

Comunicações — Sessão 3

Estudo da recomposição, regionalizações e significações organológicas do painel "Causa nostrae laetitiae" no convento de São Francisco em Salvador, Bahia

Wellington Mendes da Silva Filho
Pablo Sotuyo Blanco
PPGMUS-UFBA; RiDIM-Brasil/BA

Resumo:

O painel *Causa nostrae laetitiae* integra o acervo iconográfico musical contido na portentosa ornamentação da sala do Capítulo da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador – Bahia. Destacando-se, não somente pela faustosa presença de elementos musicais, mas também por valores simbólicos, devocionais e sociais ligados ao seu contexto histórico. Considerando que este painel merece uma atenta apreciação musicológica, empreendemos o estudo que aqui dispomos, apontando para a importância daquela composição iconográfica, tanto isoladamente como também sendo parte de um santuário de iconografia musical dos mais ricos, significativos e belos do Brasil colonial.

Introdução

Neste texto procuraremos descrever e interpretar uma obra na qual encontramos demarcada presença de iconografia musical. Um painel retangular contido num ciclo de pinturas da primeira metade do século XVIII, que adorna a sala do Capítulo do Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador - Bahia. A sua temática é um concerto envolvendo músicos angélicos e terrenos em torno da Virgem Maria. Oriundo de gravuras europeias, este painel, paralelamente à sua riqueza de representações pictóricas musicais, comporta peculiaridades que merecem, julgamos, um atento olhar musicológico. A exemplo do fenômeno que aqui denominaremos de ‘regionalismo’ ou ‘regionalização de elementos organológicos’, termos que utilizaremos para designar a substituição (ou adaptação) de instrumentos musicais presentes em modelos pictóricos advindos de culturas distantes, por outros instrumentos familiares à realidade e aos costumes locais. Na presente obra temos a inserção de instrumentos comuns ao mundo luso-brasileiro (uma *vibuela* e uma guitarra), em lugar dos alaúdes que aparecem, como veremos, na gravura de origem. Consideramos que a partir deste elemento poderíamos aventar hipóteses relativas a condicionamentos culturais - seculares e devocionais - daquele momento histórico em Salvador - Bahia. Antes que abordemos diretamente o painel, situemo-nos em seu espaço e contexto.

A sala do Capítulo

No Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador - Bahia, se encontra um dos mais ricos e representativos acervos de iconografia musical brasileiros, como parte integrante da suntuosa ornamentação da sala do Capítulo, recinto destinado a reuniões administrativas e cerimônias da comunidade religiosa franciscana. Foi erigida sob o patrocínio do esmoler Jorge Ferreira entre os anos de 1639 e 1642 e sob o guardiãoato do Frei Antônio dos Mártires. A sua construção fez parte das obras de expansão do conjunto arquitetônico franciscano, empreendido ao longo dos anos que sucederam a retirada dos invasores holandeses, em 1625, para comportar uma capela consagrada a Nossa Senhora da Saúde (FLEXOR, 2009 a, p.163). Recebendo mais tarde tratamento ornamental com as obras pintadas que teriam sido realizadas entre os anos de 1735 e 1741 (SOBRAL, 2009, p. 281) e a propósito do que testemunhou o cronista da época, Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1859, p. 262), dizendo que entre as talhas e douramentos lá haviam, “painéis de bom pincel”.

A iconografia da sala do Capítulo

Conforme Luís de Moura Sobral (2009, p. 282) o ciclo de pinturas da sala do Capítulo se iniciaria com duas pinturas que ladeiam o altar de N. S. da Saúde, representando episódios apócrifos da Anunciação. Estas obras, que medem 1,01 x 86,5 e cuja realização se situaria entre 1735 a 1741, constituiriam um “prólogo no discurso plástico do conjunto”, pois que os anjos representados nas duas pinturas apontam para o céu, dirigindo o olhar do espectador para o teto da sala; também ressalta que, se em outros recintos daquele complexo arquitetônico franciscano, a exemplo da sacristia, se encontram obras que aludem à Mãe de Deus associada à hagiografia franciscana, a sala do Capítulo é exclusivamente consagrada à Virgem Maria. Estas obras, assim como as do teto ao qual nos remetem, seriam do pintor português Antônio Simões Ribeiro (*circa* 1716, Lisboa - 1755, Salvador) e datariam dos anos imediatos à chegada do artista a Salvador, *circa* 1735 (SOBRAL, 2009, p.286).

Entre o exuberante artesoadado no teto da sala estão dispostos 32 painéis oitavados com as imagens de Santas Virgens e Mártires, entre as mesmas Santa Cecília com seu tradicional órgão. Dentre elas, seis anjos músicos figuram portando cordofones (harpa, guitarra, um violino em sua forma ancestral, um *colascione*, um violino tenor e um instrumento que identificamos como um híbrido entre o cistre e a guitarra). Todo este conjunto iconográfico turbilhona em volta do monograma mariano da saudação angélica Ave Maria (A. M.) no centro do teto. O espectador, uma vez o tendo contemplado, naturalmente recai as vistas sobre os painéis que adornam as paredes.

Segundo nos informa Frei Pedro Sinzig (1933, p.276), a temática dos quadros nas paredes da sala do Capítulo foi extraída da Ladainha Lauretana, uma miscelânea de louvores e atribuições à Virgem Maria, que remonta à Idade Média, chamada Lauretana por sua origem na região de Loreto, Itália. Essa coleção de louvores receberia ilustrações, se convertendo em um tradicional breviário de clérigos e leigos entre os séculos XVII e XVIII. Foi uma dessas edições, o *Elogia Mariana* publicado em Augsburg, Alemanha, no ano de 1732, que serviu de modelo para o artista das representações nas paredes da sala do Capítulo.

Esta publicação, conforme nos informa o pesquisador Rubem Amaral Jr. (2010), traz gravuras do calcógrafo de Augsburg, Martin Engelbrecht (1648 - 1756), sobre os desenhos do artista germânico, Christoph Thomas Scheffler (1699 - 1756), que por sua vez se baseou na edição do *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Decompta*, impresso na mesma Augsburg, em 1700; sob a autoria de Isaaco Oxiviensi (Isaac Von Ochsenfurth, 1600 - 1708) e ilustrado por Au-

gusto Casimiro Redelius (AMARAL JR., 2010, p. 112); impresso pelo também 'augustano' Johann Phillip Steudner (1652-1732). A portada da obra traz a firma de Redel - A.C. Redelius (MONTERROSO MONTERO, 2003, p.366).

Sobral (2009, p.285) nos explica que os painéis da sala oriundos das emblemas marianas de 1732 se organizariam em dois blocos, contendo cada um quatro invocações que se recitariam em seqüência. O primeiro bloco compreende quatro quadros retangulares intitulados: *Causa nostrae laetitiae*, *Vas spirituale*, *Vas honorabile*, *Vas insigne devotionis*; o segundo bloco corresponderia aos quadros octogonais: *Salus infirmorum*, *Refugium peccatorum*, *Consolatrix afflictorum*, *Auxilium christianorum*. Descrições e comentários acerca destes painéis, podem ser encontrados em Sinzig (1933, p. 276-279), Amaral Jr. (2008) e em Sobral (2009, p.281-286). Dois deles contêm iconografia musical. São eles: *Consolatrix afflictorum* e *Causa nostrae laetitiae*. Este último, o objeto deste presente texto, é o painel mais elaborado de todo o ciclo de painéis lauretanos. (Figura 1) Em seguida, a gravura que originou a obra acima (Figura 2).

Lamentavelmente a autoria dos painéis das paredes é obscura, conforme nos diz a eminente pesquisadora Marieta Alves (1969):

Não ocorreu ao cronista da Ordem Franciscana [Jaboatão] revelar os nomes dos autores dessas maravilhas brotadas sob as suas vistas. Limitou-se a citar Manoel Quaresma, mestre pedreiro responsável pela construção, e o Irmão Luís de Jesus – o Torneiro. É imperdoável, em se tratando de um cronista (ALVES,1969, p.49).

Ainda sobre isso, nos diz a professora e pesquisadora Maria Helena Ochi Flexor (2009 b):

A maioria das obras de escultura e pintura existentes no interior da igreja é de autoria anônima e foram atribuídas por estudiosos, quer por meio de comparações das características perceptíveis das imagens assinadas, quer por terem sido encontrados alguns documentos do período, com alguns indícios ou notícias de uns poucos artistas a quem se atribuem indistintamente as obras sobreviventes, especialmente do século XVIII. Por outro lado, grande parte da documentação desapareceu ou aquela que persiste não traz dados suficientes para esclarecer o assunto (FLEXOR, 2009 b, p. 234).

Flexor (2009 b, p. 234) nos diz também que, assim como na crônica de Frei Jaboatão, o Livro dos Guardiães (que traz o registro de benfeitorias realizadas na igreja e convento ao longo de séculos), traz no prefácio apenas referências aos franciscanos alemães vindos na época da restauração da Ordem (em 1893). Frei Sinzig, levanta a hipótese de dois pintores para os painéis das pare-



Figura 1 - *Causa nostrae laetitiae*. Foto Sergio Benutti



Figura 2 - Gravura *Causa nostrae laetitiae* do *Elogia Mariana* Redelio - Scheffler de 1732.

des: “Os dois que ladeiam o altar, dizem, com evidência, que são de artista mais forte do que os demais das paredes” (SINZIG, 1933, p.276). O pesquisador Carlos Ott (1993, p. 21) atribuiu as pinturas, especialmente o painel *Causa nostrae laetitiae*, ao frade francês beneditino Estevão do Loreto Joassar (16^o, Saint Charmond - França - Olinda, 1745), documentado na Bahia entre 1737 e 1741 (SILVA-NIGRA, 1950, p.193). Contudo, a ausência de evidências documentais não nos permitiria asseverar a autoria dos painéis. Limitando-nos apenas a aventar suposições sobre a mesma e a tecer hipóteses a partir destas conjecturas, buscando explicações para as questões eventualmente emergentes no estudo daquelas representações.

Descrevendo o painel *Causa nostrae laetitiae*

O painel retangular mede 96,5 x 41,5. No centro do painel está a representação da Virgem Maria, coroada, assentada sobre uma nuvem, ataviada numa clássica túnica branca e envolta em um manto azul. Seus antebraços se revelam envoltos em atavios rubros. Seu rosto, que exprime candura, reclinase suavemente para a sua esquerda, para onde deita o olhar sobre o virginal que se encontra no plano inferior à sua esquerda. Por detrás de sua cabeça refulge um alo de esplendor. Sua mão esquerda repousa sobre um trompete natural e por trás deste vê-se um cordofone, identificável como da família das violas da gamba. Outro trompete natural figura logo abaixo do qual ela está a se apoiar. Acima de sua piramidal figura e respectivamente abaixo da mesma, vemos as citações latinas: *Causa nostrae laetitiae* – “Causa de nossa alegria” e *Non audita fuit suavior orbe chebys* – “Jamais se ouviu na Terra tão suave lira”.

Na sua mão direita a Virgem Maria segura uma *vibuela*, pelo que podemos depreender da observação das cravelhas, sugerindo doze peças, indicando portanto seis ordens de cordas duplas, típicas àqueles instrumento. Também o motivo floral adornando a base do braço e seu tornavoz escavado nos inclinam a considerar que se trata de uma *vibuela*. O pintor preservou uma acentuada inclinação no cravelhame trapezoidal do instrumento, similar ao alaúde que figura na gravura que originou a pintura, porém menos anguloso. Logo abaixo dessa *vibuela* vêm-se tubos de órgão, que figuram como detalhe composicional advindo também da gravura de origem. (Figura 3)

O personagem ao teclado, ataviado em rubro à maneira de um clérigo, ergue o olhar para a Virgem Maria (Figura 4). Suas mãos repousam sobre as teclas de uma teclado de mesa dotado de caixa de ressonância que identificamos como sendo um virginal. Tem às costas outro músico, que vibra com um arco



Figura 3 - Detalhe, centro do painel *Causa nostrae laetitiae*. Foto Sergio Benutti.

recurvo um cordofone que traz características, não somente dos primeiros contrabaixos, como também dos violones; portanto relegamos uma identificação mais precisa a estudos posteriores. O músico que o toca se veste em tons azuis e vermelhos. Seu rosto reclinado dirige sua atenção para o que deveria ser uma partitura musical, todavia trata-se um livro aberto no qual está escrito *Magnificat anima mea Dominum* – “Minha alma exulta no Senhor”. Ainda à esquerda da Virgem Maria e acima do virginal, um anjo toca um *Cornetto* curvo; ao seu lado, outro anjo em vestes azuis segura um livro aberto, possivelmente de cânticos. Acima desse conjunto à esquerda da figura da Virgem Maria, vemos quatro querubins.



Figura 4 - Detalhe, plano esquerdo à figura da Virgem Maria no painel *Causa nostrae laetitiae*. Foto Sergio Benutti.

Acima e à direita da figura da Virgem Maria vemos dois anjos músicos: um deles toca uma harpa enquanto olha na direção do centro do quadro, estando quase de costas para o espectador (Figura 5). O outro anjo ao seu lado toca uma flauta reta, aparentemente provida de bisel, que poderíamos considerar uma *flûte à bec*. Abaixo desses anjos e à direita da Virgem Maria, vemos mais dois músicos terrestres: um deles, ataviado em azul e portando um manto vermelho, toca uma guitarra. Conforme o número de cravelhas – dez – podemos identificar uma guitarra de cinco ordens. Esse músico mira em direção oposta ao centro do quadro, aparentemente ignorando a mariófânica aparição; conferindo também um complemento dimensional contrastante em relação ao anjo que olha na direção oposta, logo acima de sua figura. Ao lado dele, uma figura ataviada em vestes de tons dourado e róseo, toca uma flauta diferente da que toca o anjo sobre a nuvem. Tratando-se, aparentemente, de uma flauta-transversa. Observamos que este personagem se veste de forma diferente dos outros, em atavios clássicos, o que lhe confere um caráter diverso em meio às figuras dos músicos mortais e angélicos.



Figura 5 - Detalhe, direita do painel *Causa nostrae laetitiae*. Foto Sergio Benutti.

Como últimas observações nesse nível descritivo, podemos observar uma atmosfera de harmonia – inequivocamente musical, entre as figuras. Em virtude da recomposição retangular, a partir da gravura originalmente de formato vertical, temos a figura da Virgem Maria rodeada pelos músicos terrestres e celestes. Por detrás da massa de nuvens, vemos nas extremidades do painel, planos em perspectiva nos quais se apresenta uma paisagem campestre. À extremidade direita com relação à santa, vemos um céu toldado por nuvens escuras, em oposição ao qual, vemos na outra extremidade, um céu ameno e cerúleo, com nuvens claras. Este detalhe se remete diretamente ao texto epigramático da emblema que originou a pintura, no qual temos a evocação da música como causa da passagem das trevas para a luz: *Cantemus laeti, Via Lactea tota serena est, nam stygias tenebras dissipat hocce melos* – “Cantemos alegres, toda *Via Lactea* está serenizada, as trevas se foram, dissipadas por esta melodia”. Esse texto também se apresenta na pintura, embora desgastado pelo tempo e quase imperceptível, logo abaixo das nuvens sobre as quais repousa a figura da Virgem Maria. Temos no conjunto um equilíbrio cromático estabelecido predominantemente pelos tons de vermelho e azul.

Como um resultado da recomposição, da verticalidade da gravura para a retangularidade do painel, observamos nas linhas gerais a sugestão visual das letras 'AM' – monograma da Ave Maria, configurado pela disposição dos elementos da cena: na verticalidade das figuras que se encontram nas extremidades do painel e na forma piramidal da figura ao centro do mesmo, mais a cunha de nuvens que define o espaço celestial rebaixado para o centro da composição. Embora não possamos asseverar que o artista intentasse tal resultado, podemos considerar que a mesma participaria positivamente no sentido geral da ornamentação sala – um universal louvor à virgem Maria, pois que faria eco ao monograma que se encontra no centro do teto, dispendo no horizonte visual do espectador a configuração da saudação angélica que se encontra no zênite daquele microcosmo mariano (Figura 6).



Figura 6 - Linhas gerais da recomposição sugerindo a configuração do monograma mariano.

Na tabela abaixo dispomos os instrumentos que figuram no painel, com as suas respectivas identificações e características, mais o número pelo qual figuram na adaptação empreendida por Terence Ford (1999) sobre a classificação Hornbostel-Sachs, com a finalidade específica de sua aplicação no estudo iconográfico musical. Os termos *pulsado*, *frotado* e *conducto* significam, respectivamente, pinçado com os dedos, friccionado por arco e o agente ativo do som. (Tabela 1)

Tabela 1

Instrumento	Classificação	Número Hornbostel-Sachs
Harpa arqueada	Cordofone dedilhado (<i>pulsado</i>), composto por uma só peça, com ressonador curvo	322.11
Vihuela	Cordofone dedilhado (<i>pulsado</i>), com caixa de ressonância	321.322 (p)
Guitarra de cinco ordens	Cordofone dedilhado (<i>pulsado</i>), com caixa de ressonância	321.322 (p)
Violone (ou Contrabaixo)	Cordofone de cordas friccionadas (<i>frotadas</i>)	321.322 (f)
Viola da gamba	Cordofone de cordas friccionadas (<i>frotadas</i>)	321.322 (f)
Virginal	Cordofone provido de teclado, cordas pinçadas por plectros e caixa de ressonância	314.122 (c/t)
Flauta direta (<i>flute à bec</i>)	Aerofone, insuflado diretamente, com um <i>conducto</i> interno – bisel	421.221
Flauta transversa	Aerofone, insuflado lateralmente por um só canal, sem <i>conducto</i>	421.121
Corneto curvo	Aerofone, ativado por vibração labial, cromático	423.2
2 trompetes naturais	Aerofones, ativados por vibração labial, não cromáticos	423.1
Órgão (tubos)	Aerofone provido de teclado, com vários <i>conductos</i> internos	421.222

Interpretando o painel *Causa nostrae laetitia*

Em primeira análise, o que podemos depreender da observação dessa pintura é o forte teor didático devocional subjacente à representação, de um harmonioso concerto no qual o céu e a terra, representados nas figuras de seres angelicais e terrestres, se congregam em um louvor musical em torno da Virgem Maria.¹ Esta, aparece entronizada no centro da cena empunhando instrumentos

¹ A figura da Virgem Maria portando instrumentos musicais – objetos tantas vezes associados à mundanidade, tanto na gravura de origem como na pintura da qual derivou (e até onde pudemos constatar em nossa pesquisa), é uma imagem singularíssima. Na iconografia musical de diversos períodos abundam os anjos músicos, figuras humanas seculares e religiosas portando instrumentos. Todavia, a figura da Virgem Maria em tal situação é inusitado e diríamos que a concepção de Redelio (1700) é sem precedentes. Também não encontramos, à parte as reproduções baseadas na gravura de Redelio, qualquer outra representação sequer similar.

musicais. Procurando melhor ordenar nossa interpretação, abordaremos duas etapas como base analítica:

- a) Os olhares entre os personagens.
- b) A regionalização de elementos organológicos.

Na primeira etapa consideramos as correspondências visuais entre os personagens e seus possíveis significados. Observando que na obra transcorre um ciclo de miradas que se inicia na figura do clérigo ao virginal. De todos os músicos do espaço terrenal ele é o único que vê a Virgem Maria, juntamente com os anjos e querubins do nível celeste da cena, conforme explicitamos abaixo. (Figura 7)



Figura 7 - Detalhe do painel *Causa nostrae laetitiae*. Foto Sergio Benutti.

Percebemos o olhar da Virgem Maria para o virginal – instrumento por uma tradição europeia ligada ao seu culto² – e também percebemos que o clérigo recebe do alto a mirada de um querubim.

Observamos que este detalhe - que já se encontrava presente na gravura de origem - traz a acentuada presença do pensamento contrarreformista vigente na época, representado na colônia soteropolitana pelas Constituições Primeiras

² O virginal seria utilizado para acompanhar um tradicional e popular cântico mariano, o hino *Angelus ad Virginem*, em substituição ao Saltério, que seria utilizado no século XIII para este propósito - conforme indica uma passagem do segundo conto (*The Miller's Tale*) contido no *fabliaux* (coleção de contos licenciosos) britânico *The Canterbury Tales* (1380 – 1390), de Geoffrey Chaucer (1343-1400) (HIPKINS, 1910, p. 341).

do Arcebispado da Bahia, de 1707.³ O sacerdote, assim como os anjos e querubins, frui do privilégio de divisar a Virgem Maria. Está elevado a uma condição hierárquica similar aos seres angélicos, conforme sugere o texto das Constituições:

(...) a dignidade do Sacerdocio seja o auge de todos os bens, com que Deos ha dotado a natureza humana, e de tanta grandeza e excellencia que os mesmos Anjos a respeitão e venerão (...) considerando, que alem de sua grande dignidade, são medianeiros entre Deos, e os homens (...) (VIDE, 1853, p. 245-246).

Podemos perceber nesse texto a carga doutrinária contrarreformista, que, tanto na gravura de origem quanto no painel, está ilustrada de forma caracteristicamente propagandística naquele detalhe da cena.

Observando a figura 7 acima, percebemos que o olhar do guitarrista em direção contrária à aparição da virgem Maria, logra acentuar mais ainda o efeito produzido pelo olhar do clérigo para a mesma; assim como também pontua ilustrativamente o discurso contrarreformista que exalta a ‘bem aventurança’ do sacerdote – que teria o privilégio vislumbrar aquela visão celestial, ao contrário do laico, que sequer percebe a presença sagrada em meio à cena. Apesar desse detalhe se encontrar também na gravura de 1732 (Figura 2), a recomposição da mesma no painel - de uma estrutura vertical para uma horizontal, trazendo a figura da Virgem santíssima para o centro do plano visual da obra - acentuou ainda mais a mensagem subjacente aos olhares daqueles personagens.

Fechando enfim o ciclo de olhares entre as figuras, temos a mirada do flautista para o guitarrista na extremidade direita do painel (Figura 5). Consideramos que este olhar, de todos, seria o mais controverso à interpretação. O personagem do flautista, que na gravura de origem se encontrava ao centro, foi removido e utilizado para compor a porção do quadro na qual o vemos. Todavia, o artista da versão soteropolitana o ataviou de forma distinta de todos os outros personagens. Suas vestes clássicas lhe confeririam um caráter feérico entre as figuras dos músicos terrestres e celestes. Podemos apenas supor que o

³ “O uso das sagradas Imagens de Christo Nosso Senhor, de Sua Mai Santissima, dos Anjos e mais Santos é aprovado pela Igreja Catholica, que manda as haja nos Templos, e sejam veneradas: não por que se creia que nellas ha alguma divindade, porque devão ser veneradas; mas porque o culto, que se lhes dá, se refere sómente, ao que ellas representam. Por tanto, conformando-nos com a antiga tradição da Igreja Catholica, e definições dos Santos Concilios, ordenamos que ás ditas Imagens, ou sejam de pintura, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que aos originaes, e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos, veneramos, e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos Santos, que ellas representam” (VIDE, 1853, p.10).

artista houvesse tentado utilizar sua figura como uma alegoria isolada dentro de outra alegoria – que compreende o total da cena. Utilizando-o como uma representação da própria arte da música, encastoadada num contexto pictórico no qual o elemento da música já se encontra disseminado na categoria de um veículo de louvor mariano.

Apesar dessa primeira etapa de observações ter-se conduzida em sentido amplo quanto à análise iconográfica, a julgamos necessária para melhor fundamentação das considerações seguintes, que serão de natureza mais especificamente iconográfica musical. No segundo passo de análise que propomos, observamos o fenômeno de regionalização organológica presente na transição dos elementos da gravura de 1732 para o painel.⁴ Observando a gravura (Figura 2) e comparando-a com o painel (Figura 1), percebemos que o artista da versão soteropolitana substituiu os alaúdes por cordofones aparentados, próximos à cultura íbero-lusitana – uma *vihuela* e uma guitarra de cinco ordens. Dentre as diversas possíveis razões para este procedimento, poderíamos aventar:

- 1 - A forte presença da guitarra (também sob a denominação de viola ou viola de mão) no contexto colonial soteropolitano, com testemunhos entre os séculos XVI e XIX, a exemplo dos relatos de Nuno Marques Pereira, o Peregrino da América (Pereira, Tomo II, 1988, p. 240 -241) e La Barbinais (1728, p.148 - 150).⁵

⁴ O termo ‘regionalização organológica’ que utilizamos para referir as substituições e adaptações de instrumentos presentes em modelos de culturas distantes - a exemplo das emblemáticas de Redelio (1732) - por outros comuns à cultura presente, nos adveio espontaneamente nas seções de orientação junto ao Prof. Pablo Sotuyo Blanco. Contudo, o termo apenas ilustra um fenômeno já observado e ressaltado pela iconógrafa musical Rosario Álvarez (1993, p. 23). Dois dos painéis da sala do Capítulo trazem este fenômeno: *Causa nostrae laetitiae* e *Consolatrix afflictorum* – onde um alaúde foi substituído por um cistre, nas mãos da figura do Menino Jesus.

⁵ O pesquisador Marcos Holler (2010, p.83) ressalta a escassez de referências a instrumentos musicais nos relatos do século XVIII, diferentemente do que ocorre nos documentos dos séculos XVI e no século XIX. Todavia, o autor aponta referências a instrumentos em documentos do meio jesuítico – foco de sua pesquisa: “a ‘Anua do Brasil, de 1727’, do padre Marcus de Távora, contém uma rara referência a instrumentos de cordas (*chordarum instrumenta*), que acompanhavam as ladainhas cantadas aos sábados na igreja no Colégio de São Paulo” (HOLLER, 2010, p.83). Holler alude também a outros relatos do século XVII nos quais são mencionadas violas e explica: “Não há dúvidas de que as violas mencionadas nos relatos jesuíticos sejam violas dedilhadas, e não violas *da gamba* ou *da braccio*. A viola dedilhada era um instrumento extremamente comum em Portugal na época” (2010, p. 114) e, *apud* Paulo Augusto Castagna, Holler nos informa que citações a esse instrumento abundam em textos portugueses e de suas colônias durante os séculos XVI e XVII, tanto relacionados à música profana quanto às funções da igreja; sendo, por suas qualidades harmônicas e polifônicas o instrumento mais difundido entre os povos ibéricos. Utilizado como instrumento acompanhador em música profana até o século XVIII e possivelmente em igrejas que não possuíam órgãos (HOLLER, 2010, p.114).

2 - A possível influência do popularíssimo culto a São Gonçalo do Amarante -testemunhados pelos acima citados Pereira (1988) e La Barbinais (1728) - no qual a viola ou guitarra estava fortemente ligada e que era cultivado em sítios ligados à ordem franciscana, como o Convento da Ordem Segunda de São Francisco – das Clarissas do Desterro e no Hospício de Boa Viagem.⁶

3 - Ainda com relação ao culto amarantino, a possibilidade do pesquisador Carlos Ott (1993) estar certo quanto à autoria do painel por parte do frade beneditino francês Estêvão do Loreto Joassar. Segundo Ott,

está provado que o dito pintor francês passou algum tempo na Bahia, entre 1737 e 1741, segundo cartas do Governador o Conde das Galveias ao governador de Pernambuco que eu descobri no Arquivo Público da Bahia e que lançam luzes sobre a atividade como engenheiro do dito Frei Loreto mas não se refere a pinturas por ele eventualmente executadas na Bahia. Do outro lado estava doente, sofrendo de mal de perna que não lhe ia permitir subir por muito tempo em andaime (OTT, 1993, p.21).

Supondo que Ott (1993) esteja certo acerca do frei pintor e a sua autoria do painel, isto nos permitiria conjecturar sobre a possível aplicação daqueles instrumentos à obra, na categoria de um voto devocional por parte do mesmo, considerando que nas tradições taumatúrgicas gonçalinas figura com destaque a cura de males dos membros inferiores, pela qual se ofereciam promessas como cumprir as danças da Roda de São Gonçalo.⁷ O próprio caráter festivo do rito

⁶ Segundo nos informa a pesquisadora Anna Amélia Vieira Nascimento (1994), as clarissas do Convento do Desterro guardavam um copioso calendário de festividades - incluindo as festividades de São Gonçalo - santo cuja Irmandade, de São Gonçalo dos Pardos, sediava-se dentro do próprio Convento (NASCIMENTO, 1994, p. 209-210). Na Bahia dançava-se dia de São Gonçalo não só no convento do Desterro como na ermida de Nazaré, na igreja de São Domingos, na do Amparo, em várias outras” (Freyre, 2000, p.309).

⁷ As propriedades terapêuticas de São Gonçalo aparecem nos cânticos votivos, como abaixo temos o exemplo, numa quadra de tradição oral que acentua uma das especialidades curativas do santo - os males das pernas: “São Gonçalo do Amarante, São Gonçalo vem do céu, ai! Prá quem sofre reumatismo, ai! São Gonçalo é curadô, ô” (LIMA, 1952, p. 85). No seu livro “1591 – A Santa inquisição na Bahia e outras estórias” (1991), Néelson Correia de Araújo nos traz uma vívida alusão às tradições votivas para com São Gonçalo do Amarante a respeito das enfermidades nos membros inferiores. No capítulo que abre a seqüência de quatro novelas, temos por protagonista o primeiro visitador do Santo Ofício no Brasil, o Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, que a caminho da Bahia à bordo da nau *Nossa Senhora do Ó* - intrépida singrando o mar borrascoso e na qual grassam o escorbuto e o beribéri, padece os tormentos desse segundo mal: “As câimbras desapareceram de forma inesperada, como por milagre, após reduzirem a ruínas o organismo do Visitador. Ficou ele no camarote, em seguida à trégua, rendendo graças a Deus pelo alívio e já podendo ler o breviário. Julgava ter chegado ao fim da enfermidade. Em dado momento ensaiou

gonçalino em seu aspecto mais popular não seria estranho ao título do painel, em sua menção à alegria. Ademais, poderíamos reforçar esta suposição sublinhando que as atribuições terapêuticas do santo amarantino se harmonizariam com o fato de que a sala capitular também comporta uma capela dedicada a Nossa Senhora da Saúde; mais a grande devoção do santo à Virgem Maria, algo em comum ao mundo franciscano, e ainda a opção pela vida despojada dos bens materiais e atividade catequética comuns entre o orago dos violeiros e o santo de Assis.

Edificou para si um oratório que dedicou á Virgem Maria Nossa Senhora, de quem era muito devoto, junto á villa de Amarante, ao pé do rio Tamega. Nesta capella fez vida eremitica, e d'alli socorria as necessidades do proximo em tudo o que podia; e assim viveu alguns anos em grande pobreza (*FLOS SANCTORUM*, 1869, p. 273).

Ainda considerando a presença da popular guitarra e sua morfológica-mente aparentada *vihuela* em uma obra destinada a um recinto particularmente sacralizado à Virgem Maria e intramuros de um monastério, conforme nos aponta o pesquisador Luiz Mott (2005, p. 158-159), não seria inusitada a aproximação de elementos profanos ou semiprofanos aos ambientes e ritos sagrados, pois que, naquele período, a vida colonial orbitava o templo e seus ditames. O espaço clerical e suas cerimônias hieráticas funcionavam como catalisadores do etos comunitário, consistindo em elementos socializadores e mecanismos de controle social; sendo ainda, conforme os testemunhos de cerimônias religiosas marcadas por acentuada euforia e irreverência, pontos de catarse para os arruobos populares. Enfim, o que transcorria fora dos espaços eclesiásticos não estaria tão distante do que poderia ocorrer dentro dos mesmos.⁸

levantar-se para ir à latrina. Não pôde. Tombou redondamente no piso e foi levantado pelo Notário e pelo Meirinho. Ironia da sorte, tudo acontecia quando o firmamento já clareava e as aves da costa passavam a rondar o barco. Estava paralisado, atacado de beribéri. Desta vez não gemeu, aceitou tudo passivamente. “Expio em justos sofrimentos os meus pecados. Seja o que Deus quiser”, murmurou. Do fundo do seu desespero, fez uma promessa a São Gonçalo: se recuperasse os movimentos, bailaria 12 “rodas” diante da sua ermida de amarante, como outrora fizera com as moças de Montemor - o - Velho, a terra de seu pai, Amador Colaço. Pouco importava que seus superiores lhe reprovassem o gesto, tão mal visto da nata da Igreja o beato violeiro e dançarino, amigo das prostitutas” (ARAÚJO, 1991, p.20).

⁸ O alaúde foi um dos instrumentos musicais que mais sofreram associações simbólicas no decurso de sua história. O musicólogo Pepe Rey (2013, s/p) nos aponta algumas dessas atribuições, a exemplo dos apanágios de cunho erótico, festivo e hedonista, que não tardaram a atrair o olhar censor dos moralistas, logo figurando na emblemática como símbolo dos prazeres vãos e perigosos deleites. Poderíamos aventar a possibilidade de que as substituições no painel *Causa nostrae*

Regionalização organológica e aspectos sociais

Fosse devido à popularidade das violas (guitarras e *vihuelas*) no contexto colonial soteropolitano, ou por razões devocionais ligadas aos costumes da popularíssima devoção gonçalina, ou ainda por causas particulares ao pintor – conforme poderíamos depreender a partir das assertivas de Ott (1993), nos inclinamos a considerar que o conjunto desses fatores poderia ter coadjuvado para a substituição dos instrumentos da gravura por outros distintos no painel. A partir disso, outra hipótese poderia ser considerada e se relaciona a tradições de aspecto social ibérico-lusitanas, diretamente ligadas àqueles instrumentos.

O historiador da música Gustave Reese (1995) generalizando no termo *guitarra* ambos os instrumentos, nos aponta uma curiosa implicação social a respeito da *vihuela* com relação à guitarra: “*Hay pruebas de que las guitarras de cuatro y seis órdenes tenían funciones muy bien definidas: la primera era un instrumento popular de la ciudad y el campo, la segunda era el de las cortes y los músicos cultos*” (REESE, 1995, p.720). Segundo a organóloga Sibyl Marcuse (1975), a vihuela se oporia à guitarra em sentido social, sendo um instrumento da aristocracia, enquanto que a guitarra seria um instrumento do povo. Ressalta ainda a assertiva de Michael Praetorius (1571-1621), que associava a guitarra aos saltibancos e charlatães em terras italianas (MARCUSE, 1975, p. 219). Sobre a trajetória histórica desse instrumento e seu uso, nos diz David Murrow (1976):

A carreira da vihuela foi única entre os instrumentos renascentistas. Apesar do seu uso ter sido restrito inteiramente à Espanha e em certa medida ao Sul da Itália, e de ter transcorrido num período relativamente curto de tempo, em seu apogeu, a vihuela desfrutou de um prestígio e popularidade conhecidos apenas pelo alaúde. Entre os anos de 1536 e

laetitiae teriam se dado devido ao conhecimento desta tradição, compelindo o artistas – ou seus contratantes – a evitar a associação da Virgem Maria com tal símbolo de mundanidade e pecado, não poderíamos descartar totalmente esta possibilidade, todavia, Rey (2013, s/p) também nos informa que na tradição ibérica ocorreu a mesma associação com relação às guitarras, embora tal iconografia tenha sido mais escassa. Ademais, coexistindo com a associação à vida dissoluta e a licenciosidade, o alaúde, devido à ordem e afinação de suas cordas, também carregava o sentido de harmonia e concórdia – tanto nas relações políticas como conjugais e sua imagem com as cordas rotas e partidas significaria o contrário, o conflito e a discórdia. Esta última virtuosa associação se deveu especialmente à obra de Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, publicada em Ambers, em 1608. Obra de grande influência na pintura flamenga do século XVII, especialmente na obra de Vermeer de Delft, artista de forte orientação literária, cujas representações de cenas domésticas nas quais mulheres tangem cordofones, mesmo de teclas, traziam os significados de harmonia entre os amantes e de fidelidade conjugal (López, 1995, p.154).

1576, sete principais publicações de música para vihuela apareceram na Espanha - o que representa quase todos os principais compositores espanhóis do período. Eles mostram que a vihuela se destacou, tanto como solista virtuoso, como também um acompanhante elegante; com um repertório abrangente de *fantasias* elaboradas e intabulações de música para conjunto. Bem como numerosos *villancicos*, *romances* e *canciones*, muitos dos quais classificados entre as melhores músicas da época. [...] Até o final do século XVI, a vihuela já estava em declínio, e durante o século seguinte, sua história se funde gradualmente com o da guitarra. Até o ano de 1600 a guitarra tinha conseguido um extraordinário grau de popularidade em toda a Europa. (MUNROW, 1976, p. 84).⁹

Assim como se deu na porção espanhola da península ibérica, segundo o musicólogo e instrumentista Manuel Morais (2006), também na parte lusitana a *viola de mão* - como se designava a *vihuela* e instrumentos similares em terras lusitanas - era popularíssima, embora fosse cultivada de forma erudita em caráter restrito, ligada à corte portuguesa ou a alguma casa senhorial. Tangida pelos seus músicos de câmara ou escudeiros e fidalgos. Morais (2006) nos indica na obra do dramaturgo Gil Vicente (c. 1465 - c. 1536) testemunhos dessa relação entre a viola e a nobreza na sociedade ibérica-lusitana. A exemplo da farsa “Inês Pereira”, representada no convento de Tomar em 1523, para uma assembleia presidida por D. João III (MORAIS, 2006, p. 397)¹⁰:

*O marido que quereis
de **viola** [grifo nosso] e dessa sorte
nam no ha senam na corte,
que cá [entre a plebe] nam no achareis.
Falamos a Badajoz
músico, discreto, solteyro,*

⁹ “The career of the vihuela was unique among renaissance instruments. Whilst its use was restricted entirely to Spain and to a certain extent Southern Italy, and to a relatively short period of time, in its heyday it enjoyed a prestige and a popularity accorded elsewhere only to the lute. During the years 1536 to 1576 seven major publications of vihuela music appeared in Spain, representing nearly all the principal Spanish composers. They show that the vihuela excelled both as a virtuoso soloist and an elegant accompanist, with a repertoire embracing elaborate fantasias and intabulations of ensemble music as well as numerous villancicos, romances, and canciones, many of which rank amongst the finest songs of the age. [...] By the end of the sixteenth century the vihuela was already on the wane, and during the following century its history gradually merges with that of the guitar. By the year 1600 the guitar had achieved an extraordinary degree of popularity throughout Europe” (MUNROW, 1976, p. 84).

¹⁰ Os dois músicos citados neste texto são, respectivamente, Juan de Badajoz (fl.1516-1522), violista espanhol, compositor e músico de câmara dos reis portugueses D. Manuel I e D. João III, e Juan de Villacastim (fl.1516-1548), o mestre da capela do “Venturoso” (MORAIS, 2006, p. 398).

[...]

*Fomos a villa Castim,
e falounos em latim,
vinde ca daqui a huma hora
e trazeime essa senhora.*

Temos também um relato no qual os dois instrumentos figurariam num mesmo evento 'real'. Menéndez Pidal (1962), citando o *Poema de Alfonso ocneno, Rey de Castilla e de León*, onde é narrado o matrimônio deste rei (1328), relata como, no Monastério de las Huelgas em Burgos, tangiam os jograis seus instrumentos. Todavia, a guitarra à qual se refere o texto poderia ser um ancestral do que viria a ser a guitarra dos séculos posteriores:

*El laud Ivan tañiendo,
estromento falaguero,
la **viuela** tañiendo
el rabé con el saltério;
la **guitarra** serranista [sarracena],
estromento con razón;
la exabebe morisca,
allá el médio canón;
la gayta, que es sutil,
con que todos plaçer han,
otros estromentos mil
con la farpa de don Tristán,
que da los puntos doblados
con que falaga el loçano
e todos los enamorados
en el tempo del verano (MENÉDEZ PIDAL, 1962, p. 41).*

Do vate Lope de Vega (1562-1635), temos mais associações da *viuela*, não somente à realeza, como às esferas celestiais:

*Entró el Rey, Alma dichosa,
con gran regocijo y fiesta
de su corte celestial
para aguardarte en Valencia.
Iban delante las guardas
de la Costa de su Esfera.
Los Angeles soberanos
todos de blanca librea [...]
de trecho en trecho venían*

*chirimías y trompetas.
Arcángeles, Principados
de la Hierarchía tercera [...]
Aquí de más dulces voces,
Alma, una Capilla suena.
La segunda Hierarchía
por lo menos viene en ella,
tañen las Dominaciones
cítaras, arpas, vigüelas.
Virtudes y Potestades
cantan de amor excelencias* (VEGA, 1605, f. 96r).

Juan Bermudo (c.1510 - c.1565), no quarto livro do seu tratado *Declaración de Instrumentos Musicales* de 1555, liricamente atribui a sua invenção ao deus Mercúrio e sua evolução a Orfeu:

Andando a buscar o primeiro que usou a Vihuela ou Guitarra depois do inventor Tubal (do qual dá testemunho a sagrada Escritura), nas palavras de Boécio encontrei o que desejava. Diz este santo doutor, trazendo por testemunho a Nicômaco antigo, que Mercúrio foi o inventor de pôr a música em quatro cordas, à imitação dos quatro elementos. E perdurou esta forma de instrumento até o tempo do grande músico Orfeu. Diz mais o dito Nicômaco [...] que quando a música começou não sabiam cantar música concertada [polifônica], mas somente a uma só voz. Das palavras de Boécio faço, que Mercúrio usou Guitarra e Orfeu a aumentou, e a fez Vihuela (BERMUDO, 1555, Cap. LXVI, p. 210).¹¹

Temos, enfim, uma direta associação entre a vihuela e a Virgem Maria na literatura ibérica, por parte do poeta e dramaturgo valenciano Gaspar Aguilar (1561-1623); embora não possamos asseverar que diretamente este texto que abaixo exporemos possa ter influenciado nas escolhas organológicas da pintura da sala do Capítulo, ele nos reporta uma inquestionável evidência do *status* da

¹¹ “*Andado a buscar el primero que uso la vihuela, o guitarra depos del inuente Tubal (de lo qual da testimonio la Sacra Scriptura) de las palabras de Boecio en el capítulo veynte del libro primero saque, lo que deseava. Dizę este sancto doctor, trayendo por testygo a Nichomacho antiguo, que Mercurio fue el inuente de poner la musica en quatro cuerdas a imitaciõ de los quatro elementos; y duro esta manera de instrumento hasta el tempo del gran musico Orpheo. Dizę mas el dicho Nichomacho (author es Andrea) que quando la Musica començo no sabian cantar Musica concertada: sino a sola una voz. De las palabras de Boecio faco, que Mercurio uso guitarra: y Orpheo la aumento, y la hizo vihuela*” (BERMUDO, 1555, Cap. LXVI, p. 210).

vihuela e a sua inferência associada de tal maneira à Virgem Maria poderia nos indicar que tal influência possa ter ocorrido de alguma forma indireta. Conforme nos aponta Luis Robledo Estaire (2007):

En el telar de las palabras se pueden urdir infinitas tramas analógicas. Gaspar Aguilar tece una en la que, con paciencia de artesano, ensambla todas las piezas de una vihuela: cuello (mástil), rosa (lazo, labrado en pergamino o madera), clavijas, trastes, lados (aros), suelo (fundo), puente, bajos (sonidos graves) y las diferentes cuerdas (en realidad, órdenes dobles) de que consta. El resultado es un cuerpo sonoro, el más puro, en el que escuchamos la melodía intemporal e ilimitada de la imaginación humana (ESTAIRE, 2007, p. 23).

La Purísima Concepción de la Virgen Santísima en metáfora de una vihuela

*Sol dorado, luna hermosa,
estrella clara del mar,
en esta ocasión dichosa
vuestro esposo os viene a dar
una musica famosa.
Pues tanto os queréis los dos,
salir luego es menester
y considerar que vos
la vihuela habéis de ser
con que quiere tañer Dios.
No atribuyáis a locura
lo que emprende por quereros,
pues tañer en vos procura
por el blasón de vencederos
con vuestra misma dulçura.
De incorruptible madera
os labró en su entendimento,
y como arca verdadera
del Antigo Testamento
os conservó siempre entera.
El maestro que os labró
de la madera de Adán
mejores voces os dio
que la viguela de Juan
que en el desierto se oyó.
Como os hizo tan hermosa,*

*tan grave y tan señorial,
en vos, vibuela dichosa,
puso el cuello de marfil
y de Hiericó la rosa.
Puso unas clavijas bellas
que jamás torcidas fueron,
y sólo pueden torçellas
manos que çielo hicieron,
dedos que hicieron estrellas.
Como al divino caudal
de su igenio o sugétasteis,
fue tan piadoso ofiçial
que no os quiso hacer con-trastes
de pecado original.
Lados de obediência os dio
vuelto a su voluntad,
pero sin suelo os deçbó,
que suelo en tal puridad
ninguna culpa le halló.
Por daros más perfección
haceros puente convino,
y, por la misma raçón,
poneros en el caminbo
que hay del pecado al perdon.
Honró esa divina hechura
con cuerdas, porque pudiesen
celebrar vuestra hermosura
y cuerdas siempre asistiesen
junto a la misma cordura.
Por ser fina y ser entera
os puso por prima a vos,
que en el mundo sois primera,
segunda después de Dios,
y entre el hombre y Dios tercera,
cuarta con la Trinidad
en el reparo del suelo,
quinta y sexta en gravedad,
pues os levantáis al çielo
con los bajos de humildad.
Al fin, en solo un momento*

*se comenzó y acabó
ese divino instrumento,
y Dios en el si escondió
por dalle mejor acento.
Comenzó luego a tañeros
el musico soberano,
y por sólo engrandeceros
nunca os dexó de la mano
antes ni después de haceros,
que, si un instante os dexara
de su mano eterna Dios,
luogo el pecado llegara
y, si no tañiera en vos,
al menos os destemplara* (ESTAIRE, 2007, p. 23-25).

Uma questão organológica similar à qual nos deparamos, envolvendo a *vibuela* e a guitarra, encontramos no trabalho do musicólogo Vicente Galbís López sobre a iconografia musical da pintura renascentista valenciana. Ao analisar as obras atribuídas ao pintor quincentista Joan de Joanes no monastério de Clara em Gandía (1545-1555), o pesquisador se depara com a figura de um anjo músico portando um cordofone cuja morfologia inspiraria dúvidas quanto à sua identificação. Abaixo, dispomos o texto no qual o autor identifica o instrumento e explica sua definição.

Observamos un instrumento bastante similar a la guitarra actual, aunque hay que ressaltar varias diferencias: la caja de resonancia es más estrecha, con la cintura menos marcada y colocada más arriba. Además, la cabeza tiene un contorno cuadrangular ya que las cuerdas están anudadas en el saliente transversal que sirve de cordal. Un detalle que no se corresponde con la realidad es el estrechamiento del mástil conforme se va acercando al cordal. Por lo que se refiere a la decoración, señalamos que no presenta ninguna ornamentación en la caja de resonancia ni alrededor del oído - aspecto que suele aparecer en las vihuelas -, mientras que si se observa decoración de tipo geométrico en el mástil - aspecto común en las guitarras. Ahora bien, en el apartado de la identificación, no se puede afirmar que sea una guitarra - instrumento que, por supuesto, ya existía en la época -, puesto que se puede tratar de una vihuela, instrumento de uso casi exclusivo en España y que se utilizaba, sobre todo, en la sociedad cortesana. Antes de decantarnos por uno de los instrumentos hay que tener en cuenta que, como indica Munrow, los diseños morfológicos de ambos instrumentos son básicamente los mismos. Por otra parte, ambos instrumentos se tocan punteando las cuerdas con los dedos, tal como aparece en la figura

joanesca. Sin embargo, hay un factor que nos lleva a denominar vihuela a este instrumento: en la obra de Joanes aparecen seis órdenes dobles. Prácticamente es el único elemento importante que permite distinguir estos dos instrumentos. A partir de finales del siglo XVI las guitarras tendrán cinco órdenes dobles configurándose lo que se conocerá internacionalmente como "guitarra española", mientras que las vihuelas irán desapareciendo progresivamente a partir de esa fecha. Hay otra agumentación que refuerza la identificación como vihuela de este instrumento. En la época en la que Joanes realiza esta composición, este instrumento tenía una gran difusión entre los ambientes cultos valencianos. Esto se debía, sobre todo, a la presencia de Luiz de Milán, músico perteneciente a la corte de los Duques de Calabria (LÓPEZ, 1995, p. 62).

Diante do problema organológico que se apresentou, López (1995), apesar das similaridades físicas entre as *vihuelas* e as guitarras e também apesar da ausência de ornatos no tampo que caracterizariam a *vihuela*, baseou-se no fato de que o encordoamento daquele instrumento o caracterizava como tal. Concerentemente ao nosso trabalho, temos não somente um ornato floral que apontaria para a identificação do instrumento, como também temos a mesma evidência que levou López (1995) a elucidar a sua questão, apontado aquele instrumento como uma *vihuela*. Sentimo-nos, diante desse exemplo, encorajados a reiterar nossa assertiva sobre a identificação do cordofone que aparece na destra da figura da Virgem Maria; e também quanto às nossas suposições sobre o uso de implicações simbólicas sociais ligadas à *vihuela* e à guitarra que exporemos adiante. Conforme a existência dessa tradição ibero-lusitana cujos testemunhos literários sobejam, e pela qual sentidos sociais estão relacionados àqueles instrumentos, nos sentimos instigados a conjecturar que tais princípios teriam ecoado na colônia soteropolitana, influenciando na escolha empregada pelo artista (ou ainda dos seus comitentes) quanto à substituição dos alaúdes pela *vihuela* e pela guitarra.

Regionalização, significações sócias e olhares

Reunindo estas denotações de caráter social ligadas à *vihuela* e à guitarra com a nossa análise das possíveis significações subjacentes ao jogo de olhares entre as figuras do painel, sentimo-nos instigados à seguinte interpretação:

Uma vez que temos a *vihuela* – com a sua carga de significação aristocrática – na mão direita da Virgem Maria, poderíamos questionar até que ponto isso poderia ser traduzido como símbolo do poder real e de uma elite vigente e dominante; leiga, porém bafejada pelo ‘direito divino’ ao seu *status*. Representação esta que figura no painel entre o poder eclesiástico simbolizado na figura do

‘bem aventurado’ clérigo tecladista que vislumbra a Virgem, e o guitarrista que rasqueia sua guitarra – instrumento que por sua vez poderia simbolizar a sua classe, laica e plebeia, todavia participativa no louvor mariano.

Entre as figuras do clérigo – que desfrutaria junto aos seres celestiais da visão divina – e o guitarrista laico, que sequer percebe a presença da Virgem Maria, o artista (possivelmente supervisionado pelos seus comitentes) teria reservado um destacado posto no quadro para o poder secular, na figura emblematizante da vihuela, cingida pela destra da Virgem Santíssima. Assim sendo, mais que um documento contrarreformista, teríamos no painel *Causa nostrae letitiae*, um retrato espiritual e devocional, envolvendo elementos sociais que basicamente compunham o panorama colonial soteropolitano no século XVIII: o clero, na figura do sacerdote ao virginal; o poder secular – que na colônia era representada pelos Vice Reis, na presença da *vihuela* empunhada pela Virgem Maria, corada e entronizada no seu espaço celeste; e o povo – a saber, cidadãos livres, na figura da guitarra nas mãos do músico laico. Todos alegoricamente envolvidos num concerto terreno-celestial em torno da Virgem Maria. Devemos lembrar que a Ordem Franciscana ainda usufruía do Patrocínio Régio, mediante antigo acordo pelo qual a coroa concedia periodicamente consideráveis donativos à Ordem (FLEXOR, 2009 b, p. 217). Sendo portanto plausível e justificável que o poder secular pudesse figurar no painel sob o signo da palaciana *vihuela*.

Considerações finais

Ao visitante que percorre o Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador - Bahia, após ter-se extasiado com a exuberância da nave dourada de sua igreja e a azulejaria que enriquece as paredes do claustro, a sala do Capítulo constitui um deslumbramento a mais. Diante do seu portal eximamente entalhado, mesmo que não tenha a oportunidade de transpor o proibitivo cordame de isolamento que coíbe a passagem dos não autorizados ao privilégio de apreciá-la por dentro, o visitante mais atento será tocado, não somente pela beleza do recinto como também pelo seu intenso teor devocional. Logo percebendo a profusa presença da música, nos anjos do teto entre a multidão de santas, para os quais seu olhar será dirigido pelos painéis que ladeiam o altar de Nossa Senhora da Saúde, onde anjos anunciadores apontam para o alto, instigando o olhar a percorrer uma espiral que parte do centro do teto, com sua áurea estrela marcada pelo monograma da Ave Maria, descendendo para os painéis que preenchem o horizonte visual. Sua atenção se deterá na figura da Virgem Maria em destaque no mais elaborado dos painéis daquele ciclo. A sua marcante imagem, entronizada em meio a uma orquestra de músicos angélicos e

mortais e empunhado instrumentos, se assoma soberanamente em meio a todo aquele aparato ornamental. No decurso de sua apreciação deste ciclo, na parede oposta a essa imagem, o espectador se depara com a cativante, talvez comovente, figura do Menino Jesus ao lado de sua mãe, tocando um pequeno instrumento de cordas. Um vislumbre mais atento por parte do visitante e a sala se mostrará em todos os seus detalhes, com suas flores entalhadas, ubíquos querubins e com a sensação de infinito, apesar das modestas dimensões do recinto. E se o espectador ainda se permitir mais alguns minutos em presença daquela beleza permeada de símbolos e de música, talvez seja tomado pela onírica impressão de que aquele teto seria uma abóbada em movimento. Numa dinâmica impulsivada por sons musicais, dir-se-ia celestiais, do coral de Santas Virgens e Mártires, dos seis anjos músicos, do concerto terra e céu representado no painel *Causa nostrae laetitiae*, que exalta a virgem Maria como razão de uma universal alegria. Perceberá então, por meio da emoção estética, o sentido de todo aquele arsenal artístico e simbólico, em sua transcendente beleza e intensidade devocional, que através do elemento musical ali tão fortemente presente, se traduz em um cântico universal e perene à Virgem Santíssima.

A escassez de documentação do período vem tornar a pesquisa daquele precioso acervo iconográfico musical do século XVIII soteropolitano uma tarefa difícil. Contudo, consideramos que a riqueza iconográfica musical daquele conjunto, com sua carga de significações, não poderia passar despercebida a um olhar musicológico. Consideramos que a mesma imprecisão de dados sobre as obras que viria a coibir maiores logros em nossa pesquisa, também nos autorizaria a tecer hipóteses, apreciando possibilidades fundamentadas no contexto que orbitava aquele aparato ornamental. Um acervo pictórico no qual o elemento musical se encontra em extremo destaque, amalgamando um substancialíssimo cabedal simbólico, social e devocional, em torno de um monograma mariano.

Referências:

- ÁLVAREZ, Rosário. *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio*. Washington, D.C.: OEA, 1992. Colección INTERAMER, n. 26.
- ALVES, Marieta. Remanescentes, na Bahia, do estilo barroco: talha e alfaias. In: **Revista Universitas**. Salvador, n.2, p. 43-52, jan./abr. 1969.
- AMARAL JR., Rubem. Emblemática Mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. In: **Revista Lumen et Virtus**, vol. 1, n.3, p. 107-130, dez. 2010. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero3/rubemamaral.html>. Acessado em: 20/05/2011.
- ARAÚJO, Néelson Correia de. **1591** – A Santa Inquisição na Bahia e outras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna, Juan de Leon, 1555. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/El_libro_llamado_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales_%28Bermudo,_Juan%29>. Acessado em 12/09/2013.
- ESTAIRE, Luis Robledo. *El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín*. In: **Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro**. N.1. Conservatorio Superior de Madrid, 08/03/2007. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2916632>>. Acessado em: 12/09/2013.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Construção do Monumento Franciscano. In: **Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Cap. 4. Organizadores: _____; FRAGOSO, Frei Hugo, OFM. Rio de Janeiro: Versal, 2009 (a). p. 159-211.
- _____. Interior da Igreja de São Francisco da Bahia no século XVIII. In: **Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Cap. 6. Organizadores: FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Frei Hugo, OFM. Rio de Janeiro: Versal, 2009 (b). p. 215-267.
- Flos Sanctorum** ou História das Vidas de Cristo e Sua Santíssima Mãe e dos Santos e Suas Festas pelo padre Diogo do Rosario. Nova edição aumentada com os Santos modernos e outros omitidos nas edições anteriores pelo Padre José Antonio da Conceição Vieira. Volume I – História da Vida de nossa

Senhora e dos Santos do mez de Janeiro. Lisboa: Thyphographia Universal de Thomas Quintino Antunes, Rua dos Calafates, 110 - 1869. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/Flos_sanctorum.html?id=z90wAQAAMAAJ&redir_esc=y>. Acessado em: 14/03/2013.

- FREIRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Editora Record, 2000.
- FORD, Terence. **Lista de Instrumentos de Música Occidentales – Anotada desde un punto de vista iconográfico**. Madrid: AEDOM – Asociación Española de Documentación Musical, 1999.
- HIPKINS, A. J. *Virginal*. In: **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. New York: The McMillan Company, 1910. Vol. V, p. 340-341.
- HOLLER, Marcos Tadeu. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. São Paulo, editora da UNICAMP, 2010.
- JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasilico** ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil. Volume I. Rio de Janeiro: IHGB, 1858.
- La BARBINAIS, Le Gentil de. **Novau voyage au tour du monde. Tome 3, par Le Gentil, enrichi de plusieurs plans, vûes et perspectives des principales Villes et ports. Chily, brésil et de la chine, avec une description de l'Empire de la Chine**. Amsterdam: P. Mortier, 1728. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83935g>>. Acessado em : 14/07/2010.
- LIMA, Rossini Tavares de. **ABC do folclore**. São Paulo: Conservatório dramático e musical de São Paulo, 1952.
- LÓPEZ, Vicente Galbís. *Aportaciones a la iconografía musical de la pintura renacentista valenciana*. In: **Ars longa: cuadernos de arte**, n 6. 1995. p. 57-67. Disponível em: <<http://www.uv.es/dep230/revista/PDF254.pdf>>. Acessado em: 10/10/2013.
- LÓPEZ, Santago Sebastián. **Emblemática e Historia del Arte**. Madrid: Cátedra, 1995.
- MARCUSE, Sibyl. **Musical Instruments – A Comprehensive Dictionary**. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1975.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **Poesía juglaresca y juglares – Aspectos de la historia literária y cultural de España**. Madrid: ESPASA-CALPE S.A., 1962.
- MONTERROSO MONTERO, Juan M. *Mitología y emblemática en la iconografía mariana*. In: **Actas do II Congresso Internacional do Barroco**. Faculdade

- de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 355-378. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7547.pdf>>. Acessado em 14/10/2011.
- MORAIS, Manuel. A Viola de Mão em Portugal. In: Nassarre – Revista Aragonesa de Musicologia XXII (c. 1450 - c. 1789). Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”, 2006. p. 393-462. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=978>>. Acessado em: 11/09/2013.
- MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. Vol. 1. Laura de Mello e Souza (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 156-220.
- MUNROW, David. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: Oxford University Press, 1976.
- NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Patriarcado e Religião** – as enclausuradas Clarissas do Convento do Desterro da Bahia, 1677 – 1890. Bahia: Conselho estadual de Cultura, 1994.
- OTT, Carlos. **História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)**, vl. III – Pintura. Salvador: Alfa, 1993.
- PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio narrativo do Peregrino da América**. 2 vl. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988.
- REESE, Gustave. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol.2.
- REY, Pepe. Valores simbólicos del laúd. Disponível em: <<http://www.veterodoxia.es/2011/12/valores-simbolicos-del-laúd/>>. Acessado em 13/10/2013.
- SINZIG, Frei Paulo, O.M.F. **Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja de São Francisco da Bahia**. Revista do instituto histórico e Geográfico Brasileiro, v. 165, 1ª de 1932. Diretor Dr. B. F. Ramirez Galvão. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.
- SOBRAL, Luis de Moura. Ciclos das pinturas de São Francisco. In: **Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Cap. 7. Organizadores: FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Frei Hugo, OFM. Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 269-312.

VEGA, Lope de. *El peregrino en su patria*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1605. f. 96r. Encontrado em: <<http://www.veterodoxia.es/2010/10/lavihuela-concertada/>>. Acessado em: 12/07/2013.

VIDE, Sebastião Monteiro da, Arcebispo. **Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia**. Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, São Paulo, 1853. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/28/browse?value=Igreja+cat%C3%B3lica%2C+Bahia.&type=subject>>. Acessado em: 14/08/2012.