al libro *The Infrastructure of Play*, obra pionera en los estudios urbanos sobre la “ciudad turística”, Dennis Judd relata cómo, más de cien años atrás, las urbes occidentales se afanaron por transformar las ciudades industriales en lugares más humanos y habitables, mientras que, hoy en día, la competición por tonarse en polos de atracción turística obliga a estas mismas ciudades a realizar considerables inversiones para mejorar la oferta de infraestructuras, instalaciones y servicios orientados al turismo, lo que el autor describe como “la construcción de la ciudad turística” (Judd, 2015, pp. 3-11).

Lisboa se ha consolidado en los últimos años como un destino turístico de primer orden (Malet Calvo & Ramos, 2018). El aumento de la presión turística, unida a la liberalización del sector inmobiliario y la puesta en práctica de una serie de políticas neoliberales orientadas a la captación de capitales financieros internacionales como recetas para salir de la crisis económica de 2011, han dejado su impronta en la capital portuguesa. Diversos autores han señalado los múltiples puntos de contacto entre la turistificación y otros fenómenos urbanos contemporáneos como la regeneración del centro histórico (Sánchez-Fuarros, 2017; Baptista, Nofre y Jorge, 2018), la gentrificación (Mendes, 2018), la movilidad estudiantil (Malet Calvo, 2018) o la atracción de residentes transnacionales (Cócola-Gant, 2016). Así, en la Lisboa actual, la ciudad turística coexiste—en el tiempo y en el espacio—con la ciudad creativa, la ciudad gentrificada, la ciudad estudiantil o la ciudad transnacional vía lo que algunos autores llaman la “economía de la experiencia” (Pine y Gilmore, 1998).

A medida que las ciudades compiten por convertirse en centros de entretenimiento, ocio y turismo, los espacios urbanos se van transformando en lugares orientados al consumo cultural (véase Zukin, 1995). La ciudad postindustrial, argumenta Francesc Muñoz, “ha dejado de ser un lugar para ser habitado, para convertirse en un marco cultural para ser experimentado” (2010). La festivalización de los espacios públicos y el uso creciente de eventos culturales y musicales para estimular los procesos de revitalización urbana dan cuenta de este fenómeno (Harvey, 1991; Debord, 1983; Gotham, 2005). En este contexto, la cultura se ha convertido en un recurso habitual en los procesos de hacer, re-hacer y des-hacer ciudad, ya sea en forma de infraestructuras culturales icónicas, mediante la implementación de programas de arte pública, a través de la creación de barrios “creativos” o “culturales”, o incorporada en eventos, festivales o performances en el espacio público (Landry, 1996). Desde una posición crítica, se podría argumentar que la cultura, tal y como es invocada en estos esquemas, no es más que un artefacto retórico que “persigue incrementar el prestigio local, incrementar el valor de la propiedad y atraer nuevas inversiones y puestos de trabajo” (Scott, 2006, p. 28).

Diversos autores han llamado la atención sobre la importancia de la música como ingrediente activo en proyectos contemporáneos de regeneración y revitalización urbana. Estos trabajos señalan la centralidad de las prácticas musicales en los mismos (Bottà, 2008), su papel como catalizadoras de la regeneración (Seman, 2010) y como herramienta de marketing en estrategias de *branding* urbano (Atkinson, 1997; Cohen, 2007; Sánchez-Fuarros, 2013). Por otro lado, el fuerte crecimiento de la industria del turismo y el interés particular en el “turismo musical” (Connell y

Gibson, 2005) y el “patrimonio musical” (Cohen et al. 2014) como elemento de distinción local, constituyen nuevos y estimulantes campos de investigación para los estudios urbanos sobre la música (Holt y Wergin, 2013). De hecho, turismo y revitalización urbana van con frecuencia de la mano. Gracias a su capacidad para movilizar poderosas experiencias de lugar (Feld y Basso, 1992; Stokes, 1994), la música se moviliza simultáneamente como un vehículo de promoción del carácter distintivo local y como motor del cambio. La creciente popularidad del concepto de “ciudad musical” para explicar y poner en valor la interrelación entre música y ciudad (Baker, 2019; Adhitya, 2017;) da cuenta de la importancia de estas cuestiones para pensar la música como un elemento más dentro de las políticas de desarrollo urbano en la ciudad contemporánea.

Para entender mejor de qué forma distintos actores participan en la producción de lugares para el consumo turístico, el concepto de “trabajo urbano” desarrollado por Marc Morell (2015 y 2018) me parece especialmente sugerente, sobre todo para dar cuenta de esas tonalidades más efímeras que confieren a los lugares su identidad. Por “trabajo urbano”, Morell se refiere a aquel trabajo que los habitantes de un determinado barrio invierten en establecer y apoyar su comunidad, en mantener y preservar un determinado entorno urbano, y que es susceptible de ser colonizado y explotado por el capital. En la propuesta de Morell, el “trabajo urbano” no es una labor que corresponde exclusivamente a los residentes de larga data. En su estudio etnográfico sobre la gentrificación de Es Barris, en la ciudad de Palma (España), Morell relata cómo los vecinos más antiguos, junto con los habitantes de escasos recursos y otros colectivos marginalizados, fueron clave en el trabajo necesario para la futura gentrificación de la zona (desvalorización), pero también los recién llegados—con sus propios gustos, prácticas, formas de organización y de distinción social— desempeñaron un trabajo que sirvió para aumentar el valor del barrio (sobrevalorización). Al final, tanto unos como otros allanaron el camino para la llegada de inversores y especuladores. En una línea similar, el antropólogo de la Universidad de Nueva York Nicholas D’Avella (2019) nos advierte de la fragilidad de lo que él llama las “ecologías de barrio” cuando estos territorios urbanos caracterizados, según Manuel Delgado, por un tipo específico de vínculo social basado en la proximidad y en la rutina de los encuentros en un contexto territorial delimitado, se convierten en terrenos abonados a la extracción de las máximas plusvalías gracias a la especulación inmobiliaria y la presión de la industria turística. En palabras de Marc Morell (2018), “[la] industria del turismo transforma los espacios y valores de uso colectivo existentes que resultan de un trabajo urbano prolongado en mercancías”.

Una teoría productiva para pensar estos cambios es el concepto acuñado por el geógrafo marxista David Harvey (2009) de “acumulación por desposesión”. De forma sucinta, la “acumulación por desposesión” describe los métodos a través de los cuales el capital emplea la fuerza y el robo para extraer valor en ámbitos hasta entonces cerrados al mercado y mantener así el sistema capitalista. O dicho con otras palabras, nos habla de la centralización de la riqueza y el poder en manos de unos pocos a través de la desposesión de la riqueza y suelo de entidades públicas y privadas. Los ejemplos de “acumulación por desposesión” abundan en el actual

orden económico neoliberal, e incluyen, entre otros, la privatización de activos públicos (vivienda social, servicios públicos o el propio espacio público), la financiación de la economía (es decir, el desarrollo de sofisticados instrumentos financieros en detrimento de las actividades productivas tradicionales) o lo que Naomi Klein (2007) llamó el “capitalismo de desastre” (o sea, el aprovechamiento de momentos de crisis para maximizar los beneficios). La teoría de la “acumulación por desposesión” de Harvey también ha sido aplicada al dominio de la cultura expresiva y, en particular, a las políticas de producción del patrimonio. En este sentido, Karl Schmid (2015) aboga por una definición amplia de desposesión que “incluya aquellas situaciones en las que los repertorios culturales de un grupo son usadas o apropiadas, o cuando agentes externos se benefician de su representación o apropiación en sus trayectoria o reputación”.

La rehabilitación de la Mouraria a través del Programa de Acción QREN-Mouraria constituye un claro ejemplo del uso de la música como herramienta para convertir algunos de los espacios públicos del barrio en lugares orientados al ocio y al consumo vía la extracción de valor de las prácticas expresivas locales. En un trabajo anterior exploré cómo los cambios sonoros en tres espacios emblemáticos del barrio – la Praça do Martim Moniz, el Largo do Intendente y el Largo da Severa – pueden ser analizados simultáneamente como causa y efecto de las transformaciones urbanas (Sánchez-Fuarros, 2017). A partir de estos tres ejemplos analicé de qué forma las intervenciones en el entorno sonoro instigaron cambios profundos en los significados, funciones y vivencias de estos espacios, y viceversa, esto es, cómo la rehabilitación física de estos lugares, junto con la implementación de ciertas normativas, indujeron a su vez transformaciones significativas en su entorno sonoro. Dicho análisis sugiere que la renovada Mouraria sufrió un proceso de “tematización sonora” (Sánchez-Fuarros, 2017), es decir, un proceso de equalización que, en sintonía con la producción de imágenes urbanas fácilmente consumibles, intentó limar las asperezas y disonancias originales del lugar.

La actualización del pasado fadista de la Mouraria

Hay un antes y un después de la puesta en marcha del Programa de Acción QREN-Mouraria, el plan de regeneración urbana que inyectó 12 millones de euros de inversión pública en una zona estratégica para los planes de desarrollo urbano de la ciudad de Lisboa. Entre finales de 2011 y comienzos de 2014, se pusieron en marcha una serie de proyectos dirigidos a la rehabilitación del espacio público, la inclusión del barrio en el radio de acción de los operadores turísticos de la ciudad, y la valoración social y cultural de la Mouraria a través de la promoción de las tradiciones y el patrimonio local¹⁰. Estos proyectos se concretaron en la creación de una ruta turística que atraviesa longitudinalmente el barrio, la peatonalización de algunas calles, la construcción de nuevas infraestructuras o la renovación de plazas y espacios públicos. En apenas dos años, la vieja y decadente Mouraria se trans-

¹⁰ Este plan supuso también la creación de un gabinete institucional denominado GABIP-Mouraria encargado de coordinar todo el trabajo de intervención social y comunitaria. Para una descripción detallada del Programa de Acción véase: <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>

formó en lo que la socióloga americana Sharon Zukin (2009) denominó un “destino cultural”, concepto que condensa la poderosa alianza entre cultura y desarrollo urbano.



Fig. 2. Folleto de presentación del Programa de Acción QREN-Mouraria

La creación de una nueva imagen urbana y la redefinición de los límites del territorio —el nuevo mapa de la Mouraria propuesto por el Programa de Acción incorporó zonas limítrofes como el Largo de Intendente o la zona de São Cristovão (ver figura 2)— fueron cruciales para el éxito de la intervención. Este ejercicio de *branding* urbano sirvió, en cierto modo, para enmascarar los estigmas de pobreza, peligrosidad, decadencia, atraso o exotismo a los que se asociaba la Mouraria, mediante la creación de nuevas imágenes positivas que fueran fácilmente reconocibles, exportables y consumibles para un público exógeno: “la Mouraria, cuna del fado”, “la Mouraria multicultural”, “la Mouraria bohemia y alternativa”, etc. Para Francesc Muñoz (2010), la producción de imágenes urbanas se ha convertido en un elemento esencial para iniciar y alimentar cualquier proceso de revitalización del espacio urbano. Citando a David Harvey, Muñoz destaca cómo “estos programas se encargan, en primer lugar, de la creación de una imagen urbana, capaz de atraer capital global hipermóvil y, en segundo, de la construcción de una realidad urbana capaz de mantener estas inversiones” (Muñoz, 2010: 79). La renovación del barrio de la Mouraria no fue una excepción.

La música y la intervención en el paisaje sonoro del barrio jugaron un papel instrumental en las distintas fases del proceso, y en particular en la reinvencción cultural y sonora de la Mouraria. Eventos culturales tales como conciertos y festivales acompañaron las distintas fases de la transformación, promocionando unas zonas del barrio en detrimento de otras y confiriendo a ciertos lugares una sonoridad distintiva (véase Sánchez-Fuarros, 2017). Un buen ejemplo de este uso de

la música como vehículo de transformación urbana y “festivalización” del espacio público de la Mouraria fue el Festival Todos—Caminhada de Culturas, cuya primera edición tuvo lugar en 2009 y su concepción y desarrollo en ediciones posteriores estuvo estrechamente ligada a la reurbanización de la zona.

Sin embargo, si hay una sonoridad con la que se ha identificado tradicionalmente a la Mouraria, tanto dentro como fuera de sus límites, esa es la de las melodías melancólicas y emotivas del fado, cuyos orígenes remiten a los espacios de sociabilidad marginal que se desarrollaron en la intrincada malla urbana del barrio durante la segunda mitad del siglo XIX (véase Pais de Brito, 1991; Costa y Guerreiro, 1984). Por ello, no resulta sorprendente que el Plan de Acción QREN-Mouraria recurriese a este género musical como uno de los principales resortes para su regeneración.

A pesar de la rica historia y memorias de un pasado fadista, lo cierto es que antes de la puesta en marcha de este plan apenas existían trazos materiales o sonoros que remitiesen a ese periodo, con excepción de algunas placas conmemorativas que señalaban el lugar de nacimiento de destacados fadistas como Maria Severa (1820-1846), Argentina Santos (1924-2019) o Fernando Maurício, las ocasionales sesiones de fado en el *Grupo Desportivo da Mouraria*, o el sonido metálico del transistor a través del cual se escucha *Rádio Amália*—una emisora local especializada en fado—en una pequeña taberna de la Rua do Capelão, en la que residentes y forasteros se congregan en torno a los pellejos de vino a granel y las botellas de *ginginha*, un licor de cerezas típico de Lisboa. La demolición de la parte baja de la Mouraria entre las décadas de 1940 y 1960 acabó con los bares, tabernas y burdeles que constituyeron el ecosistema natural para el desarrollo temprano del género, y desde entonces, como algunos vecinos suelen repetir, “el fado huyó de la Mouraria”¹¹. Por otro lado, la profesionalización gradual de la práctica del fado y la aparición de nuevos espacios para su consumo en otras zonas de la ciudad—más consonantes con los gustos y estilos de vida de la pujante clase media urbana—explicarían además el alejamiento de la Mouraria de los circuitos del fado profesional durante la segunda mitad del siglo XX (Klein y Marques Alves, 1994). Frente a este panorama, el programa de intervención tuvo que hacer frente a una situación paradójica: ¿Cómo es posible que el barrio conocido como el lugar de nacimiento del fado no contase con actividad fadista propia?

Con el objetivo de contornar esta situación, el Plan de Acción adoptó una cierta imagen romantizada del barrio como cuna del fado y la adaptó a una estrategia más amplia de promoción del lugar como destino turístico. Sin ir más lejos, en las líneas orientadoras del programa de intervención se puede leer, por ejemplo, que el fado es “un marcador identitario incuestionable de la Mouraria”, situando así a esta sonoridad en el centro de los esfuerzos regeneradores¹². Por otro lado, el documento marco del Programa de Desarrollo Comunitario (PDCM) presenta el fado como “una dimensión fundamental de la memoria y la identidad de la Mouraria”,

¹¹ Sobre la transformación urbana de esa zona de la ciudad de Lisboa, véase Lourenço (2108). Para un análisis más exhaustivo de las demoliciones en la Mouraria y su relación con la modernización de Lisboa impulsada por el Estado Novo y la celebración de una cierta idea de pasado, véase Colvin (2008).

¹² Ver los detalles del programa de acción en: “Aimouraria”, <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>, fecha de acceso 20 de noviembre de 2018.

llamando la atención sobre su potencial como “una excelente herramienta para estimular la economía local y la vida cultural del barrio” gracias a “su capacidad para atraer nuevos públicos, en particular turistas”¹³. Incluso el propio acrónimo del programa–Aimouraria–remite al título de un célebre fado compuesto por Amadeu do Vale para Amália Rodrigues en la década de 1950 titulado “Ai, Mouraria”, una de cuyas estrofas refuerza esta asociación del barrio con el fado: “Ai mouraria / Das procissões a passar / Da Severa em voz saudosa / Da guitarra a soluçar”¹⁴.

Esta estrategia de convertir la Mouraria en un nuevo barrio fadista se construyó a partir de dos narrativas complementarias que fueron movilizadas en distintas fases de la intervención: una que podríamos interpretar en clave de ruptura/restitución y otra, en cambio, que podría ser abordada en clave de continuidad.

Una historia de ruptura y restitución

La construcción de una nueva imagen de la Mouraria como un barrio fadista *vivo* se sustentó en la paradoja señalada anteriormente. A partir de esta supuesta ausencia de actividad fadista en un barrio estrechamente vinculado a la historia del fado, se construyó una narrativa institucional que justificara los esfuerzos para “traer el fado de regreso al barrio”. Con esta finalidad, entre finales de 2011 e inicios de 2014, se pusieron en marcha diversas iniciativas para restituir la sonoridad del fado a los espacios públicos y semipúblicos de la Mouraria, las cuales contaron con la participación concertada de distintos actores, desde el Ayuntamiento de Lisboa hasta las asociaciones locales, pasando por el propio Museo del Fado y emprendedores que vieron en esta asociación de fado y Mouraria una oportunidad de negocio. Por ejemplo, en el año 2010 la asociación Renovar a Mouraria organizó el concurso de fado “Há Fado na Mouraria” con el objetivo de “reinscrever o bairro no circuito de Fado de Lisboa e incentivar o aparecimento de novos poetas e intérpretes”, iniciativa que culminó años después con la edición de un audiolibro homónimo (VV.AA., 2013). Esta misma asociación fue responsable de otras dos actividades que resultaron importantes para la atracción de nuevos públicos a la Mouraria: en primer lugar, las “Visitas Cantadas a la Mouraria”, una serie de visitas guiadas al barrio con animación musical, que comenzaron a celebrarse en el verano de 2012 en colaboración con el Museo del Fado (véase Sánchez-Fuarros, 2016); en segundo lugar, la iniciativa “Fado nas tasquinhas e restaurantes na Mouraria” (2011-2012), que proponía rutas por diversos bares y restaurantes del barrio acompañadas de un grupo de músicos y fadistas.

Además, el fado estuvo siempre presente en momentos clave del proceso de revitalización urbana. Sin ir más lejos, el arranque de las obras se celebró con un concierto de Ricardo Ribeiro y Raquel Tavares en el Largo da Severa en octubre de 2011. Cada inauguración de una calle arreglada o de una nueva infraestructura fue puntuada con momentos de fado, como vimos al inicio de este texto en relación a las fotografías de Camila Watson. La visita del Presidente de la República en junio

¹³ Informe final del *Plano de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria* (PDCM), documento interno para el debate, 13 de enero de 2012.

¹⁴ Ai Mouraria! Fado con letra de Amadeu do Vale y música de Frederico Valério.

de 2012 contó con la participación de varios fadistas que amenizaron el recorrido. Ese mismo año, las celebraciones del Día de la República (5 de octubre) culminaron con un concierto de Mariza, la mayor estrella internacional del fado de la actualidad, en la Praça do Martim Moniz. En el otro extremo del barrio, Nuno Saraiva diseñó un grafiti de grandes dimensiones en las Escadinhas de São Cristóvão, uno de los accesos principales al Castelo de São Jorge, en el que los ambientes y personajes típicos del universo del fado tradicional fueron los protagonistas. Por otro lado, también surgieron diversos negocios de restauración vinculados a la llamada “canción de Lisboa”: *A Catedral do Fado*, en la Rua Marquês de Pontes de Lima; la *Tasca do Faísca*, al final de la Rua do Capelão; o la más reciente *Tasquinha Canto do Fado*, en la Rua de São Cristovão. Además, el barrio entró a formar parte de las visitas guiadas que ofrecen a los turistas una “experiencia de fado auténtico en Lisboa”.

Una pieza fundamental dentro de esta estrategia fue la reivindicación de la figura histórica de Maria Severa Onofriana, a la que muchos consideran la primera fadista de la historia. Nacida en el barrio de Madragoa en 1820, Maria Severa fue una prostituta que alcanzó un cierto renombre por su forma expresiva de cantar el fado en los ambientes bohemios y marginales de la capital portuguesa, y por su romance con el Conde de Vimioso (véase Viera Nery, 2012). Pasó por distintos barrios hasta fijar su residencia en el número 35 de la Rua do Capelão, donde murió de tuberculosis en 1846. Elevada a mito fundacional del género, la presencia de la Severa en la Mouraria confirió al barrio el estatus de *berço do fado* — cuna del fado —, tal y como se puede leer al pie de una escultura que da la bienvenida a los visitantes al inicio de la mencionada Rua do Capelão. Una consideración, por lo demás, que los vecinos exhiben con orgullo.

La dignificación de la figura de la Severa como símbolo de esta nueva Mouraria fue consustancial al discurso de ruptura/restitución en el que se insertan las iniciativas anteriormente referidas. El espectro de la Severa fue usado asimismo en diversos materiales promocionales, recreada en intervenciones de arte urbana, incorporada a los relatos de los guías turísticos que visitan el barrio e incluso apropiada por un vecino de origen sudasiático que regenta un colmado situado en la plaza que lleva el nombre de la fadista.



Fig. 3. Vista del Largo da Severa. A la derecha la casa recuperada donde vivió Maria Severa, ahora transformada en el restaurante/casa de fados Maria da Mouraria, y, a la izquierda, un colmado paquistanés que lleva por nombre A Severa (foto del autor)

Así, la principal acción dentro del eje de valorización del fado fue la recuperación del edificio donde se cree que vivió Maria Severa y su transformación en un equipamiento cultural. Esta intervención supuso el realojamiento de los habitantes que en él vivían y la demolición de la estructura interior, con el objetivo de crear un espacio polivalente que pudiese funcionar como café-restaurante con capacidad para 18 lugares. Esta nueva infraestructura, descrita en los planes de intervención como el *Sítio do fado*, tendría como principales objetivos divulgar y promover el fado, al tiempo que contribuiría “a reforzar el atractivo turístico de esta zona del barrio y a dignificar la figura simbólica de la Severa y del fado”¹⁵. El *Sítio do fado* abrió finalmente sus puertas en el verano de 2013, no como el “espaço âncora de inclusão social dos moradores e ‘naturais’ do bairro da Mouraria” que prometía el proyecto, sino como una casa de fados comercial gestionada por un empresario privado, la primera en abrir sus puertas en el barrio en décadas.

Este proceso de institucionalización del fado como factor de identidad local plantea algunas cuestiones acerca del uso del patrimonio cultural intangible en la revitalización de los centros históricos de la ciudad contemporánea. Por ejemplo, ilustra bien el uso del patrimonio como moneda de cambio en la venta de los lugares. Sin ir más lejos, después de la intervención urbana en la Mouraria, las referencias al fado comenzaron a ser habituales en los anuncios de pisos turísticos; además, muchos de los nuevos negocios asumieron nombres relacionados con el universo fadista o recurrieron a esta sonoridad como banda sonora del lugar para atraer a visitantes y turistas.

Una historia de continuidad

Fuera de los circuitos turísticos convencionales, existen otros lugares en la Mouraria donde, como se suele decir, el fado *acontece*. A pesar de la poderosa retórica institucional que insistía en traer el fado de vuelta al lugar que lo vio nacer, lo cierto es que este nunca abandonó del todo la Mouraria. Si nos aproximamos al fado como una forma de estar, como una actitud frente a la vida, es decir, como una práctica social enraizada en la vida cotidiana de las clases populares de los barrios de Lisboa (Costa y Guerreiro, 1984), podemos afirmar que el fado ha sido una presencia estructurante en la Mouraria, incluso después de la demolición de la parte baja del barrio. Los vecinos más antiguos recuerdan aún los ecos de esa sonoridad en las calles del barrio, en las celebraciones espontáneas de sociabilidad local, o en las tabernas:

Ali, em aquele local [Rua João de Outeiro], de verão, punha-se e estendia-se um gênero de cobertores, em pleno verão (...) e então em aquelas noites muito quentes, a gente estava ali deitados no chão encima dos cobertores até a uma ou duas da manhã, a as duas ou três o Fernando [Maurício] cantava uns fados¹⁶.

¹⁵ <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/sitio-do-fado-na-casa-da-severa/descricao.html> [Fecha de consulta: 11 de enero de 2020]

¹⁶ Entrevista con Ernesto Pereira, Largo da Severa, 20 de mayo de 2019.

Esta historia alternativa a la oficial, que coloca el acento en la continuidad de la práctica y no en su restitución, tiene dos actores principales: una institución, el *Grupo Desportivo da Mouraria*, y un fadista, Fernando Maurício, considerado el mayor fadista masculino de su generación.

Fundado en 1936, el *Grupo Desportivo da Mouraria* es un ejemplo clásico de lo que en Portugal se conoce como *colectividades*. Las colectividades son asociaciones culturales, recreativas o deportivas con una fuerte base local que, en muchos casos, “asumen el valor de símbolo del territorio [que representan]” (Leite Viegas, 1986: 106) y que además, en el complejo tejido social de los barrios populares de Lisboa, funcionan como “núcleos de anclaje de la identidad” (Firmino da Costa, 2008, p. 315). De acuerdo con Graça Índias Cordeiro, las colectividades promueven un cierto tipo de sociabilidades de barrio, dinamizan actividades deportivas y/o culturales, ejercen como interlocutores con el poder municipal, estructuran y afirman grupos sociales y definen la memoria local (Cordeiro, 1997, p. 24; véase también Costa, 2008, y para el caso concreto de la Mouraria, Laranjerio y Vasconcelos, 2012). No obstante, en los últimos años, la falta de relevo generacional, la mejora de las condiciones de vida, una población envejecida, la presión turística e inmobiliaria o el éxodo de los más jóvenes han colocado a muchas de estas instituciones al borde de la desaparición.

A lo largo de sus casi 85 años de historia, además de gestionar y financiar durante años la escuela del barrio, el *Grupo Desportivo da Mouraria* ha promovido la práctica deportiva—contando con destacados deportistas en disciplinas como el boxeo, la lucha grecorromana o el fútbol. También ha sido importante su labor benéfica, proporcionado ayuda a las personas más necesitadas. La colectividad es además la encargada de organizar las verbenas y las marchas populares durante las fiestas de Santo Antonio, así como actividades recreativas periódicas como las sesiones de fado.

Las sesiones de fado en el *Grupo Desportivo da Mouraria* comenzaron en el año 1958 por iniciativa de dos de sus dirigentes, António Almeida y André dos Santos. Según recuerdan los socios más veteranos, tenían una periodicidad semanal, celebrándose habitualmente los sábados, en la sede de la Rua do Terreirinho. Con frecuencia, estas sesiones estaban asociadas a eventos de beneficencia en los que se recaudaba dinero para mantener la escuela abierta o vestir a los niños más pobres del barrio. A partir de 1975, las sesiones de fado continuaron en la sede actual, que ocupa un antiguo palacio del siglo XVIII en la parte alta del barrio, el Palácio dos Távoras. Si bien en los últimos tiempos la frecuencia de las sesiones de fado ha disminuido, los momentos especiales del club—como el aniversario o los homenajes a vecinos o personajes vinculados a la Mouraria— continúan siendo acompañados de fado.

Hasta su reciente remodelación, las paredes del salón principal del Palácio dos Távoras eran testimonio vivo de esta historia:¹⁷ los azulejos del siglo XVIII

¹⁷ En el año 2017, la actual dirección de la colectividad decidió remodelar el salón principal del palacio y darle un toque más actual. Para ello, pusieron un suelo nuevo, pintaron las paredes y sustituyeron la decoración que allí estaba por nuevas fotografías de una serie de fadistas de la actualidad que mantienen una relación estrecha con la casa.

compartían espacio con decenas de fotografías de reconocidos músicos y fadistas de la escena del fado tradicional que pasaron alguna vez por esta sala de acústica cálida y tonalidades rojizas, gracias a las cortinas de tono carmín que tamizan la luz que entra del exterior. Los cuadros que decoraban las paredes fueron elaborados por Fernando Costa, conocido en el barrio como el Señor Baginho, artista popular, aficionado al fado y zapatero, que durante años ocupó diversos cargos directivos en la colectividad. Una de las paredes estaba dedicada a los fadistas ya fallecidos, mientras que el resto de collages elaborados con recortes de prensa, capas de discos o fotografías se repartían por las otras. Por su parte, la pared principal del salón estaba reservada al segundo protagonista de esta historia, Fernando Maurício, “el mayor fadista portugués del fado castizo”, según reza una placa colocada junto a un cuadro que dice, “MOURARIA. A CATEDRAL DO FADO”.



Fig. 4. “A catedral do fado”. Salón principal del Palácio dos Távoras, sede actual del Grupo Desportivo da Mouraria, también conocido como “Salón Fernando Maurício”. (foto del autor)

El lugar que el *Grupo Desportivo da Mouraria* ocupa en el circuito del fado tradicional está íntimamente ligado a la figura de este fadista. Son célebres las noches protagonizadas por Maurício y sus discípulos en ese salón, donde se juntaban los fines de semana después de salir de sus trabajos en las casas de fado — ya de madrugada — para cantar, jugar a las cartas — con dinero de por medio — y confraternizar hasta el amanecer.

Nacido en 1933 en un pequeño apartamento de la Rua do Capelão, frente a la casa donde vivió Maria Severa, Fernando Maurício comenzó a cantar desde muy temprano, iniciando su carrera profesional a los 13 años. El propio Señor Baginho, amigo de infancia de Maurício, lo recuerda canturreando en su taller de zapatero — donde el fadista trabajó un tiempo como aprendiz —, en las excursiones a la playa o en tabernas de la Mouraria ya desaparecidas como O Chico da Severa o la Taberna do Saloio. Más allá de sus cualidades como intérprete, Fernando Maurício fue reconocido por encarnar como nadie una forma de ser y de estar *bairrista* con la que los

vecinos de la Mouraria se identifican. En palabras del fadista Luis Matos, que trabajó con Maurício en el ya desaparecido restaurante típico Os Ferreiras, en la Rua de São Lazaro, a escasos metros de la Mouraria: “Fernando era un hombre del pueblo, era un hombre de barrio, del barrio de la Mouraria”¹⁸.

La presencia de Fernando Maurício en las calles del barrio, donde era habitual verlo pasar el día sentado en un banco de la Rua da Mouraria, jugando la partida de cartas con los amigos en alguna de las tascas del barrio o frecuentando la colectividad —, le granjeó el cariño especial de los habitantes de la Mouraria, para quienes la figura de Maurício —el fadista más célebre del barrio— fue siempre fuente de orgullo. Su fallecimiento en el año 2003 a los 69 años de edad, víctima de una trombosis, dejó un importante vacío en el barrio. Al año siguiente, coincidiendo con el aniversario de su muerte, los vecinos se movilizaron para organizar una fiesta popular en homenaje al conocido como “rey del fado sin corona” en una de las calles principales del barrio, celebración que ya va por su 17ª edición. Inmediatamente después, algunos vecinos comenzaron también a reclamar a los poderes políticos locales algún tipo de homenaje o reconocimiento público a la figura del fadista. Durante años, un vecino tuvo colgada de la ventana de su casa frente al Largo da Guia una pancarta en la que reclamaba la concesión del nombre de Fernando Maurício a una de las plazas del barrio, pancarta que, con el paso del tiempo y las inclemencias climáticas, fue perdiendo el color hasta tornarse casi ilegible.

La consolidación de la Mouraria como barrio fadista

Las elecciones municipales de septiembre de 2013 y el fin del Programa de Acción QREN-Mouraria a inicios del año 2014 supusieron un punto de inflexión en el desarrollo futuro del barrio. Los partidos políticos que concurren a las mismas, independientemente de su posicionamiento ideológico, supieron leer algunas de las reivindicaciones vecinales históricas y las incorporaron a sus programas electorales, entre ellas la dignificación de la figura de Fernando Maurício. En julio de 2013, tres meses antes de las elecciones, el barrio se despertó sorprendido por la aparición de unos misteriosos carteles en blanco y negro con la fotografía del fadista pegados en las paredes. En ellos se instaba a los vecinos a acudir a una recogida de firmas en el Largo da Severa para pedir la instalación de una estatua a Fernando Maurício. El acto resultó ser un mitin de pre-campaña del Partido Social Demócrata (PSD), lo que enfadó a un nutrido grupo de vecinos, que tacharon el acto de oportunista. Pero el PSD no fue el único partido político en hacer suya la figura de Fernando Maurício. Tanto el Partido Socialista (PS) como la Coaligação Democrática Unitária (CDU-PEV) realizaron diversos actos de campaña en el barrio al son del fado y con la figura de Fernando Maurício como telón de fondo. En un mitin celebrado en el corazón de la Mouraria, el candidato del PS Miguel Coelho afirmó lo siguiente sobre la relación del fado con la Mouraria:

¹⁸ Declaraciones al reportaje “Homenagem a Fernando Maurício” realizado por la FadoTV: <https://www.youtube.com/watch?v=YKEK-hfasos&t=974s> [Fecha de consulta: 15 de julio de 2020]

Eu sei a importancia que o fado tem para o povo da Mouraria (...) eu sei que isto é importante para a cohesão das pessoas, para a autoestima... Nós vamos a organizar a Grande Noite de Fado de Santa Maria Maior (...) temos de ter orgulho da cultura que temos (...) [d]o fado que canta-se na Mouraria [e] que encanta as pessoas, que encanta aos turistas¹⁹.

Todos los partidos sin excepción prometieron lo mismo si ganaban las elecciones: erigir un monumento en homenaje a la memoria de Maurício en las calles del barrio.

La reivindicación se hizo realidad al año siguiente con la inauguración en julio de 2014 de un busto del fadista en la Rua da Guia, coincidiendo con la fiesta-tributo que cada año organizan los vecinos. “Um ato de justiça a Fernando Maurício e ao povo da Mouraria muito mais que o cumprimento de uma promessa eleitoral”, tal y como señaló ese día el nuevo presidente de la Junta de Freguesia de Santa Maria Maior (notas de campo, 20 de julio de 2014).

Pero no sería este el único gesto del nuevo equipo de gobierno en relación a la figura de Maurício, pues rápidamente capitalizaría el que hasta entonces había sido apenas un punto de referencia vivencial para los vecinos de la Mouraria, convirtiéndolo en “memoria oficial” –en patrimonio–, tal y como sucediera antes con la figura de Maria Severa. En este sentido, la extinción en la primavera de 2014 del Gabinete de Atención a los Barrios de Intervención Prioritaria (GAPIP) de la Mouraria, organismo que acompañó y dirigió sobre el terreno la implementación del Plan de Acción, supuso que muchas de sus competencias fueran asumidas por la recién estrenada Junta de Freguesia de Santa Maria Maior, entre ellas la promoción cultural del territorio. Al busto de Fernando Maurício se le sumaría un año después, en 2015, la creación de la Casa Museu Fernando Maurício a partir del expolio cedido por António da Piedade, amigo íntimo del fadista. A partir de ese mismo año, la Junta de Freguesia pasaría a tener también un peso importante en la organización de la fiesta-tributo anual, instalando un palco cubierto de grandes dimensiones en el extremo norte de la calle que sería aprovechado por los políticos locales para dirigirse a la población local. Desde ese mismo palco, en 2017, el propio alcalde de Lisboa, Francisco Medina prometió a los vecinos la creación de una plaza en homenaje al fadista:

Nós já fizemos a Casa Fernando Maurício, já fizemos o busto do Fernando Maurício, eu espero que o próximo ano estejamos aqui todos a fazer uma festa ainda maior do que esta e que possamos ir todos juntos lá a cima inaugurar o Largo Fernando Maurício²⁰.

Desde 2014 la Junta asumió además la organización de las visitas cantadas a la Mouraria, que se extenderían a otros territorios de la freguesía como Alfama y posteriormente el barrio del Castelo, atrayendo un porcentaje cada vez mayor de turistas extranjeros. Ese mismo año comenzó también a organizar la Gran Noche de Fado de Santa Maria Maior, una competición entre fadistas que representan a las

¹⁹ Notas de campo, 8 de septiembre de 2013.

²⁰ Notas de campo, 17 de julio de 2017.

colectividades de la freguesia y que culmina con una gran gala en un teatro del centro de la ciudad. Finalmente, a partir de 2016 promovió también la celebración de diversos eventos de fado solidario en las sedes de distintas colectividades y asociaciones locales para reforzar el banco de alimentos de la freguesia, incluido el *Grupo Desportivo da Mouraria*. Todas estas acciones consolidaron la presencia del fado en el barrio una vez finalizado el programa de intervención urbana, y situaron a esta sonoridad en el centro de las políticas culturales a nivel local de la nueva Junta de Freguesia.

Estas dos narrativas –una de restitución y otra de continuidad– representan dos aproximaciones distintas a la relación del barrio de la Mouraria con el fado. Por un lado, el programa de revitalización urbana elevó la figura mítica de Maria Severa como símbolo de esta nueva Mouraria, creando una narrativa fácilmente consumible en las visitas turísticas al barrio. Al mismo tiempo, alimentó un cierto discurso revivalista que justificó una serie de intervenciones de arriba hacia abajo en su entorno sonoro. Por otro lado, a nivel de la comunidad local, el papel del Grupo Desportivo da Mouraria y la figura de Fernando Maurício surgen como potentes anclajes identitarios de la memoria colectiva del barrio, aglutinando a los vecinos en torno a una serie de valores, prácticas e instituciones asociadas a un fuerte sentimiento de pertenencia al mismo. No obstante, en la práctica, la relación entre ambas narrativas durante el periodo de implementación del programa de revitalización urbana es más compleja. Los vecinos, cansados de que la Mouraria fuese apenas asociada al tráfico de drogas, la prostitución callejera o la pequeña delincuencia, descubrieron en este repentino interés por el fado y por la Mouraria una fuente de amor propio y júbilo, expresado en su implicación y participación en algunas de las actividades destinadas a un público externo al barrio.

Coda

A modo de conclusión quisiera regresar al inicio, a la Rua João de Outeiro; recordar las palabras de Antónío Costa y detenerme un instante en aquellas imágenes de Camila Watson que fijaron – en sentido literal – momentos fugaces de sociabilidad musical local en las paredes de un edificio en ruinas, tornando así lo intangible en algo tangible²¹. Apenas unos meses después de inaugurada la exposición, el edificio donde estaban las fotografías entró en obras. Cuando los obreros retiraron los andamios que cubrían la fachada, las fotografías habían desaparecido, con excepción de una de ellas, el retrato de Ana Maurício, sobrina de Fernando Maurício. El edificio cuya fachada rindió homenaje a esa Mouraria fadista *viva* – pero ignorada por los discursos oficiales – se convirtió en una unidad de apartamentos turísticos.

Lejos de ser un episodio casual, lo sucedido es sintomático de un fenómeno de naturaleza sísmica que está afectando al centro de Lisboa, y que el colectivo activista *Left Hand Rotation* ha descrito de forma elocuente como *terramotourism*.

²¹ No debemos olvidar que el patrimonio inmaterial se aprecia sobre todo a través del sentido de la vista, y que muchas de las acciones orientadas a su promoción y puesta en valor priman lo visual sobre otro tipo de dispositivos de presentación.

Desde el año 2014, Lisboa ha experimentado un fuerte crecimiento del turismo y de la inversión extranjera en el mercado inmobiliario, orientada sobre todo al mercado de apartamentos turísticos. El número de hoteles y pisos de Airbnb ha aumentado de forma vertiginosa en los últimos años reemplazando a los residentes locales por turistas y afectando la vida cotidiana de los barrios populares lisboetas. La Mouraria, al igual que otros barrios limítrofes como el Castelo, Graça, Alfama o Baixa, se encuentran en el epicentro de este terremoto.

En resumen, la proliferación de imágenes y discursos que explotan la tipicidad de barrios tradicionales como el de la Mouraria forma parte de estrategias de marketing urbano que, poco a poco, y sin pudor, van limando las aristas de la vida cotidiana, los trazos materiales y la multiplicidad de temporalidades que construyen el presente de un barrio que se desvanece. Dentro de estas dinámicas, la institucionalización del fado como un factor distintivo local plantea cuestiones interesantes sobre los usos ambiguos del patrimonio cultural en los procesos de revitalización de los centros urbanos históricos. Por un lado, la promoción institucional del fado como un rasgo distintivo de la identidad cultural local ilustra bien una idea de patrimonio como moneda de cambio en la compra y venta de experiencias de autenticidad en la ciudad turistificada. Por otro lado, un acercamiento etnográfico que se aproxime a los espacios y prácticas vernáculos del fado en el barrio permitiría entender el patrimonio como un instrumento que fomenta un sentido de comunidad y pertenencia entre la comunidad local. Solo así será posible desvelar la compleja polifonía de voces, actores e intereses que participan en los procesos de rehabilitación urbana y pensar en otras formas de producir imágenes y contar historias a través del patrimonio sonoro que orienten a los espacios urbanos de la ciudad y a sus habitantes hacia futuros más inclusivos.

Referências bibliográficas

- Adhitya, S. (2018). *Musical Cities: Listening to Urban Design and Planning*. California: UCL Press.
- Almeida, M. V. (1995). Marialvismo: a Portuguese moral discourse on masculinity, social hierarchy and nationhood in the transition to modernity. *Série Antropologia*, n.º 184.
- Atkinson, C. Z. (1997). Whose New Orleans? Music's Place in the Packaging of New Orleans for Tourism. En S. Abram, J. D. Waldren y D. V.L. Macleod (eds) *Tourists and Tourism. Identifying with People and Places* (pp. 91-106). Oxford: Berg
- Baker, A. (2019). *The great music city: Exploring music, space and identity*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Baptista, L. V., Nofre, J., y Jorge, M. D. R. (2018). Mobilidade, Cidade e Turismo: pistas para analisar as transformações em curso no centro histórico de Lisboa. *Sociologia* 8, pp. 14-32.
- Bottà, G. (2008). Urban Creativity and Popular Music in Europe since the 1970s: Representation, Materiality, and Branding. En M. Hessler y C. Zimmermann (eds.). *Creative Urban Milieus: Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City* (pp. 285-310). Frankfurt: Campus Verlag.
- Cócola-Gant, A. (2016). Holiday rentals: The new gentrification battlefield. *Sociological Research Online*, 21(3), pp. 1-9.
- Cohen, S. (2007). *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Cohen, S. et al. (2014). *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. New York: Routledge.
- Connell, J. y Gibson, C. (2005). *Music and Tourism: On the Road Again*. Clevedon, UK: Channel View Publications.
- Cordeiro, G. I. (1997). *Um lugar na cidade: Quotidiano, memória e representação no bairro da Bica*. Lisboa: Dom Quixote.
- D'Avella, N. (2019). *Concrete Dreams: Practice, Value, and Built Environments in Post-Crisis Buenos Aires*. Durham: Duke University Press.
- De la Cruz Salanova, L. (2018). *Barrionalismo*. Madrid: Decordel
- Debord, G. (1983). *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red.
- Feld, S. y Basso, K. H. (eds.). (1996). *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- Firmino da Costa, A. y Guerreiro, M. D. (1984). *O Trágico e o Contraste – O Fado no Bairro de Alfama*. Lisboa: Dom Quixote.
- Firmino da Costa, A. (2008). *Sociedade de bairro: dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta editora.
- Gotham, K. (2005). Tourism gentrification: The case of New Orleans' Vieux Carre (French Quarter). *Urban Studies* 42(7), pp. 1099-1121.
- Hafstein, V. T. (2014). Protection as dispossession: Government in the vernacular. En D. Kapchan (ed.) *Cultural Heritage in Transit Intangible Rights as Human Rights* (pp. 25-57). Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- Harvey, D. (1991). The urban face of capitalism. En J. F. Hart (ed.). *Our changing cities* (pp. 50-66). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____ (2009). The 'new' imperialism: accumulation by dispossession. *Socialist register*, 40(40), pp. 63-87.
- Holt, F. y Wergin, C. (eds.) (2013). *Musical Performance and the Changing City: Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*. New York: Routledge.
- Judd, D. R. (2015). *The Infrastructure of Play: Building the Tourist City: Building the Tourist City*. New York: Routledge.
- Klein, N. (2007). *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books
- Klein, A. y Marques Alves, V. (1994). "Casas do fado". En J. Pais de Brito (ed.). *Fado. Vozes e sombras* (pp. 37-56). Lisboa: Museo Nacional de Etnologia.
- Landry, C. et al. (1996). *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*. Stroud, UK: Comedia.
- Laranjeiro, C., y Vasconcelos, C. (2012). Imagens, memórias e histórias ou o que significa dizer "Eu sou da Mouraria". *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1(1), pp. 41-52.
- Leite Viegas, J. M. (1986). Associativismo e dinâmica cultural, *Sociologia: Problemas e Práticas* 1, pp. 103-121.
- Malet Calvo, D. (2018). Understanding international students beyond studentification: A new class of transnational urban consumers. The example of Erasmus students in Lisbon (Portugal). *Urban Studies*, 55(10), pp. 2142-2158.

- Malet Calvo, D., & Ramos, M. J. (2018). Suddenly last summer: how the tourist tsunami hit Lisbon. *Revista Andaluza de Antropología*, 15, pp. 47-73.
- Mendes, L. (2018). The Panacea of Touristification as a Scenario of Post-Capitalist Crisis. En I. David (ed.), *Crisis, Austerity, and Transformation: How Disciplinary Neoliberalism Is Changing Portugal* (pp. 25-48). Lanham, MA, Lexington Books.
- Morell, M. (2015). When space draws the line on class. En J. G Carrier y D. Kalb (eds.). *Anthropologies of class: Power, practices and inequality* (pp. 102-117). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2018). Urban tourism via dispossession of oeuvres: Labor as a common denominator. *Focaal*, 2018(82), pp. 35-48.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, pp. 7-24.
- Pais de Brito, J. 1991. O Fado. En S. Da Silva Reis (coord.) *Enciclopédia temática Portugal Moderno*, Vol. 6 Tradições. Lisboa: Pomo.
- Paradis, T. W. (2004). Theming, tourism, and fantasy city. *A companion to tourism*, 195, pp. 97-112.
- Pine, B. J., y Gilmore, J. H. (1998). Welcome to the experience economy. *Harvard business review*, 76, pp. 97-105.
- Sánchez-Fuarros, I. (2013) Migration and Musical Practices in Multicultural Spain. En S. Martínez y H. Fouce (eds.). *Made in Spain. Studies in Popular Music* (pp. 144-154). New York: Routledge.
- _____. (2016). "Ai, Mouraria!" Music, Tourism, and Urban Renewal in a Historic Lisbon Neighbourhood. *MUSICultures*, 43(2), pp. 66-88.
- _____. (2017). "Mapping out the Sounds of Urban Transformation: The Renewal of Lisbon's Mouraria Quarter". En C. Guillebaud (ed.) *Toward an Anthropology of Ambient Sound* (pp. 153-167). New York: Routledge.
- Schmid, K. (2015). Accumulation by Dispossession in Tourism. *Anthropologica*, 57(1) pp. 115-125.
- Scott, A. J. (2006). Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions. *Journal of Urban Affairs* 28(1), pp. 1-17.
- Seman, M. (2010). How a music scene functioned as a tool for urban redevelopment: A case study of Omaha's Slowdown project. *City, Culture and Society* 1(4), pp. 207-215.
- Stokes, M. (ed.). (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* Oxford: Berg
- Tourle, P. (2017). White noise: Sound, materiality and the crowd in contemporary heritage practice. *International Journal of Heritage Studies*, 23(3), pp. 234-247.
- VV.AA. 2013. *Há Fado na Mouraria*. Lisboa: Boca.
- Viera Nery, Rui. (2012). *A History of Portuguese Fado*. Lisboa: INCM.
- Zukin, S. (2009). Destination Culture: How Globalization makes all Cities Look the Same. Inaugural Working Paper Series 1(1). Center for Urban and Global Studies at Trinity College. <https://www.trincoll.edu/UrbanGlobal/CUGS/Faculty/Rethinking/Documents/Destination%20Culture.pdf> (Fecha de consulta: 20 de enero de 2020)
- _____. (1995). *The Culture of Cities*. Cambridge, MA: Blackwell.

“É UMA COISA QUE CORRE NA MINHA FAMÍLIA, SE A CASA ESTIVER VAZIA
TEMOS QUE A ENCHER DE SOM” – O AMBIENTE SONORO DOMÉSTICO
COMO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL FAMILIAR.

JOÃO FRANCISCO PORFÍRIO¹
CESEM, NOVA FCSH

The “intangible cultural heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development².

É desta forma que na convenção de 2003 da UNESCO, Património Cultural Imaterial aparece definido. Este conceito aplica-se às obras que estão ou podem estar inscritas nas listas que esta organização produz e refere-se, na maior parte das vezes, a comunidades num sentido amplo: habitantes de uma aldeia – como é o caso de Bisalhães e a sua “Louça Preta” (2016); a uma região – como é o caso do Alentejo e do “Cante Alentejano” (2014); a um país – como é o caso de Portugal e do “Fado” (2011); ou até a um conjunto de países – como é o caso do Chipre, Croácia, Espanha, Grécia, Itália, Marrocos e Portugal com a “Dieta Mediterrânica” (2013)³. Apesar de serem contempladas comunidades com um número considerável de elementos, existem conceitos de comunidade que se podem reduzir a uma escala mais micro,

¹ O autor segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

² Unesco, 2003.

³ “Louça Preta” <https://ich.unesco.org/en/USL/bisalhaes-black-pottery-manufacturing-process-01199>

“Cante Alentejano” <https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007>

“Fado” <https://ich.unesco.org/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>

“Dieta Mediterrânica” <https://ich.unesco.org/en/RL/mediterranean-diet-00884>

unidos também eles por representações, expressões, conhecimentos, habilidades, instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais.

Historicamente, conforme refere Deborah Kapchan (2014, p. 181), a palavra património está intimamente ligada ao conceito de herança, de genealogia e daquilo que pertence à família⁴. Esta noção de família pode ir desde os núcleos familiares, unidos por ‘laços de sangue’ e/ou afetivos, até a noções de família mais abrangente como as comunidades que dei como exemplo, ou até a humanidade vista como uma grande família. É precisamente da família, tendo em conta o conceito de núcleo familiar, que parte este artigo onde exploro de que forma as práticas e objetos familiares, neste caso dedicados à manipulação sonora do espaço doméstico e que estão fora do âmbito das ações de patrimonialização e salvaguarda da UNESCO, e de outras instituições, podem ser olhados como património cultural. Apesar do termo património cultural imaterial ser um termo específico – na maioria das vezes usado em contextos institucionais, focando-se em práticas que devem ser reconhecidas, protegidas e preservadas, por terem relevância na cultura de uma comunidade – no contexto deste artigo, o termo património cultural imaterial é usado por ser simultaneamente uma fonte de construção da identidade e um recetor de valor que lhe é atribuído por determinadas comunidades, instituições ou pessoas, neste caso a família e, dentro da família, indivíduos específicos (Brandallero & Jansen, 2014, p. 224)⁵. Para isso tenho em conta o conceito de núcleo familiar como um “conjunto de duas ou mais pessoas com laços de parentesco que podem formar um núcleo familiar conjugal (um casal, casado de direito ou em união de facto, com ou sem filhos) ou um núcleo familiar monoparental (um pai ou uma mãe com um ou mais filhos)” (Instituto Nacional de Estatística, 2013). Não obstante as várias transformações que tem sofrido e as várias configurações que pode ter (Wall, Cunha & Ramon *in* Delgado & Wall, 2014, pp. 43-63) aqui interessa o conceito de família enquanto a relação de um ou mais indivíduos com os seus progenitores (ou quem possa ter assumido esse papel), numa perspetiva de serem passados conhecimentos, neste caso relacionados com a configuração sonora do espaço doméstico.

Relativamente ao espaço doméstico parto de uma ideia de quotidiano, construído a partir de um conjunto de rotinas e que pode ser visto como um elemento de produção da cultura (Certeau, 1998). São tidas em conta as rotinas que se desenrolam no sítio onde habitamos, a que frequentemente chamamos quotidiano doméstico, tendo em conta a construção ocidental do mesmo, e que é – com

⁴ “Historically the word “heritage” arises from the notion of inheritance – what is acquired by virtue of genealogy, and, implicitly, as a result of some- one’s death. Heritage is what belongs to and stays within the family, whether nuclear, extended, communal, religious, national or even, as is the case of “world heritage,” the “family of man.” Heritage is transferred from one proprietor to another at moments of transition. Because heritage outlives its owners, however, it seems to strain toward the eternal. This is particularly true of tangible heritage like architectural monuments, or delicate and rare instruments, but also extends to intangible culture, such as storytelling or local festivals.” (Kapchan, 2014, p. 181).

⁵ “Heritage is both a source of identity and a receptor of value attributed to it by communities, institutions and people. It encompasses a sense of time, providing a sense of one’s own past (Lowenthal 1985, p. 44), while at the same time becoming a ‘resource for the present’ (Graham 2002, p. 1004). Insofar as understandings of heritage are necessarily embedded in time and space (Harvey 2001), heritage is in itself a manifestation of culture, better understood in its representational sense, that is to say, in the meaning given to it [...].” (Brandallero & Jansen, 2014, p. 224)

as devidas diferenças – o mais comum para a maioria de nós. Este quotidiano desenrola-se em casas, apartamentos, bairros e cidades, entre pessoas e as suas relações amorosas, de amizade e familiares, nas suas tarefas mais comuns como cozinhar, ver televisão, limpar a casa, ir trabalhar, dormir, comer, entre objetos como tachos, panelas, sofás, fotografias, quadros e *bibelots* que constroem o cenário onde se desenrola a encenação desse mesmo quotidiano (Goffman, 2002). Apesar dos vários aspetos em comum, aquilo que é banal para umas pessoas pode ser completamente invulgar para outras, fazendo com que o quotidiano doméstico de cada núcleo familiar, tanto nos objetos como nas práticas, seja único (Scott, 2009, p. 2).

Para ilustrar aquilo que pretendo demonstrar neste artigo veja-se, por exemplo, o caso de Kimberly da Costa Holton. A autora – norte americana e luso-descendente – no seu livro *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark* (2005), explora a problemática dos Ranchos Folclóricos como representantes da cultura portuguesa. Na introdução, dá precisamente um exemplo de como as configurações do ambiente sonoro do seu espaço doméstico da infância, faziam com que este fosse diferente de todos os outros. A autora explica como no almoço do dia de Ação de Graças, apesar de todos os rituais estarem dentro dos cânones norte americanos desta tradição, o ambiente sonoro era preenchido pelo som de discos de Fado. A ‘imposição’ deste reportório era comandada pelo seu avô, que era português. Isso não só fazia com que o dia de Ação de Graças fosse diferente do das outras famílias, como também, como a autora admite, motivou o seu interesse pelo estudo da música popular portuguesa (Holton, 2005, pp. 18-19).

Neste artigo, parto da análise de quatro estudos de caso, em que analiso a forma como quatro pessoas configuram o seu ambiente sonoro doméstico⁶. Partindo de um estudo mais abrangente realizado anteriormente, vou, neste contexto, olhar para esses quatro estudos de caso tendo em conta a problemática do património e como algumas das práticas e dos objetos utilizados para configurar o ambiente sonoro doméstico, são passados de geração em geração, passando a fazer parte do património cultural da família. Em termos teóricos, tenho como base literatura ligada às relações do património musical com a memória e de como essas memórias são uma forma de construir a identidade no presente (Cohen, Knifton, Leonard & Roberts, 2015; Graham & Howard, 2008). A bibliografia explorada debruça-se, nomeadamente, sobre: como a música popular se transformou num objeto de memória e pode, por isso, ser um foco de interpretações contemporâneas da história e do património cultural (Bennet & Jansen, 2016); como objetos relacionados com a música popular adquirem significados que transformam o seu papel no quotidiano (Bennet & Rogers, 2016); a relação entre a música popular e o património cultural e as práticas da música popular como património cultural (Brandallero, Jansen, Cohen & Roberts, 2014); como as memórias sobre a música popular estão relacionadas com o património e a identidade de um local (Cohen, 2013); o património musical ‘não autorizado’ e como deve ser analisado numa perspetiva de ‘património como praxis’

⁶E estes quatro estudos de caso foram objeto da minha dissertação de mestrado. A dissertação, ‘*Sounds Like home*’ – as paisagens sonoras domésticas na construção quotidiano e como objeto de composição, foi realizada no âmbito do mestrado em Artes Musicais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e resultou da investigação realizada durante o período do mestrado (2015-2017). Pode ser consultada em <https://run.unl.pt/handle/10362/30782>

(Roberts & Cohen, 2014); como as palavras cultura e património se têm confundido e são nos nossos dias quase sempre sinónimo uma da outra (Roberts, 2014). Na sua maioria, apesar de estar dentro do espectro dos estudos do património, esta literatura está relacionada com os estudos da música popular. A opção por este quadro teórico prendeu-se com o facto de a música popular (em oposição a uma ideia de música erudita) estar mais intimamente ligada com o quotidiano e conseqüentemente com o espaço doméstico. Além disso, na sua maioria, os estudos de caso analisados, como se verá a seguir, usam maioritariamente a música popular, como ponto de partida para a configuração do seu ambiente sonoro doméstico.

Além desta bibliografia mais relacionada com os estudos do património, tenho também como referência *Music in Everyday Life* de Tia DeNora (2004), pois tem sido no âmbito da minha investigação, uma base teórica e metodológica bastante relevante. A importância desta obra prende-se com o facto de partir precisamente de uma abordagem empírica do papel da música no quotidiano, para chegar a uma teorização da importância que esta tem no dia-a-dia do ser humano. No meu trabalho tenho considerado não só a música, como todos os sons que podem constituir uma paisagem sonora doméstica, pois defendo que também eles têm um papel na construção da nossa identidade. Considerei esta literatura relevante pois, como refere Sarah Pink, as práticas domésticas, tais como a limpeza, a decoração e a lavagem da roupa, por exemplo, fazem parte da forma multissensorial como as pessoas experienciam as suas casas e estão ligadas à construção contínua da identidade e dos valores morais (2009, p. 19).

Em termos de organização, neste artigo, vou primeiro fazer uma contextualização da investigação que serve de base a este artigo e de como os quatro estudos de caso foram trabalhados ('Domesticidade, Som e Identidade'). De seguida, no âmbito da problemática aqui em discussão, vou apresentar os quatro estudos de caso, divididos em quatro secções, cada uma com o nome do seu interveniente ('Ana', 'Camila', 'Olga' e 'Pedro'). O artigo termina com um conjunto de 'considerações finais'.

Domesticidade, Som e Identidade

Entre 2015 e 2017 levei a cabo uma investigação, no âmbito do mestrado em Artes Musicais que deu origem à dissertação '*Sounds Like home*' – *as paisagens sonoras domésticas na construção quotidiano e como objeto de composição*. Nessa dissertação, articulando a bibliografia utilizada com uma abordagem que partiu das premissas da etnografia sensorial,⁷ experienciei de forma crítica o quotidiano doméstico de

⁷ A etnografia sensorial é vista como um conjunto de práticas qualitativas de investigação aplicadas em estudos académicos e contextos de investigação que inclui a observação participativa, a entrevista etnográfica e outro conjunto de ferramentas que são aplicadas e ajustadas conforme os propósitos da investigação, não havendo por isso uma maneira standard de se fazer a etnografia sensorial. Este processo de criação e de representação do conhecimento sobre a sociedade, a cultura e os indivíduos é baseada na experiência pessoal do etnógrafo e não tem como objetivo produzir uma descrição objetiva e verdadeira da realidade, mas sim a versão do investigador e a maneira como este a experiencia, tendo em conta as dimensões corporal, sensorial e afetiva, sendo o mais fiel possível ao contexto, às negociações e às inter-subjetividades através dos quais o conhecimento é produzido. Não é uma metodologia de recolha de

quatro pessoas – Ana, Camila, Olga e Pedro (nomes fictícios) – quatro pessoas que, na altura da investigação, viviam sozinhas, no concelho de Lisboa e nasceram em 1978 ou 1979⁸. Tive o som como fio condutor, para verificar de que maneira os sons que compõem as paisagens sonoras domésticas, têm um papel na construção da identidade, da memória, da realidade e da sensação de conforto/desconforto que sentimos em casa.

Com base nessa exploração e como resultado da minha experiência de cada um destes quotidianos, construí uma composição sonora para cada um deles, para que as usassem no seu espaço doméstico ou noutra local se assim entendesse⁹. Da exploração dos quotidianos domésticos dessas quatro pessoas concluí que:

- As paisagens sonoras domésticas têm um papel na construção da identidade individual de cada um, dão sentido ao quotidiano e colaboraram na construção da realidade;

- Este papel que os sons assumem apenas é possível devido ao seu poder evocativo, que permite trazer à memória cenários e situações altamente multissensoriais, em que os sons funcionam como detonadores desses pensamentos;

- Ao fazerem parte do ambiente doméstico, tal como uma peça de mobiliário, os sons podem proporcionar conforto e fazer com que determinado lugar ou espaço, não necessariamente físico, seja considerado um lar;

- Para ser atingido esse conforto e esse sentimento de lar, as paisagens sonoras domésticas são manipuladas partindo de processos de inclusão e de exclusão, sendo o foco de atenção auditiva direcionado para os sons que se quer ouvir e recorrendo à transmissão de música a partir dos mais variados dispositivos e plataformas. Há um uso crescente dos meios audiovisuais apenas para transmitir som, sendo o YouTube uma das principais plataformas. Esta escolha deve-se à infinidade de conteúdos que esta plataforma põe ao nosso dispor e pela facilidade e rapidez com que lhes podemos aceder. Outras vezes a manipulação do ambiente sonoro é feita através de objetos que imitem ruídos brancos, como frigoríficos ou ventoinhas, para mascararem os sons que vêm do exterior e que causam desconforto, outras vezes ainda desligando em casa todos os objetos e aparelhos que possam emitir som, para ficarem em ‘silêncio’, ‘silêncio’ esse que é composto pelos vários sons que vêm do exterior e que compõem a paisagem e o ambiente sonoros domésticos, fazendo do ‘silêncio’ de cada casa, único e especial para os seus habitantes. (Porfírio, 2017)

Relativamente ao conceito de identidade – fundamental para a problemática que vai ser discutida neste artigo – tive em conta as abordagens de Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2003), W. Ray Cozier (1997) e Erving Goffman (2002; Smith, 2006), que apresentam perspetivas do conceito de ‘identidade’ e de ‘eu’. A

dados, mas sim uma metodologia que pretende oferecer uma versão (ou várias) o mais próxima possível do contexto onde a investigação é realizada (Pink, 2009).

⁸ A escolha por pessoas que vivem sozinhas partiu da ideia de que vivemos numa sociedade contruída com base na privacidade e no individualismo (Pereira, 2015). O facto de terem nascido em 1978 ou 1979 e viverem na cidade de Lisboa, foi para haver um critério de unidade entre os participantes.

⁹ Ana <https://www.youtube.com/watch?v=AR-5N3ZvDnY&t>

Camila <https://www.youtube.com/watch?v=UzwCuRr-z8s&t>

Olga <https://www.youtube.com/watch?v=tbLY9UKnTdY&t>

Pedro https://www.youtube.com/watch?v=Y_11plyZjng&t

posição de Stuart Hall, em particular, foi bastante importante no desenvolvimento desta investigação e para este artigo em especial, nomeadamente na forma como este conceito é abordado:

[...] identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves¹⁰.

O autor refere que a identidade é construída a partir do discurso e da narrativa do sujeito. Foi precisamente o discurso a ferramenta mais usada pelos participantes para me mostrarem como as paisagens sonoras domésticas colaboraram na construção da sua história individual, sendo que essa história é uma descrição do passado, de acordo com aquilo que eles querem ser no presente. Nesses discursos verifiquei que muitos dos sons que constituem essas paisagens remetem para a infância e são usados como veículos para trazer para o presente, memórias do passado. Muitas dessas memórias estão relacionadas com os progenitores/cuidadores, que eram também quem controlava o ambiente sonoro da infância dos participantes. Muitas das práticas e dos objetos que esses progenitores/cuidadores usavam para manipular o ambiente sonoro doméstico, são hoje usados pelos participantes, como um saber que foi passando de geração em geração, podendo ser olhados como um elemento do património cultural destas famílias, como vou explicar a seguir.

Em cada uma das seções relativas a cada um dos participantes, surgirão citações da autoria de cada uma deles. Estas citações foram retiradas das conversas que fomos tendo, quando estava a ser desenvolvida a investigação que serve de base a este artigo. Dessas conversas foi feito um registo áudio que foi depois transcrito. Outras conversas foram tidas por email ou através de plataformas de conversação como o *facebook Messenger*. Além destas conversas foram também produzidos pelos participantes da investigação textos e vídeos relacionados com as suas rotinas diárias. Neste artigo, as citações retiradas destes documentos aparecerão referenciadas apenas com o nome do autor: Ana, Camila, Olga ou Pedro¹¹.

Ana

A Ana tinha em 2016, 36 anos. Professora de Educação Visual e Tecnológica de profissão, vivia, nessa altura, na zona do Lumiar. Nasceu e cresceu em Lisboa e, apesar de, na sua infância, a casa dos pais ser no concelho de Oeiras, este período da sua vida foi vivido no bairro da Mouraria, pois passava os dias na casa da avó, enquanto os pais iam trabalhar. Da infância na Mouraria recorda que havia, “Sempre uma rádio... uma radiofonia.... Aquelas rádios [...] Havia sempre uma radiozinha a tocar à janela, as meninas da rádio, a minha avó ouvia aquelas, as

¹⁰ Hall, 2003, p. 4.

¹¹ Na dissertação é explicado detalhadamente a forma como estas conversas foram tidas, gravadas e transcritas, para servirem os propósitos da investigação (Porfírio, 2017, pp. 22-26).

rádios que faziam aquelas telenovelas [...] era o dia inteiro a ouvir essas coisas mais típicas.” (Ana, 2016).

Hoje em dia a Ana tem consciência de como o facto de o elemento radiofónico ter sido uma presença assídua na paisagem sonora da sua infância, tem influência no meio de difusão que usa para construir o ambiente da sua casa: “Sempre gostei de ouvir música, mas rádio, sempre fui muito do rádio, não sei se era da minha avó ouvir muito rádio, o meu pai também ouvia muito rádio, mas pronto, acho que é um bocado daí, gosto das coisas sempre a mudar.” (Ana, 2016); e acrescenta que mesmo quando liga a televisão é para transmitir emissões de rádio: “Televisão, mesmo quando ligo, é na rádio”. (Ana, 2016)

Da infância passada no bairro da Mouraria a Ana recorda também o Fado. Quando fala do Fado, não se refere a uma canção específica, nem ao género propriamente dito, mas ao Fado quase como um som contínuo que povoa as memórias da sua infância. Este género musical é hoje importante numa ideia de identidade nacional (Gonçalves, 2014) mas os principais episódios da sua história aconteceram na capital, sendo o bairro da Mouraria, precisamente, um dos epicentros, onde existem hoje algumas casas de fado (Gonçalves, 2014; Corte-Real, 2015; Nery, 2004; Queiroz, 2014). Esta fase da vida da Ana aconteceu numa altura (década de 1980) em que

[...] terá lugar o reconhecimento do lugar central do fado consenso, no quadro do património musical português, assistindo-se a um renovado interesse do mercado pela canção urbana de Lisboa, como o atestam a atenção crescente da indústria discográfica, através, nomeadamente de reedições de registos gravados, a gradual integração do fado nos circuitos dos festejos populares, à escala regional, o aparecimento progressivo de uma nova geração de intérpretes, ou ainda a aproximação ao fado de cantores de outras áreas como José Mário Branco, Sérgio Godinho, António Variações ou Paulo de Carvalho¹².

Estes fatores em articulação com os hábitos de escuta da família e das pessoas que habitavam na década de 1980 a Mouraria, fizeram com que no cenário aqui descrito, para a Ana, o Fado se tivesse transformado num som contínuo, que engloba todas as canções associadas a este género e que preencheu o seu quotidiano infantil.

Era usual em suas ruas haver rádios direcionados para as janelas ou até mesmo nestas, diversos fados, entoados no ar, não só como alma de bairro mas também, um marco, eterno chamego e quase tributo à “Mãe” Severa. Por becos e ruelas o ar era recheado não só de sons, mas também de cheiros. Desde o mais agressivo da graxa do Sr. Manel (o sapateiro da Rua) até ao da fábrica de bolos da mãe do Ricardo (um colega de escola). Sabíamos logo quando eram dez horas... pois diariamente a gaita do amolador fazia questão de brindar a Rua do Benfornoso, bem como a D. Rosa, na sua lambreta, logo dava sinal da chegada das couves, hortaliças e afins. ¹³

¹² Pereira, 2010. Transcrito do artigo “História do Fado”, publicado na página do Museu do Fado em <http://www.museudofado.pt/gca/?id=17>

¹³ Ana, 2017a.

Hoje em dia a Ana não é apreciadora deste género musical, no entanto guarda ainda “o gira-discos do meu pai e a sua coleção de cassetes, biografias de fado e afins...” (Ana, 2017a), aos quais recorre para recordar não só o pai e a avó, como toda o cenário onde a sua infância se desenrolou:

Para mim, é o som da guitarra e da sinfonia antiga arranhada de um gira-discos, que o torna especial e que facilmente me revejo, a caminhar pela antiga Mouraria. O bairro era de população envelhecida e os jovens que lá residiam eram tal e qual como eu, netos entregues aos cuidados dos avós¹⁴.

Camila

A Camila é Professora de Educação Musical do Ensino Básico. A escolha desta profissão, foi influenciada pelo facto de ter, enquanto criança, frequentado o conservatório e ter tocado também numa banda filarmónica. A Camila começou por tocar flauta na banda filarmónica, mas quando começou a frequentar o conservatório foi aprender a tocar violino. A opção pelo violino não passou necessariamente pela Camila e ela reconhece a forte influência que o seu pai teve nessa escolha:

Eu não entrei para flauta porque não abriam vagas e o meu pai, que sempre achou que violino era um instrumento fantástico, decidiu inscrever-me em violino, sem me perguntar, e fez-me a cabeça porque, tem sido assim um bocado também a vida toda, e eu vou atrás dele [risos] mas pronto [...] não devia ter ido, porque se tivesse ido para Flauta no conservatório se calhar hoje era professora de flauta em vez de Professora de Educação Musical¹⁵.

Esta influência do pai na vida da Camila, não aconteceu só na escolha do instrumento musical que aprendeu a tocar, mas tem sido preponderante durante toda a sua vida, como a própria admite. Associada a esta influência está o facto de o pai da Camila ser “[...]a pessoa que eu mais idolatro e que é... tudo o que ele diz para mim é... até estou a ficar emocionada [...] o meu pai é uma pessoa que tem o dom da palavra [...] o timbre da voz dele é uma coisa que me... que eu amo.” (Camila, 2016). Compara depois o pai com a mãe dizendo que:

A minha mãe é uma pessoa um bocado nervosa e, portanto, às vezes fala um bocado alto e isso incomoda [...] o meu pai é uma pessoa calma, ponderada, que não sai daquele registo, a minha mãe é uma pessoa de altos e baixos e que mexe um bocado comigo porque eu sou o pai, eu também sou assim¹⁶.

A identidade é construída a partir de processos de identificação com alguma coisa (ou com alguém), como refere Stuart Hall (2003), sendo que esse processo é um ‘jogo’ entre a inclusão e a exclusão, entre o que queremos e o que não queremos ser. No caso da Camila, esse jogo de inclusão e exclusão é bem visível. Na construção continua da sua identidade tenta aproximar-se daquela que julga ser a persona-

¹⁴ Ana, 2017a.

¹⁵ Camila, 2016.

¹⁶ Camila, 2016.

lidade do pai – uma pessoa com uma voz “calma, ponderada e que não sai daquele registo” – e afastar-se da personalidade da mãe, que considera como uma pessoa que “às vezes fala um bocado alto e isso incomoda” (Camila, 2016).

A descrição da personalidade destas duas pessoas – o pai e a mãe da Camila – é narrada através de adjetivos sonoros. Os mesmos adjetivos podem ser encontrados na descrição que a Camila faz das paisagens sonoras que têm acompanhado a história da sua vida, onde, partindo do mesmo ‘jogo’ de exclusão e inclusão, faz uma distinção clara entre os sons que lhe dão ou não dão prazer. A Camila refere que gosta do som de “Passarinhos no... com o silêncio de fundo [...] o mar, as ondas do mar obviamente, música da que eu gosto não é, sobretudo isso... ah... muitas vezes mesmo o silêncio [...] porque realmente é importante para mim.”; e refere que não gosta de “Crianças a berrar, buzinas, pessoas que falam muito alto [...]” (Camila, 2016). Os sons que não gosta conseguem até condicionar algumas das suas atividades, nomeadamente desempenhar as suas atividades enquanto professora:

os sons da [escola onde trabalho], no primeiro ano era qualquer coisa mesmo aflitivo, mexia mesmo comigo, e eu pensava ‘como é que o meus colegas professores’, porque eu parava as aulas, se vinha uma ambulância eu não continuava a falar, eu deixava de falar, e os alunos, eu sentia que os alunos ficavam admirados de eu deixar de falar, porque eles não ouviam a ambulância provavelmente, e os meus colegas que estavam a dar aulas e que não paravam de dar aulas, se calhar também não ouviam a ambulância, mas eu ouvia, para mim era como se estivesse quase a haver um terramoto eminente¹⁷.

Estes sons da cidade, sempre lhe provocaram medo. Na sua infância, passada numa vila da Beira litoral, ia várias vezes a Lisboa. Recorda como nessas viagens tinha medo dos sons da cidade:

Na messe de sargentos fazia-me imensa confusão as ambulâncias a passar e ainda me faz confusão por exemplo na General Roçadas, aqui não passam muitas ambulâncias, mas na General Roçadas passam muitas e faz-me muita confusão, na messe de sargentos ouvia muito... e havia os aviões e isso fazia-me muita confusão. O trânsito também, alguma, mas o que me fazia mais confusão eram mesmo as ambulâncias e os aviões [...] lembro-me de não conseguir dormir, de ter medo¹⁸.

Apesar de os sons da cidade, desde pequena, sempre lhe provocarem medo, nunca a impediram de vir viver para Lisboa, pois acredita que viver na cidade é o que mais se adequa àquilo que considera ser a sua verdadeira identidade:

como eu morei muito tempo não em aldeia, mas em vila, esta coisa de vir para Lisboa, para mim é o vir à cidade grande é uma coisa que eu gosto e que eu quis. [...] Quando eu oiço alguém a dizer ‘ai eu tanto queria ter uma casinha na e...’ eu não sou essa pessoa. Eu gosto muito de ter a casinha para ir lá de vez em quando mas é aqui que eu me sinto bem¹⁹.

¹⁷ Camila, 2016.

¹⁸ Camila, 2016.

¹⁹ Camila, 2016.

Este conflito entre os sons que a fazem sentir bem – associados a uma ideia de calma – e o sítio onde quer viver – Lisboa – levaram a Camila a encontrar na cidade lugares que consigam fazer o compromisso entre estes dois aspetos que inclui na construção da sua identidade:

Estar aqui [em casa] e ouvir os passarinhos, ou ir ao [café do jardim] e também ouvir este género de ambiente ouvir outro, pronto, a outros espaços de Lisboa onde não há trânsito e, portanto, ao pensar em Lisboa já não penso somente no trânsito já penso também... mas o trânsito continua a ter um peso grande²⁰.

Olga

A Olga cresceu no Alentejo, mas a determinada altura da sua vida adulta foi viver para Lisboa. Vive no bairro de Alfama, muito perto do porto de Lisboa, onde atracam, todos os dias, vários cruzeiros que visitam a cidade. Estas visitas acabam por modificar a paisagem sonora do espaço doméstico da Olga, não só pelos sons dos mecanismos dos navios e pelas pessoas que invadem o bairro onde vive, mas também com sons musicais que são difundidos nos cruzeiros. Como ela me explicou, a paisagem sonora da sua casa é, frequentemente, composta pelo som das festas de despedida que se fazem nos já referidos cruzeiros. Segundo a Olga, no último dia que o cruzeiro fica em determinado sítio há uma festa de despedida. Sobre estas festas de despedida a Olga considera o seguinte:

a despedida de um navio que é horrível, tem a música muito alta [...] parece que estás em Lloret del Mar [...] Lloret del Mar foi um exemplo é como estar numa estância balnear [...] e isto é um som que eu estou aqui involuntária, porque eu não pedi para ouvir aquele som²¹.

Perguntei-lhe que tipo de música é transmitida nessas festas e a Olga diz que

Passam muitas, mas eu não me lembro de nenhuma em especial [...] a música do cruzeiro remete-me para um ambiente de ingleses reformados todos à beira da piscina [...] eu já trabalhei num cruzeiro e a discoteca lá passava coisas que tu se calhar há dez anos que não ouves em terra [...] ABBA, por exemplo, lembrei-me agora, ABBA se calhar é uma coisa [...] depois músicas assim dançáveis [...]²².

Pus a hipótese de, se em vez desse tipo de música, fossem transmitidas canções da banda preferida dela. Questionei-a se encararia de outra forma a maneira como o som das despedidas dos navios integram o ambiente sonoro da sua casa. Contudo, a Olga diz que não porque:

Sabes que eu tenho essa dificuldade, eu gosto de ser eu a escolher a minha música e a música que eu gosto de ouvir, gosto de voluntariamente ir procurá-la, ou seja, eu ir

²⁰ Camila, 2016.

²¹ Olga, 2016.

²² Olga, 2016.

procurar a estação de rádio que passa a música que eu gosto, eu ir procurar o bar onde passa a música que eu gosto²³.

Como a própria refere, a música que acompanha as suas atividades diárias é um elemento muito importante. Esta importância que a música adquiriu na sua vida vem de um hábito que adquiriu dos pais: “Lembro-me que os meus pais ouviam muita música, portanto eu fiquei com essa história de ouvir muita música” (Olga, 2016). Não só ficou com o hábito de ouvir música, mas também de, conscientemente, ser ela a escolher e a controlar o tipo de música que preenche o seu espaço doméstico, ou outros. Esse hábito já acontecia na sua adolescência. A Olga relata um episódio em que foi a Lisboa, no âmbito de uma visita de estudo, e de como se fez acompanhar de um aparelho de reprodução de música, não só para ela, mas para todos os colegas: “Tinha o radiozito e as cassetes, andámos lá pelo jardim, arranjàmos um sítio porreiro, nos jardins e estivemos lá a ouvir música” (Olga, 2016). Se hoje em dia, com a portabilidade e facilidade de acesso a conteúdos, é comum, num cenário idêntico, um adolescente se fazer acompanhar de um aparelho de reprodução de música – para escuta individual, ou para partilhar com os seus pares – na altura em que a Olga era adolescente (década de 1990) essa prática não estava tão facilitada, porém isso não a impediu de se fazer acompanhar de um ‘radiozito’ para não só preencher o seu ambiente sonoro com música, como também para poder controlar o que os seus colegas iriam ouvir. Também na sua fase adulta, e no seu ambiente doméstico, a Olga, mesmo quando tem visitas em casa, assume o controle do ambiente sonoro do seu espaço doméstico, recorrendo a música. Um exemplo é a hora das refeições. A Olga refere que “Não me perguntes porquê, porque é estranho, eu não oiço música quando estou a comer, quando estou a comer desligo a música, ponho televisão e vejo notícias ou uns desenhos animados.”, porém, se convidar amigos para jantar, por exemplo, volta a recorrer à música para preencher sonoramente o cenário onde se desenrola o jantar: “Se eu estiver a comer com amigos é diferente, a música está lá e eu estou a ter uma amena conversa.” (Olga, 2016).

Pedro

Em 2016, quando foram tidas estas conversas com o Pedro, ele tinha 37 anos e era auditor de *contact center*. Habitava em Lisboa, na zona do Rossio/Martim Moniz e vivia nessa casa, sozinho, desde 2011 ou 2012. “Os bairros populares são lugares que têm a sua dinâmica, mas os outros invadem-te, tu estás sempre a ser invadido pela vida dos outros, pelas dinâmicas das próprias famílias, pelos miúdos, pelos cães, as coisas são muito mais próximas, não há barreiras.” (Pedro, 2016). É um bairro muito ‘barulhento’, mas o Pedro admite que gosta dos sons que vêm da rua, gosta de ter a “música ligada” e que essa é uma prática recorrente na sua família: “É uma coisa que corre na minha família, se a casa estiver vazia, temos que a encher de som, temos que a encher de vida, e uma coisa que é fácil e é automático é ligar o rádio.” (Pedro, 2016).

²³ Olga, 2016.

O Pedro recorda-se como na sua infância, as suas manhãs eram passadas a ouvir a Rádio Renascença. Nesse cenário o Pedro recorda a presença da mãe a quem atribui a responsabilidade de ter o rádio ligado, enquanto o preparava a ele e ao irmão para irem para a escola: “Ouvir a Renascença, logo de manhã, acordarmos todos, ela [a mãe] levantar-me a mim e ao meu irmão, preparar-nos para ir para a escola, ter já o rádio ligado.” (Pedro, 2016). Durante o seu discurso o Pedro relata situações em que esta prática, que adquiriu da mãe, de preencher o espaço doméstico com o som da Rádio, tem sido utilizada no seu dia a dia e no seu espaço doméstico atualmente, como se verifica no exemplo seguinte: numa altura da sua vida, dividiu casa com uma amiga, também a gestão sonora desse espaço doméstico era partilhada. No entanto, o Pedro consegue identificar como ambos recorriam a práticas diferentes para fazer essa gestão: enquanto a amiga do Pedro recorria à transmissão de música techno o Pedro recorria à Rádio²⁴. Tal como na sua infância, também este aparelho é agora utilizado de manhã. Assim que acorda, às 7h, conforme refere na descrição da sua rotina semanal, a primeira coisa que faz é ligar o rádio, enquanto faz todas as outras tarefas matinais, tais como tomar o pequeno almoço ou dar comida aos gatos (Pedro, 2017). Para além disso o Pedro admite que a estação de rádio que mais ouve é a Rádio Radar e que tem um fascínio especial pela voz da locutora Inês Meneses (Pedro, 2016). Esta locutora faz, de segunda a sexta e em direto, o programa matinal, entre as 10h e as 13h²⁵. Mesmo fora de casa, o recurso à rádio é uma ferramenta constante na gestão do seu ambiente sonoro. “[o rádio] está sempre ligado, é uma das primeiras coisas que faço quando acordo e por vezes a última coisa que desligo quando vou dormir.” (Pedro, 2016).

Considerações finais

Como referem Brandellero e Jansen o conceito de património tem estado associado a uma ideia coletiva de uma herança partilhada. O poder que o património tem de fazer uma ponte com o passado transformou-o numa ferramenta económica usada em estratégias turísticas e de desenvolvimento económico, porém, o conceito de património tem raízes que assentam numa ideia de legado e herança pessoal (2014, p. 226). Nos estudos de caso que apresentei é precisamente essa ideia de herança pessoal que está presente. Por isso, estas práticas de manipulação sonora do ambiente doméstico são ainda hoje preservadas, não por instituições de salvaguarda do património, mas por estas pessoas, pois é nelas que a preservação destas práticas funciona como um mecanismo de construção e reconstrução da identidade individual e familiar.

Da análise destes quatro casos parece-me importante evidenciar quatro ideias, retiradas de cada um deles:

- ‘Atualização das práticas’ - No caso do Pedro, a prática de utilizar o rádio para transmitir sons que constroem o ambiente sonoro do seu espaço doméstico, parte da sua mãe. É de forma consciente que olha para esta prática como um legado familiar que adquiriu da mãe, porém, é identificável uma ideia de ‘atualização das

²⁴ “Eu punha muito rádio, a Ana nem por isso, era mais música eletrónica”. (Pedro, 2016)

²⁵ <https://radarlisboa.fm/ines-meneses/>

práticas', visto que a prática foi adaptada à atualidade e ao gosto individual do Pedro, sendo que a Rádio Renascença foi trocada pela Rádio Radar e os aparelhos de difusão usados vão além da tradicional telefonia, recorrendo o Pedro também ao computador e à difusão por *streaming* para ouvir a sua rádio de eleição.

- 'Colecionar objetos que transportam para o passado' - No caso da Ana, apesar de também haver, na sua vida, uma presença bastante assídua da rádio, e de também ter consciência que o recurso a essa tecnologia é uma influência do tempo que passou com a avó, há a destacar a presença do fado, e de um conjunto de objetos associados a este género, que a Ana usa no seu dia-a-dia para se recordar do pai. Apesar de a Ana não ser especial apreciadora deste género musical, usa os discos e cassetes deixados pelo seu pai, reproduzidos por um aparelho que também lhe pertencia, para trazer à memória o seu progenitor e imagens altamente multissensorais da sua infância passada na Mouraria.

- 'Adaptação das práticas ao gosto individual' - Relativamente à gestão que a Olga faz do seu ambiente sonoro, há também a influência dos pais, pois foi deles que adquiriu o hábito de ouvir música. Porém esse hábito foi adaptado ao seu gosto pessoal, sendo de extrema importância para a Olga o controle dos conteúdos musicais, recorrendo a música que considera ir ao encontro da sua personalidade.

- 'Recurso ao som para moldar a personalidade' - A Camila encontra nos sons que preenchem o ambiente à sua volta (não necessariamente musicais), a calma que ela considera ser necessária para moldar a sua personalidade, de modo a que esta se assemelhe mais à do seu pai, que tem um papel importante na sua vida e que ela tem como um modelo.

Nestes quatro casos, e falamos de quatro pessoas com idades próximas, verifica-se que as memórias de infância são muito semelhantes, sendo que os elementos sonoros que mais os marcaram, principalmente no espaço doméstico, remetem para sons emitidos por aparelhos de rádio e de televisão, que na década de 1980 - quando decorre a infância destas quatro pessoas - eram elementos centrais na vida doméstica familiar, preponderantes na organização das rotinas e do quotidiano em Portugal (Monteiro & Policarpo 2015, pp. 324-329). No caso dos participantes estes aparelhos eram controlados não pelos próprios, mas pelos progenitores, ou por outros familiares como os avós. Esses sons ficaram assim associados não só ao cenário, como, mais especificamente, a essas pessoas que assumiam o papel principal no espaço onde essas ações se desenrolavam e que detinham o controle desse mesmo ambiente. Não obstante estarem em causa práticas individuais e específicas de cada núcleo familiar, elas vêm de hábitos de escuta enraizados num tempo e num espaço, onde estas práticas eram e são comuns a outras famílias. Como defende Les Roberts, todo património é intangível, porém os significados e os valores estão ligados a objetos e locais da memória que são social e culturalmente negociados (2014, p. 271). Talvez por isso, ainda hoje, os participantes continuam a fazer uso do mesmo tipo de aparelhos para emitirem os sons que compõem as suas paisagens sonoras domésticas. A meu ver, e partindo do raciocínio de Les Roberts, não são nem as práticas nem os objetos aqui explorados, eles próprios o património. O património será a memória que estas pessoas guardam da sua infância e dos seus progenitores. Guardar estes objetos, mesmo que para outros fins, e perpetuar estas

práticas, mesmo que adaptadas, é uma forma de salvaguardar a sua memória e o seu património familiar e uma forma contínua de construção da identidade. Preservar e perpetuar estas práticas, ainda que individualmente, é, não só, um mecanismo de manutenção destas memórias familiares, mas também da memória coletiva da comunidade onde se inserem e da sua cultura no presente.

Referências bibliográficas

- Bauman, Z. (2005). *Identidade Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bennett, A. & Janssen, S. (2016). Popular Music, Cultural Memory and Heritage. *Popular Music and Society*, 39 (1), pp. 1-7.
- Bennett, A. & Rogers, I. (2016). Popular Music and Materiality: Memorabilia and Memory Traces. *Popular Music and Society* 39 (1), pp. 28-42.
- Blake, J. (2000). On Defining the Cultural Heritage. *International and Comparative Law Quarterly*, 49, pp. 61-85.
- Brandellero, A., Janssen, S., Cohen, S. & Roberts L. (2014). Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), pp. 219-223.
- Brandellero, A. & Susanne Janssen. (2014). Popular Music as Heritage: Scoping Out the Field of Practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), pp. 224-240.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Cohen, S. (2013). Musical Memory, Heritage and Local Identity: Remembering the Popular Music Past in a European Capital of Culture. *International Journal of Cultural Policy*, 19 (5), pp. 576-594.
- Cohen, S., Knifton, R., Leonard, M., & Roberts, L. (eds.). (2015). *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. New York: Routledge.
- Corte-Real, M. S. (2015). *Shaping an urban space: the revitalization process of Mouraria in Lisbon*. (Tese de Doutoramento em Estudos Urbanos, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).
- Cozier, W. R. (1997). Music and Social Influence. In D. J. Hargreaves & Adrian C. North (Eds), *The Social Psychology of Music* (pp. 67-83). New York: Oxford University Press.
- Delgado, A., Wall, K. (Eds.). (2014). *Famílias nos censos 2011: diversidade e mudança*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística / Imprensa de Ciências Sociais.
- DeNora, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, E. (2002). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Gonçalves, L. C. R. (2014). *Narrativas e símbolos da identidade nacional – Abordagens didáticas em história e geografia*. (Relatório da prática pedagógica de Mestrado em Ensino de História e de Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).
- Graham, B. J. & Howard, P. (2008). *The Ashgate research companion to heritage and identity*. Burlington, VT: Ashgate Pub. Co.
- Hall, S. (2003). Introduction Who Needs 'Identity'? In S. Hall & P. D. Gay (Eds), *Questions of Cultural Identity* (pp. 1-17). London: SAGE Publications Ltd.
- Holton, K. (2005). *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Bloomington: Indiana University Press.
- Instituto Nacional de Estatística. (2013). *Famílias nos Censos 2011: Diversidade e Mudança*. Obtido em novembro de 2015 de Instituto Nacional de Estatística: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaque&DESTAQUESdest_boui=206614267&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt
- Kapchan, D. (ed.). (2014). *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Monteiro, T. L. & Policarpo, V. (2015). Media e entretenimento. In J. Mattoso & A. N. Almeida (Eds.), *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (pp. 308-339). Lisboa: Círculo de Leitores.

- Nery, R. V. (2004). *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.
- Nowak, R. (2016). *Consuming music in the digital age: technologies, roles and everyday life*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Pereira, S. M. (2015). Cenários do quotidiano doméstico: modos de habitar. In J. Mattoso & A. N. Almeida (Eds.), *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (pp. 16-47). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pereira, S. (2010). *História do Fado*. Obtido em junho de 2017 de Museu do Fado: <http://www.museudofado.pt/gca/?id=17>
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publication Ltd.
- Pink, S. (2012). *Situating Everyday Life Practices and Places*. London: SAGE Publication Ltd.
- Porfírio, J. F. (2017). *'Sounds Like Home – as paisagens sonoras domésticas na construção do quotidiano e como objeto de composição*. (Tese de Mestrado em Artes Musicais. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).
- Queiroz, A. I. (Cord.). (2014). *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA.
- Roberts, L. & Cohen S. (2014). Unauthorizing Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), pp. 241-261.
- Roberts, L. (2014). Talkin bout my Generation: Popular Music and the Culture of Heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), pp. 262 – 280.
- Scott, S. (2009). *Making Sense of Everyday Life*. Cambridge: Polity Press.
- UNESCO. (2003) *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Obtido em 25 de março de 2019 de Unesco: https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2016_version-EN.pdf

Entrevistas e objetos produzidos pelos participantes²⁶

- Ana (nome fictício). (2016). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 4 de maio.
- Ana (nome fictício). (2016^a). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 14 de setembro.
- Ana (nome fictício). (2017). Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 5 de janeiro.
- Ana (nome fictício). (2017a). Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 21 de fevereiro.
- Ana (nome fictício). (2017b). Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 9 de junho.
- Camila (nome fictício). (2016). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 3 de maio.
- Camila (nome fictício). (2016a). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 20 de setembro.
- Camila (nome fictício). (2016b). Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Facebook messenger. Tabela pdf. 27 de dezembro.
- Camila (nome fictício). (2017). Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 27 de janeiro.
- Camila (nome fictício). (2017a). Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 16 de maio.
- Olga (nome fictício). (2016). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 3 de maio.
- Olga (nome fictício). (2016a). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 12 de setembro.
- Olga (nome fictício). (2017). Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 12 de janeiro.
- Olga (nome fictício). (2017a). Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 13 de fevereiro.
- Olga (nome fictício). (2017b). Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Email. Vídeo. 13 de fevereiro.

²⁶ Todos estes documentos estão na posse do autor e podem ser consultados, pedindo acesso através do email joaoporfirio@fcsh.unl.pt

- Olga (nome fictício). (2017c). Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 22 de abril.
- Pedro (nome fictício). (2016). Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 4 de maio.
- Pedro (nome fictício). (2016a) Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 14 de setembro.
- Pedro (nome fictício). (2017). Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Email. Texto escrito pdf. 20 de fevereiro.
- Pedro (nome fictício). (2017a). Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Email. Texto escrito pdf. 20 de fevereiro.
- Pedro (nome fictício). (2017b). Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 17 de maio.

SONORIDADES HISTÓRICAS DA MINERAÇÃO EM MINAS GERAIS (BRASIL) E SUAS ESCUTAS DE TEMOR E RESISTÊNCIA

VIRGINIA BUARQUE
CESAR BUSCACIO

Universidade Federal de Ouro Preto

Introdução

O estado de Minas Gerais, no Brasil, a despeito de sua grande diversidade sócio-econômica e cultural,¹ encontra-se associado, no imaginário de grande parte da população do país, a uma paisagem entremeada de colinas, ferrovias, fazendas e cidades de pequeno e médio porte. A despeito dessa figuração bucólica, a maioria das relações de trabalho que aí foram estabelecidas ao longo dos séculos assumiu contornos bastante exploratórios e violentos, com destaque à escravidão indígena, africana e dos descendentes desses grupos étnico-culturais. A produção econômica do território mineiro, por sua vez, foi acompanhada por expressivas sonoridades vinculadas à extração e à transformação das matérias-primas, ao emprego das fontes de energia e, sobretudo, ao labor humano. Este capítulo privilegia, como temática de investigação, um específico conjunto de manifestações sonoras, igualmente relevantes na paisagem mineira: aquele associado à atividade mineradora².

Desde o final do século XVII, o território de Minas Gerais foi palco da extração de diversos minérios, destacando-se o ouro e as pedras preciosas, no passado; o ferro, na atualidade³. Assim, as sonoridades oriundas dessa prática, embora permeadas por grande diversidade, apresentam-se como um traço recorrente da paisa-

¹ “Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas”, como afirma Rosa, 1985, p. 270.

² Este capítulo integra a pesquisa desenvolvida junto à Universidade Federal de Ouro Preto (Brasil), que visa produzir uma cartografia sonora da região banhada pelo rio Gualaxo do Norte (abarcando sonoridades do meio ambiente, da vida cotidiana, dos conflitos sociais e das produções musicais), fatidicamente atingida pela ruptura da barragem de Fundão.

³ Cf. Reis & Silva, 2015, p. 83: “A importância da cadeia mineiro-metalúrgica para o estado de Minas Gerais fica ainda mais evidente ao se analisar o desempenho do estado em termos de comércio de produtos específicos. Além de ser o estado responsável por 44,3% das exportações do Brasil da cadeia mineiro-metalúrgica, Minas Gerais, no ano 2010, foi o líder no *ranking* dos estados brasileiros exportadores de ferro-ligas (86,4% do total nacional); maior exportador brasileiro de minérios de ferro (46,8% do total nacional); líder no segmento de ferro fundido bruto e ferro-gusa do país (31,8% do total nacional); e maior exportador de laminados de ferro e aço (34,2% do total nacional)”.

gem sonora mineira. Elas serão problematizadas, neste capítulo, a partir de suas modalidades de escuta pelos trabalhadores diretamente vinculados à mineração no decorrer desses séculos, sobretudo africanos e afrodescendentes. Afinal, “Se há ‘regimes de visibilidade’,⁴ [não] seria possível falar em ‘regimes de escuta’, os quais estabeleceriam socialmente aquilo que deve ser ouvido e como deve ser?” (Nakahodo, 2014, p. 26). A expressão “regime de escuta” remete aos estudos de Michel Foucault no âmbito da produção de um saber “arqueológico”:

Ao propor uma compreensão do campo do audível como um campo perpassado por diversos extratos, ou camadas de organização do material sonoro à disposição em determinada época e lugar, a arqueologia da escuta deve determinar não só os respectivos objetos de escuta socialmente produzidos e compartilhados em cada extrato histórico, mas também avaliar, a cada extrato, a dominância relativa que certos objetos exercem sobre os demais, seus diversos modos de enunciação característicos (gêneros, estilos e autores, por exemplo), os conceitos que suscita, as estratégias que provoca e os dispositivos que produz. Uma de suas primeiras funções é avaliar os diversos modos historicamente determinados de escuta (ou regimes de escuta), mapeando e precisando suas diferenças⁵.

O termo “sonoridade”, por sua vez, é aqui empregado como uma noção operatória,⁶ pois além de apresentar-se como relativamente novo no vocabulário acadêmico, encontra-se dotado de grande polissemia semântica, agregando a produção musical às práticas vocais (como a fala) e aos demais registros acústicos (tecnológicos, da natureza etc.) percebidos no dia-a-dia. (Castro, s. d.). De forma concomitante, embasamos teoricamente seu emprego a partir de uma tríplice referência. A primeira delas refere-se às contribuições do musicólogo canadense Murray Schaffer, que através do conceito de “paisagem sonora”, favoreceu a interpretação das sonoridades de forma indissociável dos elementos culturais de uma determinada época histórica; em paralelo, Schaffer nos esclarece como a escuta de uma paisagem sonora pode alterar e propiciar o surgimento de novas sensibilidades auditivas (Schaffer, 2001). Nossa segunda remissão é à análise de Steven Feld, que aborda as sonoridades enquanto sistemas simbólico-culturais, numa combinatória de diferentes materialidades, sensibilidades, expressões (Feld, 2018, p. 234). Por fim, buscamos entrecruzar sonoridades e silenciamentos com as práticas vividas no cotidiano: de acordo com o teórico interdisciplinar Michel de Certeau, elas podem constituir-se como resistências táticas, mediante apropriações e trânsitos empreendidos pelos segmentos sociais fragilizados no bojo dos sistemas histórico-simbólico-culturais (Certeau, 1994).

Certeau fala que a prática do lugar é o que o configura como ‘espaço’. [...] O autor diz, ainda, que espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam,

⁴ Cf. Nakahodo, 2014, p. 26: “Esses regimes [de visibilidade], além de estabelecerem o que deve ser ‘visível’, expõem não apenas o que é considerado importante, como também, o modo a ser visto e o que deve ser calado, através de práticas, critérios e regras próprias de avaliação e legitimidade (Foucault)”.

⁵ Capeller, 2011, p. 9.

⁶ Entendemos por noção operatória concepções que destaquem empregos, esquemas de ação, favorecendo o delinear uma teorização a partir das práticas (Certeau, 1994, p. 38).

o temporalizam e o levam a funcionar. Para Certeau, outros elementos que justificam e configuram espaço são os objetos que fazem parte de determinados lugares. Esses objetos, por exemplo, podem ser uma pedra ou uma árvore. Gostaria de acrescentar que também faz parte da concepção do espaço a sua sonoridade, ou seja, a sua atmosfera acústica como elemento de influência para a prática e a configuração de ‘espaço’⁷.

No tocante às fontes, recorremos a variados registros documentais (memórias, relatos de viagens, entrevistas, poesias, músicas, filmes). As menções às sonoridades em tais narrativas foram lidas, em termos metodológicos, como “indícios”,⁸ noção que, provinda do campo da semiótica, remete a uma experiência efetivamente existente, porém não imediatamente presente ou retida. Estando relacionados “com a ideia de rastros ou ruínas”, os indícios “apontam para singularidades e ocorrências únicas no tempo” (Ribeiro, 2018, p. 61, p. 130). Através dessas narrativas “indiciárias”, buscamos identificar as sonoridades de mineração que ecoavam nas terras mineiras e, sobretudo, as modalidades de escuta a elas.

Assim respaldados, desenvolvemos a hipótese deste artigo: as sonoridades associadas às práticas de extração dos minérios na região de Minas Gerais, entre o final do século XVII e a ruptura das barragens em 2015 e 2019, entremeiam-se a duas sensibilidades de grande impacto político-cultural: o temor e a resistência. Dessa maneira, dividimos este capítulo em dois tópicos, respectivamente associados a essa dupla modalidade de escuta, buscando analisá-las em suas diferentes expressões.

O temor

O medo de acidentes e da morte acompanhou historicamente a extração de minérios nas terras de Minas, principalmente quando a extração do ouro foi transferida para o interior das montanhas, mediante escavações de galerias. A rede desses corredores subterrâneos costumava ser, em sua maior parte, baixa e estreita, dando passagem apenas a um homem deitado. Não havia vagonetes; o minério e a água continuavam a ser retirados nos carumbés⁹ dispostos nas cabeças dos escravos. Quando essas galerias se prolongavam muito, o ar faltava (mesmo quando faziam sarrilhos de ventilação) e não raro o teto desabava, em razão do escoramento ser mal-feito, principalmente em períodos de chuva; já durante a estiagem, ocorriam as infiltrações (Fonseca, 2004).

José Vieira Couto,¹⁰ em sua *Memória sobre a Capitania das Minas Gerais*,¹¹ editada em 1799, descrevia os riscos eminentes dessa retirada do minério, continua-

⁷ Silva, 2016, pp. 67-69.

⁸ “As perguntas dos historiadores transformam a documentação em indícios. A partir daí emergem os filtros narrativos, as narrativas (ênfase o plural)” (Ginzburg, 2016, p. 13).

⁹ Recipientes de formato cônico, onde os detritos da escavação eram conduzidos até o local da lavagem para separação do ouro.

¹⁰ Nascido em 1752 no Tejuco, era filho de portugueses. Sua família desfrutava de grande prestígio. Formou-se em Matemática e Filosofia pela Universidade de Coimbra, tendo atuado também como naturalista, mineralogista e médico. Faleceu em 1827.

¹¹ Trata-se de um relato encomendado pela Coroa Portuguesa, através da Secretaria de Negócios Coloniais, sobre a situação da mineração na Comarca de Serro Frio, ao norte de Minas. O texto, como usual, não se restringia às questões mineralógicas, elaborando um amplo e sistemático

mente lembrados pelos sons provindos da minas: perdurava o “horror de se subterrar um homem em uma mina por um dia, de se despedir ao nascer do sol da sua brilhante luz e de se guiar pelo fraco clarão de uma candeia, de ouvir estalar a cada instante a montanha sobre sua cabeça e esperar a cada passo a morte” (Couto, 1994 [1799], p. 64).

Décadas depois, já em período no qual o ideário romântico vigorava, metáforas religiosas sonoras foram empregadas para abordar o cotidiano das minas no entorno do Gualaxo do Norte. O inglês Richard Burton¹² esteve na mina de Passagem, distrito do município de Mariana em 1867, e descreveu o trabalho ali realizado em seu livro *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*,¹³ reportando-se para tanto a figuras da mitologia grega e ao inferno bíblico:

Afinal, chegamos a uma caverna abobada, a 77 metros de profundidade. Achava-se iluminada com tochas, e os mineiros, todos escravos, dirigidos por feitores brancos, estavam cobertos de suor, e entoavam, alegremente, seus cantos e coros selvagens, acompanhando o compasso com o bater dos malhos e das brocas. A escuridão, o pálido clarão das luzes, a falta de ar, o cheiro peculiar de enxofre e os cantos selvagens, com as paredes pendentes como o rochedo de Sísifo e a espada de Dâmocles, tudo sugeria uma espécie de inferno material de Swendenborgian e o negrinho Chico balbuciou, quando perguntada sua opinião: ‘Parece o Inferno!’¹⁴.

O terror perdurava, como indica Richard Burton:

Perfeitamente dantesca era a depressão entre as enormes paredes da montanha, que davam a impressão constante de que iriam desabar a qualquer momento. Tudo, mesmo o som de uma voz familiar, parecia mudado; os ouvidos eram feridos pela aguda crepitação e pelas pancadas metálicas dos malhos sobre as brocas e pelo barulho destas furando a pedra. Outros sons persistentes, curiosamente complicados pelo eco, eram o cair da água no caminho subterrâneo, o matraquear das pedras de ouro lançadas na caçamba e o ruído das correntes e da própria caçamba. [...] Era um lugar ‘Onde muito se pensa, e onde pouco se fala’¹⁵.

levantamento da geografia e das povoações. Também descrevia as riquezas mineiras, as condições de seu aproveitamento e as alternativas para seu desenvolvimento.

¹² Richard Francis Burton nasceu em 1821. Conheceu a cultura islâmica entre 1842 a 1849, quando atuou como militar na Índia. Sua fama ampliou-se com a viagem que, em 1853, fizera disfarçado a Meca e Medina, cidades proibidas aos não-muçulmanos. Entre 1857-1859, participou de expedição à região dos Grandes Lagos na África Oriental, percorrendo o interior da Somália e a África Equatorial. Membro da Royal Geographical Society, ingressou, na década de 1860, no serviço diplomático britânico. O casal Burton viveu no Brasil de 1865 a 1868, enquanto ele foi cônsul britânico. Depois do Brasil, Burton foi enviado a Damasco e Trieste, onde faleceu em 1890.

¹³ *The highlands of the Brazil era o título inicial dessa obra*, publicada em 1869. Nela, Burton descreve em minúcias a mina de Morro Velho, propriedade da *St. John d’el Rey Mining Company*. Tratava-se de um dos mais lucrativos empreendimentos ingleses na América Latina e o maior em solo brasileiro.

¹⁴ Burton, 1976 [1869], p. 285. Em análise deste relato, Souza, 2009, p. 130, afirma que “A opinião de Chico é um dos raros momentos em que é concedida a estes protagonistas anônimos da história a oportunidade de se manifestarem, de ocuparem a posição de agentes discursivos ativos no processo de produção de conhecimento diante dos viajantes e futuros leitores”.

¹⁵ Burton, 1976 [1869], p. 217.

Prática semelhante foi promovida por Ernest de Courcy¹⁶ em 1881, que em seu livro *Seis semanas nas minas de ouro no Brasil*,¹⁷ similarmente representou tal produção econômica sob a imagem dos infernos romanos, o “domínio de Plutão”:

O ruído das correias, os gritos selvagens lançados por esses homens quase nus, para ajudar seus esforços, o som estridente dos apitos que comandam a manobra, os golpes surdos e regulares dos mineradores no fundo dos trabalhos repercutem com tons sinistros na sonoridade do abismo negro e escancarado no meio do qual fiquei como que suspenso. De repente, um surdo ribombo proveniente das entranhas da terra fez-se ouvir, cresce, aumenta mais, semelhante aos ribombos do trovão, fazendo tremer tudo que me cerca, passa como o relâmpago nas trevas perto de mim e vai perder-se nas regiões superiores: é um imenso balde cheio de minério que sobe à superfície, correndo por meio de uma roda sobre barras de ferro fixas nas muralhas da escavação; por momentos, estalidos sinistros escapam dos gigantescos madeiramentos que parecem ser vencidos e vergados sob o peso formidável dos 600 metros de rochas que têm a missão de sustentar. Seria possível julgar-se no sombrio domínio de Plutão e aí ver as almas malditas que se agitam e gemem no fundo de sua horrível morada¹⁸.

Tais sonoridades, portanto, indicavam não apenas um contexto de obtenção de riqueza, mas principalmente de dureza do trabalho diário e de padecimentos constantes. Tais receios estenderam-se ao contexto da modernização da extração mineral ocorrida ao longo do século XX, com deslocamento da rentabilidade da retirada do ouro para o ferro, além da bauxita e do quartzo. Porém, as pequenas sociedades de mineração então existentes na região central do estado de Minas Gerais apresentavam dificuldades para se manterem ativas, o que gerou uma oportunidade para a instalação de grandes mineradoras, dotadas de capital estrangeiro. Assim, grandes empresas dedicadas principalmente à extração de ferro passaram a atuar em Minas a partir da segunda metade do século XX, entre as quais S.A. Mineração Trindade (Samitri), Companhia Vale do Rio Doce e Samarco S.A.

A Samarco, empresa brasileira, controlada em partes iguais pela Vale do Rio Doce¹⁹ e pela firma angloaustraliana BHP Billiton, instalou-se na cidade de Mariana em 1977. Inicialmente, atuou em uma antiga fazenda nos arredores do subdistrito de Bento Rodrigues, a mina do Germano. Para alocação dos rejeitos desse complexo minerário, a Samarco construiu três barragens: Germano, Fundão e Santarém. A

¹⁶ A figura de Ernest de Courcy permanece obscura. Portava o título de visconde. Possivelmente tratava-se de um aristocrata rentista modesto, de alguma província francesa. Viajou ao Brasil em 1886, com provável intuito de inspecionar minas auríferas de Minas Gerais, pertencentes a firmas europeias. O autor também realizou visita à Mina de Morro Velho poucos meses antes do desastre que paralisou suas operações por vários anos.

¹⁷ *Six semaines aux mines d'or du Brésil* foi publicado em Paris, em 1886.

¹⁸ Courcy, 1997 [1886], p. 97.

¹⁹ Em 1942, o governo brasileiro criou a Companhia Vale do Rio Doce (empresa de capital misto, mas com controle acionário da administração federal), com propósito de impulsionar a exploração de riquezas minerais do subsolo brasileiro. A criação contou com o apoio dos Estados Unidos e da Inglaterra, obtido no contexto das negociações com os Aliados no decorrer da II Guerra Mundial. A Companhia, que inicialmente concentrara suas atividades em Minas Gerais, expandiu-se para um conglomerado estatal de mais de 20 empresas, algumas das quais situadas na região amazônica. Em 2007, a empresa foi privatizada, assumindo o nome “Vale”. Constitui uma das maiores empresas de mineração do mundo, operando em 14 estados brasileiros e nos 5 continentes.

partir da década de 1990, ela iniciou as operações de lavra na Mina da Alegria, em um entroncamento entre Mariana e Ouro Preto (Samarco, 2015, p. 12).

Para atender à crescente intensidade de tráfego de caminhões de minério, foi aberto um novo traçado na estrada MG-129, o qual, se por um lado encurtou distâncias, por outro acarretou graves prejuízos sonoros: há inúmeros registros e laudos técnicos dos “impactos [trazidos] pela poluição sonora advindos dos ruídos das detonações na fase de desmonte do minério” (Nunes, Costa & Silva, s.d.). Ademais, “Muitas atividades minerárias dependem de proximidade do mercado (areia e calcário-cimento) que vão essencialmente privilegiar o transporte rodoviário. [...] os impactos sobre as vias são notórios, em especial em espaços urbanos, sem contar externalidades como poluição sonora e atmosférica” (Campolina & Cavalcanti, 2017, p. 18). Também em pesquisa de sustentabilidade socioeconômica e ambiental, Jéssica Dias entrevistou líderes comunitários da cidade de Mariana, que identificaram a poluição sonora como um dos problemas ambientais provocados pela mineração na localidade (Dias, 2015 p. 71).

De forma concomitante, as contradições sociais advindas desse processo de mineração foram poeticamente traduzidas pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, que realçou tal ambivalência justamente pelo viés da sonoridade: seu poema “Lira Itabirana”, inicialmente publicado no jornal *Cometa Itabirano*, em 1984, emprega a repetição da locução de dor “ai” com intuito de expressar “o sofrimento daqueles que presenciam a ‘venda’ de sua terra querida. Criticando a extração e a exportação do minério de ferro, dirá que o Rio é Doce, mas a Vale [do Rio Doce] é amarga, havendo muitos ‘ais’ nas estatais e multinacionais” (Malard, 2005, p. 54).

O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

A dívida interna.
A dívida externa
A dívida eterna.

Quantas toneladas exportamos
De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos
Sem berro?

É claramente perceptível que as atividades mineradoras no estado de Minas Gerais mostraram-se, até a atualidade, indissociáveis do medo da carestia, de enfermidades e até do risco de morte iminente. Esta poderia advir, entre outros fatores, em função das explosões que continuamente deixavam vítimas nas áreas de mineração.

Funcionário relata pânico em explosão de unidade da Usiminas de Ipatinga

Nossa reportagem conversou com uma fonte que prefere não ser identificada. [...] ‘Só senti uma onda forte devido à explosão, que saiu quebrando os vidros das salas’, relata. Segundo a fonte, o cenário é desesperador. ‘O gasômetro é como se fosse um botijão de gás gigante, da altura de um prédio de 15 andares. Quando ele explodiu, veio uma onda ensurdecidora’ [...] Durante nossa apuração, foi possível escutar o barulho das sirenes das ambulâncias²⁰.

Dessa maneira, as atividades mineradoras no estado de Minas Gerais mostraram-se, até a atualidade, indissociáveis do medo diante do risco da carestia, de enfermidades e da morte iminente. Esta poderia advir, entre outros fatores, em função das explosões e inundações que continuamente deixavam vítimas nos vilarejos, plantações e, principalmente, nas áreas de mineração. Infelizmente, sonoridades de tais dores fizeram-se dramaticamente presentes em 2015 e 2019, por ocasião do rompimento das barragens do Fundão e de Brumadinho, com perdas irreparáveis de vidas humanas e ao ecossistema²¹.

No caso do primeiro rompimento, mais de trinta municípios, situados ao longo dos rios Gualaxo do Norte e do Rio do Carmo, foram diretamente atingidos (Pereira, 2017), e a enxurrada de lama, percorrendo dezenas de quilômetros, desaguou no Rio Doce e daí chegou ao Oceano Atlântico, 16 dias depois do desastre (Santos, 2018, p. 12). As descrições sonoras de tal solapamento são impactantes²²:

Os sons em Bento Rodrigues [um dos primeiros lugares a serem atingidos e que ficou completamente destruído] aos finais de semana eram tradicionais: crianças brincando pelas ruas, pequenos bate-papos com vizinhos e amigos em frente de casa, festas e reuniões familiares. Com tudo debaixo da lama, o dia 6 de novembro [de 2015] era para ser o mais silencioso do pequeno povoado mineiro. Mas, dessa vez, o ambiente de Bento Rodrigues foi preenchido pelo barulho de helicópteros e grupos de resgate, que circulavam pelo vilarejo à procura de sobreviventes²³.

Assim, a violência das águas destroçou o patrimônio material e imaterial desses ambientes socio-naturais, aí incluídas suas sonoridades: “Por uma fração de segundos, pensei ter escapado do turbilhão de lama... Veio a imagem de Bento, suas cores, seus sons, seus sabores, seus cheiros, sua gente amada, o som da natureza – agora furioso por demais aos meus ouvidos” (Gimael, 2018, p. 123).

²⁰ Jornal *O Tempo*, 10 ago. 2018. No dia 10 de agosto de 2018, um dos gasômetros da empresa Usiminas explodiu, deixando 30 feridos. O gasômetro armazenava gases gerados no processo de produção do aço.

²¹ Os altos riscos comportados na construção de barragens já vinham sendo alertados tempos antes, cf. Soares, 2010, p. 831-832: “As atividades relacionadas à produção mineral geram um volume significativo de massa do minério que é rejeitada nos processos de lavra e beneficiamento. [...] A crescente geração de rejeitos tem conduzido a um aumento significativo das estruturas armazenadoras, fazendo com que, atualmente, as barragens de rejeitos encontrem-se entre as importantes obras da mineração. Concomitantemente ao aumento das dimensões dessas barragens, os vários acidentes ocorridos com as mesmas despertam a atenção da comunidade técnico-científica e de autoridades governamentais para a questão de segurança destas obras”.

²² Tais registros sonoros encontram-se disponíveis em vídeos gravados imediatamente após o rompimento, a exemplo de https://www.youtube.com/watch?v=J8J3c_sd5cs. Acesso em 7 abr. 2019.

²³ Jornal *Brasil de Fato*, 16 out. 2016.

Crime similar ocorreu com o rompimento da barragem I da mina do Córrego do Feijão, em Brumadinho, que juntamente com as centenas de mortos e desaparecidos, “despejou 12 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração na bacia do rio Paraopeba [...]. Desde Brumadinho, com 40 mil habitantes, até o rio São Francisco, em Três Marias, são pelo menos 933.263 atingidos e atingidas que, ao longo do rio Paraopeba, desenvolvem como principal atividade econômica a agricultura e piscicultura” (Pereira, Freitas, Guimarães & Mângia, 2019). Toda essa destruição foi acompanhada por sonoridades igualmente aterrorizantes: ²⁴ “Fui acordado por um grande estrondo, seguido de um barulho crescente. Quando saí, vi uma nuvem de poeira gigantesca e uma onda de lama. Era uma onda que vinha por cima da outra e um ronco das coisas sendo arrastadas” (Jornal *Gazeta do Povo*, 25 jan. 2019)²⁵. Quase imediatamente, a reação de pânico: “Vi todo mundo saindo gritando das casas e a lama levando os fios de postes de luz, tudo caindo” (Jornal *Gazeta do Povo*, 25 jan. 2019)²⁶.

Resistências

Como enfrentar tamanha destruição? Juntamente com as lutas judiciais e ético-políticas, que se fazem indispensáveis como forma de pressão e de compensação, as sonoridades mineiras também desempenham um papel de resistência intersubjetiva, propiciando fortaleza e esperança.

Algumas dessas sonoridades, paradoxalmente, emergiram da própria ambiência perigosa das minas, com suas explosões e inundações, mas resignificadas pelo viés do sagrado. Procedendo a um recuo histórico, destacaremos, neste tópico, três sonoridades distintas: 1) a produzida por africanos e afro-descendentes desde o século XVIII, conhecida como “canto dos vissungos”; 2) aquela emanada dos candombes mineiros; 3) a provinda da devoção católica a Santa Bárbara, considerada padroeira dos mineiros, e que no Brasil foi muitas vezes hibridizada com o culto afro-brasileiro a Iansã.

Vissungos

Grande parte do trabalho da mineração nos séculos XVIII e XIX na região de Minas foi empreendido por escravos africanos, falantes de idiomas de matriz banto, como o umbundo e o quimbundo, que na América Portuguesa vieram a mesclar-se ao português arcaico. Emergiu dessa experiência uma das sonoridades mineiras mais singulares: o canto dos vissungos²⁷. Tais cânticos entremeavam um solo (trecho denominado “boiado”) puxado por um mestre, com a resposta de um coro em dobrado, às vezes com acompanhamento de instrumentos utilizados na tarefa da mineração.

²⁴ Cf. vídeos postados imediatamente após o rompimento, a exemplo de:

<https://www.youtube.com/watch?v=ekxTbMCEvFE>.

²⁵ Depoimento de Mayke Ferreira, funcionário da Vale.

²⁶ Depoimento do Biólogo Luiz Guilherme Fraga e Silva, também funcionário da Vale.

²⁷ Segundo o pesquisador Salomão Silva (2005, p. 115), “Os *Vissungos*, cantigas de Congo das Minas Gerais contemporânea, fazem emergir sonoridades, termos e cosmovisão, cujos elementos os religam aos *Tssingos* de Angola. [...] Embora uma longa distância, espacial e temporal, separem tais formas de musicalidade, temos elementos que os colocam como originários de uma mesma matriz”.

O folclorista Aires da Mata Machado Filho²⁸ travou contato com tais cantigas em 1928, durante um período de férias passadas em São João da Chapada, distrito do município de Diamantina. Desde essa ocasião, ele registrou 65 cantos, posteriormente editados no livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, em 1943²⁹.

Os vissungos faziam-se presentes na faina mineradora, auxiliando a compassar as tarefas e a torná-las um pouco menos estafantes e perigosas: “Os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada” (Machado Filho, 1964, p. 58). Uma dessas canções, por exemplo, que saudava o surgir do dia, portava delicada poesia, como descrito por Machado Filho: “O serviço, como sempre, começou alta madrugada. O cantor pede então à lua, que está brilhando no céu, para ‘furar o buraquinho’ do dia” (Machado Filho, 1964, p. 66).

Ai! Senhê!
Ai! Senhê!
Dô imbanda...
*Fura buraquim, Senhê...*³⁰

Tais cânticos também podiam implicar em alguma benesse: “Muito interessante era a multa. Quando alguma pessoa chegava à lavra, era logo multada pelos mineradores: com uma cantiga apropriada, exigiam alguma coisa do recém-chegado. Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmo de carumbés e enxadas” (Machado Filho, 1964, p. 58).

Os vissungos comportavam igualmente referências à resistência escrava, como no cântico a seguir transcrito, que menciona a fuga para um quilombo³¹: “O moleque, de trouxa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram não poder ir também”. (Machado Filho, 1964, p. 85). Embora alguns fugitivos se reinventassem forros, mudando de nome e passando a viver de ganhos eventuais nos campos, arraiais e vilas, e outros, em muito menor número, conseguissem embarcar em navios mercantes e regressar à África, parcela daqueles que não foram recapturados dirigia-se aos quilombos, que chegaram a centenas de redutos nas terras mineiras entre os séculos XVIII e XIX (Florentino & Amantino, 2012).

Solo:
Muriquinho piquinino,
ô parente

²⁸ Aires da Mata Machado Filho nasceu em Diamantina, cidade de Minas Gerais, em 1909. Atuou como filólogo, professor em duas universidades mineiras e linguista. Participou ativamente dos estudos folclóricos no Brasil entre as décadas de 1940 e 1960. Faleceu em 1985.

²⁹ Cf. Luz, 2016, p. 56: “Após alguns anos realizando a coleta dos cantos e aprofundando os estudos na região, o trabalho foi finalizado. Em 1939, teve o texto publicado pela *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* e o livro lançado em 1943, pela Livraria José Olympio”.

³⁰ Machado Filho, 1964, p. 66.

³¹ Em termos administrativos-militares, a Coroa portuguesa definiu quilombo, em meados do século XVIII, como qualquer agrupamento com cinco ou mais fugitivos da escravidão, que habitasse uma zona despovoada, mesmo sem nenhuma evidência que podiam sustentar-se por si próprios. Cf. Florentino & Amantino, 2012, p. 245-246.

*muriquinho piquinino
de qui samba no cacunda
purugunta adonde vai
pru quilombo do Dumbá*

*Coro:
ei chora-chora mgongo ê devera
chora, mgongo, chora (bis)³².*

Em paralelo, os vissungos evocavam sentidos transcendentais à vida cotidiana, como no canto abaixo transcrito, no qual “(O trabalhador se queixa de estar com feitiço, por conseguinte não pode trabalhar). Os cantores enfeitiçavam os rivais, tirando-lhes a voz. Para isso, como ficou dito, entoavam melopeias [toadas] prostrados no chão, com a boca colada à terra. Ainda hoje apontam-se casos concretos de tais feitiçarias. Alguns feiticeiros tinham poder de chamar nuvens de marimbondos, que iam atormentar os negros do grupo adversário” (Machado Filho, 1964, p. 74).

*Uanga ô assomá
qui popiá,
qui dendengá
uanga auê
Uanga ô assomá,
qui popiá,
qui dendengá
uanga auê
ererê³³.*

Em similar perspectiva misteriosa, os vissungos também eram entoados por ocasião dos cortejos fúnebres, mostrando-se fundamentais para assegurar uma passagem abençoada para o além-vida, com proteção a malefícios:

É preciso cantar o morto a todo instante ao longo do caminho: ‘canta para ficar mais leve; se não cantar, pesa’. [...] Os carregadores não podem parar de cantar, senão ele [o corpo do falecido] incha ainda mais. [...] Quando o morto incha, tem que saber cantar, a fim de que o ‘Outro’ não chegue para levar o cadáver. [...] Pedro conta a história de um tal que teve o cadáver levado pelo Sujo – ‘é o tal que tinha sua parte dele, né, com o Bicho... inteira!’³⁴. (

Justamente pelos vissungos estarem entrecruzados a práticas de resistência, os capatazes encarregados do controle da escravaria nas lavras minerais defrontavam-se com a necessidade de aprenderem algo de seu dialeto, pois sua utilização poderia implicar em burlas e escapatórias ao controle senhorial. Em contrapartida, mesmo em meio aos africanos e afro-descendentes, nem todos eram instruídos no conjunto das canções, pois algumas portavam conotação religiosa iniciática.

³² Machado Filho, 1964, p. 84-85.

³³ Machado Filho, 1964, p. 74.

³⁴ Cesarino, 2011.

Em 1982, os sambistas Geraldo Filme,³⁵ Clementina de Jesus³⁶ e Doca da Portela³⁷ gravaram o disco *O canto dos escravos*, com 14 cantos vissungos, 11 deles acompanhados por tradução e comentários³⁸. Três décadas depois, foi a vez da produção cinematográfica debruçar-se sobre o canto dos vissungos. Em 2009, foi lançado o curta-metragem *Vissungo: fragmentos da tradição oral*,³⁹ dirigido por Cássio Gusson, seguido, em 2010, pelo documentário *Terra deu, Terra come*, dirigido por Rodrigo Siqueira⁴⁰. Neste segundo filme, Pedro de Alexino, garimpeiro de 81 anos, morador do quilombo Quartel do Indaiá, localizado na cidade de Diamantina, conduz velório, cortejo fúnebre e enterro através do canto de vissungos⁴¹. Conforme relato do diretor, “Nos primeiros cinco quilômetros percorridos pelo cortejo, Pedro cantou todos os vissungos que conhecia. Alguns trechos que eu ouvira anteriormente ganharam a companhia de outros e surpreendentemente formaram outras cantigas. Estávamos todos impactados porque ele recuperara memórias perdidas” (Siqueira, 2015).

Consideramos que tais reposicionamentos dos cânticos vissungos na ambiência artística contemporânea constitua uma atualização das resistências promovidas por tantos trabalhadores compulsoriamente empregados nas árduas tarefas da mineração nas terras de Minas:

Recuperar esses cantos é refazer e preservar uma memória sonora. Portanto, a África, para esses músicos, surge como uma utopia possível em dois sentidos. Primeiro no sentido de que é o lastro maior de uma história em conexão, o passado rememorado, a preservação de valores e signos culturais. O segundo sentido é de que elas não estão presas somente ao passado, mas a um futuro a ser conquistado na medida em que são lembradas. Dessa forma, há um desejo de mudança na direção contrária do que está instituído⁴².

³⁵ Nome artístico de Geraldo Filme de Souza, nascido em São Paulo em 1927. Foi cantor, compositor e militante negro. Faleceu em 1995.

³⁶ Nome artístico de Clementina de Jesus da Silva, nascida na cidade de Valença, estado do Rio de Janeiro, em 1901. Cantora brasileira de samba. Faleceu no Rio de Janeiro em 1987. “Dona de uma voz inconfundível, potente e ancestral, Clementina de Jesus foi a síntese do Brasil, expressão de um país de forte herança africana e de singular formação religiosa” (Museu Afro-Brasil. Verbete “Clementina de Jesus”. s. d).

³⁷ Nome artístico de Jilçária Cruz Costa, também conhecida como “Tia Doca”. Nasceu no Rio de Janeiro em 1932 e faleceu em 2009. Importante integrante da Escola de Samba Portela, gravou músicas com importantes cantores brasileiros, como Beth Carvalho, Zeca Pagodinho e Marisa Monte.

³⁸ Disco *O Canto dos Escravos*, gravadora Eldorado, São Paulo, 1982.

³⁹ O documentário comporta 13 minutos de duração. Publicizado no canal youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1HmSXcVqaWg>. Acesso em: 04 nov. 2019.

⁴⁰ O documentário comporta 88 minutos de duração. *Trailer* disponível em: <https://ims.com.br/filme/terra-deu-terra-come/>. Último acesso em: 4 set. 2020.

⁴¹ Estas filmagens foram encenadas, como relatado pelo diretor do documentário: “Durante um mês, registramos uma infinidade de histórias sobre os ‘antigos’ e preparamos a encenação de um velório e um cortejo fúnebre para atizar a memória de seu Pedro e tentar regatar vissungos aparentemente perdidos. A filmagem do ritual começou num fim de tarde: o sol se escondeu, as velas foram acesas em torno do ‘defunto’, e o velório correu como se fosse real. Seu Pedro não só incorporou o papel de mestre de cerimônia fúnebre, como aos poucos foi reagrupando fundamentos de sua memória madrugada a dentro. Quando o sol começou a sair, Pedro juntou o grupo em volta da rede com o ‘morto’ e deu início ao cortejo”.

⁴² Azevedo, 2016, p. 246.

Candombes

Uma segunda manifestação sonora das resistências promovidas à exploração da mão de obra na extração mineral encontram-se nos candombes. Assim como os vissungos, eles apresentam-se como uma particular manifestação da cultura banto, originária de Angola, do Congo e de Moçambique (Dias, 2001, p. 7). São mencionados, por exemplo, no romance histórico *Morro Velho*,⁴³ que tem como cenário a mina de mesmo nome, sob administração de uma empresa inglesa, no estado de Minas Gerais. Nele, o personagem chamado Leão esforça-se por descrever ao delegado Moraes a noção de liberdade para os diretores da mina: “Os ingleses gostam de liberdade total para eles e parcial para os outros; e [o] candombe, desde que não lhes perturbe o sono, está neste número” (*apud* Souza, 2009, p. 307)⁴⁴.

Os candombes foram muitas vezes aproximados, de forma genérica, dos “batusques”, mas deles particularizavam-se por sua intensa conotação religiosa⁴⁵: “O Candombe é muito sagrado, e só pode tocar seus instrumentos, num pode tocá mais instrumento nenhum. [...] A gente num pode deixá os menino saí tocando pra onde quizé não, levá pros pagode” (Dona Mercês *apud* Fonseca, s. d., p. 13). Nas terras de Minas, os candombes eram comumente ritmados por três tambores: “Tem o tambu grande, o do meio e o pequeno” (Dona Mercês *apud* Fonseca, s. d., p. 13). Assim, “No Candombe mineiro, é o próprio cantador que dança diante dos três tambores sagrados em forma de pilão (*santana*,⁴⁶ *santaninha* e *chama*),⁴⁷ balançando o *guaiá* (chocalho) e exprimindo corporalmente o conteúdo do seu ponto, rodeado pelos demais participantes que respondem ao seu canto em magníficas texturas corais” (Dias, 2001, p. 11).

Esses antigos tambores eram produzidos com tronco escavado, afinados a fogo, e venerados como verdadeiras divindades (Dias, 1999, p. 43). Segundo essa tradição, os tambores reúnem a força vital dos três reinos da natureza: dos animais obtêm o couro, dos vegetais a madeira, dos homens a marcação que chama para o rito e as festas. Nos ritos, operavam como meio de evocação e até de comunicação com os antepassados (Fonseca, s. d., p. 12). E junto com os tambores, a oralidade constituía valioso canal de comunicação e de formação das novas gerações:

⁴³ Livro inédito até 1999, quando foi publicado pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, de autoria do escritor anarquista Avelino Fóscolo, nascido em Minas Gerais em 1864 e falecido em 1944. “*Morro Velho* narra o cotidiano dos habitantes d[a cidade de] Nova Lima que tinham relação direta ou indireta com a famosa mina de ouro da cidade. Por volta de 1870, ainda criança, o autor trabalhou por alguns dias na mina. Suas lembranças dessa experiência foram a base para o romance de cunho marcadamente político-social” (Cirino, s. d.).

⁴⁴ A citação transcrita pelo autor encontra-se em Fóscolo, A. (1999). *Morro Velho*. Edição, apresentação e notas de Leticia Malard e José Américo Miranda. Belo Horizonte: EdUFMG, p. 113.

⁴⁵ Justamente por isso, o candombe podia estar associado ao catolicismo negro de confraria, sendo “[...] dançado dentro das capelas das Irmandades do Rosário ou no terreiro destas [...]” (Dias, 2001, p. 12).

⁴⁶ Cf. Dias, 2001, p. 14-15: “Nos candombes mineiros, o tambor grave chama-se ‘Santana’ – segundo a lenda, o tambor sobre o qual Nossa Senhora sentou-se; Santana é a genitora de Maria, representando, portanto, a idéia de ‘mãe’”.

⁴⁷ Segundo Carvalho, 2000, p. 16, “O conjunto de candombe consiste em um trio de tambores, cujos princípios organológicos se inserem entre os mais puramente africanos de todos os conjuntos brasileiros de tambores. São chamados *requinta*, *crivo* e *santana*; um tambor de fricção chamado *puíta* e um tambor comum de barril chamado *caixa*”.

Os tambores sagrados do Açude guardam ensinamentos dos velhos escravos. São como o papel e o lápis que os mais velhos usam para falar como se deve agir na sociedade hierarquizada, como louvar a Deus e Nossa Senhora, contam de onde vieram, remontando o cenário da 'mãe-África'. [...] Os tambores garantem, ritualmente, que o conteúdo seja transmitido, que os mais novos aprendam, não só os versos cantados, mas também como eles devem ser cantados⁴⁸.

Dessa maneira, a musicalidade africana e dos afrodescendentes, com seus tambores – não só nos candombes, mas também nos batuques, jongos (ou caxambus) etc. – também incitava a práticas de resistência e até de subversão: “Os versos metafóricos entoados nessas rodas só ofereciam ao branco um sentido mais literal, inócuo. Fato que [os] deixava perplexos [...] o segredo contido nos versos da cantoria desorientam os que vêm de fora. Entenda quem puder, quem souber” (Dias, 1999, p. 43). Escapando à significação, à ordem sociopolítica, aos preceitos morais hegemônicos, as músicas e os tambores africanos operavam como “elemento fundamental de (re)afirmação da identidade e da altivez dos cativos. Por isso mesmo, ela estava tão presente nos intervalos do trabalho, nos instantes de liberdade vividos pelos negros” (Martins, 2015, p. 103).

Invocações a Santa Bárbara/Iansã

Como terceira expressão sonora de resistência diante dos temores suscitados pelas práticas de mineração, elencamos uma manifestação de hibridismo religioso-cultural que se fez presente nas terras de Minas: as invocações em honra a Santa Bárbara, inúmeras vezes sincretizada à orixá afro-brasileira Iansã. Em desdobramento às práticas de catequese católica, a devoção a Santa Bárbara criou raízes em Minas: nesse estado brasileiro, foram contabilizadas 26 igrejas e capelas a ela consagradas apenas no decorrer do período colonial (Coelho, 2005, p. 87). A hagiografia associa essa santa, por sua vez, às sonoridades do trovão e da tempestade, conforme relatam as narrativas fundadoras de seu culto: como a jovem teria se convertido ao cristianismo e se recusado a casar, “foi condenada à morte [...] O pai foi o responsável pelo golpe de espada que a matou, sendo em seguida, surpreendido por um temporal e morto por um raio” (Couto, s. d., p. 4). Secular tradição atribui a ela, em decorrência, o poder, “de acalmar raios e relâmpagos. É ainda hábito corrente entre seus devotos, em dias de tempestade com fortes descargas, queimar os ramos bentos no Domingo de Ramos, rogando à santa que cesse esses raios” (Coelho, 2005, p. 87).

No contexto da escravidão colonial, a devoção a Santa Bárbara foi reelaborada por africanos e seus descendentes, o que suscitou, em paralelo, uma forte imbricação com o culto ao orixá feminino Iansã: “soberana dos ventos, do remoinho e do ar que respiramos. [...] é doce e terrível ao mesmo tempo. Amante favorita de Xangô, com ele se converteu em guerreira, adquirindo a seu lado o poder do encantamento, o posto da justiça e o domínio dos raios” (Coelho, 2005, p. 16). A ingerência de Iansã sobre raios, trovões e tempestades, por sua vez, advém igualmente, segundo os relatos ancestrais, de seu relacionamento com Xangô: “Xangô ordenou que Iansã fosse buscar um determinado líquido numa terra distante, sem abrir o recipiente. O ‘preparado’ lhe permitiria lançar fogo e chamas pela boca e pelo nariz. No entanto,

⁴⁸ Fonseca, s. d., p. 11.

Oiá [Iansã] desobedeceu às ordens do marido e ingeriu o líquido, tornando-se também capaz de cuspir fogo” (Limonta, 2016, p. 6).

Segundo a historiadora Edilece Couto, “Não se pode datar com precisão o momento da junção dos cultos de Santa Bárbara e Iansã. Sabe-se apenas que desde o século XVII o dia da santa era comemorado na igreja, nos terreiros e nos mercados da Cidade Baixa [da Bahia] e que a festa já tinha elementos do catolicismo e do candomblé” (Couto, s. d.). Desde então, tal hibridização tornou-se uma faceta cultural da religiosidade de muitos brasileiros, também deixando traços em distintas expressões culturais, como na literatura, a exemplo da famosa obra *O Pagador de Promessas*, lançada em 1959 pelo dramaturgo Dias Gomes:

[Zé do Burro conversa com o padre na escadaria da igreja de Santa Bárbara]

ZÉ: Conte pra Mãe-de-Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansã, dona dos raios e das trovoadas. Iansã tinha ferido Nicolau... prá ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansã, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansã é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a Igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo.

PADRE (Como se anotasse as palavras): Tão pesada como a de Cristo... O senhor prometeu isso a...

ZÉ: A Santa Bárbara.

PADRE: A Iansã!

ZÉ: É a mesma coisa... [...]

SACRISTÃO: E Nicolau... quero dizer, o burro, ficou bom?

ZÉ: Sarou em dois tempos. Milagre. Milagre mesmo. No outro dia já estava de orelha em pé, relinchando. E uma semana depois todo o mundo me apontava na rua: - ‘Lá vai Zé-do-Burro com o burro de novo atrás!’⁴⁹.

Tal hibridização também processava-se no âmbito das sonoridades: segundo o pesquisador Elivaldo Souza de Jesus, “É possível que a tradição do samba [ou dos batuques em geral] a São Cosme e São Damião, Santa Bárbara e Nossa Senhora da Conceição remonte àquele período [da escravidão], no qual era permitido aos negros [...] sair pelo terreiro dançando e ‘brincando’” (Jesus, 2006, p. 55). Tal bricolagem sonora, em que a batida dos tambores ou atabaques acompanha as invocações cristãs, foi recriada pela escritora mineira Jussara Santos. Em seu livro de samba-poemas *Samba de Santos*, lançado em 2015, a autora inseriu a poesia “Soam os Tambores”, na qual conclama por Iansã/Santa Bárbara:

Soam os tambores,
Toda terra trovoada
É insana guerra travada
Põe seu corpo em armadilha
É o vento, é o vento, é o vento
Que quase lhe rouba o leque
Dona do céu rosado

⁴⁹ Gomes, 2002, pp. 46-47.

Se agita em frenético bailado:
 Epa, epa, epa, grita aquele que é rei
 E no ziguezague desse raio alaranjado,
 Nada de sombra, nada de medo
 Tudo de bárbara, que muito mais que bela,
 Muito mais que estrela,
 Risca seu destino já
 Sob o atento olhar de Oyá⁵⁰.

Segundo o crítico literário Pedro Silva,

É perceptível, pois, nesse poema, a noção de movimento que se assemelha à performance ritualística afro-brasileira. O primeiro verso – ‘Soam os tambores’ – nos faz lembrar o som da orquestra sagrada do candomblé que, seja pelas mãos do *Xicarangoma* (nações Angola e Congo), em contato direto com o atabaque, ou ainda pelo *aguidavi* – varetas utilizadas para a percussão dos atabaques – do *Alagbê* (nação Ketu) e *Runtó* (nação Jejê), presentificam os deuses da natureza que atendem ao chamado por meio da manifestação nos corpos de seus filhos. Uma vez feita tal evocação, a deusa das tempestades se mostra no poema e nesse momento tudo é o vento ‘que quase lhe rouba o leque’. [...] sob o governo de Iansã não há ‘nada de sombra, nada de medo’. [...] Cabe destacar a referência a Santa Bárbara que, no contexto do ‘sincretismo’ religioso, representa a Oyá dos candomblés nagô, além da antítese ‘nada’ e ‘tudo’ que parece marcar uma tomada de consciência da mulher negra⁵¹.

Observe-se ainda que nos cultos afro-brasileiros, como o candomblé e a umbanda,

Cada orixá tem um ritmo próprio, especial e particular, que [...] não simplesmente descreve a personalidade do orixá, mas cria a energia da divindade, pois faz parte de um ritual cuja finalidade é chamar o orixá. Além dos ritmos, há também, para cada orixá, um repertório de cantos próprios. Geralmente os ritmos corridos, mais rápidos, são característicos das divindades jovens ou guerreiras como Oyá-Iansã. O *ilu*, o *quebra pratos*, é ritmo específico de Oyá, é rápido e agressivo como a deusa⁵².

Assim, as danças de Iansã “são guerreiras, imitando os movimentos das tempestades e os ventos fortes; dança com os braços estendidos e a posição das mãos parece rejeitar os Egguns” (Limonta, 2016, p. 16)⁵³.

E em relação à mineração em Minas Gerais, como as sonoridades vinculadas a Santa Bárbara/Iansã podem atuar como uma prática de resistência? Inicialmente, é possível identificar a presença dessa devoção junto aos que atuam em atividades das mineradoras:

A devoção a esta santa iniciou-se entre os mineiros depois do emprego da pólvora como explosivo nas minas, pois o barulho das explosões assemelha-se ao do trovão. O

⁵⁰ Santos, 2015, p. 39.

⁵¹ Silva, s.d.

⁵² Bárbara, 2002, p. 129.

⁵³ De forma bastante genérica, pode-se considerar os egguns como espíritos dos mortos.

uso da pólvora em operações minerais começou na Inglaterra em 1860, mas já era usada na Alemanha há mais de um século [...] É nessa situação de perigos e próximos à morte que vivem os mineiros em seu trabalho no subsolo. [...] Há elementos que elucidam por que ela [Santa Bárbara] foi escolhida como padroeira dos homens que trabalham no subsolo. Em resumo, a trajetória de sua vida está associada a ambientes fechados e escuros [na prisão que antecedeu seu martírio], a sofrimentos e à morte trágica. [...] Nos rituais africanos, é Yansã⁵⁴.

Assim, em entrevista realizada por estudantes da Escola Estadual de Passagem de Mariana, no ano de 2010, junto a moradores de Passagem de Mariana, antigo distrito da cidade de Mariana, onde está situada a Mina da Passagem⁵⁵, uma menção a Santa Bárbara/Iansã foi enunciada:

- Daviny (Estudante do 8º ano): A santa fica na mina acompanhada de objetos que alguns visitantes deixam por lá com o objetivo de benzê-los e de presenteá-la.
- Giovana (Estudante do 8º ano): Antônio, por que foi escolhida Santa Bárbara e não outra para ficar na Mina?
- Antônio (Morador de Passagem de Mariana e trabalhador na Mina da Passagem): Por causa das explosões de dinamite, porque ela é protetora dos raios, das explosões...
- Ygor (Estudante do 8º ano): Por que também ela recebe o nome de Iansã?
- Antônio: Olha, quem deu esse nome foi o pessoal do candomblé⁵⁶.

A despeito da ausência de documentação indicativa do começo do culto a Santa Bárbara na Mina de Passagem, cogita-se que tenha sido trazido “pelos primeiros imigrantes europeus no século XIX. No entanto, relatos orais indicam que sua devoção iniciou-se somente após a grande enchente ocorrida no dia 4 de dezembro de 1936, que afogou 14 trabalhadores”. Pode-se apenas afirmar, através dos registros existentes, que “ao longo do século XX havia em Passagem solenidades religiosas relacionadas a seu culto: bênção das galerias e dos funcionários, e uma grande procissão que partia da Mina em direção à igreja de Nossa Senhora da Glória”. Para seus devotos de Passagem, “a santa representa ao menos alguma forma de proteção, consolo e intermediação junto a Deus” (Souza, 2009, p. 295). Consideramos que, possivelmente, algumas das sonoridades das áreas mineradoras do estado de Minas tenham incorporado as percussões agressivas e marcantes das batidas de Iansã, como expressões de sua luta aguerrida pela sobrevivência, numa prática de resistência tenaz e quase despercebida.

Na finalização deste capítulo, percebemos que ele configura-se como uma escrita de reconhecimento, no sentido preconizado por Paul Ricoeur, sobretudo em seu último livro editado em vida, *O Percurso do Reconhecimento* (2006): em tal publi-

⁵⁴ Souza, 2009, p. 295.

⁵⁵ “Desde 1985, a mina da Passagem foi desativada para extração do ouro, mas manteve expressiva lucratividade como ponto turístico da cidade de Mariana, mediante cobrança de ingressos pela visita guiada. Segundo cálculos aproximados, durante 284 anos de exploração, foram oficialmente extraídos da mina da Passagem 35 toneladas de ouro” (Alvim, 2018, p. 32).

⁵⁶ Entrevista integrante do curta-metragem “Passagem de Mariana”, integrante do DVD *Curta em Mariana e Ouro Preto*. Produção dos estudantes do Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Ouro Preto, 2010.

cação, Ricoeur visou “constituir um percurso de passagem do reconhecimento como (a) noção epistemológica enquanto identificação, (b) passando pelo reconhecimento enquanto capacidade antropológica de reconhecimento de si para, finalmente, chegar ao (c) reconhecimento como noção política” (Corá & Nascimento, 2011, p. 407). Dessa maneira, segundo este filósofo, em outro de seus textos, “Fatalidade é ninguém; responsabilidade é alguém” (Ricoeur, 2008, p. 51)⁵⁷. Reconhecer, portanto, é responsabilizar-se, é importar-se, é permitir-se participar de uma história comum, com desdobramentos que atingem a todos, sem que a singularidade de cada sujeito e de cada relação seja desrespeitada.

Assim, por um lado, procuramos, através da interpretação da escuta das sonoridades que reverberavam nas áreas de mineração como expressão de temor, honrar a memória das vítimas. Nessa condição incluímos não apenas os que faleceram nos trabalhos da mineração em Minas, mas de todos os que, de alguma maneira, encontraram-se em situação de extremada vulnerabilidade e exploração no contexto dessa prática econômica, ao longo da história. De forma concomitante, almejamos, mediante a compreensão das escutas das sonoridades promovidas pelos sujeitos envolvidos nas labutas da mineração como práticas de resistência intersubjetiva e política. Diante dos desafios de cada dia, a promoção e simultânea escuta de “repertório”, em sua diversidade, era acionado conforme as circunstâncias e necessidades, permitindo uma sobrevivência cultural. Assim, como afirma Michel de Certeau, “Uma maneira de falar essa linguagem recebida a transforma em um canto de resistência, sem que essa metamorfose interna comprometa a sinceridade com a qual pode ser acreditada, nem a lucidez com a qual, aliás, se veem as lutas e as desigualdades que se ocultam sob a ordem estabelecida” (Certeau, 1994, pp. 78-79).

⁵⁷ Sobre Paul Ricoeur, assim manifestou-se sua amiga e também conservadora oficial de seus arquivos Catherine Goldenstein: “Ele procurou incessantemente dar a cada um o sentido da sua capacidade/capabilidade (*capabilité*), através da qual ele encontrou a coragem e a força para agir. [...] Se falássemos de um problema ele dizia muito rapidamente: ‘Não podemos permanecer no lamento, é necessário ir mais adiante: propor uma reflexão que permita avançar. Não se trata de lamentar, mas avançar para o futuro’; de onde a sua reserva em assinar apenas petições. Denunciar, sim, para propor ir mais adiante. Nunca deixar uma ideia sem conduzi-la até o limiar do que ela pode oferecer” (Lauxen, 2011). Empenhamo-nos em compartilhar esta mesma perspectiva ao produzirmos este capítulo.

Referências bibliográficas

- Azevedo, A. M. (2016). O canto dos escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea no Brasil. *Opsis*, Catalão, 16(1), pp. 238-251.
- Bárbara, R. (2002). *A dança das ayabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres do candomblé*. 201f. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo, USP.
- Burton, R. (1976). *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo: Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo.
- Campolina, B. & Cavalcante, A. (2017). Economia minerária e seu impacto urbano: desafios e contradições na Região Metropolitana de Belo Horizonte. *Redes*, pp. 22(1), 2017.
- Capeller, I. (2011). Introdução à arqueologia da escuta – Do som e da voz como objetos de enunciação. *Ciberlegenda*, 2(24), pp. 7-15.
- Carvalho, J. J. de. (2000). *Um panorama da música afro-brasileira*: Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Brasília: Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Mimeo.
- Castro, G. A. S. de. (s. d.) O conceito expandido da sonoridade como ferramenta para entender o processo de criação musical em estúdio. Disponível em: https://www.academia.edu/4613485/O_conceito_expandido_da_sonoridade_como_ferramenta_para_entender_o_processo_de_criacao_musical_em_estudio. Acesso: 12 fev. 2019.
- Certeau, M. de. (1994). *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis. Vozes.
- Cesarino, P. de N. (2011). Os caminhos de terra deu, terra come. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, 90.
- Cirino, P. (s. d.). *Editora UFMG publica livro inédito de Avelino Fóscolo*. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1244/pag8#:~:text=Morro%20Velho%20narra%20o%20cotidiano,de%20cunho%20marcadamente%20pol%C3%ADtico%2Dsocial>. Acesso em: 5 set. 2020.
- Coelho, B. (2005). *Devoção e arte: a imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp.
- Corá, É. J.; Nascimento, C. R. do. (2011). Reconhecimento em Paul Ricoeur: da identificação ao reconhecimento mútuo. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, 45(2), pp. 407-423.
- Couto, J. V. (1994) *Memória sobre a Capitania das Minas Gerais: seu território, clima e produções metálicas*. Transcrição e pesquisa histórica por Júnia Ferreira Furtado. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais.
- Couto, E. S. (s.d.). Religiosidade popular na Bahia: as festas de Santa Bárbara e São Sebastião. *Anais do III Simpósio Nacional de História das Religiões*.
- De Courcy, E. (1997). *Seis semanas nas minas de ouro do Brasil*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Estudo crítico de Douglas Cole Libby. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro.
- Dias, J. E. de C. (2015). *A percepção da comunidade do município de Mariana/MG em relação às ações sociais e ambientais das empresas mineradoras que atuam na região*. 110f. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade Socioeconômica Ambiental). Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.
- Dias, P. (2001). A outra festa negra. In: KANTOR, Iris; JANCSÓ, István (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp.
- Dias, P. (1999). *Comunidades do Tambor*. Disponível em: http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=267:comunidades-do-tambor-&catid=80:escritos&Itemid=89. Acesso em 25 fev. 2020.
- Feld, S. (2018). Uma acustemologia da floresta tropical. Florianópolis, SC. *Ilha*, 20(1), pp. 229-252.
- Florentino, M.; Amantino, M. (2012). Fugas, quilombos e fujões nas Américas (séculos XVI-XIX). *Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 203(XLV-2°), pp. 237-264.
- Fonseca, A. de F. C. (2004). *Controle e uso da água na Ouro Preto dos séculos XVIII e XIX*. 127f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Ambiental). Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.
- Fonseca, M. B. (s. d.) *A educação dos escravos pelos tambores – O Candombe como educação*. Minas Gerais – século XIX. Disponível em: <http://www.fae.ufmg.br/portalmineiro/conteudo/externos/3cpehemg/congresso/A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20dos%20escravos%20pelos%20tambores%20-%20O%20Candombe%20como%20educa%C3%A7%C3%A3o.%20Minas%20Gerais%20-%20s%C3%A9culo%20XIX.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2020.
- Gimael, R. (2018). Da água para lama. In: *Vozes e silenciamentos em Mariana: crime ou desastre ambiental?* 2ª. ed. Campinas: BCCL/Unicamp, 2018.

- Ginzburg, C. (2016). Entrevista. Texto de apresentação, elaboração das questões e tradução: Profs. Araguaia Solange de Souza Roque, Humberto Perinelli Neto e Rodrigo Ribeiro Paziani. *Tempos Históricos*, v. 20, 1º sem., pp. 12-19.
- Gomes, D. (2002). *O pagador de promessas*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Jesus, E. S. de. (2006). “*Gente de promessa, de reza e de romaria*”: experiências devocionais na ruralidade do Recôncavo Sul da Bahia (1940-1980). 142f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Lacerda, R. A. F. de. (2018). *Letramento e Tempo Presente no Jornal Discente A Revolução Começa Aqui! (PIBID/UFOP História, 2013-2015)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana.
- Lauxen, R. Paul Ricoeur e o desejo de viver (entrevista). (2011). *IHU On-Line*, 30 maio. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3897-karl-marx-e-a-crise-financeira>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- Limonta, I. H. (2016). O patrimônio cultural e religioso africano presente na festa de Santa Bárbara *Revista Brasileira de História das Religiões*, 24.
- Luz, F. L. B. da. (2016). *Uma análise dos visungos sob a perspectiva das teorias de contato e morte de línguas*. 162f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Machado Filho, A. da M. (1964). *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Malard, L. (2005). *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- Martins, M. L. (2015). Antes da pianolatria: flautas, violas e tambores nas práticas musicais da primeira metade do século XIX. *Outros Tempos*, 12(20), pp. 95-121.
- Nakahodo, L. N. (2014). *Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas*. 164f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba.
- Nunes, M. A. de J., Costa, S. G. & Silva, R. G. (2019). *O Quadrilátero Ferrífero e o norte de Minas Gerais: análise da história e importância econômica*. s.d. Disponível em: http://unimontes.br/arquivos/2012/geografia_ixerg/eixo_politica_meio_ambiente/o_quadrilatero_ferrifero_e_o_norte_de_minas_gerais_analise_da_historia_e_import%C3%82ncia_econ%C3%94mica.pdf. Acesso em: 6 abr. 2019.
- O Adeus a Bento Rodrigues. *Jornal Brasil de Fato*. 16 out. 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/marcas-da-lama/bento-rodrigues/>. Acesso em 10 dez. 2018.
- Pereira, D. de V. (2017). *Histórias ressignificadas: memória e afeto como formas de preservação e valorização do patrimônio nos povoados de Bento Rodrigues, Paracatu de Baixo e Gesteira após o rompimento da Barragem de Fundão, Mariana/MG*. S. d. Disponível em: http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508074551_ARQUIVO_Historias_reassignificadas-textocompleto.pdf. Acesso em 11 dez. 2018.
- Pereira, D. M., Freitas, S. M. C., Guimarães, H. O. R. & Mângia, A. A. M. (2019). Brumadinho: muito mais do que um desastre tecnológico. 25 fev. 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Dulce_Pereira5/publication/331653523_Brumadinho_muito_o_mais_do_que_um_desastre_tecnologico/links/5c86c9bb92851c831973a42e/Brumadinho-muito-mais-do-que-um-desastre-tecnologico.pdf. Acesso em: 6 abr. 2019.
- Reis, J. C. & Silva, H.. (2015). Mineração e desenvolvimento em Minas Gerais na década 2000-2010. *Novos Cadernos NAEA*, 18 (3), pp. 73-100.
- Ribeiro, D. M. (2018). *Limiares da cartografia: deambulação, arqueologia e montagem no mapeamento de lugares*. 2018. 300f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Ricoeur, P. (2008). *O justo 1: a justiça como regra moral e como instituição*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- Ricoeur, P. (2006). *O Percurso do Reconhecimento*. São Paulo: Loyola.
- Rosa, G. (1985). *Minas Gerais. Ave palavra*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Samarco. *Relatório de Impacto Ambiental (RIMA-EIA) Integrado do Complexo Germano*. 2017. Disponível em: <https://www.samarco.com/wp-content/uploads/2017/11/rima-samarco-2017.pdf>. Acesso em: 25 out. 2019.
- Santos, J. (2015). *Samba de Santos*. Belo Horizonte: Impressões de Minas.

- Santos, G. R. dos. (2018). *Técnicas de reconhecimento de padrões para a avaliação de corpos hídricos afetados por rejeitos do rompimento da Barragem de Fundão*. Dissertação (Mestrado em Engenharia Ambiental). 156 f. Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto.
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo*. 2ª. ed.. São Paulo: Unesp.
- Silva, A. B. (2016). *Qual o som deste lugar?* Investigações poéticas acerca da paisagem sonora. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Pelotas, Universidade Federal de Pelotas.
- Silva, P. H. S. (2019). *Dos ventos de Iansã aos morros de Minas: A mulher negra na poética de Jussara Santos*. s. d. Disponível em:
<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/poesia/JussaraSantos-SambadeSantos.pdf>.
- Silva, S. J. da. (2005). *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil Oitocentista*. Tese (Doutorado em História). PUC-SP, São Paulo.
- Siqueira, R. (2015). Veio, entrou e passou. *Folha de São Paulo*, 25 out.
- Souza, R. de F. e. (2009). *Trabalho e cotidiano na mineração aurífera inglesa em Minas Gerais: a Mina da Passagem de Mariana (1863-1927)*. 476f. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo.

UM REI QUE DANÇA NAS FESTAS DE SÃO JOÃO EM BRAGA

RUI FERREIRA

Instituto de Estudos Avançados
em Catolicismo e Globalização (IEAC-GO)

Uma paisagem sonora bracarense

O termo “paisagem sonora” poderá aparecer como estranho à generalidade dos investigadores das Ciências Sociais e à comunidade científica em geral. Muito frequente, em particular, nos estudos do Cinema, o conceito provém, no entanto, da musicologia. Utilizado inicialmente pelo compositor e investigador Raymond Murray Schafer, é formado, na sua terminologia original, como “soundscape”, à época um neologismo que se inspirava na formação conjugada do termo inglês “landscape”, que significa “paisagem”. Apesar de não utilizar o termo inglês referente a paisagem na sua forma extensa, este conceito inovador foi traduzido para a nossa mundividência como “paisagem sonora”.

Mas o que é uma paisagem sonora? No seu perfil etimológico fundador o conceito referia-se fundamentalmente aos sons-ambiente, ou seja, aos contextos acústicos em que nos movemos (Schafer, 2001). Neste âmbito alargado de paisagens sonoras, encontram-se aquelas que surgem da natureza e das contingências da realidade que nos circunda, mas também pode referir-se às paisagens sonoras construídas pela sociedade. É o caso específico da paisagem sonora que nos propomos abordar.

A Dança do Rei David é uma das práticas que integra o conjunto de manifestações das Festas de São João em Braga, afirmando-se como um dos mais populares momentos daquela que é, desde há vários séculos, a principal celebração comunitária bracarense. Prática cujas origens se desconhecem, mas que se realiza na atual forma e designação, desde, pelo menos, a primeira metade do século XVIII, era uma das danças que integrava a procissão de São João, para a qual eram intimados diversos grupos da sociedade bracarense, diferenciados pela freguesia de origem – os que vinham de fora da cidade – e pelo ofício que executavam. Essa perspetiva consuetudinária confirma-se na Dança do Rei David, dado que está associada a uma família de Palmeira que anualmente se responsabilizava pela sua realização. Ainda hoje são descendentes dessa família que orientam esta ancestral tradição. Trata-se de um Rei do povo que dança com o povo, quebrando com a habitual cisão que separava as classes sociais nas sociedades tradicionais. No tempo da festa, período

privilegiado de interrupção no quotidiano, esvaziam-se os espartilhamentos sociais e procura experimentar-se realidades que apenas ciclicamente são toleradas.

A popularidade desta paisagem sonora bracarense, considerada um dos elementos fundamentais para a afirmação sucessiva das Festas de São João como o momento mais relevante da comunidade bracarense (Ferreira, 2014), acaba por conferir-lhe um vínculo afetivo especialmente consagrado. O facto de apenas num dia do ano se ter a possibilidade de escutar aquela melodia, acompanhada de uma peculiar coreografia, completada por um conjunto de adereços de uso exclusivo na sua exibição, acabou por confirmar esta paisagem sonora – se assim a considerarmos – como uma das mais relevantes da identidade bracarense.

Uma das dimensões mais significativas desta prática, e que, de certa forma, evita os riscos a que outras manifestações intangíveis se encontram sujeitas, é o facto da sua execução continuar a ser coordenada pela mesma família praticamente desde a sua mais antiga referência. Desta forma se garante um certo nível de autenticidade à prática que, como se pode analisar a partir da documentação, imprensa e fotografias, mantém uma regularidade assinalável no seu formato e exibição, pelo menos no último século e meio.

O som e a identidade

Experimentamos hodiernamente um tempo em que a necessidade de encontrar referenciais que reforcem a identidade cultural dos povos, pretende combater uma ideia de globalização como contributo para a criação de uma homogeneização cultural. Nesta tendência, que se revela em incomensuráveis motivações, linguagens e métodos, encontramos virtudes, mas também riscos, que tornam imperativo a sua abordagem.

Com a desagregação dos núcleos comunitários, devido ao processo de crescente homogeneização cultural e ao individualismo que grassa na sociedade hodierna, a busca de elementos originais e característicos aparece como exigência para cada comunidade, seja um país, uma região ou um município. A identidade resulta de um processo de contínua construção, em que a memória e a tradição adquirem um papel preponderante. Esta construção necessita de se apoiar em objetos do universo social que possam solidificar a ideia de duração e de estabilidade de uma determinada comunidade (Pollak, 1989). O recurso ao passado é, por isso mesmo, o mecanismo mais imediato deste processo, que almeja credibilidade na medida em que conseguir justificar-se na ancestralidade dos seus referenciais.

Sendo este o contexto atual da reflexão e da ação política relativamente às práticas e manifestações de natureza intangível, mesmo que esse processo ainda esteja numa fase prematura da sua evolução, insere a Dança do Rei David num processo de inventariação que nos deve colocar algumas questões. Tratando-se de uma prática que reúne a “arte de saber-fazer”, uma coreografia e uma melodia estamos diante de diferentes elementos, que merecem diferença de tratamento nas suas mais diversas extensões. Por exemplo, no concernente à melodia, sem a qual tudo o resto perderia o seu sentido, temos que refletir na necessária atualização das pautas à evolução natural a que os registos musicais estão sujeitos. Da mesma forma, há

uma variação de acordo com os instrumentos utilizados. Sabemos, por recurso a fotografias, que os instrumentos musicais utilizados pelos 13 atores da Dança do Rei David foram sucessivamente alterados. Era comum a presença de uma flauta, reintroduzida recentemente, e era dominada pelos instrumentos de corda, mormente violas e rabecas ou violinos. Também recentemente foi introduzido o cavaquinho, como instrumento da tradição bracarense. Ou seja, a melodia é a mesma, mas foi também ela evoluindo de acordo com cada um dos contextos que a sua tocata foi atravessando.

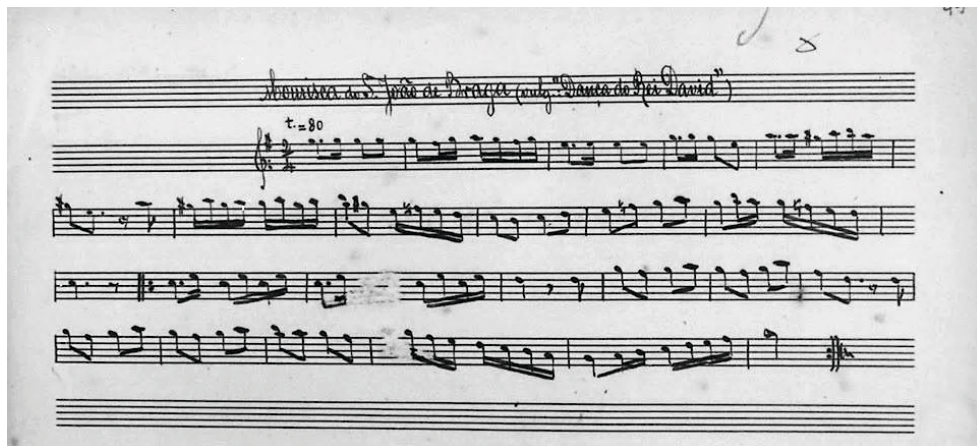


Fig. 1 - Arquivo Distrital de Braga, Ms. 1037, *Cancioneiro Minhoto de Gonçalo Sampaio*

Poderíamos realizar a Dança do Rei David sem aquelas indumentárias e adereços tão aprumados, também sem o estrado móvel em que se costuma exhibir e até sem a sua peculiar coreografia, mas sem o acompanhamento musical perderia todo o seu sentido. Por isso mesmo, o som é o elemento dominante desta paisagem sonora e aquele que mais imediatamente remete para a memória coletiva dos bracarenses. Por isso mesmo, é inevitável abordarmos esta relação especial entre a paisagem sonora que apresentamos e as questões hodiernas relacionadas com a construção (ou definição) de uma identidade da comunidade bracarense. Em qualquer circunstância, é o som que consolida este vínculo afetivo aos bracarenses e, portanto, deve estar sujeito à evolução natural das práticas que se encontram enraizadas na sua comunidade, sem imperativos vinculados a processos de inventariação. O património cultural imaterial só está vivo enquanto continuar dependente das pessoas (Cabral, 2011).

O principal risco para as manifestações que se pretendem patrimonializar é a institucionalização, ou seja, a partir do momento em que se inicia um processo de salvaguarda e inventariação, tal poderá significar uma desapropriação da comunidade que o realiza. Dado que o processo de inventariação dos bens intangíveis tem como finalidade registar as diversas fases da sua preparação e execução, além de elencar os elementos que se mostram mais relevantes, é elaborada uma espécie de regulação sobre a prática inventariada. Após esse processo, que deve ser tornado

público junto da comunidade, é gerado um imperativo para realizar essa prática da maneira como foi instruída no processo de inventariação. Dessa forma, limita-se a ação da comunidade e poder-se-á impedir a natural evolução dessa prática. Este imperativo conduz as entidades oficiais a sentirem a responsabilidade de fazer acontecer a prática em questão, desresponsabilizando, desta forma, a comunidade da sua iniciativa. Trata-se de um risco que merece reflexão, dado que pode ter consequências contrárias às motivações que a promovem.

As Festas de São João na cidade de Braga

Se podemos apontar uma data para o início de festejos significativos em honra de S. João em Braga, somos obrigados a apontar o ano de 1150, data em que foi fundada uma igreja dedicada a este santo (Marques, 1982). Desde esse ano, vai ser do crescimento e desenvolvimento da paróquia e da sua confraria, ambas devotadas a este orago, que irão evoluir os festejos sanjoaninos em Braga. Se é certo que, apenas a partir de 1489, surgem notícias que atestam que as festas já se realizavam com dimensão pública (Marques, 1982), é difícil não conjecturar que as mesmas já se realizavam desde a fundação deste templo e, com maior propriedade, desde a fundação da confraria que lhe é coeva.

Ao longo do século XVI, temos a convicção, a partir da análise de diversas atas municipais, que as festas de São João, para além de serem um dos sete festejos estatutários da cidade, seriam provavelmente um dos que mais contava adesão popular (Ferreira, 2014). A corrida do porco era, por esse tempo, o epicentro dos festejos, que passaram, mais tarde, a ter na procissão e nas exibições de cariz medieval, o seu principal momento.



Fig. 2 - A Dança do Rei David na sua primeira exibição no Largo de São João do Souto [Hugo Delgado, 2015]

As informações que detemos, relativas à procissão nos finais do século XVII, indicam-nos que seria um momento relevante no calendário anual das celebrações que se realizavam na cidade. A confirmação dessa relevância vem em meados do século XVIII quando já se reconhece o São João como os maiores festejos citadinos, a par do Corpo de Deus, que, por essa altura, já era demasiado parcimonioso para a efusividade e excesso impostos pelos cânones sociais dos tempos barrocos.

Apesar da depuração das exibições pagãs, exigidas durante o reinado de D. João V, o São João conservou detalhes festivos que entusiasmavam os bracarenses. Os mascarados e os bailes bíblicos eram, por esta altura, a imagem de marca das festividades. Eram o “Brasil da Cidade” como lhe chama um cronista setecentista (Peixoto, 1992). Vão ser esses detalhes, conservados ao longo de décadas, nomeadamente entre os finais do século XVIII e meados do século XIX, que vão garantir o ressurgimento em força dos festejos.

Na segunda metade do século XIX, Braga, como qualquer localidade minhota, fervilhava de festas e romarias. Qualquer capelania, paróquia ou confraria queria destacar-se das demais pela qualidade dos seus festejos. Nesse âmbito, nas décadas de 1850 e 1860, a cidade de Braga registava cerca de 34 romarias, das quais se destacavam o Senhor da Saúde das Carvalheiras, o Espírito Santo no Bom Jesus, Santa Felicidade na Ponte e o São João, que detinha duas festas: São João do Souto e São João da Ponte (Ferreira, 2014). A primeira mantinha a procissão, na qual se inseriam a original Dança do Rei David e o Carro dos Pastores¹, quadros que vão sendo devidamente valorizados nesta época. Na capelania sediada na coutada dos arcebispos realizava-se uma grande feira franca no dia do santo, que era acompanhada de uma romaria mais popular, potenciada pelo vasto espaço exterior à capela dedicada a São João. Com a chegada do comboio, em 1875, vai crescer exponencialmente o número de forasteiros. O envolvimento direto da Associação Comercial e da Câmara Municipal haveria de confirmar esta tendência de crescimento e reconhecimento (Ferreira, 2014).

As exibições do Rei David e dos Pastores vão ser decisivas para que o São João mantivesse uma originalidade e um nível de atração de forasteiros, que lhe permitiu destacar-se dos demais festejos que abundavam na cidade. Por isso mesmo, em 1893 vai ser instituída a primeira comissão de festas (Ferreira, 2014), que vai unificar os dois festejos sanjoaninos e dar-lhes um impulso ainda maior no que ao número de visitantes diz respeito, número esse que já era significativo por estes tempos.

O percurso palmilhado até aos nossos dias confirma este conjunto de manifestações como o mais relevante do calendário anual dos bracarenses e a centralidade destes festejos na região em que se insere, porém, retira-lhe a importância mediática e turística que vigorou entre a segunda metade do século XIX e o primeiro quartel do século XX. O surgimento dos festejos portuenses, principalmente a partir da

¹ O Carro dos Pastores é uma tradição com origem provável no século XVIII, sendo uma típica representação teatral, posterior à fundação do teatro moderno. A sua preexistência, é citada na “Relação do Festivo Aplauso”, documento que descreve a constituição de uma grandiosa procissão em honra de São João Baptista no ano de 1754. Os diversos atos que compõem esta peça teatral, representada num carro forrado a cortiça e totalmente decorado com ervas e flores, referem-se ao nascimento de São João Baptista, o momento recordado pela liturgia deste dia. O Carro dos Pastores vai circulando pelas ruas da cidade, desde as 09h00 até às 16h00, em conjunto com o Carro do Rei David e o Carro das Ervas.

década de 30 do século passado, cidade com maior importância demográfica e mediática, acabou por relegar o São João de Braga para uma posição secundária no que à notoriedade diz respeito. Apesar disso, os festejos bracarenses continuam a apresentar-se com uma originalidade identitária que os individualiza entre os demais festejos portugueses em honra de São João Batista.

A Dança do Rei David

A dança do Rei David é outra das tradições mais relevantes das festas de São João em Braga. Frequentemente associada ao auto do Carro dos Pastores, tem também origem nos quadros exibidos nas procissões sanjoaninas do período barroco, discutindo-se a influência que poderá ter recebido da Mourisca, com cuja configuração detém semelhanças. Trata-se, provavelmente, da tradição mais antiga associada aos festejos bracarenses, tendo mantido uma regularidade assinalável quer quanto à música, quer quanto à forma.

A origem



Fig. 3 - A Dança do Rei David exibindo-se no largo de S. Francisco, algures na década 1890 [Photographia Nacional]²

A origem da dança do Rei David, que já se tornou no maior ícone das festas sanjoaninas, continua até hoje por apurar. São muitas as vozes que atiram a sua origem para o século XVI, nomeadamente para a Mourisca, que nasceu associada às

² Recolhida do grupo “Memórias de Braga” em www.facebook.com/groups/439745976040895/?fref=ts, visto no dia 20 de janeiro de 2013.

celebrações do *Corpus Christi*. Esta tradição chegou aos nossos dias, pois, durante várias gerações, foi conservada por uma família da freguesia de Palmeira, que orgulhosamente a foi transmitindo de pais para filhos.

O protagonista da dança representa a destacada figura bíblica do pastor que se tornou monarca do Povo de Deus ao derrotar o Golias: o Rei David. Recordemos que, no segundo livro de Samuel, o próprio monarca dançava e tocava no préstito que conduzia a Arca da Aliança: “E David dançava com todas as suas forças diante do Senhor; e estava David cingido dum éfode de linho. Assim David e toda a casa de Israel subiam, trazendo a arca do Senhor com júbilo e ao som de trombetas” (II Samuel 6:14-15). Não era raro durante a Idade Média, encarar a dança como uma forma de louvar a Deus e, por isso, era incluída nas procissões e até representada diante do Santíssimo Sacramento, como acontecia em Braga com o candeieiro³.

Diz-nos José Gomes, que existe uma referência documental à dança do Rei David datada de 1726, na qual se refere que esta dança deveria ser levada a cabo pelos correeiros, sirgúeiros, pasteleiros e palmilheiros (Gomes, 1904, p. 40). Vai ser este dado a fomentar a ideia de uma vinculação lógica da dança contemporânea do Rei David à tradição medieval da Mourisca, que em algumas localidades aparecia ligada precisamente a estes ofícios.

Dado que se deduz que a Mourisca tenha desaparecido algures no século XVII, provavelmente na transmutação sofrida pelos festejos após o desaparecimento da corrida do porco preto e surgimento da procissão, não é plausível afirmar que a atual dança do Rei David derive diretamente da Mourisca. Aliás, na opinião de Manuela Milheiro, a exibição que observávamos na procissão de 1699, em que dois generais, um cristão e outro muçulmano, chefiando duas companhias de soldados, se digladiavam em público até à vitória das hostes cristãs, à qual se seguia uma dança, tratar-se-ia da dança dos turcos, uma tradição incorporada em muitos lugares do Reino na época em que este povo ameaçara a Europa (Milheiro, 2003). Quando muito diríamos que provém da dança dos turcos.

Naturalmente que se trata de uma possibilidade a explorar, mas para a qual não há dados que confirmem esta hipótese. Já vimos acima que as deliberações a respeito das exibições pagãs nas procissões, apenas tiveram efeitos na procissão do *Corpus Christi*, tendo o São João mantido sensivelmente grande parte do que já se verificara em 1699 (Oliveira, 2006). Portanto, não podemos afirmar que esta dança terá sido obrigada a “converter-se” a cânones mais bíblicos. Em 1754 tínhamos gigantones, ciganas bravas, entre outros bailes, nomeadamente o do gigante Orion (Milheiro, 2003). É certo que as deliberações de D. João V hão de representar a mentalidade que grassava nessa época, portanto é de supor que a Igreja tendencialmente

³ O candeieiro era um dos principais atos das festas de São João em Braga durante os séculos XV e XVI. É indubitavelmente a tradição mais antiga associada a estes festejos, já que há referências que remontam a 1489. Contudo, não era usança exclusiva dos festejos em honra de São João, dado que, no calendário das celebrações que incumbiam ao município, também Santiago era brindado com o costume do candeieiro. Até hoje, os investigadores divergem a respeito do que seria realmente o candeieiro. Sabemos em que momento se exibia, mas não sabemos a sua efetiva identidade. Seria um andor contendo uma imagem de São João Batista, envolto em tochas e velas? Seria simplesmente uma vela de tamanho avantajado, transportada em um andor?

procurasse corrigir o paganismo de certos acontecimentos religiosos. É certo também que não há mais nenhuma referência a este tipo de lutas simuladas, como é o caso da dança dos turcos, na procissão. Portanto, podemos assumir que desapareceu do préstito, mas não podemos inferir a ligação lógica ao surgimento da dança do Rei David.

Que factos poderiam justificar a opinião generalizada de que o Rei David deriva da Mourisca ou, neste caso, da dança dos turcos? Desde logo, o facto de existir a figura de um Rei a liderar a exibição. Depois, certamente, o facto de envolver uma dança ao som de instrumentos similares aos que ainda hoje compõem o quadro: guitarras, harpas, tubas, violões e violas baixo. Efetivamente, ainda hoje a dança do Rei David é constituída fundamentalmente por instrumentos de corda, nomeadamente violas e violinos. É possível admitir uma possível influência.

Apesar disso, é arriscado fazer esta vinculação lógica. Recordemos, que por esta época era frequente surgirem novos quadros de inspiração bíblica nas procissões. Muitas destas inovações eram particularmente efémeras. Não havia ainda o imperativo de conservar tradições, o mesmo que a sociedade ocidental foi cultivando particularmente a partir da segunda metade do século XIX. Não nos admiramos, pois, de a dança do Rei David ser bem mais recente que o que imaginamos, tendo eventualmente sofrido naturais modificações na sua configuração.

Efetivamente, nas sucessivas descrições das festas sanjoaninas possíveis de apurar em meados do século XVIII, jamais aparece especificada a dança do Rei David, mas fala-se da existência de “muitos bailes” no conjunto de quadros que abriam a procissão. Estaria o Rei David discretamente inserido entre esses bailes? Dizemos discretamente, porque não mereceu uma menção particular na documentação, ao contrário de outras das exibições como a dança bíblica de Jacob e Raquel, citada no préstito de 1755 (Milheiro, 2003).

Notícias concretas temo-las em 1854. Nesse ano vemos a dança do Rei David e os pastores integrando a procissão de São João, que se costumava realizar às 6 da madrugada do dia 24 de junho (Ferreira, 2014). Entretanto, a dança do Rei David passou a percorrer isoladamente as ruas, antecipando a saída da procissão. Somente quando a procissão passou a realizar-se à tarde, o que se regista pela primeira vez em 1865, é que a dança do Rei David e o carro dos Pastores passaram a atuar pelas ruas da cidade, separadamente do préstito, embora continuassem a desfilar na procissão como figurantes. Após esta alteração, o Rei David atuava imediatamente após a missa matinal e só depois saíam os pastores, percorrendo ambos o mesmo itinerário. Poucos anos depois, os dois quadros passaram a exibir-se em conjunto. Desde 1890 que a dança do Rei David é representada num estrado móvel (Ferreira, 2014).

Sabemos que no ano de 1860, a dança do Rei David chegou a estar em perigo, devido à aplicação de nova regulamentação a respeito dos atos religiosos⁴. O mesmo periódico onde foi veiculada esta informação não esclarece depois se efetivamente

⁴ Cf. *O Bracarense – periódico político e literário*. 22 de junho de 1860, p. 3: “Quanto ao celebre Rei David que redicualmente costuma personalizar o caricato nada dizemos por enquanto, porque temos entre nós o sabio prelado da igreja bracarense, que com o zelo christão olha para a portaria competente do ministério da justiça, que se publicou para regulamento dos actos religiosos”.

o Rei David cumpriu a tradição. No ano seguinte, sabemos que a tradição continuou e que a “gente da aldeia andava tollinha atrás daquellas inocentes folias”⁵. Esta dança, juntamente com o Auto do Carro dos Pastores, tornou-se no grande cartaz das festas. Em 1898 sabemos que, na origem de um desentendimento entre confraria de S. João do Souto e a Comissão das festas, esteve para haver duas danças do Rei David a percorrer as ruas da cidade (Ferreira, 2014). Conforme confirmámos no programa geral dos festejos, tal acabou por não ocorrer. Em 1908, o habitual cortejo do carro dos pastores e dança do Rei David foi aumentado, aparecendo os figurantes da dança davídica sobre um estrado móvel, num carro denominado “da Arca da Aliança”, tal como havia acontecido nas festas do ano anterior⁶.

A título de curiosidade, refira-se que a dança do Rei David foi chamada a atuar nas festas de S. Pedro que se realizaram no Porto em 1889 (Ferreira, 2014). Da mesma forma, aquando da realização de um cortejo de municípios em Lisboa, no dia 1 de junho de 1947, o Rei David e o seu séquito foram chamados a representar Braga, desfilando em plena avenida da Liberdade (Ferreira, 2014).

A forma

A dança do rei David é apresentada hoje em cima de um estrado móvel, mas na sua génese era executada nas ruas, deslocando-se os seus intérpretes a pé. No final do século XIX, a dança passou a ser representada em cima de um carro puxado por duas juntas de bois, à imagem do que já sucedia com o carro dos pastores. Entretanto, foi substituída por tratores. A tração dos carros do Rei David e dos Pastores com recurso a juntas de bois foi recuperada entre os anos de 1995 e 1999, de forma a recordar a antiga tradição.

Constituída por 13 elementos, um dos quais o Rei David, que se destaca ao centro, o grupo está dividido em duas filas de seis elementos cada. Cada fila tem um guia, cuja missão é iniciar a dança e interagir com o Rei.

O Rei apresenta-se com um manto de veludo púrpura, envergando uma túnica que lhe cobre os joelhos, botinas altas, coroa de bicos na cabeça e barbas brancas postiças (Leite, 1986). O restante figurado veste túnica curta e cintada, calções tufados nos joelhos, peças de veludo de cores e guarnecidas, botins de meia cana e barretina alta (Leite, 1986), que parece provir de inspiração semítica.

Não deixa de ser curioso que as vestes com que tradicionalmente se representa o Rei David sejam em tudo similares àquelas que inspiraram os escultores bracarenses em meados do século XVIII na elaboração de duas esculturas do Rei David, uma colocada no escadório dos Cinco Sentidos no Bom Jesus, e outra no interior da igreja dos Congregados. Haverá porventura alguma ligação entre as estátuas e a tradição bracarense que terá surgido algures no século XVIII? Sendo este detalhe difícil de averiguar, acrescentamos uma outra similitude que nos poderá auxiliar numa avaliação. A estátua do rei David exposta no Bom Jesus do Monte está em posição de dança, com uma das pernas ligeiramente levantada, num gesto a fazer recordar a postura do Rei David.

⁵ Cf. *O Bracarense* – periódico político e literário. 25 de junho de 1861, p. 3.

⁶ Cf. *Commercio do Minho*. 25 de junho de 1908, p. 2.

No que à componente musical diz respeito, a dança detém, na atualidade, doze instrumentistas: quatro com guitarra clássica, quatro com violino, um cavaquinho, uma viola braguesa e duas flautas transversais. O Rei transporta uma lira, embora seja apenas um adereço. A dança em si é constituída por nove atos, todos representados ao som da mesma melodia, que pelo mesmo número de vezes se repete:

Movimento	Descrição
1.º movimento	Posição inicial; instrumental
2.º movimento	Dança dos guias de fila
3.º movimento	Guias de fila vão ao encontro do Rei
4.º movimento	Rei acompanha dança de guias de fila
5.º movimento	Rei dança sozinho
6.º movimento	Guias conduzem filas diante do Rei e invertem posições
7.º movimento	Rei dança sozinho
8.º movimento	Guias conduzem filas diante do Rei e retornam às posições
9.º movimento	Rei dança sozinho

A melodia que acompanha a dança é constituída por “duas partes de doze compassos binários” (Leite, 1986, p. 237). Segundo José Gomes, a música atualmente utilizada é oitocentista, devendo-se a sua autoria a um monge agostinho do Convento do Pópulo. Dado que as ordens religiosas masculinas foram extintas no nosso país em 1834, a melodia terá necessariamente que ser anterior a esta data.

Quanto à dança, o mais característico é um passo tipo polca, em que uma das pernas está elevada com o joelho dobrado sobre a cinta, enquanto a outra suporta o peso total do corpo.

A Dança do Rei David no imaginário bracarense

A existência de um fenómeno cíclico comunitário, com a consequente partilha de um *ethos* comum, tem como consequência o surgimento de símbolos cujo conteúdo é revelador dos aspetos mais salientes da identidade de uma comunidade. As festas de São João de Braga, apesar de terem atravessado existências múltiplas passíveis de serem delimitadas historicamente, aparecem no final do século XIX aliadas ao fenómeno de busca de elementos identitários da comunidade bracarense.

As festas sanjoaninas, como evento mais marcante do calendário de Braga, davam o mote para a exaltação dos costumes, nos quais se integravam os sons, o traje, as vivências religiosas, a gastronomia e a imagem. Cada um destes elementos detinha uma peculiaridade associada ao percurso histórico daquilo que podemos denominar de “bracarense”. Associado a estes inevitáveis vetores de uma comunidade humana estão os símbolos eminentemente identitários como a bandeira e o hino. Desde cedo, o São João se foi apropriando de todos os elementos unificadores do município de Braga. Tratou-se de um movimento natural da população em relação ao seu momento mais desejado do calendário.

Por isso mesmo, cedo começaram a surgir símbolos associados às festas de São João cujo uso se multiplicou, influenciou rotinas e perdurou no tempo. O mais

autêntico destes símbolos é a iconografia, entretanto muito divulgada e já estendida para fora das fronteiras de Braga: o São João Menino. Trata-se de uma imagem da cintura para cima, envolta numa moldura semicircular, na qual surge uma criança aureolada com cerca de quatro anos, vestida de pele animal, segurando o cordeiro com a mão esquerda e tendo a direita agarrada a um cajado do qual surge a inscrição “Ecce Agnus Dei”. Esta iconografia continua ainda hoje a ser presença assídua nos desenhos das decorações e iluminações que adornam as ruas da cidade nos dias da festa e, até, nos próprios cartazes.



Fig. 1 - O cartaz das Festas de São João de Braga de 1971, com a figura do Rei David em destaque [Biblioteca Pública de Braga]

O Rei David, protagonista da secular dança que marca o programa sanjoanino, é também uma opção regular, tendo marcado a conceção gráfica dos anos de 1957, 1971, 1977, 1992 e 2015. O traje regional é outra das opções frequentes. A importância dos instrumentos musicais de acesso mais popular aparece também devidamente relevada na imagem gráfica sanjoanina. O cavaquinho é frequente, mas também as concertinas, contudo são os zés-pereiras e os seus bombos quem mais destaque alcança. Entre os símbolos ressaltados destaque-se o cravo vermelho, símbolo ancestral das celebrações sanjoaninas. Muito antes do cravo vermelho se destacar por motivos políticos, já o São João de Braga o detinha como linguagem visual.

A popularidade da Dança do Rei David acabaria por se expressar, particularmente a partir do século XVIII, momento em que temos mais garantias da sua

realização, de formas diversas no imaginário bracarense. Sendo uma figura bíblica acabará por ver exaltada a sua figura na arte religiosa bracarense, mesmo quando o Cristianismo acabava por ter uma tendência crescente de valorizar as figuras do Novo Testamento e os santos que iam sendo sucessivamente canonizados. No entanto, e talvez pela singularidade e vínculo especial dos bracarenses a este monarca do Antigo Testamento, veremos aparecer algumas ocorrências significativas.



Fig. 2 - As representações davídicas nos Congregados, Bom Jesus e Igreja de São Paulo, respetivamente
[Fotos: Ana Amorim/Rui Ferreira, 2019]

Recordemos, neste âmbito, a escultura de grandes dimensões que ocupa posição de destaque no arco cruzeiro da Basílica dos Congregados, antigo templo dos oratorianos. Fazendo parte de um conjunto onde se encontram outras personagens do Antigo Testamento como Abraão, Isac e Jacob, esta escultura terá sido concebida algures no período 1750-1770.

Na mesma época, no escadório dos Cinco Sentidos no Bom Jesus do Monte vai aparecer um Rei David com a indumentária muito similar, mas em pose de dança – fazendo lembrar o passo mais frequente da exibição sanjoanina – como uma das estátuas associadas ao sentido da audição. Recorde-se que inicialmente este escadório detinha representações de figuras da mitologia clássica, até que no ano de 1774 a Confraria foi intimada a “cristianizar” as figuras. Plausivelmente, datará desse tempo a figura do Rei David que hoje se observa.

Há ainda outras duas representações dignas de nota. Uma delas recuará ao primeiro quartel do século XVIII e refere-se a um Rei David, devidamente munido

da sua lira, que adorna a “Árvore de Jessé”⁷ presente numa das capelas laterais da Igreja de São Paulo, outrora templo da Companhia de Jesus na cidade de Braga.

A última representação, mais imponente e referenciada com aquela Dança bracarense, está exposta nos jardins do Museu Nogueira da Silva⁸, encomenda do comendador que dá nome a este espaço e que pretendia aludir a diferentes elementos da história e identidade bracarenses, entre as quais se destacam as duas tradições sanjoaninas da Dança do Rei David e do Auto do Carro dos Pastores. As representações são da autoria do ceramista português Jorge Barradas.

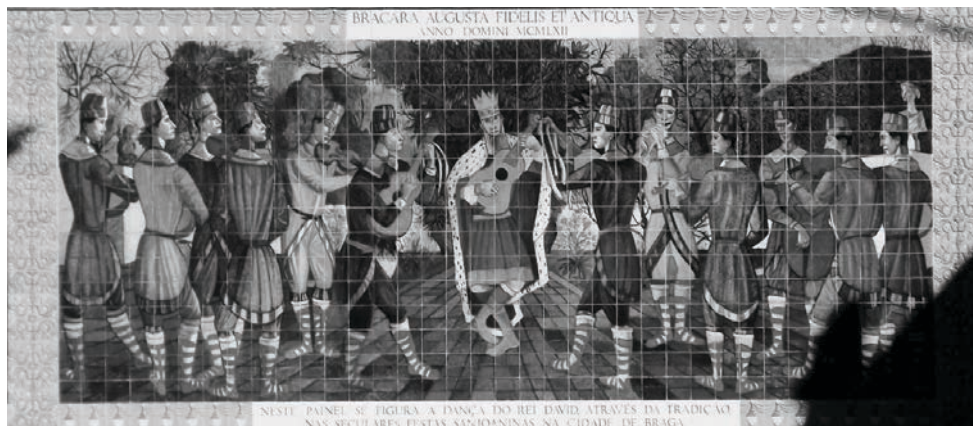


Fig. 3 - O painel que Jorge Barradas concebeu para a Casa do Comendador Nogueira da Silva [Rui Ferreira, 2013]

Em termos intangíveis, refiramos ainda alguns elementos com significado. Além da replicação de uma versão similar da Dança do Rei David pelo Grupo Folclórico de Vila Verde, por eventual ligação histórica ao seu território, temos também a integração num dos quadros da versão contemporânea da Procissão da Burrinha⁹. Há ainda, mas exclusivamente nos dias 23 e 24 de Junho, os toques dos sinos da Igreja de Santa Cruz e Sé Primaz¹⁰, que replicam as melodias associadas às práticas que integram as Festas de São João em Braga, nomeadamente o Hino da Cidade de Braga, o Hino do São João de Braga, a Dança do Rei David e algumas das melodias do Auto do Carro dos Pastores.

⁷ A Árvore de Jessé é uma representação de carácter genealógico, que pretende evocar a ascendência de Jesus Cristo até Jessé, pai de David.

⁸ Espaço museológico instalado na antiga casa do Comendador António Augusto Nogueira da Silva, que a doou, junto com toda a coleção de arte que reunira, à Universidade do Minho no ano de 1975 para finalidades culturais.

⁹ Corresponde ao Cortejo Bíblico “Vós sereis o meu povo”, organizado pela Paróquia e pela Junta de Freguesia de São Victor, e que sai às ruas anualmente na noite de Quarta-Feira Santa. Está integrado no programa oficial da Semana Santa de Braga.

¹⁰ Costuma decorrer um concerto pelos carrilhões destes dois templos, aos quais se chegaram a associar a Igreja de São Vicente e a Igreja de Maximinos, em que na tarde de 23 de Junho são interpretados todos os temas tradicionais associados às Festas de São João e à cidade de Braga, entre outro repertório popular.

Uma paisagem sonora em extinção?

Uma problemática que se coloca à Dança do Rei David, entre outras que poderíamos discutir, é o facto do seu vínculo afetivo à comunidade bracarense se fundar no facto de apenas uma vez no ano – a 24 de Junho – ser exibida. A expectativa da sua apresentação anual era responsável por uma ansiedade que crescia à medida que se aproximava o dia. Aquela melodia tão característica, a dança com seus passos peculiares, as roupas e os adereços tão apurados, além do ambiente festivo criado pelas multidões que anualmente se juntam nas ruas de Braga para assistir às dezenas de exibições, criava um vínculo afetivo responsável pela relevância que este momento foi solidificando na comunidade. No entanto, hodiernamente é possível assistir à Dança do Rei David de diversas formas. Os diversos vídeos da Dança existentes *online*, mesmo facultados pela organização, permitem quebrar com esse distanciamento afetivo que costumava durar um ano inteiro. Da mesma forma, desde 1998 que a Procissão da Burrinha integra um quadro similar à Dança do Rei David em que é executada a melodia da dança sanjoanina. Desde há algumas décadas o Grupo Folclórico de Vila Verde também executa a bracarense Dança do Rei David em vários momentos do calendário, utilizando a mesma melodia e coreografia, e justificando o seu uso no facto de existir também um vínculo ancestral a pessoas do seu território, que estariam vinculadas a esta prática sanjoanina bracarense. Em 2015, a organização das Festas de São João gravou um álbum de músicas vinculadas aos festejos em que está a melodia davídica, permitindo escutarmos a melodia todo o ano¹¹. A mesma organização, em diversas circunstâncias associadas a ações de promoção e na comunicação social, replica a Dança antes do dia 24 de Junho, utilizando muitas vezes os respetivos adereços. Este tema não mereceu ainda uma reflexão que possa ajudar a tomar este tipo de decisões de forma discernida.

Obviamente que a Dança do Rei David continua a atrair multidões às ruas de Braga no dia 24 de Junho – e cada vez mais por causa das ações de promoção mais intensas das Festas e do desejo de valorizar este conjunto de práticas como património cultural imaterial – no entanto, criará na sua comunidade o mesmo sentimento de expectativa outrora gerado? Estaremos, com o recurso aos novos meios de comunicação digitais a degenerar o vínculo afetivo construído ao longo de séculos? Muitas práticas que se realizam no nosso país têm o imperativo de apenas se realizarem naquele dia sem qualquer tipo de exceção. “É a tradição”, dizem. E talvez seja isso que garante a vitalidade a essa prática no seio da comunidade em que se insere. Ao sermos permissivos na utilização de meios digitais e, particularmente, de permitirmos o uso da indumentária, adereços e da própria exibição fora do contexto do dia 24 de Junho – mesmo que até se integre em algum momento da programação das Festas, como tem sucedido – não estaremos a colocar em risco este vínculo afetivo com a sua comunidade de origem?

¹¹ Trata-se de uma recolha intitulada “E Repenica”, que tinha como objetivo a criação de um projeto musical, interpretado sob diferentes sonoridades, uma recolha inédita dos principais temas associados à vivência sanjoanina bracarense, interpretados sob orientação do etnógrafo José Machado.

Aqui chegados, evocamos uma das maiores problemáticas que se coloca aos bens culturais intangíveis na hodiernidade. O que no passado era passível de ser alterado e até adulterado, no presente é imperativo não mudar. A ideia de tradição provoca esta predisposição, que não pode ser considerada equívoco, mas simplesmente uma opção política da própria comunidade. Necessário é que, partindo da investigação científica, os indivíduos que integram este grupo estejam conscientes das causas, natureza e consequências das suas opções. Muitas vezes, devido à ausência de estudos e referenciais, se toma o passado como uma realidade que nunca foi e, partindo desse pressuposto, se fundam decisões que comprometem a evolução natural das práticas enraizadas na comunidade. Muitas vezes institucionaliza-se um costume, antes “propriedade” da população e da sua iniciativa, e agora transformado em algo que deve suceder de uma forma predeterminada, que não deve ser alterada. Este é outro dos questionamentos que nos deve abordar.

Quais são os limites – se é que se devem traçar – entre a tradição e a inovação? E, a existirem limites, como é que se conjugam e justificam? Como seleccionar o que é relevante e o que é menos considerado numa determinada prática cultural? A investigação científica, nomeadamente a averiguação histórica e a pesquisa etnográfica, são instrumentos fulcrais para que se possa justificar um processo dessa natureza. Estamos todos de acordo que é importante salvaguardar alguns elementos de forma a que não percam, no entanto não devemos contribuir para um desenraizamento das práticas relativamente à comunidade. Os processos de inventariação e levantamento histórico devem ser um contributo para que se perceba melhor as manifestações, mas não ser o fundamento para uma cristalização das mesmas.

Se é verdade que a Dança do Rei David continua hoje a manter uma regularidade significativa na sua forma e apresentação, devido fundamentalmente ao facto de ser executada por uma linhagem familiar que se orgulha de ter essa responsabilidade, não é menos evidente que está sempre sujeita às contingências associadas à organização das Festas de São João que acaba por deter os “direitos” desta prática. Uma melhor reflexão sobre a sua prática e exibição poderá reforçar a sua ligação à comunidade. O seu uso e repetição excessiva fora do âmbito das Festas de São João de Braga poderá comprometer a sua vitalidade e banalizar uma prática que perpassou os tempos, não apenas pela sua peculiaridade, mas também por se exhibir apenas uma vez no ano.

Ao falarmos de paisagens sonoras potenciamos, com particular significado, o nosso âmbito de abordagem, especialmente quando aplicamos às diversas práticas e manifestações que se integram numa comunidade. Não se cingindo ao âmbito exclusivo da musicologia, as paisagens sonoras abrem-nos ao cruzamento da música, com a história, antropologia, filosofia, entre outros âmbitos das ciências sociais, numa possibilidade interdisciplinaridade a que os investigadores são cada vez mais convocados.

Seguindo este critério mais alargado de análise permitido pelo conceito em questão, encontramos mais um caminho de aprofundamento das diversas paisagens sonoras, sejam naturais, espontâneas ou construídas, que as comunidades exibem. Num tempo em que é crescentemente fortalecida a valorização e salvaguarda das

práticas e manifestações enquadradas com o património cultural imaterial, a reflexão das paisagens sonoras e seus contextos pode ser um oportuno campo de reflexão.

No caso particular da Dança do Rei David, uma paisagem sonora associada a um conjunto mais alargado de paisagens sonoras, dado que se integra nas Festas de São João de Braga, estamos diante de uma prática em que o som é decisivo para a sua relevância comunitária, bem como para com o vínculo afetivo que gera junto dos bracarenses. A oportunidade do seu aprofundamento partindo da sua análise como paisagem sonora permite-nos compreender melhor os riscos em que incorre, num tempo em que a institucionalização das tradições as pode desenraizar das comunidades de origem, mas também em virtude da sua replicação fora do contexto das Festas de São João.

Outro dos aspetos relevantes a considerar nesta paisagem sonora bracarense é a sua relevância na definição de uma identidade local e sua construção acumulada ao longo do tempo. A Dança do Rei David, pela sua singularidade, mas particularmente pela sua melodia, são elementos afetivos inequivocamente a uma identidade bracarense, quer pelo vínculo afetivo que apresentam junto da comunidade, quer pelo facto de não ser partilhado com nenhuma outra comunidade.

Esse cariz de autenticidade, que pode estar adstrito a uma determinada paisagem sonora, acaba por confirmar a relevância das sonoridades na construção das identidades locais. A música e a sua composição e execução é um dos principais elementos distintivos das comunidades, o que torna crescentemente oportuna a sua reflexão e aprofundamento.

Referências bibliográficas

- Cabral, C. B. (2011). *Património Cultural Imaterial. Convenção da UNESCO e seus contextos*, Lisboa: Edições 70.
- Ferreira, R. (2014). *O São João é de Braga*. Braga: Associação de Festas de São João.
- Freitas, B. J. S. (1890). *Memórias de Braga*. Braga: Imprensa Catholica.
- Gomes, J. (1904). *O S. João em Braga*. Braga: Typografia Universal.
- Leite, J. C. M. (1986). *Danças regionais do Minho*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.
- Marques, J. (1982). Os Pergaminhos da Confraria de S. João do Souto da cidade de Braga (1186-1545). *Revista Bracara Augusta*, 36, 81 (82), Braga, pp. 71-199.
- Milheiro, M. M. C. (2003). *Braga: a cidade e a festa no século XVIII*. Guimarães: NEPS, D.L.
- Oliveira, A. (recolha). (2006, June 6). São João em tempos de crise. *Diário do Minho*, p. 10.
- Oliveira, E. V. (1995). *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- Palha, M. H. (1984). *A dança do Rei David e o Carro dos Pastores*. Braga: [s.n.].
- Peixoto, I. J. (1992). *Memórias Particulares*. Braga: Arquivo Distrital/Universidade do Minho.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.º 3, pp. 3-15.
- Ribas, T. (1982). *Danças Populares Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação e das Universidades.
- Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto*. 3.ª edição. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.
- Sanchis, P. (1983). *Arraial festa de um povo: as romarias portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

Arquivos consultados

- Arquivo Aliança/Museu da Imagem/Câmara Municipal de Braga.
- Arquivo Distrital de Braga/Universidade do Minho
- Arquivo Municipal de Braga

Periódicos consultados

- O Bracarense* – periódico político e literário [1855-1869]
- O Jornal do Porto* [1859-1892]
- O Progresso* [1862-1865]
- Commercio do Minho* [1873-1921]
- Diário do Minho* [1919-atualidade]

Estudos Artísticos, Performance
e Paisagens Sonoras



Árvore Cantante - Burnley, Lancashire, Reino Unido.
Projeto de artes e regeneração *Panopticons* - Rede de Artes Ambientais de Lancashire.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Singing_Ringing_Tree_\(Panopticons\)#/media/File:Singing_Ringing_Tree_Stitch.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Singing_Ringing_Tree_(Panopticons)#/media/File:Singing_Ringing_Tree_Stitch.jpg)

DOIS CASOS DE MÚSICA DESCRITIVA NA GUITARRA CLÁSSICA:

FANTASIE VILLAGEOISE, OP. 52 (CA. 1832), DE F. SOR,

E *A L'AUBE DU DERNIER JOUR*, OP. 33 (1988), DE F. KLEYNJANS

RICARDO BARCELÓ

Universidade do Minho – CEHUM

São raros os casos de música programática ou descritiva na guitarra clássica que tenham como objetivo primordial a realização de um retrato sonoro de um determinado lugar e num momento histórico particular. Para o investigador espanhol Alcalde de Isla a música programática está relacionada com elementos extramusicais:

Ao contrário da música “pura” ou abstrata, cujo significado começa e termina na própria música, sem nenhuma referência a algo externo, a música do programa é aquela relacionada a elementos extramusicais, que atuam em princípio como *script*, conteúdo, modelo, etc., que podem ser imagens, ideias, paisagens, eventos ou ações dramáticas. O valor do programa poderá ser entendido de duas maneiras, como motivação ou padrão a seguir no desenvolvimento da composição, mas também como um conceito musical de fusão música-literatura, típico do ideal romântico de encontro das artes à procura de maior expressão¹.

O presente estudo aborda duas obras paradigmáticas do repertório guitarrístico com estas características publicadas em Paris nos séculos XIX e XX, respetivamente. A primeira, *Fantaisie Villageoise pour guitare seule Composée et dédiée à Mr. Denis Aguado par son ami Ferdinand Sor, op. 52* (Paris: Pacini), é uma obra a solo escrita para o instrumento designado atualmente guitarra clássico-romântica, pelo período do seu auge, conhecido na sua época como “viola francesa” em Portugal². Os dois

¹ Do original em castelhano: *Por oposición a la música “pura” o abstracta, cuya significación comienza y termina en la música misma, sin ninguna referencia a algo externo, la música de programa es aquella relacionada con un elemento extramusical, que actúa en principio como guión, contenido, modelo, etc.; puede tratarse de imágenes, ideas, paisajes, acontecimientos o acciones dramáticas. El valor del programa habrá que entenderlo en dos sentidos, como motivación o pauta a seguir en el desarrollo de la composición y también como concepto musical de fusión música-literatura, propio del ideal romántico de encuentro de las artes a la búsqueda de mayor expresión.* Alcalde de Isla, 2007, p. 2.

² Esta denominação radica no facto de este instrumento musical possuir seis ordens de cordas, popularizado a partir das invasões francesas instrumento em comparação com o que o antecedeu, hoje chamado

compositores mostram alguns pontos em comum, apesar dos seus diferentes estilos e épocas, porque ambos recorrem à metáfora musical e ao uso das chamadas técnicas estendidas na guitarra, para produzir efeitos que entendemos designar de *onomatopeias músico-instrumentais*. As obras referidas contêm elementos que evocam, em Sor, a vida aldeana, provavelmente algures em Espanha no início do séc. XIX, e na obra de Kleynjans, a atmosfera de uma prisão de Paris durante a Revolução Francesa.

De um modo geral, podemos identificar alguns dos recursos retóricos utilizados como signos icónicos, segundo as apreciações de Camacho Blanco.

Os signos icónicos seriam aqueles que são produzidos por analogia. Dentro dessa denominação, poderíamos incluir a onomatopeia, os gestos, o recitativo ou o tónico do *pianto*. Na sua construção, esses signos tomam como elementos constituintes a imitação, a hipotipose e a écfrase. O caso da imitação é óbvio: a música imita o som do objeto que se quer significar. Um exemplo disso são os tambores ouvidos no final da *Obertura 1812*, op. 49 de Tchaikowsky, que representam canhões³.

Os elementos mencionados são utilizados, quer por Sor, quer por Kleynjans, nas descrições musicais de diferentes paisagens sonoras, ao longo das obras objeto de análise.

***Fantaisie Villageoise* op. 52 (ca. 1832) de Fernando Sor**

Fernando Sor (1778-1839) nasceu em Barcelona, aprendendo muito cedo a tocar a guitarra e o violino. Depois da morte do seu pai ingressou no Mosteiro de Montserrat onde, durante cerca de seis anos, fez parte da capela musical, integrando o coro e acompanhamento instrumental. Com 17 anos abandonou o Mosteiro para seguir a carreira militar, no entanto, acabou sendo um dos maiores compositores de repertório para guitarra. Por volta do ano de 1810, depois das invasões francesas em Espanha e durante o reinado de José Bonaparte -irmão de Napoleão-, Sor jurou fidelidade ao regime e chegou a ser oficial das milícias francesas em Espanha. Quando os franceses foram derrotados nesse país, as forças militares napoleónicas retiraram-se para França, e Sor, identificado como *afrancesado*, viu-se obrigado a retirar-se com elas no ano 1813, junto com muitos outros intelectuais, para evitar represálias. Instalou-se inicialmente em Paris e posteriormente residiu em Inglaterra e na Rússia, tendo uma vida itinerante, sem poder voltar nunca a Espanha. Depois de viver alguns anos na Rússia, em 1827 Sor voltou a Paris, onde permaneceu até a sua morte em 1839. Por volta do ano 1832, compôs a *Fantaisie Villageoise*, op. 52, provavelmente inspirado na vida cotidiana das aldeias espanholas da sua juventude. De facto, a obra começa com um *Andantino* no qual Sor evoca o ambiente sonoro

de guitarra barroca, com cinco ordens, antes conhecido em toda Europa como guitarra espanhola. Ambas denominações, portanto, radicavam no ponto de partida da sua disseminação internacional.

³ Do original em castelhano: *Los signos icónicos serían aquellos que se producen por analogía. Dentro de esta denominación podríamos incluir las onomatopeyas, los gestos, el recitativo o el tónico del pianto. En su construcción, estos signos toman como constituyente la imitación, la hipotiposis y la écfrasis. El caso de la imitación es obvio: la música imita el sonido del objeto que quiere significar. Un ejemplo de ello son los tambores que se escuchan al final de la Obertura 1812, op. 49 de Tchaikowsky, que representan unos cañones.* Camacho Blanco, 2017, p. 39.

daquelas paisagens, talvez revelando saudades do seu país no exílio, e ainda mais patente no seu duo op. 54, que acaba com rasgueados no estilo espanhol, um recurso técnico inusual na sua extensa obra guitarrista (Sor, 2009). *Fantaisie Villageoise* pode designar-se em português Fantasia Aldeana, ou Rústica, e consta de 4 partes: I *Andantino*; II *Appel* (Chamada); III *Danse* (Dança); IV *Prière* (Oração). Sobre a interpretação desta obra, provavelmente no dia da sua estreia, o musicólogo Gerardo Arriaga (1992), escreveu o seguinte:

No dia 24 de abril de 1836, Sor ofereceu um concerto em seu próprio benefício: foi uma de suas últimas apresentações em público. A audiência, segundo a *Revue et Gazette Musicale de Paris*, era formada principalmente por espanhóis. Nesse concerto, entre outras coisas, Sor tocou a sua *Fantaisie villageoise*, op 52⁴.

O título e os subtítulos dados pelo compositor a uma obra são dados importantes para o intérprete e ouvintes pois eles orientam à partida a imaginação do ouvinte num determinado sentido. De facto, o título é uma intervenção substancial do compositor, especialmente numa obra musical descritiva (López-Montes, 2014, p. 253).

O *Andantino* da *Fantaisie Villageoise* funciona como uma introdução, está escrito na tonalidade de lá menor, apresentando alguns gestos musicais característicos da música tradicional de Espanha. Achamos que não é desdenhável o dado que aporta Arriaga de que a maior parte do público estava integrado por espanhóis residentes em Paris, nem o outro que aparece mais a frente no texto da *Revue et Gazette Musicale de Paris*, que nos permite saber que no mesmo concerto também tocou o dedicatário da Fantasia de Sor: o guitarrista e compositor madrileno Dionisio Aguado.

ANDANTINO.
Fernando Sor
Fantaisie Villageoise
Op. 52

Fig. 1 - Andantino. *Fantaisie Villageoise*, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

Sor começa a sua narração musical levando o ouvinte que conhece as especificidades culturais de tal região geográfica a um ambiente familiar, utilizando a

⁴ Do original em castelhano: *El 24 de abril de 1836 Sor ofreció un concierto a beneficio propio: fue una de sus últimas apariciones en público. La audiencia, según hizo constar la Revue et Gazette Musicale de Paris, estuvo formada principalmente por españoles. En ese concierto, entre otras cosas, Sor tocó su Fantaisie villageoise, Op 52.* Arriaga, 1992, p. 10.

figura retórica da éfrase musical, sendo a descrição principalmente emocional e cognitiva, segundo Camacho Blanco (2017), dando como exemplo de tal éfrase musical a obra sinfônica *La Mer*, de Claude Debussy.

Um exemplo disso seria *O mar. Três esboços sinfônicos para a orquestra*, de Debussy. Nesta obra, o mar é descrito através de sugestões e impressões; no entanto, não encontramos nele nenhum elemento que realmente nos introduza na descrição, somos recetores externos dela⁵.

A segunda parte da obra intitula-se *Appel*. Consiste apenas numa passagem breve na qual é usada uma escala pentatônica formada pelas notas mi, fa# la, si, do#, numa melodia produzida através de harmônicos naturais nos trastos 3º, 4º e 5º. Nesta parte, Sor parece ter a intenção de retratar um ambiente bucólico, mas em particular a chamada pública do pregoeiro, que tradicionalmente usava uma corneta, convidando à festa popular, que na Fantasia de Sor estaria representada pela Dança, em *Allegro*.

Appel (A Chamada)



Fig. 2 - Appel. *Fantasia Villageoise*, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

Os pregoeiros, que já existiam na Europa medieval, eram ainda figuras com um papel na vida da aldeia durante o século XIX. Com base nas apreciações de Camacho Blanco (2017), a imitação da corneta funciona nesta passagem como um signo icônico indicial, dado sugerir a presença do pregoeiro, acompanhada do seu significado.

O signo icônico também cria representações de objetos através de processos de metonímia e sinédoque. Assim, o tópic do cavalo é representado com o som de cascos (*pars pro toto*). Para Robert Hatten, as metonímias e as sinédoques musicais são indexais. Ou seja, o som do cavalo seria uma indicação de que existe um cavalo, existindo uma relação de continuidade de causa-efeito⁶.

⁵ Do original em castelhano: *Un ejemplo de ella sería El mar. Tres bocetos sinfónicos para orquesta de Debussy. En esta obra se nos describe el mar a través de sugerencias e impresiones, sin embargo, no encontramos en ella ningún elemento que realmente nos introduzca en la propia descripción, somos receptores exteriores de la misma.* Camacho Blanco, 2017, p. 39.

⁶ Do original em castelhano: *El signo icónico también crea representaciones de los objetos a través de procesos de metonimia y sinédoque. De ese modo, el tópic del caballo se representa con el sonido de las pezuñas (pars pro toto). Para Robert Hatten, las metonimias y sinédoques musicales son indexicales. Es decir, el sonido del caballo sería un indicio de que hay un caballo al darse una relación de continuidad causa-efecto.* Camacho Blanco, 2017, p. 39.

A peça seguinte é um *Allegro* que leva por título *Danse*. A Dança escrita no compasso de 6/8 é uma parte bastante extensa da *Fantasia*, que se desenvolve principalmente em **lá maior**. No entanto, durante a Dança, tal como em toda a obra, existe uma alternância de tonalidade relativamente pouco usual na música de aquela época, nomeadamente, de passagens em **lá menor** e **lá maior**, passando repetidamente da tonalidade maior para a menor da mesma fundamental.



Fig. 3 - *Danse Allegro. Fantaisie Villageoise, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.*

Este recurso composicional tinha sido utilizado frequentemente por Franz Schubert, o músico austríaco coetâneo de Sor. Tal artifício foi retomado mais tarde pelo compositor Gustav Mahler (1860-1911), tal como refere o compositor catalão Benet Casablanca: “Mahler enlaça diretamente os modos maior e menor de uma fundamental comum (procedimento que, na sua delicada irisação harmónica, remete aos típicos claro-escuros tonais da música de Schubert)”⁷.

Ao longo da história das artes tem havido uma ligação bastante próxima entre cor, luz e som, como refere González Compeán (2011), podendo-se talvez afirmar que tais mudanças de modo utilizadas por Sor sugerem a passagem de nuvens que escondem o sol, criando um efeito de claro-escuro que faz lembrar o estilo do artista plástico espanhol coetâneo de Sor, Francisco de Goya (1746-1828), podendo observar-se, por exemplo, na sua pintura *El baile a orillas del Manzanares* (fig. 4). A luz da paisagem estaria representada pelas partes em tom maior e as zonas sombrias pelas passagens em tonalidade menor. Curiosamente, como potencial ligação, a obra foi dedicada ao seu amigo, o grande guitarrista espanhol Dionisio Aguado, que era natural da região de Madrid, onde passa o rio Manzanares.

⁷ Do original em castelhano: *Mahler enlaza directamente los modos mayor y menor de una fundamental común (procedimiento que, en su delicada irisação armónica, remite a los típicos claroscurros tonales de la música de Schubert)*. Casablanca, 1995, pp. 8-9.



Fig. 4 - Francisco de Goya (1777). *El baile a orillas del Manzanares*.
Madrid: Museo del Prado

Dos comentários de Camacho Blanco (2017) podemos afirmar que Sor teria recorrido, de forma discreta, à figura retórica da hipotipose musical, tentando introduzir o ouvinte numa cena de dança ao ar livre: “Se entendermos a narratividade musical como a criação de uma própria diegese, na hipotipose estaríamos dentro dela”⁸.

Dentro dessa alternância modal utilizada por Sor, em determinado momento central da peça, no modo menor, surge uma passagem com um tipo de escrita e articulação que parece aludir a um solo de fagote acompanhado. Isto não resulta invulgar na música deste compositor, pois a imitação de outros instrumentos com a guitarra era uma das suas práticas usuais. O compositor, no seu *Método para Guitarra* (1830) referiu-se precisamente a esta temática.

A imitação de outros instrumentos não é nunca efeito exclusivo da qualidade do som; é necessário também que tal passagem esteja disposta como o estaria numa partitura para os instrumentos que quero imitar [...] no dialeto dos instrumentos que desejo imitar⁹.

⁸ Si entendemos la narratividade musical como la creación de una propia diégesis, en la hipotiposis nosotros nos encontraríamos dentro de ella.” Camacho Blanco, 2017, p. 39.

⁹ Do original em castelhano: *La imitación de otros instrumentos no es nunca efecto exclusivo de la calidad del sonido; es preciso además que ese pasaje esté dispuesto como lo estaría en una partitura para los instrumentos que quiero imitar [...] en el dialecto de los instrumentos que quiero imitar*. Sor, 2009, p. 34.

É de salientar que o timbre do fagote tem sido usado de forma recorrente como metáfora para sugerir musicalmente cenas de carácter burlesco ou tenebroso, e aqui, a música de Sor aparenta insinuar o aparecimento público de uma personagem particular, talvez uma pessoa local de alta linhagem, ou da hierarquia eclesiástica, que altera o ambiente festivo. Este personagem surge na obra representada simbolicamente por uma melodia grave com um ritmo marcado. Lembramos que no extrato da partitura que se segue a guitarra soa uma oitava abaixo do que está escrito, como é habitual.



Fig. 5 - Danse Allegro. Fantaisie Villageoise, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

Segue-se *Prière* (Oração). Nos quatro compassos prévios à *Oração*, Sor recorre à produção de harmónicos naturais em duas cordas no 6º trasto, um recurso totalmente inusual ainda hoje, tendo como resultado sons *multifónicos* (Seth e Tsao, 2014; Schneider, 2015), que se revelam adequados para imitar o repique dos sinos de afinação indeterminada, convocando os fiéis à missa, descrevendo a paisagem sonora característica da vida de alguma aldeia espanhola da sua época, em dia festivo.



Fig. 6 - Prière. Fantaisie Villageoise, op 52. F. Sor. Paris, 1832: o autor.

A produção de multifónicos é uma das chamadas técnicas estendidas, e ocorre quando, através do uso de práticas incomuns, certos sons parciais normalmente presentes num tom são destacados mediante técnicas ou digitações especiais, para, por sua vez, criarem outros sons parciais. Segundo Seth e Tsao “Um multifónico

ocorre quando pelo menos dos tons são produzidos simultaneamente. Uma das mais antigas referências de multifônicos na guitarra encontra-se na *Fantaisie Villageoise* de Sor¹⁰.

Portanto, a hierarquia tradicional dentro da estrutura harmónica de um tom é alterada de modo que os sons parciais se destaquem por cima da fundamental e produzam acordes de frequências altas. Esses sons múltiplos designados multifônicos também podem ser produzidos na guitarra clássica, entre outros instrumentos, especialmente nas cordas graves.

Embora os multifônicos sejam bastante raros na literatura de guitarra, é surpreendente que o seu primeiro aparecimento tenha sido no início da década de 1830. Na sua *Fantaisie Villageoise* op. 52 Fernando Sor imita os repiques dos sinos de uma igreja com harmônicos naturais simultâneos no sexto trasto, na 5ª e na 6ª corda, e duas vezes só na sexta corda¹¹.

Este efeito que pretende imitar o som dos sinos da igreja é um tipo de signo icónico, como uma *onomatopeia músico-instrumental*, considerando que é a tentativa de imitar um elemento de determinada paisagem sonora utilizando um instrumento musical como a guitarra. Onomatopeia é uma figura de linguagem que indica a reprodução de sons ou de ruídos, um processo de formação de palavras ou fonemas com o objetivo de tentar imitar um determinado som. Esta figura de linguagem é bastante utilizada em revistas de banda desenhada (Cuñarro, L. y Finol, J. E., 2013) para representar elementos de uma paisagem sonora de forma visual. No caso da onomatopeia musical, plasmada na partitura e na sua reprodução sonora, é por vezes produzida através de técnicas expandidas, num instrumento musical. Segundo Angelo Gilardino,

[...] sejam os estudos de Fernando Sor a música mais excelsa que ele nos deixou, onde Sor compunha sem pressupostos retóricos –quer fossem orquestrais ou pianísticos– e se entregava livremente à busca idiomático-musical sem um modelo exterior [...] a guitarra é a guitarra, podendo evocar qualquer instrumento, mas é necessário que não imite nenhum. Enquanto a evocação é um recurso poético, a imitação é um recurso engraçado, de piada, de maneira nenhuma artístico¹².

¹⁰ Do original em inglês: *A multiphonic occurs when at least two pitches are made to sound simultaneously. One of the earliest instances of multiphonics in guitar music is found in Sor's Fantaisie Villageoise* (Seth e Tsao, 2014, p. 118).

¹¹ Do original em inglês. *Though multiphonics are quite rare in guitar literature, it is surprising that their first appearance was in the early 1830s. In his Fantaisie Villageoise op. 52 Fernando Sor mimic chiming church bells with simultaneous 6th fret natural harmonics on both E and A strings, and twice on the sixth string alone.*¹¹ Schneider, 2015, p. 135.

¹² Do original em castelhano: *[...] la música más excelsa que nos dejó Fernando Sor sean sus estudios, donde componía sin presupuestos retóricos – ya fuesen orquestales o pianísticos – y se entregaba libremente a la búsqueda idiomático-musical sin un modelo exterior. [...] la guitarra es la guitarra, puede evocar cualquier instrumento, pero es preciso que no imite a ninguno. Mientras que la evocación es recurso poético, la imitación es recurso de gracioso, de mona, de ninguna manera artístico.* Gimeno, 2019.

No entanto, apesar desta apreciação de Gilardino (Gimeno, 2019), deve-se acrescentar que, neste caso, Sor utiliza a imitação como um recurso auxiliar da evocação, como uma pincelada de cor para identificar mais facilmente o ambiente que ele deseja pintar, de forma quase experimental do nosso ponto de vista, o que evidentemente não torna menos artística a sua obra. Sor, em *Oração*, também recorre a outro recurso muito imaginativo e pouco usual: tocar duas cordas simultaneamente em uníssono, realizando uma melodia que lembra um cântico religioso. Assim, se consegue um efeito coral graças aos diferentes timbres produzidos por cada uma das cordas, mas também pela diferença de falta de simultaneidade absoluta entre ambas notas da mesma altura, quase imperceptível. Isto radica fundamentalmente no facto de ambas notas serem produzidas em duas cordas diferentes, atacadas por dois dedos morfológicamente diferentes. Porém, esta sonoridade especial na obra funciona como a representação de um coro, através de um processo de sinédoque musical, que indicia a presença de um grupo de pessoas que cantam juntas um cântico religioso. A obra termina com esta secção.

A L'aube du Dernier Jour, Op. 33 (1988). F. Kleynjans

Francis Kleynjans nasceu em 1951 em Paris. Em 1971 ingressou no Conservatório Nacional de Música da sua cidade natal estudando quatro anos sob a direção de Alexandre Lagoya, antes de estudar com o guitarrista venezuelano Alirio Díaz. Após este período, Kleynjans realizou uma série de concertos na França, Espanha, Alemanha e Grã-Bretanha. Além de intérprete Francis Kleynjans é também compositor, sendo premiado pelo seu díptico *A l'aube du dernier jour, op. 33*, no 22º concurso de Composição de Radio France, em 1980. Esta peça viria a ser publicada em 1988 pela editora francesa Henry Lemoine (Kleynjans, 1988) e gravada em CD pelo guitarrista Roberto Aussel, a quem foi dedicada. A música impressionista parece ser uma das principais influências de Kleynjans, mas este prolífico compositor também demonstra o domínio de várias técnicas de escrita contemporânea para guitarra. Kleynjans foi laureado pela Fundação Yehudi Menuhim pelo seu talento como guitarrista. A sua discografia conta com mais de 12 CD editados que contêm cerca de 300 obras da sua autoria (Carbajo, 2008; Editions Lemoine, 2019).

Kleynjans compôs *A l'aube du dernier jour, op. 33* em 1988 e trata-se de uma obra programática em duas partes. A primeira intitula-se *Attente* (Expectante) e a segunda *L'Aube* (O amanhecer). Neste díptico, a música tem uma ligação com a História e sugere determinadas imagens mediante recursos extramusicais graças ao uso de técnicas estendidas na guitarra. É uma composição de carácter impressionista que incorpora elementos tonais e atonais com o fim de recriar os últimos momentos de um homem condenado à morte por guilhotina, aguardando em uma cela a chegada de seu último amanhecer antes de ser executado (Escobar Téllez, 2013). Numa entrevista publicada na revista *Les Cahiers de la Guitare*, Kleynjans descreve a sua obra da seguinte maneira:

É realmente uma peça emblemática, um fetiche para mim. Explicar a sua popularidade resulta-me impossível. Está baseada numa lei de oposição: o imutável (ostinato) e o imprevisível (simbolizado pelos elementos rítmicos). As partes tonais representam o sonho, enquanto o estresse é manifestado num estilo chamativo. O interessante é que o imprevisível está situado numa estrutura muito rigorosa. A história do condenado é quase anedótica em retrospectiva; sei que se pode imaginar muito mais porque a música, a arte dos sons, dá liberdade a todo possível imaginário¹³.

A l'aube du dernier jour é, portanto, uma obra descritiva que usa diversos recursos extramusicais para contar uma história baseada em certos acontecimentos da Revolução Francesa, evocando a atmosfera de “*La Terreur*” (o terror) quando os condenados eram executados na guilhotina, a pena de morte habitual na França daquela época, que continuou a ser utilizada até 1977.

Entre os efeitos sonoros empregues podemos ouvir, sucessivamente sons que simbolizam um relógio, sinos, portas rangentes, passos, ruídos de fechadura e por último a queda de uma guilhotina. Usando variados meios, em *Attente*, Kleynjans descreve uma personagem expectante, que ouve o tiquetaque do relógio, real ou imaginário, que marca o tempo inexorável, a medida que se aproxima a sua execução. Esse relógio é evocado graças a um *ostinato* em sons abafados em 1ª e 2ª corda, com a indicação *très mécanique* (muito mecânico).

1. “ATTENTE”

Fig. 7 - *A l'aube du dernier jour*, op. 33. F. Kleynjans. Paris, 1988:
Les Editions Henry Lemoine.

¹³ Do original em francês: *Effectivement, c'est une pièce phare, fétiche pour moi. Expliquer sa popularité m'est impossible. Elle est basée sur une loi d'opposition: l'immuable (ostinato) et l'imprévisible (symbolisé par les éléments rythmiques). Les plages tonales représentent le rêve tandis que le stress est exprimé dans un style engagé. L'intérêt est que l'imprévisible se situe ici dans un cadre très strict. L'histoire du condamné à mort est presque anecdotique avec le recul, je sais que l'on peut imaginer bien davantage car la musique, l'art des sons, laisse libre cours à tout l'imaginaire possible.* Carbajo, 2008, p. 6.

Em *L'Aube*, o condenado apercebe-se repentinamente da realidade que o espera, quando o repique dos sinos de uma igreja próxima ressoa na sua cela, anunciando um novo amanhecer. Tal sonoridade é produzida mediante o toque repetido da 5ª corda sobreposta à 6ª corda, o que tem como resultado um som de afinação indeterminada, com uma componente percussiva, que lembra o som de uma torre sineira. É interessante o apelo visual de Kleyjans na partitura, que recorre a uma série de sinos desenhados regularmente na pauta musical, acrescentando as indicações *pesant et régulier*, que reforçam a mensagem visual e sonora. Tal elemento gráfico é semelhante às convenções iconográficas da banda desenhada, como se pode inferir das afirmações de Gubern (1974).

As metáforas visuais constituem uma das mais curiosas convenções linguísticas da banda desenhada. A metáfora visualizada pode ser definida como uma convenção gráfica própria da banda desenhada, que expressa o estado psíquico das personagens mediante signos icónicos de carácter metafórico. Tais são, por exemplo, o signo de interrogação para indicar perplexidade, a lâmpada para expressar a ideia iluminada, as estrelas que se vem quando se recebe um golpe, e o tronco e a serra para indicar o sono...¹⁴

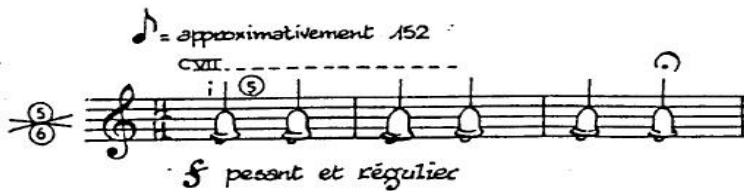


Fig. 8 - *A l'aube du dernier jour*, op. 33. F. Kleyjans. Paris, 1988: Les Editions Henry Lemoine.

Na paisagem sonora que Kleyjans desenvolve em forma de narração musical, o repique dos sinos é seguido pelo som de passos no corredor, que poderiam ser do seu carcereiro, ou ainda do seu carrasco. O compositor reitera então o uso da metáfora visual como instrução para realizar tal descrição sonora; neste caso, o desenho é um conjunto de símbolos interligados, como uma espécie de manual de instruções para a realização prática de diversos efeitos de percussão com os dedos em diferentes partes da guitarra, explorando simultaneamente a vibração resultante das cordas, assim como a sua ressonância no instrumento.

¹⁴ Do original em castelhano: *Las metáforas visualizadas constituyen una de las más curiosas convenciones lingüísticas de los cómics. La metáfora visualizada se define como una convención gráfica propia de los cómics, que expresa el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico. Tales son, por ejemplo, la interrogante para indicar perplexidad, la bombilla para expresar la idea luminosa, las estrellas que se ven al recibir un porrazo, el tronco y la sierra para indicar el sueño...* Gubern, 1974, p. 148.

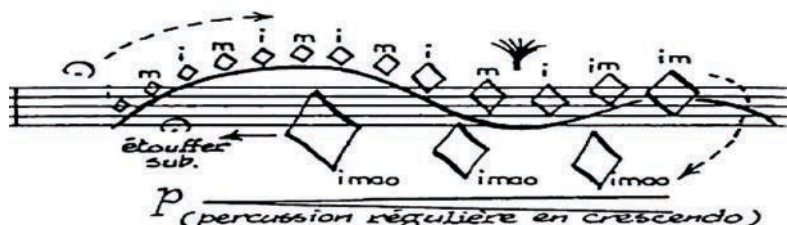


Fig. 9 - A l'aube du dernier jour, op. 33. F. Kleyjnans. Paris, 1988:
Les Editions Henry Lemoine.

Gubern (2009) defende que a onomatopeia tem sido um recurso utilizado no mundo da música, sendo um dos recursos mais característicos da banda desenhada. Na verdade, a metáfora visual na partitura pode ser considerada um empréstimo interessante e útil para conseguir determinados resultados musicais, tal como é usada por Kleyjnans para ilustrar o seu conto sonoro: “A onomatopeia tem sido explorada no universo da música, da poesia e da canção. Mas o meio que a tem formalizado de forma mais sistemática tem sido a banda desenhada, porque se tem convertido numa figura quase imprescindível”¹⁵.

Na história que o autor pretende evocar, é possível também imaginar o som de uma porta que guincha durante a sua abertura. O compositor, com este fim, recorre à fricção das unhas que se deslizam longitudinalmente a diferentes velocidades sobre duas cordas graves, arranhando o espiral metálico das mesmas, para produzir um ruído áspero, que vai do *fortissimo* até praticamente desaparecer. Isto é representado graficamente por duas linhas paralelas em ziguezague, cuja amplitude vai diminuindo rapidamente, como podemos ver no seguinte exemplo.

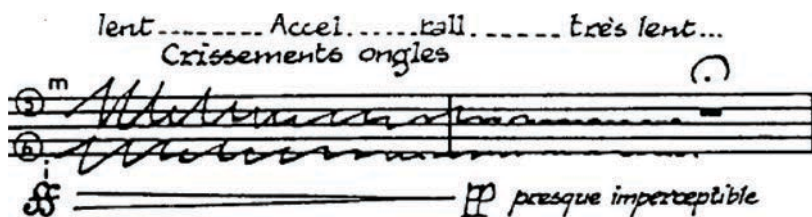


Fig. 10 - A l'aube du dernier jour, op. 33. F. Kleyjnans. Paris, 1988:
Les Editions Henry Lemoine.

¹⁵ Do original em castelhano: *Ha habido una explotación de la onomatopeya en el mundo de la música, de la poética y de la canción. Pero el medio que la ha formalizado de una forma más sistemática ha sido el comic, porque se ha convertido en una figura casi imprescindible.* Gubern, 2009, p. 54.

Em seguida, o condenado faz o percurso para o seu local de execução, enquanto experimenta uma avalanche de emoções intensas quando se aproxima do fim, o que na música é representado utilizando um tempo mais rápido, com maior tensão harmónica. Inicialmente, a personagem está em um estado de ansiedade e incerteza, tentando ignorar o seu destino, acompanhado por memórias contrastantes de alegria, nostalgia ou tristeza. Mas à medida que ele avança no seu caminho à morte, esses sentimentos se transformam e se intensificam, chegando ao ponto de se transformarem em ira e loucura. No seu último momento de vida todos os sentimentos se unem num desespero total, que são interrompidos pelo som abrupto de uma guilhotina.



Fig. 11 - *A l'aube du dernier jour*, op. 33. F. Kleynjans. Paris, 1988:
Les Editions Henry Lemoine.

A obra acaba quando a lâmina metálica da guilhotina cai cortando o pescoço do condenado, terminando assim com a sua vida, representada sonoramente mediante um som deslizante *accelerando* sobre a espiral metálica da corda e um *pizzicato* Bartok final, com a indicação dinâmica de *fortissimo*, que indicia o golpe derradeiro.

As duas obras estudadas pertencem a diferentes épocas, sendo estilística e formalmente contrastantes, todavia, ambas têm em comum a utilização de metáforas musicais e de diferentes tipos de signos icónicos. Os seus autores recorrem à onomatopeia instrumental, entre outros elementos utilizados, para descrever ou evocar sons provenientes de determinadas fontes sonoras de forma a estimular a imaginação do ouvinte e de o levar, por meio da música, a um lugar diferente, noutra tempo, fazendo-o, por vezes, *mergulhar* numa história ficcional. A tentativa de imitar certos sons da vida real não tem aqui uma finalidade lúdica. Trata-se do uso da onomatopeia que, em ambas as obras, surge como elemento potencialmente eficaz de evocação musical de uma determinada paisagem sonora.

Referências bibliográficas

- Alcalde de Isla, J. (2007) *Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica*. Madrid: Área Abierta. Universidad Complutense.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2288303> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Arriaga, Gerardo (1992). *Fernando Sor: Músicas na Guitarra*. Notas al Programa. *Tercer concierto* Madrid: Fundação Juan March.
- Camacho Blanco L. F. (2017) *Urdimbre: La Metáfora en el Discurso Musical*. Tese de Mestrado: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.
<http://luisfelipecamacho.com/wordpress/uploads/2017/12/Urdimbre.-La-met%C3%A1fora-en-el-discurso-musical.-Luis-Felipe-Camacho-Blanco.pdf> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Carbajo, R. (2008) Kleyjnans, Francis (entrevista), Le salon des guitaristes. *Guitare Classique@ NET*
<http://www.guitareclassique.net/Kleyjnans-Francis> consultada a 25 de março de 2019.
- Casablancas B. (1995) *Las tonalidades y su significado. una aproximación*. Quodlibet: revista de especialización musical, 1995, n. 2. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
<http://hdl.handle.net/10017/22155>, consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Cuñarro, L. y Finol, J. E. (2013) *Semiótica del cómic: códigos y convenciones*. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 22, 2013.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn5w5> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Editions Lemoine*. <https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/francis-kleyjnans> consultada a 16 de dezembro de 2019.
- Escobar Téllez, G. (2013). *Análisis formal e interpretativo de la obra "A l'aube du dernier jour" (Al alba del último día) op. 33 de Francis Kleyjnans*. Tese de Mestrado. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Facultad de Artes. Carrera de Estudios Musicales Énfasis Interpretación, Guitarra Clásica.
- Gimeno, J. (2019). guitarra.artepulsado.com
http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?24474-Los&fbclid=IwAR3e5pNGh_AAWy9N_7vhC-gMxjVO1wpickN-BSs2Ph-dIUzOj7T63QbSN50 consultada a 16 de dezembro de 2019.
- González Compeán F. J. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. Valência: Universitat Politècnica de València Facultad de Bellas Artes Dpto. de Escultura.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen
- _____. (2009). *La onomatopeya es imprescindible en el cómic*. Entrevista realizada por Gabriela Pedranti. Washington: C. Cómics.
- Jeffery, B. (1977) *Fernando Sor: Composer and guitarist*. Londres: Tecla.
- Kleyjnans F. (1988). *A l'aube du dernier jour, op. 33*. Paris: Les Editions Henry Lemoine.
- López-Montes, J. (2014). *El papel de la partitura*. M. José de Córdoba, Dina Riccò et al. *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Ediciones Fundación Internacional Artécittà.
- Schneider, John (2015). *The Contemporary Guitar. Revised and Enlarged Edition*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Seth J. e Tsao M. (2014) *The Techniques of Guitar Playing* (extrato). Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
http://mingtsao.net/wp-content/uploads/texts/The_Techniques_of_Guitar_Playing_excerpt.pdf, consultada a 25 de março de 2019.
- Sor, F. (n.d.) [1832 segundo B. Jeffery (1977, 164)]. *Fantasie Villageoise*, op. 52. Paris: o autor.
- _____. (2009). *Método para guitarra*. Fafe: Editora Labirinto (1ª edição, Paris, 1830). Tradução para castelhano de E. Baranzano e R. Barceló.

À PINTURA COMO FONTE INSPIRADORA

DA CRIAÇÃO DA SUITE PARA PIANO *SOMBRA*S

LUÍS PIPA

Universidade do Minho - CEHUM

Introdução

No universo de extrema especialização em que se vive na presente era, torna-se difícil encontrar, no contexto da música dita “clássica”, ou “erudita”, quem assuma o duplo papel de instrumentista e compositor. De facto, o músico que no passado se apresentava em público interpretando indiscriminadamente obras de sua autoria e de outros compositores, foi-se tornando uma raridade. No entanto, essa foi uma prática comum até às primeiras décadas do século XX. Tocar um instrumento e compor era inerente à condição de ser músico, e o ensino de então contemplava com naturalidade o desenvolvimento harmonioso e simultâneo dessas duas facetas. No caso particular do piano, são incontáveis os exemplos, de Mozart a Liszt que, tendo ficado na história como imortais compositores, foram no seu tempo grandes e reconhecidos pianistas. Liszt, por exemplo, é considerado por muitos o maior virtuoso de todos os tempos e seguramente um dos grandes expoentes da figura de pianista-compositor. No entanto, foi também por muitos criticado pela sua maneira de interpretar obras de outros compositores, sobretudo na fase inicial da sua carreira, e chegou a ver a sua reputação como compositor bastante denegrida. Amy Fay, uma jovem pianista americana que estudou na Alemanha entre 1869 e 1875, conta que em Berlim sempre lhe haviam dito que “Liszt era um pretense compositor, que não conseguia escrever uma melodia, que não tinha originalidade, e que as suas composições eram apenas brilho para ofuscar os olhos do público”¹ (Fay, 1965, p. 236). No entanto, quando mais tarde teve oportunidade de estudar com Liszt e conhecer em profundidade a sua obra, não poupou elogios às suas características em todos os capítulos, técnicos e musicais, incluindo a capacidade que evidenciavam em não se desgastarem após várias audições (Fay, 1965, p. 237).

O exemplo de Liszt, que aqui deixei para simbolizar o de muitos outros, contrasta com o da minha própria formação, que representa um exemplo da divisão de especializações que se foi instalando ao longo do século XX até aos nossos dias.

¹ “In Berlin I had always been taught that Liszt was a would-be composer, that he could not write a melody, that he had no originality, and that his compositions were merely glitter to dazzle the eyes of the public”.

Para o caminho ter evoluído nesse sentido, terá contribuído o facto de, até ao início do século XX, a linguagem musical de grande parte dos compositores estar em consonância com aquela que constituía o repertório tradicionalmente executado. Com as correntes mais “radicais” da composição que se foram desenvolvendo ao longo do século XX, notou-se um afastamento dos grandes intérpretes da música do seu tempo e o repertório foi cada vez mais cristalizando nas obras do passado. No fundo, os pianistas não se sentiriam suficientemente identificados com as correntes estéticas que se iam afastando cada vez mais daquelas em que se centrava o seu repertório e não se sentiam, por um lado, com capacidade de embarcar nas novas correntes de escrita e, por outro, receariam experimentar um possível sentimento de menorização se embarcassem em aventuras composicionais baseadas em estéticas consideradas desatualizadas. Felizmente que, nas últimas décadas do século XX, passou a existir em alguns meios uma certa tolerância para com o regresso de linguagens menos vanguardistas, o que viria a contribuir decisivamente para que vencesse as minhas próprias inibições e viesse a avançar para a composição de *Sombras*.

Do início, até à criação de *Sombras*

O contexto em que foi criada a peça para piano *Sombras* transporta-me, curiosamente, aos meus primeiros passos na música. Na verdade, eu não fui daquelas crianças colocadas a aprender piano aos seis anos de idade, como grande parte dos músicos de grande sucesso costumam orgulhosamente fazer constar nos seu currículo: a minha entrada no conservatório foi já por manifestação própria e, curiosamente, pela vontade de querer aprender a escrever música para registar as “composições” que tinha na altura na minha cabeça. Cabe, no entanto, dizer que essas composições não seriam mais do que pequenas canções inspiradas nos êxitos da música pop do momento, que era fundamentalmente a música que eu ouvia na altura. Tinha então doze anos de idade (na verdade, estava a pouco mais de um mês de completar o meu décimo terceiro ano de vida), quando me apresentei com a minha mãe no conservatório de música de Braga, moderno edifício patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian, indicando esse meu propósito de aprender a escrever música a quem na altura nos atendeu.

Cabe, neste ponto, dizer que eu, na verdade, já tinha convivido com as instalações do conservatório: e menciono este aspeto, por julgar não estar de todo desfasado do assunto deste texto. Em conjunto com a minha mãe, que é, ainda hoje, uma pintora amadora muito assídua, tinha frequentado durante algum tempo um curso livre de desenho e pintura com o pintor Nuno Barreto, o que, juntamente com a natural influência da minha mãe, me terá ajudado a consolidar o enorme gosto que fui desenvolvendo pela pintura e, já agora, também pela arquitetura.

Voltando à minha primeira ida ao conservatório como jovem candidato a músico, logo fui informado de que não seria possível aprender só a escrever música, que teria de aprender um instrumento, e que teria de ser o piano, pois era esse que tinha vaga disponível. Foi assim, por um acaso, que me tornei pianista. Lembro-me de, na primeira aula de piano, a professora Natércia Gonçalves me ter perguntado

o que é que eu sabia do piano, se sabia por exemplo onde era o dó: não fazia a mínima ideia.

À medida que fui avançando nos estudos, a questão da composição foi ficando para segundo plano e o piano passou a ser o principal foco do meu interesse. Terminei o curso superior de piano em Portugal, no Conservatório de Música do Porto, estudei durante três anos em Viena no curso de concertista da *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*, e completei o grau de *Master of Music* em *Performance Studies* (piano) em Inglaterra, na Universidade de Reading. Regressado a Portugal, após este período em Inglaterra, conheci o pintor e ceramista Alvaro Rocha, que vivia a escassos metros da casa para onde me havia mudado, junto à praia do Cabedelo de Viana do Castelo. Tinham passado quase vinte anos desde que tinha entrado no conservatório. Os meus estudos, em particular os dos anos mais recentes, tinham-se debruçado sobre questões técnicas e interpretativas, assim como a prática do piano como concertista. Estava nesse momento perfeitamente adormecida qualquer ideia relacionada com a intenção de compor, atividade que, no que então me dizia respeito, estaria confinada aos que tinham feito o seu percurso académico com esse propósito, e que o fariam de acordo com os cânones e estéticas que deveriam respeitar as mais recentes tendências.

O contacto próximo com Alvaro Rocha fez-me ganhar admiração pela sua obra. Proveniente da Escola do Porto, onde se formou em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes, pude conhecer de perto muitos dos seus trabalhos, tanto de pintura como de cerâmica e, em longas e frutuosas conversas, conhecer muitas das suas inquietações existenciais e estéticas. Tal como eu, Alvaro Rocha teve oportunidade de realizar diversos períodos de estudo em países estrangeiros, mas ambos nos sentíamos privilegiados por termos optado por um refúgio existencial numa pequena cidade costeira do norte de Portugal. Participei ao piano na inauguração de várias das suas exposições, e orgulho-me de ter tido o privilégio de contar com a sua amizade e partilha artística, e de poder ainda hoje usufruir da contemplação de alguns dos seus trabalhos que tenho expostos em minha casa.

A génese da obra

A história desta composição começa quando, algures no final do verão de 1994, Alvaro Rocha me disse que ia publicar um livro de desenhos, e que gostaria que eu fizesse uma composição para, de algum modo, ilustrar e complementar musicalmente a obra que estava a realizar. Eu disse-lhe imediatamente que não estava a ver como, uma vez que era pianista, e não compositor. O assunto ficou momentaneamente por aí, mas não deixei de verificar alguma incompreensão da sua parte, em relação aos meus argumentos. Não conseguindo deitar para trás das costas o assunto por completo, procurei colocar-me na sua posição: não querendo aqui discorrer sobre as profundíssimas questões relacionadas com a arte da interpretação musical, sobre algumas das quais tive ocasião, em diferentes contextos, de escrever por diversas vezes, comecei a entender que, como pintor e escultor, fosse para ele difícil aceitar que um músico se pudesse exclusivamente confinar à “mera reprodução” do trabalho dos outros, sem conseguir ser criador das suas próprias obras.

Não valerá a pena voltar à discussão da temática do pianista-compositor, já acima abordada, mas, no fundo, era esta a questão essencial.

Perante a sua insistência, uns dias mais tarde, acedi a encontrar-me com ele num café do Cabedelo; nessa altura o meu amigo mostrou-me, utilizando um bloco A4, uma fina caneta de tinta preta e as sobras do café que havíamos acabado de tomar misturadas com um pouco de água, a técnica que havia utilizado na conceção dos seus desenhos para o livro. À minha frente, Alvaro Rocha fez, num abrir e fechar de olhos, três desenhos que logo me fascinaram pela leveza do gesto, a destreza do traço, o equilíbrio da forma. Ainda a tinta não secara, logo os dedos humedecidos na água misturada com café deslizavam pela folha, criando manchas sombreadas que criavam uma espécie de relevo imaginário, texturas delicadas e evocativas, magia sobre papel, ali, mesmo à frente dos meus olhos. Ofereceu-me os desenhos, e eu pedi-lhe que os assinasse. Ainda hoje os ostento orgulhosamente, encaixilhados na parede do meu estúdio (fig. 1).



Fig. 1 - Um dos três desenhos de Alvaro Rocha, com a data de 1994, a caneta de tinta preta e água com café. No título lê-se: *Valquírias, "Estudo"*.

Após este encontro, pedi uns dias para pensar. Revivi a vontade inicial que me fez entrar para a música, incorporei o conceito do pianista-compositor, tão representativo da tradição dos autores do repertório que eu costumava interpretar e, sobretudo, interiorizei o desafio que aquele repto poderia constituir. Decidi, então, avançar.

Neste ponto do texto, julgo pertinente afirmar que, tendo-me aventurado por este caminho, e desde então concretizado mais algumas obras de maior ou menor dimensão, ainda hoje não me considero um Compositor. Não apenas por não ter oficialmente completado um grau académico em composição, o que ajudaria à formal assunção do estatuto, mas, sobretudo, no sentido em que, para o ser, deveria existir um dever de ofício, uma ética de trabalho, ao abrigo da qual, haja ou não “inspiração” (o que quer que isso possa querer significar), se torna obrigatório o exercício regular de compor, escrevendo, rabiscando, procurando, insistindo. De algum modo, no sentido em que um escritor como José Saramago considera o ato de escrever um trabalho, comparando-o, como exemplo, com o trabalho que faz um médico².

Stravinsky estaria na linha de Saramago, desvalorizando de algum modo o conceito de “inspiração”, preferindo exaltar o prazer que lhe provocava a expectativa de trabalhar “elementos musicais que lhe chamaram a atenção” (Stravinsky, 1970, p. 51)³. Na verdade, muito mais facilmente tenho eu próprio essa atitude em relação ao estudo do piano. Aí, sim, sinto a prática como um ofício, em que a procura constante de estratégias de rentabilização e organização do trabalho e a descoberta de soluções técnicas e interpretativas me é muito mais próxima, fruto de todo o meu percurso como pianista e, devo dizê-lo, também como professor de piano no ensino superior, atividade que me obriga a uma constante racionalização e reinvenção, de modo a ser possível a transmissão eficaz e inspiradora do conhecimento.

Se haverá em mim, porém, uma inevitável faceta de compositor (agora escrevendo propositadamente com letra minúscula), a verdade é que a palavra assim escrita assenta muito melhor ao que eu poderei alguma vez ambicionar neste âmbito: ser um mero compositor ocasional, movido por desafios ou súbitas inspirações, conjugadas com circunstâncias de gestão temporal favoráveis; pelo menos, enquanto as atuais circunstâncias da minha atividade como pianista e professor se mantiverem. Compreendo que a insistência sobre a clarificação deste aspeto poderá porventura parecer algo despicienda; no entanto, ela prende-se também com a vontade de não gorar eventuais expectativas que o leitor mais inadvertido possa ter criado, a partir do momento em que se deparou com a formulação do título deste capítulo.

Feitas as devidas ressalvas quanto ao estatuto de quem resolveu abarcar este cativante, mas exigente desafio, e já na posse do sistema criador de Alvaro Rocha para o seu livro, que se iria chamar *Sombras*, tomei então contacto com o seu conteúdo: cada desenho, utilizando a técnica que descrevi anteriormente, era acompanhado por uma frase, não se podendo descrever cada uma como sendo meramente um título; de facto, lidas em sequência com os desenhos, estas constituíam-se numa espécie de grande poema, uma fascinante viagem pelas preocupações filosóficas do Artista, aliadas ao seu admirável universo pictórico.

² “Escrever é um trabalho. Da mesma maneira que um médico, o que faz, é um trabalho. Essas histórias em volta da página branca, o horror da página branca...” (Saramago, 2008).

³ “This appetite that is aroused in me at the mere thought of putting in order musical elements that have attracted my attention is not at all a fortuitous thing like inspiration, but as habitual and periodic, if not as constant, as a natural need”.

O processo de composição

A melhor maneira de sintetizar a estrutura e o conteúdo geral de *Sombras*, a suite que para piano que acabei por compor e que ficou com o mesmo título do livro, será talvez a de recuperar o pequeno texto que escrevi em 2011 para a sua publicação na AVA Musical Editions. Apesar de aí estarem já sintetizadas algumas ideias-chave acima abordadas e de antecipar alguns elementos que irei desenvolver adiante, julgo poder este ser um bom ponto de partida para uma discussão mais detalhada do conteúdo composicional da obra.

A peça para piano *Sombras* foi composta em 1994 e resultou de um desafio do pintor e escultor Alvaro Rocha (1932-2010), que me instigou a escrever uma obra musical a partir de um livro que estava a conceber. *Sombras* (o livro), integrava uma sequência de desenhos a tinta aos quais o pintor juntava água que posteriormente espalhava com os dedos, cada um acompanhado por um título, e cuja leitura sequencial se constituía como uma espécie de grande poema visual.

As conotações impressionistas são, deste modo, muito presentes na composição, utilizando frequentemente a escala de tons, evocando a água presente na técnica pictórica do autor e a mancha difusa que esta provoca. Não foi minha pretensão, no entanto, percorrer passo a passo a sequência dos desenhos, mas antes traduzir sensações, partindo daqueles que me pareceram ser os seus mais importantes elos temáticos.

Sombras está dividida em seis partes, partindo de um tema que vai estando omnipresente, com diferentes graus de evidência, densidade e carácter. Os frequentes movimentos paralelos entre as duas mãos invocam constantemente a dicotomia Luz – Sombra. As diferentes partes poderão ser caracterizadas do seguinte modo:

1. Lento – poco piu mosso – A relação Luz – Sombra, entrecortada pelo esvoaçar de um pássaro e o borbulhar da vida na natureza.
2. Moderato giocoso – As marionetes, iluminadas por evocações breves do tema principal, terminando com a Luz descendo tranquilamente.
3. Andante tranquillo – O leve flutuar dos balões que sobem e descem.
4. Drammatico – Tranquillo – Agitato – Cristo na Cruz, arbitrando a luta entre o bem e o mal. O tema de Cristo evoca uma cruz na partitura, sendo o Bem retratado pelo tema principal em quintas perfeitas e o Mal pelo mesmo tema em quintas diminutas, um intervalo musical historicamente associado ao Diabo.
5. Largo – A tranquilidade do Homem na Natureza.
6. Grandioso – Presto agitato – O triunfo da Luz, culminando com a libertação das marionetes e o rebentar dos balões, “no rodopio dos destinos”⁴.

Parte 1. Lento – poco piu mosso

“Uma luz, um pássaro, um gesto...”. O primeiro desenho foi também o primeiro impulso criador. Num livro com o título *Sombras*, a primeira impressão era “uma luz” (fig. 2).

⁴ Pipa, 2011b, sp.

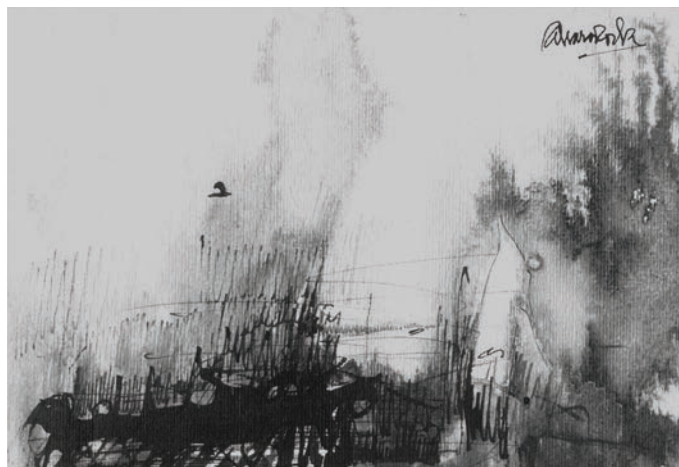


Fig. 2 - "Uma luz, um pássaro, um gesto..." (Rocha, 1995, pp. 8-9)

Naturalmente: sem luz, não há sombras. O tema inicial, que se haveria de tornar numa espécie de *leitmotiv*, procura ser discretamente luminoso, carregando consigo a sombra da sua própria luz. Nasceu quase espontaneamente, e foi tomando forma. Já depois de terminada a primeira parte, apercebi-me de que toda ela estava escrita no modo lídio de mi, algo que não tinha sido previamente planeado⁵. A atmosfera evocativa inspirada pelo ambiente do livro conferiu-lhe uma espécie de identidade própria, sem verdadeiras referências tonais, pairando embora sobre uma armação de clave de cinco sustenidos que a poderia facilmente fazer resvalar para um convencional si maior.

Em quase toda a obra, a mão esquerda funciona como uma espécie de ente sombrio da mão direita, replicando-a, num plano inferior. As notas iniciais têm uma direção ascendente, quase como se fosse à procura da luz celestial. Muitas das figuras de Alvaro Rocha têm um sentido ascensional, com os braços elevados, quase suplicantes. Embora sem as figuras que estarão mais claramente representadas em desenhos posteriores no livro, o impulso direcional deste primeiro desenho aponta claramente num sentido ascendente. O tema, na verdade, é composto por apenas seis compassos, alternando estes entre o binário e o ternário, variando as suas notas entre ritmos simples e alterados, com indicações de *ritenuto* no final de quatro dos mesmos seis compassos (fig. 3). Poderá questionar-se a razão de ter optado pela indicação *rit.* em vez de colocar uma suspensão sobre a segunda nota; na verdade, esta sequência de duas terceiras maiores ascendentes à distância de um tom configura um gesto elevatório, uma espécie de interrogação, à qual eu não queria que fosse atribuída uma duração demasiado especulativa, como sucederia inevitavelmente com a colocação de uma *fermata*. Com o *ritenuto*, a intenção é a de que a

⁵ Na verdade, se o tema inicial remete claramente para o modo lídio, os momentos finais desta primeira parte poderão aproximar-se do modo de lá sustenido frígio, pela predominância da nota lá sustenido. Fica sugerida (e assumida) esta ambivalência.

noção métrica se possa manter, de forma a não correr o risco de se perder a interação rítmica interna.



Fig. 3 - Sombras, 1ª parte, compassos 1-6

Existe um detalhe que gostaria de referenciar, e que remete para o lado do intérprete pianista que se vê no papel de compositor: esse detalhe reporta-se à indicação das dinâmicas *piano* na voz superior da mão direita e *pianíssimo* nas restantes vozes, bem como à que aparecerá a partir do compasso 7, agora com *mezzo piano* e *piano*. Esta diferenciação resulta de uma prática corrente da execução pianística que, sendo embora por muitos tacitamente exercida, virtualmente nunca se encontra nas partituras dos grandes compositores; essa prática consiste em diferenciar dinamicamente a voz superior quando esta corresponde à melodia, em contraste com as vozes que completam a harmonia num plano inferior, de modo a que a mesma melodia possa ser distintamente projetada e tenha a qualidade de, como diz John Petrie Dunn, “captar e reter a atenção do ouvinte” (Dunn, 1933, p. 93)⁶. Aliás, estas indicações apenas existem na edição impressa da partitura, não constando do excerto inicial do manuscrito que aparece no livro, que apenas refere *sempre cantabile* (fig. 4).



Fig. 4 - Primeiros compassos do manuscrito de Sombras (PIPA, 1995b, p. 95)

Após uma repetição dos seis compassos do tema, agora com oitavas na mão direita, este regressa com a ressonância de uma nota pedal em oitava no registo grave (mi) e com uma sequência de vinte pequenas notas com a indicação *leggiero*. Estas evocam o esvoaçar de um pássaro, que vai perpassar por esta terceira exposição do tema. Agora sim, a segunda nota do tema tem uma suspensão,

⁶“(…) the melodic part must always predominate, otherwise the playing will be devoid of the resonance that arrests and holds the attention of the listener”.

de modo a dar tempo para que as pequenas notas se executem e a sua ressonância possa permanecer no ar. A indicação no início da peça *con Ped*⁷. (ver fig. 2) significa que o intérprete deverá sempre procurar uma sonoridade cheia e ressonante⁸. Neste compasso em particular, o baixo deverá permanecer por toda a sua extensão, existindo no final uma pequena *fermata*, para que a memória do esvoaçar permaneça ainda por alguns instantes (fig. 5).

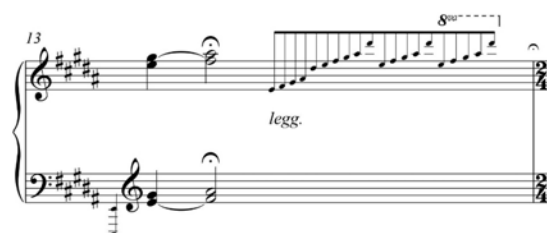


Fig. 5 - *Sombras*, 1ª parte, compasso 13

Depois desta terceira e enriquecida apresentação do tema, as pequenas notas que simbolizaram o esvoaçar do pássaro ganham uma espécie de emancipação e, com uma ligeira alteração, servem de base, num registo intermédio, a uma secção mais movimentada que designei, no texto retirado da edição da partitura, como “o borbulhar da vida na natureza”. Não surge por acaso, esta designação; Alvaro Rocha escreve, num dos seus desenhos-poema: “A vida está na natureza” Rocha, 1995, pp. 20-21). O compasso passa a quaternário suportando o tema sem as nuances rítmicas que o caracterizaram na sua origem. As mãos vão-se cruzando, exigindo do intérprete um perfeito controlo dos planos sonoros dos intervalos de terceira, de forma a que o fluxo natural do tema não sofra com esta alternância de movimentos (fig. 6).

⁷ Na edição da partitura em “Notas sobre a performance” escrevi o seguinte: “*Con Ped.* – Esta indicação significa uma utilização substancial do pedal de sustentação. No entanto, mudanças parciais e totais poderão ser efetuadas, designadamente para evitar uma sobrecarga da densidade sonora, tomando ainda em consideração as características acústicas do instrumento e da sala.” Pipa, 2011a.

⁸ Neste contexto, inspirado pelas imagens difusas dos desenhos de Alvaro Rocha, criadas através uso da água, a obra remete para um universo sonoro quase-impressionista, próximo de compositores como Debussy e Ravel. Debussy, em particular, não fazia anotações de pedal, deixando ao intérprete essa tarefa. A este propósito, é particularmente reveladora a descrição detalhada de Dean Elder sobre o modo como Walter Gieseking utilizava o pedal na interpretação de Debussy Ravel, Elder, 1985.

Fig. 6 - Sombras, 1ª parte, compassos 19-21

As fusas libertam-se no final do tema, num movimento rapidamente ascendente, atingindo um clímax que vai esmorecendo com uma descida de oitavas em *diminuendo*, constituída pela inversão das notas do segundo compasso do tema na sua configuração rítmica inicial, acabando por descansar num registo grave e com um ambiente soturno. O tema surge então com um caráter misterioso em *pp* e *ppp*, desta vez com um ritmo sem alterações, alternando entre os compassos ternário e quaternário. (fig. 7).

Fig. 7 - Sombras, 1ª parte, compassos 25-38

A primeira parte extingue-se com a evocação das duas primeiras notas do tema em oitavas, *ppp* e *molto lento* (fig 8). Como diz o pintor-poeta no seu segundo desenho: “na verdade das sombras” (Rocha, 1995, pp. 10, 11).

Fig. 8 - *Sombras*, 1ª parte, compassos. 44-6

Parte 2. Moderato giocoso

Ao contrário do que aconteceu com a parte inicial, a estrutura sonora desta segunda parte estava à partida bem definida: seria feita sobre a escala hexáfona, ou seja, a escala de tons inteiros, todos iguais entre si. A explicação é simples: queria representar as marionetes e com elas simbolizar um conjunto de figuras indiferenciadas entre si. A seguir a “na verdade das sombras”, inspiração dos momentos finais da primeira parte, Rocha escreve: “das marionetas e dos gnomos” (fig. 9). Esta ideia, juntamente com a de outro desenho mais adiante no livro com as palavras “tornamo-nos submissos” (p. 49), despoletou em mim uma imagem de bonecos inanimados, desengonçados, subjugados, conformados. Para não sobrecarregar o texto musical com acidentes ocorrentes, optei por uma armação de clave pouco convencional com três sustenidos fora da ordem instituída (fá, sol, lá). É criada desde modo uma igualdade visual entre todas as notas, que se torna importante pelo que pretende simbolizar.



Fig. 9 - “das marionetas e dos gnomos” (Rocha, 1995, pp. 12-13)

Esta segunda parte emerge das ressonâncias finais da anterior (que termina com a indicação *attacca*), começando com uma espécie de dança, quase uma tentativa de marcha, meia desengonçada, com os dedos juntos à distância de um tom em blocos de notas iguais nas duas mãos afastadas por uma oitava (sempre uma mão a sombra da outra). Este início ocorre num registo mais ou menos neutro na parte central do piano, tudo para ser tocado um pouco maquinamente, sem pedal. Uma nota luminosa (com pedal) surge de repente, chamando por um momento a atenção de todos, condutores e conduzidos (ou, manipuladores e manipulados) que, após esse ligeiro momento de distração, retomam paciente e disciplinadamente a mesma dança (fig.10).

Fig. 10 - Sombras, 2ª parte, compassos 1-8

A mesma dança é novamente interrompida, agora por duas notas ressonantes, a mesma nota que tinha anteriormente surgido, juntamente com outra adjacente, que recordam algo de familiar. Sim, são as duas primeiras notas do tema. A inquietação instala-se, o movimento deixa de ser exclusivo da zona central, a dinâmica passa a ser mais forte (*mf*, em vez de *mp* nas vezes anteriores), a ocupação do espaço mais abrangente (fig. 11).

Fig. 11 - Sombras, 2ª parte, compassos 9-13

Nova interrupção: agora sim, não restam dúvidas: as três notas ressonantes são a continuação do tema inicial. As marionetes tentam libertar-se, os movimentos fortes e invertidos atingem os extremos do piano, até que uma última interrupção sequencial do tema encaminha tranquilamente para um refúgio suavemente luminoso e repousante (fig. 12).

The musical score for 'Sombras', 2nd part, measures 16-30, is presented in four systems. The first system (measures 16-19) begins with a piano (p) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The music features strong, inverted movements reaching the extremes of the piano, with a final sequential interruption of the theme. The second system (measures 20-22) continues with similar dynamics and includes markings for 'con Ped.' and 'senza Ped.'. The third system (measures 23-25) features a mezzo-piano (mp) dynamic and a 'dim. e rit.' marking, leading to a 'p lentamente' section. The fourth system (measures 26-30) concludes with a 'pp rit.' marking, ending in a soft, luminous, and restful conclusion.

Fig. 12 - Sombras, 2ª parte, compassos 16-30

Dois desenhos-poema foram especialmente inspiradores deste final: “na luz que desce” (Rocha, 1995, pp. 14-15), que vem na sequência de “na verdade das sombras”, “das marionetas e dos gnomos”, e, mais adiante, “E choramos a pensar em Quem nos ajude...A noite já longa dá lugar à luz” (Rocha, 1995, pp. 38-39).

Parte 3. Andante tranquillo

As referências aos balões são numerosas no livro de Alvaro Rocha. Ainda na continuação de “na verdade das sombras”, “das marionetas e dos gnomos”, “na luz que desce”, surge “no balão que sobe” (Rocha, 1995, pp. 16-17). Mais adiante, “Quadrados são os pensamentos dos homens do meu século, como os balões que rebentam na sua ascensão” (Rocha, 1995, pp. 22-23); “Não quero um balão preso. Quando rebenta, a sua vida fica nas minhas mãos sem significado. Apenas a recordação do fio que nos ligou” (Rocha, 1995, pp. 32-33); “Há balões que sobem e outros que descem. Uns são etéreos, outros são de chumbo” (Rocha, 1995, pp. 40-41); “Os balões sobem e descem” (Rocha, 1995, pp. 50-51); “Os homens dançam com os balões, estrangulando-os e rebentando-os até ao nada” (Rocha, 1995, pp. 56-57); “O homem balão soprado” (Rocha, pp. 60-61). Qualquer uma destas referências a balões poderia de alguma maneira ilustrar esta parte; no entanto, até pelo seu simbolismo, fica a ilustração do desenho que acabou por ser escolhido para a capa da edição da partitura (Pipa, 2011a): “Os balões sobem e descem” (fig. 13).



Fig. 13 - “Os balões sobem e descem” (Rocha, 1995, pp. 50-1)

A terceira parte retoma a mesma armação de clave da escala de tons utilizada na parte anterior, começando com uma espécie de largada de balões (*presto scintillante*). Logo surge por entre a ressonância uma nova aparição das duas primeiras notas do tema principal, a que se junta uma nova nota (dó) à distância de um tom (fig. 14).

Fig. 14 - Sombras, 3ª parte, compassos 1-3

Acontece uma nova largada de balões, desta vez de uma forma mais suave, e novamente da ressonância emergem as três notas anteriores, acrescidas de quatro notas à distância de uma sexta menor descendente (Fig. 15).

Fig. 15 - Sombras, 3ª parte, compassos 5-7

Estas sete notas constituirão a base de um novo motivo, que será desenvolvido melodicamente a partir de um movimento de fusas com cruzamento de mãos (*sempre piano tranquillo*), num desenho idêntico ao que surge a partir do compasso 19 da primeira parte (ver fig. 6, acima). A curtíssima melodia evoca remotamente o início do refrão de uma canção que representou Portugal no Festival Eurovisão da Canção em 1979, com o título “Sobe, sobe, balão sobe”⁹. A utilização da escala hexáfona, para além de alterar os intervalos, confere-lhe uma imagem propositalmente difusa, como se fosse um sussurro longínquo trazido por uma brisa agitando suavemente os balões que lentamente se vão desvanecendo, dando lugar, em *pp tranquillo*, às mesmas três notas que surgem após a primeira largada (fig. 16).

⁹ A canção (letra e música), foi escrita por Carlos Nóbrega e Sousa e interpretada por Manuela Bravo.

Fig. 16 - *Sombras*, 3ª parte, compassos 15-19

Parte 4. Drammatico - Tranquillo - Agitato

Esta parte está dividida em três elementos, podendo ser resumida, tal como consta da transcrição do texto que acompanha a partitura, da seguinte forma: “Cristo na Cruz, arbitrando a luta entre o bem e o mal”. Num texto introdutório a *Sombras*, o livro, Isabel Jones menciona as “sistemáticas sombras que reconduzem o artista às eternas dualidades significantes do ponto de partida das suas interrogações” (Jones, 1995, p. 7). A preocupação com as contradições existenciais está também presente no livro. “E os míticos... e a cruz” (Rocha, 1995, pp. 24-25) ou “Quando Cristo me disse: o que pensas para te servires do meu nome e daquilo que eu disse? – Nada. Um mortal, vive, escuta, serve... mas para teu mal não sabe morrer” (Rocha, 1995, pp. 28-29) (fig. 17). E ainda: “A luz paira no horizonte das religiões e dos mitos” (Rocha, 1995, pp. 46-47); “Contudo, Jesebel, Dalila, Salomé e Madalena deixaram a sua semente no mundo” (Rocha, 1995, pp. 44-45).

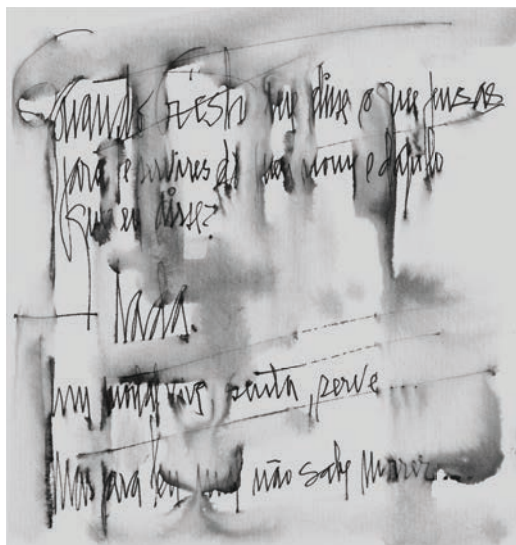


Fig. 17 - "Quando Cristo me disse: o que pensas para te servires do meu nome e daquilo que eu disse? - Nada. Um mortal, vive, escuta, serve... mas para teu mal não sabe morrer" (Rocha, 1995, pp. 28-9).

Toda esta envolvimento despertou em mim a ideia de imaginar uma luta entre o Bem e o Mal, tratando o tema principal de uma forma mais austera, esvaziando-o do colorido sonoro proporcionado pelos generosos intervalos de terceira e a utilização profusa de pedal. Imaginei que o Bem pudesse ser representado tranquilamente por quintas perfeitas, quase como um canto religioso medieval, enquanto o Mal surgiria agitado simbolizado por quintas diminutas, um intervalo particularmente tenso, que ficou ao longo dos tempos associado ao termo "diabolus in musica". Todo este "confronto" é entrecortado por apelos dramáticos de Cristo na cruz, tentando conciliar essa eterna desavença.

Seguramente que a parte mais impactante da partitura é a representação de Cristo na cruz. Ela é-o também musicalmente, uma espécie de recitativo de uma nota que é interrompido a meio por um cluster violento (fig. 18).



Fig. 18 - Representação do motivo de Cristo na cruz. *Sombras*, 4ª parte, compasso 1

Já anteriormente mencionei ser para mim importante o aspeto visual da partitura. Na parte 2, era importante que a armação de clave, pouco convencional, possibilitasse a ausência de acidentes ocorrentes no texto musical, de modo a criar uma imagem de ordem e igualdade em todos os blocos de acordes. A ordenação no início da parte 3, com a entrada da melodia apenas num sistema, encostada ao lado direito

da página, após a cadência inicial que simboliza o largar dos balões que ocupa todo o primeiro sistema, também não surge por acaso (ver fig. 14) e uma organização idêntica acontece nos dois sistemas seguintes. No entanto, a ideia que ajudou a criar esta imagem de Cristo, ainda que representada por cabeças de notas negras e uma indicação de *sforzato* (*sf*), que são elementos retirados da notação tradicional, vai muito além dos propósitos mencionados das duas partes anteriores. Aqui, procurei mesmo encontrar um modo perceptível de comunicar a ideia musical, criando uma imagem o mais pictórica possível do que pretendia simbolizar, evitando ao máximo ter de fornecer explicações para o intérprete¹⁰. No entanto, acabei por me sentir na obrigação de anotar o seguinte esclarecimento: “As notas em tamanho pequeno no tema de Cristo deverão ser tocadas em *crescendo* e *accelerando* até ao acorde e em *diminuendo* e *ritardando* após o acorde” (Pipa, 2011b, sp.). Na verdade, poderei ter sido redundante: a imagem da “cruz” da figura 18 não revela toda a extensão da partitura, que tem já essas indicações na sua parte inferior (fig. 19). Preferi, no entanto, pecar por excesso do que por defeito.



Fig. 19 - Sombras 4ª parte, compasso 1 (completo)

O *cluster* que representa o corpo de Cristo é constituído apenas por notas da escala hexáfona, todas à distância de um tom, tal como aconteceu nos blocos de acordes que representavam as marionetes na parte 2. A escala hexáfona é, desta vez, constituída por sons diferentes, tendo por isso apenas dó e ré sustentados na armação de clave. Após o apelo veemente de Cristo surge o tema em quintas perfeitas na dinâmica *piano*, com um ritmo tranquilo, sem alterações, tal como no final da primeira parte, logo emergindo a resposta das quintas diminutas em *forte*, com o ritmo mais instável do tema inicial. Torna-se também interessante verificar a “agitação” visual que resulta da inserção dos acidentes nas quintas diminutas e das alterações ao ritmo simples (fig. 20).

¹⁰ Na escrita da obra, utilizei a notação convencional. A inclusão desta imagem de Cristo na cruz está mais próxima de obras como as da partitura circular de George Crumb em “The Magic Circle of Infinity” de *Makrokosmos*, do que de propostas de notações gráficas mais experimentalistas, como, por exemplo, as do concerto para piano e orquestra de John Cage, que potenciam inevitavelmente um resultado musical mais aleatório.

Fig. 20 - Sombras, 4ª parte, compassos 1-13

A interação entre as três partes continua, com diálogos mais intensificados. O motivo de Cristo aparece mais duas vezes, em *sff* e *sfff*, este último numa espécie de súplica final que resulta em aparente conciliação, quando quintas perfeitas e diminutas interagem tranquilamente na mesma frase, até que uma manifesta imposição final do Bem resvala numa ressonância de dúvida deixada pelo último acorde distante, em quintas diminutas nos registos extremos (fig. 21). O eterno conflito permanece...

Fig. 21 - Sombras, 4ª parte, compassos 33-41

Parte 5. Largo

Alvaro Rocha fala recorrentemente da natureza nos seus desenhos-poema: “A tranquilidade dos outros na natureza” (Rocha, 1995, pp. 19-20); “A vida está na natureza” (Rocha, 1995, pp. 20-21), mas também de memórias, sensações e sonhos. “Ao longe, o sonho de uma manhã branca” (Rocha, 1995, pp. 62-63); “E sonhos de outro tempo” (Rocha, 1995, pp. 64-65). Esta quinta parte, que procurei descrever como “A tranquilidade do Homem na Natureza”, acaba por ser um pouco do que representa cada uma e o conjunto destas quatro frases, sendo uma espécie de hino pacificador, após toda a conflitualidade da parte anterior (fig. 22).

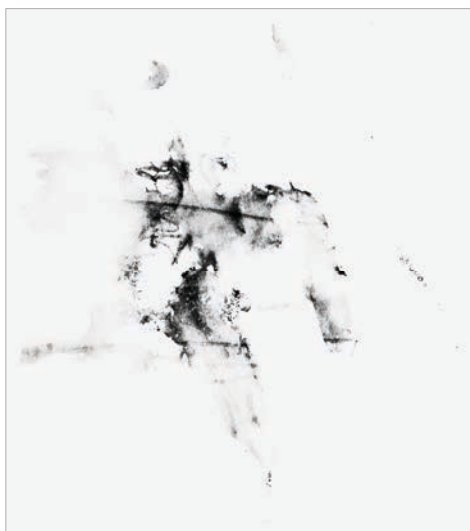


Fig. 22. “Ao longe, o sonho de uma manhã branca” (Rocha, 1995, pp. 62-3)

Com um fá sustentado na armação de clave, quase que se poderia afirmar que desenvolve na tonalidade de sol maior. No entanto, esta tonalidade nunca se chega a afirmar verdadeiramente; com a presença constante de uma nota pedal ré, que se vai gradualmente reforçando, fica claramente no ar o “aroma” do modo mixolídio de ré. A melodia tem a mesma configuração ascensional do tema principal e a mesma característica ressonante, *con Ped* e *cantabile* (fig. 23).

Largo

Fig. 23. *Sombras* 5ª parte, compassos 1-16

No meio do discurso *cantabile*, evocativo, surge, no compasso 30, um pequeno elemento que evoca por momentos uma dança, com um compasso de 9/8 (fig. 24), uma suave reminiscência do desenho “Aquecemo-nos na dança” (Rocha, 1995, pp. 36-37).

Fig. 24. *Sombras*, 5ª parte, compassos 24-30

Após uma intensificação textural e dinâmica, com a nota pedal reforçada em *ff* no registo grave, a intensidade vai-se dissipando, emergindo do fundo das ressonâncias, como quem pede licença para entrar, o tema principal em *ppp*, no modo original de mi lídio, criando um momento dúbio de sobreposição modal (ré mixolídio com mi lídio). Este último acaba por se impor, dando lugar a uma transição em crescendo apoteótico para o “grandioso” final (fig. 25).

Fig. 25. Sombras, 5ª parte, compassos 57-71

Parte 6. Grandioso

“Das sombras renasce a luz e a vida” (Rocha, 1995, pp. 90-91); “No rodopio dos destinos” (Rocha, 1995, pp. 92-93). Estas duas frases, que correspondem aos dois últimos desenhos do livro, são o mote para este final “Grandioso” com a retoma do tema inicial em *ff*, reforçado harmonicamente com uma textura interna em tercinas suportada por uma ressonante nota pedal de mi (fig. 26).

Fig. 26. Sombras, 6ª parte, compassos 1-6

O triunfo da luz sobre as sombras, após a passagem por muitos momentos soturnos e intimistas, transmite a nota de esperança que é também deixada por Alvaro Rocha. O turbilhão sugerido pelo último desenho (fig. 27) é retratado pelo *Presto agitato* com que termina a obra, que retoma o *scintillante* soltar de balões (fig. 28) e promove a eufórica libertação das marionetes, terminando, após uma momentânea apoteose no acorde de mi maior em *fff*, com uma seca explosão no registo grave (fig. 29).



Fig. 27. "No rodopio dos destinos" (Rocha, 1995, pp. 92-3)



Fig. 28. Sombras, 6ª parte, compasso 23

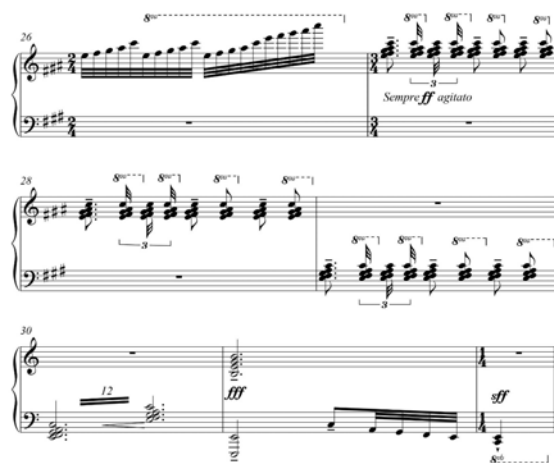


Fig. 29 - Sombras, 6ª parte, compassos 26-32

Realizar em 2020 um processo de reflexão e análise sobre uma composição feita em 1994 foi um desafio estranho e desafiador, mas também particularmente estimulante. Para ser absolutamente verdadeiro, no entanto, devo confessar que nunca, ao longo destes mais de vinte e cinco anos, abandonei por completo a obra. Para além de a ter gravado para o CD que saiu juntamente com o livro (fig. 30), de ter feito uma revisão cuidada do manuscrito por ocasião da edição da partitura em 2011 e de ter feito um recital conferência que deu origem à construção deste texto, no congresso *Paisagens Sonoras: Património, história, territórios artísticos e arqueologia sonora*, realizado nos dias 23, 24 e 25 de Maio de 2019 no Bom Jesus de Braga, Portugal, tenho tido ocasião de, ao longo dos anos, a ir incluindo nos meus programas de recital e orientar alguns alunos que se aventuraram a tocá-la. Ainda assim, o exercício de tentar recuperar todo o caminho que levou à realização desta obra e a recordação da amizade e partilha artística com Alvaro Rocha, deixa-me com a satisfação de ter reencontrado um tempo de alegria criativa e, apesar de todo o tempo decorrido, a consciência de ter concretizado um processo que ajudou a enriquecer e cimentar todo um percurso.



Fig. 30. Capa do CD "Sombras" com pintura de Alvaro Rocha (Pipa, 1995a)

Referências bibliográficas

- Dunn, J. P. (1933). *The Basis of Pianoforte Playing* London: Humphrey Milford/Oxford University Press
- Fay, A. (1965). *Music Study in Germany*. New York: Dover.
- Elder, D. (1985). Giesecking's Pedaling in Debussy and Ravel. In Banowetz, J. *The Pianist's Guide to Pedalling*, pp. 230-87. Bloomington: Indiana University Press.
- Jones, I. (1995). Arte: meditações em torno da luz. In Rocha, A. *Sombras*. Viana do Castelo: Dévica
- Pipa, L. [Intérprete]. (1995a). *Sombras* [CD áudio]. Viana do Castelo: GAM.
- _____. (1995b) Excerto do manuscrito de *Sombras* para piano. In Rocha, A. *Sombras*, p. 95. Viana do Castelo: Dévica.
- Pipa, L. [Compositor]. (2011a). *Sombras* (Partitura para piano). Lisboa: AVA Musical Editions
- _____. (2011b). Notas de Programa. In Pipa, L. (Compositor). *Sombras* (Partitura para piano). Lisboa: AVA Musical Editions.
- Rocha, A. (1995). *Sombras*. Viana do Castelo: Dévica.
- Saramago, J. (2008, dezembro 5). "Entrevistado por A. M. Ribeiro" Público, Suplemento Ípsilon. Recuperado de <https://www.publico.pt/2008/12/05/culturaipsilon/noticia/jose-saramago-quote-como-se-houvesse-dentro-de-mim-uma-parte-intocada-ali-nao-entra-nadaquot-217971>
- Stravinsky, I. (1970). *Poetics of Music*. Harvard: Harvard University Press.

CRIAÇÃO MUSICAL E PAISAGENS SONORAS: OBRAS DE EURICO THOMAZ DE LIMA (1908-1989) E JOAQUIM DOS SANTOS (1936 – 2008)

VÍTOR HUGO FERREIRA DE MATOS
Universidade do Minho - CEHUM

A música pode pertencer a duas categorias: absoluta e programática (Schafer, 2001, p. 151). Para este autor, na primeira, os compositores modelam paisagens sonoras idealizadas, e na segunda, a música programática procura representar algo que lhe é exterior, e que o compositor observa. A expressão *música programática* designa uma música de carácter descritivo ou narrativo e surgiu na exacerbação do Romantismo e pós-Romantismo. O que caracteriza a música programática é a sua capacidade descritiva, evocando acontecimentos extramusicais através do discurso musical. Não contendo texto, segue porém um guião ou argumento literário. Enquanto a música absoluta não tem nenhuma referência particular que não seja a própria música, a música programática conta uma história, representa uma cena, ou descreve por sons uma imagem ou estado de alma. Embora o elemento mais importante da música programática seja a habilidade descritiva, esta característica não é suficiente para caracterizar este tipo de música, em que os efeitos descritivos determinam a estrutura formal da obra. Por música descritiva entende-se a imitação musical de sons determinados, como o canto dos pássaros, os sinos, as ondas do mar, e o seu emprego remonta a tempos longínquos.

Das obras de Eurico Thomaz de Lima (1908-1989)

O pianista, pedagogo e compositor Eurico Thomaz de Lima nasceu a 17 de Dezembro de 1908 em Ponta Delgada, ilha de S. Miguel, Açores e faleceu na Maia, a 8 de Junho de 1989. O seu pai foi o violinista e compositor António Thomaz de Lima (1887-1950).

Eurico Thomaz de Lima estudou com Alexandre Rey Colaço (1854-1928) e Vianna da Motta, (1868-1948) obtendo, em 1929, nos exames finais do Curso Superior e de Virtuosidade do Conservatório Nacional de Lisboa, a mais alta classificação até então concedida. Em 1940, obteve uma Menção Honrosa no concurso da Emissora Nacional e em 1941, obteve 1º Prémio "Papoila de Ouro" nos Jogos Florais da Primavera, com a obra *Canção*, para canto e piano. Nestes anos participou nas Missões Culturais do Secretariado da Propaganda Nacional, por iniciativa de

António Ferro, colaborando com grandes intérpretes da época. Com uma carreira notável como pianista, realizou com muito êxito duas digressões no Brasil. Nos anos de 1956 a 1973 gravou regularmente recitais para a Emissora Nacional, apresentando muitas das suas obras.

Eurico Thomaz de Lima deixou-nos uma obra de cunho marcadamente nacionalista plena de lirismo. Artista versátil criou muitas obras, na sua maioria para piano, o instrumento que dominava com mestria. Além de pianista e compositor exerceu ainda uma notável ação pedagógica em várias escolas do país (Lessa, 2007, pp. 165-166). Eurico Thomaz de Lima revela nas suas obras um conhecimento sobre as correntes de escrita musical do século XX, utilizando-as nas obras de maior dificuldade técnica, porém a sua música não rompeu de forma cabal com a herança clássica-romântica, podendo a sua obra ser caracterizada como uma síntese entre tradição e inovação. O compositor tomou como ponto de partida, em muitas das suas obras, a música tradicional portuguesa integrando o movimento nacionalista que inspirou vários compositores de meados do século XX (Gonçalves, 2005, pp. 113-114).

Suite Algarve (1941) e *Suite Férias na Madeira (Ilha do Paraíso)* (1966) são duas obras para piano de Eurico Thomaz de Lima, em que o compositor apresenta personagens históricas, paisagens naturais, elementos religiosos e locais emblemáticos que nos remetem para uma paisagem cultural e sonora de identidade lusitânea. São obras de música descritiva e pictórica. A descrição musical de paisagens vistas e sentidas originaram obras de grande dificuldade técnica e interpretativa, em que o seu autor, marcado pela lembrança de lugares e sensações desenha belíssimas paisagens sonoras.

Suite Algarve (1941)

A *Suite Algarve* para piano foi composta em Vila Boa de S. João, na Quinta do Passal e no Porto entre 1 de outubro e 8 de novembro de 1941. Tem uma duração de cerca de 12 minutos e 30 segundos. A obra foi interpretada em primeira audição em Fafe a 26 de abril de 1942¹.

¹ Nesse mesmo ano, a 16 de junho, o compositor tocou-a no Teatro Rivoli. Na década de 40 o compositor interpretou *Algarve* em Miramar (1942), novamente no Teatro Rivoli (1944), no Clube Fenianos Portuenses (1949) e também neste ano na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro. Anotações do compositor no manuscrito autógrafo. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música, Braga: Edifício dos Congregados.



Fig. 1 - Algarve, Suite para piano. N. 1 Aben-Afan.
Manuscrito autógrafa. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho,
Departamento de Música, Braga: Edifício dos Congregados.



Fig. 2 - Algarve, Suite para piano. N. 8 Sagres.
Manuscrito autógrafa. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho,
Departamento de Música, Braga: Edifício dos Congregados.

Algarve [El Charb] - Suite para piano

<i>Aben-Afan</i>	<i>Poco Allegro ma molto marcato</i>
<i>Praia da Rocha</i>	<i>Calmo e doce</i>
<i>D. Payo Peres Correia</i>	<i>Muito enérgico</i>
<i>Ponta da Piedade</i>	<i>Dolcíssimo</i>
<i>Olhão "Vila Cubista"</i>	<i>Allegro deciso</i>
<i>Jardins de Estói</i>	<i>Allegretto grazioso</i>
<i>Bailarico</i>	<i>Vivo e com graça</i>
<i>Sagres</i>	<i>Allegro - lento e maestoso</i>

Para Schafer "A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa do concerto" (Schafer, 2001, p. 151). Disso é exemplo o texto de Fernando de Araújo Lima incluído nos programas dos vários recitais em que Eurico Thomaz de Lima interpretou a *Suite Algarve*:

ABEN-AFAN no seu majestático Castelo, Aben-Afan, rei de Silves e do Algarve, diverte-se entre os seus guerreiros, num festim bárbaro. Bailadeiras formosas, em movimentos lânguidos, dançam de olhos semi-cerrados. Sente-se no ar, agitado de perfumes e sensualidade, o Oriente distante.

PRAIA DA ROCHA Cenário largo, embriagante, luminoso, de côres suaves. A alma perturba-se como num sonho de ópio. O mar, escultor supremo de braços inquietos, modelou bizarramente, nas arribas avermelhadas, fantásticos "castelos", "pirâmides" esguias, um "arco de triunfo" caprichoso. Recanto de êxtase, de musicais contrastes e harmonias etéreas, "onde o mar canta mais brando para não afastar o sonho", na frase impressiva do escritor algarvio Mário Lyster Franco.

D. PAYO PÉRES CORREIA Evoca-se o famoso conquistador do reino do Algarve, D. Payo, o terror da Moirama, que chega numa cavalgada impetuosa castigando os infieis. Camões, na estância XXV, do canto VIII, do seu Poema, escreve: "Olha um Mestre que desce de Castela, "Português de nação, como conquista "A terra dos Algarves, e já nela "Não acha quem por armas lhe resista: "Com manha, esforço e com benigna estrêla, "Vilas, castelos, toma a escala a vista, "Vês Tavira tomada aos moradores "Em vingança dos sete caçadores".

PONTA DA PIEDADE Para este quadro musical, a quem não faltam ternura e fragilidade, transcrevemos o terceto do poeta algarvio João Lúcio: "Com os beijos que deu, o mar rendilhou tudo. "Há grutas com cristais, pequeninas e mansas, "Com um ar infantil de prendas p'ra crianças".

OLHÃO "VILA CUBISTA" A frase sintética de Aquilino Ribeiro é eloquente: "São milhares de cubos em equilíbrio instável, paradoxal, absurdo, como cantarias duma Babel juncando um campo raso".

JARDINS DE ESTÓI Emoldurado num movimento gracioso de Pavana setecentista, aspirase, nesta página, o perfume enérgico dos laranjais em flor e ouve-se o canto monocórdico das fontes que abundam nos jardins. Os gorjeios dos pássaros conjugam-se com a quietude lendária desse pequeno éden.

BAILARICO O "corridinho", em feliz estilização, frenético sem deixar de ser ligeiro, delirante mas com ritmo, é nota característica no Algarve, onde o povo dança e quase não canta.

SAGRES As ondas de cristas brancas chicoteiam o Promontório Sacro, num delírio envolvente, de posse. O Infante surge-nos na asa duma ressurreição épica, olhos fitos no mar que se perde ao longe e que as suas caravelas sulcaram... Os acordes enérgicos, cheios, empolgantes, que fecham a Obra, traduzem a vontade férrea, a imaculada fé, do grande Visionário².

² Notas ao programa de Fernando de Araújo Lima. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música, Braga: Edifício dos Congregados.

Suite *Férias na Madeira (Ilha do Paraíso)* (1966)

De 2 dezembro de 1965 a 10 de Janeiro de 1966, no Funchal, na Ilha da Madeira, Eurico Tomás de Lima compôs *Férias na Madeira (Ilha do Paraíso)*, para piano³.

O compositor havia sido tomado posse a 9 de outubro de 1965, como professor e director musical da Academia de Música e Belas Artes da Madeira não ficando indiferente à beleza da ilha. Em entrevista ao *Diário de Notícias* de 11 de dezembro do ano seguinte, Eurico Thomaz de Lima afirmou sobre a sua obra:

A “Ilha do Paraíso”, suite em seis quadros, inspirada na paisagem e no folclore da Madeira, é mais uma realização minha, de música programática ou descritiva, como queiram analisá-la ou defini-la. Mas é, quanto a mim música e só música pura, erudita, séria, no idioma romântico, mas de expressão lusíada⁴.



Fig. 3 - *Férias na Madeira*. N.1 *Nossa Senhora do Monte*. Manuscrito autógrafo. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música. Braga: Edifício dos Congregados.



Fig. 4 - *Férias na Madeira*. N.6 *Cabo Girão*. Manuscrito autógrafo. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música. Braga: Edifício dos Congregados.

³ *Algarve*, suite para piano de Eurico Thomaz de Lima. Manuscrito autógrafo. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música, Braga: Edifício dos Congregados.

⁴ *Album, Ilha da Madeira (1965-1967)*. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música.

A primeira audição desta obra, numa organização da Sociedade de Concertos da Madeira, ocorreu no Teatro Municipal do Funchal a 14 de dezembro de 1966, sendo intérprete o próprio compositor⁵.

Férias na Madeira (Ilha do Paraíso)

Suite em 6 Quadros

<i>I. Nossa Senhora do Monte</i>	<i>Grave – Molto Maestoso – Andantino molto espressivo</i>
<i>II. Funchal ao Luar</i>	<i>Andantino molto espressivo</i>
<i>III. Penha d'Águia</i>	<i>Allegro maestoso ed enérgico</i>
<i>IV. Ribeiro Frio</i>	<i>Presto – Meno Presto (Piú ritenuto) – Presto</i>
<i>V. Bailhos Cruzados</i>	<i>Allegretto grazioso, ed molto marcato</i>
<i>VI. Cabo Girão</i>	<i>Allegro maestoso molto energico</i>

As imagens poéticas decorrentes dos títulos, que nos situam em diferentes paisagens da ilha e a indicação dos andamentos que apontam o caminho da recriação da paisagem sonora, despertam no ouvinte sensações ora de serenidade, ora de arrebatamento, em que a paisagem natural madeirense é singular.

O *Diário do Norte*, datado de 5 de janeiro de 1967, publicou uma notícia sobre o Recital de Piano de Eurico Thomaz de Lima no Ateneu Comercial, mencionando a primeira audição no Porto da Ilha do Paraíso.

Ilha do Paraíso desenrolou os seus quadros nas suas cores particulares. Acusam sempre a preferência dos matizes claros, com a visão dum Luar de tintas suaves, duma paisagem agreste e sobranceira, na evocação dum gotejar doce, que logo se transforma num redemoinho veloz e, por fim um Cabo Girão flamejante de bravura e virtuosidade. (M. B.)⁶.

O compositor Joaquim dos Santos (1936-2008) e a sua obra *Torre della Scimmia*

Filho de António Tomaz dos Santos (agricultor) e de Beatriz Gonçalves Pereira Basto (doméstica), Joaquim Gonçalves dos Santos nasceu a 13 de Abril de 1936 em Vilela, na Freguesia de Serrana de Riodouro, Concelho de Cabeceiras de Basto. Sacerdote, compositor e filantropo foi uma figura ímpar no panorama musical português. Nascido na aldeia de Vilela Cabeceiras de Basto, cedo se mudou para Cavês, para a sua “Casa da Casinha” com vista para a “noiva do Marão”⁷, o monte

⁵ A 4 de janeiro de 1967, Eurico Thomaz de Lima voltou a interpretar esta obra, no *Ateneu Comercial do Porto*. No manuscrito autógrafo, o compositor anotou: *Emissora Nacional de Radiofusão. Lisboa-2º programa. 1ª transmissão: 17 de Fevereiro 1967; 2ª transmissão: 25 de fevereiro de 1967*. A 7 de dezembro de 1953, esta obra foi também interpretada pelo pianista-compositor no Teatro Jordão em Guimarães por ocasião do XI aniversário do Desportivo “Francisco de Holanda”. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música.

⁶ *Album, Ilha da Madeira (1965-1967)*. Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música.

⁷ Concerto realizado na Igreja de Santo António dos Portugueses, a 10 de Junho de 2000, estreia da cantata *A Noiva do Marão*, para soprano e barítono solo, coro e orquestra (1999), com texto de D. Joaquim Gonçalves, à época Bispo de Vila Real.

da Senhora da Graça (Mondim de Basto), paisagem natural e fonte de grande inspiração para o compositor. Foi nesta residência que encontrou o seu refúgio, centro nevrálgico da sua atividade criativa.



Fig. 5 - Casa da Casinha



Fig. 6 - Monte da Senhora da Graça

O seu percurso vocacional de vida levou-o até ao Seminário Menor de Braga, onde lhe despertou nele um interesse pela música que não mais desapareceria. Embora o seu pai fosse músico amador, foi na cidade de Braga que teve o seu primeiro contacto sério com a composição pela mão do Cónego Manuel de Faria, figura de destaque na vida cultural da região. A música cativou-o de tal forma, que o marcaria para toda a sua vida. De Braga viajou para Roma, de modo a aperfeiçoar os seus estudos musicais. Em 1963, ingressou no Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma onde terminou, com *Magna cum laude probatus, a Licenza in Canto Gregoriano*. Foi bolseiro do Instituto Italiano da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. Estudou com Ferruccio Vignanelli, Armando Renzi, Domenico Bartolucci, entre outros e concluiu o Curso de Direção e Interpretação Polifónica no Conservatório de Santa Cecília. Foi organista na paróquia Bambino Gesù e criou um coro infantil que executava obras populares italianas com harmonizações suas. Lecionou, ainda, no Colégio S. Pietro.

Roma, a “Cidade Eterna”, que na década de 1960 fervilhava com modernismo, influenciou de forma decisiva o jovem compositor. Figuras como Goffredo Petrassi, Igor Stravinsky, Darius Milhaud e o seu professor Armando Renzi foram fundamentais na identidade composicional e estética que Joaquim dos Santos viria a construir na sua obra. A abordagem ao serialismo, embora concretizada de uma maneira não formal, bem patente nas suas composições desde muito cedo, é disso testemunho. Roma era um centro cultural de referência na Europa dos anos sessenta do século vinte. Por lá passavam as grandes orquestras e as grandes personalidades do panorama musical da época. A *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* era já uma das duas mais proeminentes instituições de ensino da Europa, e também por lá passou Joaquim dos Santos durante breves períodos. Era com imenso carinho que relatava os anos vividos em Roma e os contactos que tinha estabelecido, especialmente com Igor Stravinsky, figura que o influenciaria de uma forma especial.

Joaquim dos Santos regressou à sua terra natal, em 1971, por razões profissionais e pessoais. O trabalho realizado na Nova Revista de Música Sacra passou a ser realizado a partir da aldeia de Moimenta, onde se instalou numa casa plurissecular, que fazia parte da sua família desde 1703, a “Casa da Casinha”. Passando a viver na companhia da sua irmã, cuja presença foi importante pelo apoio e cumplicidade nas tarefas do quotidiano, a partir desse ano, todas as obras de Joaquim dos Santos foram assinadas com a indicação que haviam sido compostas na casa de família. Sem paróquia atribuída por parte da diocese de Braga, Joaquim dos Santos não deixou de realizar missa, fosse na capela particular da sua casa, fosse na substituição de algum dos seus pares. A escrita “moderna” que o compositor adotava não foi sempre apreciada no clero português marcadamente conservador, tendo-lhe valido vários dissabores ao longo de toda a sua carreira. Por outro lado, o facto de ser um sacerdote também dificultou imenso a sua aceitação na cena musical não religiosa do final do século XX. No final da sua vida, Joaquim dos Santos, profundamente desiludido com o *status quo* clerical que limitava em muito, segundo os seus relatos, a criação de música sacra em Portugal, retirou-se voluntária e definitivamente para o refúgio de Cavês, de onde saía apenas para breves temporadas em Roma. Aí teve a sua última e, curiosamente, mais profícua fase criativa. Foi por essa altura que o compositor se tornou mais admirado e aclamado, tendo mesmo nesse período recebido a última e talvez maior das encomendas por parte do clero, a majestosa obra coral sinfónica *Travessia*. O regresso a Roma e o encontro com o Monsenhor Agostinho Borges, Reitor do Instituto Português de Santo António de Roma no final da década de noventa, deram um novo fôlego à carreira de Joaquim dos Santos. As suas obras passaram a encontrar uma sala privilegiada para serem interpretadas, e por diversas vezes estreadas, com músicos profissionais, elevando assim o respeito e admiração pelo compositor. Os registos discográficos dos concertos promovidos pelo Instituto Português de Santo António em Roma transformaram Joaquim dos Santos num dos compositores portugueses com mais obras gravadas, alavancando decisivamente o seu reconhecimento além – fronteiras.

Profundamente ligado à vertente religiosa, a obra de Joaquim dos Santos e em particular as composições para clarinete, que datam sobretudo do período final da sua vida, refletem a introspeção que o refúgio na pequena aldeia de Moimenta lhe proporcionou⁸. Pluralidade, unidade e diversidade podem constituir-se como vetores identitários do pensamento musical de Joaquim dos Santos. A diversidade de materiais utilizados, desde a inserção de melodias oriundas do cantochão, progressões harmónicas e cadenciais típicas do tonalismo, emprego de modos exóticos, como a escala de tons inteiros do mundo impressionista, o uso de cromatismos novecentistas e a recorrência a secções dodecafónicas expressionistas, representam uma perspetiva abrangente do pensamento musical do compositor.

O seu repertório abarca diversos géneros, desde o coral-litúrgico, coral-sinfónico à música camerística e solista. A relevância e qualidade das composições de Joaquim dos Santos no âmbito da literatura portuguesa para piano e a sua origi-

⁸ O espólio do compositor Joaquim dos Santos é propriedade de sua irmã Maria Gonçalves dos Santos e tem as características de um Fundo de Documentação de Pessoa Singular. A documentação, de acesso reservado, encontra-se no Arquivo Diocesano de Vila Real.

nalidade no panorama musical sacro e secular, são notórias. Joaquim dos Santos, pela sua prática composicional e pelas suas escolhas artísticas e pessoais, não terá pretendido inserir-se em alguma escola ou tradição musical específica. Sem a pretensão de registar uma rutura com a escrita litúrgica defendida pela diocese bracarense, a obra de Joaquim dos Santos é relevante pelo seu destaque, enquanto súpula de variegadas influências. A sua linha de pensamento e de ação fazem dele um dos mais ilustres representantes da linha de pensamento dos compositores Manuel Faria e Armando Renzi, enquanto discípulo dileto desses professores. A sua personalidade demonstrou, por variadíssimas vezes, uma grande liberdade estética e musical. O seu sentido de profissionalismo sempre o fez combater quaisquer facilismos de escrita. A sua dedicação foi de igual qualidade tanto para coletividades mais amadoras quanto para intérpretes profissionais de renome internacional. A sua abrangência, generosidade e, principalmente, exigência estão plasmadas na quantidade e na qualidade de trabalhos para as escolas, para os coros, mas também para as formações de câmara, para as grandes orquestras e para instrumentistas a solo. A proficiência de repertório reflete, também, um grande número de obras encomendadas, enquanto exemplo da sua importância junto de diversos meios musicais, tanto em Portugal como e no estrangeiro

Joaquim dos Santos faleceu aos 72 anos, a 24 de Junho de 2008, numa altura em que estava num processo de trabalho e criatividade composicional.

Torre della Scimmia per clarinetto solo. Commento musicale da un racconto popolare romano



Fig. 7 - 1ª Página do manuscrito da obra *Torre della Scimmia*. Cabeceiras de Basto, Casa da Casinha, espólio do compositor.

Joaquim dos Santos terminou de compor *Torre della Scimmia* para clarinete solo a 7 de Maio de 2008, um mês antes da sua morte, dedicando-a ao autor deste trabalho⁹. A estreia da obra viria a realizar-se a 9 de maio do ano seguinte, na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, num concerto em sua homenagem.

Torre della Scimmia é um edifício medieval que se encontra no centro histórico de Roma, junto à Igreja de Santo António dos Portugueses, na via dei Portoghesi¹⁰.



Fig. 8 - *La Torre della Scimmia*. Aguarela de Ettore Roesler Franz (1884)
Museo di Roma, inv. MR 93. Coleção Roma sparita.

Torre della Scimmia é um edifício medieval que se encontra no centro histórico de Roma, junto à Igreja de Santo António dos Portugueses, na via dei Portoghesi¹¹. Esta torre, de forma quadrangular, tem quatro andares e está incorporada no palácio Scapucci do século XVI. No cimo da torre, em ascensão, observa-se a *Madonnina e uma luz perpétua*. Ao longo dos tempos esta torre teve diferentes proprietários: os Frangipane foram os primeiros, depois os Crescenzi, seguindo-se a

⁹ *Torre della Scimmia*. Instrumentação: cl. Dedicatória: Vítor Matos Descrição: Partitura com 11 páginas e 61 sistemas Data e local: 07.05.2008, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha Duração: ca. 8' Primeira audição: 09.05.2009, IPSAR Vítor Matos, clarinete.

¹⁰ O Instituto Português de Santo António, herdeiro do património do antigo “Hospício da Nação Portuguesa em Roma” desenvolveu, ao longo dos séculos, uma importante missão espiritual, social e cultural. Do seu património fazem parte a Igreja de Santo António dos Portugueses; a Biblioteca e o Arquivo Histórico; a Galeria para Exposições e os Cursos de Língua e Cultura Portuguesa para estrangeiro. Monsenhor Agostinho Borges é seu diretor e também o adido cultural da embaixada de Portugal junto da Santa Sé. www.ipsar.org.

¹¹ O Instituto Português de Santo António, herdeiro do património do antigo “Hospício da Nação Portuguesa em Roma” desenvolveu, ao longo dos séculos, uma importante missão espiritual, social e cultural. Do seu património fazem parte a Igreja de Santo António dos Portugueses; a Biblioteca e o Arquivo Histórico; a Galeria para Exposições e os Cursos de Língua e Cultura Portuguesa para estrangeiro. Monsenhor Agostinho Borges é seu diretor e também o adido cultural da embaixada de Portugal junto da Santa Sé. www.ipsar.org.

Confraria dos Gonfalone e a Congregação da Caridade. Nos séculos XVI ao XVII, a propriedade passou para a família Scapucci. O terraço apresenta os símbolos heráldicos da última família, uma alternância da estrela de oito raios e o crescente com as pontas para cima.

A paisagem patrimonial e histórica que integrou o quotidiano Joaquim dos Santos era agora uma recordação que o compositor quis expressar em sons. Como afirmou David Hendy há uma diferença entre conhecer o mundo através dos nossos olhos ou através dos nossos ouvidos. Para este autor o segundo modo (...) *oferece-nos uma compreensão mais imersiva tanto da subjetividade quanto da dimensão social de vidas passadas*" (Hendy, 2014, pp. 324). Joaquim dos Santos evoca e descreve sonoramente o ambiente geográfico da paisagem construída pelo homem vivenciada imagetivamente através da lenda que lhe está associada.

A lenda da "torre do macaco" foi descrita pelo romancista americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864) nas suas anotações de viagem em Itália, no romance *The Marble Faun*, publicado em 1860. Hawthorne foi cônsul dos Estados Unidos em Liverpool, na Inglaterra, cargo que ocupou de 1853 a 1857, viajando para Itália Em 1858, com a sua esposa Sophia Peabody, onde residiram cerca de um ano e meio. *O Fauno de Mármore* é o mais singular romance do escritor americano escrito na véspera da Guerra Civil Americana. A história passa-se em Itália e o autor conjuga os elementos do conto lendário com as suas impressões de viagem neste país.

A lenda romana é sobre um menino salvo pela intervenção milagrosa da Virgem Maria, depois de ter sido colocado em perigo por Hilda, um macaco que habitava com a família numa torre. Num momento de ansiedade terrível, os pais clamaram pela Virgem Maria, prometendo que, se a criança fosse salva, em sinal de gratidão colocariam uma estátua da *Senhora* com uma lâmpada eternamente acesa no ponto da torre onde se encontrava Hilda segurando o menino. A história da lenda refere que com um típico apito de chamada, o macaco viria a deixar suavemente o menino no chão da torre, impedindo-o de cair. A promessa feita pelos pais não foi quebrada e no topo da *Torre do Macaco*, ainda hoje, se observa uma estátua de Nossa Senhora, e a seu lado uma luz a brilhar (Hawthorne, 1990).



Fig. 9 - Torre della Scimmia <https://mappamundix.com>

Joaquim dos Santos divide a obra em dois andamentos¹². O primeiro, *Andante Sostenuto*, (compassos 1-81) apresenta um ambiente incerto, inconstante, com intervalos angulosos; o segundo, *Andante Cantabile* (compassos 1-72) apresenta motivos menos densos e intervalos de âmbito reduzido, onde há lugar à prece, à devoção e à esperança, sentimentos vividos na história retratada.

1º andamento – *Andante Sostenuto*

No primeiro andamento, o compositor recorre às técnicas dodecafónicas, de forma bastante livre, como aliás já o tinha feito noutras obras, nomeadamente no *Scherzetto*¹³. Utilizou a série [Fá-Mi-Fá#-Sib-Lá-Réb-Sol-Láb-Ré-Mib-Dó-Si] e respectivas formas: I3; RI5 e I11. De seguida, o compositor usa o cromatismo de forma livre, mas sem utilizar o sistema schoenbergiano. A secção inicial termina com uma frase que explora vários registos do clarinete, do médio-grave para o extremo agudo, num movimento circular, possivelmente representando a torre onde vivia a família. A progressão do cromatismo perfaz uma contagem decrescente (11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-1-0), como se enunciasse que algo estranho e bizarro estivesse pronto a acontecer, compasso 17.



Fig. 10 - Progressão cromática por ordem decrescente.
(cc. 13-17)

Após esta primeira secção, a linguagem harmónica utilizada expande-se, alternando diversos materiais, agora mais distantes da rigidez do contraponto imitativo ou do sistema cromático dodecafónico. Uma dessas expansões será a inserção de motivos arpejados sobre acordes aumentados, (cc. 25 a 26), parecendo os contornos melódicos descrever a liberdade de Hilda a vaguear pela torre (até ao cc. 32).



Fig. 11 - Acorde aumentado arpejado (cc.25 e 26).

O conteúdo programático e a carga emotiva que lhe está subjacente caracterizam o gesto musical e a direção das linhas melódicas que percorrem inúmeros registos, ora em expansão ou em contração, ora em movimentos luminosos ascen-

¹² Obra transcrita em Matos, Vítor (2014) *O clarinete na obra de Joaquim dos Santos. Contextualização, análise e interpretação*. Dissertação de Doutoramento, vol. I, II. Évora: Universidade de Évora.

¹³ O *Scherzetto* pode ser dividido em três secções, delimitadas na partitura pelas barras duplas: A (c.1 ao c.32) | B (c.33 ao 48) | A' (c.49 ao 77) Nesta obra, Joaquim dos Santos utiliza uma linguagem musical diversificada, pantonal, visível na utilização de cromatismos, quer na sua forma escolástica dodecafónica, quer pela sucessão comum, ou ainda, no recurso a passagens diatónicas, bem como no emprego de escalas de tons inteiros e de modos litúrgicos, unificada através de uma estrutura frásica em contraponto imitativo, estilo fugato. Este estilo de escrita imitativo define toda a estrutura frásica do *Scherzetto*.

dentos ou em deslizantes cromatismos que expressam a angústia vivida pelos personagens do conto lendário.

Torre della Scimmia – 1º andamento
Relação entre texto e música

Texto/ Emoções	Gesto musical	Clarinete	Compassos
Os pais vêm ao longe o filho suspenso na torre	As suspensões nas notas fá# e Fá bequadro 5.	Registo agudo intensifica a dor e a perplexidade	c.38
A chegada dos pais	Um glissando (cromático) em semífonas	Registo sonoro e cheio	c. 43
O sentimento de angústia	O trémulo – grave e profundo.	Registo grave e produzindo até ao médio-agudo (Mi4)	cc. 57 a 65
A prece	Intervalos angulosos – alternância entre 2ª m (a dor) e 7ª M (angústia)	Grande amplitude de registo – Fá2 a Láb5	cc. 70, 71 e 75
O apito	A nota dó 6 – poderá simbolizar o som do apito	Clímax, momento de exigência técnica.	c. 81

2º andamento – *Andante cantabile*

O 2º andamento inicia-se com um motivo melancólico expressivo que contrasta com toda a ação desencadeada anteriormente, um movimento do exterior (cenário) para o interior psicológico dos pais. Aguardando uma resposta às suas preces, os motivos são repetidos, várias vezes, em registos cada vez mais agudos.



Fig. 12 - Motivo baseado na 2ª m (representação da dor) e 5ª diminuta (tensão). (cc. 1-2)

O movimento arpejado, já tinha sido enunciado nos compassos 25 e 26 é agora desenvolvido, no registo médio-agudo. O motivo de colcheias (baseado em acordes aumentados) é subdividido pelas tercinas de semicolcheias que aceleram a ação e o sentimento de grande ansiedade.



Fig. 13 - Intensificação rítmica (arpejos de acordes aumentados) (cc.37 e 41).

Um dos momentos relevantes do texto musical é o da intensificação rítmica, ocorrida nos compassos 41 a 42 e mais tarde, nos compassos 61 a 64.

Nos compassos 53 a 60, regressa o motivo das colcheias (acordes aumentados) mas a intensificação rítmica acompanha os contornos melódicos arpejados que são agora substituídos pelo cromatismo, do agudo para o grave, (sib4 a fá2), como se por intervenção milagrosa do alto da torre, o bebé foi devolvido a seus pais.



Fig. 14 - Intensificação rítmica (arpejos de acordes aumentados)
(cc. 53 e 61)

Na coda final há um retorno ao motivo da prece que alterna com um grupo de tercinas de semicolcheia, explorando, pela repetição, os registos mais graves do clarinete, sonoro e intenso, culminando num momento de descanso e estatismo, numa nota pedal Sol. Em última análise, poderá existir alguma relação entre a lâmpada sempre acesa e a nota sol, por analogia, o grande luminar diurno.

Torre della Scimmia – 2º andamento
Relação entre texto e música

Texto/ Emoções	Gesto musical	Clarinete	Compassos
A prece (repetida)	Alternância entre 2ªm (a dor) e 5ª diminuta (tensão)	Progressivamente do registo grave para o registo agudo	cc 1 - 11
Ansiedade	Intensificação rítmica - Colcheias e tercinas em arpejo	Registo médio-agudo e repouso no registo grave	cc.37- 42
A Resposta	Cromatismo em quiálteras - como uma suave brisa	Do registo agudo ao registo médio	cc.61 -64
O repouso	Os valores longos promovem a sentimento de tranquilidade	Registo médio-grave	cc64-68
A lâmpada acesa	nota sol - simbolicamente luminosidade / dia	Coda final - Lento	cc.69- 72

As obras de Eurico Thomaz de Lima e Joaquim dos Santos seleccionadas neste estudo são exemplo de criação musical que nos remetem para paisagens naturais e históricas.

Eurico Thomaz de Lima, autor de uma obra de cunho marcadamente nacionalista, é um compositor de notável mestria na escrita para este instrumento. Na escuta das obras referenciadas, observamos no nosso imaginário as belíssimas paisagens descritas musicalmente de forma particularmente criativa e bela pelo compositor.

Por sua vez, Joaquim dos Santos insere-se numa estética denotada como “pluralismo” ou “multiplicidade”, que ganhou expressão a partir da década de setenta, em que diversos compositores procuraram realizar uma síntese ou a justaposição de elementos contrastantes nas suas obras, inclusive de estilos diferentes, citando música ou processos de composição do passado. *Torre della Scimmia* é uma obra com caráter programático, quase teatral, que evoca e descreve musicalmente uma torre e uma lenda que lhe está associada – uma paisagem histórica de uma rua da cidade de Roma, que não deixou indiferente o compositor.

Fontes documentais

Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho, Departamento de Música. Braga: Edifício dos Congregados.
Espólio do compositor, Cabeceiras de Basto, Casa da Casinha
Torre della Scimmia. Instrumentação: cl. Dedicatória: Vítor Matos Descrição: Partitura com 11 páginas e 61 sistemas Data e local: 07.05.2008, [Cabeceiras de Basto, Moimenta] – Casa da Casinha. [Inventário VRad-js-018.]

Referências bibliográficas

- Cook, N. (1987) *A Guide to Musical Analysis*. UK: Oxford University Press.
- Dunsby, J., & Whittall, A. (1988). *Musical analysis in theory and practice*. London and Boston: Faber Music.
- Gonçalves, C. (2006) *Obras para a infância de Eurico Thomaz de Lima: os duetos para piano*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho.
- Harper, N. L. (2013) *Portuguese Piano Music: an Introduction and Annotated Bibliography*. Plymouth, United Kingdom: Scarecrow Press.
- Hawthorne, N. (1990) *De Marble Faun*. USA: Penguin Books.
- Hendy, D. (2014). *Noise: A Human History of Sound & Listening*. UK: Profile Books.
- Lessa, E. (2001). “Eurico Thomaz de Lima (1908-1989): Pianista, compositor e pedagogo”. *Educação Musical: Revista Da Associação Portuguesa De Educação Musical*, 111, pp. 8-9.
- Lessa, E. (2001) *Eurico Thomaz de Lima (1908-1989)*, Roteiro da Exposição do Espólio do Pianista e Compositor Eurico Thomaz de Lima doado à Universidade do Minho, exposto em Braga na Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança de 31 de Maio a 2 de Junho de 2001.
- _____. (2003) *Cursos de Guimarães (1945 a 1963) de Eurico Thomaz de Lima*, Catálogo do Espólio do Pianista e Compositor Eurico Thomaz de Lima doado à Universidade do Minho, exposto em Guimarães no Museu de Alberto Sampaio em Março de 2003.
- Lessa, E. (2007) “Eurico Thomaz de Lima e a Imprensa Brasileira: Um Caso Feliz de Recepção Musical”, *Revista Música*, São Paulo, v. 12, pp. 165-/74,2007
- Matos, V. (2014) *O clarinete na obra de Joaquim dos Santos. Contextualização, análise e interpretação*. Dissertação de Doutoramento, vol. I, II. Évora: Universidade de Évora.
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP.

Discografia

- Campinho, Miguel (2013) *Saber Ouvir – Eurico Tomás de Lima (1908-1989)*, Numérica. NUM1249
- Nancy Lee Harper, (2012) *Música Portuguesa para piano, vol. 3*. Numérica, NUM1228.

INDICE

Apresentação	
LÍDIA DIAS	7
ORLANDO GROSSEGESE	9
Introdução.....	11

AS PAISAGENS SONORAS: ABORDAGENS TEÓRICAS E DISCIPLINARES

Temporalidade e historicidade das Paisagens Sonoras: os seus sons e os seus silêncios	21
NUNO FONSECA	
Historical soundscapes: between urban musicology and sound studies	37
TESS KNIGHTON	

ESCREVER PAISAGENS SONORAS

Uma novela (1554), uma crónica (1557) e uma relação (1588). Como se escrevem Paisagens Sonoras?	53
ANTÓNIO CAMÕES GOUVEIA	
Nos pregões da fama: “ouvir” os Bandos a partir dos relatos históricos luso brasileiros (sécs. XVIII e XIX)	85
RODRIGO TEODORO DE PAULA	
A geografia sonora de um poeta português	103
MARIA DO CARMO MENDES	

SONS DO PASSADO: PAISAGENS SONORAS HISTÓRICAS

Paisagens Sonoras históricas: viajantes e ocultas. Aspectos da monodia medieval litúrgica em Braga e Évora.....	121
DIOGO ALTE DA VEIGA	
Fontes históricas para a construção de uma Paisagem Sonora: o caso das Visitações do séc. XVI da Ordem de Cristo	135
LUÍSA CORREIA CASTILHO	

A prospecção da Paisagem Sonora histórica - Os vestígios sonoros inaudíveis enquanto energia condensada	153
RODRIGO DE ALMEIDA SPINELLI PINTO	
Uma investigação do cotidiano sonoro no final do século XIX: estudo de caso na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.....	169
JULIANA SIMILI, FABIANA MENDES TAVARES JACQUES, JÚLIO CÉSAR DE SOUSA VIEIRA, LAUANY APARECIDA DE SOUSA	
Paisajes Sonoras históricas: análisis musicológico de las representaciones sonoras de lá ciudad de Amposta a principios del siglo XX	183
FERNANDO DAVID MALDONADO PARRALES	

OS SINOS NA PAISAGEM SONORA: PRÁTICAS E PATRIMÓNIO

As vozes do milagre: o toque dos sinos no imaginário coletivo.....	199
DIANA FELÍCIA PINTO	
El inventario de campanas de varios edificios religiosos de lá ciudad de Ávila. Patrimonio sonoro y cultural.....	217
JOAN ALEPUZ CHELET	
Calar a voz dos sinos: uma (nova) Paisagem Sonora em Braga ao tempo da I República?	239
ELISA LESSA	
Los toques de campanas manuales: lá más alta música comunitaria	257
FRANCESC LLOP I BAYO	

MEDIA E TECNOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS SONORAS

A experiência estética e o registo documental na prática da soundscape	
JOÃO N. S. ALMEIDA	
	271
Paisagem sonora e narrativa cinemática: o caso de Trás-os-Montes no cinema português	
TIAGO FERNANDES.....	
	279
O som da Paisagem rádio-mapa Uma caminhada de escuta sobre a paisagem sonora do Projeto RADIONÔMADA	
RODRIGO PAGLIERI.....	
	289
Interdependent Compositions Employed in Sonic Ecosystems: Integrating the Listener in the Evolving Soundscape	
MARCELO FERREIRA DE SOUSA, SCOTT L. MILLER, EDUARDO MIGUEL CAMPOS MAGALHÃES	
	311
Henrique Galvão, a Emissora Nacional e a construção sonora da Nação nos anos 30	
PEDRO MOREIRA	
	325

PATRIMONIO, CULTURA IMATERIAL E SONORIDADES

O Projeto PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910) ANTÓNIA FIALHO CONDE, VANDA DE SÁ	347
Paisajes sonoras en la ciudad turística: La reinención de la Mouraria como barrio fadista IÑIGO SÁNCHEZ-FUARROS	363
“É uma coisa que corre na minha família, se a casa estiver vazia temos que a encher de som” - o ambiente sonoro doméstico como património cultural imaterial familiar JOÃO FRANCISCO PORFÍRIO	385
Sonoridades Históricas da Mineração em Minas Gerais (Brasil) e suas escutas de Temor e Resistência VIRGINIA BUARQUE, CESAR BUSCACIO	401
Um Rei que dança nas Festas de São João em Braga RUI FERREIRA.....	421

ESTUDOS ARTÍSTICOS, PERFORMANCE E PAISAGENS SONORAS

Dois Casos de Música Descritiva na Guitarra Clássica: <i>Fantaisie Villageoise</i> , Op. 52 (Ca. 1832), de F. Sor, e <i>A L'aube Du Dernier Jour</i> , Op. 33 (1988), de F. Kleyjnans RICARDO BARCELÓ	441
A pintura como fonte inspiradora da criação da suite para piano <i>Sombras</i> LUÍS PIPA.....	455
Criação musical e paisagens sonoras: obras de Eurico Thomaz de Lima (1908-1989) e Joaquim dos Santos (1936 - 2008) VÍTOR HUGO FERREIRA DE MATOS.....	481