

N.º 18 | 2024

CEM

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

REVISTA DO CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

NESTE NÚMERO:

DOSSIÊ TEMÁTICO

«Arqueologia do Som» com dossiê
suplementar «Fossas de fundição
sineira em Portugal»

(ed. Mário Jorge Barroca,
Diana Felícia)

VÁRIA

RECENSÕES

NOTÍCIAS



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CEM N.º 18
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

CEM N.º 18

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Direção: Inês Amorim

Edição do dossiê temático: Mário Jorge Barroca
(U. Porto/CITCEM), Diana Felícia (CITCEM)

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Capa: Fotografia de Diana Felícia. Igreja de São Francisco, Porto

© 2024 Autores

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto
www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Esta revista é sujeita a *double-blind peer review*.
Esta é uma obra em acesso aberto, disponibilizada
online (<https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM>) e
licenciada segundo uma licença Creative Commons de
Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



eISSN: 2182-9748

DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-9748/cem18>

Periodicidade: Semestral

Porto, dezembro de 2024 (1.ª edição)

Paginação: João Candeias | joaocandeias00@gmail.com

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades dos grupos de investigação «Territórios, Paisagens e Ambiente» e «Património Material e Imaterial» e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020, DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>.



APRESENTAÇÃO

ARQUEOLOGIA DO SOM

- Mário Jorge Barroca
- Diana Felícia *pág. 5*

ARQUEOLOGIA DO SOM

TESTEMUNHOS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS ISLÂMICOS (SÉCULOS VIII-XIII), NOS CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS DE PORTUGAL

- Rosa Varela Gomes *pág. 19*

MÚSICA EM PEDRA — IMAGENS DE MÚSICA NA ESCULTURA ROMÂNICA EM PORTUGAL

- Luís Correia de Sousa *pág. 41*

CAMPANAS Y CAMPANEROS EN LA TRANSICIÓN ENTRE EL PERÍODO ALTOMEDIEVAL Y LOS INICIOS DEL MODERNO

- Joan Alepuz Chelet *pág. 61*

ÚNS «PEDASSOZ DE SINO»: O ESTUDO DE CASO DOS SINOS DA PARÓQUIA DA FOZ DO DOURO

- Marisa Pereira Santos *pág. 77*

TOQUES QUE REGEM O TEMPO. OS SINOS E A TRADIÇÃO SINEIRA EM CORTE DO PINTO E NA MINA DE SÃO DOMINGOS (MÉRTOLA)

- Daniel Cardeira *pág. 93*

DUOMO DE POZZUOLI: A ALTERAÇÃO SINEIRA NO TEMPO. ESTUDO DE CASO DO NOVO CAMPANÁRIO

- Ana João Costa e Silva *pág. 117*

OS DOIS SINOS DA IGREJA DE SANTIAGO, DO CASTELO DE PALMELA

- António Correia
- Miguel Correia *pág. 131*

FOSSAS DE FUNDIÇÃO SINEIRA EM PORTUGAL

APRESENTAÇÃO

- Mário Jorge Barroca
- Diana Felícia *pág. 141*

FICHAS 01-20

- AA.VV. *pág. 152*

VÁRIA

OS FORAIS MANUELINOS DAS COMENDAS DA ORDEM DE CRISTO: EM TORNO DA GESTÃO DOS RECURSOS AQUÍFEROS

- Joana Lencart *pág. 229*

DEL SEPIA A LOS PÓRTICOS DE COLORES. IMAGEN DE UNA HISTORIA CONSTRUIDA: EL CASO DE LA GRAN VÍA DE VIGO

- Begoña Fernández Rodríguez *pág. 247*

RECENSÕES

SANTOS, MANUELA DE ALCÂNTARA, ANTERO FERREIRA, E FÁTIMA SILVA, 2023. LIVROS DE NOTAS DE UM OURIVES

FEIRANTE – JOSÉ MOREIRA PINTO DE CARVALHO (1806-1864). GUIMARÃES: SOCIEDADE MARTINS SARMENTO. 300 PP. ISBN 978-989-8706-17-1

- Jorge Fernandes Alves *pág. 261*

JORGE, MARIA JOÃO MACIEL, 2024.

THE HYPHEN AND OTHER THOUGHTS FROM THE IN-BETWEEN. CANADA: ARQUIPÉLAGO PRESS

- Francisco Topa *pág. 263*

NOTÍCIAS

DOCTORAMENTO EM HISTÓRIA DA ARTE: IMAGENS DE MÚSICA NA PINTURA DO TEMPO DO BARROCO EM PORTUGAL (1600-1750)

- Sónia Duarte *pág. 271*

CICLO DE CONVERSAS OS OFÍCIOS DOS NOSSOS AVÓS. TERCEIRA SESSÃO: FUNDAÇÃO DE SINOS – 14 DE SETEMBRO DE 2024

- Ana Madureira
- Margarida Silva *pág. 272*

CONSELHO EDITORIAL

Carla Sequeira (Universidade do Porto/CITCEM)

Diana Felícia (CITCEM)

Mário Barroca (Universidade do Porto/CITCEM)

Marta Costa (CITCEM)

CONSELHO CONSULTIVO

Alice Lucas Semedo (Universidade do Porto/CITCEM)

Antero Ferreira (Fundação Martins Sarmiento/CITCEM)

Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade NOVA de Lisboa)

David Reher (Universidade Complutense de Madrid)

Fernanda Ribeiro (Universidade do Porto/CITCEM)

Fernando Rosas (Universidade NOVA de Lisboa)

Francisco Bettencourt (King's College)

Francisco Topa (Universidade do Porto/CITCEM)

Hilario Casado Alonso (Universidade de Valladolid)

Inês Amorim (Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CITCEM)

Joaquim Ramos Carvalho (Universidade de Coimbra)

Jochen Vogt (Universidade de Essen)

José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)

José Pedro Paiva (Universidade de Coimbra)

Luís Borges Gouveia (Universidade Fernando Pessoa/CITCEM)

Maria de Fátima S. e Melo Ferreira (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)

Maria Helena Cruz Coelho (Universidade de Coimbra)

Maria João Oliveira e Silva (Universidade do Porto/CITCEM)

Maria Leonor Botelho (Universidade do Porto/CITCEM)

Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)

Mário Jorge Barroca (Universidade do Porto/CITCEM)

Mathieu Poux (Universidade Lumière Lyon II)

Mona A. A. Haggag (Universidade de Alexandria)

Nuno Gonçalo Monteiro (Universidade NOVA de Lisboa)

APRESENTAÇÃO

ARQUEOLOGIA DO SOM

O 18.º número da revista *CEM* foi consagrado ao tema da «Arqueologia do Som», convergindo linhas de trabalho de dois grupos de investigação, «Territórios, Paisagens e Ambiente» e «Património Material e Imaterial», e perspetivando uma abordagem transdisciplinar e multidisciplinar conforme a vocação do CITCEM.

Este número pretende construir uma visão plural em torno da importância dos sinos, nas suas mais diversificadas dimensões, designadamente: os processos de fabrico (artesanais ou industriais, antigos ou recentes, fundição itinerante ou em fábrica); os mais antigos exemplos de sinos preservados em Portugal; os conteúdos das inscrições sineiras e a sua interpretação; as devoções associadas aos sinos e o modo como estes as reforçam; o papel do toque dos sinos (e, de uma maneira mais ampla, da música) na religiosidade e na configuração dos espaços paroquiais; os tipos de toque, seus usos e regulamentação, significados e funções; o valor apotropaico do toque e os usos civis; aspetos artísticos dos sinos: iconografia, heráldica e símbolos protetores; o contributo das torres sineiras na composição da arquitetura religiosa através dos tempos; e metodologias de análise e interpretação patrimonial destes objetos.

Mas, a par dos sinos, que foram o *leitmotiv* (para usar uma expressão de índole musical) deste número, os coordenadores decidiram alargar as abordagens a outras dimensões da música e dos instrumentos musicais, numa perspetiva iconográfica e arqueológica. Assim, a par de diversos artigos sobre sinos, o leitor encontrará igualmente uma síntese sobre instrumentos musicais em contextos arqueológicos islâmicos e outra sobre a representação iconográfica de instrumentos musicais no Românico português. Para além destes artigos que integram este presente dossiê temático da «Arqueologia do Som», coligimos um segundo dossiê, composto por vinte fichas, onde se sistematiza a informação sobre fossas sineiras exumadas em Portugal, detetadas em contexto de intervenções arqueológicas em templos ou claustros, onde se procura padronizar os dados conhecidos e estabelecer um estado da arte.

Enquanto organizadores desta edição, cumpre-nos agradecer o aturado trabalho de revisão levado a cabo por múltiplos investigadores, originários de diferentes zonas do país, que, com os seus comentários e sugestões, potenciaram verdadeiramente a presente publicação. Não podemos deixar de expressar também o nosso profundo reconhecimento pela forma como os diversos Arqueólogos responderam ao nosso

desafio, preenchendo a respetiva ficha e cedendo imagens que ajudam a documentar as estruturas. Na forma de autores (de artigos ou de fichas), revisores ou editores, uma boa parte dos estudiosos dedicados atualmente à temática sineira em território nacional ficam representados neste volume.

Como escreveu Carlos Alberto Ferreira de Almeida, em 1966:

O sino regulou até há bem pouco tempo toda a vida da localidade onde tem o seu poiso. O trabalho jornalheiro iniciava-se com o toque das ave-marias, ao dar o meio-dia parava-se para ir jantar e, ao cair das trindades, terminava todo o labor nos campos. Era a hora de recolher. Era mesmo perigoso continuar com os bois atrelados depois dessa hora. (Almeida 1966, p. 342).

Com efeito, desde tempos recuados, e até ao início da difusão dos relógios mecânicos — cuja presença Duarte de Armas, no seu *Livro das Fortalezas* (c. 1509-10), registou em Olivença (fl. 22v-24), Elvas (fl. 24v-26), Arronches (fl. 30v-31) e Chaves (fl. 94v-95) (Armas 1990; Armas 2016) — o tempo era marcado pelo toque dos sinos. O dia começava com as Matinas, anunciadas pelo sino, e continuava até ao cair do dia, com toques regulares que convidavam à oração. Nas povoações amuralhadas, o fechar de portas era anunciado pelo sino de correr. No Castelo de Guimarães sobrevivem, num dos seus torreões, os dois pilares onde se instalava, outrora, o sino de correr.

Nas *Vereações* medievais do Porto registam-se, em vários pontos, as questões em torno do sino de correr. Na reunião de 25 de agosto de 1390 decidiu-se «... que depois que o dito syno for tangudo que o alcayde com seus homeens ande per toda a dita çidade e todo homem que achar andar pella dita Cidade que o prenda e leve a cadea ataa que del faça direito...» (*Vereações* 1936, p. 32).

Nas Cortes de 1498 regista-se o funcionamento do «sino de correr»:

Item. Senhor antigamente se costumou em os lugares de vossos Regnmos terem per ordenança tanjerem o ssyno da colher no Jnverno des as biiij oras atee as nove E no veraao das ix oras atee as dez E agora os Rendejros alcaydes e meirinhos vossos nam querem contentar nem pagar o syneiro de seu trabelho por tall que Nam tangam [...] (Cortes Portuguesas 2002, p. 115).

O monarca respondia:

[...] que o dicto syno se tanga as ditctas oras nos dictos tenpos bj meses do veraão e bj do Jnvernos [sic] e o syneiro que menos tanjer aja grande pena E se nam for tangido por mjngo de nam ser pago que neenhuu nam seja preso nem <perca>

ssuas armas salvo achando se que faz o que nam deve ou sendo homem nam conhecido ou muyto conhecido no que vosa alteza lhes faraa muyta merçee. (Cortes Portuguesas 2002, p. 115).

Durante o dia, as mais diversas reuniões — fossem assembleias judiciais, camarárias, capitulares ou de cabidos — eram convocadas «per campana tangida». As novidades eram anunciadas com o «repicar» dos sinos: «...que tanto que repicarem o sino venham todos aa igreja pera saberem o que lhes mandam fazer...» (*Synodicon Hispanum* 1982, p. 367). Os sinos serviam, ainda, para assinalar as festividades religiosas, os chamamentos militares, o simples passamento de algum familiar ou vizinho... (Paula 2018). O toque dos sinos pautava, portanto, o viver diário das comunidades, fossem elas urbanas ou rurais (Paula 2021).

O toque dos sinos, com esta abrangência quotidiana, implicava custos. Na Comenda de Ega, a Ordem de Cristo assegurava o espiritual e o temporal da vila, tendo a seu cargo os ornamentos da igreja, mas «os fregueses coregem o corpo da egreja e põem o sino.» (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, p. 166). E na sessão camarária do Porto, de 26 de outubro de 1393, registou-se a despesa com o sino de correr:

Era de mjjl e iiijc xxxj annos vynte e sseys dias doutubro Joham Ingrees se obrigou a tanger o ssyno do ouljual cada huma noyte aas oras que sse deve tanger por C L libras... E faleçendo Joham Ingres desto Joham de Çinfaaes alcaide se obrigou a o fazer tanger. (Vereações 1936, p. 203).

Em diversos sínodos portugueses alude-se aos religiosos que não cumpriam devidamente o ritmo das orações. O Sínodo de Braga, de D. Luís Pires, reunido em 11 de dezembro de 1477, dedicou a sua 4.^a constituição a «De como ham de tanger aas Oras e rezar no coro», mandando

...a qualquer thesoureiro ou sãochristão e aos sobredictos beneficiados a quem perteeçer que o constrangam que tanga aas Matinas a taaes oras, segundo a festa e dia que for e grandeza do officio o requerer, que possam seer bem cantadas nas egrejas e moesteiros onde devem seer cantadas, ou sejam bem rezadas onde nom podem seer cantadas, em tal maneira que sejam de todo acabadas quando conpeçar d'álvorecer pouco mais ou menos. E o tanger dos sinos seja per tal espaço que os que ouverem de ir aas Matinas possam aver tempo pera se vestirem e virem até a egreja e fazer sua oraçom ante o crucifixo e sobirem ao coro. (Synodicon Hispanum 1982, p. 83).

Por seu turno, o Sínodo da Guarda, reunido pelo bispo D. Pedro Vaz Gavião em 12 de maio de 1500, registava que se devia mandar tanger as Matinas, as Missas e as Vésperas, ordenando que «...prieores ou beneficiados ou seus capelães vão rezar cada

dia totalas Horas em as ditas igrejas, tendo as sobrepelízias vestidas e mandando tanger às Matinas, Missa e Vésperas.» (*Synodicon Hispanum* 1982, p. 250). As igrejas deviam abrir com as Matinas e encerrar com as Trindades:

E nas aldeias onde se não disser missa cotidianamente as abras cada dia pela manhã e as cerre depois das oito horas, não abrindo mais aquele dia. E assim depois de sol posto tanga à Trindade por lembrança de nossa Senhora e de Jesus Cristo seu filho nosso Senhor. (*Synodicon Hispanum* 1982, p. 252).

Depois do sol-posto, os sinos não deviam ser mais tangidos, nem mesmo a pretexto de vigílias noturnas (*Synodicon Hispanum* 1982, pp. 99, 179 e 399). De um modo generalizado, o tanger do sino interrompe-se igualmente durante o Tríduo Pascal, momento pesaroso do calendário litúrgico, em que toda a comunidade religiosa recorda o sacrifício de Cristo. A Igreja desaconselha a realização de casamentos ou de outras celebrações de alegria no decorrer deste período (Sebastian 2008, p. 87), em conformidade com a solenidade do momento. O silêncio é, por isso, também um veículo de comunicação de mensagens dos sinos.

O modo de tanger os sinos obedecia a critérios rigorosos e era frequentemente registado pelas Igrejas, de modo a garantir a sua correta execução. Na Sé do Porto, conservaram-se dois regulamentos para o toque dos sinos, datados do bispado de D. João de Magalhães e Avelar (1816-1833) e de D. António José de Sousa Barroso (1899-1918) (Felícia [no prelo]). Pelas informações contidas nas «Observações Geraes» do regulamento de D. António de Sousa Barroso, sabemos que ao sineiro competiam os «signaes das Campas que fazem a Entrada quotidiana para o Côro», assim como «as badaladas do estylo [a dar] ao meio-dia, avé-marias e noute», clarificando, desse modo, as responsabilidades inerentes à função (Felícia [no prelo]).

O documento previne, ainda, a emissão de sinais não autorizados por parte do sineiro, esclarecendo que «quando o Paroco ou qualquer pessoa estranha pedir algum signal por um motivo legítimo, o Sineiro o poderá dar mediante os emolumentos que por direito ou costume merecer» e advertindo para o facto de «nunca, porém, o Sineiro dará Signal algum sem primeiro o participar [ao Sacristão], sob pena de abuso muito reprehensível»¹. Com base no exposto, compreendemos não só que o sineiro era remunerado pelas suas funções, mas também que os usos indevidos dos sinos deveriam ser frequentes no início do século XX.

O tipo de badaladas (dobradas e repiques) estava contemplado nestes documentos e acompanhava o sineiro nos seus afazeres diários. Para além destas tipologias

¹ A respeito, conversamos com o Sineiro Hélder Pinto, responsável pelo toque manual do carrilhão da Igreja Matriz de Arentim — Braga, que nos confirmou a atualidade da questão. De acordo com o sineiro, que levou a cabo um trabalho notável na atualização, aperfeiçoamento e revitalização do repertório de melodias do carrilhão de Arentim, por vezes é ainda chamado à atenção por tocar canções como os *Parabéns*, o *Hino da Alegria* ou o *Bailinho da Madeira*. No entanto, e seja por desafio da população ou por simples vontade própria, as cantigas continuam a ser cantadas por aqueles sinos.

de toque, que implicam a disposição de uma corda ao badalo do sino para o fazer movimentar-se, podia ainda bamboar-se o sino através de uma cegonha, ou seja, um elemento metálico preso ao cabeçalho que possibilitava a oscilação da peça e o seu acionamento através do movimento do sistema de suspensão.

Na sequência da automatização dos sistemas de toque, os códigos para a compreensão dos seus significados foram-se perdendo, tal como aconteceu com o modo tradicional de os tocar. O acionamento dos sinos através de dispositivos eletromecânicos ocorreu a partir dos inícios do século XX, sendo estes substituídos por dispositivos eletrónicos nos finais da mesma centúria (Sebastian 2008, p. 103). Por consequência, muitas das torres sineiras do nosso país encontram-se agora em estado de ruína ou abandono, facto que levou também à erradicação paulatina dos tocadores de sinos e contribuiu para uma desvalorização e esquecimentos destas peças (Felícia 2019b).

A tradição convive, agora, com a modernidade em muitos locais do nosso país. As tradicionais torres e pequenos campanários, são hoje acompanhadas por soluções mais inovadoras e inventivas. Em Compostela, na Foz do Sousa, um pequeno sino fundido em 1948 na Nova Lusitânia de Henrique da Silva Jerónimo, disposto numa pequena ventana existente ao cimo de uma escada, comprova a herança secular do toque manual dos sinos. Presa à cegonha, pode ainda observar-se a fita improvisada utilizada, outrora, para anunciar mensagens à comunidade. O sino encontra-se completamente acessível para quem ali passa, sem que seja necessário transpor qualquer grade, portão ou estrutura. O sino é pertença de todos e está, por isso, completamente ao dispor de quem o quiser observar ou tocar.

Recentemente, construiu-se uma nova torre sineira onde se instalou um conjunto de nove sinos produzidos em 2022 pela Fundação de Sinos de Braga de Serafim da Silva Jerónimo. O pequeno «carrilhão»² completamente automatizado foi disposto numa torre independente à capela e aparentemente inacessível, mas completamente aberta, numa solução que permite a contemplação do espetáculo brônzeo quando os martelos e sistemas de bamboar são acionados.

De uma forma particularmente louvável, a paróquia afixou uma placa comemorativa da cerimónia de bênção dos sinos, ocorrida a 3 de julho de 2022, presidida pelo Senhor Bispo do Porto, D. Manuel Rodrigues Linda, onde se regista a nota e o patronato correspondente a cada uma das peças do conjunto. Numa oportunidade rara, podem conhecer-se melhor os sinos suspensos na torre comodamente ao nível do solo.

Como referimos, era pelo toque dos sinos que, na Idade Média e na Época Moderna, se convocavam os vizinhos para receberem as novidades: desde as determinações do monarca ou do senhor da terra até outros avisos. Mas o toque dos sinos continuou a ser utilizado como sinal de alerta até um passado muito recente. Ainda nos finais do século

² Segundo a Federação Mundial do Carrilhão, apenas são considerados carrilhões os conjuntos de sinos com mais de 23 peças. Os conjuntos executados antes de 1940 e constituídos por um número entre 15 e 22 sinos, são designados por carrilhões históricos. Não obstante, o termo é popularmente utilizado para designar conjuntos de sinos de número inferior ao estabelecido pela Federação.

XIX assim acontecia. Várias localidades do norte de Portugal possuíam um sistema de aviso de incêndio que era feito por toques de sino, correspondendo o número de badaladas à freguesia onde o incêndio deflagrara. Ainda sobrevivem várias dessas caixas metálicas, em ferro fundido, no Porto, em Vila Nova de Gaia, em Guimarães e em Viana do Castelo. As caixas portuenses, que chegaram a ser 21, distinguindo outros tantos toques de sino, apresentam datas compreendidas entre 1853 e 1882. A única que conhecemos em Vila Nova de Gaia, sobrevive na Igreja paroquial de Valadares. As de Guimarães, fundidas na Fundação do Ouro, no Porto, que devem ter sido 11 (porque distinguem outros tantos toques) trazem a data de 1888. E a de Viana do Castelo, que contemplava 11 toques distintos, apresenta inscrição de 1898. No Porto, subsiste uma caixa junto ao Colégio de Nossa Senhora da Esperança, que integra 21 toques, apresentando a data de 1853.

A quantidade de sinos de que deveria dispor cada templo era determinada pelas Constituições Sinodais e estabelecia a diferenciação entre eles: catedrais, paroquiais e colegiadas:

As diretrizes da Santa Sé, designadamente as do século XVII, determinam como obrigatório nas Catedrais o uso de sete sinos, ou nessa impossibilidade, de pelo menos cinco. No caso das colegiadas, definem a existência de pelo menos três, de tamanhos e tons distintos «de que resulte boa consonância, pera com elles se fazerem finais diversos». Nas igrejas paroquiais deveriam contar-se os mesmo três sinos ou, não sendo possível, que existissem pelo menos dois «excepto, se forem tão pobres, que os não possam ter, porque neste caso se permitirá, que haja somente hum, que bem possa ser ouvido em toda, ou na mayor parte da freguesia, & procurar-seja, quanto for possível, que os sinos sejam bentos na forma do Pontifical.» (Constituições Synodales do Bispado do Porto, novamente feitas, ordenadas pelo illustrissimo e reverendissimo Senhor Dom Ioam De Sovsa, Bispo do dito Bispado, do Conselho de sua Magestade e fey sumilher de Cortina. Propostas e aceitas em o Synodo Diocesano que o dito senhor celebrou em 18 de Maio do Anno de 1687. (Porto: Joseph Ferreyra – Impressor da Universidade de Coimbra, 1690, fl. 368 apud Felícia 2019a, p. 109)

As determinações veiculadas pelos Sínodos eram reiteradas e verificadas pelas Visitações, que procuravam garantir o «número, estado de conservação, modo de funcionamento [dos sinos e das torres] ou, resumindo, se cumpriam bem as funções que lhes eram destinadas» (Sousa 2010, p. 163). No entanto, a natureza dos relatos dos visitantes remete frequentemente para uma observação das peças ao nível do solo, omitindo-se, por isso, as referências aos motivos representados na superfície destas peças, nomeadamente inscrições, sinetes de fundição e iconografias (Sousa 2010 p. 166). A inacessibilidade de algumas torres sineiras, ou pelo menos o seu difícil e/ou restrito acesso, pode ser inferida a partir destas fontes, realidade que ainda hoje se demonstra atual.

Portugal conta com alguns sinos medievais que sobreviveram até aos nossos dias ou sobre os quais, apesar de se terem perdido, conhecemos alguns dados. De entre eles, registemos aqueles que apresentam epígrafes com data expressa, e que correspondem a um período anterior aos finais do século XV:

Tabela 1. Sinos medievais portugueses e respetivas inscrições

Local	Data	Inscrição	Bibliografia
Igreja de São Pedro de Coruche	1287	<i>E(r)a M^a CCC^a XX^a V^a</i>	Sebastian 2008, p. 290
Convento de Santa Maria de Almoester, Santarém	1292	(1) + <i>SIGILLUM : BERENGARIE : ARIE : *</i> (2) + <i>MENTEm : SAnctAm : SPOnTANEAm : HONOREm : DEO : ET PAT(ri)E : LIBERACIONEM : / + Era : M^a : CCC^a : XXX^a :</i>	Barroca 2000, vol. 2, tomo 1, insc. n.º 421, pp. 1080-1087
Igreja de Santa Cruz de Coimbra	1294	<i>E(r)a M^a CCC^a XXX^a II^a</i>	Dias e Coutinho 2003, p. 148; Sebastian 2008, p. 60
Sé de Évora	1294	(1) + : <i>HOC : SIGNUM : FECIT : ODmNO [Sic] : PETro : EPiscopO : ELBORENSis : Era : M^a : CCC^a : XXX : II</i> (2) + : <i>VENI : CREATOR : SPIRITus : MENTES : TUORum : VISITA : IMPLI : SUPerNA : GRATia : Que : TU : CREasTI : PECTORA *</i>	Barroca 2000, vol. 2, tomo 1, insc. n.º 428, pp. 1106-1107
Sé de Lisboa	1377	(1) <i>"HEC IN CAMPANA DICUNTUR COMMODA SANA / LAUDO DEUM VERUM VOCO PLEBEM CONGREGO CLERUM / DEFUNCTOS PLORO SATAN FUGO FESTA DECORO /</i> (2) <i>ANGELE QUI MEUS ES CUSTOS PIETATE SUPERNA / ME TIBI COMMISSUM SANA DEFENDE GUBERNA / MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM / DEO ET PATRIE LIBERATIONEM /</i> (3) <i>EN NA ERA De MCCCCXV ANNOS FOY FEYTO ESTE SINO DO RE / LOGIO [da] MUY NOBre CIDADE DE LIXBOA POR MANDADO DO / MUY NOBRE REY DOM FERNANDO DE PORTUGAL ET DO MUYTO HONRADO CABIDO DA DICTA CIDADE DE LIXBOA X DOS HOMES / BOOS [da] DICTA CIDADE MAISTRE IOHAM FRANCES ME FES"</i>	Barroca 2000, vol. 2, tomo 2, insc. n.º 658, pp. 1856-1862
Convento de São Bento de Cástriz, Mora	1391	<i>"ERA DE : MIL : E CCCC : XXIX : ANOS : ME MÃDO : FAZER : D : + / (DA : MAIOR : ABADESA : MECTEM : SĀNCTA) +"</i>	Barroca 2000, vol. 2, tomo 2, insc. n.º 676, pp. 1934-1936

(continua na página seguinte)

Local	Data	Inscrição	Bibliografia
Sé de Viseu	1393	"DONS JOHANES EPS FECIT FIERI E 1431"	Valdez 1912, p. 459; Paiva, coord., 2016, vol. I, p. 393
Sé de Viseu	1394	"JOHÃS . EPIS . VISENSIS ME FIZO . E 1432"	Valdez 1912, p. 459; Paiva, coord., 2016, vol. I, p. 393
Igreja de Santa Maria de Sintra	1468	+ MENTEm SANCTAm SPONTANEAm HONOREm / + DEO : PATRIE LYBERACIONEM : Era : M : CCCC : L : X : VIII : A(nos)	Pereira 1938; Barroca 2000, vol. 2, tomo 1, p. 1083
Convento de Jesus, Aveiro	1481	"+ ANO DOMINI M CCCC LXXX I / NICOLAUZ FECIT"	Gonçalves 1959, p. 123
Igreja de Jesus de Setúbal	1496	EMANVELL PRIMVS REX PORTVGVALIE ET ALGARBIORVM CITRA ET VLTRAMARA IN AFRICA ET DN GVINEE / 1496	Borba 1976-1977, p. 478

Fonte: Elaboração dos autores

A esta lista devemos acrescentar, ainda, um sino restituído pelos luteranos dinamarqueses, em 1529, e que, segundo um documento de D. Fernando Coutinho, bispo de Lamego, datado de 1532, tinha «...hu letreiro em q diz q foy feyto no año de mil e quatro cemtos e hum...» (Valdez 1911, p. 288), ficando a dúvida se seria A.D. 1401 ou Era de 1401/A.D. 1363. Este sino fazia parte de um conjunto de 12 sinos que tinham ido para serem fundidos e dar lugar a bombardas — «... como os ditos sinos fossem em seu poder os aviam de fazer em bombardas ...» (Valdez 1911, p. 287).

Conforme comprova a tabela, as inscrições registam diferentes informações, que incluem a data de produção do sino, ocasionalmente o nome do seu fundidor e um conjunto de fórmulas de cariz apotropaico e profilático, que procuram potenciar as capacidades esconjuratórias do sino.

A passagem *Mentem Sanctam Spontaneam Honorem Deo et Patriae Liberationem*, apresentada no sino do Convento de Santa Maria de Almoester, na Sé de Lisboa e na Igreja de Santa Maria de Sintra, atesta a ancestral tradição da invocação de Santa Ágata no contexto sineiro entre os séculos XIII e XV (Sebastian 2008, p. 62; Favreau 1982). Reportando-se ao epitáfio eternizado na lápide da jovem mártir, de acordo com Jacques de Voragine (Voragine 1982, p. 170), esta inscrição convoca a proteção da Santa, que foi adotada pelos fundidores de sinos como patrona, teorizando-se popularmente que a «associação da santa à indústria sineira» deriva da «semelhança do bronze incandescente à lava do Etna e [d]a suposta semelhança entre a morfologia do sino e os seios que foram arrancados a Ágata, segundo a sua hagiografia.» (Réau 1997, pp. 33-34). Robert Favreau explorou, de forma erudita e amplamente documentada, as inscrições sineiras medievais com a invocação *Mentem Sanctam, Spontaneam, Honorem Deo et Patriae Liberationem* e as suas implicações no mundo das sensibilidades religiosas e das mentalidades (Favreau 1982). A proteção oferecida pela santa de Catânia foi paulatinamente substituída pela de Santa Bárbara, conforme registou Luís Sebastian, e não chegou a alcançar o século XVII em Portugal (Sebastian 2008, pp. 62-64). A forte associação da

mártir de Nicomédia ao contexto sineiro foi assinalada por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que registava a prática, no norte do país, de se tangerem os sinos enquanto se professavam, simultaneamente, rezas a Santa Bárbara em ocasião de tempestades e trovoadas (Almeida 1966, pp. 350-351).

Mais recentemente, em finais da Época Moderna e sobretudo na Contemporânea, a fórmula *ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSÆ*³ é relativamente frequente e apela às propriedades protetoras da Cruz de Cristo. Também alguns salmos, particularmente os recitados no decorrer do ritual de batismo dos sinos, ganham proporção, nomeadamente *LAVDATE DEVM IN CIMBALIS BENE SONANTIBVS* (Sl 150, 5), conforme se verifica na Catedral Portuense⁴, na Igreja da Venerável Ordem de São Francisco, no Porto, e em tantos outros sinos portugueses.

Nos sinos de matriz contemporânea, os patronatos e invocações multiplicam-se (Felícia 2020). A dedicação do sino é frequentemente escolhida com base no orago da igreja a que se destina, nas principais devoções a culto, ou simplesmente nas preferências do padrinho, ou do encomendante da obra. Após benzidos, na forma do Pontifical, conforme ordenam os desígnios sinodais, os sinos recebem um nome pelo qual ficarão conhecidos e tornam-se habilitados a comunicar as vontades de Deus e dos Santos. O padre Tomás Gonçalinho, liturgista e monge na Abadia de Singeverga, refletia sobre esta prática em 1932, referindo que

segundo alguns autores, o costume de dar nome aos sinos surge não só da necessidade de os distinguir entre si, mas também como ferramenta incentivadora da pontualidade dos fiéis para acorrer aos ofícios divinos, “fazendo-lhes ver que não são chamados apenas por um instrumento inanimado, mas pela voz de um santo” (apud Felícia [no prelo]).

A inclusão da autoria começa a evidenciar-se com maior frequência no século XVII, tornando-se «extremamente frequente no século XVIII e XIX, e quase obrigatória no século XX» (Sebastian 2006, p. 270). Ainda assim, conhecem-se os nomes de alguns fundidores e famílias de fundidores ativos em Portugal ao longo da diacronia.

O presente dossiê temático é composto por sete artigos, que apresentam perspetivas diversas em torno da temática sineira e do património sonoro. Os contributos destes autores representam, igualmente, diferentes áreas do conhecimento, procurando demonstrar-se a transversalidade do tema e a multiplicidade de abordagens a que pode ser sujeito.

³ Verifica-se nos sinos Jerónimo (1729), de Santa Ana e de Santa Bárbara (1769) na Sé do Porto (Felícia [no prelo]); no sino mais antigo da Igreja da Misericórdia do Porto (1884) (Felícia [no prelo]); no sino da Paróquia de Godim, no Peso da Régua (1958) (Felícia 2019a, p. 107) e num sino não datado da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, no Porto.

⁴ Sino Jerónimo (1729), sino de São Miguel (1683) e sino de Santa Ana (1719) (Felícia [no prelo]).

A abrir apresentam-se dois textos que procuram sintetizar dados sobre a música e os instrumentos musicais em período medieval. O primeiro, de Rosa Varela Gomes, constitui uma estimulante síntese sobre os instrumentos musicais no mundo muçulmano em território hoje português. O segundo, de Luís Correia de Sousa, explora o tema da iconografia de instrumentos musicais na escultura arquitetónica do nosso Românico que, pese embora seja pobre em escultura figurativa, encerra, ainda assim, uma série de casos muito interessantes. Estes dois textos, que saem do domínio restrito dos sinos, servem de antecâmara para o mundo sineiro, tema central do nosso volume.

No artigo *Campanas y campaneros en la transición entre el período altomedieval y los inicios del moderno*, Joan Alepuz Chelet analisa exemplares preservados destas cronologias em contexto valenciano, procurando traçar a sua evolução e identificar fundidores ativos entre os séculos XVI e XVII. O autor regista a evolução dos modelos formais utilizados e apresenta a leitura das inscrições, a tipologia da letra e iconografias dos sinos em estudo.

Marisa Pereira Santos identifica, no artigo *Uns «pedassoz de sino»: o estudo de caso dos sinos da paróquia da Foz do Douro*, no Porto, um conjunto de 17 sinos que atualmente se conservam na igreja. Datados de 1928, a sua maioria foi produzida na Fundação de Sinos de Braga de José G. Coutinho & C.^a, registando-se, ainda, um sino produzido na Fundação de Sinos de Braga de Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda. (1997) e outro na Fundação de Sinos de Rio Tinto de L. M. da Costa (1957). Através das fontes documentais, a autora procura traçar a evolução destas peças na diacronia.

Em *Toques que regem o tempo. Os sinos e a tradição sineira em Corte do Pinto e na Mina de São Domingos (Mértola)*, Daniel Cardeira apresenta um estudo sobre o toque manual dos sinos, executado atualmente nestas freguesias alentejanas por mãos femininas. O vínculo afetivo entre as comunidades e os seus sinos é explorado neste trabalho, que demonstra o contágio de tradições entre freguesias limítrofes e apresenta os sinos existentes nas referidas igrejas, atribuíveis a Cândido Rodrigues Belas (1874), a Silva & Filhos (1892), ambos de Lisboa, à Fábrica de Relógios Cousinha – Almada (1966) e à *John Warner & Sons Crescent Foundry* (1897), os primeiros em Corte do Pinto e o último na Mina de São Domingos.

Ana João Costa e Silva apresenta, em *Duomo de Pozzuoli: a alteração sineira no tempo. Estudo de caso do novo campanário*, uma reflexão sobre a intervenção de 2003 na Catedral de Nápoles, da autoria de Marco Dezzi Bardeschi. A obra visou a construção de uma estrutura até então inexistente, facto decorrido da destruição das duas primitivas torres sineiras, que procurou estabelecer a relação entre a tradição e a modernidade através de signos, características e valores.

O presente dossiê encerra-se com o artigo *Os dois sinos da Igreja de Santiago, do Castelo de Palmela*, da autoria de António Correia e Miguel Correia, que apresentam a descrição formal e a leitura das inscrições dos sinos fundidos por Pedro António Acamino (1768) e Bernardo Paderne (1673), tendo este último sido alvo de refundição pela Fundação de Sinos de Rio Tinto em 1946.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1966. Carácter mágico do toque das campainhas. Apotropai-
cidade do som. *Revista de Etnografia*. Porto: Museu de Etnografia e História de Augusto César
Pires de Lima. 6(2), 339-370.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1964. Senhora da Abadia. *Revista de Etnografia*. Porto: Museu
de Etnografia e História de Augusto César Pires de Lima. II(2), 303-308.
- ARMAS, Duarte de, 2016. *Livro das Fortalezas*. Ed. de João José Alves DIAS. Lisboa: Caleidoscópico;
Academia Internacional de Cenografia.
- ARMAS, Duarte de, 1990. *Livro das Fortalezas. Fac-simile do Ms. 159 da Casa Forte do Arquivo Nacional
da Torre do Tombo*. 2.^a ed., 1997; 3.^a ed., 2006. Ed., introdução e notas de Manuel da Silva
CASTELO BRANCO. Lisboa: INAPA; ANTT.
- BARROCA, Mário Jorge, 2000. *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Lisboa: Fundação para a Ciência
e a Tecnologia. 3 vols. (4 tomos).
- BORBA, João Botelho Moniz, 1976-1977. Os sinos medievos da Igreja de Jesus de Setúbal. *Setúbal Arqueo-
lógica*. Setúbal. II/III, 477-481.
- Cortes Portuguesas. Reinado de D. Manuel I (Cortes de 1498)*. Ed. João Alves DIAS. Lisboa: CEH-UNL,
2002.
- DIAS, Pedro, e José Eduardo Reis COUTINHO, 2003. *Memórias de Santa Cruz*. Coimbra: Câmara
Municipal de Coimbra.
- FAVREAU, Robert, 1982. Mentem Sanctam, Spontaneam, Honorem Deo et Patriae Liberationem.
Épigraphie et Mentalités. *Clio et son Regard. Mélanges d'Histoire, d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
offerts à Jacques Stiennon à l'Occasion de ses vingt-cinq ans d'Enseignement à l'Université de Liège*.
Liège, 235-244.
- FELÍCIA, Diana, [no prelo]. *Tabelas para o uso do fiel de Sacristia: História, Iconografia e Regulamen-
tação do Toque dos Sinos da Catedral do Porto*. Porto: Cabido Portucalense.
- FELÍCIA, Diana, 2020. Em nome de quem os sinos dobram: a coleção de carimbos da Fundação de Sinos
de Rio Tinto. *Revista Mvsev*. IV Série, (24), 167-184.
- FELÍCIA, Diana, 2019a. *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundação de Sinos de Rio Tinto*. Relatório
de 2.º Ciclo de Estudos em História da Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da
Universidade do Porto.
- FELÍCIA, Diana, 2019b. “O sineiro que tangia sinos”. A história do “Carrilhão” da Igreja Matriz de Rio
Tinto. Em: Antónia Fialho CONDE, Vanda de SÁ, e Rodrigo Teodoro de PAULA. *Paisagens sono-
ras históricas. Anatomia dos sons nas cidades* [Em linha]. Évora: CIDEHUS [consult. 2024-12-09].
Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/17552>.
- GONÇALVES, António Nogueira, 1959. *Inventário Artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional
das Belas-Artes. Vol. 6: *Distrito de Aveiro – Zona Sul*.
- PAIVA, José Pedro, coord., 2016. *História da Diocese de Viseu*. Coimbra: Diocese de Viseu; Imprensa da
Universidade de Coimbra. Vol 1.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, 2021. Vozes «brônzeas» na paisagem sonora eborense: história, inventa-
riação e revitalização patrimonial dos sinos intramuros de Évora. Em: Antónia Fialho CONDE,
Vanda de Sá, e Rodrigo Teodoro de PAULA, eds. *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos sons nas
cidades* [Em linha]. Évora: CIDEHUS [consult. 2024-12-09]. Disponível em: [https://dspace.uevora.
pt/rdpc/handle/10174/31814](https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/31814).
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, 2018. O «som brônzeo» da morte: Poder e liturgia fúnebre a partir da torre
sineira da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa (1730-1769). *Revista Portuguesa de Musicologia* [Em linha].
5(1) [consult. 2024-12-09]. Disponível em: <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/337>.

- PEREIRA, Félix Alves, 1938. Antiquitus. O Sino Velho de Santa Maria de Sintra. Uma raridade de bronze. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. 1.ª Série, (XXX), 1-13. Reeditado in *Sintra do Pretérito*, 1975. Sintra, 149-161.
- RÉAU, Louis, 1997. *Iconografía del Arte Cristiano – Iconografía de los Santos A-F*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche. Trajectos da História, 3.
- SEBASTIAN, Luís, 2006. *O Sino Manuelino da Sé de Lamego*. Em: Nuno RESENDE, coord. *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese de Lamego, vol. 1, pp. 254-283.
- Synodicon – Synodicon Hispanum. II. Portugal*. Ed. de Francisco CANTELAR RODRÍGUEZ et al. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- SOUSA, Ana Cristina, 2010. *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre ecousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego*. Ed. de Iria GONÇALVES. Lisboa: CEH -UNL, 2006. Vol. 3.
- VALDEZ, J. J. Ascensão, 1912. Campanários em Portugal. Apontamentos para a História da Arte de fundição de sinos. *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*. Lisboa. 5.ª Série, XII(10), 411-427.
- VALDEZ, J. J. Ascensão, 1911. Campanários em Portugal. Apontamentos para a História da Arte de fundição de sinos. *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*. Lisboa. 5.ª Série, XII(6), 274-290.
- Vereações. Anos de 1390-1395*. Ed. de A. de Magalhães BASTO. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1936.
- VORAGINE, Jacques de, 1982. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial. Alianza Forma, 1.

Mário Jorge Barroca *
Diana Felícia **

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto; CITCEM-UP (UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: mbarroca@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7432-3089>.

** CITCEM (UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: diana.felicia.pinto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7138-9058>.

ARQUEOLOGIA

DO SOM

TESTEMUNHOS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS ISLÂMICOS (SÉCULOS VIII-XIII), NOS CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS DE PORTUGAL

ROSA VARELA GOMES*

Resumo: *Têm vindo a ser encontrados fragmentos de instrumentos musicais muçulmanos nas escavações arqueológicas realizadas no atual território português. Todavia, constituem número reduzido, se os compararmos com outras materialidades suas contemporâneas. Esta evidência relaciona-se com o facto de muitos daqueles terem sido construídos com materiais perecíveis, tais como madeira, peles, têxteis e osso. Também possuímos alguns testemunhos que, por demasiadamente fragmentados, impedem a sua identificação funcional, embora seja possível que restos de outros não tenham sido reconhecidos. As evidências que subsistem integram as categorias de aerofones, cordofones, idiofones e de membranofones ou bimembranofones, tendo sido identificados tanto nos núcleos urbanos como rurais. Os vestígios chegados aos nossos dias, possuindo cronologias situadas entre os séculos VIII-XIII, foram produzidos em osso, concha, cerâmica ou metal.*

Palavras-chave: *Aerofone; Cordofone; Idiofone; Membranofone; Muçulmano.*

Abstract: *Fragments of Muslim musical instruments have been found in archaeological excavations carried out in current Portuguese territory. However, they constitute a small number, if we compare them to other contemporary materials. This evidence is related to the fact that many were built with perishable materials, such as wood, skins, textiles, and bone. We also have some testimonies, which, as they are fragmentary, prevent their functional identification, and it is possible that others have not been duly recognised. The surviving evidences fall into the categories of aerophones, chordophones, idiophones, and membranophones or bimembranophones, having been identified in both urban and rural areas. The remains that have survived, with chronologies located between the 8th and 13th centuries, were produced in bone, shell, ceramic, or metal.*

Keywords: *Aerophone; Chordophone; Idiophone; Membranophone; Muslim.*

1. O QUE SE CONHECE?

Escavações arqueológicas que se têm vindo a realizar nas últimas décadas em Portugal permitiram identificar diversificados testemunhos, melhor ou pior conservados, da presença muçulmana. Entre eles, podemos mencionar os espaços habitacionais, bairros, palácios, mesquitas, setores de dispositivos defensivos, elementos arquitetónicos e, em particular, numerosos elementos da cultura material relacionados com os quotidianos de comunidades islâmicas ou islamizadas que permaneceram durante cerca de quinhentos anos, sobretudo no centro e sul do nosso país (Gomes 2013; Gomes 2020). Entre aqueles vestígios, têm vindo a ser reconhecidos alguns artefactos

* NOVA/FCSH – Instituto de Arqueologia e Paleociências/História, Territórios e Comunidades-CFE. Email: rv.gomes@fcsn.unl.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5336-2254>; CIÊNCIAVITAE: F813-192B-B8A3.

pertencentes a instrumentos musicais que, por ora, constituem número reduzido. Este aspeto deve-se não só à especificidade funcional daqueles, como, possivelmente, ao facto de boa parte ter desaparecido, dado serem produzidos com materiais perecíveis ou encontrarem-se muito fragmentados, o que, por vezes, impede o seu reconhecimento. Os que subsistiram podem integrar a categoria de instrumentos de percussão, membranofones ou bимembranofones, como os tambores e adufes, sendo as pandeiretas consideradas instrumentos híbridos, dado que os discos metálicos existentes nos pequenos eixos laterais funcionavam como pequenos idiofones. As castanholas, guizos e chocalhos, inserem-se no grupo dos idiofones, pertencendo aos aerofones os apitos, as flautas e as buzinas. Restos de possível alaúde ilustra a categoria dos cordofones (Oling e Wallisch 2004).

Os instrumentos musicais até agora identificados durante intervenções arqueológicas, em Portugal, foram produzidos em osso, concha, cerâmica ou metal, possuindo cronologias situadas entre os séculos VIII-XIII.

Nos tratados conhecidos, onde se refere a presença de instrumentos musicais no *al-Andalus*, transmite-se que existia grande variedade de cordofones, membranofones e aerofones (Cortés García 2017, p. 151). Todavia, não constam os idiofones, eventualmente por se considerar produzirem sons não melódicos ou música não erudita, embora tivessem sido muito difundidos.

Para a elaboração do presente estudo contribuiu significativamente a informação iconográfica e literária do *al-Andalus*, como de outras regiões do mundo islâmico.

2. OS TESTEMUNHOS

As cordas do seu laúd feridas pela palheta estremeciam-me...

Evocação de Silves do rei-poeta al-Mutamid

(García Gómez 1959, p. 74)

2.1. AEROFONES

Dois fragmentos de apitos, que utilizam ossos longos de aves, foram encontrados entre espaços residenciais, datados do século XII ou dos inícios da centúria seguinte, reconhecidos no setor noroeste do Castelo de Silves. Ambos apresentam forma cilíndrica, com secção oval ou algo achatada. Um deles, completo (CAST. SILV. Q 646/C2), oferece ambas extremidades boleadas e mostra orifício quadrangular aberto em um dos lados, constituindo instrumento de sopro direto (Fig. 1A). Mede 0,060 m de comprimento por 0,008 m de diâmetro. O outro (CAST. SILV. Q 647/C2), muito fragmentado, possuía forma semelhante ao mencionado e orifício sub-retangular em um dos lados (Fig. 1B). Mede 0,090 m de comprimento e 0,018 m de diâmetro.

Os apitos eram utilizados, entre outras funções, para chamar os falcões de cetraria e oferecer-lhes comida, quando estes estavam a ser treinados, tendo em vista associarem o som do apito ao alimento, ou para os recuperar aquando das caçadas.



Fig. 1. Aerofones. Castelo de Silves. Dois fragmentos de apitos (A e B) (foto de J. Gonçalves); Cacula (Tavira). Flauta (C) (Pimenta e Moreno García 2007, p. 361. Foto de José Paulo Ruas)

O som do apito variava em função do material com que este era produzido, assim como o que se pretendia transmitir através dele.

Os dois apitos referidos, do Castelo de Silves, seriam do mesmo tipo do encontrado em Alarcos (Ciudad Real, Espanha), embora este último apresente elaborada decoração de carácter geométrico na superfície exterior (Moreno García e Pimenta 2006, p. 233).

Instrumento musical de sopro quase completo, elaborado a partir de osso longo de flamingo (*Phoenicopterus ruber*, Linnaeus 1758), cujas extremidades mostram corte biselado ou em forma de V, apresenta cinco orifícios circulares de um dos lados, tendo funcionado como flauta (Pimenta e Moreno García 2007, pp. 359-361). Trata-se de raro exemplar recuperado em Cacula (Tavira) por Estácio da Veiga que, presentemente, integra a coleção do Museu Nacional de Arqueologia (Pimenta e Moreno García 2007, p. 359) (Fig. 1C). Esta peça, embora sem ornamentação, é similar à patente no Museu de Arqueologia de Sevilha, produzida, de igual modo, em osso longo de ave pernalta, mas oferecendo elaborada decoração geométrica e epigráfica, de carácter apotropaico, assim como restos de pintura de cor vermelha (Leonetti e Déléry 2014b, p. 403).

Rara representação de figura feminina, a tocar flauta, foi pintada em estuque de parede, datado do terceiro quartel do século XII, encontrado durante intervenção arqueológica realizada no Convento de Santa Clara la Real em Múrcia (Espanha). Sob esta casa religiosa, identificou-se setor de palácio pertencente, possivelmente, a Ibn Mardanish (1147-1172), de que aquele elemento arquitetónico de revestimento fazia parte (Gómez Rodenas 2014, p. 402; Navarro Palazón e Jiménez Castillo 1995, p. 21).

A flauta era um dos instrumentos musicais admitidos pelos sufis nos designados «concertos espirituais» que ouviam, dado considerarem que «o ney (flauta), e o homem de Deus são uma única coisa» (Chebel 2001, pp. 287, 294; Chevalier e Gheerbrant 1997, p. 327). O som que a flauta produzia associava-se à contemplação, à natureza e ao misticismo. Recordo que, embora não se saiba em que contexto foi encontrada a flauta de Cacela, esta região corresponderia a zona rural, eventualmente ligada ao mundo pastoril, não se devendo esquecer a presença de comunidade sufi que ali existiu no século XII.

Três búzios (*Charonia lampas*, Linnaeus 1758), perfurados no ápice, foram identificados nos níveis medievais do Castelo de Palmela, durante intervenções arqueológicas. Um deles foi recolhido junto à muralha norte, outro encontrava-se na galeria 1 e o terceiro sob a sacristia da Igreja de Santa Maria (Fernandes 2004, pp. 78, 124, 125). Estes búzios, também chamados buzinas, conforme nos é transmitido por Ernesto Veiga de Oliveira (1996, pp. 234, 235) eram, até há bem pouco tempo, utilizados para chamar pessoas, marcar presença ou anunciar determinado acontecimento, desde os relacionados com a pesca, pastorícia, serviços religiosos ou até para alertar a população de alguma ocorrência importante. Por vezes, eram usados para comunicar entre distintas povoações ou entre tripulações de barcos de pesca, conforme no passado século ainda ocorria no barlavento da costa algarvia.

2.2. CORDOFONES

Fragmento de cravelhame exumado na alcáçova de Mértola (Fig. 2B), foi produzido a partir do volume proximal de osso longo de grifo (*Gyps fulvus*, Linnaeus 1758) ou de abutre preto (*Aegyptius monachus*, Linnaeus 1766) (Moreno García e Pimenta 2020, pp. 106, 107). Apresenta sete orifícios completos e parte de outro, todos com forma circular, abertos em ambos lados opostos e encontrando-se dois deles a alguma distância dos restantes, onde as cravelhas seriam introduzidas, ou seja, nas faces laterais do cravelhame ou cravelhal.

Aquele oferece, apenas, um dos lados muito decorado, através de linhas incisas, dispostas tanto na horizontal como obliquamente, delimitando dois losangos centrais, ladeados por oito triângulos, dos quais apenas dois se encontram em reserva. Observa-se gravada a palavra *ilāh* utilizada para designar Deus ou a divindade, numa clara alusão a Alá (Moreno García e Pimenta 2006, pp. 227-229). A peça teria sido pintada



Fig. 2. Cordofones. Mértola. Fragmentos de cravelhames (A e B) (Moreno García e Pimenta 2006, pp. 227, 230; Moreno García e Pimenta 2020, p. 107. Fotos de José Paulo Ruas)

e, em parte, dourada com folha de ouro, tendo-lhe sido atribuída cronologia do século XI ou da primeira metade do século XII (Rafael 1998, p. 173).

O fragmento de cravelhame referido poderia ter integrado alaúde, palavra que deriva do árabe *al'ud*, sendo o mesmo instrumento musical, também designado por *òud*, *laúd* ou *'ud*, conforme exemplares patentes na iconografia islâmica do *al-Andalus* (Dufourcq 1946, p. 76; Oling e Wallisch 2004, p. 128). Faz parte daquela, raro capitel, de mármore, atribuído aos finais do século X ou aos inícios da centúria seguinte, em exibição no Museu Arqueológico e Etnológico de Córdoba, contendo a representação de quatro músicos, com as faces propositadamente desfiguradas, que seguram, entre ambas mãos, cordofones. A forma destes pode corresponder a variantes do *'ud*, que antecedem o atual alaúde, ou *râbad*, ambos podendo possuir o cravelhame

inclinado (Poché, 2000, pp. 227, 231; Porras Robles 2009, pp. 42-44). O *râbad* terá sido introduzido na Península Ibérica no século XI, embora contasse, apenas, com duas ou três cordas.

Na denominada «Pia de Játiva», datada do século XI e patente no Museu del Almudín da cidade valenciana cujo topónimo lhe está associado, observa-se, num dos quatro lados decorados, possível cena de corte, cujo motivo central é constituído por senhor sentado a ser servido por criado, ladeado à direita por combatentes e à esquerda por músicos. Um destes, de pé, estaria a tocar *'ud*, cuja forma é similar ao do exemplar representado no capitel anteriormente referido. Outro músico toca aerofone ou *zûlamîy* (Dodds 1992, pp. 261-263; Porras Robles 2009, p. 52). A música instrumental constituía importante referência na corte de Játiva, dado ali ter existido uma das maiores e mais prestigiada orquestra do *al-Andalus* que integrava cem tocadores de alaúdes (Cortés García 2011, p. 181).

Representação de *'ud* observa-se, de igual modo, na designada píxide califal de *al-Mughîra* datada de 968, atualmente no Museu do Louvre em Paris, que oferece figura central, de pé, a tocar aquele instrumento musical (Makariou 2012a, pp. 118-123; Makariou 2000, pp. 120, 121). Músico a tanger *'ud* regista-se, ainda, na face frontal de caixa de marfim, califal, de Pamplona, datada de 1004/05, presentemente no Museu de Navarra. Ali observa-se medalhão, com as imagens de três músicos, estando o que se encontra ao centro a tocar possível *'ud* e os outros, de cada um dos lados, flautas (Holod 1992, pp. 198-200).

Um dos elementos, de marfim, considerado como pertencente a possível trono, datado do século XI e, eventualmente, produzido no Cairo, patente no Museu do Louvre, oferece representação do que identificamos como sendo figura feminina a tocar *'ud*. Esta interpretação advém do facto de aquela oferecer lenço que lhe tapa a cabeça e se prolonga pelos ombros, distinguindo-se dos restantes indivíduos ali figurados, que apresentam turbante, não cobrindo a totalidade do cabelo. Outro elemento similar, guarda o Museu de Arte Islâmica de Berlim, que oferece figura central ladeada por quatro instrumentistas femininas, duas de cada lado e com as mesmas características da anteriormente mencionada, tocando flautas e alaúdes (Makariou 2012b, pp. 124-126). Estes últimos foram representados de frente ou de lado, mostrando um deles, cravelhame direito, sendo no outro inclinado.

Figura feminina, a tocar alaúde, foi pintada na superfície exterior de fragmento de cerâmica encontrado, avulso, na Rua Cadenas de Múrcia, classificado, através de paralelos, da primeira metade do século XII (Navarro Palazón 1980, p. 318).

Reconhecem-se músicos a tocarem *'ud*, em distintas outras peças de cerâmica islâmica produzidas no Egipto, Síria, Irão e Iraque, desde o século X ao século XIII, onde se pintaram figuras femininas e masculinas. Aqueles instrumentos musicais ofereciam cravelhames com dois ou seis orifícios, o que indica igual número de cravelhas (Caiger-Smith 1985, Figs. IV, VI, p. 45; Grube 1976, p. 269; Watson 2004, pp. 191, 241).

Porras Robles (2009, p. 50) considerou que os alaúdes de quatro cordas seriam de origem norte-africana, enquanto os de cinco cordas eram orientais. Este aspeto pode relacionar-se com a alteração efetuada pelo famoso músico Ziyād (século IX), de origem oriental, conforme informação transmitida, no século XI, por Ibn Hayyān (2001, pp. 196, 201, 202), ao escrever que a *laúd* de quatro cordas, correspondentes aos humores do corpo, acrescentou Ziyād uma quinta corda, associada à alma, para oferecer sonoridade com mais harmonia e misticismo. Aquele autor assinala que as cordas utilizadas pelo músico referido eram de seda, sendo a terceira de tripa de leão jovem.

O número de cordas do alaúde é, segundo parece, muito variável, podendo atingir até vinte cordas (Oling e Wallisch 2004, p. 128). Todavia, não se pode generalizar dado os poucos testemunhos arqueológicos, iconográficos e alguns literários existentes. De facto, numa das «Cantigas de Santa Maria» de Afonso X, o Sábio (1280), da Biblioteca do Escorial (Madrid), observa-se tocador de alaúde que possui o cravelhame inclinado, apresentando quatro e cinco cravelhas, respetivamente, em lados opostos (Dufourcq 1946, p. 34).

O cravelhame de Mértola, que mencionámos, receberia oito cravelhas. A iconografia patente neste artefacto, onde sobressaem as representações de losangos, que se associavam no mundo islâmico ao sexo feminino e à fecundidade, ligavam-se aos «contactos entre o céu e a terra, entre o mundo superior e o mundo inferior» (Chebel 2001, p. 248; Chevalier e Gheerbrant 1997, p. 416). Registam-se losangos na decoração de muitas peças de cerâmica norte-africanas, de cozinha e armazenamento, relacionadas com as atividades domésticas, conotadas com o género feminino. A decoração patente no cravelhame de Mértola, que incluía epígrafe religiosa, teria, possivelmente, carácter mágico-religioso e apotropaico. Eventualmente, ele poderia ter sido produzido para uma tocadora de alaúde, conforme se observa no exemplar citado do Museu de Berlim.

Outro fragmento de cravelhame foi encontrado durante intervenção arqueológica no edifício da Câmara Municipal de Mértola (Fig. 2A). Este utiliza osso longo de possível abutre (*Aegyptius monachus*, Linnaeus 1766) e apresenta dois conjuntos completos de orifícios, assim como parte de um terceiro, com forma circular, observando-se diferentes distâncias entre eles. Apenas um dos lados oferece decoração incisa, constituída por séries de linhas dispostas horizontalmente na extremidade da peça (Moreno García e Pimenta 2006, p. 230). Trata-se de fragmento que, se tivesse apenas três cravelhas, conforme o número de orifícios ali reconhecidos, poderia ter pertencido a *râbad*, instrumento musical anteriormente referido, possuindo duas ou três cordas.

Além das peças mencionadas foram encontrados, na alcáçova de Mértola, nove pequenos fragmentos pertencentes provavelmente a dois instrumentos musicais. Este caso não é único, dado terem sido identificados dois outros, um na encosta do Castelo e um segundo no Rossio do Carmo, ambos naquele núcleo urbano. Alguns dos exemplares referidos oferecem decoração incisa, constituída por motivos geométricos

inseridos em cartelas. Todavia, o seu nível de destruição impede a identificação funcional (Moreno García e Pimenta 2006, pp. 229-232).

Os fragmentos de possíveis instrumentos musicais produzidos em osso, encontrados em Mértola, constituem o maior número de exemplares deste tipo de artefactos, por ora existentes no atual território português. Contudo, não dispomos de informações específicas sobre os contextos daqueles achados e as suas eventuais associações a outros espólios.

2.3. IDIOFONES

Valvas de bivalves marinhos, como a vieira (*Pecten maximus*, Linnaeus 1758), o berbigão burro (*Acanthocardia tuberculata*, Linnaeus 1758) ou o berbigão lustroso (*Laevicardium crassum*, Gmelin 1791), entre diferentes utilizações, foram usadas como castanholas, conforme documentado, ainda na atualidade, em Portugal (Oliveira 1966, p. 232, fig. 364). Cada valva apresentava o bordo afeiçoado, possuindo orifício no centro do vértice pelo qual passaria cordão que a unia ao seu par e formaria anel para prender a dedo (Fig. 3). Apresentam estas características dois exemplares de valvas de vieiras encontrados no assentamento muçulmano de pescadores da Ponta do Castelo (Carrapateira, Aljezur), que deverão ter tido tal função (Gomes 2021). Aqueles, além de produzirem sons ritmados, que poderiam encontrar-se ligados a cânticos e à dança, sendo também possível que se relacionassem com boa parte da atividade ali desenvolvida pelos residentes, ou seja, na captura de cetáceos. De facto, Thomas de Cantimpésé, no século XIII, segundo informação transmitida recentemente por Pastoureau (2023, pp. 70, 71), refere-se à utilização da música na atração de mamíferos marinhos que, ao virem à superfície estimulados pelos sons, ficavam enredados nas armações de pesca, assim facilitando a sua captura.

Os guizos, de distintas dimensões, são objetos frequentes em contextos arqueológicos, desde o século V ao XVIII, podendo ser considerados instrumentos musicais devido ao som que emitiam. Eram utilizados como peças de colar, assim como em pulseiras, para braços e tornozelos, ou cozidos a peças de vestuário, de modo a acompanharem os movimentos nomeadamente de dançarinos. Conhecem-se exemplares, tanto na Europa como no Norte de África e no Médio Oriente, usados até à atualidade (Gomes 2003, pp. 161, 191, 377; Homo-Lechner 1996, pp. 130, 131).

Três guizos, de prata, ligados a correntes, um deles ainda preso a fita no mesmo material, integravam o denominado «tesouro» de Charilla (Alcalá la Real, Jaén), datado do século X (Chicharro Chamorro 2001, pp. 221, 222). Aquelas joias, com valor económico, dada a presença dos guizos em metal nobre, poderiam ter pertencido, possivelmente, a dançarina. Os guizos eram, também, suspensos ao pescoço das crianças ou presos a cintos para, através do som, afastarem maus espíritos e, deste modo, protegerem-nas (Schaeffner, 1994, pp. 107, 112). Esta crença manteve-se, na Europa, até ao século XVII. Todavia, a funcionalidade dos guizos era diversificada e, até muito recentemente,

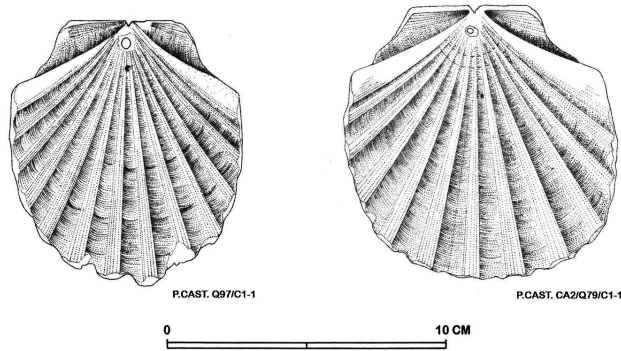


Fig. 3. Idiofonos. Ponta do Castelo (Aljezur). Castanholas (des. J. Gonçalves)

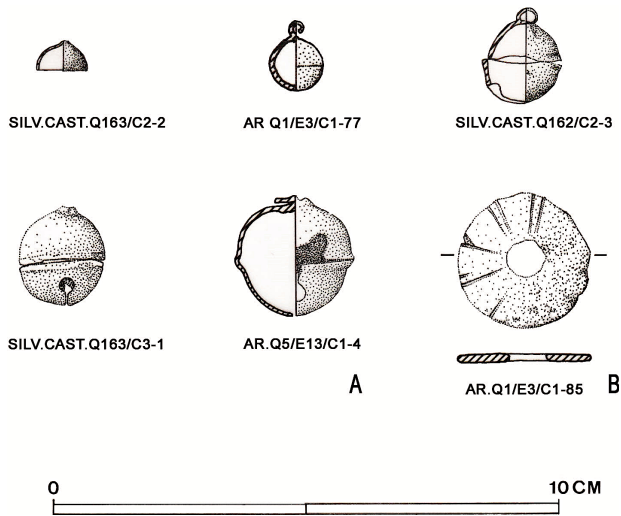


Fig. 4. Idiofonos. Silves. Castelo e área urbana. Guizos (A).
Elemento de pandeirata (soalha) (B)

prendiam-se ao pescoço de animais domésticos, mas, de igual modo, nas patas de aves de rapina, como os falcões, para deste modo se sinalizar a sua presença.

Têm vindo a ser identificados guizos, tanto em Silves como em Mértola e, por certo, em distintos outros assentamentos islâmicos (Gomes 2011, pp. 92, 102, 103, 184, 185; Gomes 2003, pp. 161, 191, 196, 372, 373, 377; Torres e Silva 1989, p. 54). Fragmentos daquelas peças encontrados no primeiro núcleo urbano mencionado, datados do século XII ou dos inícios da centúria seguinte, possuem menor dimensão em relação ao exemplar de Mértola, elaborado em bronze, o que poderá indicar distinta utilização, nomeadamente na cetraria, assim como diferente cronologia.

Os guizos identificados em Silves, produzidos em liga de cobre/bronze, totalizam, por ora, cinco fragmentos (Fig. 4A) tendo três deles sido recolhidos na alcáçova da cidade, em setor correspondente a logradouro que separaria o palácio principal do

denominado palácio almóada (CAST. SILV. Q162/C2-3; CAST. SILV. Q163/C2-2; CAST. SILV. Q163/C3-1), sendo os restantes provenientes da área urbana, designadamente da Zona da Arrochela, onde foram encontrados no interior de silos utilizados como lixeiras (AR. Q1/E3/C1-77; AR. Q5/E13/C1-4).

Procede da alcaria de Padre Vicente (Carvoeiro, Lagoa) pequeno guizo de liga de cobre, onde integrava contexto dos séculos XII-XIII (informação transmitida por Mário Varela Gomes, a quem agradecemos).

Chocalho ou sino, de ferro, exumado no Castelo Velho de Alcoutim, oferece forma tronco-piramidal, sendo provido de pega semicircular e atribuído aos séculos X-XI (Catarino 1997-1998, pp. 327, 388, 1151). Este poderia ter sido utilizado para alertar a comunidade de algum acontecimento importante, dado ter sido recolhido no interior de compartimento que guardava várias peças de cerâmica, considerado como sendo de armazenamento, situado no interior de dispositivo defensivo junto de uma das suas portas de entrada.

«No Islão, a repercussão do sino é o som subtil da revelação corânica, a repercussão do Poder divino na existência: a percepção do barulho do sino dissolve as limitações da condição temporal» (Chevalier e Gheerbrant 1997, p. 610). No mundo cristão o som do sino associa-se, de igual modo, a importantes acontecimentos de carácter religioso. Tal como ocorre com peças semelhantes, o sino constitui, ainda hoje, instrumento musical (Oling e Wallich 2004, pp. 52, 64). Muito embora o som do sino se possa ligar à religião, este poderia ter, também, um carácter profano, ao ser usado como meio de comunicação ou no pescoço do gado para melhor o localizar, documentando a multifuncionalidade de certos artefactos produtores de sons no quotidiano das comunidades humanas.

2.4. MEMBRANOFONES OU BIMEMBRANOFONES

No atual território português conhecem-se, presentemente, catorze fragmentos pertencentes a tambores, cujo corpo foi produzido em cerâmica, dos quais apenas um oferece perfil completo (Meia Praia, Lagos) (Fig. 5E). Os restantes conservam parte ou a totalidade da campânula, de forma troncocónica, que era obturada por pele e, por vezes, setor do corpo, com forma cilíndrica. Quando completos, estes instrumentos musicais possuíam uma ou duas campânulas, desconhecemos se todos seriam usados como bímembranofones. Restos de cinco deles foram exumados em Silves, tanto no Castelo como na sua área urbana. O exemplar proveniente da alcáçova (Q3/C8-47) foi encontrado em camada com cronologia do século VIII ou dos inícios da centúria seguinte, com outros fragmentos de cerâmicas pertencentes ao fundo cultural autóctone, a par dos com proveniência norte-africana e do Próximo Oriente (Fig. 5A). A pasta, tratamento das superfícies, e, em particular, a temática decorativa deste tambor são similares às observadas em taças e púcaros recuperados na mesma camada arqueológica ou no mais antigo nível de ocupação islâmica do pátio anexo ao poço-cisterna daquela

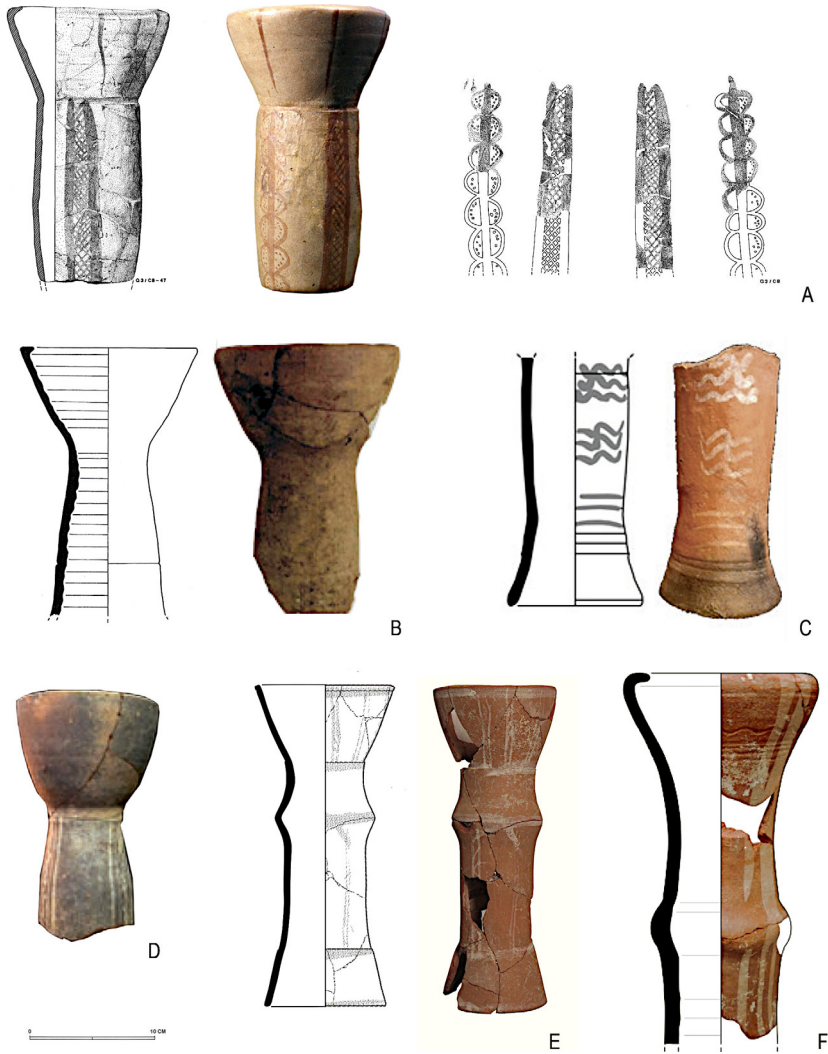


Fig. 5. Membranofones ou bимembranofones: A – Castelo de Silves (Gomes 2003, pp. 490, 491); B – Castelo Velho de Alcoutim (Catarino 1997-1998, pp. 1126, 1274); C – Gonçalves et al. 2018, p. 170); D – Medina de Silves (Gonçalves et al. 2018, p. 169); E – Sete Figueiras 2 (Silva e Gonçalves 2020, p. 234); F – Rua da Cadeia de Silves (Bento e Costa 2023, p. 78)

cidade (SILV. 3) (Gomes 1995, pp. 27, 28, 30; Gomes e Gomes 2001, p. 52; Gomes 2003, pp. 478, 490, 491). Trata-se do único testemunho de tambor cuja camada arqueológica onde foi exumado oferece confirmação cronológica através de duas datações de $14C$ que, após calibração dendrocronológica (a 2 *sigma*), ofereceram intervalos situados entre 670-890 cal. d. C. (Ly - 4167) e entre 672-881 cal. d. C. (ICEN - 569).

Fragmento de tambor, atribuído ao século XII, foi recolhido no interior de silo em local não identificado da antiga medina de Silves (Fig. 5D). Outro exemplar terá sido encontrado na Rua da Cadeia (Fig. 5F), em contexto de abandono e classificado

como dos séculos XII-XIII, sendo os restantes dois mencionados como pertencendo a tambores, sem se especificar o contexto de proveniência (Bento e Costa 2023, p. 78; Gonçalves et al. 2017, p. 1429; Gonçalves et al. 2018, p. 169).

Conforme referimos, apenas se conhece tambor que oferece perfil completo, proveniente do assentamento rural almóada no sítio de Sete Figueiras 2, na Meia Praia (Odiáxere, Lagos) (Fig. 5E). A forma deste é algo similar à da peça encontrada na Rua da Cadeia em Silves, possuindo ambos idêntica atribuição cronológica, embora aquele último tivesse maiores dimensões (Silva e Gonçalves 2020, pp. 233, 234).

No Castelo Velho de Alcoutim consideraram-se como pertencendo a tambores cinco fragmentos, quatro dos quais apresentam, apenas, porção de campânula, superior ou inferior, enquanto outro oferece, além da campânula, parte do corpo (Fig. 5B). Este foi recolhido no interior de espaço habitacional, designado por casa 3, conjuntamente com outras peças de cerâmica, datadas dos séculos X-XI (Catarino 1997-1998, pp. 331, 324, 344, 352, 381, 1097, 1126, 1146, 1274).

Setor da campânula inferior de tambor foi exumado no interior de silo, em Santa-rém (Fig. 5C), datado do século XI ou nos inícios da centúria seguinte (Gonçalves et al. 2017, p. 1429; Gonçalves et al. 2018, p. 170). Também se encontrou setor da campânula de tambor, no sítio da Senhora da Boa Morte em Vila Franca de Xira (informação de Mário Varela Gomes).

Identificou-se fragmento de tambor, contendo a campânula e parte do corpo, durante intervenção arqueológica (dirigida por Vanessa Filipe, Catarina Parreira e Tiago Pereira, a quem agradeço a informação) realizada na Calçada de São Lourenço, junto ao n.º 4, no Bairro da Mouraria, em Lisboa. Esta peça encontrava-se no interior de silo, associada a espólio atribuído ao século XIII.

As campânulas dos tambores mencionados possuem no bordo diâmetros que variam entre os 0,100 m e os 0,140 m, medindo o exemplar que mostra perfil completo 0,255 m de altura. Oferecem, na superfície exterior, decoração constituída por linha ou linhas incisas, por vezes intercalando com motivos pintados, de carácter geométrico, nas cores branca ou cor de laranja.

Os tambores teriam, pelo menos, uma campânula revestida com pele bem esticada, fixada através de corda ou mesmo tira de couro, na ligação entre aquela e o corpo. Poderiam também possuir duas campânulas, conforme ainda hoje ocorre no Norte de África.

Conhece-se representação de tambor no designado «vaso de Tavira», que se encontra preso debaixo do braço direito de um dos músicos, sendo tocado com a mão esquerda (Fig. 6A). A peça referida constitui raro exemplar encontrado em contexto de descarte, para a qual têm vindo a ser atribuídas três cronologias distintas, nomeadamente dos finais do século IX e inícios da centúria seguinte, século XI ou dos finais do século XI e inícios do século XII (Maia 2012; Paulo 2007; Torres 2004). Os autores antes citados divergem no que respeita não só à cronologia da peça, como ao significado das figuras que ali se observam. O estudo da sequência estratigráfica identificada



Fig. 6. Vaso de Tavira. Músico a tocar tambor (A) e músico a tocar adufe (B) (Fotos de António Cunha, C. M. de Tavira)

durante a intervenção arqueológica, assim como parte do espólio recolhido associado àquele vaso, indica que ele é anterior a setor de espaço habitacional ali reconhecido, atribuído à segunda metade do século XII (Maia 2012, pp. 6, 7). Só o estudo do restante espólio cerâmico, encontrado no mesmo contexto arqueológico, poderá contribuir para a desejada integração cultural e cronológica daquele raro recipiente. De facto, mesmo os contextos de descarte possuem estratigrafia, permitindo reconhecer se aquele ocorreu num mesmo momento ou, quiçá, em distintos períodos. Por outro lado, os artefactos possuem além de contexto de produção, o de uso ou de usos, até ao seu abandono.

Figura coroplástica modelada, presentemente no Museu Arqueológico e Etnológico de Córdoba, foi encontrada durante escavação arqueológica realizada na Avenida das Olarias daquela cidade que, conforme o próprio nome indica, estaria tradicionalmente ligada à produção cerâmica. Ela representa, possivelmente, indivíduo do género feminino a tocar tambor, que segura com ambas mãos, disposto na vertical junto ao corpo daquele, sendo atribuída à segunda metade do século XII ou aos inícios da centúria seguinte (Leonetti e Déléry 2014a, p. 241; Jiménez Molina 2016, p. 105). Esta cronologia corresponde, ainda, ao contexto arqueológico ali identificado que inclui parte de tambor de cerâmica.

Representação de pequeno tambor, designado por *darbuka*, estaria suspenso por correia ao pescoço de músico esculpido numa das cenas da denominada «Pia de Játiva», datada do século XI, já anteriormente referida (Porrás Robles 2009, pp. 48, 52).

Os tambores podiam ser tocados presos por um dos braços, como se verifica no exemplar de Tavira, sobre o ombro ou, apenas, seguros com uma das mãos, conforme se observa em iluminuras medievais cristãs; mas também, como mencionámos, suspensos por correia ao pescoço, assentes sobre ou entre os joelhos e, de igual modo, apoiados num dos braços, de que há exemplos no Norte de África (Jiménez Pasalodos e Bill 2012, pp. 27, 32, 35, 37).

As distintas posições que permitiam percutir aquele instrumento musical deviam variar não só de pessoa para pessoa, do tempo da atuação e, em particular, das suas dimensões e peso, ou se era tocado, apenas, de um dos lados ou de ambos. O som produzido pelo tambor dependeria da maneira como o instrumento era usado e, em particular, da força exercida pelas batidas sobre a membrana, que poderia ser mais um menos intensa, quando aquela era obtida apenas com as mãos ou com baqueta de madeira.

Também os adufes, que ainda hoje fazem parte da música popular portuguesa, nomeadamente da Beira Baixa, pertencem aos membranofones ou bimembranofones. Conhece-se a representação de adufe no já referido «vaso de Tavira», onde um dos personagens segura, com ambas mãos, aquele instrumento (Fig. 6B), com forma paralelepípedica (Maia 2012; Paulo 2007; Torres 2004, p. 13). Trata-se de modelo similar aos exemplares ainda em uso em Portugal que, normalmente, são tocados por mulheres (Oliveira 1966, Figs. 51-69). A participação destas poderá ter antecedentes mais recuados, dado que na Granada nazarí constam como tocadores daquele instrumento musical, na documentação literária, as adufeiras (*daff* – *adaffat*) (Cortés García 2017, pp. 177, 178).

A pandeireta teria contorno circular e apresentava, além da membrana para ser percutida, pares de discos metálicos que produziam som (Fig. 4B). Poderá ter pertencido a elemento de pandeireta, disco circular ou soalha (AR. Q1/E3/C1-85), fabricado em liga metálica de cobre que oferece decoração constituída por incisões agrupadas duas a duas, encontrado descartado no interior do silo 3 da Zona da Arrochela, em Silves, com cronologia dos séculos XII-XIII (Gomes 2011, pp. 92, 102, 104, 105). As pandeiretas islâmicas seriam semelhantes aos exemplares atuais, como as que constam na obra de Ernesto Veiga de Oliveira (1996, Figs. 310-313).

Aquele instrumento musical terá sido introduzido no *al-Andalus* pelas comunidades berberes, sendo o seu som muito apreciado no acompanhamento de outros instrumentos musicais, como a flauta, nunca tendo sido proibido o seu uso, conforme consta nos tratados de *hisba* (Arié 1987, pp. 319, 320). Representação de figura feminina, a tocar possível pandeireta, foi pintada no interior de taça fatímida, datada do século XI, guardada no Patronato da Alhambra de Granada. Ali a pandeireta, apoiada no joelho da executante, foi considerada como sendo um adufe de forma circular, mas, de um dos lados, mostra traços que corresponderão aos seus elementos metálicos (Jiménez Molina 2016, p. 96). Acresce o facto de o adufe ser tocado de modo diferente, conforme se verifica, ainda, atualmente e que um dos músicos do mencionado «vaso de Tavira» bem ilustra.

3. SONS, MÚSICA E INSTRUMENTOS MÚSICAIS

«O prazer que advém da música... é a percepção daquilo que é conveniente (ao espírito) e que pode ser captado pelos sentidos.» (Ibn Jaldún 1987, p. 750).

A presença de fragmentos de instrumentos musicais, ou a sua representação, indica que a música constituía importante fator na vida das comunidades muçulmanas, instaladas no atual território português, tanto como meio criador de emoções, de comunicação e de socialização, como de alegria e bem-estar.

Todavia, o som constitui «dimensão perdida» dos comportamentos humanos. Através do som produzido por instrumentos musicais anunciavam-se importantes acontecimentos, preparavam-se batalhas, festejavam-se certos eventos, como casamentos, proporcionavam-se momentos de repouso, descontração e de divertimento, mas eles também integravam os discursos ideológicos, conforme nos é transmitido no Alcorão (Cap. 36, vers. 51) relativamente à ressurreição: «O toque da trompeta soará e os mortos correrão para junto do seu Senhor...».

Sons ritmados seriam obtidos a partir do simples bater das palmas das mãos, o estalar dos dedos, o bater dos pés ou emitidos pela boca, para valorizar declamações, poemas, músicas ou danças. Estas últimas poderiam, de igual modo, ser acompanhadas pelo som produzido pelo entrecocar de braceletes, de vidro ou metal, que as evoluções dos dançarinos provocavam. Manuela Cortés García (2017, pp. 167, 168) refere, transcrevendo o texto do poeta valenciano, do século XII, Ibn Zaqqat, a importância do som produzido pelo tilintar das joias e pulseiras, durante os movimentos das bailarinas (*al-raquisat*).

Identificámos durante intervenção arqueológica realizada no interior de compartimento do palácio principal do Castelo de Silves, com cronologia anterior a 1248, data da conquista cristã definitiva daquele espaço (Gomes 2003, pp. 191, 195, 196, 199), três fragmentos de pulseiras metálicas; duas delas encontravam-se juntas e a terceira nas proximidades. Recolhemos, também, fragmento de pulseira de vidro de cor verde, em camada atribuída ao século X, para a qual dispomos de confirmação cronológica através de quatro datações de radiocarbono (Gomes 2003, pp. 443, 445, 446).

Entre os testemunhos funerários encontrados durante escavação arqueológica realizada na Rua Mendivil em Málaga, foi descoberta inumação, atribuída ao século XIII, de mulher, com idade compreendida entre os 25 e os 35 anos, em decúbito ventral, que oferecia em ambos braços dez pulseiras de vidro, cinco em cada um deles. Estes restos osteológicos indicam, pela disposição do corpo, que pertencia a cristã ou a cristianizada, o que não invalidava o facto de, eventualmente, ter sido uma dançarina, conforme parece indicar não só o seu espólio, como patologias relacionadas com repetidos movimentos de flexão das pernas, nomeadamente artroses nos calcâneos (Malalana Ureña e Lora Hernández 2013, pp. 295-299).

Foram representados três pares de dançarinos, inseridos em igual número de molduras centrais, no fragmento de painel que integraria caixa de marfim, do século XI, patente no The Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque), que teria tido policromia nas cores verde, vermelha e azul (Walker 1992, p. 203). Todas as figuras apresentam vestes que não lhes cobrem os joelhos, parecendo jovens adolescentes a dançarem entre vegetação, mostrando um dos elementos do par central lenço que lhe

cobre a cabeça e boa parte do pescoço, assim representando indivíduo do género feminino. O ambiente que envolve todo o conjunto, e as cores utilizadas na decoração, sugere tratar-se de alusão ao Paraíso.

Outros elementos de marfim, atribuídos a trono, datados do século XI, patentes no Museu do Louvre, em Paris, e no Museu de Arte Islâmica de Berlim, apresentam cenas de corte. Um deles, que integra a primeira instituição referida, reproduz senhor a observar exibição de dançarino. No exemplar do Museu de Berlim a orquestra era constituída por mulheres, conforme argumentámos anteriormente (Makariou 2012b, pp. 124-126). De facto, existiram, no Oriente, orquestras femininas, conhecidas como cobertas com véu (*ahl al-hiyab*), que tocavam e cantavam, conhecendo-se referência a muitas delas. Conforme informação transmitida no século XI, por Ibn Hayyân, aquelas vinham propositadamente para a Península Ibérica, para atuarem em Córdova, onde terá sido criada por Ziriyâb (século IX) a primeira escola de música, com docentes de ambos sexos, cujos alunos, após a formação, obtinham licença oficial que lhes permitia ensinar aquela arte (Cortés García 2011, pp. 154, 178; Navarro de la Coba 2020, p. 62). Encontram-se literariamente documentadas outras escolas musicais no *al-Andalus*, durante o Califado e os reinos Taifas, com maestros e músicos orientais e peninsulares (Cortés García 2017, p. 150).

A iconografia patente na peça do museu alemão citado confirma a atividade daquelas mulheres, por vezes, consideradas como sendo escravas-cantoras (*qiyân*) de elevado valor, referidas como tal na informação literária e, por vezes, na poesia, conforme consta, entre outros casos, no poema «Noite de Festa» de al-Mutamid de Sevilha: «as escravas cantam acompanhadas pela cítara» (García Gómez 1959, p. 75; Poché 2000, pp. 226, 228).

Conhecem-se os nomes de algumas instrumentalistas e, entre elas, Uraywa, que, além de cantora, tocava alaúde na corte de al-Mutamid de Sevilha onde, além de mulheres cantoras, outra dirigia orquestra (Cortés García 2011, p. 178; Cortés García 2017, pp. 161, 162). Não dispomos de informação concreta relativa ao estatuto social destas mulheres algumas das quais seriam escravas. Todavia, dado tratar-se de uma sociedade muito conservadora e seguidora dos preceitos islâmicos, a liberdade mesmo das que eram livres estaria condicionada a elemento masculino, familiar ou não, do qual dependiam.

A música que se tocava no *al-Andalus* teria distintas origens, que incluíam influências autóctones, norte-africanas e do Próximo e Médio Oriente. Estas, por sua vez, inspiraram-se em anteriores tipos musicais de civilizações pré-islâmicas e, em particular, das ancestrais ligações entre vários povos através do Mediterrâneo. Os contactos comerciais e culturais com o norte da Península Ibérica podem ter, também, influenciado o canto e a música no *al-Andalus*, conforme documenta a presença de Salîm, que aprendeu canto com os cristãos, assim como de escravas cantoras cristãs (Poché 2000, p. 228).

Pode-se considerar dois tipos distintos de música, sendo uma erudita e outra tradicional que, além da qualidade dos intérpretes e dos espaços onde atuavam, valorizavam-se determinados instrumentos musicais em detrimento de outros. Nos saraus implementados pelas elites privilegiavam-se os cordofones, enquanto nas festividades urbanas ou rurais são mais comuns os membranofones, ou bимembranofones e aerofones. De facto, o tambor (*duff*) e a flauta (*flûte*) eram utilizados para acompanhar melodias cantadas pelos caravaneiros durante as travessias dos desertos (Métioui 2000, p. 74). E a flauta é tradicionalmente instrumento musical de pastores, conhecendo-se flautas na Europa, pelo menos, desde o Paleolítico Superior tratando-se, por isso, de artefacto com recuados antecedentes e grande divulgação (Dalferth 2023, p. 64). Este tipo de música e instrumentos musicais devem ter influenciado, com a islamização, a música norte-africana e peninsular.

No *al-Andalus* o grande apogeu musical terá ocorrido desde o Emirado até aos tempos dos reinos Taifas, conforme as ocorrências arqueológicas e a iconografia que referimos. Parece confirmar a importância da música no quotidiano das comunidades de então, a representação de músicos, como se estivessem a tocar numa festa, pintados em redor do corpo de jarro de cerâmica, datado do século X e patente no Museu Arqueológico de Córdova (Rosselló Bordoy 1992, p. 233).

Muito embora os saraus musicais fossem comuns, com composição vocal e instrumental (*nūba*), eles tiveram grande implementação e divulgação graças à chegada ao *al-Andalus* de Ziryād que, nascido em Bagdade, ter-se-á instalado em Córdova sob proteção do emir ‘Abd al-Rahmān II. Aqueles eventos aconteceriam nos principais núcleos urbanos, tanto do *Sharq* como do *Gharb*, observando-se maior expressão na descentralização dos concertos musicais, durante a fragmentação do Califado em pequenos reinos, que criaram as suas próprias cortes, conforme está documentado através da informação literária, iconográfica e da poesia. Esta faz referência, em particular, nos séculos XI-XII, ao alaúde, cítara e à flauta (García Gómez 1959, pp. 75, 109, 118, 125).

É possível que durante a administração das comunidades magrebínas, Almorávidas e Almóadas, se tenha verificado acentuado retrocesso na implementação de grandes saraus musicais por motivos religiosos. Em relação às festas familiares Ibn’Abdūn (Lévi-Provençal e García Gómez 1998, p. 164), no século XII e na cidade de Sevilha, transmite: «Os músicos deviam de ser reprimidos, e, se isso não puder ser feito, pelo menos que não saiam para o campo sem a autorização do cadí». Esta seria uma maneira de tentar impedir a realização de festas particulares, em especial, nas zonas rurais. Todavia, nem sempre a legislação prevalecia sobre a tradição das comunidades que continuavam a festejar importantes acontecimentos como, entre outros, os casamentos de que, no século XII, Ibn Quzman refere os cortejos nupciais ao desfilar pelas ruas de Córdova ao som de música (Lévi-Provençal e Torres Balbás 1982, pp. 260, 292).

No caso do *Gharb al-Andalus*, os testemunhos arqueológicos, apesar de poucos, são significativos, tanto para áreas urbanas como rurais. A presença de fragmentos de

tambores, com cronologia abrangente, indica a sua utilização, eventualmente durante toda a administração muçulmana daquele território e da música por eles produzida.

4. SÍNTESE

Os fragmentos de instrumentos musicais que mencionámos ao longo do presente texto foram produzidos em osso, concha, cerâmica ou metal, dado que as madeiras e as peles neles usadas desapareceram. Provavelmente, muitos exemplares pertencentes a tambores, castanholas, apitos e flautas, elaborados em materiais perecíveis, não constam do registo arqueológico. Apesar dos testemunhos encontrados nas intervenções arqueológicas serem escassos e, normalmente, de difícil atribuição funcional, foi-nos possível reconhecer importante conjunto de instrumentos musicais ou os seus testemunhos, nomeadamente de apitos, flauta, cravelhames de *laúd* e de *râbad*, de castanholas e buzinas, tambores e pandeireta, guizos e chocalho ou sino.

No que respeita aos aerofones mencionámos dois apitos encontrados no exterior de espaços residenciais, localizados a norte do palácio principal do Castelo de Silves. Eles permitem supormos que uma daquelas habitações teria sido falcoaria, onde se usavam os apitos na preparação daquelas aves, destinadas a participarem em caçadas, conforme era usual entre as elites do mundo muçulmano de então (Guedes 2015, pp. 23, 27). As pequenas campânulas de guizos encontradas na mesma área palatina eram similares às usadas para assinalarem os falcões, podendo ter integrado aquele mesmo contexto venatório-recreativo.

O exemplar de flauta de Cacula subsistiu apesar do material com que foi elaborado, devendo ter sido soprado através de palheta que desapareceu.

Os fragmentos de cordofones encontrados em Mértola testemunham a existência de importantes instrumentistas, talvez mesmo de orquestra, naquele núcleo urbano. A sua presença, documentada através de partes de cravelhames, oferecendo um deles elaborada e requintada decoração com símbolos femininos, associada à cronologia que lhe foi atribuída, poderá relacionar-se com o intercâmbio cultural ocorrido após a integração de Mértola no reino taifa de Sevilha, ao qual esteve ligada até 1091. A cidade do Guadalquivir, além ter sido importante referência cultural durante as primeiras taifas, no tempo do rei poeta al-Mutamid, foi centro produtor de instrumentos musicais como o *laúd* (Dufourcq 1946, p. 77).

As representações iconográficas e coroplásticas, a par da informação literária disponível, permitiram-nos verificar no respeitante ao género que, pelo menos, entre os séculos X-XI, apesar de estarem documentadas a existência de orquestras com músicos de ambos géneros, as mulheres tocadoras de alaúdes são mais numerosas que os homens. Esta constatação é evidente nas pinturas da cerâmica e de peças de marfim, das produções do Próximo Oriente, onde mulheres surgem a tocar flauta (Arié 1987, p. 319; Lévi-Provençal e Torres Balbás 1982, p. 291).

Apesar das alterações políticas ocorridas no *al-Andalus* e com reflexo no *Gharb*, durante as administrações almorávidas e almóadas, os grandes eventos ligados à poesia, música e dança devem-se ter adaptado a esses novos tempos. A música e a dança estariam apenas presentes em certas festividades, como durante as cerimónias de casamentos, no *Nayrūz*, que comemora o início da primavera, em particular, nas celebrações religiosas, como as que marcam o fim do Ramadão, ou as relacionadas com a peregrinação a Meca, que termina com a Festa do Sacrifício. Além destes eventos, devemos assinalar a sonoridade ritmada ou cantada, transmitida pelo muezim, cinco vezes ao dia, para chamar os crentes às orações, a partir do minarete de cada mesquita, tanto nos núcleos urbanos como rurais.

A música associou-se, também, à dança assim como à poesia, conhecendo-se vários poetas nascidos ou que viveram no atual território português (García Gómez 1959, pp. 68-76, 78-81). A poesia, o canto, a dança e, em particular, a música, constituem vertente performativa das artes que enaltecem o espírito, estimulam os sentidos e a atividade cognitiva. O legado musical transmitido pelas comunidades muçulmanas subsiste, ainda hoje, na Península Ibérica de distintas formas, em alguns instrumentos e suas denominações, nas melodias e no sentimento de certos intérpretes.

Agradeço ao Professor Mário Jorge Barroca o desafio que me fez para escrever sobre instrumentos musicais muçulmanos. Boa parte da ilustração presente neste trabalho, assim como certas informações que nele constam, só foram possíveis graças à sua disponibilização por parte de Professores, Investigadores e Arqueólogos, nomeadamente Helena Catarino, Mário Varela Gomes, Ricardo Costeira da Silva, Carlos Pimenta, Marta Moreno García, Maria José Gonçalves, Carlos Oliveira e José Pedro Henriques e, também, a cedência de fotos facultada por José Paulo Ruas, assim como pela Câmara Municipal de Tavira, através da sua Divisão de Turismo, Património e Museus. A todos o meu reconhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- Alcorão*. Mem Martins: Sporpress, 2002. ISBN 972-8696-02-7.
- ARIÉ, Rachel, 1987. *España Musulmana (Siglos VIII-XV)*. Madrid: Editorial Labor, S.A. ISBN 84-335-9423-0.
- BENTO, Alexandre, e Miguel COSTA, 2023. O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal): um contributo da arqueologia para uma melhor apreensão da mundividência do al-Andalus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnografia* [Em linha]. (41), 75-94 [consult. 2024-05-07]. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2023.195350>.
- CAIGER-SMITH, Alan, 1985. *Lustre Pottery, Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western Wold*. Londres: Faber and Faber. ISBN 0-571-13507-2.
- CATARINO, Helena, 1997-1998. *O Algarve Oriental durante a ocupação islâmica. al' Ulyā*. I(6). ISSN 0872-2323.
- CHEBEL, Malek, 2001. *Dictionnaire des Symboles Musulmanes*. Paris: Éditions Albin Michel. ISBN 978-2-226-12137-0.

- CHEVALIER, Jean, e Alain GHEERBRANT, 1997. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-1559-8.
- CHICHARRO CHAMORRO, José Luis, 2001. Tesoro de Charilla. Em: *El Esplendor de los Omeyas Cordobeses. La Civilización Musulmana de Europa Occidental*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi, pp. 221, 222. ISBN 84-932051-1-7.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, 2017. La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII). *Cuadernos del CEMyR*. (25), 147-190. ISSN 1135-125X.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, 2011. Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX). Em: Rosa INIESTA MASMANO, ed. *Mujer Versus Música*. Valência: Rivera Editores, pp. 139-198. ISBN 978-84-92825-09-7.
- DALFERTH, Gabriele, 2023. Basic parameters causing pitch variability in reconstructions of flutes. *Journal of Music Archaeology* [Em linha], 64-79. DOI: <https://doi.org/10.1553/JMA-001-04>.
- DODDS, Jerrilynn D., 1992. Játiva Basin. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, pp. 261-263. ISBN 0-87099-636-3.
- DUFOURCQ, Norbert, 1946. *La Musique des Origines à Nos Jours*. 1.^a edição. Paris: Librairie Larousse.
- FERNANDES, Isabel Cristina, 2004. *O Castelo de Palmela. Do Islâmico ao Cristão*. Lisboa: Edições Colibri; Palmela: Câmara Municipal de Palmela.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, 1959. *Poemas Arabigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GOMES, Rosa Varela, 2021. Pesca sazonal, no século XII, na costa ocidental do Algarve – O caso da Ponta do Castelo (Carrapateira, Aljezur). Em: Victor S. GONÇALVES, ed. *Terra e Sal. Das antigas sociedades camponesas ao fim dos tempos modernos. Estudos oferecidos a Carlos Tavares da Silva*. Lisboa: Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa, pp. 425-434. *Estudos & Memória*, 16. ISBN 978 – 989-53453. 1.1.
- GOMES, Rosa Varela, 2020. Portuguese Medieval Islamic Archaeology. Em: Claire SMITH, eds. *Encyclopedia of Global Archaeology* [Em linha] [consult. 2024-05-07]. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_2674-1.
- GOMES, Rosa Varela, 2013. *Arquiteturas – Testemunhos Islâmicos em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Genebra: Aga Khan Trust for Culture. ISBN 978-972-8848-94-1.
- GOMES, Rosa Varela, 2011. *Silves (Xelb) – Uma Cidade do Gharb al-Andalus: A Zona da Arrochela, Espaços e Quotidianos*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia. *Trabalhos de Arqueologia*, 53. ISBN 978-989-8052-22-3.
- GOMES, Rosa Varela, 2003. *Silves (Xelb) – Uma Cidade do Gharb al-Andalus. A Alcáçova*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia. *Trabalhos de Arqueologia*, 35. ISBN 972-8662-18-1.
- GOMES, Rosa Varela, 1995. Cerâmicas Muçulmanas de Silves, dos séculos VIII e IX. Em: *1.^{as} Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval – Métodos e Resultados para o seu Estudo*. Tondela: Câmara Municipal de Tondela, pp. 19-32.
- GOMES, Rosa Varela, e Mário Varela GOMES, 2001. *Palácio Almoada da Alcáçova de Silves*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia. ISBN 972-776-100-3.
- GÓMEZ RODENAS, Maria Angeles, 2014. Panneau de stuc peint. Em: Yannick LINTZ, Claire DÉLÉRY, e Bulle Tuil LEONETTI, dir. *Maroc Médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne*. Paris: Éditions Hazan, p. 402. ISBN 978 2 7541 0 7891.
- GONÇALVES, Maria José, et al., 2018. Coisas raras na cerâmica do Gharb Al-Andalus. *Arqueologia Medieval*. (14), 165-180. ISSN 0872-2250-14.
- GONÇALVES, Maria José, et al., 2017. Manifestações lúdicas na cerâmica do Gharb al-Andalus. Em: José Morais ARNAUD, e Andrea MARTINS, ed. *Arqueologia em Portugal 2017 – Estado da Questão*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, pp. 1417-1429. ISBN 978-972-9451-71-3.
- GRUBE, Ernst J., 1976. *Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. Londres: Faber and Faber. ISBN 0571 09953.

- GUEDES, Natália Correia, 2015. Falcoaria no Oriente, Prática Histórica. Em: Maria Manuela d'Oliveira MARTINS, coord. *A Arte da Falcoaria de Oriente a Ocidente*. Lisboa: Museu da Fundação Oriente, pp. 21-28. ISBN 978-989-8651-10-5.
- HOLOD, Renata, 1992. Pamplona casket. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, pp. 198-200. ISBN 0-87099-636-3.
- HOMO-LECHNER, Catherine, 1996. *Sons et Instruments de Musique au Moyen Age, Archéologie Musicale dans l'Europe du VI^e au XIV^e Siècles*. Paris: Éditions Errance. ISBN 978 287771233.
- IBN HAYYĀN, 2001. *Crónica de los Emires Alhakam I y ĩAbdarrahmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Saragoça: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo. ISBN 84-95736-00-4.
- IBN JALDŪN, 1987. *Introducción a la Historia Universal (Al- Muqaddimah)*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 968-16-2645-1.
- JIMÉNEZ MOLINA, Maria Luisa, 2016. Los instrumentos de membrana en al-Andalus: Estudio de las fuentes teóricas, iconográficas y arqueológicas. *Musicalia* [Em linha]. **10**(1), 85-107 [consult. 2024-07-05]. Disponível em: <https://journals.uco.es/musicalia/article/view/15600/13832>
- JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel, e Alexandra BILL, 2012. Los tambores de cerámica de al-Andalus (ss. VIII-XIV): una aproximación desde la Arqueología Musical. *Nassarre*. **28**, 13-42. ISSN 0213-7305.
- LEONETTI, Bulle Tuil, e Claire DÉLÉRY, 2014a. Figure au tambour. Em: Yannick LINTZ, Claire DÉLÉRY, e Bulle Tuil LEONETTI, dir. *Maroc Médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne*. Paris: Éditions Hazan, p. 241. ISBN 978 2 7541 0 7891.
- LEONETTI, Bulle Tuil, e Claire DÉLÉRY, 2014b. Flûte. Em: Yannick LINTZ, Claire DÉLÉRY, e Bulle Tuil LEONETTI, dir. *Maroc Médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne*. Paris: Éditions Hazan, p. 403. ISBN 978 2 7541 0 7891.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, e Emilio GARCÍA GÓMEZ, 1998. *Sevilla a Comienzos del Siglo XII: El Tratado de Ibn 'Abdŭn*. Sevilha: Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores. ISBN 84-922949-4-9.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, e Leopoldo TORRES BALBÁS, 1982. *España Musulmana Hasta la Caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.) Instituciones y Vida Social e Intelectual*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. Vol. V. ISBN 84-239-4807-2.
- MAIA, Maria Garcia Pereira, 2012. *O Vaso de Tavira*. Tavira: Município de Tavira. ISBN 978-972-8705-44-2.
- MAKARIOU, Sophie, 2012a. Pyxide d'al-Mughira. Em: Sophie MAKARIOU, dir. *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris: Éditions Hazan, pp. 118-123. ISBN 978-2-75410-619-1.
- MAKARIOU, Sophie, 2012b. Éléments d'ivoire d'un trône. Em: Sophie MAKARIOU, dir. *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris: Éditions Hazan, pp. 124-126. ISBN 978-2-75410-619-1.
- MAKARIOU, Sophie, 2000. Bote de al-Mugira. Em: Eric DELPONT, coord. *Las Andalucías de Damasco a Córdoba*. Paris: Éditions Hazan, pp. 120, 121. ISBN 84-930615-8-1.
- MALALANA UREÑA, Antonio, e Olga LORA HERNÁNDEZ, 2013. El ajuar de brazeletes de vidrio del siglo XIII perteneciente a los conjuntos funerários de calle Mendivil (Málaga). Una interpretación para un amuleto universal. *Mainake*. (XXXIV), 293-312. ISSN 0212-078-X.
- MÉTIOUI, Omar, 2000. La musique arabo-andalouse. *Horizons Maghrébins - Le Droit à la Mémoire* [Em linha], (43), 73-81 [consult. 2024-11-19]. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_43_1_1903.
- MORENO GARCÍA, Marta, e Carlos PIMENTA, 2020. Entre veados e ovelhas, um dromedário e uma baleia de permeio: arqueozologia em Mértola desde a Idade do Ferro até à Época Medieval. *Arqueologia Medieval*. (15), 97-109. ISSN 0872-2250-15.
- MORENO GARCÍA, Marta, e Carlos PIMENTA, 2006. Música através dos ossos?... Propostas para o reconhecimento de instrumentos musicais no Al-Andalus. Em: Susana GÓMEZ MARTÍNEZ, coord. *Al-Ándalus Espaço de Mudança. Balanço de 25 anos de história e arqueologia medievais*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, pp. 226-238. ISBN 972-9375-26-7.

- NAVARRO DE LA COBA, Maria Dolores, 2020. Evidencias y registros de la mujer como tañedora en Al-Andalus e instrumentos musicales relacionados com ellas. Em: María Ángeles ZAPATA CASTILLO, Juan Jesús YELO CANO, e Ana María BOTELLA NICOLÁS, ed. lit. *Mujeres en la Música: Una Aproximación desde los Estudios de Género*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 59-71. ISBN 978-84-09-17874-2.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio, 1980. La cerámica musulmana de Murcia (España) com representaciones humanas. Em: *La Céramique Médiévale en Méditerranée Occidentale X^e-XV^e Siècles*. Valbonne: Éditions du CNRS, pp. 317-320. ISBN 2-222-02575-3.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio, e Pedro JIMÉNEZ CASTILLO, 1995. Casas y palacios de al-Andalus siglos XII-XIII. Em: Julio NAVARRO PALAZÓN, e Pedro JIMÉNEZ CASTILLO. *Casas y Palacios de al-Andalus Siglos XII-XIII*. Murcia: El Legado Andalusi, pp. 17-32. ISBN 84-7782-342-1.
- OLING, Bert, e Heinz WALLISCH, 2004. *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais – Um Guia Abrangente de Instrumentos Musicais de Todo o Mundo*. Lisboa: Livros e Livros. ISBN 972-791-120-X.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1966. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 1.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PAULO, Luís Campos, 2007. O simbolismo da purificação. O “Vaso de Tavira”: iconografia e interpretação. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. **10**(1), 289-316. ISSN 0874-2782.
- PASTOUREAU, Michel, 2023. *La Baleine – Une Histoire Culturelle*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 978-2-02-151688-3.
- PIMENTA Carlos, e Marta MORENO GARCÍA, 2007. Ossos e música após séculos de silêncio... Uma nota solta de Estácio da Veiga. Em: *Xelb*. Silves: Câmara Municipal de Silves, vol. 7, pp. 357-364. ISBN 978-972-8505-18-9.
- POCHÉ, Christian, 2000. Al-Andalus: un oscuro velo de la historia musical. Em: Eric DELPONT, coord. *Las Andalucías de Damasco a Córdoba*. Paris: Éditions Hazan, pp. 226-231. ISBN 84-930615-8-1.
- PORRAS ROBLES, Faustino, 2009. Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana. *Nassarre*. **25**, 39-56. ISSN 0213-7305.
- RAFAEL, Lúgia, 1998. Instrumento Musical (?) Osso. Em: Cláudio TORRES, e Santiago MACIAS, dir. *Portugal Islâmico. Os Últimos Sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, p. 173. ISBN 972-776-0007.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo, 1992. Bottle. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, p. 233. ISBN 0-87099-636-3.
- SCHAEFFNER, André, 1994. *Origine des Instruments de Musique*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. ISBN 2-7132-1011-9.
- SILVA, Ricardo Costeira da, e Ana GONÇALVES, 2020. Os almóadas da Meia Praia. A ocupação islâmica de Sete Figueiras 2 (Odiáxere, Lagos). *Arqueologia Medieval*. (15), 227-239. ISSN 0872-2250-15.
- TORRES, Cláudio, 2004. *O Vaso de Tavira: uma proposta de interpretação*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. ISBN 972-9375-22-4.
- TORRES, Cláudio, e Luís Alves da SILVA, 1989. *Mértola Vila Museu*, Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- WALKER, Daniel, 1992. Panel from a casket. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, p. 203. ISBN 0-87099-636-3.
- WATSON, Oliver, 2004. *Ceramics from Islamic Lands. The Al-Sabah Collection*. Londres: Thames & Hudson. ISBN 0-500-97634-1.

MÚSICA EM PEDRA —

IMAGENS DE MÚSICA NA ESCULTURA ROMÂNICA EM PORTUGAL*

LUÍS CORREIA DE SOUSA**

Resumo: *Sendo praticamente inexistentes instrumentos musicais do Românico, as fontes iconográficas revestem-se de particular importância para nos aproximarmos do universo musical daquela época. O estudo das imagens permite esclarecer um pouco mais sobre a forma de execução, as dimensões relativas dos instrumentos, a relação com outras expressões artísticas, como a dança, por exemplo, ou confirmar outros elementos relevantes. É de notar que para os escultores daquele período a figuração de instrumentos constituiu um desafio novo, uma vez que na Alta Idade Média as imagens musicais surgem quase exclusivamente nos manuscritos iluminados. Assim, o Românico é, também neste domínio, um período de ensaio, de descoberta. Relativamente ao Românico peninsular e francês, pode afirmar-se que havia alguns motivos que circulariam entre estaleiros, seguramente devido à circulação de artífices e mestres construtores. No caso português não há grandes programas iconográficos. Os temas figurativos representam uma pequena parte da escultura, na maioria dos casos escultura ornamental de cariz vegetalista presente em modilhões ou capitéis. Em termos de variedade de instrumentos musicais, predominam os cordofones; os aerofones são todos instrumentos de sinais, tipo olifantes. Todavia, o ímpeto construtivo registado no nosso Românico favoreceu e impulsionou a introdução de novos valores estéticos e icónicos, para o qual a Música foi chamada a dar o seu contributo, mesmo enquanto testemunho mudo de uma cultura musical muito rica.*

Palavras-chave: *Iconografia musical; Arte românica; Música; Escultura medieval.*

Abstract: *Since musical instruments from the Romanesque period are practically non-existent, iconographic sources are particularly important to get close to the musical universe of that time. Studying the images allows us to shed a little on the way they were played, the relative dimensions of the instruments, their relationship with other artistic expressions, such as dance, for example, or to confirm other relevant elements. It should be noted that for the sculptors of that period, the figuration of instruments was a new challenge, since in the High Middle Ages, musical images appeared almost exclusively in illuminated manuscripts. Thus, the Romanesque period is also a period of rehearsal and discovery in this area. About the Romanesque in the Peninsula and France, it can be said that some motifs circulated between building sites, certainly due to the circulation of craftsmen and master builders. In the Portuguese case, there are no major iconographic programmes. Figurative themes represent a small part of the sculpture, mostly ornamental sculpture of a vegetal nature, present in modillions or capitals. In terms of the variety of musical instruments, chordophones predominate; aerophones are all signalling instruments, like oliphants. However, the constructive impetus recorded in our Romanesque favoured and encouraged the introduction of new aesthetic and iconic values, to which music was called upon to make its contribution, even as a mute testimony to a very rich musical culture.*

Keywords: *Musical iconography; Romanesque art; Music; Medieval sculpture.*

* Importa referir que este não é um estudo inaugural sobre o tema, mas uma revisitação de um trabalho publicado em 2005 na *Medievalista* (SOUSA, Luís Correia de, 2005. Iconografia musical na escultura Românica em Portugal. *Medievalista* [Em linha]. (1), 2005-01-02. Disponível em: <http://journals.openedition.org/medievalista/920>. DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.920>). Esclarece-se ainda que não foi feito um levantamento completo da escultura deste período; alguns monumentos foram por nós visitados, mas outros houve em que a informação foi obtida a partir de bibliografia publicada.

** IEM/CESEM – FCSH-NOVA. Email: lsousa@fcs.unl.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5672-6746>. O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

No Românico português não há qualquer grande portal historiado como os que encontramos, por exemplo, em São Pedro de Moissac, portal sul, (c. 1115), Sainte-Foy de Conques (c. 1040-c. 1130), o pórtico de Glória da catedral de Santiago de Compostela (1188), ou na igreja de Santa Maria de Ripoll (meados do século XII), entre outros, onde o olhar se perde na magnificência e riqueza dos seus programas iconográficos, normalmente organizados a partir dos grandes tímpanos. Prevaecem construções de pequena ou média dimensão, salvo as catedrais de Braga, Porto, Coimbra e Lisboa, mas nem estas beneficiaram de assinaláveis empreendimentos artísticos no domínio da escultura figurativa. São, em geral, igrejas monasteriais ou paroquiais, implantadas próximo das vias de comunicação e das rotas de peregrinação, às quais estavam associadas pequenas comunidades monásticas. A sua arquitectura caracteriza-se por uma grande sobriedade, não ostentando, na maior parte dos casos, ornamentação exuberante. Geralmente é escultura ornamental, de cariz vegetalista, conjugando-se, por vezes, com elementos zoomórficos. Os temas figurativos representam uma pequena parte da escultura; surgem algumas imagens que remetem para o quotidiano, ou episódios retirados da literatura oral, como os romances, que conheceram uma vasta divulgação na época. Destacam-se, em termos de suporte e localização, os conjuntos de modilhões, no exterior, onde encontramos um interessante repertório figurativo e, outrossim, os capitéis historiados, mas que, de facto, não se constituem como verdadeiros programas iconográficos.

Sobre a temática da música na escultura deste período, Evelyn Reuter fez um estudo, para o caso francês, no qual dividiu os temas inventariados em quatro grupos: os que ilustram passagens das Escrituras; os que se relacionam com ocupações do quotidiano; animais e seres fantasiosos que tocam instrumentos e, por fim, a Música personificada (Reuter 1938, pp. 13-14). Entre os assuntos bíblicos, sobressai a representação do rei David, o tema do «Anúncio aos Pastores», dos «Anciãos do Apocalipse» e «Anjos músicos»; nos profanos, refere os grupos de músicos isolados, cenas de dança e de caça, tocadores de sinos ou carrilhão e animais músicos (Reuter 1938, pp. 17-27). Mais recentemente, um ensaio de Martine Jullian sobre o mesmo assunto registou cerca de trezentos motivos musicais diferentes, o que atesta, indubitavelmente, a sua relevância na arte medieval (Jullian 1987, p. 33). Na nossa escultura, no entanto, não temos tão grande abundância de temas (ver Tabela 1).

São cenas de carácter profano, ainda que associadas a edifícios religiosos. Em alguns casos as imagens parecem assumir um carácter narrativo, relacionando-se, nomeadamente, com romances tradicionais ou canções de gesta, mas os temas não são fáceis de confirmar, pois, como notara Deborah Kahn, faltam de referências textuais sólidas, tendo em conta que neste tipo de literatura se conjugam diferentes versões da mesma narrativa com versões orais, e há textos que se perderam (Kahn 1997, p. 340).

Tabela 1. Temas/motivos e instrumentos

Localização	Tema / motivo	Instrumento
Sé de Braga (portal)	<i>Roman de Renard (?)</i>	Viola de arco
Sé de Braga (capitel)	<i>Episódio da Chanson de Roland (?)</i>	Olifante
Antiga igreja de Amorim (capitel)	<i>Episódio da Chanson de Roland (?)</i>	Olifante
Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (capitel)	<i>Episódios da lenda de S. Cristóvão</i>	Viola de arco
Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (capitel)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (modilhão)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Mosteiro de Vilar de Frades (portal)	<i>Músico e bailadeira</i>	Viola de arco
Igreja de Santa Maria do Abade de Neiva (capitel)	<i>Músico e bailadeira</i>	Viola de arco
Igreja de São Pedro de Ferreira (capitel)	<i>Cena de música e dança</i>	Viola de arco e harpa
Igreja do mosteiro da Ermida do Paiva (capitel)	<i>Menestréis</i>	Violas de arco
Igreja de Nossa Senhora de Orada (capitel)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Salvador de Ganfei (modilhão)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Pedro de Leiria (modilhão)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Pedro de Rates (capitel)	<i>Tocadores de olifante</i>	Olifantes
Igreja de São Pedro de Rates (modilhão)	<i>Tocador de olifante</i>	Olifante
Igreja de Santa Maria de Barrô (capitel)	<i>Cena de caça</i>	Corno de caça
Igreja de São Salvador de Paderne (capitel)	<i>Figura com aerofone</i>	Aerofone (?)

Fonte: Elaboração do autor

CENAS HISTORIADAS

SÉ DE BRAGA

A sé bracarense era o único grande estaleiro existente no que é hoje o espaço português, no início do século XII, tendo beneficiado de diversas campanhas de obras entre finais do século XI e todo o século XII¹, sendo o portal principal já de inícios do XIII (Graf, coord., 1987, vol. II, p. 170). Precisamente do portal principal, na sua primeira arquivolta, estão presentes, em baixo-relevo, algumas representações zoomórficas e, entre elas, uma figura masculina que toca um cordofone friccionado (Fig. 1). O instrumento é de feitura rudimentar, mas percebe-se o formato periforme da caixa e o arco com que o músico fricciona as cordas. Não conseguimos identificar a forma das aberturas de ressonância nem o número de cordas, mas parece tratar-se de uma viola, ou *vièle*, no francês antigo². Aproxima-se muito do instrumento que podemos observar na representação de

¹ Sobre os monumentos aqui referidos, consultem-se as mais recentes sínteses na *Enciclopédia do Românico em Portugal* (Nuño González, coord. geral, 2023).

² É um tipo de cordofone de formato periforme com caixa de ressonância pouco profunda e com o tampo superior ligeiramente convexo, sem separação entre a caixa e o braço. O número de cordas poderia variar de uma a cinco, sendo o mais comum terem três.

David, no portal de las Platerias da catedral de Santiago de Compostela ou, até em termos de dimensões relativas, daquele que é tängido por um dos músicos daquele rei bíblico, representados na portada del Cordero da basílica de San Isidoro de León, que Rosario Álvarez Martínez designa por lira bizantina (Álvarez Martínez 2003, p. 113). Veja-se ainda, entre outros exemplos, uma iluminura da Bíblia Românica da Biblioteca da Ajuda (Biblioteca da Ajuda. *Bíblia sacra latina*. Ms. 52-XIV-10) (Fig. 2).

A temática aqui representada é inesperada e não se apresenta de fácil leitura. Manuel Monteiro interpretou este conjunto como representação de episódios do *Roman de Renard*, de origem francesa, de que os menestres foram os principais divulgadores. Assim, identifica o galo, *Chantecler*, sob a figura do músico, preso pela raposa, por uma perna. No lado esquerdo do portal, no arranque na respectiva arquivolta, as galinhas fogem assustadas da raposa. Acima das representações destas aves, ainda segundo a leitura deste autor, está o lobo, *Ysengrin*, que persegue a raposa para a castigar das facécias e vexames que o fizera passar (Monteiro 1938, pp. 23-24). Ainda que esta leitura suscite dúvidas, a imagem aponta para uma situação de prática musical como a exercida por menestres, divulgadores e contadores de histórias, algumas de carácter informativo ou moralizante.



Fig. 1. Músico com viola de arco – sé de Braga (portal principal)

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 2. Cenas da vida de Saul e David. Inicial historiada F do Livro II dos Reis

Fonte: Biblioteca da Ajuda. *Bíblia sacra latina*. Ms. 52-XIV-10, fl. 121. Fotografia do autor



Fig. 3. Tocador de olifante. Sé de Braga – capitel da nave principal

Fonte: Monteiro 1950, pp. 89-93

No interior da igreja, num dos capitéis da nave principal, identificamos outra imagem com conteúdo musical. Na face central, uma figura masculina, mas com pés que parecem de ave, segura, com a mão direita, um olifante³, que faz soar. A mão esquerda repousa sobre a cintura e parece segurar as rédeas de dois quadrúpedes (?), que se encontram à sua esquerda e direita (Fig. 3). O facto de estarem presos por rédeas sugere tratar-se de equídeos, todavia as patas têm dedos, tal como os pés da figura humana⁴! Manuel Monteiro encontrou nesta representação ecos da narrativa da *Chanson de Roland*, poema épico composto por volta de 1100⁵ e bastante difundido nessa centúria. Segundo aquele autor, a imagem alude ao momento «em que Rolando, após a disputa com Oliveiros e obedecendo às razões do interveniente arcebispo Turpin, se decide a fazer soar a sua tuba cujo dilatado e possante som ultrapassará os altos montes, alertará Carlos Magno e a sua hoste, em avanço, na vanguarda»⁶ (Monteiro 1950, p. 91). O aerofone, que aqui evoca a tuba referida no texto do poema épico, é muito presente na iconografia da época⁷. Vamos encontrá-lo também em São Pedro de Rates, num dos modilhões e num capitel do interior da igreja, mas surge igualmente em manuscritos iluminados, de que é um bom exemplo a inicial ornada V do Livro de Amós, na Bíblia Sta. Cruz 1 (BPMP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Sta. Cruz 1, fl. 205v), ou numa cena guerreira, representada nas Tábuas de Concordância Evangélica da Bíblia (BNP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Alc. 399, fl. 95).

³ O olifante é um aerofone tipo trompa de caça feito de um material mais nobre que o comum corno de caça; é normalmente feito com um dente de elefante, por isso considerado um instrumento «nobre», reservado às elites, constituindo um sinal de poder e nobreza, mais do que um instrumento musical. Era usado em contextos de guerra ou de caça, para transmissão de sinais sonoros. Foi um instrumento muito divulgado na Europa a partir do século X, por via de Bizâncio, e em uso até ao século XVII. No espaço europeu eram produzidos principalmente em Itália.

⁴ É de referir que nas colecções do Tesouro-Museu da sé de Braga existe outro capitel com a representação do mesmo tipo de figura zoomórfica.

⁵ Sobre este assunto, consulte-se o estudo de Álvares 2014, pp. 266-293.

⁶ Encontraria fundamentação na passagem seguinte: «Rollant ad mis l'olifan a sa buche / Empeint le ben, par grant vertu le sunet. / Halt sunt li pui e la voz est mult lunge, / Granz .XXX. liwes l'oient il respundre. / Karles l'oit e ses cumpaignes tutes. / Ço dit li reis: "Bataille funt nostre humel!"» (vv. 1753-1758).

⁷ É de sublinhar que no texto da *Chanson de Roland*, o termo *oliphant* surge cerca de uma vintena de vezes, assumindo, sem dúvida, um lugar de destaque na narrativa, quer nas versões escritas quer, certamente, nas versões orais, cantadas pelos menestrels.



Figs. 4 e 4a. Duas faces do capitel da igreja de Amorim

Fonte: Azevedo 1952, p. 2

IGREJA DE AMORIM

No Museu Nacional Soares dos Reis encontra-se um capitel proveniente da desaparecida igreja de Amorim, onde se representam duas figuras a tocar aerofones. A leitura do conjunto suscita dúvidas, mas os elementos presentes apontam, sem dúvida, para um contexto guerreiro. No nosso entender, há pontos de contacto com o capitel da sé de Braga, na relação com o poema *La Chanson de Roland* como, aliás, tinha proposto Manuel Monteiro em 1950 e que António de Azevedo procura confirmar pouco depois (Azevedo 1952, pp. 4-7). Na face esquerda do capitel identifica-se um homem a cavalo, segurando com a mão direita uma espada e dominando, com a esquerda, um indivíduo, que prende pelos cabelos (Fig. 4). Na leitura de Azevedo, o cavaleiro é Rolando que, depois de ter quebrado a sua lança, pega na espada Durandal para atacar Chernuble. Na face central encontram-se os dois tocadores de olifante (Fig. 4a). Um deles segura pelo braço direito uma personagem, o mesmo Chernuble, que é também dominado por outro indivíduo, representado na outra face do capitel (Azevedo 1952, p. 6). Os elementos sonoros são aqui convocados para aludir a instrumentos habitualmente usados em contexto militar. Os aerofones são tocados através de embocadura terminal, como no de Braga, uma característica que os diferencia dos olifantes de origem africana, que tinham embocadura lateral (Sachs 1996 [1940], p. 329).

IGREJA DE SÃO CRISTÓVÃO DE RIO MAU

Na igreja de São Cristóvão de Rio Mau, datada de meados do século XII, sobressai, em termos de escultura, o capitel historiado do lado sul do arco do cruzeiro (Figs. 5, 5a e 5b), persistindo ainda dúvidas na sua leitura. Do lado ocidental, virado para a assembleia, uma figura masculina, barbuda, tange uma viola de arco⁸, decerto um

⁸ A viola, no período medieval, era um dos instrumentos comumente usados por trovadores e menestrais, apresentando-se de várias formas e tamanhos. Tinha fundo plano, com caixa nitidamente separada do braço. Normalmente as cravelhas eram inseridas frontalmente. Tinha de três a cinco cordas e tocava-se apoiada no ombro.

menestrel, no papel de difusor de romances e histórias; na face voltada para o centro, dois indivíduos seguram pelos braços um terceiro, que apoia as mãos no peito; no lado voltado para o altar, um homem carrega, com delicadeza, um corpo inerte que mantém nas mãos um objecto que parece um rolo. A interpretação deste conjunto não tem reunido unanimidade, sendo uma das dificuldades a ausência de outros programas semelhantes com os quais se possam estabelecer comparações, a inexistência de um texto fixo que fundamente a representação, ou uma conhecida tradição oral que a possa justificar. Manuel Monteiro, embora tenha confessado a dificuldade de leitura, não afasta a hipótese de se tratar de um episódio da *Chanson de Roland* (Monteiro 1945, p. 19), todavia refere que Arthur Kingsley Porter propõe ser antes um episódio relacionado com a lenda de São Cristóvão⁹. António de Azevedo, cerca de uma década depois, voltou a defender a ligação à *Chanson de Roland* (Azevedo 1957, p. 9) e, posteriormente, Ferreira de Almeida volta a apontar a leitura de Porter como a mais verosímil (Almeida 1993 [1986], p. 156). Gerhard Graf, por sua vez, crê que pode tratar-se de acontecimentos da história de Portugal, mas não refere quais (Graf, coord., 1986-1987, vol. 2, p. 112). Mais recentemente, Lúcia Rosas voltou ao tema para concordar com a proposta de Porter, mostrando-se convicta de que o assunto se relaciona com a lenda de São Cristóvão, o «Portador de Cristo» (Rosas 2017, p. 306). Este é, sem dúvida, o estudo mais bem fundamentado sobre esta rara iconografia, assente em diferentes versões da *Passio* e antigas narrativas lendárias sobre o santo. Segundo esta autora, na face voltada para o altar representa-se São Cristóvão com Cristo nos braços¹⁰; na face central, dois soldados do rei Dácio prendem Cristóvão, conforme é narrado na *Passio*; no lado voltado para a assembleia é figurado um menestrel, personagem central na divulgação da literatura oral (Rosas 2017, pp. 312-314).

O instrumento representado é uma viola de arco, de caixa periforme, bastante alongada, não parecendo ter separação entre caixa e braço, com a pá do cravelhame de formato circular. Não se identificam as aberturas de ressonância e parece ter apenas uma corda; não sabemos se seria essa a intenção ou, pela dificuldade de esculpir no granito, estas são apenas sugeridas, por meio de um veio saliente sobre o tampo superior.

⁹ Manuel Monteiro cita, certamente, a obra *Spanish Romanesque Sculpture*, na edição de 1928; consulte-se a reedição de 1969, p. 120, disponível em: https://books.google.pt/books?id=OuNOAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹⁰ A figura que é transportada segura nas mãos um objecto ainda não devidamente identificado; não concordamos com a proposta de Lúcia Rosas de que se trata de uma vara, mas, neste momento, não propomos nenhum outro objecto; Gerhard Graf (1986-1987, vol. 2, p. 111), refere que se parece um rolo e que Manuel Monteiro propõe ser uma maçã.



Figs. 5. 5a e 5b. Passagens da lenda de São Cristóvão. Capitel da ousia da igreja de São Cristóvão de Rio Mau

Fonte: Fotografia do autor

Num outro capitel da mesma igreja, este bastante danificado, surge um segundo menestrel que tange um instrumento semelhante, mas mais curto. Os elementos orgânicos identificáveis são os mesmos que apontámos atrás, assim como a forma como é tocado¹¹. Pensamos tratar-se de uma representação isolada, sem qualquer relação com o tema anterior. No exterior da igreja, no conjunto dos modilhões, identificam-se figuras de animais e humanas. Entre estas encontra-se um músico e uma personagem que parece fazer acrobacias, que Manuel Monteiro identifica como uma jogralesa (Monteiro 1945, p. 17). Apesar do mau estado de conservação, é possível identificar o músico a tocar viola de arco, motivo iconográfico que encontramos em modilhões de diversas igrejas. A figura, que parece estar sentada, apoia o cordofone sobre o ombro esquerdo, em posição frontal, e toca-o com um pequeno arco. A possível associação à figura da jogralesa aponta para a representação de um divertimento popular, um momento de transgressão. Nos conjuntos de modilhões, reconhece-se uma preferência pela figuração humana, sendo frequentes imagens de mulheres ou homens evidenciando atitudes libertinas ou de luxúria, aludindo aos desregramentos e vícios (Real 1986b, p. 34) onde, muitas vezes, se incluía a música e dança. Pelos motivos que se identificam nestes conjuntos, depreende-se que haveria aqui uma maior liberdade de intervenção e criatividade, por parte dos escultores, uma vez que a localização era fora do espaço sagrado, em local menos «nobre». Em regra, os conjuntos não apresentam programas iconográficos narrativos, mas elementos soltos que podem gerar contextos diferenciados e conduzir, por isso, a leituras diferentes. Tendo em conta o que se conhece do Românico peninsular e francês, pode afirmar-se que havia temas ou motivos visuais que circulariam entre estaleiros, certamente devido à movimentação

¹¹ Não tivemos oportunidade de, *in situ*, observar esta imagem e o contexto em que se insere, pelo que não propomos uma justificação para a mesma neste programa de Rio Mau.

de artífices e mestres construtores. São, de facto, bastante frequentes as representações de músicos nos modilhões, como neste caso. Entre os muitos exemplos que identificámos, referimos os da igreja de Santa Marta del Cerro, Segovia, onde se observam, seguidos, uma bailadeira e um músico com viola de arco; outro na igreja de San Esteban em Moradillo de Sedano, Burgos; igualmente na ermida de Santa Cecilia em Vallespinoso de Aguilar, Palencia, ainda, na igreja de Saint-Siméon de Bouliac ou na igreja de Saint-Pierre de Saucats, onde o cordofone se apresenta muito próximo do de Rio Mau.

CENAS DE MÚSICA E DANÇA

MOSTEIRO DE VILAR DE FRADES

Segundo Lúcia Rosas, o portal que se encontra na torre sul do mosteiro de Vilar de Frades é dos poucos vestígios da antiga construção românica, mas o que hoje se nos apresenta é o resultado de profundas alterações realizadas no século XIX, tendo sido inseridas várias novas aduelas, na terceira arquivolta (Rosas 1995, vol. II, pp. 397-398). Na arquivolta exterior encontramos um curioso conjunto de treze baixos-relevos, um em cada aduela, com representações figuradas, que não evidenciam relações entre si de forma a poder encontrar-se um sentido narrativo. No lado direito encontra-se um músico a tocar um cordofone friccionado e, na aduela abaixo, uma mulher que evidencia movimentos de dança (Fig. 6). O par formado pelo músico e bailadeira sugere, assim, uma cena de música e dança. O instrumento musical é de feitura muito rudimentar, mas identifica-se a forma trapezoidal da pá do cravelhame, indícios do que seria a abertura de ressonância, e das cordas, possivelmente três. Não é muito diferente da viola que se encontra plasmada no portal da sé de Braga (Fig. 1), mas a caixa de ressonância é mais estreita e terminada em bico, um formato que encontramos, por exemplo, no portal de Moissac, embora ali sejam cordofones mais pequenos, ou no portal de San Domingos de Soria. O arco apresenta um talão muito longo, modelo que não registámos em mais nenhum dos nossos casos, mas que identificámos num capitel da catedral de Jaca, onde se representa o rei David e os seus músicos. O cordofone é, também aqui, uma viola de arco usada em contexto secular para acompanhar o canto ou execução de rubricas de dança.

IGREJA DE SANTA MARIA DO ABADE DE NEIVA

Também na igreja de Santa Maria do Abade de Neiva se encontra uma representação de música e dança no portal principal. No que diz respeito à escultura, os capitéis das colunas que apoiam as arquivoltas constituem o principal motivo de interesse. O seu talhe é algo tosco e é bem visível o estado de degradação devido à acção do tempo, pelo que a identificação dos elementos iconográficos não é evidente. Num deles



Fig. 6. Músico com viola de arco e bailadeira.
Portal da torre sul do mosteiro de Vilar de Frades
Fonte: Fotografia do autor



Fig. 7. Músicos e contorcionista. Capitel da cabeceira
de São Pedro de Ferreira
Fonte: Graf, coord., 1986-1987, planche 117

exibe-se o que parece ser um músico a tocar um cordofone friccionado. O instrumento, de corpo estreito e exageradamente longo, está apoiado no ombro esquerdo, bastante descaído para a frente. Ao lado desta figura, noutra capitel, encontra-se uma personagem feminina que, com as mãos na cintura, sugere a prática da dança. Admitimos tratar-se de uma cena de música e dança, aludindo, talvez, aos perigos da exaltação dos sentidos e prazeres mundanos.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE FERREIRA

Na igreja de São Pedro de Ferreira identificámos igualmente uma cena de música e dança, mas numa localização diferente. No interior deste templo, relativamente à escultura, destaca-se o conjunto de capitéis, a maioria testemunhando o uso de uma gramática ornamental de natureza vegetalista, mas identificando-se, em dois deles, no tramo recto da capela-mor, saliente da curvatura da abóbada, decoração figurativa. O do lado norte apresenta o combate entre um dragão ou uma serpente e uma ave. No lado oposto

constam dois músicos e outra figura que parece ser um(a) contorcionista (Fig. 7). Um dos músicos, à direita, está sentado e tange uma viola de arco. Adivinha-se a posição do cordofone, sobre o ombro esquerdo, sendo tocado com um arco. A caixa acústica parece ser oval e de planos paralelos. Uma nervura central sugere as cordas. O segundo músico, no centro da composição, toca harpa¹². Apoia-a no joelho direito e dedilha as cordas com ambas as mãos, sendo visíveis cerca de seis. O cordofone apresenta coluna ligeiramente encurvada, não sendo possível confirmar a forma da consola e caixa de ressonância. É um instrumento que corresponde à primeira fase de fixação de um modelo de harpa europeu, designada «harpa românica», conforme sublinha Curt Sachs (1996 [1940], p. 309). O contorcionista identifica-se à esquerda da imagem, com a cabeça na parte inferior e os pés no alto, em pose acrobática, sugerindo uma exibição conjugada com os músicos. O tema, embora pouco comum nas nossas fontes, aparece com frequência no Românico peninsular e francês. No portal sul da igreja de Santa María de Uncastillo (Saragoça) encontra-se um trio com a mesma constituição deste de Ferreira; também num capitel da igreja de Santiago de Agüero (Huesca), em San Pedro de Huesca, aqui apenas um harpista, ou nos modilhões da catedral de Lugo¹³.

Os elementos presentes na nossa representação não deixam dúvidas de se tratar de música profana. Repare-se o exercício exibicionista do acrobata que, reagindo à música, se encontra em pose indecorosa, parecendo tirar prazer daquela actividade, a exemplo da bíblica Salomé que se abandonou a danças lascivas. Pode entender-se como alusão aos perigos da música profana que conduz à luxúria, conforme sublinha François Garnier (1989, p. 415).

CENAS DE MÚSICA

MOSTEIRO DA ERMIDA DO PAIVA

Não há certezas quanto à fundação do mosteiro da Ermida do Paiva por D. Roberto, monge premonstratense, na segunda metade do século XII¹⁴. No presente, apenas se preserva a igreja monástica, estando as restantes áreas e estruturas do cenóbio em estado de ruína ou já desaparecidas. Em termos de escultura é de destacar o conjunto dos capitéis, tanto no interior, na abside e arco triunfal, como os que se encontram no

¹² A harpa é um instrumento de cordas dedilhadas. Sendo um dos instrumentos musicais mais antigos que se conhece, a sua forma foi-se alterando ao longo dos séculos. Nos nossos dias, como no período medieval, é um instrumento de forma triangular, constituído por caixa de ressonância, coluna e consola, estando as cordas dispostas verticalmente, de modo a poderem ser dedilhadas com as duas mãos, uma de cada lado, fixadas entre a consola, onde estão as cravelhas, e o centro do tampo harmónico da caixa. Desde muito cedo, já entre os egípcios, a harpa adquiriu grande prestígio, sendo um instrumento muito considerado e usado, inclusive, como objecto simbólico. É um dos atributos do rei David e, por isso, frequentemente representada associada à sua figura. A sua iconografia medieval é vasta, tanto na escultura como na iluminura. Sobre a simbologia da harpa, consulte-se Schaik 1992.

¹³ Sobre este assunto, consulte-se um breve estudo de Zavala Arnal 2015, pp. 387-404.

¹⁴ Sobre estas questões e sobre esta igreja, classificada como Monumento Nacional em 1916, veja-se o breve estudo de Cunha 2023, pp. 577-590.



Fig. 8. Capitel dos menestréis. Igreja do mosteiro da Ermida do Paiva, capitel exterior da abside

Fonte: Lacerda 1918-1919, p. 80



Fig. 9. Músico com viola de arco. Igreja de Nossa Senhora da Orada, modilhão da parede sul

Fonte: Fotografia do autor

exterior, nos portais, nos colunelos das frestas e nas colunas da abside. Interessa-nos particularmente uma destas peças, um capitel de uma das colunas exteriores da abside, onde identificámos uma cena musical protagonizada por dois músicos¹⁵. Ali, tomando as palavras de Aarão de Lacerda, «o artista esculpiu dois menestréis tocando viola de arco» (Lacerda 1918-1919, p. 80). O actual estado de conservação não permite identificar, com clareza, os cordofones, mas trata-se, sem dúvida, de instrumentos de corda friccionada (Fig. 8). Os músicos encontram-se sentados, com o instrumento apoiado sobre o ombro esquerdo, bastante descaído para a frente. É visível a forma como são tangidos, por meio de um arco, mas é difícil identificar o número de cordas ou a presença e forma das aberturas de ressonância. A configuração da caixa parece ser periforme, mas não é possível confirmar se os tampos são paralelos; na figura da esquerda, pode ainda ver-se a pá do cravelhame, em forma de losango. É uma cena de prática musical, mas os elementos disponíveis são insuficientes para associar a representação a um tema iconográfico mais elaborado.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DE ORADA

Nos modilhões da igreja de Nossa Senhora da Orada encontramos uma interessante variedade de temas visuais, comuns no nosso Românico. No conjunto que suporta a cornija, na fachada sul, encontra-se a figura de um músico a tocar um instrumento de corda friccionada. Embora a representação seja bastante grosseira, pela configuração

¹⁵ Gerhard Graf em *Portugal Roman* (Graf, coord., 1986-1987, vol. I, p. 221), refere a presença também de uma dançarina! Nas imagens de que dispomos não pudemos confirmar essa outra figura.

da caixa, de formato oval, indícios de aberturas em «C» e pá do cravelhame circular e em posição frontal, podemos identificar uma viola de arco (Fig. 9). Encontramos instrumentos semelhantes em alguns dos cordofones representados no portal sul de Moissac, mas também no Portico del Paraíso de Ourense ou no portal de San Domingos de Soria, entre outros. É ainda de referir que representações isoladas, como a deste modilhão de Orada, eram muito frequentes, fazendo parte da gramática ornamental da época e que poderemos considerar como um *topos* iconográfico¹⁶. Sem outros elementos, é difícil uma interpretação fundamentada desta imagem ou incluí-la numa narrativa visual.

IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO SALVADOR DE GANFEI

Na igreja do mosteiro de São Salvador de Ganfei, voltamos a encontrar no conjunto de modilhões, no absidiolo sul, um músico que tange um instrumento de cordas friccionadas, entre outras representações figurativas. O modilhão, além de se encontrar em local de muito difícil observação, apresenta-se muito degradado, pelo que não é possível confirmar os elementos essenciais do cordofone. Será provavelmente uma viola de arco, como sugere a forma de execução, apoiada no ombro esquerdo e tocada com um pequeno arco. Nos restantes cinco modilhões deste absidiolo constam mais duas figuras humanas, duas cabeças de animais, um bovino e um caprino e um terceiro com o dorso voltado para fora. A variedade de temáticas que encontramos nos modilhões apontam mais para o sentido do ornamental do que para o simbólico. Todavia, não raro, deparamo-nos com pequenos grupos de imagens que parecem organizar-se no sentido de transmitir uma mensagem. Referimos, por exemplo, as representações, próximas, de músicos e bailadeiras, que podem entender-se como uma chamada para os perigos das práticas profanas de música e dança. Neste caso, a figuração da cabra, símbolo da luxúria, junto do músico, pode ler-se como representação de carácter simbólico, lembrando os perigos da música profana que desperta no homem sentimentos de lascívia e exaltação dos prazeres físicos.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE LEIRIA

Também no conjunto dos modilhões da igreja de São Pedro de Leiria se encontra um músico a tocar viola de arco (Fig. 10), entre os elementos do programa ornamental, que inclui cabeças de animal, figuras fantasiosas, conjugando elementos vegetalistas com zoomórficos, ou um homem barbudo. O cordofone, representado de forma muito simples, é de dimensões bastante reduzidas, lembrando o *pochette* que iria aparecer por

¹⁶ Entre muitos exemplos onde se encontra este tipo de representação, refira-se as igrejas românicas de San Martín de Tours, Artaiz (Navarra), San Pedro de Etxano, Oloriz, Santa María de Uncastillo (Saragoça), Tauriac, em França, ou outros do nosso Românico. Juntamente com a figura da bailadeira, também em modilhões, na igreja de Santa Marta del Cerro, Segovia. De assinalar um modilhão da igreja de Saint-Pierre de Saucats, Gironde, cujo instrumento é muito semelhante a este de Orada, assim como outro da igreja de Santa María de Yermo, na Cantábria.



Fig. 10. Menestrel com viola de arco.
Modilhão do lado sul da igreja de
São Pedro em Leiria

Fonte: Fotografia do autor

volta do século XV para uso dos mestres de dança e usado também por músicos ambulantes. Não é possível identificar os pormenores organológicos essenciais, mas poderemos propor que se pretendia representar uma viola de arco, um modelo em que não há separação entre a caixa de ressonância e o braço. Como noutros casos, o contexto em que surge esta imagem não permite uma leitura mais abrangente da representação¹⁷. É mais um testemunho da existência de um repertório de formas, temas e motivos que circulava entre os estaleiros, onde canteiros e escultores, sempre itinerantes, deixavam a sua marca, favoreciam a divulgação de modelos e desenvolviam as suas capacidades criativas.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE RATES

Na igreja de São Pedro de Rates a principal ornamentação esculpida encontra-se nos dois arcos do lado esquerdo da nave principal e nos capitéis das colunas adossadas. O primeiro arco apresenta um grupo de seis anjos e cinco apóstolos e o segundo animais e seres fantasiosos. No capitel da segunda coluna do lado sul estão figurados dois instrumentistas com aerofones que lembram olifantes, dois executantes, virados um para o outro, numa composição simétrica. Manuel Monteiro terá identificado motivos semelhantes na região de Languedoc, tendo mencionado um capitel comparável em Conques, onde está representado o «Juízo Final» (Graf, coord., 1986-1987, vol. 2, p. 87). Com a figuração dos aerofones, pretende-se passar, visualmente, uma mensagem sonora, muitas vezes como se fosse a voz de Deus. No nosso caso, sem a integração num contexto mais explícito, é difícil fundamentar a presença dos instrumentos. Os olifantes surgem em variados temas visuais, nomeadamente bíblicos, como a «Tomada de Jericó» (Js 6, 1-21) ou no «Julgamento Final» (Ap 8, 1-2), mas também seculares. É, de facto, um aerofone muito divulgado na escultura e iluminura do Românico, embora o seu

¹⁷ Temos informação de que na igreja do mosteiro de Santa Maria de Águas Santas existem também um modilhão, com uma representação similar, e um músico a tanger viola de arco; mas como não pudemos confirmar, decidimos não a integrar neste trabalho.

significado nem sempre seja fácil de interpretar, como frisámos. O seu uso era comum em contexto venatório e guerreiro, para transmitir sinais a longas distâncias. Neste capitel de Rates será necessário identificar os restantes elementos esculpidos na peça e os que lhe estão próximos para que se possa, talvez, propor uma leitura mais segura.

No exterior da igreja, os modilhões exibem um conjunto variado de motivos, figurações pitorescas, por vezes até caricaturais. Entre elas encontramos um novo tocador de olifante. Junto a essa peça identificámos, noutra modilhão, uma composição formada por duas figuras de mãos dadas, invertidas uma em relação à outra, como se estivessem a fazer malabarismo; também uma figura feminina que parece dançar e, ainda, a representação de um indivíduo pendurado pelos pés, num instrumento de tortura, «tema do castigo» (?). Apesar do contexto em que se encontra, com imagens que parecem constituir referências aos vícios humanos, aos malefícios trazidos pelo «culto» do corpo a que a música profana por vezes concorre, o instrumento aqui representado dificilmente se lhes associa. Pensamos que é um conjunto de representações isoladas entre si, mesmo que seja tentador procurar uma interpretação mais elaborada.

CENA DE CAÇA

IGREJA DE SANTA MARIA DE BARRÔ

Na igreja de Santa Maria de Barrô apenas os capitéis do arco toral central e do arco triunfal receberam ornamentação. Os do primeiro arco são ornados com motivos vegetalistas estilizados, os do arco triunfal exibem temas figurativos. No capitel do lado da Epístola desenrola-se uma cena de caça. A representação, que ocupa as três faces, mostra um javali que é atacado por dois quadrúpedes, cães (?); no capitel do lado do Evangelho a temática parece ser a mesma, talvez complementar à primeira cena, na mesma dinâmica de caça. Na face central do capitel um indivíduo empunha uma lança com a mão direita enquanto toca um corno de caça (Fig. 11). Na face direita foi esculpida a figura de um animal, que aparenta ser um bovídeo e, na face oposta, pode ver-se uma personagem que segura um escudo (?) na mão direita, e uma grossa maça¹⁸, na esquerda. O aerofone representado, habitualmente usado nestes contextos, era um instrumento natural, sem orifícios, pois destinava-se apenas a emitir sinais; todavia já existiam alguns com orifícios laterais, permitindo a execução de melodias.

¹⁸ De referir que este objecto era usado na «matança do porco», surgindo nesta função em alguma iconografia medieval. O tema da caça, representado desde a Antiguidade, é bastante comum da escultura da época, em composições mais ou menos elaboradas, em suportes como os capitéis ou modilhões. Encontra-se, por exemplo, num modilhão da igreja de Santa María de Yermo, onde o tocador do olifante segura também uma lança na mão. Um dos exemplos mais divulgados é a cena de caça que se encontra num capitel da igreja de Sainte-Marie Madeleine de Vézelay, onde se representa a conversão de Santo Eustáquio, patrono dos caçadores. Ainda que fosse uma prática do quotidiano, as representações do tema assumem muitas vezes um carácter simbólico, quando se trata de caça maior, como ao javali, urso ou veado, por apresentarem maior perigo e exigirem mais coragem, simbolismo esse que pode variar de acordo com o contexto e a época. No período medieval é recorrente apontarem-se significados como a luta entre o bem e o mal, a afirmação do homem sobre a natureza selvagem e agreste.



Fig. 11. Cena de caça (?). Capitel da Igreja de Barrô

Fonte: Fotografia do autor

IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO SALVADOR DE PADERNE

Na igreja do mosteiro de São Salvador de Paderne destaca-se o capitel situado no ângulo nordeste do transepto, não só pela diferença do material, calcário em vez de granito, mas também pelo tema representado. No cesto, em forma de trapézio invertido, destaca-se, na face central, uma figura de braços abertos que segura, com a mão direita, um objecto que se assemelha a um báculo e, com a esquerda, parece resgatar um indivíduo da boca de um monstro. Da esquina para a face esquerda duas serpentes atacam um quadrúpede, canídeo (?), acentuando o carácter demoníaco da representação. Na face direita está outra figura humana, identificando-se praticamente apenas a cabeça e os braços, soprando um aerofone, objecto de feitura pouco definida. O tema iconográfico é de difícil leitura, pois não tem um enquadramento que nos encaminhe para uma interpretação coerente. Quanto à presença do objecto sonoro, não se trata de alusão a qualquer prática musical, mas antes uma forma de conferir uma dimensão acústica à representação plástica, talvez uma forma de reforçar a aparência maléfica, através da sonoridade áspera e forte do aerofone, tendo em conta que Satanás não gostava de sons harmoniosos como os dos instrumentos de cordas, dos sinos ou o canto dos salmos.

A iconografia não permite recuperar todas as dimensões da música medieval, sobretudo a sua sonoridade, mas o seu estudo aproxima-nos um pouco mais desse universo. Apesar de se reconhecerem erros e incoerências, alguma fantasia até nas representações, as imagens que chegaram aos nossos dias são, na maioria dos casos, os únicos testemunhos desses objectos sonoros que deram corpo à música da época, tendo em conta a quase total inexistência de instrumentos musicais preservados daquele período. É possível esclarecer um pouco mais sobre a forma de execução, relação com outras formas de expressão, como a dança, por exemplo, as dimensões relativas dos instrumentos, e confirmar outros elementos relevantes. Na escultura,

as representações têm um valor acrescido devido à tridimensionalidade das imagens, mas, como vimos, os escultores confrontaram-se com muitos constrangimentos, como os limites dos suportes, quer a qualidade plástica dos materiais quer as formas das peças, como modilhões ou capitéis que condicionam as formas. É ainda de notar, como sublinha Rosario Álvarez Martínez (2003, p. 81), que para os escultores desta época a representação de instrumentos musicais é um desafio novo que se lhes apresenta, uma vez que na Alta Idade Média as imagens musicais surgem quase exclusivamente nos manuscritos iluminados. Assim, o Românico é, também neste domínio, um período de ensaio, de descoberta. O grande ímpeto construtivo registado, nomeadamente no nosso Românico, favoreceu e impulsionou a introdução de novos valores estéticos e icónicos, para o qual a Música foi chamada a dar o seu contributo, mesmo enquanto testemunho mudo, nas palavras de Mário Vieira de Carvalho (2015, p. 3), de uma cultura musical muito rica.

BIBLIOGRAFIA E FONTES MANUSCRITAS

Biblioteca da Ajuda

Biblioteca da Ajuda. *Bíblia sacra latina*. Ms. 52-XIV-10.

Biblioteca Municipal do Porto

BPMP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Sta. Cruz 1.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Alc. 399.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1993 [1986]. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa. Vol. III: *O Românico*.

ÁLVARES, Maria Cristina, 2014. La chanson de Roland. Em: Dominique SANTOS, org. *Grandes Epopeias da Antiguidade e Medievo*. Blumenau: Edifurb, pp. 266-293.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario, 2003. La iconografía musical de la escultura Románica a la luz de los procedimientos de trabajo: I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León. *Revista de Musicología*. 26(1), pp. 77-126.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario, 1987. La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas. Em: José LÓPEZ-CALO, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, e Emilio CASARES RODICIO, coord. *Actas del Congreso Internacional: "España en la Música Occidental"*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. I, pp. 49-61.

AZEVEDO, António de, 1957. *Mais um passo da «Chanson de Roland» no Românico português*. Braga: [s.n.].

AZEVEDO, António de, 1952. *O Dr. Manuel Monteiro e a «Chanson de Roland» no Românico português*. Braga: Edições Bracara Augusta.

CARVALHO, Mário Vieira de, 2015. Prefácio. Em: Luzia ROCHA, ed. *Iconografia Musical: Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Lisboa: CESEM, Núcleo de Iconografia Musical, pp. 3-5.

- CUNHA, Cláudia, 2023. Castro Daire (Ermida). Mosteiro da Ermida do Paiva. Em: Jaime NUÑO GONZÁLEZ, coord. geral. *Enciclopédia do Românico em Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real. Centro de Estudios del Románico, vol. I, pp. 577-590. ISBN 978-84-17158-42-2.
- DIAS, Pedro, 1998. *O românico duriense*. Lisboa: Pabellón de Españas. Separata do catálogo da exposição *O Românico e o Douro*.
- FRANZÉ, Barbara, 2014. Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [Em linha]. **18.2**. [consult. 2024-06-01]. Disponível em: <http://cem.revues.org/13486>. DOI 10.4000/cem.13486.
- GARNIER, François, 1989. *Le Langage de l'Image au Moyen Age*. Paris: Le Léopard D'Or. Vol. II: *Grammaire des Gestes*.
- GARNIER, François, 1982. *Le Langage de l'Image au Moyen Age*. Paris: Le léopard d'Or. Vol. I: *Signification et symbolique*.
- GRAF, Gerhard, coord. 1986-1987. *Portugal Roman*. Yonne: Zodiaque. 2 vols.
- GUITTON, Laurent, 2022. *La fabrique de la morale au Moyen Âge. Vices, normes et identités (Bretagne, XII.^e-XV.^e siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.184879>.
- JULLIAN, Martine, 1987. L'image de la musique dans la sculpture romane en France. *Cahiers de civilisation médiévale*. 30.^e année (117), pp. 33-44.
- KAHN, Deborah, 1997. La *Chanson de Roland* dans le décor des églises du XII.^e siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*. 40.^e année (160), pp. 337-372.
- LACERDA, Aarão de, 1918-1919. O Templo das Siglas. II – História e estilo. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*. Lisboa: D. Sebastião Pessanha. Anno 3.^o (29-30), pp. 78-80.
- La Chanson de Roland*. Trad. de Joseph BÉDIER. Paris: L'Édition d'art, 1922.
- MONTEIRO, Manuel, 1950. La Chanson de Roland no românico português. *Bracara Augusta*. Vol. II, n.º 2 (15), pp. 89-93.
- MONTEIRO, Manuel, 1945. O Românico português. A igreja de S. Cristóvão de Rio Mau. *Museu. Revista de Arte, Arqueologia, Tradições*. **IV**(8), pp. 5-25.
- MONTEIRO, Manuel, 1938. *A Escultura Românica em Portugal, os temas historiados da porta Principal da Sé de Braga*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, coord. geral., 2023. *Enciclopédia do Românico em Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real. Centro de Estudios del Románico. 3 vols.
- PICCININI, Chiara, 2013. La sculpture des portails occidentaux: mise en oeuvre et artistes. Em: Claude ANDRAULT-SCHMITT, dir. *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées*. La Crèche: Geste Editions, pp. 336-345 e 386-392.
- PORTER, Arthur Kingsley, 1969 [1928]. *Spanish Romanesque Sculpture*. Nova Iorque: Haker Art Books. 2 vols.
- REAL, Manuel Luís, 2001. O românico português na perspectiva das relações internacionais. Em: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, e FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA. *Românico em Portugal e Galiza/Românico em Galicia y Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 30-55.
- REAL, Manuel Luís, 1986a. *A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística*. Paços de Ferreira: Câmara Municipal, pp. 245-294. Separata de *Paços de Ferreira – Estudos monográficos*.
- REAL, Manuel Luís, 1986b. La Sculpture figurative dans l'Art roman au Portugal. Em: Gerhard GRAF, coord. *Portugal Roman. Le Sud de Portugal*. Yonne: Zodiaque, pp. 33-74.
- REAL, Manuel Luís, 1982. *O românico condal em S. Pedro de Rates e as transformações do séc. XII*. Separata do *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*. **XXI**(1).

- REAL, Manuel Luís, 1974. *A arte românica de Coimbra (novos dados – novas hipóteses)*. Dissertação de Licenciatura em História, Faculdade de Letras do Porto.
- REUTER, Evelyn, 1938. *Les représentations de la musique dans la Sculpture Roman en France*. Paris: Librairie Ernest Leroux.
- ROSAS, Lúcia Cardoso, 2017. Passio Christofori: A lenda de S. Cristóvão na igreja de Rio Mau (Vila do Conde). Em: Lúcia ROSAS, Ana Cristina SOUSA, e Hugo BARREIRA, coord. *Genius Loci – lugares e significados, breves reflexões/Places and meanings, short reflections*. Porto: CITCEM, vol. I, pp. 305-318.
- ROSAS, Lúcia Cardoso, 1995. *Monumentos Pátrios: a arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vols. Texto policopiado.
- ROSAS, Lúcia Cardoso, 1987. *A Escultura Românica das Igrejas da margem esquerda do rio Minho*. Porto: FLUP. 2 vols. Texto policopiado.
- SACHS, Curt, 1996 [1940]. *Storia degli Strumenti Musicali*. Milão: Mondadori Editore.
- SANTOS, Reynaldo dos, 1955. *O Românico em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul Limitada.
- SCHAIK, Martin van, 1992. *The harp in de Middle Ages, the Symbolism of a Musical Instrument*. Amsterdão: Edition Rodopi.
- VORAGINE, Jacques de, 1998. *La Légende dorée*. Tradução do latim por Teodor de WYZEWA. Paris: Éditions du Seuil.
- ZAVALA ARNAL, Carmen, 2015. La danzarina contorcionista y el juglar músico: una nueva mirada a um tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. (125), 387-404.

CAMPANAS Y CAMPANEROS EN LA TRANSICIÓN ENTRE EL PERIODO ALTOMEDIEVAL Y LOS INICIOS DEL MODERNO

JOAN ALEPUZ CHELET*

Resumen: *Las campanas constituyen uno de los bienes patrimoniales más relevantes del patrimonio cultural valenciano. Desde sus orígenes, además de un carácter utilitario, han contado con un amplio valor simbólico que justificaba en ellas la presencia de textos e imágenes. En el presente estudio se pretende abordar el caso de las campanas valencianas en la transición entre los siglos XVI y XVII, con una especial atención por los cambios y continuidades, así como por los artesanos que las fundieron. El proceso de cambio fue lento y la estela de la tradición medieval, por medio de sus textos e imágenes, pervivió casi hasta mediados del siglo XVII, dejando un singular patrimonio campanero que muestra la complejidad simbólica de las campanas y su relación con el contexto histórico, artístico y cultural del momento.*

Palabras clave: *Campanas; Iconografía; Gótico; Renacimiento; Valencia; Maestros campaneros.*

Abstract: *Bells are one of the most important heritage assets of the Valencian cultural heritage. Since their origins, in addition to their utilitarian character, they have had a wide symbolic value that justified the presence of texts and images on them. In the present study we intend to approach the case of Valencian bells in the transition between the 16th and 17th centuries, paying special attention to the changes and continuities, as well as to the artisans who cast them.*

The process of change was slow and the wake of the medieval tradition, through its texts and images, survived almost until the mid-seventeenth century, leaving a unique heritage of bells that shows the symbolic complexity of the bells and their relationship with the historical, artistic and cultural context of the time.

Keywords: *Bells; Iconography; Gothic; Renaissance; Valencia; Master bell ringers.*

1. INTRODUCCIÓN

En nuestros años de estudiantes del Grado en Historia del Arte recordamos como se nos decía en la asignatura de Arte español de la Edad moderna que en el siglo XVI imperó en los reinos hispánicos una especie de bilingüismo artístico entre un gótico de fuerte arraigo en los arquitectos peninsulares y las novedades que el estilo romano o renacentista traía desde la Península Itálica. Esto llevó a la construcción de iglesias y catedrales con elementos propios de los nuevos aires llegados desde Italia que se combinaban con la tradición gótica. Así, fue común que en el siglo XVI se plantearan nuevas construcciones con una planta heredera de la tradición gótica y bóvedas de crucería, combinadas con pilastras y arcos de medio punto al más puro estilo del

* Associació cultural Campaners de la Catedral de Valencia. Email: joanalepuzchelet@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1129-6009>.

renacimiento. Esta situación también se dió en el ámbito artístico valenciano durante este siglo. Es más, algunas iglesias construidas a principios del siglo XVII mantuvieron este bilingüismo en su edificación. El mismo ejemplo se podría aplicar a la pintura.

No resulta extraño que esta misma situación se pudiera dar en otros ámbitos, como es el caso del que nos ocupa. A lo largo del siglo XVI el planteamiento formal y usos simbólicos de las campanas apenas experimentaron transformaciones en el ámbito valenciano y cuando se produjeron fueron de forma tímida y paulatina. No será hasta las décadas centrales del siglo XVII cuando se abandone del todo la letra gótica, si bien las imágenes de este modelo se mantendrán a lo largo del tiempo. El objetivo que se propone es analizar las campanas conservadas de este periodo con la finalidad de trazar una evolución entre las campanas de época medieval y moderna, especialmente en la transición de los siglos XVI al XVII por los fundidores activos en la ciudad de Valencia.

Este estudio presenta numerosas dificultades porque los ejemplos conservados son muy escasos, apenas superan las 40 campanas, y los nombres conocidos de fundidores son muy pocos. Además, en pocos casos se conoce su procedencia para poder vincularlos con un foco concreto, aunque este se puede intuir en algunos casos. A esto se añade la inexistencia de información al respecto de las inscripciones e imágenes que se disponían en las campanas, aspecto que casi nunca menciona la documentación. Por otro lado, se conocen nombres de algunos fundidores de los cuales no se han conservado campanas, pero hay constancia documental de su trabajo, hecho que dificulta conocer como fueron dispuestos los elementos en las piezas encargadas y su aspecto formal.

La ausencia de estudios referentes a fundidores valencianos o activos en el territorio en este periodo, tanto a nivel histórico como otros aspectos (metalurgia, artífices, patrimonial, etc.) supone una clara limitación para el análisis que se pretende realizar, que parte fundamentalmente del trabajo de campo en los campanarios. En este sentido, apenas se ha abordado el tema de los fundidores valencianos y las publicaciones existentes se reducen a estudios de ámbito local muy posteriores a este periodo (Jordà, Yago y Soler 2002, pp. 278-290).

2. LAS CAMPANAS GÓTICAS VALENCIANAS. ALGUNOS ASPECTOS FORMALES Y SIMBÓLICOS

Las primeras campanas debieron de llegar a Valencia poco después de la conquista cristiana de la ciudad (1238). Los primeros siglos se caracterizan por la ausencia de fundidores locales siendo su función asumida por maestros campaneros de origen francés. Estos llegaban al territorio valenciano después de haber recorrido tierras aragonesas y catalanas, viajes en los que seguramente fundieron campanas por el camino. Este hecho explicaría la homogeneidad que se observa en el ámbito formal, textual o iconográfico en los territorios que formaban en aquel momento la Corona de Aragón, así como las coincidencias con las campanas fundidas en el reino de Francia en este mismo periodo.



Fig. 1. Inscripciones y Virgen con el Niño de la campana gótica de Culla (1404)

Fuente: Fotografía del autor

Las primeras campanas fundidas en el territorio valenciano (siglos XII-XIII) parece que contaron principalmente con textos principalmente de carácter religioso, algunos de carácter profano. La función de los textos en los bronce se ha interpretado con un carácter simbólico, especialmente en sentido protector. La primera mención a las campanas con esta función aparece en la Leyenda Dorada donde se afirma que son las trompetas de Cristo y con su sonido pueden bien ahuyentar a los demonios que forman las malas tormentas, bien invitar a la oración para que mediante esta los demonios huyan (Varazze 2008, pp. 297-298).

A partir del siglo XV la letra mayúscula dejará paso a la minúscula y se configuró una nueva ordenación formal de los elementos en las campanas. Las asas con las que se fijaba la campana al yugo fueron dotadas en ocasiones con motivos decorativos, tales como unas garras semejantes a las de un dragón. En la parte superior o tercio aparecen varios grupos de cordones entre los cuales se disponen inscripciones e imágenes en tres niveles. Las inscripciones se inician con una pequeña cruz, frecuentemente situada entre dos aves. Las inscripciones estudiadas en la mayor parte de campanas son muy parecidas, hecho que ha llevado a algunos autores a concluir que en la mayor parte de Europa existió una cultura epigráfica común (Mollà 1996, p. 159). Entre las inscripciones más difundidas se podrían citar las siguientes:

- «IESUS CHRISTUS REX VENIT IN PACE DEUS HOMO FACTUS EST». Está presente en las campanas de Culla (1404), el Jaume de la catedral de Valencia (1429) i el Vicent del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1603).
- «XPS VINCIT, XPS REGNAT, XPS IMPERAT, XPS A OBMNI MALO NOS DEFENDAT». Documentada en la campana de horas de Villena (1493) o la de Foc (1580) de Lliria.

- «MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIA LIBERATIONEM». Aparece en la campana de la parroquia de Sax (1420ca), la María (1475) de Pina de Montalgrao o la del Carmen de Valencia (1504).
- «AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM». Documentada en campana del cementerio de Torremendo (1300ca), la Caterina (1305) de la catedral de Valencia o la María (1450ca) del convento de San Gregorio de Valencia.
- «ECCE CRUCEM DOMINI. FUGITE PARTES ADVERSAS. VICIT LEO DE TRIBU JUDA, RADIX DAVID. ALELUYA». Forma parte de las inscripciones del Vicent (1569) de la catedral de Valencia.

En un nivel inferior aparecen varias imágenes conceptuales como la Virgen con el Niño, San Miguel Arcángel, el Cristo Varón de Dolores y San Miguel Arcángel. Excepcionalmente se han registrado otras imágenes como la Santísima Trinidad, presente en la campana el Jaume (1429) de la catedral de Valencia. En el tercer nivel es habitual encontrar una cenefa de motivos vegetales o flores que se alterna con el texto latino «te deum laudamus», extraído de un único molde y que se repite tantas veces como la superficie disponible en la campana lo permite. El tamaño de esta letra siempre es menor que el del texto superior.

Seguidamente, en la parte central de la campana puede parecer una cenefa con flores y de ella acostumbra a colgar una cinta con la inscripción «ave maria». En este espacio se va a desarrollar a partir de finales del siglo XV y especialmente en el XVI una gran cruz de calvario compuesta por fragmentos de cenefas y textos.

En la parte inferior de la campana, denominada medio pie, aparecen habitualmente varios cordones, casi siempre cinco. De estos el central acostumbra a ser más grueso, según se cree por motivos acústicos. Por último, en la parte más baja o pie aparecen unos cordones más y ocasionalmente alguna cenefa.



Fig. 2. Detalle de las inscripciones e imagen de San Miguel Arcángel de el Pau de la catedral de Valencia (1489)

Fuente: Fotografía del autor

Ejemplos de este modelo de campana se encuentran por todo el territorio valenciano, y se podrían citar La Grossa de Culla (1404, la primera que cuenta con esta organización), el Jaume de la catedral de Valencia (1429), la Torta de Xixona (1464), el Pau de la catedral de Valencia (1489), la campana de las horas de Villena (1493) o la Petra de Ayora (1496).

3. LOS PRIMEROS SÍNTOMAS DE CAMBIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

En el siglo XVI se van a producir de forma muy lenta algunos cambios. En un primer momento, el más significativo fue el desarrollo de la gran cruz de calvario, a la que se ha aludido anteriormente, y que va a adquirir una gran importancia en las campanas. Esta cruz ocupó el espacio central de las campanas y en ella se disponen una serie de gradas compuestas a partir de fragmentos de cenefas o pequeños textos. Ejemplo son las dos que tiene la campana el Vicent (1569) de la catedral de Valencia.

Entre las primeras campanas que muestran alguna novedad se podría citar el Arcís (1529) de la catedral valenciana, fundida por Lluís Trilles. La campana mantiene el planteamiento formal expuesto y el uso de la letra minúscula gótica, pero introduce una guirnalda con motivos vegetales y colgaduras, así como una cenefa con motivos vegetales en forma de florones. Los elementos más significativos son unas cabezas identificadas como máscaras que se intercalan entre la guirnalda y que tienen un marcado carácter clásico o romano. Además, el nombre del fundidor aparece situado dentro de una pieza que imita la barchilla de origen romano que está instalada en uno de los muros del palacio arzobispal de Valencia.

No obstante, estos cambios son mínimos y no parece que fueran generalizados. Campanas como la Gran (1528) de Cogullada – Carcaixent o la María (1544) de la



Fig. 3. Detalle de las inscripciones, imágenes y guirnaldas de l'Arcís de la catedral de Valencia (1529)

Fuente: Fotografía del autor

catedral de Valencia muestran la pervivencia de las formas del siglo precedente, tanto por repetir la misma organización formal como por carecer en ambos casos de la cruz de calvario que se había empezado a implantar. No obstante, en esta última campana se podría considerar como cierto rasgo novedoso la inscripción que contiene y que se inicia con el «TOTA PULCHA ES MARIA ET MACULA NON EST IN TE». La alusión inmaculista del texto, que forma parte del oficio divino de la festividad de la Inmaculada Concepción, constituye una de las primeras muestras de esta devoción en la escritura de las campanas.

4. CAMPANAS Y FUNDIDORES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII

En la producción campanera de la segunda mitad del siglo XVI destaca la figura del fundidor Gaspar Berenguer, activo entre 1556 y 1602, y Juan de la Sierra, activo en Ontinyent en 1563. Ambos fundidores pueden llegar a confundirse porque presentan rasgos formales y organizativos muy similares en sus campanas.

Como es habitual en los maestros campaneros, Berenguer cuenta con un amplio ámbito geográfico de trabajo que abarca las actuales provincias de Teruel, Valencia y Alicante. Su nombre aparece como autor de la campana de las horas de la catedral de Orihuela (1556), la Ana de la torre del Salvador de Teruel (1593), la Santo Domingo de la iglesia de la Murada — Orihuela (posiblemente procedente del colegio oriolano de Santo Domingo, 1597) y una campana del convento de la Preciosísima Sangre de Ontinyent (1602). Juan de la Sierra es autor de la campana Rauxa o de Foc de Ontinyent (1563).

El hecho de que ambos fundidores trabajaran dentro del mismo ámbito geográfico, en décadas más o menos parecidas e incluso en la misma ciudad como es el caso de Ontinyent, dificulta atribuir a uno u otro algunas campanas, que presentan idénticos motivos a los estudiados en las campanas citadas, pero que carecen del nombre del fundidor en las inscripciones. Las que se pueden atribuir a estos fundidores son la campana de señales de Callosa de Segura (1560ca), la María de Castalla, fundida hacia 1565, y la María de Soneja (1595ca).

Aunque estas campanas mantienen la letra minúscula gótica y la organización formal de las campanas anteriores, en los motivos vegetales con los que se adornan las letras se advierte un modelo nuevo de carácter más naturalista y diferente del gótico. En esta primera etapa se produce una renovación más bien formal que simbólica de la campana. La pervivencia de los textos e imágenes hacen entrever que la función simbólica de la campana no debió de sufrir excesivas transformaciones entre la etapa tardomedieval y los inicios de la moderna.

Esta renovación formal se plasma, en el caso de Berenguer y Sierra, en un nuevo modelo de cruz más al gusto clasicista, si bien esta va a seguir iniciando las inscripciones. Eso sí, ambos fundidores desarrollaron una gran cruz de calvario en el centro



Figs. 4 y 5. Detalle de la cruz e imagen de San Miguel de la campana Santo Domingo de La Murada – Orihuela (1597)

Fuente: Fotografías del autor

de sus campanas. Otro elemento de análisis son las imágenes. En la producción de estos fundidores el calvario y el Cristo Varón de Dolores o *Imago pietatis* van a desaparecer de sus campanas. Sí se mantienen la Virgen con el Niño y San Miguel Arcángel, dispuestos en un nivel inferior y con una renovación formal en la línea de la cruz. También se va a renovar la arquitectura que envuelve las imágenes con pilastras o columnas, entablamento y cornisa. Es más, en el caso de la capilla que rodea la imagen de la Virgen llegan a incluir tres pináculos. Además, se renuevan algunas cenefas.

En las décadas finales del siglo XVI se conservan algunas campanas y testimonios documentales de Cristóbal y Felipe de la Torre, posiblemente hermanos ya que los parecidos formales entre las campanas de ambos son más que razonables. De Cristóbal de la Torre únicamente ha quedado la campana Mediana de la iglesia de Santiago de Orihuela (1587). Un poco más documentado está Felipe de la Torre, autor de la campana de Santiago de la misma iglesia oriolana (1582) y de la del Foc de Lliria (1581). Además, fue autor de la campana el Manuel de la catedral de Valencia (1580), que fue refundida en 1621. Ambos hermanos trabajaron conjuntamente en la fundición de dos campanas para la torre del Fadri de Castelló de la Plana (1588), igualmente perdidas.

Felipe de la Torre, a diferencia de Berenguer y Sierra, ya dispuso su nombre como autor de las campanas conservadas con letra humanística. Por un lado, mantuvo la letra gótica para la inscripción de carácter religioso, que ocupa el espacio superior del tercio de sus campanas. Su nombre aparece en un nivel inferior, acompañado por unas cenefas y cruces que también presentan una estética más cercana a los modelos renacentistas. Por otro lado, mantiene también los modelos conceptuales góticos de la Virgen con el Niño y el Cristo Varón de Dolores o *Imago Pietatis*, a los que superpone una venera clásica.



Fig. 6. Detalle de las inscripciones con letra minúscula gótica y humanística de la campana de Foc de Lliria (1581)

Fuente: Fotografía del autor

Sí se renueva estéticamente la imagen de San Miguel Arcángel, que pasa ahora a estar vestido de forma más clásica. Esta misma imagen aparece en una campana de la catedral de Carcassonne (1531), hecho que permite presuponer cierta vinculación de este fundidor con algunos franceses o bien ser originario de este territorio. La campana francesa fue fundida por Guillaume Pailhaud (Musique et Danse en Languedoc-Rousillon 2000, p. 123) fundidor activo en la primera mitad del siglo XVI en el sureste de Francia. Del mismo fundidor se conserva otra pieza en Villegailhenc, ubicada en la misma región (1546). Aunque se desconocen las conexiones entre el fundidor francés y los hermanos de la Torre, esta es evidente dada la conciencia formal en las imágenes utilizadas.

Además, existe otra novedad. En sus campanas aparece la imagen de Santa Bárbara, hecho que coincide con el auge de su presencia también en las inscripciones a nivel general. La campana que fundió para Orihuela presenta también una imagen de Santiago Apóstol, por ser este el titular del templo y de la campana. Aparece enmarcado por dos conchas en alusión a su carácter de peregrino. Esta imagen tiene una representación formal en línea con la Santa Bárbara. Otro elemento a destacar es una nueva cenefa que ocupa la parte más baja de la campana, que combina los motivos vegetales con unas figuraciones de animales, posiblemente marinos, que se disponen de forma enfrentada y con una flor como eje de la composición.

En algunos aspectos, Cristóbal estuvo más cercano a la tradición medieval. En este sentido, mantiene completamente la organización formal precedente, las imágenes góticas de la Virgen y el Cristo Varón de Dolores o *Imago Pietatis*, así como las cenefas vegetales y los cinco cordones en el espacio llamado medio pie con el central más grueso. La única novedad en sus campanas fue que, como Felipe, indicó su nombre con letras humanísticas y también lo hace en un nivel inferior a la inscripción religiosa. En ambos casos se mantiene la cruz de calvario, pero conviene remarcar que



Figs. 7 y 8. Detalle de las imágenes de Santa Bárbara y Santiago Apóstol de la campana Mediana de la iglesia de Santiago de Orihuela (1582)

Fuente: Fotografías del autor

Cristóbal de la Torre la compone con cenefas góticas, mientras que Felipe ya la organiza con unos pequeños rombos decorados con motivos vegetales.

La pregunta de porqué se mantiene el uso de la letra gótica para la inscripción de carácter más religioso, mientras que el nombre del fundidor utiliza la humanística se ha interpretado de dos maneras (Mollà 2001, p. 45). Por un lado, se ha considerado que el texto religioso se compone con la gótica porque se le atribuye una mayor carga simbólica, mientras que el nombre del autor tendría un valor más profano. También se ha atribuido al hecho de que mientras estuvieron en buen estado los moldes se siguieron utilizando y se incorporaron otros nuevos para el nombre del fundidor.

En la transición del siglo XVI al XVII destacó la figura de Vicente Martínez, aunque se ha apuntado un posible origen cántabro, resulta compleja esta hipótesis por lejanía de sus campanas con respecto a otros fundidores cántabros y únicamente se conocen campanas suyas en el territorio valenciano. Fue autor de una campana para la iglesia de la Sangre de Lliria, lamentablemente refundida en 1971, así como dos campanas en 1591 para la iglesia de Torres Torres, también perdidas. Así pues, de sus inicios no se conoce ningún trabajo seguro y las conservadas pertenecen a la primera década del siglo XVII. Fue autor de l'Andreu de la catedral de Valencia (1605) y el Mauro del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606). Además, se le atribuyen el Vicent (1603), la Xerra (1603) i la campana de la media (1603ca); todas ellas fundidas y conservadas en el mismo colegio. De ser cierta la autoría de estas dos últimas campanas, también sería autor de la María de Bétera, cuya fundición se ha situado en 1513 pero que es idéntica en su factura a los mencionados bronce.



Figs. 9 y 10. La campana el Mauro del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606). Imagen de conjunto y detalle

Fuente: Fotografías del autor

La producción conservada de Martínez permite intuir cierta vinculación con Felipe de la Torre, en cuyo taller pudo haberse formado o colaborado. En este sentido, mantiene los mismos textos medievales y el uso de la letra minúscula gótica. También utiliza los mismos modelos de las imágenes de San Miguel y Santa Bárbara, para componer la cruz y la cenefa con motivos vegetales y figuraciones animales a la que se ha aludido anteriormente. Los únicos elementos novedosos son unos motivos vegetales que podrían corresponder con hojas de acanto y algunas imágenes conceptuales como la del Ángel Custodio. Además, resulta interesante la imagen del calvario que presenta l'Andreu de la catedral de Valencia porque también aparece el mismo modelo en la campana de Carcassonne.

También se le atribuye la fundición del Vicent del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia, una campana sumamente interesante porque de no llevar el año de fundición (1603) se podría pensar que era mucho más antigua. La disposición formal de los elementos sigue con bastante fidelidad la tradición gótica con las inscripciones en letra minúscula gótica, las imágenes de la Virgen con el Niño (dos veces) y un Calvario. En el medio de la campana dispone de una cenefa y la cinta con la inscripción «ave maria», así como cinco cordones en el medio pie de los cuales el central es más grueso.

Estos son los ejemplos que se pueden analizar por haberse conservado las campanas. No obstante, conviene también destacar que se tiene la constancia documental del trabajo de otros fundidores como Miguel Jerónimo Balle, que fundió en 1596 una campana para el convento de San Felipe de Valencia, o Martín Bru con

trabajos en Meliana (1608) y Manuel (1616). La desaparición de estas campanas imposibilita cualquier análisis porque la documentación conservada sobre su fundición no incluye detalles referentes a los elementos presentes en ellas.

Una de las últimas campanas localizadas con letra minúscula gótica es la Santa Teresa de Catral (1616). Esta letra ocupa la parte superior y en ella se incluyen las imágenes conceptuales típicas del Calvario, la Virgen y San Miquel, acompañadas por cintas con el «te deum laudamus» o «ave maria». Incluso mantiene la fecha con numeración romana en letra gótica. El elemento más novedoso que presenta es el propio contenido de la inscripción: «" # + # santa ## mater ## teresa # aue maria # de # ihs # ave maria # orapronobis». Esta llama la atención por el hecho de que aparece como santa Teresa de Jesús, fallecida pocos años antes. Si bien era beata desde 1614 no fue canonizada hasta seis años después de fundida la campana.

5. EL SIGLO XVII. CAMBIOS Y PERVIVENCIAS

Las campanas analizadas hasta el momento tienen en común el hecho de mantener la letra y estructura gótica con cambios mínimos en algunos aspectos como las decoraciones, el modelo de imágenes conceptuales o la tímida aparición de la letra humanística en algunos textos. Para la iglesia parroquial de Santiago Villena se fundieron en 1572 dos campanas que ya cuentan con el total de inscripciones con la letra humanística. Además, es interesante la inscripción de la campana mayor puesto que recoge la importancia que fue adquiriendo en culto a la Inmaculada Concepción en este momento: + IHS * MA * CONCEPTIO TVA DEI GENITRIX VIRGO * GAVDIVM * ANVNIAVIT * VNIVERSOMVND0 * * * * * SAN * CTA * DEIGENITRIXORAPRONOVIS * A * M * D * LXXII" " * SIENDO FABRIQUERO / EL S FRANCISCO CONPAN". Su disposición no debe de ser casual, más todavía porque se trata de la campana mayor del conjunto y la que tiene un peso simbólico más grande.

Por otro lado, en la iglesia parroquial de Todolella y la ermita de San Cristóbal de Benassal se han localizado dos campanas, ambas de 1598, cuyas inscripciones ya están completamente compuestas con letra humanística. En ellas se sustituyen también los textos medievales por oraciones dirigidas respectivamente a Santa Bárbara y San Roque, acompañadas por la súplica «ORA PRO NOBIS», esto es, «RUEGA POR NOSOTROS». Con el tiempo, esta súplica se convertiría en la más utilizada en las inscripciones.

Un año más tarde, en 1599 se fundió la campana de las horas del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia. Resulta llamativo el hecho de que sea la campana con año de fundición más antigua del conjunto y, al mismo tiempo, la única del mismo que no utiliza la letra gótica ni moldes de este modelo. En su parte superior lleva la misma inscripción que se acaba de citar para las campanas de Todolella y Benassal, aunque en este caso se dedica a Santa María. También tiene en común el uso

de la numeración arábica para el año de fundición. Otro elemento de interés en el bronce es la gran cruz de calvario, formada con cenefas de estrellas y recrucetada en los extremos, un modelo que se difundirá ampliamente en las centurias siguientes. La única reminiscencia ligeramente gótica es una cenefa en un nivel inferior al de la inscripción que contiene motivos geométricos con hojas. Su autor es desconocido, no obstante, los rasgos formales parecen señalar a un autor foráneo del ámbito valenciano.

Un poco posterior a estas es la campana Tàfol de la torre del Fadrí de Castelló de la Plana (1604), de las primeras campanas de gran peso que ya incluye la letra humanística en la totalidad de sus inscripciones. Su disposición es precisamente una de las novedades que aporta esta pieza. Plantea tres niveles para los textos. Así, en la parte superior tiene una oración en latín, mientras en el centro se inicia una relación de las autoridades municipales del momento que concluye en el medio pie con el nombre del fundidor. Pese a estas novedades, también presenta reminiscencias góticas al mantener las imágenes conceptuales medievales de la Virgen con el Niño y el Cristo Varón de Dolores. Las cenefas con las que se compone la cruz de calvario siguen igualmente esta tradición. Además, vuelve a aparecer el «te deum laudamus» intercalado con cenefas vegetales y que se repite tantas veces como la superficie de la campana lo permite. No obstante, esta vez aparece en la parte más baja de la campana y no en la superior, como era habitual en el modelo gótico.

En la ciudad de Valencia fue Miquel de Bielsa la figura que parece destacar después de Vicent Martínez, si bien ambos parece que coinciden temporalmente por unos breves años. El primer trabajo documentado de Bielsa es la fundición de una campana en 1609 para el convento de San Felipe de Valencia. Son seguras obras suyas las campanas María de Albalat de la Ribera y el Manuel de la catedral de Valencia, ambas de 1621. Además, por rasgos formales también se le pueden atribuir las campanas de Mislata i Algemesí, ambas sin fecha y posiblemente fundidas hacia 1620. El último trabajo documentado es la campana de señales de la catedral de Valencia, fechada en 1631 y refundida en el siglo XIX.

Los dos trabajos conservados permiten advertir cierta conexión con la producción de Felipe de la Torre y Vicent Martínez, cuyos trabajos conoció tanto por haber refundido el antiguo Manuel (obra de Felipe de la Torre) como por el hecho de que el Andreu, obra de Martínez, se había fundido dieciséis años antes y estaba en la misma sala de campanas. En este sentido, elementos como los rombos decorados de Felipe de la Torre parecen también en el Manuel fundido por Bielsa.

La organización formal de las campanas de Miquel de Bielsa mantiene numerosos rasgos heredados de la tradición local. Entre los cordones de la parte superior distribuye en tres niveles, dos de los cuales ocupa la inscripción. Esta recupera la fórmula de «ECCE CRUCEM DOMINI...» ya utilizada por los fundidores anteriores y las letras mantienen la decoración. Seguidamente, dispone de cuatro imágenes conceptuales del Calvario, la Virgen con el Niño, San Miquel y San Antonio Abad. Además, en un registro inferior aparece una cenefa con motivos geométricos. Llama la atención la



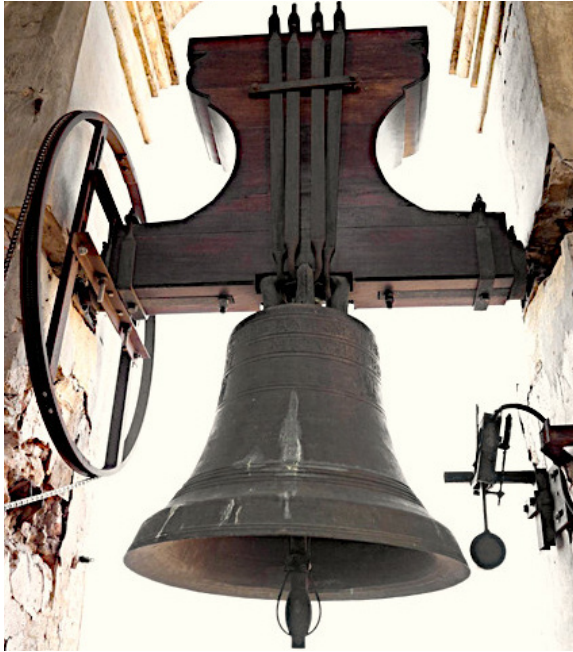
Fig. 11. La campana de las horas del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1599). Conjunto y detalle

Fuente: Fotografía del autor

pervivencia de la cinta con el texto «AVE MARIA», elemento que como se ha indicado era común en las campanas góticas.

En las décadas siguientes la tendencia seguida mantiene los rasgos organizativos de estas campanas. Como en épocas anteriores, las imágenes conceptuales presentes en campanas como las de Felipe de la Torre o Vicent Martínez se mantienen en uso durante décadas. Por este motivo no resulta extraño que la campana de la ermita de Santa Bárbara de la Mata de Morella (1642) tenga el mismo San Miguel y el Calvario con las correspondientes capillitas góticas; así como idénticos rombos decorados para componer la cruz. Se evidencia así la larga pervivencia y transmisión de unos moldes que mientras que resultaban útiles seguían en uso y evitaban el gasto de renovar el repertorio.

Esta podría ser la explicación de porque en esta época van aparecer esporádicamente algunas imágenes góticas como el Cristo Varón de Dolores o *Imago Pietatis*, el Calvario y la Virgen con el Niño. En una fecha tan tardía como la de 1659 se fundió la campana de las horas de la catedral de Segorbe, en la que todavía es muy evidente la herencia gótica en las imágenes de la Virgen, el Calvario, la cenefa de flores con cinta y el «ave maria» en ella, así como la repetición en la parte baja del texto «te deum laudamus»; si bien hay una diferencia notable con respecto a los casos vistos anteriormente. En ella ya no se alterna de forma ordenada el texto con una cenefa, sino que parece que únicamente sirve para rellenar todo el espacio disponible.



Figs. 12 y 13. La campana el Mauro del real colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606).. Imagen de conjunto y detalle

Fuente: Fotografías del autor



Fig. 14. La campana de la ermita de Santa Bárbara de Morella (1642). Imagen de conjunto y detalle

Fuente: Fotografía del autor

6. CONCLUSIONES

El recorrido realizado por las campanas y sus artífices demuestra la larga pervivencia de la tradición medieval en las campanas y como el proceso de cambio fue paulatino. Las campanas del periodo evidencian la complejidad de describirlas en relación con la tradicional división del arte en función de los estilos artísticos.

Es evidente que los significados dados a las campanas no sufrieron una fuerte transformación entre la transición entre el periodo medieval y el moderno, dado que los mismos textos de la primera etapa se siguieron utilizando en la segunda. El mismo caso sucede con las imágenes conceptuales, en las que se produjo una renovación formal en alguno de los casos. Los escasos autores que han abordado el simbolismo de la campana han destacado el marcado sentido protector de estas imágenes y textos, cuestión en la que se deberá de profundizar. Otro aspecto relevante es el paso de moldes entre fundidores, su movimiento o procedencia; aspectos en los que se requiere de más trabajo de campo en los campanarios y en los archivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, José Luis, y Antonio SÁNCHEZ, 1997. *La campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. ISBN 84-88458-58-4.
- ANDRÉS, Joan, y Vicent MARZÀ, 1995. *El campanar de Castelló. Les campanes del Fadri*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló de la Plana. ISBN 84-88664-28-1.
- CAMPANERS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA, 2024. *Les campanes de la catedral de València en el «Llibre d'Antiguitats»* [En línea]. Associació Cultural Campaners de la Catedral de Valencia [consult. 2024-10-07]. Disponible en: www.campaners.com. <https://campaners.com/php/textos.php?text=815>.
- GONON, Thierry, 2010. *Les cloches en France au Moyen Age. Archéologie d'un instrument singulier*. Paris: Éditions Errance. ISBN 978-2-87772-415-9.
- JORDÀ, Rafael, Ramon YAGO, y Abel SOLER, 2002. *El mirador de la Vall. Patrimoni historicoartístic i tradició artesanal d'Atzeneta d'Albaida*. Atzeneta d'Albaida: Ajuntament d'Atzeneta d'Albaida. ISBN 84-607-6289-0.
- MOLLÀ, Salvador Artemi, 2001. *Campanas góticas valencianas*. Valencia: Editorial Tilde. ISBN 978-84-95314-12-3.
- MOLLÀ, Salvador Artemi, 1996. Epigrafía de las campanas. En: VVAA. *Actas del I Congreso de campaneros de Europa*. Segorbe: Fundación Bancaja Segorbe, p. 159. ISBN 84-88715-39-0.
- MUSIQUE ET DANSE EN LANGUEDOC-ROUSSILLON, 2000. *Chants des cloches, voix de la terre. Carillons et traditions campanaires en Languedoc-Roussillon*. Montpellier: Région Languedoc-Roussillon.
- VARAZZE, Jacopo della, 2008. *La leyenda dorada: Vol. 1. I. 14.^a ed.* Madrid: Alianza Editorial. Alianza Forma. Obra original publicada en 1494.

UNS «PEDASSOZ DE SINO»:

O ESTUDO DE CASO DOS SINOS DA PARÓQUIA DA FOZ DO DOURO

MARISA PEREIRA SANTOS*

Resumo: *A tradição confere aos sinos de torre, marcadores de tempo por excelência, um caráter apotropaico e profilático. Os seus sinais sonoros estabeleciam a ordem do dia, anunciavam nascimentos e mortes, convocavam para ofícios divinos e festividades do calendário litúrgico e alertavam para perigos materiais e espirituais iminentes.*

As constantes refundições a que estes objetos estiveram e estão expostos, aliadas às mudanças de estilo de vida das comunidades, à automatização dos toques, ao decrescente número de sineiros no ativo e ao consequente esquecimento dos conhecimentos a eles associados, constituem riscos para a preservação das formas, usos e funções dos sinos.

Contribuindo para o estudo da tradição sineira portuguesa, procura-se abordar os sinos no contexto paroquial da Foz do Douro, partindo da análise de excertos documentais e dos exemplares existentes na atual igreja paroquial, traçando, dentro do possível, a diacronia destas peças.

Palavras-chave: *Igreja paroquial de São João Batista da Foz do Douro; Igreja renascentista da Foz do Douro; Sinos; Tradição sineira.*

Abstract: *Tradition gives to bells, time markers par excellence, an apotropaic and prophylactic character. The sound signals they emitted established the order of the day, announced births and deaths; called for divine services and the festivities of the liturgical calendar, and warned of dangers.*

The constant recasting, combined with changes in the communities lifestyle, the automation of ringing, the decreasing number of active bell ringers, and the consequent forgetting of the knowledge associated with them, constitute risks to the preservation of the forms, uses, and functions of bells.

Based on documentary sources and analysis of existing bells in the current parish church, we intend to study the bells in the parish context of Foz do Douro. As far as possible, we intended to trace the diachrony of these objects, contributing to the study of the Portuguese bells tradition.

Keywords: *Church of São João Batista da Foz do Douro; Renaissance Church of Foz do Douro; Bells; Bells tradition.*

1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Os sinos de torre são parte integrante da paisagem cultural e sonora da Europa. De tradição milenar, a sua utilização em contexto europeu deveu-se, em grande medida, ao fenómeno monástico, particularmente à Regra de São Bento. Ao longo dos tempos, foram símbolo de poderio económico e administrativo, sendo motivo de disputa e roubos entre comunidades (Sebastian 2008, pp. 37, 91).

Nos últimos anos, a tradição sineira no contexto português tem sido alvo de análise e debate. Questões como a apotropaicidade do som, modelos e técnicas de fundição, usos, funções e iconografias foram abordados por Carlos Alberto Ferreira de Almeida

* CITCEM (UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>)/FLUP/DCTP. Email: mpfsantos@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8338-7487>.

(1966; 1981), Mário Correia (2005), Luís Sebastian (2006; 2008) e Diana Felícia (2019), Yuri Vieira (2022) e Maria Adelaide Furtado (2024). Nomeie-se ainda a exposição virtual *Tradição Sineira: Entre o Tangível e o Intangível*. De uma cronologia anterior, destacam-se os textos de Francisco Sousa Viterbo (1896; 1915), Satis Coleman (1928) e Alberto Vieira Braga (1936). Quanto ao processo de fundição, não se pode deixar de mencionar a tratadística, nomeando-se como exemplo *De la Pirotechnia* de Vannoccio Biringuccio (1559).

Neste artigo não se pretende desenvolver exaustivamente as tipologias de sinos, técnicas de fundição e regionalismos de toques. Procede-se antes a uma breve contextualização destes temas no ponto 2 deste texto. Procura-se, sim, abordar os sinos no contexto paroquial da Foz do Douro, partindo da análise dos objetos existentes da atual igreja paroquial e das referências documentais encontradas no Arquivo Paroquial da Foz do Douro (APFD) e no Arquivo Distrital do Porto (ADP). Desta forma, pretende-se contribuir para a leitura material e funcional das peças que nos chegaram, e identificar, dentro do possível, a memória dos sinos que outrora pontuaram o ambiente sonoro da Foz do Douro, mas que não sobreviveram até aos nossos dias.

Ao longo dos últimos 4 anos temos abordado a Foz do Douro a partir de uma perspetiva holística e integrada, culminando a investigação na tese de doutoramento em Estudos do Património – História da Arte (FLUP), «*Silêncio... a Foz vai doirando lentamente...*» *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro* (2022)¹. Apesar da tradição sineira ser mencionada nesse trabalho, não foi alvo de uma análise aprofundada. Este artigo apresenta à comunidade científica um novo objeto de estudo neste contexto territorial.

2. O SINO: FORMA, FUNÇÕES E DEVOÇÃO

Apesar de os sinos terem marcado presença em edifícios civis, é nas estruturas sacras que a sua utilização se evidenciou e teve continuidade. Inicialmente, as «trombetas de prata» anunciavam «os sacrifícios do Tabernaculo», função ocupada pelos sinos, que dão a conhecer Deus «em todo o mundo» (Bluteau 1720, p. 658). Estes objetos passam a exercer uma influência direta nos modelos arquitetónicos dos espaços sacros. Se inicialmente as torres, junto às igrejas, tinham como função proteger as comunidades (Almeida 1966, p. 339), com a integração dos sinos, a partir do século VIII, dá-se a mudança de paradigma (Durand 1858, pp. 449-450). A arquitetura adapta-se a novos usos (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 182). As *Constituições Synodaes* (1585; 1735) determinam a existência de sinos e campanários como «requisito necessario pera perfeição dos Templos» (*Constituições Synodaes* 1585, p. 90; *Constituições Synodaes* 1735, p. 268). Ana Cristina Sousa (2010) aponta como preocupação dos visitantes o «número, estado de conservação e modo de funcionamento» dos sinos e «sistemas de sustentação» (Sousa 2010, pp. 163-164). Era determinado que as catedrais possuíssem

¹ Investigação financiada por bolsa de doutoramento FCT (SFRH/BD/145807/2019).

entre cinco a sete exemplares, as colegiadas pelo menos três e as igrejas paroquiais entre dois a três, de diferentes tons (*Constituições Synodales* 1735, p. 368).

Bluteau (1720) descreve o sino como um «instrumento concavo, de metal sonoro, com badalo interiormente suspenso» (Bluteau 1720, p. 658). A sua morfologia enquadra-o na categoria dos idiofones, ou seja, os instrumentos que, uma vez percutidos, emitem som através da vibração do seu próprio corpo (Freitas, Ferreira e Barros 2015, p. 2303). No entanto, nem todos os toques constituem uma manifestação musical. O toque emitido pode ter apenas a função de sinalizar e anunciar, sem se revestir de qualidades melódicas (Sebastian 2008, p. 81; Felícia 2019, p. 113). Luís Sebastian (2006) descreve a configuração deste tipo de objetos:

o corpo do sino compõe-se do ombro na parte superior, da barriga, correspondente à curvatura convexa que liga o ombro ao bordo e, no extremo do seu maior diâmetro, do dente ou beija, correspondente ao vértice deste bordo que faz a ligação do perfil exterior com o perfil interior. À circunferência constituída pelo dente ou beija dá-se a designação de boca. Superiormente, com a função única de servir de fixação do sino, é adossada a asa. Esta começa na sua ligação ao corpo por um ressalto no perfil, pela sua forma designado por prato, no qual se elevam os cotos que constituem a asa [...] (Sebastian 2006, pp. 258-259).

A cada sino corresponde uma nota musical determinada pelo tamanho, peso, espessura e curvatura do bojo (Correia 2005, p. 34). A sua qualidade, segundo Birinuccio (1559), derivava de três fatores: a liga metálica², a forma e o rigor dos cálculos aplicados. Para além disto, a tradição popular reveste-o de superstições e crenças desde a sua fundição. Este processo³, durante o qual não era permitida a presença feminina, era uma tarefa complexa que ocupava 23 dias e noites⁴. Acreditava-se que o arremesso de moedas de prata ou ouro para a fornalha, com a bênção de um sacerdote, bem como a divulgação de mentiras por entre a população conferia ao objeto uma melhor sonoridade (Sebastian 2008, p. 96).

As suas propriedades bentas eram-lhes atribuídas através do batismo, dirigido por um bispo ou pároco. Este ritual, repleto de orações, incenso, flores e elementos simbólicos⁵, contava com «a lavagem interior e exterior do sino com agua benta salgada, as quatro unções exteriores e as quatro interiores com o santo Chrisma» (Bellino 1900, p. 57). Era então escolhido o nome para a peça que podia aludir ao orago da igreja, à invocação inscrita ou à instituição que a encomendava.

² Geralmente quatro partes de cobre para uma de estanho. Dependendo do timbre as proporções apresentam pequenos ajustes. Com esta liga, *Campanil*, eram feitos os sinos e as campainhas (Felícia 2019, p. 112).

³ Aponta-se a técnica de modelação horizontal com falso sino em cera descrita na obra de Theophilus Lombardicus (séculos XI-XII); a modelação horizontal com falso sino em barro, descrita por Vannoccio Biringuccio (1559) e a modelação vertical com falso sino em barro. Sobre o tema consultar Sebastian 2008, pp. 65-71.

⁴ Esta duração manteve-se praticamente inalterada desde a época medieval. Ver Felícia 2019, p. 70.

⁵ Consultar Felícia 2019, p. 123; Sebastian 2008, p. 94.

A prática do toque manual e os regionalismos empregados conferiam especificidades hoje difíceis de descortinar⁶. A tarefa de tocar requeria conhecimento específico. O tipo de toque adaptava-se ao grau de solenidade da celebração e ao aviso emitido, nomeando-se o «cantar, chorar, repicar, badalar, rebater, tanger, destanger, correr, bombear, bamboar, dobrar» do sino (Sebastian 2008, pp. 97-99). A título exemplificativo indica-se que o rebate poderia anunciar reuniões civis e alertar para incêndios, naufrágios e perseguições, indicando que se deveriam «tomar as armas e resistir» (Bluteau 1720, p. 134).

Os sinos convocavam para os ofícios, davam notícia das festividades litúrgicas, nascimentos, casamentos e falecimentos, participando dos próprios rituais. O anúncio do nascimento de um rapaz implicava, em algumas regiões do norte de Portugal, badaladas ímpares, enquanto o de uma rapariga era feito em número par. O falecimento masculino era comunicado pelas peças maiores e mais graves, que tocavam de dois a três dobres, enquanto os femininos eram emitidos seis a nove dobres pelos sinos mais pequenos e agudos⁷. Em tempos, o número de badaladas dependia do montante pago ao sineiro, mas a Implantação da República estabeleceu três dobres para os homens e quatro para as mulheres (Sebastian 2008, pp. 99-101).

No APFD encontram-se algumas menções ao toque dos sinos. Em 1760, a Confraria de Nossa Senhora do Rosário dá conta, em sede de *Visitação*, da existência de uma quezília entre o «Reverendo Parrocho» e o «Reverendo Prior». O primeiro tinha que pedir licença ao segundo para tocar os sinos, processo que, muitas vezes, levou a que não fossem tocados, o que gerava «escandallo ao qui si deve dar providencia» (APFD. *Requerimento...*, fl. 1). Como aborda Yuri Vieira, o controlo do uso do sino «representa questões de ordem económica e política», bem como de ordem espiritual e temporal (2022, p. 54). O conflito hierárquico era traduzido na mobilização da comunidade através do percutir dos sinos.

A documentação do século XIX pertencente à Confraria do Santíssimo Sacramento (CSS) menciona despesas com o toque dos sinos. Em 1827/1828 é pago «#480» a «quem tocou os sinos» (APFD. *Receita e despeza...*, liv. 22, fl. 9v) e «ao Santarem de tocar os sinos #360» (APFD. *Receita e despeza...*, liv. 22, fl. 29). No ano seguinte, refere-se a atribuição de uma «gratificação aos moços do convento por tocarem os sinos nas funções da Confraria» (APFD. *Receita e despeza...*, liv. 22, fl. 13v) e, em 1831/1832, alude-se ao pagamento feito ao «criado do convento⁸ pelos repiques» (APFD. *Livro de Receitas...*, liv. 20, fl. 117v). As fontes da primeira metade de Novecentos são indicadores de que diversas eram as mãos que manuseavam os sinos. É recorrente o registo do nome «Santarem» nas despesas da CSS. Desconhece-se a identidade do indivíduo,

⁶ Para maior desenvolvimento consultar Paula 2018.

⁷ Dobrar o sino consiste na inversão da posição da peça sobre si mesma. Sobre os vários tipos de toque consultar Sebastian 2008, pp. 97-103 e Paula 2021.

⁸ A introdução da expressão «convento» diz respeito à residência beneditina, confirmando a existência de uma comunidade organizada e hierarquizada.

mas certamente seria alguém de confiança da instituição, que havia dado mostras da qualidade do seu trabalho.

Em 1857, há menção ao pagamento feito ao «sacristão por tocar os sinos» (APFD. *Livro de receitas...*, liv. 23, fl. 40). De facto, já as *Constituições Synodaes* (1585) identificavam «o sa[n]cristam» como o responsável por «[tanger] os sinos» (*Constituições Synodaes* 1585, p. 79). O «ordenado [do] sineiro» passa a ser registado no século XX, contando com o montante de «150.00» (APFD. *N.º 1: CSS, Memorial*, liv. 30, s/fl.). Note-se que antes de 1834, ano da Lei de Extinção das Ordens Religiosas em Portugal, eram os elementos da comunidade religiosa, nomeadamente os membros de idade mais tenra e os servos, que tinham a função de tocar o sino. Só após o encerramento desta comunidade beneditina é que se encontra a alusão ao sacristão e ao sineiro.

Se por um lado se indicam as despesas feitas com o toque, por outro, as receitas confirmam que os devotos pagavam diretamente às confrarias o tanger dos sinos por devoção (APFD. *Livro de receitas...*, liv. 24a, fl. 79v). Neste contexto, o percutir dos sinos ultrapassa a ação de demarcador de tempo ou mobilizador da comunidade. O sino e o seu percutir afirmam-se como meios de mediação entre o crente e o divino. Ele é a «voz de Deos» que assiste os devotos (Bluteau 1720, p. 658). Em tempos, acreditava-se que afastava bruxas, feitiços, demónios, espíritos malignos e doenças (Almeida 1966, pp. 342-346; Sebastian 2008, p. 352). Por exemplo, auxiliava gestantes e parturientes e conferia proteção contra doenças auditivas (Braga 1936, p. 42; Diogo et al. 2017, p. 5). Este caráter profilático era reforçado pelos motivos sacros aplicados às faces do objeto. Entre as iconografias⁹ inseridas, contam-se os padroeiros da paróquia ou freguesia, invocações marianas, como a Virgem da Ternura e a Imaculada, e representações cristológicas (Sebastian 2008, p. 64; Felícia 2019, p. 105). Entre os séculos XIII/XV, verifica-se uma intensa representação de Santa Águeda, devoção associada à proteção das mulheres lactantes e amas de leite, incêndios e queimaduras (Sebastian 2008, p. 62; Réau 2000, pp. 33-34). A partir da época moderna foi sendo progressivamente substituída por Santa Bárbara, protetora contra tempestades (Almeida 1964, pp. 305-352).

3. FOZ DO DOURO: IDENTIDADE E MEMÓRIA

A Foz do Douro, couto do mosteiro beneditino de Santo Tirso entre o século XIII e a *Extinção das Ordens Religiosas* (1834), foi um dos principais pontos de entrada e saída de pessoas e mercadorias que tinham como destino a zona ribeirinha da cidade do Porto e terras além-mar.

Nos séculos IX/X foi erguida, junto à barra, uma ermida dedicada a São João Batista, que manteve a sua função paroquial até ao século XVI (Osório 1993, pp. 71-78).

⁹ Aplicados através de caracteres móveis em cera, reproduzidos a partir de carimbos de madeira ou gesso e aplicados na face externa do falso sino, que derretiam, deixando os contornos impressos. Ver Diogo et al. 2016.

Entre 1527/1547, dá-se a construção da nova igreja renascentista. Esta obra foi encomendada por D. Miguel da Silva, abade comendatário do mosteiro de Santo Tirso e bispo de Viseu, que incumbiu o *muratore* italiano Francisco de Cremona do programa construtivo¹⁰.

A necessidade de proteção da costa levou à construção da Fortaleza da Foz¹¹, erguida em redor da igreja renascentista (Fig. 1). Pelo menos desde 1570 até à década de 1640, assiste-se ao convívio entre religiosos e forças militares no mesmo complexo. Devido à instabilidade decorrente da Guerra da Restauração¹² (1640-1668) e à necessidade de requalificação da estrutura militar a cargo de Lassart¹³, a coabitação entre as duas comunidades torna-se insustentável (Santos 2022, p. 171). Após a saída dos beneditinos do complexo, é decidido, entre 1646/1647, «derruba[r] a igreja velha e torres della», mantendo a «capella maior para se dizer missa a gente do castello» (ADP. *Livro da Igreja...*, fl. 125). No decorrer desta empreitada, foi retirado o «sino maior, linhas e grades de ferro» (ADP. *Livro da Igreja...*, fl. 125).

Neste contexto, impunha-se a construção de um novo espaço sacro. Em 1640, Fr. André Marques de Almeida doa os terrenos necessários para o novo edifício. Inicialmente foram adaptadas as estruturas preexistentes às funções de igreja paroquial, fundando-se a capela-mor a norte (Santos 2022, pp. 171-209). Entre meados de Seiscentos e a década de 1730 foi sendo edificada, aos poucos, a igreja que chegou aos nossos dias¹⁴.

Dada a necessidade de se ornamentar o novo espaço, os beneditinos pediam que se trouxesse «o sino [...] que estava na igreja velha» (ADP. *Livro da Igreja...*, fls. 125-125v). Aparentemente, este pedido não foi atendido, uma vez que, em 1647, há menção à fundição de «hum sino no castelo», no qual se aplicou «parte do metal do sino grande que estava em huma das torres da igreja velha» (ADP. *Registos de memória...*, fl. 14). O novo sino tinha «hum Saom Bento» com a sua «casula e bacolo e mitra» (ADP. *Registos de memória...*, fl. 14). Porém, era pretendido dedicar a peça ao padroeiro da paróquia, colocando-se «hum litreiro de Saom Joaom ao redor» (ADP. *Registos de memória...*, fl. 14), ou seja, uma inscrição a evocar São João Batista. De facto, as inscrições eram presença comum nos sinos, podendo assumir uma grande variedade de evocações, mediante a encomenda (Felícia 2019, p. 106). Talvez este aparente engano derive de uma prática assinalada por Diana Felícia (2019), que constata a aplicação das «datas iniciais dos sinos em alguns casos de refundição» (Felícia 2019, p. 153). Tendo em conta a situação descrita pela fonte, pode ser que estejamos perante a replicação do anterior motivo hagiográfico.

¹⁰ Consultar Santos 2022; Abreu 2010, pp. 561-562; Barroca 2001.

¹¹ Habitualmente designada por Castelo da Foz do Douro.

¹² A Guerra da Restauração (1640-1668) colocou as coroas de Portugal e Castela em conflito pelo direito ao trono português.

¹³ Consultar Barroca 2001.

¹⁴ Para maior desenvolvimento do tema consultar Santos 2024.



Fig. 1. Fortaleza de São João da Foz do Douro e cúpula da antiga igreja renascentista, 2019

Fonte: Fotografia da autora



Fig. 2. São Bento. Retábulo-mor da igreja paroquial da Foz do Douro, 2021

Fonte: Fotografia da autora

São Bento, patriarca da Ordem afeta ao território, é representado com o hábito negro, báculo, livro e mitra. No contexto da Foz, este último atributo é colocado aos pés, num gesto de humildade perante a condição de abade (Fig. 2). Este modelo iconográfico é pouco comum em território nacional, sendo mais usual a representação do Santo com a mitra na cabeça (Réau 2000, p. 197). No entanto, este modelo pode ser encontrado na gravura da «Regvla sanctissimi benedicti monachorvm omnivm patris almifici» (1586) (SMS. *Regvla sanctissimi benedicti...*).

A utilização da expressão «sino grande», em 1647, particulariza o objeto, levando a crer que existissem outros exemplares. Um documento de 1699 menciona a refunção de «huns pedasso de sino» que serviu na igreja, e que «pezavam seis arroba e mea» (ADP. *Livro da Igreja...*, fls. 120-121). Desconhecemos se as fontes se referem ao mesmo objeto.

A fonte de finais de Seiscentos indica que o trabalho ficou a cargo do sineiro «Manuel Fernandez», morador na «Travessa dos Gatos». A partir das «seis arroba e mea» foi possível criar um sino que «pezava trez arroba» para servir na fortaleza, «sete campainhas de mesa» em formato de «mea laranja» e uma «outra campainha de [duas] arroba» (ADP. *Livro da Igreja...*, fls. 120-121). As sete campainhas tiveram como destino «as guaritas do dito Castello», enquanto a maior foi colocada na «capella», referindo-se assim à antiga capela-mor da igreja renascentista (ADP. *Livro da Igreja...*, fls. 120-121). Até ao momento desconhecem-se mais dados que nos permitam avançar nesta leitura.

A documentação é omissa quanto à transferência de qualquer sino da antiga igreja renascentista para a nova igreja paroquial no século XVII. No entanto, a Visitação de 1667 confirma que a nova igreja se encontrava «bem servida» (APFD.

Documentos avulsos..., fl. 1), confirmando a realização de liturgia. Tal menção é indicadora da existência de, pelo menos, um sino funcional.

4. A IGREJA PAROQUIAL DA FOZ DO DOURO: TORRES SINEIRAS E OS SEUS SINOS

A atual igreja paroquial da Foz do Douro resulta de um processo construtivo que se prolongou entre a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII¹⁵. Destacam-se as datas de 1728 e 1733¹⁶, que correspondem à construção das torres sineiras (Fig. 3) (ADP. *Recompilador...*, fls. 162-162v). A sua estrutura é de planta quadrada, encontrando-se dividida em andares, com caixa de escadas no interior, iluminada por pequenas aberturas desniveladas. No último patamar, existem três vãos criados por arcos de volta perfeita, nos quais são colocados os sinos. O remate das torres é feito por uma cobertura em pináculo decorada por urnas.

No século XVIII era possível aceder-se à torre poente a partir do complexo residencial. A atual casa paroquial fazia parte das antigas estruturas beneditinas, tendo sofrido adaptações, hoje difíceis de descortinar (Santos 2022, p. 195). Ainda é visível, na fachada ocidental, o vão que fazia esta ligação, hoje entaipado (Fig. 4). Até 1937 era possível aceder-se à torre nascente a partir da nave da igreja. Com a colocação do retábulo de Nossa Senhora da Luz junto ao primeiro lanço de escadas¹⁷, perdeu-se esta serventia. Dos iniciais três lanços, apenas subsistem dois que ligam o coro alto ao topo da torre. Atualmente, a passagem entre as torres é feita pelo interior da abóbada, junto à empena.

Se no século XVII a igreja era servida por pelo menos um sino, entre 1731 e 1733 é referida a feitura do «sino grande e fundi[ção] [d]o pequeno» (ADP. *Recompilador...*, fl. 162v), indicando a existência de, pelo menos, dois exemplares. O inventário de 1891 da CSS alude à existência de «tres sinos de bronse [...] na torre» (APFD. *Livro do tombo...*, liv. 3, fl. 23), desconhecendo-se se alguma das peças corresponde à encomenda de 1731/1733. O registo de despesas da CSS de 1901/1902, confirma o montante de «2.500» para a «compostura dos ferros dos sinos», feita por João Coimbra e filhos (APFD. *Livro diário...*, liv. 28, fl. 37).

A mesma Confraria, com «alguns paroquianos», requiere, a 8 de novembro de 1922, à Comissão Administrativa da Junta de Freguesia da Foz a autorização para se fazerem «melhoramentos importantes na Egreja, entre os quais a substituição de dois sinos da torre» (AMF. *Substituição dos sinos...*, fl. 2). Estas peças, com o peso de «mil trezentos e cinquenta e cinco quilos», estavam danificadas, «produzindo sons desagradáveis aos ouvidos de toda a gente». Requeria-se assim a sua substituição por um

¹⁵ Consultar Santos 2022, pp. 171-212.

¹⁶ Triênios do Reverendo Fr. Manuel da Ascensão (1728-1730) e do Reverendo Fr. Veríssimo da Ascensão (1731-1733).

¹⁷ Localizado no primeiro arco abatido, junto à entrada da igreja, do lado direito. Ver Santos 2022, pp. 207-208.



Fig. 3. Igreja paroquial da Foz do Douro, 2022
Fonte: Fotografia de Carlos Sousa Pereira



Fig. 4. Fachada ocidental da igreja paroquial da Foz, 2022
Fonte: Fotografia da autora

«carrilhão, afinado musicalmente», com o peso de «dois mil cento e desasseis quilos» (AMF. *Substituição dos sinos...*, fl. 2).

A falta de «condições» alegada pela população levou a que a Comissão, por unânime, consentisse a substituição das peças. É enviado o processo à Direção-Geral da Justiça e dos Cultos, solicitando que os sinos fossem «retirados e refundidos para dar lugar ao fabrico de novo carrilhão de oito sinos» (AMF. *Substituição dos sinos...*, fl. 2). Este conjunto abrangia uma oitava diatónica, possibilitando a interpretação de obras musicais. O toque era feito através de um sistema de cordas colocadas sobre tensão, criando a denominada *aranha*, que o sineiro ativava com as mãos e pés. Atualmente, no conjunto da torre poente, ainda são visíveis partes deste engenho.

O processo estende-se até 1926, havendo notícia de que, a 16 de dezembro desse ano, foram embargados os dois sinos da igreja da Foz na estação de caminhos de ferro do Porto-Alfândega, devido à falta do parecer da «Comissão Central de Execução da Lei da Separação»¹⁸. Apenas no ano seguinte é que as peças foram «despachad[a]s para Braga» para refundição (AMF. *Substituição dos sinos...*, fl. 17).

No decorrer deste processo, em 1926, propõe-se a colocação de um «relogio moderno, com dois mostradores, sendo um deles luminoso» (AMF. *Substituição dos*

¹⁸ Sobre o impacto desta lei consultar Paula 2021.



Fig. 5. Sino da torre poente, 2023

Fonte: Fotografia de Carlos Sousa Pereira

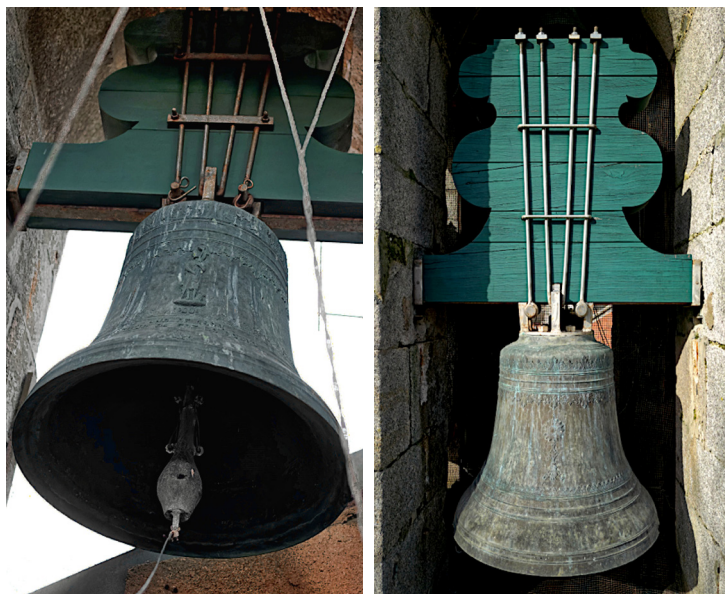


Fig. 6. Sino da torre poente. Vão virado ao largo da igreja. Duas faces, 2023

Fonte: Fotografias de Carlos Sousa Pereira

sinos... , fls. 5-6.). A alusão a um relógio anterior surge no inventário de 1892 da CSS: «um relógio de ferro da torre» (APFD, *Livro do tombo...*, liv. 3, fl. 36v). A integração destes mecanismos nas torres, associados ao toque das horas, reforçam a função dos sinos enquanto marcadores de tempo. Nos dias de hoje, existem dois relógios, um ao centro da empena e outro na torre poente (Fig. 3 e Fig. 5).

Atualmente, as torres sineiras da igreja da Foz comportam 17 sinos, um na torre nascente e os restantes na poente. Nos vãos da torre poente foram colocados os sinos maiores (Fig. 5), enquanto os restantes 12, de média e pequena dimensão, foram suspensos pelo seu cabeçalho a vigas de ferro. A grande maioria destes exemplares data de 1928, devendo corresponder ao processo iniciado em 1922. Os vestígios materiais que nos chegaram comprovam a execução do dobro dos exemplares inicialmente determinados.

Os sinos de maiores dimensões seguem a mesma linguagem decorativa. Na base da barriga, na face virada ao interior da torre, localiza-se o sinete onde se identifica a empresa responsável pela fundição do sino: «A FUNDIÇÃO DE SINOS DE BRAGA DE JOSÉ G. COUTINHO & CA BRAGA»¹⁹. Seguidamente, dois cordões enquadram a inscrição «ANO DE 1928/ S. JOÃO DA FOZ DO DOURO», que nos permite situar cronologicamente a feitura da peça. Ao centro da barriga está a imagem de São João Batista, orago da paróquia. O Santo, representado de pé, enverga vestes de ermita, que a tradição identifica como pele de camelo. Aos seus pés, está o cordeiro e, nas mãos, segura no estandarte com remate em cruz. Por debaixo da figura é indicada a nota musical à qual o exemplar corresponde (Fig. 6). Este conjunto contempla as notas Dó, Mi e Sol.

A rematar a barriga encontram-se rendilhas de pendor vegetalista e três cordões (Fig. 6). Note-se que a rendilha junto à imagem do Santo abre em resplendor (Fig. 6). Na face virada ao exterior representa-se um ostensório (Fig. 6), motivo amplamente utilizado em diversas cronologias.

Os 12 sinos suspensos à cobertura contemplam os mesmos motivos. Numa das faces, na base da barriga, pode ler-se a inscrição «ANO DE 1928/ S. JOÃO DA FOZ DO DOURO».

Ao centro encontra-se o sinete, sob o qual é indicada a nota do sino. Os 12 exemplares contemplam a oitava diatónica, integrando os meios tons. A rematar a peça, destacam-se os cordões e as rendilhas com motivos vegetalistas e, na outra face, o ostensório (Fig. 7).

Um dos sinos deste conjunto terá sido substituído ou refundido, uma vez que a 28 de fevereiro de 1997 a Fundição de Sinos de Braga Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda. procedeu à colocação de «um sino modelo antigo de nota FA (diâmetro 57 cm)»²⁰. Esta empresa montou ainda «um relógio Maestro», «4 martelos de picar

¹⁹ Este sinete corresponde ao molde publicado em Sebastian 2008, p. 69.

²⁰ Informação de José Esteves da Fundição de Sinos de Braga Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda. por email no dia 27-01-2023.



Fig. 7. Sinos do interior da torre poente, 2023

Fonte: Fotografias de Carlos Sousa Pereira



Fig. 8. Sino da torre nascente. Duas Faces

Fonte: Fotografias de Carlos Sousa Pereira (dir.) e da autora (esq.)

e 1 motor de bamboar»²¹. Data desta época a automatização do toque deste conjunto e, conseqüentemente, o desmantelamento da aranha.

Na torre nascente localiza-se um exemplar de grandes dimensões, colocado no vão virado ao largo da igreja (Fig. 8). Nesta face pode ler-se a data de 1957 e o sinete «FUNDIÇÃO DE SINOS RIO TINTO DE L. M. DA COSTA PORTO» (Fig. 8), referindo-se à fundição de Laurentino Martins da Costa. Esta empresa deriva da Fundação de Sinos Luís Rocha e C.^a, fundada em 1899 e «referida como *Portuense* a partir de 1915» (Felícia 2019, pp. 44-48).

Na zona superior da barriga do sino, para além dos cordões, foram aplicadas rendilhas de inspiração vegetalista (Fig. 8). Ao centro, encontra-se a representação de um ostensório, igual ao carimbo FSRT.C.022 utilizado na referida fundição (Felícia 2019, p. 106). Na outra face, pode ver-se uma cruz (Fig. 8), criada através da repetição de motivos geométricos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parcos são os registos documentais alusivos aos sinos da paróquia da Foz do Douro ao longo da diacronia. As refundições a que estes objetos estiveram sujeitos, bem como a movimentação da sede paroquial pelo território, a demolição de parte da antiga igreja renascentista e adaptação do espaço ao serviço militar, contribuíram para o desaparecimento material destas peças, bem como dos seus códigos. O que chega aos nossos dias são os exemplares fundidos e refundidos ao longo do século XX. A análise destas peças permite situar a sua feitura entre 1928 e 1997, enquadradas na produção de três fábricas: a Fundação de Sinos de Braga de José G. Coutinho & Ca., a Fundação de Sinos de Rio Tinto de Laurentino Martins da Costa e a Fundação de Sinos de Braga Serafim da Silva Jerónimo & Filhos. Os exemplos apresentados atuam como modelos de reflexão sobre a temática, nomeadamente no que diz respeito às iconografias aplicadas, contribuindo, ao mesmo tempo, para o aumento do catálogo de peças conhecidas das fundições mencionadas.

Atualmente automatizados, os sinos da Igreja Paroquial da Foz do Douro continuam a convocar a comunidade para a liturgia, marcam as horas ao longo do dia e são percutidos em dias de festividade.

FONTES

Arquivo Distrital do Porto

ADP. *Recompilador da demarcação do Couto de S. João da Foz*. K/16/6 – 16.

ADP. *Livro da Igreja de S. João da Foz*. K/16/4 – 45.

ADP. *Registos de memória e demarcação deste Couto de S. João da Foz*. K/25/1/3– 318.4.

²¹ Informação de José Esteves [...].

Arquivo do Ministério das Finanças

AMF. *Substituição dos sinos da igreja da Foz do Douro*. CJBC/PTO/PTO/ADMIN/153.

Arquivo Paroquial da Foz do Douro

APFD. *Livro do tomo dos bens da CSS*, liv. 3.

APFD. *Livro de Receitas do Santíssimo*, liv. 20.

APFD. *Receita e despesa da sacristia da CSS*, liv. 22.

APFD. *Livro de receitas e despesas da CSS*, liv. 23.

APFD. *Livro de receitas e despesas da CSS*, liv. 24a.

APFD. *Livro diário da receita e despesa da CSS*, liv. 28.

APFD. *N.º 1: CSS, Memorial*, liv. 30.

APFD. *Documentos importantes da CSs*. CSS-11.

APFD. *Documentos avulsos*. CSS-61.

APFD. *Requerimento que se fez ao dito visitador sobre couzas da igreja*. CSS-81.

Sociedade Martins Sarmento

SMS. *Regvla sanctissimi benedicti monachorum omnium patris almifici*. 1586.BS 8-1-87.

FONTES IMPRESSAS

ABELLINO, Albano, 1900. *Archeologia Christã*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal.

BIRINGUCCIO, Vannoccio, 1559. *De la Pirotechnia* [Em linha]. Veneza: P. Gironimo Giglio e Compagni [consult. 2024-12-06]. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_TTQ6AAAAcAAJ.

BLUTEAU, Rafael, 1720. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Lisboa: na Officina de Pascoal da Sylva. Vol. 7. *Constituições Synodaes do Bispado do Porto ordenadas pelo muyto illustre & Reuerendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa [...]*. Coimbra: por Antonio de Mariz, á custa de Giraldo Mendez livreiro, 1585.

Constituições Synodaes do Bispado do Porto [...] novamente feitas, e ordenadas pelo illustrissimo e reverendissimo Senhor Dom João de Sousa. Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1735.

ENTREVISTAS

Entrevista de 27 de janeiro de 2023 feita a José Esteves da Fundação de Sinos de Braga Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda. Via email.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Susana, 2010. A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c. 1480 – c. 1550) em Portugal: novas pistas de investigação. Em: Natália FERREIRA-ALVES, ed. *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPES, pp. 557-583.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1981. Território Paroquial de Entre-Douro-e-Minho: Sua sacralização. *Nova Renascença*. 1(2), 202-212.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1966. Carácter mágico do toque das campainhas: apotropaicidade do som. *Revista de Etnografia*. Vol. VI, tomo 2, (12), 339-370.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1964. Senhora da Abadia. *Revista de Etnografia*. Vol. II, tomo 2, (4), 305-352.

BARROCA, Mário Jorge, 2001. *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Inapa.

- BRAGA, Alberto Vieira, 1936. As vozes dos sinos na interpretação popular e a indústria sineira em Guimarães. *Revista Lusitana*. XXXIV, 5-104.
- COLEMAN, Satis N., 1928. *Bells – Their History, Legends Making, and Uses*. Chicago: Rand McNally & Company.
- CORREIA, Mário, 2005. *Toques de sinos na terra de Miranda*. Sendim: Centro de música tradicional Sons da Terra.
- DIOGO, Andréa, et al., 2017. Tradição Sineira: Entre o Tangível e o Intangível. *Revista MEMORIAMEDIA* [Em linha]. (2) [consult. 2024-11-19]. ISSN 2183-3753. Disponível em: https://www.academia.edu/38134222/Trad%C3%A7%C3%A3o_Sineira_entre_o_tang%C3%ADvel_e_o_intang%C3%ADvel.
- DIOGO, Andréa, et al., 2016. Tradição Sineira: Entre o Tangível e o Intangível. Em: *Google Arts and Culture* [Em linha] [consult. 2023-03-02]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/xwWBYEjpvglILA?hl=pt-PT>.
- DURAND, A., 1858. *Le culte catholique dans ses cérèmonies et ses symboles*. Paris: Editions de la Sainte Face.
- FELÍCIA, Diana, 2019. *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundição de Sinos de Rio Tinto*. Relatório de 2.º Ciclo de Estudos em História da Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERREIRA-ALVES, Jaime, 2006-2007. Torres sineiras a norte do Douro nos séculos XVII-XVIII (I). *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. Série I, V-VI, 181-188.
- FREITAS, Corrêa, Ana Lúcia FERREIRA, e Thales Gonçalves BARROS, 2015. Sinos: Física e música fundidas em bronze. *Revista Brasileira de Ensino de Física*. 37(2), 2303-2316.
- FURTADO, Maria Adelaide, 2024. *Sinos – um património imaterial*. Leiria: Hora de Ler.
- OSÓRIO, Isabel Noronha Pinto, 1993. A intervenção arqueológica no castelo de São João da Foz. Novos elementos para a reconstituição dos espaços. Em: Francisco Faria PAULINO, coord. *Arquitectura militar na expansão portuguesa*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 71-80.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, 2021. Vozes «brônzeas» na paisagem sonora eborense. Em: Antónia Fialho CONDE, Vanda de SÁ, e Rodrigo Teodoro de PAULA. *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos sons nas cidades* [Em linha]. Évora: CIDEHUS [consult. 2024-12-06]. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/17455#anchor-completeplan>.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, 2018. O «som brônzeo» da morte: Poder e liturgia fúnebre a partir da torre sineira da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa (1730-69). *Revista Portuguesa de Musicologia*. Nova Série, 5(1), 93-116.
- RÉAU, Louis, 2000. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2, vol. 3.
- SANTOS, Marisa Pereira, 2024. El espacio sagrado en construcción: el estudio del caso de la Iglesia de San Juan Bautista de Foz do Douro. *Revista Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*. (36), pp. 213-233.
- SANTOS, Marisa Pereira, 2022. «Silêncio... a Foz vai doirando lentamente...» *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche. Trajectos da História, 3.
- SEBASTIAN, Luís, 2006. O sino Manuelino da Sé de Lamego. Em: Nuno RESENDE, coord. *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese de Lamego, vol. I, pp. 249-272.

- SOUSA, Ana Cristina, 2010. *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- VIEIRA, Yuri, 2022. “Ring them bells”: *Instrumentos musicais e tecnologia numa fábrica de sinos e relógios de torre em Portugal*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- VITERBO, Francisco Sousa, 1915. *Artes e indústrias metálicas em Portugal: Relojoaria, Sinos e Sineiros*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Separata de *O Instituto: Revista Científica e Literária*. **62**(4).
- VITERBO, Francisco Sousa, 1896. Artistas e Artífices de Guimarães: notícia documental. *Revista de Guimarães*. Guimarães. **13**(4), 169-189.

TOQUES QUE REGEM O TEMPO.

OS SINOS E A TRADIÇÃO SINEIRA EM CORTE DO PINTO E NA MINA DE SÃO DOMINGOS (MÉRTOLA)

DANIEL CARDEIRA*

Resumo: O presente trabalho pretende contribuir para o estudo da tradição sineira, através da análise dos sinos das igrejas de Corte do Pinto e da Mina de São Domingos, duas povoações do concelho de Mértola. Nos últimos anos, foram elementos femininos da comunidade que tangeram os sinos destes templos. Através da memória oral de Ana Mendes, a atual sineira de Corte do Pinto, desvelamos um pouco da realidade das tocadoras de sinos destas aldeias.

Os sinos destas duas povoações geograficamente próximas refletem as diferenças das condições em que se formaram e se desenvolveram, mas, também, os fortes vínculos que detêm entre si. Através da sua materialidade, os sinos permitem-nos deslindar o contexto em que estão inseridos tanto hoje como no passado.

Palavras-chave: Sinos; Sineiras; Corte do Pinto; Mina de São Domingos; Paisagem sonora.

Abstract: *The present work aims to study the bell-ringing tradition and the bells of the churches of Corte do Pinto and Mina de São Domingos, two villages in the municipality of Mértola, belonging to the same parish. In recent years, female community members have rung the bells of these temples. Through the oral memory of Ana Mendes, the current bell ringer of Corte do Pinto, we reveal the reality of the bell ringers in these villages.*

The bells of these two geographically close villages reflect the differences in the conditions in which they were formed and developed, as well as the strong links between them. Through their materiality, bells allow us to uncover the context in which they are inserted, both today and in the past.

Keywords: Bells; Bell ringers; Corte do Pinto; Mina de São Domingos; Soundscape.

1. A TRADIÇÃO SINEIRA EM CORTE DO PINTO. O TOQUE DOS SINOS NO FEMININO

A mensuração do tempo no quotidiano das comunidades foi, durante muitos séculos, feita através do toque dos sinos, como bem refere Ana Cristina Sousa: «O toque dos sinos marcava o ritmo do quotidiano, constituía um mecanismo disciplinador do dia a dia dos clérigos e das populações, refletindo-se nos horários do trabalho diário, acompanhando o crescimento e assinalando os principais momentos da vida do cristão do nascimento até à morte» (Sousa 2010, p. 151). Os sinos eram, por isso, uma alfaia litúrgica essencial a qualquer paróquia. Estes regiam não só os momentos de culto, mas, também, o tempo do trabalho que, neste território em particular, consistia sobretudo em atividades agropastoris, de coleta de recursos endógenos e na extração mineira.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Investigador do CITCEM (UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: danielcardeira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6955-5546>. Referência do financiamento: UI/BD/153611/2022.

O som dos sinos faz parte do quotidiano da comunidade e da paisagem sonora do território. Comunica e informa hoje, da mesma forma que o fazia há algumas décadas, quando a freguesia era muito mais povoada, a mina estava ativa e os «montes» da zona serrana eram habitados. É do conhecimento geral dos habitantes que «com o vento o som vai longe»¹ e que, por vezes, conforme a direção do mesmo, se ouvem os sinos de Corte do Pinto na Mina de São Domingos, e que, de igual forma, se escutam os sinos da Mina de São Domingos em Corte do Pinto.

A freguesia de Corte do Pinto localiza-se no extremo nordeste do concelho de Mértola: o rio Chança delimita a fronteira com Espanha, a norte é enquadrada pelas serras de Mértola e Serpa² e a sul pela ondulação suave da margem esquerda do Guadiana. A aldeia de Corte do Pinto é a sede da freguesia. Possui 70,69 km² de área³ e, segundo os Censos de 2021, tem 735 habitantes⁴ distribuídos sobretudo entre as duas localidades mais representativas que dela fazem parte: Corte do Pinto e Mina de São Domingos.

A divisão do Baldio da Serra de Serpa, em 1906, e da Serra de Mértola, entre 1926 e 1927 (Rodrigues 2017, pp. 16 e 37), resultou no aumento da população dispersa na serra e, certamente, na necessidade de os sinos serem ouvidos a maiores distâncias. A exigência de fazer chegar o som dos sinos a um amplo território é, como veremos, um dos motivos que justificam a construção das torres sineiras em posições de destaque no território, independentemente da época em que são construídas. Numa terra onde é difícil de prosperar, é expectável que durante muito tempo a maioria da população não tivesse acesso a dispositivos mecânicos de medição do tempo, justificando-se, assim, a importância do toque dos sinos outrora. O som dos sinos continua a ter um elevado valor para a comunidade, que mantém a tradição de os tanger manualmente.

Na década de 1850 ocorre uma profunda transformação da paisagem da região. Nicolau Biava descobre, em 1854, «quatro minas de cobre situadas na “Serra de Sancto Domingo”» (Alves 1997, p. 38), localidade que pertencia, à época, à freguesia de Santana de Cambas. O jazigo, explorado interruptamente de 1857 a 1967 (Alves 1997, p. 46), deu origem ao grande complexo mineiro de São Domingos, que exigiu a construção de estruturas de apoio, particularmente, habitações para trabalhadores, estradas, caminhos de ferro e o porto fluvial no Guadiana. A povoação homónima, criada para servir a indústria mineira, provocou um aumento radical na densidade populacional do concelho. «Só entre 1864 e 1890, o aumento da população na freguesia de Corte de Pinto — onde estavam localizadas a norte, a Serra e o seu Baldio,

¹ Entrevista a Ana Mendes a 28 de novembro de 2023.

² Segundo o estudo de Cancela de Abreu, as «Serras de Serpa e Mértola» integram uma mesma unidade paisagística apesar da divisão territorial entre o concelho de Mértola e o de Serpa (D'Abreu, Correia e Oliveira, coord. 2004, pp. 123-128).

³ 1069 hectares segundo o Dicionário Enciclopédico das freguesias (Silva, coord., 1998, pp. 57-58).

⁴ Informação disponível no site do INE: <https://tabulador.ine.pt/indicador/?id=0011609>.

e a sul a mina — esteve na ordem dos 519%, passando de 588 para 3638 habitantes» (Rodrigues 2017, p. 52).

O aumento abrupto de paroquianos resultou num diferendo entre os párocos de Corte do Pinto e de Santana de Cambas. Tendo inicialmente esta população ficado submetida à alçada da segunda, só em 1865 foi transferida para a jurisdição de Corte do Pinto (Alves 1997, pp. 57-58). Note-se, a título de curiosidade, que os sinos também provocavam disputas entre localidades: «O sino foi desde cedo motivo de rivalidades e disputas entre comunidades [...] sendo por isso compreensível esta vontade e orgulho em fazer o seu sino ser ouvido à máxima distância possível» (Sebastian 2006 apud Felícia 2019, p. 11).

Apesar de Corte do Pinto e Mina de São Domingos serem povoações de natureza aparentemente diferente, a verdade é que por questões administrativas, de proximidade física e socioeconómicas, ambas estão intimamente ligadas. Muitos trabalhadores partiram de Corte do Pinto e de outros montes dispersos na serra, para a sua atividade no complexo mineiro, levando consigo os seus costumes e, de igual forma, propagando uma cultura específica e original, nascida do encontro de todas as gentes que formaram a Mina de São Domingos. Embora se afirmem como dois locais orgulhosamente singulares, os elos entre os dois povoados perpetuaram-se até ao presente e testemunham os acontecimentos passados. O tanger dos sinos executado por mulheres é um dos aspetos que unem estes lugares. Esta prática implicou a renúncia de determinados preconceitos e a adaptação de costumes, uma vez que tradicionalmente esta era uma tarefa reservada ao universo masculino (Felícia 2019, p. 127). A realidade era ditada por crenças supersticiosas, como, por exemplo, a de «que qualquer mulher que se atrevesse a tocar o sino ficaria condenada à esterilidade até que casasse e o marido» (Vasconcelos 1982 apud Felícia 2019, p. 127) mordesse um badalo. O toque manual dos sinos na Mina de São Domingos e em Corte do Pinto é, por isso, um estudo de caso que permite compreender a natureza viva do património intangível, que se altera, adapta e renova com vista à preservação da memória e da identidade da comunidade que o detém⁵.

Em novembro de 2023 tivemos a oportunidade de entrevistar a *sineira*⁶ Ana Mendes, responsável pelo tanger dos sinos de Corte do Pinto. Como veremos adiante, Ana Mendes não é a primeira mulher responsável por fazer tocar os sinos nesta igreja. Apesar da aparente raridade desta prática, a *sineira* de Corte do Pinto não é um caso isolado⁷.

⁵ Refira-se a longa reflexão que o papel da mulher, na vida eclesial, tem sofrido sobretudo a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965) (Benedetti e Duarte, ed., 2017).

⁶ Nome que pode significar alguém que funde ou fabrica sinos assim como alguém que a «pessoa que tem por função tocar o sino ou os sinos» (Sineiro [s.d.]). Neste caso, utilizamo-lo na sua primeira forma.

⁷ Para além das *sineiras* que mencionaremos no decorrer do presente texto, deparámo-nos com a referência de Rodrigo Teodoro de Paula à Senhora Fernanda Zurzica, que toca a chamada para a missa na Igreja de Santo Antão de Évora (Paula 2021).

Nascida a 25 de dezembro de 1970, na aldeia de São Francisco de Assis (Covilhã), Ana Maria Dias Mendes tem as suas raízes em Corte do Pinto. O seu pai, Manuel Mendes, e avô, Joaquim Dias, eram também sineiros na igreja de Corte do Pinto. Apesar da familiaridade com a prática, não foi, contudo, com a família que aprendeu a tocar os sinos, porque «antigamente eram só os homens que tocavam»⁸. Ana Mendes aprendeu e sucedeu, como sineira, a Leonor Maria Gonçalves⁹, ao que sabemos, a primeira mulher a tocar os sinos na aldeia e que lhes sabia «dar o toque perfeito»¹⁰. Leonor, por sua vez, terá aprendido a arte pelo contacto com anteriores sineiros, possivelmente o pai e o avô de Ana Mendes, assim como com o Tio Silvestre, o sineiro que a antecedeu¹¹.

Durante alguns anos, ambas as sineiras eram chamadas para *dar o toque*¹². Porém, desde há aproximadamente cinco anos que, devido a limitações próprias da idade, Leonor deixou de executar esta tão importante tarefa.

Na igreja existem 3 sinos que são tradicionalmente tangidos manualmente. Ana Mendes é ainda hoje chamada para dar o toque de convocação para a missa, o de anunciação de morte e o que acompanha os funerais. Existem, contudo, na memória coletiva dos habitantes locais, outros toques que eram realizados em ocasiões festivas ou para informar incêndios ou desastres. Estes últimos já não são executados.

Devido às variações locais que estes toques podem assumir, torna-se urgente registar o modo como cada sinal é emitido e o seu significado. Em Corte do Pinto, o toque de chamada para a missa é feito apenas com o sino a sul, o menor do conjunto, e apenas acontece quando os fregueses pedem para a sineira o executar.

Quando falece um paroquiano, são dobrados os dois sinos funcionais da pequena torre. Se o defunto for masculino, são tangidos apenas uma vez, se for feminino, o toque é repetido uma segunda vez. Esta distinção do sexo do defunto pela repetição é transversal a outros contextos, uma vez que, de forma a comunicar com a comunidade, «estes instrumentos contavam com sistemas de codificação sonora que permitiam diferenciar cada um dos acontecimentos» (Felicía 2019, p. 130). No caso dos nascimentos, «era possível identificar se tinha falecido ou nascido um homem, mulher ou criança pelo número de badaladas tocadas» (Felicía 2019, p. 130).

O toque fúnebre é dado apenas com o sino pequeno, que anuncia e acompanha a saída do funeral da casa mortuária até um terço do caminho que é feito para o cemitério. A nossa vivência pessoal, de uma infância passada entre Mina e Corte do Pinto, testemunha a prática de os membros da segunda aldeia abandonarem os seus afazeres e se deslocarem para presenciar o funeral, quando os sinos começam a soar. Assim, ainda hoje toda a comunidade participa nos rituais fúnebres e acompanha o finado até ao seu lugar de eterno repouso.

⁸ Entrevista a Ana Mendes a 28 de novembro de 2023.

⁹ Conhecida em Corte do Pinto apenas pelo nome próprio, Leonor, foi-nos impossível chegar à fala com a antiga sineira da aldeia, uma vez que a mesma já não reside na mesma.

¹⁰ Entrevista a Ana Mendes a 28 de novembro de 2023.

¹¹ Entrevista a Ana Mendes a 28 de novembro de 2023.

¹² Expressão usada localmente para referir o ato de tanger os sinos.



Fig. 1. Ana Mendes a tanger os sinos, Corte do Pinto, 29 de novembro de 2023

Fonte: Fotografia do autor

Na manhã do dia 29 de novembro de 2023 tivemos a oportunidade de assistir a um toque por defunto (Fig. 1). Os sinos utilizados encontram-se na torre menor e mais antiga da igreja, sendo, como veremos, o sino da torre do relógio reservado para informar as horas através de um sistema automático. O acesso à torre primitiva, posicionada a nascente, faz-se por um pequeno pátio com entrada pela sacristia. Suspeitamos que, em algum momento no tempo, o acesso fosse possível diretamente a partir do exterior da igreja, uma vez que nos parece que uma das paredes do pátio e a própria sacristia correspondem a acrescentos mais recentes relativamente à restante estrutura. Porém, as alterações poderão também ter sido resultado de obras de restauro e manutenção. Também há a possibilidade de os sinos terem sido tangidos a partir do exterior do edifício através de cordas, prática comum em tempos recuados.

Os sinos são tocados no cimo da torre por meio de um sistema de cordas presas aos badalos. Ana Mendes atua de modo perfeitamente coreográfico, que resulta num verdadeiro espetáculo acompanhado pela música dos sinos. A sineira não usa tampões, nem tapa os ouvidos, para minorar o som ensurdecedor. Apenas vira a cabeça para o lado oposto ao da direção do toque que é dado no momento.

Sobre o processo de aprendizagem, Ana Mendes sublinha que o toque dos sinos leva tempo a aprender, «não é instantâneo, não se aprende logo, é preciso prática»¹³. A sineira pretende aprimorar a sua forma de tocar uma vez que, segundo ela, não sabe ainda fazer «o toque de forma perfeita»¹⁴. O ofício parece estar assegurado nesta família e neste lugar pela aprendizagem geracional. A filha de Ana, Joana Mendes, acompanha agora a sua mãe à torre sineira e está empenhada em aprender.

Na Mina de São Domingos, os sinos também são tangidos de forma manual. Durante várias décadas foram tocados por Joaquim da Garça, músico da terra

¹³ Entrevista a Ana Mendes a 28 de novembro de 2023.

¹⁴ Entrevista a Ana Mendes a 28 de novembro de 2023.

conhecido pela sua habilidade a tocar acordeão¹⁵. Após o seu falecimento, em 2018, a tarefa foi assumida pela sua esposa, a Dona Umbelina Maria. Também a paroquiana Dona Isabel Valente esteve incumbida desta função. Nos últimos anos, a Dona Bernardete Marques é quem tange os sinos, confirmando que também nesta povoação as *Vozes de Deus* soam por mãos femininas.

2. A IGREJA PAROQUIAL E OS SINOS DE CORTE DO PINTO

Localizada numa leve elevação, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Corte do Pinto (Fig. 2) encontra-se no centro da aldeia, tendo um lugar de destaque na paisagem. A igreja vê-se praticamente de toda a povoação, sendo este aspeto uma memória diluída do papel que outrora ocupou na veiculação de informação à comunidade (Ferreira de Almeida 1966 apud Felícia 2019, p. 109). A torre do relógio é dos primeiros elementos a surgir no horizonte, ainda antes de entrarmos na aldeia através da estrada municipal que parte da Mina de São Domingos¹⁶, impondo-se sobre a paisagem. Como já referido, a localização privilegiada permite a propagação do som por amplas distâncias, tão necessário a um território com uma população que, apesar de parca, é relativamente dispersa.

Orientada, com a entrada a oeste, a planta é longitudinal, composta por uma nave com abóbada de berço, uma capela lateral e a capela-mor. Na lateral norte da ousia encontra-se a sacristia, que dá acesso à primitiva torre sineira, adossada a norte da capela-mor. Na fachada frontal e adossada a sul, encontra-se a torre sineira mais recente com o mecanismo do relógio.

A primeira referência a este edifício surge em 1554 no registo das visitasões da Ordem de Santiago à aldeia de Corte do Pinto¹⁷. O novo edifício estava em construção, já com a nave e o altar-mor levantados em alvenaria com uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, «a nova padroeira que os fregueses elegeram» (Boiça 1998, p. 86). A igreja dedicada a Nossa Senhora da Conceição terá sido construída no centro do povoado porque o templo paroquial até então, a Ermida de S. Simão e S. Judas, encontrava-se «afastado do llugar» (Barros, Boiça e Gabriel 1996, p. 328).

As Visitações de 1565 dão-nos uma vaga ideia de como seria o espaço à época: «não tem capela/no Corpo da Igreja estaa hum altar omde se diz a myssa aos fregueses» (Barros, Boiça e Gabriel 1996, p. 367). A igreja seria feita de pedra e cal «os alicerces/E

¹⁵ Veja-se a entrada dedicada ao músico na plataforma do projeto *A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria* disponível em: <https://amicaportuguesaagostardelapropria.org/map>.

¹⁶ Esta entrada da aldeia é localmente conhecida por «Portela da Vila» e tem junto à estrada um painel de azulejo de temática mariana. Infelizmente, o original do século XX, pintado manualmente na Fábrica de Loiça de Sacavém, foi danificado por um tornado, em 2014, e não conhecemos a sua localização atual. O mesmo foi substituído por um painel que replica o desenho original, porém com diferente qualidade plástica.

¹⁷ As Visitações da Ordem de Santiago são essenciais para entender as transformações destes edifícios na diacronia. Sobre a arquitetura e a materialidade dos edifícios sobre a alçada da ordem de Santiago, veja-se a tese de Mário Cunha (Cunha 2012).



Fig. 2. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Corte do Pinto, setembro de 2024

Fonte: Fotografia de Andreia Santos

as paredes de taya guarnecidas de dentro E de fora Com huns botareos da bamda de fora de pedra E cal» (Barros, Boiça e Gabriel 1996, pp. 367-368). Também fica registrada a existência de um sino de pequenas dimensões numa ventana junto à entrada principal: «tem seu campanayro sobre a porta prinçipal com Sua campa/» (Barros, Boiça e Gabriel 1996, p. 368).

A configuração atual da igreja corresponde a uma obra empreendida «em finais da centúria de Seiscentos, adquirindo uma organização espacial que se aproxima à que se reconhece no edifício actual», com a construção de «uma capela-mor abóbada, uma sacristia e uma torre sineira, adossadas àquela, e uma capela lateral, junto ao cruzeiro. Procedeu-se, ainda, à abobadagem da nave e do batistério» (Boiça 1998, p. 86). Boiça afirma, ainda, que existiram algumas obras de ampliação introduzidas posteriormente (Boiça 1998, p. 86), como nos parece ter sido o caso da atual sacristia e da parede que encerra o pátio de acesso à sacristia. A Torre do Relógio foi outra dessas ampliações, realizadas na década de 1960.

É possível acompanhar o projeto da Torre do Relógio, a partir dos documentos conservados na Junta de Freguesia de Corte do Pinto que incluem o Caderno de Encargos, orçamentos e projeto da Torre da Igreja à escala 1:100, bem como a correspondência trocada com a Direção-Geral dos Serviços de Urbanização (JFCP [1964-1966]). O projeto foi pedido pelo presidente da junta, o Dr. Pereira da Silva¹⁸, no âmbito do *Plano Comemorativo de 1966*, programa de melhoramentos no interior do país promovido pelo Ministério das Obras Públicas do Estado Novo. As várias inscrições com a data de 1966, nos poços de abastecimento de água na aldeia, fazem-nos crer que estes correspondem, também, a infraestruturas que beneficiaram do Plano Comemorativo de 1966.

¹⁸ Informação corroborada através de conversa informal com Idália Barbosa, administrativa na Junta de Freguesia de Corte do Pinto.

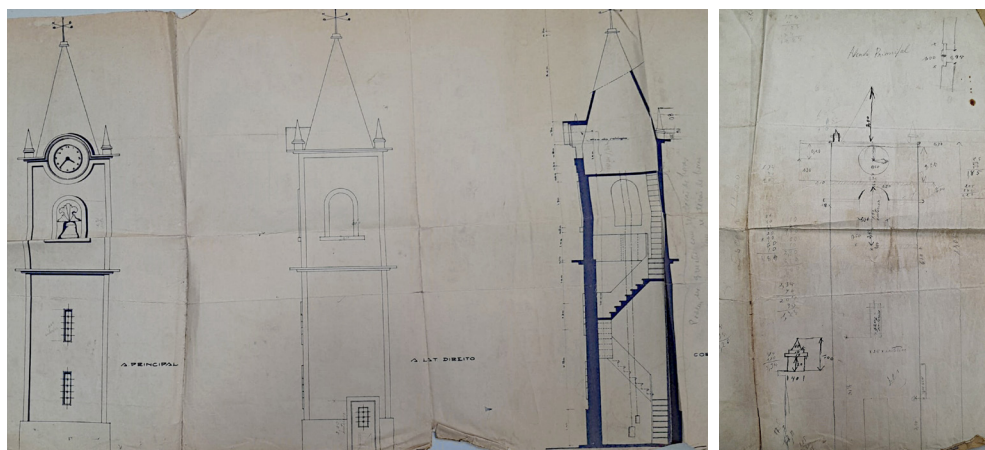


Fig. 3. Alçados do projeto inicial para a torre do relógio de Corte do Pinto

Fonte: JFCP [1964-1966]

A 23 de junho de 1965, o arquiteto Alberto Rodrigues assinou a apreciação da obra e enviou-a para a Direção-Geral dos Serviços de Urbanização, juntamente com o estudo para a construção da torre sineira e do relógio. O documento apresenta sugestões de alteração de um projeto inicial orçamentado em 67 060\$00 e que seria subsidiado pelo «Plano Comemorativo de 1966 com a participação de 28 contos e o subsídio de 28 contos» (JFCP. *Dossiê referente à construção da Torre da Igreja*, [1964-1966]). Inferimos que o desenho dos alçados da torre sineira, da responsabilidade da Fábrica de Relógios Monumentais de Manuel Fonseca Cousinha em Almada (Fig. 3), corresponda ao projeto inicial, uma vez que estão esboçadas no verso as alterações que se pretendiam para a futura torre.

A descrição das técnicas e materiais a usar, assim como a identificação do empreiteiro, Sérgio Caiado Raminhos, de São Brás de Alportel, encontram-se também no processo. Segundo uma carta endereçada ao presidente da Junta de Freguesia de Corte do Pinto, enviada a 28 de abril de 1966, sabemos que, por essa altura, o empreiteiro tinha «completamente terminado as obras de construção da torre da igreja». Contudo, a obra só ficou formalmente terminada a 28 de dezembro de 1966, data do Auto de Vistoria Geral que não regista «nenhuma observação [...] a fazer quanto ao modo como os trabalhos foram executados» (JFCP. *Dossiê...*, [1964-1966]).

A necessidade de construir uma nova torre para albergar o relógio está explícita num dos ofícios de apreciação do projeto, a primitiva torre era «de reduzida altura, mas sem possibilidade de elevação por não oferecer segurança» (JFCP. *Dossiê...*, [1964-1966]). Seria, por isso, impossível adaptar a antiga torre para receber o relógio. Assim se justifica que, ainda que numa solução pouco convencional, a atual igreja possua duas torres. Com a nova torre, o templo de Corte do Pinto aproximou-se morfologicamente das outras igrejas congêneres das proximidades, como a de Santana de Cambas, que possui, também, a torre do relógio adossada à fachada.



Fig. 4. Sino a nascente, Corte do Pinto, 29 de novembro de 2023

Fonte: Fotografia do autor

Atualmente, a igreja paroquial de Corte do Pinto possui quatro sinos. Três encontram-se na torre sineira primitiva, posicionada a nascente. Dois ainda são tangidos de forma manual. O terceiro, por se ter danificado, deixou de ser tocado em meados da década passada. Existe um quarto sino, o mais recente, colocado na torre do relógio.

O sino a nascente (Fig. 4) encontra-se suspenso num cabeçalho de madeira fixo à ventana este da torre e tem algumas particularidades que o distinguem dos restantes sinos da freguesia. A asa singela e a sua configuração são particularmente diferentes das que conhecemos e dos restantes da mesma paróquia. A junção entre a asa e o ombro do sino é sobrelevada. É possível que este aspeto tenha a ver com a técnica de modelação ou de fixação do sino ao respetivo cabeçalho, mas, com os elementos existentes à data, é-nos impossível chegar a mais conclusões.

Outro aspeto curioso é o facto de o cabeçalho apresentar uma cegonha que permitiria a sua oscilação, ou seja, o bamboar¹⁹ do sino. Porém, atualmente o sistema de suspensão encontra-se fixo na estrutura arquitetónica, tornando, por isso, impossível

¹⁹ Sobre o bamboar do sino através do sistema de cegonha, veja-se o capítulo «4.2. Formas de tocar o sino» da dissertação de mestrado *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundição de Sinos de Rio Tinto* de Diana Felícia (2019, pp. 113-117).

o bamboar da peça. Esta configuração levanta-nos algumas questões relativamente à data de colocação da peça e à sua proveniência, uma vez que não parece vocacionada para a estrutura da torre onde se encontra atualmente.

O sino não possui inscrições, elementos decorativos, marcas ou data, apresentando apenas cordões na superfície. Um aspeto bastante peculiar são as suas 8 perfurações simétricas que ostenta na zona superior: 4 na face voltada para o exterior da torre e 4 no lado oposto. O seu posicionamento, em formato de losango, remete para o formato de uma placa informativa ou outro qualquer objeto agregado. Luís Sebastian refere a prática de acrescentar perfurações em sinos para lhes melhorar o som. Contudo, excluimos essa hipótese uma vez que o mesmo autor identifica a prática como «puramente medieval», e por isso anacrónica em relação à presente cronologia. Neste caso, as perfurações seriam feitas «na zona do ombro do sino» (Sebastian 2008, p. 48). Sublinhe-se, ainda, que «a convicção de que esta prática melhoraria realmente a sonoridade final do sino é, cientificamente, um erro, provavelmente um equívoco fruto de má interpretação, natural numa atividade baseada no empirismo técnico» (Sebastian 2008, p. 48).

Outrossim, o perfil exterior parece-nos diferente dos outros dois sinos da mesma torre: é mais reto até mais de metade da barriga, a sua convexidade é mais próxima do bordo e o ombro parece mais angular. Esta morfologia remete-nos para os sinos de fabrico inglês presentes na Igreja da Mina de São Domingos e que analisaremos no ponto «3. A Igreja e os sinos da Mina de São Domingos». Pelo seu formato, pela possibilidade de ter existido um objeto ou placa agregado, assim como pela ausência de inscrições e elementos iconográficos, indagamos a possibilidade de este sino não ter sido produzido para servir propósitos litúrgicos, mas que possa ter estado associado a alguma das infraestruturas da mina como a escola²⁰ ou o quartel da polícia²¹. Apesar de não encontrarmos exemplos paralelos de elementos agregados aos sinos, conjecturamos que neles possam ter estado, outrora, informações relativas ao fundidor, ao comitente ou ao seu destino original.

Atualmente o sino encontra-se danificado. Por ausência de manutenção, o badalo já não se encontra funcional e o sino está inutilizado. Em tempos, Ana Mendes chegou a tangê-lo. Não sendo possível datar com precisão o ocorrido, podemos constatar, através do Google Street View, que, em janeiro de 2015, existia ainda uma corda presa ao badalo, pelo que concluímos que a inutilização foi posterior.

²⁰ Como se pode verificar através da fotografia disponível *online* no site do CEMSD, a primitiva escola da mina teria um nicho para receber um sino (CEMSD [s.d.]a). Esta terá sido demolida, juntamente com outras infraestruturas, na década de 70 do século XIX para dar continuidade à exploração mineira a céu aberto.

²¹ Atualmente, ainda é possível observar a torre do antigo quartel da polícia, agora conhecida por Casa da Torre. Está ainda presente na memória de muitos locais os tempos em que a torre terá tido um relógio mecânico e um sino que foram, em meados do século XX, substituídos por uma sirene. Esta informação é corroborada por vários comentários no Grupo de Amigos da Mina de São Domingos no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5758654644202400&set=gm.6372912792736255&idorvanity=155947664432830> [consult. 2024-09-11].

O sino a sul (Fig. 5, à esquerda) é o menor do conjunto e apresenta uma asa singela. Encontra-se no vão voltado a sul da primitiva torre sineira. É decorado com cordões e uma rendilha junto ao ombro, possuindo uma inscrição «SILVA FILHOS . LX^a 1862», que atesta a sua produção por Manoel António da Silva, em Lisboa, no ano de 1862. Porém, não encontramos o registo da sua encomenda.

O fundidor Manoel António da Silva exerceu a sua atividade no século XIX, como comprovam várias inscrições já identificadas: nos oito sinos da Igreja do Santíssimo Nome de Jesus (Odivelas, 1866); no sino da Ermida de Nossa Senhora dos Prazeres, no Vale do Paian (Odivelas, 1867) (Valdez 1916, pp. 202-203); nos oito sinos da Igreja de São Cristóvão (Lisboa, 1881) (Valdez 1912a, p. 412); nos seis sinos da Igreja de São José em Santa Justa (Lisboa, 1860) (Valdez 1912a, pp. 419-420); nos oito sinos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Barreiro, 1837) (Valdez 1912b, p. 550), «fundidos nas oficinas de Manuel António da Silva, Filhos e Santareno, em Lisboa» (SIPA 2011a); no sino do campanário dos antigos Paços do Concelho e atual Junta de Freguesia de Vila Ruiva (Vila Ruiva, 1863) (Espanca 1992, p. 301).

O sino a poente (Fig. 5, à direita) apresenta igualmente uma asa singela e dispõe de uma cegonha que terá permitido, em tempos, o seu bamboar. É o sino com mais elementos decorativos deste conjunto, tendo vários cordões, duas bandas de rendilhas de cariz vegetalista e um crucifixo²². Este sino, tal como o sino a nascente, carece de intervenção urgente, uma vez que, segundo Ana Mendes, o badalo já tombou duas vezes.



Fig. 5. Imagem à esquerda: sino a sul, Corte do Pinto, 29 de novembro de 2023;
imagem à direita: sino a poente, Corte do Pinto, 29 de novembro de 2023

Fonte: Fotografias do autor

²² Optámos por adotar a nomenclatura proposta por Diana Felícia no artigo *Em nome de quem os sinos dobram: a coleção de carimbos da Fundação de Sinos de Rio Tinto* (Felícia 2020, p. 177).

A inscrição no sino «CANDIDO ROIZ BELLAS LISBOA 1874» indica-nos que terá sido fundido em 1874 por Cândido Rodrigues Belas, de Lisboa. Tal como nos restantes sinos desta torre, não encontrámos documentação referente à sua encomenda.

Conhecem-se vários sinos a sul do Tejo fundidos por Cândido Rodrigues Belas: três sinos da Igreja do Espírito Santo (Montijo²³, 1867) (Valdez 1912b, p. 547); oito sinos da Igreja de Santo Antão (Évora, 1856) (TAAC [s.d.]; FSBSSJF 2023, pp. 11-16); um sino da Igreja e Convento de Santo António da Piedade (Redondo, 1873) (SIPA 2011b); um sino da Igreja Matriz de Santo Estêvão (Beringel, 1877) (Espanca 1992, p. 228). Este fundidor também produziu sinos para antigos territórios portugueses, por exemplo, para Goa, onde se localizam três sinos originários de igrejas cristãs e que se encontram atualmente no templo hindu Sri Shantadurga de Dhargal (Pernem Taluka, 1818, 1870 e 1871)²⁴ (Sanjeev V Sardesai 2020). No Brasil, conserva-se um sino usado no Engenho Novo²⁵, no município de São Miguel de Taipu (Paraíba, 1864)²⁶ (Correia [s.d.]). A fundição de sinos de Portugal para o território brasileiro, durante o período colonial, foi um dos aspetos estudados por Luís Sebastian através da documentação do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa (Sebastian 2014).

Como referido anteriormente, não encontrámos nenhum documento relativo à encomenda dos sinos de Corte do Pinto, o que não significa que essa documentação não exista. A análise de algumas fontes faz-nos suspeitar que, para além da hipótese já apresentada em relação ao sino nascente, outro dos sinos atuais tenha sido transferido de outra igreja ou capela. Como já foi esclarecido, as Visitações de 1565 informam-nos que existia um campanário com uma campa. Não nos foi possível perceber quando é que esta campa ou pequeno sino foi substituído, uma vez que, no inventário de 1887, é referido que existiam na sacristia «duas campainhas de bronze sendo uma partida» e «um sino de bronze na torre» (ADB. *Inventário e revisão dos bens...*, [1887]). É coerente pensar que o sino inventariado dissesse respeito a um dos dois sinos atuais, o sino a sul (1862) ou o sino a poente (1874), que ainda lá estaria aquando do Auto de Arrolamento de Bens de 1911, onde se inventariou «um sino e duas sinetas de bronze» (ADMF. *Auto de Arrolamento de Bens Culturais...*, [1911]). Porém, uma cruz na margem da folha indica-nos que, em algum momento posterior, aqueles objetos deixaram de integrar o património da igreja. A ser assim, à partida, não se tratava de nenhum dos atuais sinos suspensos na primitiva torre. Futuras investigações poderão ajudar a esclarecer esta questão, sobretudo se for possível rastrear a origem da encomenda deste conjunto.

Um dos aspetos que consideramos pertinentes é o facto de as datas de fundição de ambos os sinos coincidirem com as primeiras décadas de atividade da mina e, conseqüentemente, corresponderem a um período de aumento exponencial de paroquianos. A possibilidade de algum dos sinos ter vindo de uma paróquia próxima

²³ Denominado à época Aldeia Galega do Ribatejo.

²⁴ Tradução livre a partir de Sanjeev V Sardesai 2020.

²⁵ Engenho designa as antigas unidades de transformação de cana-de-açúcar presentes nas fazendas brasileiras.

²⁶ Note-se que o autor não cita a fonte desta informação.



Fig. 6. Sino do relógio, Corte do Pinto,
29 de novembro de 2023

Fonte: Fotografias do autor

poderá também ser uma hipótese, nomeadamente na sequência das obras realizadas na torre da Igreja de Santana de Cambas, em 1891. É possível que, dada a envergadura do empreendimento, se tenha justificado a encomenda de novos sinos para a referida igreja, uma vez que foi noticiada, de forma exagerada, a elevação da torre como não ficando «aquém da catedral de Rouen, ou das pirâmides do Egipto» (CEMSD [1891]).

O sino do relógio (Fig. 6), conhecido na aldeia como sino das horas ou sino novo, é composto por uma asa singela. Encontra-se disposto num cabeçalho de madeira com o que nos parece ser uma cegonha inutilizada. Possui a inscrição «COUSINHA – ALMADA 1966» e é decorado com várias linhas de cordões, duas bandas de rendilhas vegetalistas, um ostensório na face voltada ao interior da torre e um crucifixo resplendorado na face oposta. Segundo a Fundação de Braga, este será um modelo de sino moderno «de nota RE#» com 150 kg de peso e 60 cm de diâmetro²⁷.

O pedido do relógio e sino está orçamentado no processo de construção da torre. A empresa visada, já enunciada na inscrição do sino, é A Boa Construtora – Fábrica de Relógios Monumentais, Relógios para Torres, Carrilhões, Sinos, etc., fundada em 1930 por Manuel Francisco Cousinha em Almada (Breve história do

²⁷ Informação gentilmente cedida pela Fundação de Sinos de Braga, Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.

relógio [s.d.]). Apesar da marca, é possível que este sino tenha sido fundido noutra lugar, de acordo com a prática deste fabricante de relógios, que vendia as suas máquinas com sinos incluídos e, por isso, «encomendava aos fundidores, muitas vezes solicitando que o seu nome fosse impresso nos sinos para poder instalá-los a operar com os seus relógios» (Vieira 2022, p. 85). A partir da dissertação de Diana Felícia, inferimos que o sino tenha sido fundido na fábrica de fundição de sinos de Rio Tinto (Gondomar) pois, no início da década de 60, estas empresas tornaram-se parceiras de negócios (Felícia 2019, p. 53), existindo registos de vários sinos fundidos em Rio Tinto para a Cousinha na mesma cronologia²⁸. Só existindo duas fábricas a fundir sinos à época, a de Braga e a de Rio Tinto, e estando a Cousinha de relações cortadas com a fundição de Braga²⁹, parece-nos certa esta suposição.

No orçamento anexado aos documentos da torre do relógio é possível verificar que o custo do «Relógio e sino» para a torre foi de 23 500\$00 (vinte e três mil e quinhentos escudos), tendo os «3 sinos menores» um custo de 6000\$00 (seis mil escudos). Destes últimos, não se encontram quaisquer vestígios, pelo que inferimos, por isso, que nunca tenham sido adquiridos.

Em meados da segunda metade do século XX, o relógio, originalmente com o mostrador em mármore³⁰, foi substituído por um de «Tipo Árabe de 100 cm de diâmetro»³¹. Atualmente, o sino toca de forma automática através de um relógio computadorizado e um martelo de picar instalado pela empresa Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda., a 2 de dezembro de 1993³². A inscrição no mostrador «JERÓNIMO BRAGA» e o manual «Instruções de funcionamento do relógio de torre computadorizado», na posse da Junta de Freguesia, corroboram esta informação.

O toque do sino está automatizado e apenas é usado para tocar as horas e as «horas meias»³³. Diariamente, o passar do tempo é enunciado duas vezes, primeiro dois minutos antes da hora e depois na hora exata. O número de badaladas corresponde à hora que anuncia, com exceção das horas meias em que o sino é repicado apenas uma vez.

3. A IGREJA E OS SINOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS

Igualmente posicionada numa elevação, na zona central da povoação encontra-se a Igreja da Mina de São Domingos (Fig. 7), templo imponente de feição revivalista que se destaca na paisagem urbana da aldeia. Prova desse revivalismo são os botarés

²⁸ Veja-se o «Apêndice 4 – Tabela de Recolha e Inventariação de Correspondência, 1957-1970» do Volume II da dissertação de Diana Felícia (Felícia 2019).

²⁹ Veja-se o «Capítulo 4.1.2. "Há males que vêm por bem": o caso da parceria que correu mal, mas que abriu as portas de um novo ofício», da dissertação de Mestrado de Yuri Vieira (Vieira 2022, pp. 82-86).

³⁰ Informação obtida através de conversa informal com Idália Barbosa.

³¹ Informação gentilmente cedida pela Fundação de Sinos de Braga, Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.

³² Informação gentilmente cedida pela Fundação de Sinos de Braga, Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.

³³ «Horas Meias» é a designação para o toque dado a assinalar as meias horas presente no manual *Instruções de funcionamento do relógio de torre computadorizado*.

«cilíndricos de tijolos sobrepujados de coruchéus cónicos» mencionados no documento *Informação da Direcção, n.º 164* (ADB. *Documentos apensos à Escritura...*, [1950]), projetados de forma a «conferir-lhe traça arquitetónica, embora modesta, do estilo gótico alentejano, de que são exemplares a Igreja de S. Brás em Évora e a de S.to André em Beja» (ADB. *Documentos apensos à Escritura...*, [1950]).

Orientada de sudeste para noroeste, possui planta de nave longitudinal com uma capela-mor mais estreita. A torre sineira encontra-se no lado da epístola, adossada à lateral da capela-mor.

O nome desta povoação, e do complexo mineiro, tem origem na pequena ermida e serro com a toponímia homónima, que se encontravam no local onde se começou a explorar a mina. A Ermida de «Sancto Domyngos de Cambas» (Barros, Boiça e Gabriel 1996, p. 367) é referida nas Visitações de 1565 e pertencia à época ao termo de Santana de Cambas. Com os avanços da exploração mineira «e o desenvolvimento do povoado, na proximidade daquele local foi edificada uma imponente igreja católica, inaugurada em 1863» (FSM [s.d.]) que devido aos avanços da extração a céu aberto do chapéu de ferro teve de ser demolida em 1876. Foi por isso necessária a construção do novo templo, erigido «num “terreiro” dominante da parte urbana da mina onde está instalada a sua Administração» (*Informação da Direcção, n.º 164*). Porém, acabou por ser destruída num incêndio em agosto de 1938. A 2 de dezembro de 1951 é inaugurada a atual igreja no mesmo local da anterior (CEMSD [s.d.])b).

A publicação *online* do Centro de Estudos da Mina de São Domingos (CEMSD) transcreve o «documento número 5 intitulado “Memórias”, referente à Escritura de Empreitada da Igreja da Mina de São Domingos, lavrada no livro de Notas para Escrituras Diversas número 81-C do Cartório Notarial de Beja» e os «documentos apensos à referida escritura», datada de 1950 (CEMSD [s.d.])b). Tivemos acesso a toda a documentação presente na referida escritura no Arquivo Distrital de Beja que inclui procurações, vários desenhos do projeto (Fig. 8) e o Caderno de Encargos (ADB. *Documentos apensos à Escritura...*, [1950]).



Fig. 7. Igreja da Mina de São Domingos, abril de 2024

Fonte: Imagem retirada da plataforma Google Street View

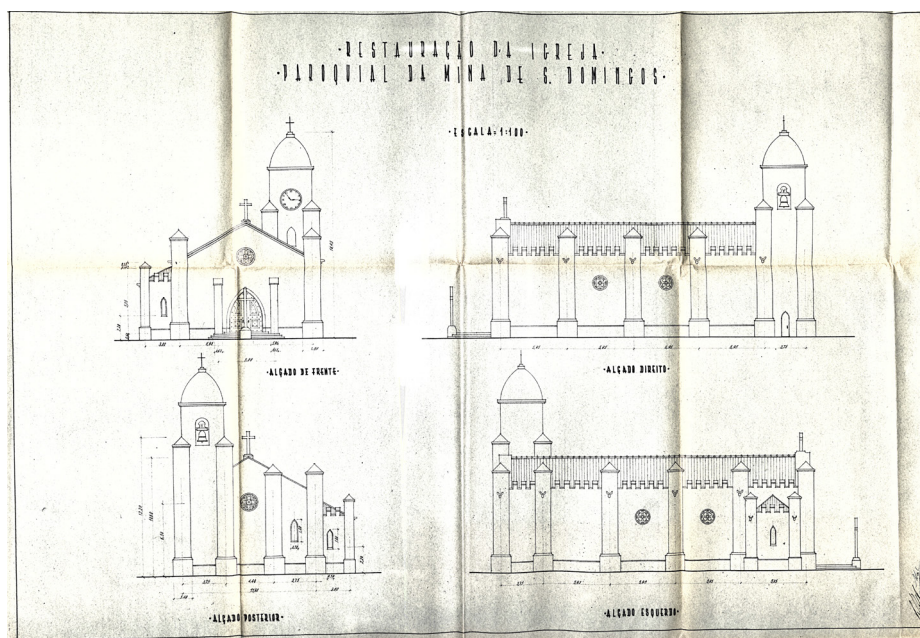


Fig. 8. Alçados do projeto de restauro da Igreja da Mina de São Domingos

Fonte: ADB. *Documentos apensos à Escritura...*, [1950]

O projeto para a igreja é entendido como uma obra de restauro da anterior, uma vez que algumas paredes e a torre da igreja estariam em condições de serem reintegradas na nova empreitada. Sobre a torre é referido, na página 2 do documento *Memória*, que «foram suprimidas as ameias e foi projetada uma cúpula a executar com abóbada de tijolo com argamassa hidráulica e guarnecimento interior e exterior de caiação a branco, encimada com uma cruz de ferro» (ADB. *Documentos apensos à Escritura...*, [1950]).

Note-se que, apesar de não ser a sede da paróquia, a Igreja da Mina de São Domingos rivaliza em monumentalidade com a igreja paroquial, aspeto facilmente justificado pela importância que a mina teve como local de extração mineira concessionada à empresa Maison & Barry, Limited «durante cerca de cento e sete anos» (Custódio 2013, p. 33), entre 1859 e 1966.

A igreja possui três sinos (Fig. 9). Todos se localizam na torre sineira da igreja suspensos em cabeçalho fixo. Apesar de serem idênticos entre si, possuem variações de peso e tamanho. Segundo a Fundação de Braga, são sinos de «modelo antigo»: o sino de nota LA pesa 380 kg e possui 90 cm de diâmetro; o sino de nota SI pesa 265 kg e tem 81 cm de diâmetro; e o sino de nota DO pesa 220 kg e apresenta um diâmetro de 77 cm³⁴.

³⁴ Informação gentilmente cedida pela Fundação de Sinos de Braga, Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.



Fig. 9. Da esquerda para a direita: o sino do alçado esquerdo, a sudoeste, agosto de 2024; o sino do alçado posterior, a noroeste, agosto de 2024; o sino do alçado direito, a nordeste, agosto de 2024

Fonte: Fotografia do autor

Os sinos são sóbrios, tendo apenas nove feixes de cordões como ornamento e inscrições. O perfil exterior dos sinos remete-nos para o sino nascente de Corte do Pinto; apesar de a sua curvatura ser mais pronunciada, o ombro é igualmente angular.

Como já referido, os sinos apresentam inscrições. Os efeitos do tempo e da exposição aos elementos na superfície externa dos sinos e a impossibilidade de ler a face virada para o exterior da torre não nos permitem ter a certeza de que as inscrições fossem as mesmas em todos os sinos. Porém, através do registo fotográfico cedido por José Zarcos Palma, percebemos que, pelo menos um, ostenta a inscrição: «O COBRE DE QUE HE FEITO ESTE SINO FOI EXTRAHIDO DESTA MINA DE S. DOMINGOS A.D. 1866». A leitura parcial da inscrição na face virada ao exterior foi possível graças às fotografias publicadas por António Pacheco nas redes sociais³⁵, que permitiram ler o nome do fundidor e a data de fundição de um dos sinos numa faixa imediatamente abaixo do ombro: «JOHN WARNER & SONS CRESCENT FOUNDRY [...] IN 1867». Ao centro da barriga, encontra-se a inscrição «SANTA BARBARA».

Fundidos em 1867, os sinos foram encomendados pela empresa exploradora do complexo mineiro à John Warner & Sons Crescent Foundry para a primeira igreja erguida na Mina de São Domingos. Esta informação já tinha sido assinalada pela publicação online do CEMSD (CEMSD [s.d.])^b, que afirma que o sino da primeira igreja terá sido «fabricado em Londres, propositadamente para a primeira igreja com cobre extraído de S. Domingos» (CEMSD [s.d.])^b. Apesar de a publicação referida não

³⁵ A publicação encontra-se acessível no Facebook do Grupo de Amigos da Mina de S. Domingos, disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=928127170551430&set=pcb.1009358189091769>.

apresentar a fonte desta informação, supomos que possa ter sido aferida através das inscrições presentes nos sinos. O transporte de bens de Inglaterra para a Mina de São Domingos não é invulgar se tivermos em conta que, segundo as tradições do culto anglicano, «o húmus térreo» usado no popularmente designado cemitério dos ingleses «foi importado da Grã-Bretanha, dado que a comunidade não aceitava ser sepultada em solo estrangeiro e cristão» (Custódio 2013, p. 173). Igualmente importado de Inglaterra terá sido o mobiliário urbano em ferro fundido usado na urbanização da aldeia (Carvalho 2009, p. 135).

John Warner & Sons Crescent Foundry foi uma renomada fundição de sinos inglesa fundada em 1739 e encerrada em 1949 (GGBIH [s.d.]b). A empresa esteve sempre na mesma família desde a sua origem e, para além de responder a encomendas em território inglês, fundiu de igual forma sinos e carrilhões para todo o mundo, nomeadamente Nova Zelândia, Austrália, Índia, Tanzânia, África do Sul, Espanha, Noruega, Estados Unidos da América e Canadá (TB 2021). Uma das suas encomendas mais notáveis foi o primeiro grande sino para a torre do relógio do Palácio de Westminster, mais conhecido por Big Ben, que ocupa um lugar de destaque no nosso imaginário coletivo. Fundido em 1856, na vila de Norton, na região de Yorkshire e Humber, o sino de dimensões gigantescas foi transportado por linhas férreas e por mar até Londres (GGBIH [s.d.]a). Ainda durante o período de testes no local provisório, em outubro de 1857, surgiu uma rachadura no corpo do sino que ditou a sua refundição. Devido a inconciliações a respeito da responsabilidade, o sino acabou por ser refundido pela Whitechapel Bell Foundry, em 1858. Na época especulou-se sobre o caso e argumentou-se que tinha sido provocado pelas dimensões colossais deste objeto, que pesava 16 toneladas, pela composição da liga metálica utilizada ou ainda pelo peso desadequado do martelo que teria 660 kg (GGBIH [s.d.]b).

A ausência da representação iconográfica de santa Bárbara, evocada apenas através do seu nome, é concordante com o espírito anglicano dos dirigentes da empresa mineira. Contudo, o patronato de santa Bárbara em sinos da Igreja Católica tornou-se recorrente a partir do século XV, à qual acresce a génese mineira da sua localidade, atividade da qual a virgem mártir era também protetora. O patronato de santa Bárbara em sinos é recorrente (Felícia 2020, p.172):

Santa Bárbara oferece proteção contra as trovoadas e relâmpagos, sendo igualmente evocada em situações de morte súbita. Ademais, a jovem mártir é ainda patrona dos artífices e artelheiros, assim como dos arquitetos, mineiros, canteiros, fundidores de sinos e tocadores de carrilhão (Felícia 2019, p. 104).

Na coleção de carimbos da Fundição de Sinos de Rio Tinto, santa Bárbara é das devoções mais representadas, ficando apenas atrás da representação de são Pedro e em pé de igualdade com as de santo António e são Sebastião (Felícia 2020).

A relação entre o patronato de santa Bárbara e a atividade mineira é desenvolvida na dissertação de Hélia Gama que aborda o culto à imagem de santa Bárbara que se encontrava no interior da mina de S. Pedro da Cova, em Gondomar (Gama 2022). Santa Bárbara encontra-se presente também na Mina de São Domingos, sendo uma das imagens celebradas e que saíam recorrentemente em procissão, como refere Hélia Gama, através da obra de Leite Vasconcelos:

no seu dia, levam a Sua imagem num andor e durante a procissão (e todo o dia) são disparados tiros de pólvora seca. Os tiros, que são uma prática comum a outras minas, representam o seu caráter lendário fazendo analogia aos trovões, raios e explosões das quais protege e segundo os quais o seu pai havia sido fulminado dessa forma (Vasconcelos apud Gama 2022, p. 62).

Na página do CEMSD estão disponíveis várias fotografias da dita procissão (CEMSD [1907]; CEMSD [1947]; CEMSD [194-]; Ribeiro [1937]).

A 25 de março de 2024, foi instalado um relógio computadorizado *Maestro2*, dois martelos de picar e um telecomando de oito canais³⁶. Este sistema automático foi fornecido por Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda. O mostrador não foi substituído, mantendo-se o mesmo de tipo romano e 100 cm de diâmetro³⁷. As fotografias partilhadas, em 2012, por José Zarcos Palma nas redes sociais mostram-nos o anterior mecanismo, que funcionaria antes do sistema eletrónico. A atravessar verticalmente a exígua escadaria da torre encontram-se as cordas presas aos badalos, provas do toque manual aqui praticado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um estudo de caso, este artigo procura alargar o conhecimento sobre os sinos e o seu tanger. Durante o período que dedicamos a este tema, percebemos o quão complexo é entender o percurso que estes objetos litúrgicos fizeram desde a sua fundição até ao lugar que ocupam atualmente. Enquanto o rastreamento de alguns surguiu de forma bem informada, como é o caso do sino do relógio em Corte do Pinto, outros revelaram-se um verdadeiro enigma, tendo levantado mais perguntas do que respostas. Veja-se o caso dos três sinos presentes na antiga torre sineira de Corte do Pinto cuja origem não conseguimos esclarecer de forma taxativa. Deixamos em aberto ao longo deste texto uma série de questões que podem ser estudadas e aprofundadas no futuro através de novos métodos e perspetivas.

Os sinos estudados reforçam o conhecimento sobre a ampla difusão do trabalho dos seus fundidores, pensado para o mercado nacional e internacional. É o caso de

³⁶ Informação gentilmente cedida pela Fundação de Sinos de Braga, Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.

³⁷ Informação gentilmente cedida pela Fundação de Sinos de Braga, Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.

Cândido Rodrigues Belas, com obras no Brasil e em Goa ou o da fundição inglesa de John Warner, responsável pela primeira fundição do Big Ben e que executou os sinos da Mina de São Domingos, uma localidade distante no interior de Portugal, mas que a exploração mineira tornou menos isolada.

No nosso entendimento, os sinos destas localidades são objetos que traduzem através da sua materialidade duas realidades diferentes: Corte do Pinto, uma aldeia de interior num meio físico hostil e com pouco poder económico, em que alguns dos pequenos sinos poderão ter vindo de outras igrejas; a Mina de São Domingos, fundada para servir o próspero complexo mineiro e cujos sinos foram encomendados e transportados desde Inglaterra até ao interior de Portugal. Este contraste que a materialidade dos objetos nos revela não é apenas uma mera curiosidade, mas sim um meio de demonstrar como o estudo dos objetos permite dar a conhecer aspetos determinantes da história dos lugares.

Nas últimas décadas, o estudo das relações entre o som e os territórios (as chamadas paisagens sonoras) tem vindo a ser reconhecido em «diferentes áreas científicas, promovendo o desenvolvimento de novos campos de estudo e incentivando, a partir da abordagem interdisciplinar, novas reflexões em torno da cultura aural» (Conde, Sá e Paula 2021). Destacamos, por isso, a importância do tanger dos sinos enquanto património imaterial integrado na paisagem sonora local e, consequentemente, o papel dos/as últimos/as tocadores/as de sinos para a continuidade deste património vivo. As transformações a que este património intangível está sujeito reflete-se nas alterações que os toques dos sinos sofrem através da sua automatização e progressivo silenciamento³⁸.

Apesar de, por enquanto, o tanger manual estar assegurado nestas aldeias, seria pertinente um estudo alargado sobre esta prática. A divulgação deste património junto das comunidades e das gerações mais novas será uma forma de garantir a sua continuidade e de fomentar a autovalorização de todos os envolvidos. Pelos motivos expostos, esperamos que este estudo seja um ponto de partida para o futuro e que ajude a pensar, nas suas linhas de investigação possíveis, um património em potência para o território.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem o contributo de todos os que nos dedicaram o seu tempo e disponibilidade. Começamos, por isso, por agradecer à tocadora de sinos de Corte do Pinto, Ana Mendes. Sem a sua colaboração, este trabalho não teria tido início. Queremos também agradecer à Junta de Freguesia de Corte do Pinto, que, através de Idália Barbosa, Ana Branco, Fátima Fernandes e do Presidente de

³⁸ Veja-se o artigo no jornal *Público* sobre o fim do toque de horas noturno que dividiu e indignou os habitantes da aldeia de Santana de Cambas (Mértola): <https://www.publico.pt/2023/08/18/local/noticia/sino-santana-cambas-ja-nao-toca-24-horas-dia-aldeia-dividiuse-2060459>.

Junta, Ricardo Godinho, nos abriram portas fundamentais para a concretização deste estudo. Agradecemos, de igual forma, o apoio prestado por Andreia Santos, António Pacheco, Francisco Cardeira, Joaquim Cardeira, José Zarcos Palma, Leonor Gonçalves, Sara Ribeiro e Soraia Cruz, nomes por nós conhecidos e que fazem parte da história da terra.

Agradecemos à Fundação de Sinos de Braga Serafim da Silva Jerónimo & Filhos pela informação partilhada sobre os relógios e os sinos das torres estudadas.

Por fim, à orientação prestada pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa, que nos inspirou a olhar para os sinos e para a tradição sineira com um outro olhar.

FONTES

Arquivo Digital – Ministério das Finanças

ADMF. *Auto de Arrolamento de Bens Culturais. Corte do Pinto*, [1911] [Em linha]. Código de referência: PT/ACMF/CJBC/BEJ/MER/ARROL/002 [consult. 2024-08-17]. Disponível em: https://purl.sgmf.gov.pt/129238/1/129238_item1/index.html.

Arquivo Distrital de Beja

ADB. *Inventário e revisão dos bens, paramentos, alfaias, joias e mais utensílios de culto da Igreja de Corte do Pinto*, [1887] [Em linha]. Código de referência: PT-ADBJA-GCBJA-Correspondência expedida/recebida do administrador do concelho de Mértola do ano de 1887 [consult. 2024-08-17]. Disponível em: <https://adbja.dglab.gov.pt/inventario-e-revisao-dos-bens-paramentos-alfaias-joias-e-mais-utensilios-de-culto-da-igreja-de-corte-do-pinto>.

ADB. *Documentos apensos à Escritura de Empreita da Igreja da Mina de São Domingos lavrada no livro de Notas para Escrituras Diversas número 81-C do Cartório Notarial de Beja*, [1950]. Código de referência: PT-ADBJA-NOT-CNBJA1-001-0270.

Junta de Freguesia de Corte do Pinto

JFCP. *Dossiê referente à construção da Torre da Igreja*, [1964-1966]. Sem cota ou referência arquivística.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Helena, 1997. *Mina de S. Domingos, Génese, Formação Social e Identidade Mineira*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. ISBN 972-9375-07-0.
- BARROS, Maria de Fátima Rombouts de, Joaquim Ferreira BOIÇA, e Celeste GABRIEL, 1996. *As comendas de Mértola e Alcaria Ruiva. As visitasões e os tombos da ordem de Santiago 1482-1607*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. ISBN 972-9375-06-2.
- BARROS, Maria de Fátima Rombouts de, e Joaquim Ferreira BOIÇA, 1995. *As Terras, As Serras, os Rios. As Memórias Paroquiais de Mértola do ano de 1758*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. ISBN 972-9375-05-4.
- BENEDETTI, Marina, e Teresinha DUARTE, ed., 2017. *OPIS: Dossiê História Religiosa na Itália e no Brasil* [Em linha]. Goiás: Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Unidade Acadêmica Especial História e Ciências Sociais. Jul/dez., 17(2) [consult. 2024-11-12]. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opis/article/download/50052/24586#page=87>.
- BOIÇA, Joaquim Ferreira, 1998. *Imaginária de Mértola: tempos, espaços, representações*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. ISBN 972-9375-08-9.

- Breve história do relógio. Em: *Cousinha, relógios de torre e sinos* [Em linha] [s.d.] [consult. 2024-08-26]. Disponível em: <https://www.cousinha.pt/historia-rel-breve/default.htm>.
- CARVALHO, Rui Emanuel Galvão, 2009. *Património Industrial e Valorização do Território. A Mina de São Domingos*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade NOVA de Lisboa.
- CEMSD [CENTRO DE ESTUDOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS], [1947]. Procissão de Santa Bárbara. Em: *CEMSD* [Em linha]. Página *online* do Centro de Estudos da Mina de São Domingos. Sem cota ou referência arquivística [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.cemsd.pt/node/11180>.
- CEMSD [CENTRO DE ESTUDOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS], [194-]. Procissão a Santa Bárbara. Em: *CEMSD* [Em linha]. Página *online* do Centro de Estudos da Mina de São Domingos. Sem cota ou referência arquivística [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.cemsd.pt/node/2179>.
- CEMSD [CENTRO DE ESTUDOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS], [1907]. Procissão a Santa Bárbara. Em: *CEMSD* [Em linha]. Página *online* do Centro de Estudos da Mina de São Domingos. Sem cota ou referência arquivística [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.cemsd.pt/node/74>.
- CEMSD [CENTRO DE ESTUDOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS], [1891]. Notícias da Mina. Em: *CEMSD* [Em linha]. Página *online* do Centro de Estudos da Mina de São Domingos. Sem cota ou referência arquivística [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.cemsd.pt/node/11102>.
- CEMSD [CENTRO DE ESTUDOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS], [s.d.]a. Escola primitiva da Mina. Em: *CEMSD* [Em linha]. Página *online* do Centro de Estudos da Mina de São Domingos. Sem cota ou referência arquivística [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.cemsd.pt/node/15966>.
- CEMSD [CENTRO DE ESTUDOS DA MINA DE SÃO DOMINGOS], [s.d.]b. Memória. A nova igreja da Mina de São Domingos Em: *CEMSD* [Em linha]. Centro de Estudos da Mina de São Domingos [consult. 2024-08-05]. Disponível em: https://issuu.com/cemsd/docs/memoria_texto_merged/1?ff=true.
- CONDE, Antónia Fialho, Vanda de SÁ, e Rodrigo Teodoro de PAULA, 2021. Introdução. Em: Antónia Fialho CONDE, Vanda de SÁ, e Rodrigo Teodoro de PAULA, eds. *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos sons nas cidades* [Em linha]. Évora: CIDEHUS [consult. 2024-11-11]. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/17597>.
- CORREIA, José Adriano Gomes, [s.d.]. Engenhos da região do Baixo Paraíba localizados no município de São Miguel do Taipu. Em: *Meu Artigo* [Em linha] [consult. 2024-08-17]. Disponível em: <https://meuartigo.brasilescuela.uol.com.br/geografia/engenhos-regiao-baixo-paraiba-localizados-no-municipio-sao-miguel-taipu-pb.htm>.
- CUNHA, Mário Raul de Sousa, 2012. «[...] visitando nós ora pessoalmente o dito mestrado de Santiago [...]». *As Igrejas da Ordem Militar de Santiago. Arquitectura e Materiais*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- CUSTÓDIO, Jorge, 2013. *Mina de S. Domingos. Território, História e Património Mineiro*. Lisboa: SOCIUS – Centro de Investigação em Sociologia Económica e das Organizações; ISEG – Lisboa School of Economics & Management, Universidade de Lisboa. ISBN 978-989-96593-3-9.
- D'ABREU, Alexandre Cancela, Teresa Pinto CORREIA, e Rosário OLIVEIRA, coord., 2004. *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental*. Lisboa: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano. Vol. V. ISBN 972-8569-28-9.
- ESPANCA, Túlio, 1992. *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja, Concelhos de Alvito, Beja, Cuba, Ferreira do Alentejo e Vidigueira*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. Vol. I.
- FELÍCIA, Diana, 2020. Em nome de quem os sinos dobram: a coleção de carimbos da Fundição de Sinos de Rio Tinto. *Revista Mvsev*. Série IV, (24), 167-184.

- FELÍCIA, Diana, 2019. *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundição de Sinos de Rio Tinto*. Relatório de 2.º Ciclo de Estudos em História da Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FSBSSJF [FUNDIÇÃO DE SINOS DE BRAGA SERAFIM DA SILVA JERÓNIMO & FILHOS], 2023. *Intervenção de Restauro e Conservação dos Sinos do Carrilhão e respectivo sistema de toque manual da Igreja de Santo Antão – Évora. Relatório de intervenção* [Em linha] [consult. 2024-08-17]. Disponível em: https://hcommons.org/app/uploads/sites/1001218/2023/07/sinos_relatorio_tecnico.pdf.
- FSM [FUNDAÇÃO SERRÃO MARTINS], [s.d.]. Igreja de S. Domingos. Em: *Fundação Serrão Martins* [Em linha] [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.fundacaoserraomartins.pt/index.php?id=igreja-de-s-domingos&lang=pt>.
- GAMA, Hélia Luís, 2022. *Ajoelhados a teus pés imploramos a tua proteção. Devoção a Santa Bárbara nas minas de S. Pedro da Cova*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- GGBIH [GRACE'S GUIDE TO BRITISH INDUSTRIAL HISTORY], [s.d.].a. Big Ben. Em: *Grace's Guide to British Industrial History* [Em linha] [consult. 2024-09-02]. Disponível em: https://www.gracesguide.co.uk/John_Warner_and_Sons.
- GGBIH [GRACE'S GUIDE TO BRITISH INDUSTRIAL HISTORY], [s.d.].b. John Warner and Sons. Em: *Grace's Guide to British Industrial History* [Em linha] [consult. 2024-09-02]. Disponível em: https://www.gracesguide.co.uk/John_Warner_and_Sons.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, 2021. Vozes «brônzeas» na paisagem sonora eborense. Em: Antónia Fialho CONDE, Vanda de SÁ, e Rodrigo Teodoro de PAULA, eds. *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos sons nas cidades* [Em linha]. Évora: CIDEHUS [consult. 2024-08-10]. Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/17455>.
- RIBEIRO, José Damásio, [1937]. Junto dos túneis da mina. Em: *CEMSD* [Em linha]. Página online do Centro de Estudos da Mina de São Domingos. Sem cota ou referência arquivística [consult. 2024-08-05]. Disponível em: <https://www.cemspd.pt/node/2180>.
- RODRIGUES, Catarina Sequeira, 2017. *Baldio da Serra de Mértola. Uma História da Paisagem*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa.
- SANJEEV V SARDESAI, 2020. Some important chimes in Goa. *The Navhind Times* [Em Linha] 2020-06-23. [consult. 2024-08-17]. Disponível em: <https://www.navhindtimes.in/2020/06/23/magazines/buzz/some-important-chimes-in-goal/>.
- SEBASTIAN, Luís, 2014. A Fundição de Sinos do Reino para o Brasil na documentação do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. *Portvgalia, Revista de Arqueologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP*. Porto: DCTP-FLUP. Nova Série, 35, 117-150.
- SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal* [Em linha]. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche. *Trajectos da História*, 3 [consult. 2024-07-08]. Disponível em: https://issuu.com/museumunicipalcoruche/docs/hist__ria_da_fundi___o_sineira_em_. ISBN 978-972-99637-7-3.
- SILVA, Isabel, coord., 1998. *Dicionário Enciclopédico das freguesias*. Matosinhos: MinhaTerra. Vol. 4. ISBN 972-97885-0-2.
- Sineiro. Em: *Priberam* [Em linha][s.d.]. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [consult. 2024-09-23]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sineiro>.
- SIPA [SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO], 2011a. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Em: *SIPA* [Em linha] [consult. 2024-08-16]. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6628.
- SIPA [SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO], 2011b. Igreja e Convento de Santo António da Piedade. Em: *SIPA* [Em linha] [consult. 2024-08-17]. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8964.

- SIPA [SISTEMA DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO], 2011c. Igreja Paroquial de Corte do Pinto/Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Em: SIPA [Em linha] [consult. 2024-05-13]. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4417.
- SOUSA, Ana Cristina Correia de, 2010. «*Tytolo da prata [...], do arame, estanho e ferro [...], latam cobre ecousas meudas...*» *Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- TAAC [TAGUS ATLANTICUS ASSOCIAÇÃO CULTURAL], [s.d.]. Projeto de restauro do carrilhão da Igreja de Santo Antão de Évora. Em: *Tagus Atlanticus Associação Cultural* [Em linha] [consult. 2024-08-17]. Disponível em: <https://www.tagusatlanticus.org/c%C3%B3pia-fio-2022>.
- TB [TOWER BELLS], 2021. Index to carillons and chimes by Warner. Em: *Tower Bells* [Em linha] [consult. 2024-09-04]. Disponível em: <http://www.towerbells.org/data/IXfoundryWarner.html>.
- VALDEZ, J. J. D'Ascensão, 1916. Campanários em Portugal. Igreja do Santíssimo Nome de Jesus. *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses* [Em linha]. Tomo XIII, 5.ª Série, (5), 201-208 [consult. 2024-08-16]. Disponível em: https://www.museuarqueologicodocarmo.pt/publicacoes/arqueologia_historia/serie_5/Tomo%20XIII/AH_serie5_TomoXIII_Bol5.pdf.
- VALDEZ, J. J. D'Ascensão, 1912a. Campanarios em Portugal. Igreja do Santíssimo Nome de Jesus. *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses* [Em linha]. Tomo XII, 5.ª Série, (9), 411-427 [consult. 2024-08-16]. Disponível em: https://www.museuarqueologicodocarmo.pt/publicacoes/arqueologia_historia/serie_5/Tomo%20XII/AH_serie5_TomoXII_Bol9.pdf.
- VALDEZ, J. J. D'Ascensão, 1912b. Campanarios em Portugal. Igreja do Santíssimo Nome de Jesus. *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses* [Em linha]. Tomo XIII, 5.ª Série, (12), 539-554 [consult. 2024-08-16]. Disponível em: https://www.museuarqueologicodocarmo.pt/publicacoes/arqueologia_historia/serie_5/Tomo%20XII/AH_serie5_TomoXII_Bol12.pdf.
- VIEIRA, Yuri Honorato, 2022. «*Ring them bells*»: *instrumentos musicais e tecnologia numa fábrica de sinos e relógios de torre em Portugal*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

DUOMO DE POZZUOLI: A ALTERAÇÃO SINEIRA NO TEMPO. ESTUDO DE CASO DO NOVO CAMPANÁRIO

ANA JOÃO COSTA E SILVA*

Resumo: *O Duomo de Pozzuoli, localizado em Nápoles, integra-se numa geografia de intensa atividade sísmica e vulcânica, fenómenos que potenciaram a destruição de duas torres sineiras do complexo religioso. O presente artigo, além do estudo e exploração das omissas estruturas, pretende interpretar a nova torre sineira, primeiramente, à luz de diretrizes e recomendações para construções religiosas. Por outro lado, a partir do projeto da autoria de Marco Dezzi Bardeschi, refletir sobre a estrutura enquanto intervenção enquadrada na linha teórica Pura Conservazione, através da introdução de novos signos e materiais, forma igualmente parte dos objetivos do presente artigo.*

A investigação, de caráter exploratório, visa, além do desenvolvimento de uma inexistente abordagem às torres sineiras desaparecidas, entender a construção do novo corpo arquitetónico enquanto exemplo de salvaguarda de valores e tradições que, simultaneamente, estabelece, a partir de elementos e conceções contemporâneas, novos diálogos compositivos com o espaço religioso preexistente.

Palavras-chave: Pozzuoli; Duomo de Pozzuoli; Torres sineiras; Projeto; Teoria Pura Conservazione.

Abstract: *The Pozzuoli Cathedral, located in Naples, is part of a geography of intense seismic and volcanic activity, phenomena that led to the destruction of two bell towers of the religious complex.*

In addition to studying and exploring the missing structures, this article aims to interpret the new bell tower, firstly, considering guidelines and recommendations for religious buildings. On the other hand, based on the project by Marco Dezzi Bardeschi, reflecting the structure as part of the theoretical framework of Pura Conservazione, through the introduction of new signs and materials, is also one of this article objectives.

The research, of an exploratory nature, aims, besides the development of a non-existent approach to the missing bell towers, to understand the construction of the new architectural structure as an example of safeguarding values and traditions that, at the same time, establishes, based on contemporary elements and concepts, new compositional dialogues with the pre-existing religious space.

Keywords: Pozzuoli; Duomo of Pozzuoli; Bell towers; Project; Pura Conservazione theory.

INTRODUÇÃO

A presente investigação tem como estudo de caso o complexo religioso de Pozzuoli, localizado na cidade portuária de Pozzuoli, em Nápoles, Itália (Fig. 1).

A distância entre o estudo de caso e o local de desenvolvimento da investigação — na cidade do Porto, Portugal — molda diretamente o caráter exploratório da presente investigação que, objetivando a concretização dos objetivos definidos na presente Introdução, seguiu um percurso metodológico singular e dinâmico, partilhado no capítulo «Metodologia e Estado da Arte».

* Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual na FLUP. Email: up201703860@edu.letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6417-4500>.



Fig. 1. Mapa da cidade de Pozzuoli e identificação da localização do objeto de estudo (estrela)

Fonte: Captura de ecrã Google Earth

A catedral de Pozzuoli, declarada «monumento nacional com o decreto real n.º 1746 de 21 de novembro de 1940» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 99), justifica a relevância da sua exploração pela forte, e complexa, índole de caráter histórico e estratigráfico do edificado — com «camadas» de templo romano e igreja barroca — que, num decurso temporal longo, foram modificando a estrutura arquitetónica. Em 2003 a Superintendência da Campânia abriu um concurso público para intervenção na preexistente arquitetura religiosa. Entre os requisitos integravam-se, para além da conservação de características arquitetónicas subsistentes, a reorganização espacial da igreja e a construção de uma torre sineira¹, inexistente à data, depois da destruição de duas prévias estruturas. Entre os 12 projetos apresentados, foi a proposta *Elogio del Palinsesto*, da autoria de Marco Dezzi Bardeschi², a selecionada.

Tendo como objeto de estudo o contexto sineiro, passado e atual, do Duomo de Pozzuoli, foi estabelecido como primeiro objetivo da investigação o estudo dos dois corpos já desaparecidos. Compreender as suas formas, a relação que estabeleceram, do ponto de vista compositivo, com a igreja, no decurso temporal das suas existências, permitirá o desenvolvimento de uma perspetiva de análise inexistente sobre as estruturas. Por outro lado, explorar o novo corpo sineiro, construído na primeira década do

¹ «Torre sineira — Estrutura de alvenaria, na maioria das vezes uma torre, que abriga os sinos de uma igreja» (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 182).

² Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018), formado em engenharia (1957, Bolonha) e arquitetura (1962, Florença), dedicou grande parte do seu percurso profissional à manutenção e refuncionalização de arquiteturas históricas. Com mais de quatro dezenas de projetos direcionados à conservação de património edificado em Itália, contribuiu para o debate teórico da conservação a partir da sua atividade docente na Universidade de Florença e no Politécnico de Milão. Publicou, ainda, vários artigos direcionados ao tema em *magazines* da especialidade antes mesmo de, em 1993, criar a sua própria revista, *ANANKE*, para a qual escreveu ininterruptamente, nos mais de oitenta volumes, até 2018.

século XXI, forma igualmente parte da presente reflexão. A análise direcionada à nova torre sineira pretende, primeiramente, interpretar a estrutura enquanto seguidora de diretrizes e tradições religiosas — de âmbito estrutural e compositivo — para a construção de campanários. Explorar a edificação enquanto intervenção enquadrada nas diretrizes teóricas da *Pura Conservazione*³ permitirá ainda refletir sobre de que modo, no projeto contemporâneo, a introdução de novos signos, características e valores estabelece novas, mas estreitas, relações no quadro compositivo do preexistente espaço de oração.

METODOLOGIA E ESTADO DA ARTE

Metodologicamente, tendo em vista a mitigação da lacuna geográfica que pauta a investigação, foi realizada uma exploração exaustiva de obras e recursos, nos formatos físico e digital, existentes nos territórios nacional e italiano.

Como fontes primárias da investigação ressalva-se, para além de referências destinadas ao estudo de estruturas sineiras em complexos religiosos⁴, o projeto de intervenção no Duomo de Pozzuoli, *Elogio del Palinsesto* (Bardeschi 2004b). Da proposta assinada por Dezzi Bardeschi, motivado por restrições no acesso à informação, foram, apenas, consultados fragmentos do projeto, tais como um excerto da memória descritiva, plantas, alçados e alguns desenhos da autoria do próprio. Contudo, a partir de um trabalho exploratório de recursos em linha, foram identificados componentes do documento de interesse para a investigação — nomeadamente estudos de âmbito arqueológico e estrutural — cuja consulta não foi possível de concretizar durante o período de redação do presente artigo.

A colmatar a dificuldade de acesso ao projeto integral de intervenção no Duomo, uma aturada revisão bibliográfica permitiu identificar, para consulta, *La cattedrale di Pozzuoli: riscoperta del Rione Terra* (Barrela 2020) e *Tempio Duomo di Pozzuoli. Progettazione e Restauro* (Gianfrano 2006). As referências, inexistentes em território nacional, foram acedidas após disponibilizadas, no mês de novembro de 2023, em formatos PDF, pelas entidades italianas Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁵

³ A teoria *Pura Conservazione* é uma vertente teórica destinada à intervenção no património arquitetónico criada nos finais do século XX por Marco Dezzi Bardeschi em conjunto com Amadeo Bellini. Além do princípio de reuso do bem patrimonial, as ideias basilares da linha teórica gravitam entre 1. A defesa de uma intervenção mínima em prol da máxima conservação da matéria preexistente do edificado; 2. A valorização da *patinas* nas arquiteturas históricas enquanto uma camada indissociável do edifício; e 3. A possibilidade de introduzir novos signos, simbologias e formas num projeto de conservação do preexistente.

⁴ Para o estudo da arquitetura das torres sineiras, e recomendações à sua edificação, ressalva-se o trabalho de Joaquim Ferreira-Alves, intitulado *Torres sineiras a norte do Douro nos séculos XVII-XVIII*, pelas orientações que apresenta para a construção destas estruturas.

Numa aproximação ao estudo de caso em Pozzuoli, ressaltam-se as análises de fontes visuais que contribuíram para o estudo e interpretação das omissas torres no território. Para esta tarefa foi de especial relevo não só a exploração topográfica com recurso à ferramenta Google Earth, mas também o acesso à obra monográfica *Guida di Pozzuoli e del suo territorio* (1986). A consulta da referência, em articulação com gravuras, desenhos e pinturas do território em páginas online dedicadas à cidade de Pozzuoli (*I Campi Flegrei su... «Pozzuoli Magazine» e Maria Puteolana*), possibilitou uma maior aproximação às estruturas desaparecidas e relações que estabeleceram com o corpo da igreja no tempo.

⁵ Disponível em: https://anagrafe.iccu.sbn.it/it/ricerca/dettaglio.html?codice_isil=it-NA0226 [consult. 2024-11-07].

e Biblioteca Diocesana de Pozzuoli⁶, respetivamente. As informações partilhadas nas obras, com abordagens direcionadas à 1. Edificação do novo corpo sineiro, 2. Experiências no canteiro de obras e 3. Resultado do projeto de conservação da igreja, complementaram a breve informação consultada no projeto de arquitetura.

Adicionalmente à análise de obras direcionadas ao estudo do projeto *Elogio del Palinsesto*, a revisão das obras *La Conservazione accende il progetto* (Bardeschi 2018a) e *Restauro: due punti e da capo* (Bardeschi 2004a), da autoria do próprio Dezzi Bardeschi, revelou-se igualmente basilar⁷. Ambas direcionadas à exposição teórica da *Pura Conservazione*, à presente investigação permitiram não só um maior entendimento dos seus princípios teóricos, como também o estabelecimento de vínculos e considerações, relacionados ao projeto da nova estrutura sineira, partilhados ao longo do corpo de investigação.

ESTRUTURAS SINEIRAS DO DUOMO DE POZZUOLI: APROXIMAÇÃO HISTÓRICO-PATRIMONIAL

A construção do templo de Pozzuoli é referente ao período grego e apesar de, inicialmente, dedicado à divindade Apolo, quando os romanos «começam a conquista dos territórios e cidades da Campânia» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 20), a veneração do espaço é convertida ao imperador Augusto (Fig. 2).



Fig. 2. Templo dedicado a Augusto

Fonte: Comune di Pozzuoli 1986, p. 79

⁶ Disponível em: <https://www.diocesipozzuoli.net/cultura/biblioteca> [consult. 2024-11-07].

⁷ A consulta física, em maio de 2024, das duas referências foi possibilitada depois de estabelecido um empréstimo interbibliotecário entre a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto — onde, à época, estava a ser frequentado o Curso de Estudos Avançados em Património Arquitetónico — e o Politécnico de Milão — entidade que detinha as obras.



Fig. 3. Primeira estrutura sineira do Duomo de Pozzuoli (representada em tom terracota) numa gravura do século XIV

Fonte: <https://giuseppe-peluso.blogspot.com/2021/02/per-chi-suona-la-campana.html> [consult. 2024-06-12]

A partir do século V, a adaptação do templo ao culto cristão, e à figura de São Próculo, explica, com grande probabilidade, a construção da primeira estrutura sineira da igreja. Apesar de a data de construção ser desconhecida, a sua primeira representação é do século XIV, na gravura dedicada ao «Bagno del Cantarello», sendo possível levantar a hipótese de a sua edificação se balizar no período medieval⁸ (Fig. 3).

Localizada intramuros, adossada ao Duomo de Pozzuoli, a estrutura da primeira torre sineira assumia, à época, uma dupla missão compositiva: por um lado, pela dimensão representada na ilustração, o propósito de domínio de um território disputado «verticalmente» por estruturas dos vários poderes políticos⁹ e religiosos¹⁰. Por outro lado, a torre sineira do Duomo, a mais destacada na paisagem costeira, estreitava laços

⁸ Apesar de desconhecida a data de construção da primeira estrutura sineira do Duomo, uma análise arquitetónica ao corpo representado na gravura do século XIV reflete uma arquitetura robusta, de planta quadrangular, organizada entre vários níveis e encimada por um corpo que parece aproximar-se de um esquema de planta ortogonal. Numa aproximação histórica a estruturas sineiras no território italiano, ressalva-se, a título de exemplo, o complexo de Aquileia que «no início do século XI [teve] a igreja transformada pelo Patriarca Popo (1019-1042) [...] A torre sineira foi provavelmente construída nesse período» (Creazza et al. 1997, p. 258). Pelas semelhanças compositivas entre o corpo sineiro da igreja de Aquileia, do século XI, e a do estudo de caso, é possível levantar a hipótese de a construção da primeira estrutura sineira do Duomo de Pozzuoli se balizar no período medieval.

⁹ Demarcava a paisagem de Pozzuoli, à época, a «elevação d[e] [um] castelo feudal [representativo de uma] cidade estatal [que] favoreceu o desenvolvimento da economia de Pozzuoli» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 31).

¹⁰ Caracteriza a região de Pozzuoli uma devoção secular a várias figuras sacras: Santo António, Artema, São Próculo, Acuzio e Eutiche (Comune di Pozzuoli 1986, p. 24). A devoção heterogénea justifica que tenham «surgido gradualmente (...) [na cidade] algumas igrejas, construídas à beira de ruas estreitas» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 30).

entre o complexo religioso e a população local que, venerando «o concidadão mártir São Prócuro como principal patrono» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 25), e com uma intensa atividade laboral marítima, depositava neste corpo arquitetónico o papel orientador entre o mar e o território-lar.

Com a preexistência medievla a disputar o seu poder na paisagem de Pozzuoli, numa gravura do século XVI a primeira estrutura sineira já não é representada no horizonte. Esta realidade não é ocasional já que Pozzuoli foi assolada, entre 1536 e 1538, por fortes abalos sísmicos que «culminaram na famosa erupção que [...] destruiu a aldeia de Tripergole entre o Lago Averno e o Monte Bárbaro» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 31), denominadores que poderão explicar o seu desaparecimento (Fig. 4).

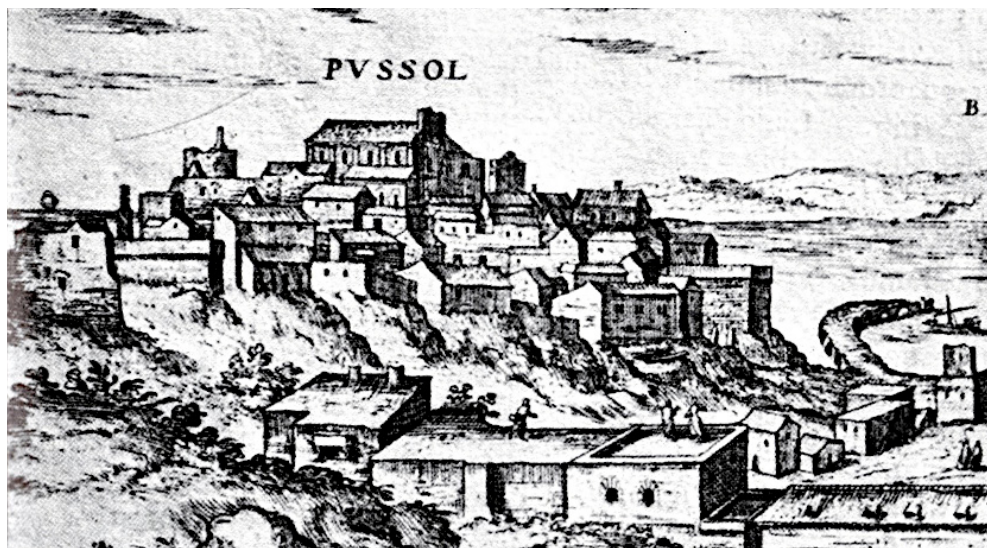


Fig. 4. Ausência, na gravura do século XVI, da estrutura sineira da igreja

Fonte: <https://giuseppe-peluso.blogspot.com/2021/02/per-chi-suona-la-campana.html> [consult. 2024-06-12]

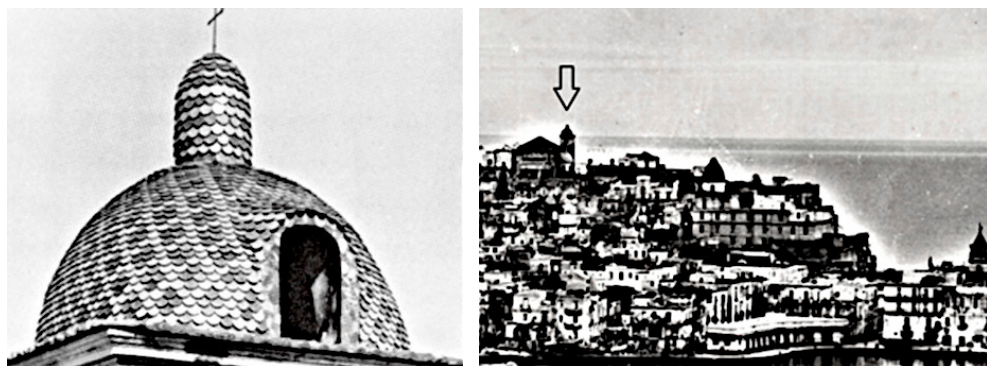


Fig. 5. Cúpula da torre sineira revestida a elementos cerâmicos (na imagem à esquerda), cobertura comum à capela de sacramento (de menor dimensão, sinalizada com a seta, representada na imagem à direita)

Fonte: <https://giuseppe-peluso.blogspot.com/2021/02/per-chi-suona-la-campana.html> [consult. 2024-06-12]

Em 1633 é iniciada uma «reforma barroca [na igreja], pelo bispo Martin de León y Cárdenas» (Comune di Pozzuoli 1986, p. 99), que incluiu a edificação de «capelas [nas] laterais» (Carbonara e Campanelli 2003, p. 10), entre as quais, a do sacramento. Esta capela, em particular, é muito relevante pelo estreito diálogo que estabeleceu com a nova torre sineira construída à época: ambas encimadas por estruturas copulares revestidas a elementos cerâmicos, transcendiam as suas funções primárias — de espaço albergador do Santíssimo Sacramento e estrutura sonora da igreja, respetivamente — para revelar uma unidade estilística que se destacava na paisagem (Fig. 5).

O segundo corpo sineiro da igreja foi preservado até 1964. Na noite de 16 para 17 de maio do mesmo ano, um incêndio no complexo religioso, associado a novas ocorrências sísmicas na região, teve efeitos nefastos para a estrutura que, pelo perigo iminente de colapso, acabou «demolid[a] às pressas em 1968» (Barrela 2020, p. 71). Foram iniciados trabalhos de restauro no mesmo ano que acabaram suspensos em 1972 por dificuldades financeiras, «deixando a catedral à mercê de saques, enquanto os vestígios arqueológicos se espalhavam caoticamente» no espaço (Comune di Pozzuoli 2004, p. 1).

O período devoluto do edifício terminaria, apenas, a partir do ano 2004 com a operacionalização do projeto *Elogio del Palinsesto*, da autoria de Dezzi Bardeschi, proposta vencedora do concurso público, aberto pela região da Campânia, para a conservação do edificado preexistente e idealização de um novo corpo sineiro.

ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: A NOVA TORRE SINEIRA DO DUOMO DE POZZUOLI

Para a construção da nova torre sineira do complexo religioso, o projeto assinado por Marco Dezzi Bardeschi passou por duas distintas propostas. A uma primeira, não concretizada, que propunha a edificação de «um ágil pilar aéreo, [...] uma festiva e popular “árvore florida” que suporta três sinos antigos» (Bardeschi 2004b, p. 1), sucedeu a segunda, e final, solução que objetivava «construir uma nova estrutura de sino no mesmo local» (Bardeschi 2004b, p. 1), realidade impossibilitada por questões de ordem arqueológica (Fig. 6).

Face ao revés, e uma vez que 1. «os sinos foram antes de tudo um acréscimo às igrejas antigas, e daí surgiu o facto de muitas [...] possuírem campanários externos e isolados» (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 182) e 2. Tradicionalmente, as torres sineiras se localizarem «nos ângulos da fachada (uma de cada lado); [ou] num dos lados do frontispício; [ou] adossada a um dos lados da capela-mor ou na cabeceira; [ou] isolada» (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 182), o arquiteto, procurando respeitar as diretrizes para localização de estruturas sineiras nos complexos religiosos, decidiu inserir, de forma isolada, o novo corpo na zona absidal da igreja. Por outro lado, esta opção de projeto reflete uma clara intenção de minimizar o impacto na estrutura da igreja preexistente. Na teoria *Pura Conservazione* considera-se que «na história de uma

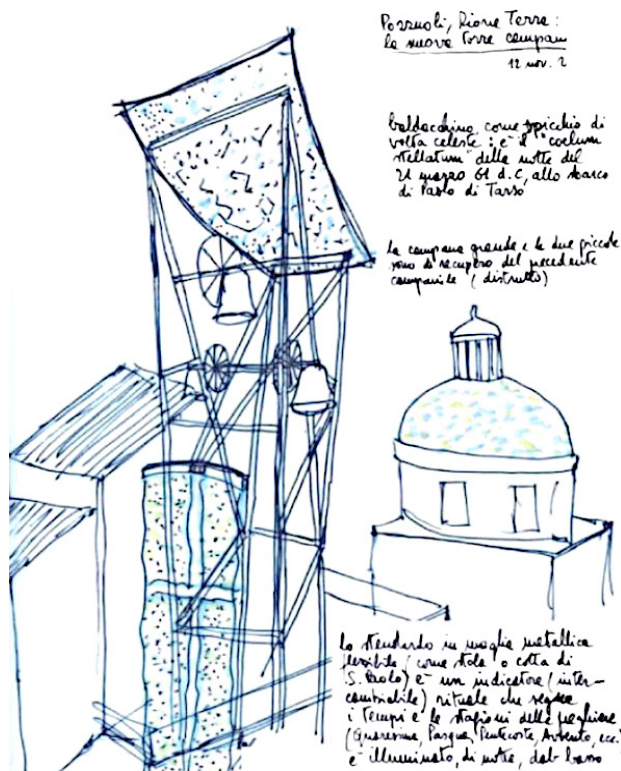


Fig. 6. Proposta desenhada, da autoria de Dezzi Bardeschi, para edificação de estrutura sineira para o Duomo de Pozzuoli

Fonte: Bardeschi 2004b, p. 2

pedra há também a das sobre-escrições mais invisíveis, micro-histórias singulares e quase impercetíveis que contribuem para tornar esse cronograma precioso, único e, portanto, irreproduzível e insubstituível» (Gioeni 2009, p. 263). Tendo em vista a defesa integral da matéria no quadro religioso remanescente, foi empregada uma estratégia de máxima conservação, noção sustentada pela vertente teórica quando considera que um «projeto [é] compatível quando implica o máximo respeito pela consistência material [da] fábrica, segundo o princípio de não subtrair, mas sim adicionar material» (Gioeni 2015, p. 2360).

Se, por um lado, a localização da nova estrutura sineira é definida a partir de princípios históricos e de intervenção mínima, «conferir à torre a necessária visibilidade [...] da cidade baixa»¹¹ era fator essencial. Projetada em sete níveis, a partir de uma análise paisagística da cidade de Pozzuoli, o seu estratégico posicionamento permite que a estrutura tenha altura para «ser vista», sem se sobredimensionar à igreja e à estrutura copular da capela do sacramento, tendo esta tríade níveis similares, alcançando a «unidade» religiosa sobre o espaço urbano (Fig. 7).

¹¹ Disponível em: <https://www.wearch.eu/canonica-e-campanile-a-rione-terra-pozzuoli-napoli> [consult. 2024-05-21].



Fig. 7. Simetria paisagística entre os três principais corpos do complexo religioso de Pozzuoli (torre sineira, igreja e capela do sacramento)

Fonte: Bardeschi 2004b, p. 2



Fig. 8. Câmara sineira aberta, na parte superior, para possibilitar uma eficaz propagação sonora dos sinos preexistentes (à direita)

Fonte: <https://www.ilcommercioedile.it/terreal-laterizi-per-il-campanile-del-duomo-di-pozzuoli/> e <https://www.igecspa.it/scavi-archeologica-rione-terra>, respetivamente [consult. 2024-06-12]

Para além da necessidade de ser vista, funcionalmente, é a missão de ser ouvida a mais elementar de um corpo sineiro. Assim, Dezzi Bardeschi, sensível à necessidade de «conferir à [estrutura] a necessária [...] escuta de longe da cidade baixa»¹² através, idealmente, da construção de uma «câmara de som muito aberta para permitir a saída do som» (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 183), projetou um último nível totalmente desobstruído para acomodamento dos «três antigos sinos de bronze que perduram da antiga torre» (Bardeschi 2004b, p. 1) (Fig. 8).

¹² Disponível em: <https://www.wearch.eu/canonica-e-campanile-a-rione-terra-pozzuoli-napoli> [consult. 2024-05-21].

No entanto, o arquiteto reinterpreta a noção da necessidade de edificar um corpo «robusto e cheio [para colmatar a] altura e as vibrações [do] balanço do sino» (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 182), concebendo uma torre sineira estruturalmente em aço, material que, para além da resistência, responde ao caráter da reversibilidade recomendado para intervenções contemporâneas em património arquitetónico¹³. Como revestimento da estrutura sineira, e de forma a minimizar impactos «do vento e das variações de temperatura» (Teixeira e Belém 1998, p. 20), inerentes à parte alta de Pozzuoli, o arquiteto optou pela aplicação de lâminas de terracota para «proteção solar e bom isolamento do edifício»¹⁴. Para além da funcionalidade, a utilização da terracota napolitana¹⁵ estabelece também um tributo ao lugar: aplicada de forma ondulante na fachada voltada ao porto da cidade e ao horizonte, homenageia a população local que durante séculos se guiou pelas estruturas sineiras homólogas no labor distante das marés.

Também com o preexistente complexo religioso o novo corpo sineiro estreita laços. Com a estrutura em aço a assumir, nas suas partes visíveis, uma policromia amarela, aproxima-se, por um lado, da capela do sacramento, cuja cúpula é revestida com elementos cerâmicos nos mesmos tons. Por outro lado, relaciona-se com a igreja, cuja tonalidade bege do mármore, outrora branco, foi mantida, seguindo o princípio da teoria *Pura Conservazione* que considera a patina camada indissociável do edifício, que deve ser preservada pelo valor identitário inerente¹⁶. A aproximação cromática entre os três corpos fomenta, independentemente o desfazamento temporal da construção das estruturas, a perceção de uma unidade policroma no complexo religioso (Fig. 9).

A conformidade entre a nova estrutura sineira e o corpo da igreja não é exclusiva à tonalidade, já que, em questões materiais e simbólicas, prevalecem, igualmente, linhas comuns. No que toca à questão matérica, e referente à construção de uma estrutura sineira, «normalmente há duas partes muito distintas: [para além da] própria torre, o pináculo que a encima» (Ferreira-Alves 2006-2007, p. 182). Na nova estrutura o corpo do tradicional pináculo é substituído «por uma cobertura [vítrea] transparente com tampa perfurada» (Gnosis Architettura 2010, p. 2), material também comum à igreja, encerrada, entre as colunas coríntias preexistentes, com grandes estruturas em cristal. Por outro lado, na linha teórica *Pura Conservazione*, para lá de se ambicionar a refuncionalização do património arquitetónico¹⁷, deseja-se o estabelecimento de vínculos entre os frequentadores do espaço e as arquiteturas, e por isso os projetos tendem a ser

¹³ A Carta de Cracóvia recomenda que «a intervenção escolhida [...] assegur[e] a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitectónicos existentes» e a «aplicação *in situ* de novas tecnologias [pode] justificar-se [...], [desde que] constantemente controladas tendo em conta os resultados obtidos, o seu comportamento ao longo do tempo e a possibilidade da sua eventual reversibilidade» (Polónia 2000, p. 4).

¹⁴ Disponível em: <https://www.wearch.eu/canonica-e-campanile-a-rione-terra-pozzuoli-napoli/>[consult. 2024-05-21].

¹⁵ Disponível em: <https://www.wearch.eu/canonica-e-campanile-a-rione-terra-pozzuoli-napoli/>[consult. 2024-05-21].

¹⁶ A teoria *Pura Conservazione* entende «o tempo como arquiteto, como pintor generoso ou como segundo arquiteto. [Reconhece] que o valor específico, identificador e individualizador de uma fábrica, o que a torna única e em todo o caso inimitável, é precisamente o processo irrepitível que sofre ao longo do tempo» (Bardeschi 2004a, p. 249).

¹⁷ «São precisamente os valores de uso os principais garantes do futuro de uma fábrica» (Bardeschi 2004a, p. 247).



Fig. 9. Aproximação policroma entre os três corpos destacados na paisagem do Duomo di Pozzuoli

Fonte: <https://www.igecaspai.it/scavi-archeologici-rione-terra> [consult. 2024-06-12]

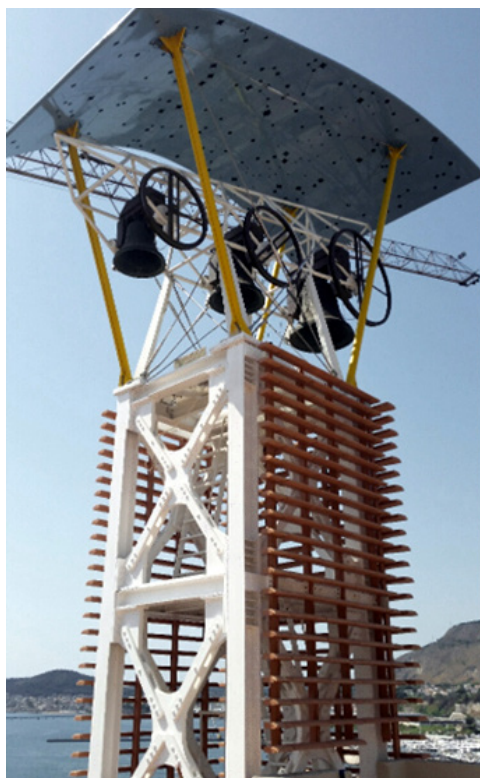


Fig. 10. Replicação de constelação da chegada de São Paulo a Pozzuoli na cobertura da torre sineira e sistema de iluminação interna da catedral, respetivamente

Fonte: <https://www.abacosolutions.com/it/projects/278-pozzuoli/> e https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Pozzuoli#/media/File:Pozzuoli_tempio_duomo_02.jpg , respetivamente [consult. 2024-06-12]

pautados por «presenças alegóricas e simbólicas, afloramentos e psicadelismos» (Bardeschi 2018a, p. 48). Estes elementos objetivam «despertar aquele imaginário coletivo no qual todos nos espelhamos, geração após geração, que constitui o impalpável, mas vital elo invisível que nos une» (Bardeschi 2018a, p. 48). No projeto de edificação da nova torre sineira para o Duomo de Pozzuoli, e em «homenagem à memorável chegada de Paulo de Tarso [à cidade], após a qual o apóstolo reconsagrou o Templo pagão, [está replicada na estrutura da cobertura] a posição astronómica exata do céu estrelado naquele dia auspicioso» (Gnosis Architettura 2010, p. 2). A replicação do ambiente constelar é ainda comum ao desenho do sistema de iluminação da nave única da igreja (Fig. 10).

Esta opção de projeto reflete uma missão inerente à proposta assinada pelo arquiteto de fomentar um sentimento de pertença entre o espaço do Duomo e a comunidade local. Sobre este programa simbólico Dezzi Bardeschi reflete «e o que não fala mais à comunidade do que a geometria do sistema celeste acima das nossas cabeças?» (Bardeschi 2018a, p. 48).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As condições proporcionadas pela articulação de dinâmicas teóricas e visuais no estudo das estruturas sineiras, e da relação que estabelecem com o restante complexo religioso do Duomo de Pozzuoli, apontam potencialidades futuras do tema exploratório. O presente estudo evidenciou que existe um grande vazio em torno do entendimento das estruturas sineiras desaparecidas do complexo. Prevaecem, também, e direcionado ao projeto da autoria de Dezzi Bardeschi, análises e reflexões isoladas sobre elementos e componentes arquitetónicos, que, na realidade, dialogam profundamente entre si.

Tendo em vista a continuidade do tema exploratório, e para além da consulta de obras já identificadas¹⁸, ressalva-se a necessidade de acesso a dados e informações existentes nos acervos da entidade religiosa de Pozzuoli. A análise de recursos cartográficos e documentais existentes na entidade, para além de vir a potenciar uma análise mais aprofundada aos corpos sineiros do complexo, poderia auxiliar a uma interpretação, inexistente, sobre as relações de uso e vivências, no tempo, entre as comunidades locais e os espaços do Duomo. Por outro lado, essencial é também o acesso ao projeto integral da autoria de Marco Dezzi Bardeschi. Uma análise mais aprofundada dos desenhos e reflexões escritas do arquiteto, assim como a consulta, na íntegra, da memória descritiva e estudos preliminares do projeto, potenciaria a expansão da investigação a

¹⁸ Ao longo do percurso de desenvolvimento do presente artigo, relacionada à teoria *Pura Conservazione*, foi identificada a obra *Restauro: punto e da capo* (1991). Ainda da autoria do arquiteto, as referências *Archeologia e progetto. Nove progetti in cantiere 2009-2012* (2012) e *Conservazione & Progetto. Undici Concorsi 2000-2005* (2006), focadas nos seus projetos de conservação entre 2000 e 2012, têm interesse de exploração. Apesar da limitação geográfica, estão estabelecidos contactos com o Politécnico de Milão para a consulta das referências enunciadas.

outros tópicos de reflexão cujo presente artigo não abrange pelas limitações, temporais e geográficas, associadas.

O alargamento do espectro deste estudo poderia, como consequência, potenciar a expansão interpretativa do papel das torres sineiras, desde o passado até à atualidade, nos complexos religiosos. Por outro lado, partindo do projeto de construção da nova torre sineira à luz da teoria *Pura Conservazione*, uma reflexão sobre o eventual papel dos valores históricos enquanto conectores relacionais entre espaços e comunidades locais seria passível de concretização.

BIBLIOGRAFIA

Referências consultadas

- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2018a. *La conservazione accende il progetto*. Milão: Artstudiopaparo.
- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2018b. *Tempio Duomo di Pozzuoli «Elogio del Palinsesto»* [Em linha] [consult. 2024-03-18]. Disponível em: <https://www.themaprogetto.it/tempio-duomo-pozzuoli-elogio-del-palinsesto>.
- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2004a. *Restauro: due punti e da capo*. Milão: FrancoAngeli.
- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2004b. Concorso internazionale di progettazione per il restauro del tempio duomo (2004-2009). Em: *Premio Internazionale "Domus Restauro e conservazione fassa bortolo"*. Ferrara: Università di Ferrara, [s.p.].
- BARRELA, Giovanni, 2020. *La cattedrale di Pozzuoli: riscoperta del Rione Terra*. Nápoles: Iniziative Editoriali Quarto.
- CAMPANELLI, Alessandro Pergoli, 2008. O restauro do complexo monumental do Templo-Catedral de Pozzuoli. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP* [Em linha] [consult. 2024-06-10]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/274523305_O_restauro_do_complexo_monumental_do_Templo_-_Catedral_de_Pozzuoli.
- CARBONARA, Giovanni, e Alessandro Pergoli CAMPANELLI, 2010. *Il restauro del complesso monumentale costituito dal Tempio-Duomo di Pozzuoli. L'Architetto italiano* [Em linha] [consult. 2024-06-10]. Disponível em: https://www.academia.edu/3522539/Il_restauro_del_Tempio_Duomo_di_Pozzuoli.
- CARBONARA, Giovanni, e Alessandro Pergoli CAMPANELLI, 2003. Tempio-Cattedrale in Pozzuoli. Il concorso internazionale di restauro del duomo. Em: *A.R. Bimestrale dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia* [Em linha] [consult. 2024-06-10]. Disponível em: https://www.academia.edu/3524020/Tempio_cattedrale_a_Pozzuoli_Il_concorso_internazionale_di_restauro_del_duom.
- COMUNE DI POZZUOLI, 1986. *Guida di Pozzuoli e del suo territorio*. Pozzuoli: Lux in Fabula.
- CREAZZA, Giuseppe, et al., 1997. *Structural Diagnosis of the Medieval Bell Tower in the Town of Aquileia (Italy)*. *Transactions of the Build Environment* [Em linha] [consult. 2024-06-10]. Disponível em: <https://www.witpress.com/Secure/elibrary/papers/STR97/STR97056FU.pdf>.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime, 2006-2007. Torres sineiras a norte do Douro nos séculos XVII-XVIII (I). *Revista Ciências e Técnicas do Património: Revista da Faculdade de Letras* [Em linha]. Série I, V-VI, 181-188 [consult. 2024-06-10]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13518?mode=full>.
- GIANFRANO, Anna, 2006. *Tempio Duomo di Pozzuoli. Progettazione e Restauro*. Nápoles: Giannini editore.

- GIOENI, Laura, 2015. Marco Dezzi Bardeschi: ex fabbrica ad doctrinam. Em: *III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*, pp. 2354-2361 [consult. 2024-03-07]. Disponível em: https://www.academia.edu/15798913/Marco_Dezzi_Bardeschi_ex_fabrica_ad_doctrinam.
- GIOENI, Laura, 2009. Marco Dezzi Bardeschi. Teoria e pratica della conservazione dell'architettura. Em: *Seminario Nazionale monumenti e ambienti restauratori del secondo novecento* [Em linha]. (8), 5-39 [consult. 2024-03-05]. Disponível em: https://www.academia.edu/4722659/Marco_Dezzi_Bardeschi_teorica_e_pratica_della_conservazione_dellarchitettura.
- Maria Puteolana. Em: *Facebook* [Em linha] 2020 [consult. 2024-06-10]. Disponível em: <https://www.facebook.com/MariaPuteolana/photos>.
- PELUSO, Giuseppe, 2021. *I Campi Flegrei* [Em linha] [consult. 2024-06-10]. Disponível em: <https://giuseppe-peluso.blogspot.com/2021/02/per-chi-suona-la-campana.html>.
- POLÓNIA, 2000. *Conferência Internacional sobre Conservação. Carta de Cracóvia. Princípios para a Conservação e Restauro do Património Construído*. Cracóvia: ICOMOS, p. 4.
- TEIXEIRA, Gabriela de Barbosa, e Margarida da Cunha BELÉM, 1998. *Diálogos de edificação. Estudo de Técnicas tradicionais de construção*. Lisboa: CRAT.
- WEARCH, 2019. *Canonica e Campanile a Rione Terra, Pozzuoli, Napoli*. Em: *WeArch Progetti* [Em linha] [consult. 2024-05-21]. Disponível em: <https://www.wearch.eu/canonica-e-campanile-a-rione-terra-pozzuoli-napoli/>.

Referências identificadas

- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2012. *Archeologia e progetto. Nove progetti in cantiere 2009-2012*. Salone del Restauro 2012. Ferrara: [s.n.].
- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2006. *Conservazione & Progetto. Undici Concorsi 2000-2005*. Restaura, Salone del restauro dei beni culturali. Venezia: Venezia fiere.
- BARDESCHI, Marco Dezzi, 2001. *Atlante padano. Città, architetture, cantieri. Un itinerario sentimentale*. Florença: Altralinea Edizioni.
- BARDESCHI, Marco Dezzi, 1991. *Restauro: punto e da capo*. Milão: Franco Angeli.
- BARDESCHI, Marco Dezzi, e Giovanni Battista BASSI, 1972. *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporânea*. Florença: Tipografia Moderna.
- GNOSIS ARCHITETTURA, 2010. Percorso archeologico di insulae ipogee al Rione Terra, Pozzuoli. Em: *Premio Internazionale "Domus Restauro e conservazione fassa Bortolo"*. Ferrara: Università di Ferrara, p. 9.

OS DOIS SINOS DA IGREJA DE SANTIAGO, DO CASTELO DE PALMELA

ANTÓNIO CORREIA*
MIGUEL CORREIA**

Resumo: *Apresenta-se aqui a descrição e informação contida nos dois sinos da Igreja de Santiago, no Castelo de Palmela: um datado de 1673 (refundido em 1946), outro de 1768.*

Palavras-chave: *Sinos – Igreja de Santiago de Palmela.*

Abstract: *We present the description and information contained in the two bells of the Church of Santiago, in the Castle of Palmela: one dated 1673 (cast again in 1946), the other dated 1768.*

Keywords: *Bells – Santiago de Palmela Church.*

CONTEXTUALIZAÇÃO

A partir de 1402, após a atribuição da bula *In Apostolica Dignitates Speculas* pelo papa Martinho V, o mestrado da Ordem de Santiago passou a beneficiar da concessão de bens da Coroa. É nesta altura que assistimos à transferência definitiva da sede da Ordem de Alcácer do Sal para Palmela, tendo aqui permanecido até à sua extinção, em 1834. O impulso desta nova conjuntura, justificou o incremento de um novo fulgor construtivo, o qual deixou marcas na arquitectura subjacente no interior das muralhas do castelo, mas também no próprio burgo.

Talvez o edifício mais emblemático deste período seja a Igreja de Santiago, construída pelos freires-cavaleiros, com início da construção em 5 de Maio de 1443, sob o mestrado do infante D. João, filho de D. João I.

O templo de três naves, erigido com calcário da região, prima por um estilo gótico profundamente austero, em detrimento do gótico flamejante, como podemos constatar no Mosteiro da Batalha, respeitando o gosto dos cavaleiros da Ordem santiaguista, caracterizado por um profundo despojo decorativo, onde sobressaem os longos pilares e paredes lisas. A frontaria do templo respeita a mesma simplicidade, com um portal gótico ogival, de quatro finos colunelos sem capitéis, inscrito num gablete rectangular. Uma pequena vieira é o único elemento decorativo quase imperceptível, esculpida na base de um dos colunelos. No topo, abre-se o óculo moldurado por perfil idêntico ao formado pelos colunelos do pórtico. Na ala esquerda, ergue-se uma torre sineira de planta rectangular com uma abertura para o adro da fachada, voltado a oeste e outras duas aberturas voltadas para o lado norte. Logo abaixo da torre sineira e neste mesmo

* Ex-pároco de Palmela, professor de latim aposentado. O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

** Arqueólogo, Museu Municipal de Palmela. Email: mfcorreia@cm-palmela.pt. O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

alçado, um mostrador em azulejo permite a leitura das horas, accionadas por meio de um relógio fabricado pelo mestre de Liége, Henri Rossius, datado de 1752, e ainda em pleno funcionamento.

Posterioridades adaptações marcaram no espaço diferentes linguagens de outros estilos, com especial destaque para as obras implementadas por D. Jorge, filho bastardo de D. João II, último mestre da Ordem. Na época manuelina-joanina a capela-mor foi ampliada, foi erigido o coro alto e o arcosólio manuelino onde se encontra a arca tumular do referido mestre. Na última década de 40, obras da antiga Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais ditaram a reposição das originais linhas medievais, sacrificando-se algumas das construções feitas ao longo da história do edifício (Serrão e Meco 2007, pp. 128-152).

OS SINOS

Foquemo-nos novamente na torre sineira, a qual albergava dois grandes sinos de bronze, os quais passamos a descrever detalhadamente:

SINO 1

Este sino encontra-se na torre sineira a desempenhar ainda o propósito da sua função, pautando diariamente as horas à população da vila de Palmela. Tem uma altura de 128 cm e um diâmetro máximo de 128 cm. Encontra-se decorado com uma grande cruz a ocupar praticamente toda a altura da cintura, entre a linha de texto da moldura superior, junto do ombro e a linha de texto da moldura inferior, na ligação com o arco de som. Oposto à referida cruz, encontra-se uma pequena representação de Nossa Senhora da Conceição sobre a espada de Santiago (Fig. 1).

Transcrição das inscrições, sem desdobramentos¹:

Moldura superior:

IN . CÆLO . SIGNVM . MAGNVM . APARVI

Moldura inferior:

REFUNDIDO EM 1946 NA FUNDIÇÃO DE SINOS DE RIO TINTO DE
L. M. COSTA . PORTO . BERNARDVS . PADIERNE . ME FECIT ANNO
DNI 1673 .

Transcrição das inscrições, com desdobramentos:

Moldura superior:

IN . CÆLO . SIGNVM . MAGNVM . APARVI

¹ Transcrições e tradução feitas pelo primeiro signatário. Revisão feita pelo Professor Doutor Mário Barroca.



Fig. 1. Sino 1

Fonte: Miguel Correia

Moldura inferior:

REFUNDIDO EM 1946 NA FUNDIÇÃO DE SINOS DE RIO TINTO DE L. M. COSTA . PORTO . BERNARDVS . PADIERNE . ME FECIT ANNO DomiNI 1673

Proposta de tradução:

Moldura superior:

Apareci no céu como um grande sinal

Moldura inferior:

Refundido em 1946 na fundição de sinos de Rio Tinto de Laurentino Martins da Costa. Porto. Bernardo (de) Paderne fez-me no ano do Senhor de 1673.

Trata-se de um sino datado de 1673, fundido por Bernardo (de) Paderne, que foi refundido em 1946, na Fundição de Sinos de Rio Tinto, por Laurentino Martins da Costa, encomendado pela então Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

A actividade deste mestre foi abordada por Luís Sebastian (Sebastian 2008, pp. 178-179) e este sino em particular por Diana Felícia Pinto (Felícia 2019, pp. 52-54). É interessante referir a preocupação que Laurentino Martins da Costa evidenciou, ao registar as legendas do primitivo sino seiscentista, transcrevendo a inscrição da moldura superior (IN . CÆLO . SIGNVM . MAGNVN . APARVI) e a epígrafe da moldura inferior (BERNARDVS . PADIERNE . ME FECIT ANNO DomiNI 1673), evitando, assim, que se perdesse a informação histórica.



Fig. 2. Sino 2

Fonte: Miguel Correia

SINO 2

Este sino encontra-se estalado, motivo que justificou o seu abandono. Permaneceu no interior do campanário, até recentemente ter sido apeado para o adro defronte da igreja, passando a ser melhor apreciado por quem visita a Igreja de Santiago (Fig. 2). Tem uma altura de 130 cm e um diâmetro máximo de 118 cm. À semelhança do sino anterior, apresenta uma grande cruz, mas com mais detalhe decorativo, a ocupar toda a altura da cintura, entre a linha de texto da moldura superior e a linha de texto da moldura central (Fig. 3). Esta moldura central faz a cisão entre a cintura e o arco de som e, abaixo, no limite do arco de som com a boca, encontra-se a moldura inferior.

No lado oposto à cruz encontra-se uma espada de Santiago, delimitada no topo e nos lados por três vieiras (Fig. 4).



Fig. 3. Sino 2, pormenor da cruz, na cintura
Fonte: Miguel Correia



Fig. 4. Sino 2, pormenor da cruz de Santiago e das vieiras
Fonte: Miguel Correia

Transcrição das inscrições, sem desdobramentos:

Moldura superior:

1/ D O M

2/ DIV . IACOB . ZEBED . CHRIST . APOST . ET . HISPAN . PATRON .
AMABILISSIM . D . IOAN . THEOD . CORD . PER . PRIOR . MAGN .

3/ D . IOSEPH . Iº . PORTVG . REG . FID . AC . MAGN . ORD . MAG . 1768
. PETRVS . ANT . ACAMINO ME FECID [sic] . VERB . CAR . FACT . EST
. ET . HABIT

4/ IN NOB

Moldura central:

5/ + CHRISTVS . NOBISC . EST . STATE . SACT . D . SANCT . FORT .
SANCT . IMMORTAL . ECCE . CHRVC . DOM . FVGIT . PART .
ADVERS . VIXIT . LEO . DE TRIB . IVD . RAD . DAVID . ALEL . ALEL .

6/ MAGNIF . ANIM . MEA . DNVM . MAT . SALV . OR . PRO . NOB .
SALVAT . MVND . SALV . MISERE . NOB . QVIS . SICVT . DNVS .
DEVS . NOST . QVI . IN . ALT . HABIT . ET HVM . RESP . IN . TERRA

7/ NOS

Moldura inferior:

8/ VN . TRIN . Q . DNO . SIT SEMP . GLOR . QVI . VIT . SINC . TERM .
NOB . DON . IN . PATR . AMEN . VISIT . NOS . PER . S . SVM . APOST
. ET . FEC . SAL . EX . INIM . NOST . DNVS . D . NOST . ORA . PRO .
NOB . B . IACOB . VT . DIGN . EFFIC . PROM . CHRIST .

Transcrição das inscrições, com desdobramentos:

Moldura superior:

1/ Deo Optimo Maximo

2/ DIVino . IACOBo . ZEBEDeo . CHRISTi . APOSTolo . ET . HISPANiae .
PATRONo . AMABILISSIMO . D . IOANi . THEODosio . CORDeiro .
PEReira . PRIORi . MAGNo .

3/ D . IOSEPHo . Iº . PORTVGaliae . REGi . FIDeli . AC . MAGNo . ORDinis
. MAGistro . 1768 . PETRVS . ANTonius . ACAMINO ME FECID [sic] .
VERBum . CARo . FACTum . EST . ET . HABITauit

4/ IN NOBis

Moldura central:

5/ + CHRISTVS . NOBISCum . EST . STATE . SANCTe . Deus . SANCTe .
FORTis . SANCTe . IMMORTALis . ECCE . CHRVCem . DOMini .
FVGITe . PARTes . ADVERSae . VIXIT . LEO . DE TRIBu . IVDae . RADix
. DAVID . ALELUia . ALELUia .

6/ MISERere . NOBis . QVIS . SICVT . DomiNVS . DEVS . NOSTer . QVI .
IN . ALTo . HABITat . ET . HVMiles . RESPicit . IN . TERRA . MAGNIFICat
. ANIMA . MEA . DomiNVM . MATer . SALVatoris . ORa . PRO . NOBis .
SALVATor . MVNDi . SALVa .

7/ NOS

Moldura inferior:

8/ VNo . TRINo . Que . DomiNO . SIT SEMPiterna . GLORia . QVI . VITam
. SINCe . TERMino . NOBis . DONabit . IN . PATRIA . AMEN . VISITavit .
NOS . PER . S . SVM . APOSTolum . ET . FECit . SALvos . EX . INIMicis .
NOSTris . DomiNVS . Deus . NOSTer . ORA . PRO . NOBis . Beate .
IACOBe . VT . DIGNi . EFFICiamur . PROMissionibus . CHRISTi .

Em texto corrido:

Deo Optimo Maximo. Divino Iacobo Zebedeo, Christi Apostolo et Hispaniae Patrono. Amabilissimo D. Ioani Theodosio Cordeiro Pereira Priori Magno. D. Iosepho Iº Portugaliae Regi Fideli ac Magno Ordinis Magistro . 1768 . Petrus Antonius Acamino me fecit. Verbum Carens Factum est et Habitus in Nobis.

+ Christus nobiscum est state. Sancte Deus, sancte fortis, sancte immortalis. Ecce Chrucem Domini. Fugite partes adversae. Vixit Leo de tribus Iudae radice Davidis. Aleluia, Aleluia!

Miserere nobis. Quis sicut Dominus Deus noster qui in alto habitat et humiles respicit in Terra? Magnificat anima mea Dominum. Mater Salvatoris, ora pro nobis. Salvator Mundi, salva nos.

Uno trinoque Domino sit sempiterna gloria qui vitam sine termino nobis donabit in Patria, Amen. Visitavit nos per suum Apostolum et fecit salvos ex inimicis nostris Dominus Deus noster. Ora pro nobis Beate Iacobe ut digni efficiamur promissionibus Christi.

Proposta de tradução:

Moldura superior:

A Deus Ótimo Máximo

Ao divino Tiago Zebedeu, apóstolo de Cristo e patrono da Hispânia, ao amabilíssimo D. João Teodósio Cordeiro Pereira, Prior Mor e a D. José 1.º, rei Fiel de Portugal e Grão Mestre da Ordem. Pedro António Acamino fez-me em 1768- O verbo se fez carne e habitou entre nós.

Moldura central:

Cristo está connosco. Permanecei firmes. Santo Deus, Santo Forte, Santo imortal, Eis a cruz do Senhor. Fugam inimigos. O leão da tribo de Judá, raiz de David, venceu, aleluia, aleluia.

Tende piedade de nós. Quem como o nosso Deus que habita no alto e olha pelos humildes na terra? A minha alma enaltece o Senhor. Mãe do Salvador, ora por nós! Salvador do mundo, salva-nos!

Moldura inferior:

Ao Senhor, Uno e Trino, que nos dará uma vida sem fim na Pátria, seja dada sempiterna glória, amen. O Senhor nosso Deus Visitou-nos pelo seu Apóstolo São Tiago, e salvou-nos dos nossos inimigos. São Tiago, ora por nós, para que nos tornemos dignos das promessas de Cristo.

CONCLUSÃO

Ambos os sinos deverão ter tido uma utilização simultânea. A torre sineira mantém os negativos onde assentava o sino 2. É provável, que em determinado momento, talvez após a extinção das ordens religiosas, ambos os sinos tenham ficado inutilizados.

O sino 1 foi refundido em 1946, sendo provável que se tenha perdido parte da informação inscrita no original. Respeitou-se a frase da moldura superior. Na moldura inferior manteve-se o nome do artesão (Bernardo de Paderne) e o ano da sua primeira fundição (1673). A decoração da grande cruz e da espada da Ordem são elementos que foram igualmente reaproveitados. Esta acção, sequencial às intervenções da antiga Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, justifica a necessidade de repor o sinal sonoro do horário, à população de Palmela.

O sino 2 resulta de uma encomenda feita 95 anos após o fabrico do sino 1, em 1768, encomenda essa feita pelo então prior-mor da Ordem, D. João Teodósio

Cordeiro Pereira. É muito escassa a documentação existente sobre os priorados, a partir de meados do século XVIII. Apenas dois documentos permitem saber que o mesmo desempenhou essa função entre 1759 e 1770 (Fortuna 1994, p. 120).

Por último, um destes sinos será certamente o protagonista de uma história popular, contada pelos mais idosos de Palmela. Consta que nos tempos de declínio da Ordem de Santiago, um governante mandou retirar o melhor dos dois sinos para uma igreja em Lisboa. O sino foi apeado e ainda pelo caminho descendente em direcção à Moita, o carro atascou e nem com três juntas de bois conseguiram prosseguir viagem. No domingo seguinte, o pároco de então contou o sucedido na missa, o que motivou uma grande indignação da população. Em resposta, facilmente inverteram o caminho do carro e com menos animais conseguiram ascender até ao castelo e recolocaram o sino no local original. Tal acontecimento reveste-se já com um certo colorido de lenda, embora João Almeida Carvalho, historiador setubalense do século XIX, o relate em breves linhas, descrevendo-o como factual (Fortuna 1989, pp. 65-70).

BIBLIOGRAFIA

- FELÍCIA, Diana, 2019. *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundição de Sinos de Rio Tinto*. Relatório de 2.º Ciclo de Estudos em História da Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FORTUNA, António Matos, 1994. *Priores Mores do Real Convento, Provedores da Sta. Casa da Misericórdia de Palmela*. Palmela: Santa Casa da Misericórdia de Palmela.
- FORTUNA, António Matos, 1989. *Contava-se em terras de Palmela*. Palmela: Câmara Municipal de Palmela. Coleção Estudos Locais, 2.
- SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche. Trajectos da História, 3.
- SERRÃO, Vítor, e José MECO, 2007. *Palmela Histórico-Artística, um inventário do património artístico concelhio*. Lisboa: Edições Colibri; Palmela: Câmara Municipal de Palmela.

FOSSAS DE
FUNDIÇÃO
SINEIRA EM
PORTUGAL

APRESENTAÇÃO

FOSSAS DE FUNDIÇÃO SINEIRA EM PORTUGAL

A fundição de sinos era, inicialmente, uma atividade itinerante, em que os mestres fundidores se deslocavam ao local de destino dos sinos. Compreende-se facilmente esta opção se tivermos em atenção o peso de um sino e, simultânea e paradoxalmente, a sua fragilidade.

Ascensão Valdez escreveu que «...os fundidores de sinos visitavam as cathedraes e abadias, e quando se instalavam em algum mosteiro, ali viviam satisfeitos pescando, ou caçando, em quanto o barro das fôrmas ia secando. A ferramenta era pouca, e constituia um bagagem limitada, um compasso, uma regoa chamada escvala e algumas matrizes para a ornamentação e legendas» (Valdez 1912b, p. 462).

Por outro lado, a colocação e a instalação na torre implicavam igualmente um trabalho árduo e especializado, que teria necessariamente de ser executado pelos próprios fundidores, para garantir a correta fixação dos diferentes elementos que permitem o funcionamento do sino, ou seja, dos sistemas de suspensão e do badalo.

A opção generalizada era, portanto, que o mestre sineiro se deslocasse, com os seus ajudantes, a cada local de encomenda, onde era criada uma estrutura de fundição que, pela própria natureza da tecnologia utilizada, era destruída depois da fundição do sino. Com efeito, tratava-se de uma tecnologia de molde perdido, em que este tinha de ser quebrado para libertar o sino. Por isso, estamos perante estruturas de utilização única, que respondem a um saber-fazer ancestral.

Foi assim até pelo menos ao século XVI quando se desenvolveram os fornos de revérbero que, aliados às técnicas de moldação em torno vertical desenvolvidas até então, representaram o momento de viragem para a progressiva sedentarização das oficinas de fundição sineiras (Sebastian 2008, p. 264).

Apesar de ser uma realidade arqueológica de identificação relativamente recente, Portugal já conta com um conjunto significativo de fossas de fundição sineira. Ao propormos a organização de um volume temático da revista *CEM* dedicado à «Arqueologia do Som», o tema das fossas sineiras foi, obviamente, um dos primeiros que nos ocorreu. Reconhecendo que a informação arqueológica sobre estas estruturas está dispersa por muitas publicações, e que nem sempre é totalmente visível, decidimos organizar um dossiê, procurando sistematizar os principais dados relativos a estas estruturas, facultando assim, de uma forma cómoda, a informação básica sobre o tema.

No nosso levantamento conseguimos reunir um total de 21 estruturas de fundição sineira em Portugal — atualizando as 15 já listadas por Luís Sebastian (2008, p. 20) —, que percorrem diferentes cronologias, desde a Idade Média até à Época Moderna. Para todas elas contactamos os responsáveis pela intervenção arqueológica, solicitando o preenchimento de uma ficha por nós elaborada. Conseguimos obter resposta para quase todos os casos: ao todo, 19 fossas sineiras. Apenas não conseguimos obter dados sobre a fossa sineira da Igreja de São Martinho de Mancelos, Amarante (escavada por Susana Bailarim) e a fossa sineira do Colégio dos Jesuítas de Bragança (escavada por Jorge Argüello Menéndez), muito provavelmente porque os endereços de email de que nos socorremos já não são utilizados pelos autores. Em todo o caso, foi possível criar uma ficha para a fossa da Igreja de São Martinho de Mancelos, realizada pelos coordenadores deste volume e dossiê a partir das informações que Susana Bailarim publicou em comunicação apresentada no 2.º *Congresso Histórico de Amarante*. Portanto, no nosso dossiê, apenas ficam a faltar os dados em relação à estrutura brigantina.

O dossiê compreende, assim, 20 fossas de fundição, repartidas por 15 sítios distintos. Estamos certos que a divulgação dos dados relativos a estas estruturas ajudará, no futuro, a ampliar o número de fossas identificadas, alertando os Arqueólogos para a presença destas estruturas que se traduzem de uma maneira tão peculiar no registo arqueológico (Erasun Cortés 2006; Solaun Bustinza, Sánchez Pinto e Azkarate Garai-Olaun 2018).

Em Portugal, os exemplos mais antigos de fossas sineiras remontam aos séculos XI, XII e XIII — Igreja de São João de Campos (Fichas 03-04), Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Ficha 06), Igreja de São Pedro de Numão (Ficha 14), Igreja do Senhor da Boa Morte, Santa Maria de Povos (Ficha 19) e Igreja da Vila Velha de Mourão (Ficha 20). Em três casos temos mesmo dados obtidos por datação de C^{14} : no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, com uma datação de [1154-1259] (calibrada a 1 sigma, com 87% de probabilidade) (Ficha 06) (Erasun Cortés 2006, p. 302); na Igreja de São Silvestre de Requião, com uma datação entre [1280-1410] (Ficha 09); e Mosteiro de São João de Tarouca, com um intervalo cronológico muito similar, entre [1280-1400] (Ficha 15).

Por seu turno, os exemplos mais recentes correspondem já à Época Moderna, nomeadamente ao século XVII — Igreja de São Martinho de Dume (Ficha 02), Sé de Miranda (Ficha 11), e Mosteiro de Alcobça (Fichas 16, 17 e 18).

A datação dos contextos em que aparecem as fossas sineiras oferece, por vezes, problemas complexos, por se encontrarem no interior de templos e serem afetadas por revolvimentos resultantes de enterramentos posteriores. Será o caso, por exemplo, da fossa sineira da Igreja de São Salvador de Ansiães (Ficha 13), para a qual é apontada uma cronologia do século XVI, mas que deu um fragmento de molde de sino com inscrição que, pelo tipo de letra utilizado, terá de ser do século XIII ou XIV. Nele se lê: ... RI : D : G : ... (que talvez se possa desdobrar em «(nost)RI : D(ei) : G(ratia)...»). A forma adotada pelo G, aberto no molde em incuso, para que no sino aparecesse devidamente orientado e em relevo, é um inconfundível G uncial, utilizado nessas centúrias.

A técnica de fundição sineira encontra-se descrita em vários tratados. É o caso do tratado de Teófilo Lombardo, *De diversis artibus*, redigido no século XIII, que dedica o capítulo 85 do Livro III à fundição de sinos (*De campanis fundentis*) (Teophilus 1847, pp. 354-367). Ou do célebre tratado de Vanoccio Biringuccio, *De la Pirothecnia*, saído dos prelos em 1540, que dedica os capítulos 12 a 15 do seu Livro VI à fundição sineira (Biringuccio 1540)¹. Dois séculos volvidos, Diderot e D'Alembert abordaram igualmente a fundição sineira na sua *Encyclopédie* (em volume editado em 1753). Em contexto nacional, conhece-se o *Compendio de operações de geometria e das medidas e fabrica dos sinos, muito útil aos fundidores que os fundem* [manuscrito e inacabado], da autoria de M. de O. Pombo e C. B. Pombo (1787). Apesar de registarem os processos necessários ao fabrico de sinos, algumas destas obras apresentam pontuais imprecisões técnicas que demonstram a importância do segredo do negócio.

Na sua esmagadora maioria, as fossas sineiras eram criadas dentro do espaço do templo, quando este estava em fase avançada de construção, mas ainda sem o telhado concluído. Onze das fossas sineiras identificadas no nosso dossiê — ou seja, 55% do universo em análise — foram localizadas no interior dos templos, na zona da nave (Fichas 01, 02, 03, 04, 05, 08, 12, 13, 14, 19 e 20). A segunda implantação mais comum para estas estruturas de fundição era no espaço dos claustros, de que possuímos cinco exemplos (25%), mas que, no total, correspondem apenas a dois templos distintos (Fichas 06, 07, 16, 17 e 18). Menos comum parece ter sido a opção pelo espaço do adro — três exemplos, correspondentes a 15% (Fichas 09, 10 e 11) — ou outras dependências monásticas — como foi o caso do Mosteiro de São João de Tarouca, em que foi identificada uma fossa sineira no espaço do Refeitório (Ficha 15, 5%).

A liga metálica mais apropriada para a criação de sinos era o bronze, uma liga de cobre e estanho, sendo as fórmulas mais usuais compostas por 75 a 80% de cobre e 20 a 25% de estanho. De acordo com os manuais, as épocas e as tradições, esses valores podiam oscilar um pouco. Teófilo, no seu tratado *De diversis artibus*, recomendava que uma quinta ou sexta parte da liga fosse de estanho e o resto de cobre:

In magna providentia habeat ut, priusquam aliquid cymbalum fundatur, stagnum cum cupro misceatur, ut rectum sonum habeat. Quod si aliter fecerit non veniunt ad tonos. Quinta aut sexta pars debet esse stagnum, utrumque bene purificatum priusquam permisceatur ut clare sonent. (Teophilus 1847, p. 370).

Vanoccio Biringuccio, no tratado *De la Pirothecnia*, não aborda a qualidade das ligas, mas na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert as proporções não diferem muito das apresentadas no tratado medieval:

¹ Cf. Cap. 12: *Modi di far le forme dele campane de ogni grandezza & loro mifura*; Cap. 13: *Norma di quanto pefo far li debbeno li battagli fecondo le grandezze*; Cap. 14: *Modo di bellicar le campane*; e Cap. 15: *Modo di faldare le campane*.

Quant à la composition métallique, la plus parfaite est de trois parties de cuivre louge, et d'une partie d'étain fin. (Diderot e D'Alembert 1753, p. 542).

Estas diferentes proporções estão relacionadas com a sonoridade da peça. O badalo era, no entanto, normalmente realizado em ferro forjado, que lhe aumentava a densidade estrutural e permitia uma melhor sonoridade da peça (Felícia 2019, p. 69). No caso dos sinos de São João de Tarouca (Ficha 15) e de Santa Maria de Pombeiro (Ficha 06), foram realizadas análises à liga de bronze que revelaram os seguintes valores²:

Tabela 1. Composição química da liga metálica dos sinos de Tarouca e de Pombeiro

	Mosteiro de São João de Tarouca		Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro	
	Amostra 77	Amostra 81	UE 1320	UE 1326
Cobre (Cu)	75,17%	76,18%	73,60%	79,50%
Estanho (Sn)	22,79%	21,93%	20,90%	17,30%
Chumbo (Pb)	2,04%	1,89%	1,24%	1,93%
Outros	—	—	4,26 %	1,27%

Fonte: Sebastian 2008, p. 261; Erasun Cortés 2006, p. 310

Estas proporções não se afastam muito das recomendadas em alguns dos mais celebrados tratados, já acima mencionados, encontram paralelo em Espanha e um pouco por toda a Europa (Mollà I Alcañiz 2001, pp. 40 e 43; Sebastian 2008, pp. 40, 277 e 294), e perduraram até à Época Contemporânea. Durante o século XX, as três grandes fundições nacionais ainda as aplicavam na composição das suas ligas que, não obstante, pelas pequenas variações se tornavam identitárias: a Fundição de Sinos de Rio Tinto utilizava uma percentagem de 77% de cobre para 23% de estanho (Felícia 2019, p. 67), a Fundição de Sino de Braga utiliza 78% de cobre e 22% de estanho (Sebastian 2008, p. 203) e A Nova Lusitânia de Ermesinde 80% de cobre para 20% de estanho (Sebastian 2008, p. 203).

A natureza dos metais confere-lhes uma capacidade quase eterna de refundição, não sendo possível diferenciar produtos executados a partir de matérias primárias (que nunca foram utilizadas) ou secundárias (que já foram fundidas pelo menos uma vez). Como a liga de bronze era cara, muitos sinos foram fundidos a partir de outros mais antigos que se tinham fraturado³ ou simplesmente tornado inadequados, sendo substituídos por outros maiores/menores, de diferente tom ou de invocação distinta.

² Foram feitas mais duas análises: à Amostra 80 correspondente a um fragmento de um sino anterior, refundido, que deu 86,55% de cobre (Cu), 12,57% de estanho (Sn) e 0,88% de chumbo (Pb); e à Amostra 83, retirada de um cadinho, que se revelou mais rica em estanho (26,96%). Cf. Sebastian 2008, pp. 260-261.

³ O mesmo acontecia com canhões e bocas de fogo. Durante o período da Restauração muitos sinos velhos ou obsoletos foram fundidos como forma de amortizar o custo das novas bocas de fogo.

O caso do sino do Mosteiro de Santa Maria de Almoſter, de 1292, que, apesar de fraturado, foi conservado por encerrar a data da fundação daquela casa monástica, demonstra uma outra realidade, mais rara, mas ainda assim relevante. Instituída por D. Berengária Aires de Gosende, cujo nome e brasão, de resto, constam do sino (Barroca 2000, vol. 2, tomo 1, insc. n.º 421, pp. 1080-1087), a memória desta Casa encontrava-se eternizada na sua superfície, tornando-o um objeto de identidade e impedindo o seu descarte. A nossa era encontra, igualmente, paralelismos desta prática de preservação de sinos rachados e inutilizados, que acabaram por se tornar ícones dos seus locais de origem. Veja-se, por exemplo, o sino da Liberdade (1752), em Filadélfia (EUA) ou o sino Tsar (1733-1735), em Moscovo (Rússia).

A prática de fundir os velhos sinos, inutilizados, pode ser acompanhada na diacronia e permitia a redução dos custos da nova peça. Em reunião camarária portuense, de 8 de julho de 1391, ficou registado que o Mosteiro de São Domingos fizera

[...] huum synno do dito concelho e que prouvera a deus que sobegara do dito Syno huuma arova e quarta de metal do dito Synno segundo eles homens boons sabiom e que no dito mosteiro avya huum syno britado e por que tinhom o mestre prestes pera lho fazer e se nom podyam fazer sem mais metall que lhis rogava polo amor de deus e pro l e onrra da Çidade de lhis dar a dita arova e quarta do dito metal pera ajuda pera ajuda do dito syno [...] (Vereações 1936, p. 78).

O objetivo era, portanto, utilizar o metal que sobrara da fundição do Sino do Concelho, acrescentando o metal que seria resultante da fundição do sino que estava britado, para se criar uma nova peça, aproveitando-se a presença do mestre sineiro na cidade.

Ascensão Valdez divulgou um diploma da Igreja de São Pedro de Óbidos, datado do ano de 1409 (Era de 1447), que lhe fora transmitido pelo incansável Pedro de Azevedo, que também regista a reutilização de um velho sino, partido, para diminuir os custos do novo:

[...] Estando no dito logo Joham anes almoxarife dEI Rey come procurador que dizia que Era pera esto e pera outras cousas do priol da dita Egreia, Djnjs anes e Joham afomso e Pero do Bairro e Afomso gonçalvez e Joham giãiz Raçoeyros da dita Egreia, E dous homeens que se diziam per nome huu delles mestre Joham natural de tollosa e outro Esteuam Lourenço de beia syneiros, o sobredito Joham anes come procurador que sse dizia que Era do dito priol e os ditos Raçoeyros sse Abieram con os sobreditos syneiros que bieran A tal Auença que huu syno que estaua na dita Egreia quebrado que ho fizesse de nouo tamanho como Era e majs outorgado, e nom mais pequeno e tam boo soom que ante Era e daquella feytura E que o dito priol e Raçoeyros lhe desem por ho fazerem sejs mj l libras em dinheiros e todollos Achegos que pertecesem pera a dita obra e de comer afora o metal que pertencer pera o dito

syno que o ponham os meestres aa sua custa delles mestres E que o dem feito e acabado per todo o mes dagosto desta presente Era [...] (Valdez 1912a, pp. 426-427)

Este documento revela-nos não apenas o costume de refundição de sinos, mas também a identidade de dois mestres sineiros — mestre João, natural de Tolosa (Nisa); e Estevão Lourenço, natural de Beja. Tratava-se, portanto, de dois alentejanos que estavam em Óbidos para fundir o novo sino. A sua condição de forasteiros é sublinhada pela expressão «que se diziam per nome», que o almoxarife João Anes utiliza, não tendo maneira de corroborar se os nomes eram verdadeiros, por não os conhecer... Por seu turno, os procuradores da Igreja de São Pedro comprometiam-se a dar todos os «achegos» para a obra, a fornecer o metal necessário e dar a alimentação dos mestres sineiros, o que reforça, uma vez mais, a sua condição de forasteiros.

Mas também encontramos referências a refundições em inscrições sineiras. O sino da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa, fundido em 1793, foi feito a partir de outro, datado de 1670:

ESTE SINO HE DA JRMANDADE DE N. SENHORA DE PENHA DE FRANCA DOS HOMENS DE NEGOCIO, QUE MAN / DOU FUNDIR A SUA CUSTA NO ANNO DE 1793 DE OTRO QUE TINHA FEITO NO ANNO DE 1670 (Valdez 1911, p. 145).

Na Sé do Porto, o sino de Santa Bárbara regista uma realidade semelhante. Ao longo do bordo, apresenta a inscrição:

ECCE CYMBALUM SANCTÆ BARBARÆ DICATUM AB EPISCOPO D PEDRO A COSTA ANNO DOMINI 1542 ITERUM FUSUM AUGMENTOQUE AD INTEGRUM RESTITUTUM AB NICOLAO IOACHUMO THOREL DA CUNHA EMMANUELE MAIESTATIS A CONSILIIS INS INQUISITIONIS TRIBUNALI OLIM INTEGERRIMO IUDICE PORTUCALENSIS DIÆCESIS GUBERNATORE VIGILANTISSIMO ANNO DOMINI 1769 (Felícia [no prelo]).

O seu conteúdo demonstra, precisamente, que o sino anterior, datado de 1542, «foi de novo fundido e aumentado, restituído à sua integridade por Nicolau Joaquim Thorel da Cunha Manuel» em 1769. A fundição setecentista ficou a cargo de João Ferreira Lima, conforme atesta o sinete colocado no bordo (*JOANNES FERREIRA LIMA ME FECIT / BRACHARÆ*) e sabemos que «no ano de 1542 foram fundidos seis sinos para a catedral (Alma, Robalo, Chantre, Santa Maria, Espírito Santo e Pantaleão Agostinho)» (Felícia [no prelo]) produzidos por Gonçalo Martins, sineiro de Braga, Diogo Martins, caldeireiro da cidade do Porto, e Henrique Martins (Ferrão Afonso e Botelho 2005, p. 164).

Estas tradições perduraram no tempo e verificaram-se durante todo o século XX. O contrato estabelecido, em 1954, entre a Fundação de Sinos de Rio Tinto e a paróquia de Vimeiro de Alcobça para a fundição de quatro sinos, regista a entrega do sino velho, dado à retoma, incluído numa das tranches de pagamento da obra (Felícia 2019, p. 52). Por outro lado, e apesar da fundição ocorrer em contexto de fábrica, a instalação e a montagem dos sinos continuavam a implicar frequentemente a deslocação dos sineiros ao local. Nestes casos, o seu alojamento e a alimentação ficavam assegurados durante o processo, como assim demonstra o *Contrato de Entrega de um sino novo, encomendado pela Comissão de aquisição do sino da freguesia de Celeirós, concelho de Sabrosa e Laurentino Martins da Costa, proprietário da Fundação de Sinos de Rio Tinto*, datado de 1953 (Felícia 2019, p. 51).

Em Braga, na Fundação de Serafim da Silva Jerónimo e Filhos, Lda., muitos dos sinos entregues para refundição foram preservados por Arlindo Jerónimo, representante da terceira geração de sineiros na sua família. A coleção iniciada por Arlindo, que assumiu a fundição de seu pai aos 15 anos, conta atualmente com cerca de 300 sinos e integra exemplares de diferentes cronologias, contextos geográficos e mestres sineiros. O legado de Arlindo, que faleceu este ano e a quem deixamos a devida homenagem, perdura pela ação do seu filho, Carlos Jerónimo, que representa atualmente a fundição. Fundada em 1932, na Rua Alexandre Corvo, em Braga (Sebastian 2008, p. 180), foi transferida, em 1958, para a Rua Cidade do Porto, onde permanece até aos nossos dias. A Fundação de Sinos de Braga, ainda em laboração, é testemunha singular de uma secular atividade em território nacional e tem desempenhado um papel ativo na divulgação, preservação e consciencialização da importância patrimonial da tradição sineira.

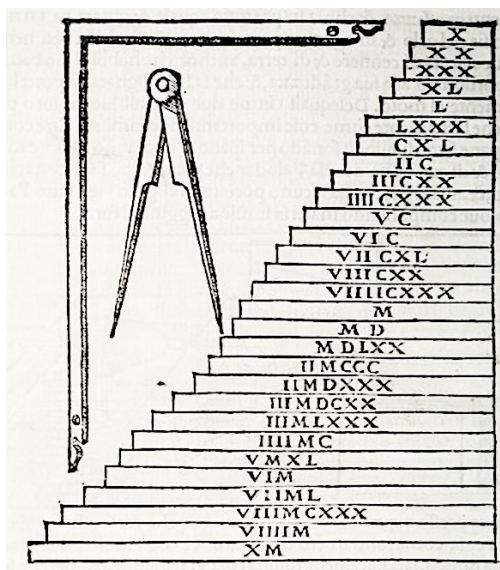
A contemporaneidade reflete, desta forma, o passado e replica tradições e heranças imemoriais. Aceder a este conhecimento é urgente e necessário, na medida em que ainda nos resta um longo caminho até que consigamos ter uma visão informada sobre a produção de sinos em Portugal ao longo da História. Esta publicação pretende, por isso, compilar informações e alertar a comunidade científica para a necessidade de se empreenderem estudos de conjunto que nos permitam conhecer outras fossas sineiras, novos mestres fundidores, suas obras e geografias de ação, empreendendo-se bases de dados de forma semelhante ao que acontece em território espanhol.

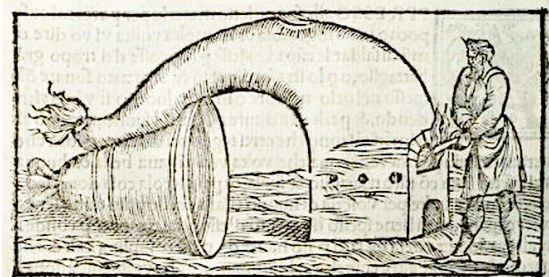
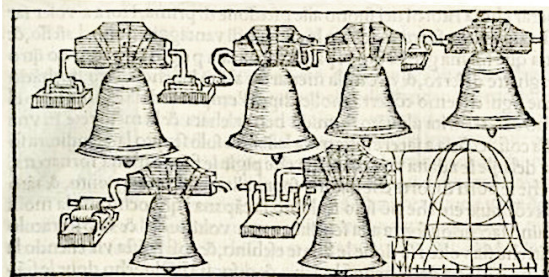
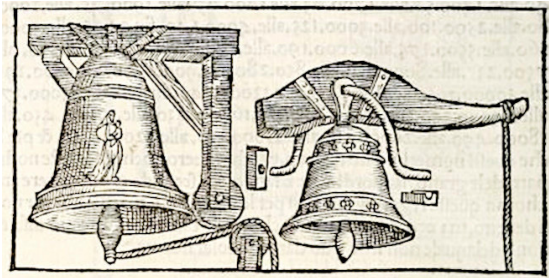
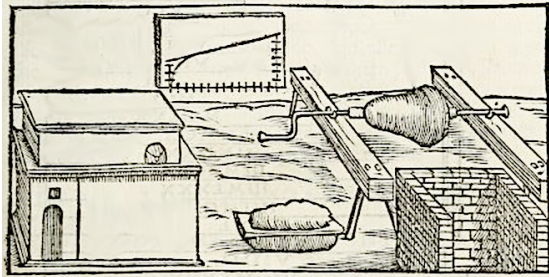
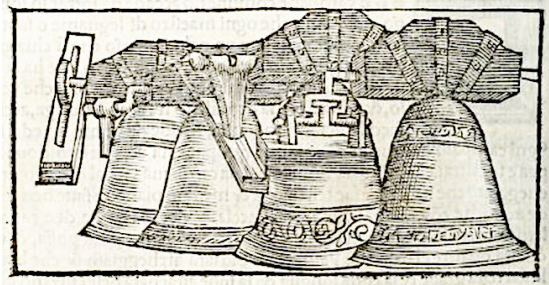
BIBLIOGRAFIA

- BARROCA, Mário Jorge, 2000. *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 3 vols. (4 tomos).
- BIRINGUCCIO, Vanoccio, 1540. *De la Pirothecnia, Con Priuilegio Apostolico & de la Cesarea Maesta & del Illufriss. Senato Veneto*. Veneza: P. Gironimo Giglio e Compagni.
- DIDEROT, Denis, e Jean Lerond D'ALEMBERT, 1753. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris: [s.n.], s.v. «Cloches», t. III, pp. 539-545.
- ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2006. Métodos y técnicas para la excavación de un fosso de fundición de campanas. Em: AA.VV. *Actas do 3.º Simpósio sobre Mineração e Metalurgia Históricas no Sudoeste Europeu*. Porto: Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero, pp. 311-328.

- FELÍCIA, Diana, [no prelo]. *Tabelas para o uso do fiel de Sacristia: História, Iconografia e Regulamentação do Toque dos Sinos da Catedral do Porto*. Porto: Cabido Portucalense.
- FELÍCIA, Diana, 2019. *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundição de Sinos de Rio Tinto*. Relatório de 2.º Ciclo de Estudos em História da Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERRÃO AFONSO, José, e Leonor BOTELHO, 2005. *Projeto Porto Século XVI: A Sé e a sua envolvente no Século XVI*. Porto: CITAR – Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes.
- MOLLÀ I ALCANIZ, Salvador A., 2001. *Campanas Góticas Valencianas*. Valência: Ediciones Tilde.
- POMBO, M. de O., e C. B. POMBO, 1787. *Compendio de operações de geometria e das medidas e fabrica dos sinos, muito útil aos fundidores que os fundem* [manuscrito e inacabado]. Biblioteca Nacional, Lisboa, Portugal.
- SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche.
- SOLAUN BUSTINZA, José Luis, Iban SÁNCHEZ PINTO, e Agustín AZKARATE GARAI-OLAUN, 2018. La Fundición de Campanas y su registro arqueológico (Siglos XIII-XVI). De la secuencia productiva a la secuencia estratigráfica. *Kobie*. Bilbao. Anejo 18, 225-244.
- TEOPHILUS, 1847. *De diversis artibus* [Em linha]. Londres: Johanes Murray [consult 2024-12-09]. Disponível em: <https://ia802900.us.archive.org/2/items/theophilquietru00theo/theophilquietru00theo.pdf>
- VALDEZ, J. J. Ascensão, 1912a. Campanários de Portugal, *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*. 5.ª Série. XII(9), 411-427.
- VALDEZ, J. J. Ascensão, 1912b. Campanários de Portugal. *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*. 5.ª Série. XII(10), 456-470.
- VALDEZ, J. J. Ascensão, 1911. Campanários de Portugal. *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*. 5.ª Série, XII(3), 138-151.
- Vereações. Anos de 1390-1395*. Ed. de A. de Magalhães BASTO. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1936.

Mário Jorge Barroca
Diana Felícia





Gravuras de Vanoccio Biringuccio (1540)

21. Colégio dos Jesuítas, Bragança
Séc. XVIII ←

3. e 4. São João Batista de Campo do Gerês, Terras de Bouro, Braga.
Séc. XI ou XII. ←
Na nave, próximo da capela-mor.

1. Catedral de Santa Maria de Braga, Braga.
Séc. XVI ←
Primeiro tramo da nave colateral norte

2. Igreja de São Martinho de Dume, Braga.
Posterior ao séc. XIV e anterior ao séc. XVIII.
Centrada ao eixo longitudinal da nave.

8. Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, Guimarães, Braga.
[sem datação] ←
A sul do templo, mas fora da zona do adro.

9. Igreja de São Silvestre de Requião, Vila Nova de Famalicão, Braga.
1280-1410. ←
Terrenos contíguos à igreja, encostado à antiga residência
paroquial.

5. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras, Porto.
Séc. XV. ←
Na nave central da igreja.

6. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras, Porto.
Séc. XIII.
No claustro.

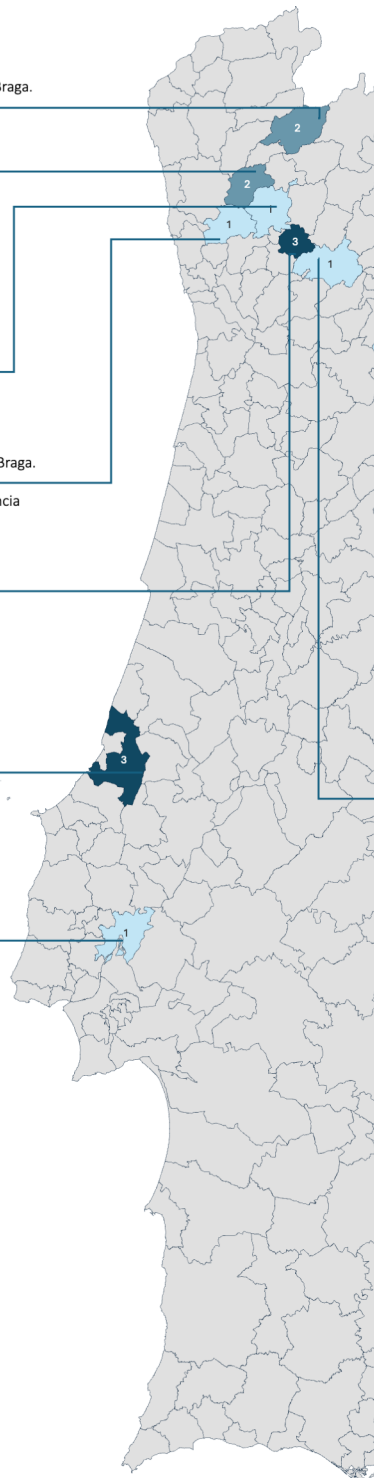
7. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras, Porto.
[sem datação]
No claustro.

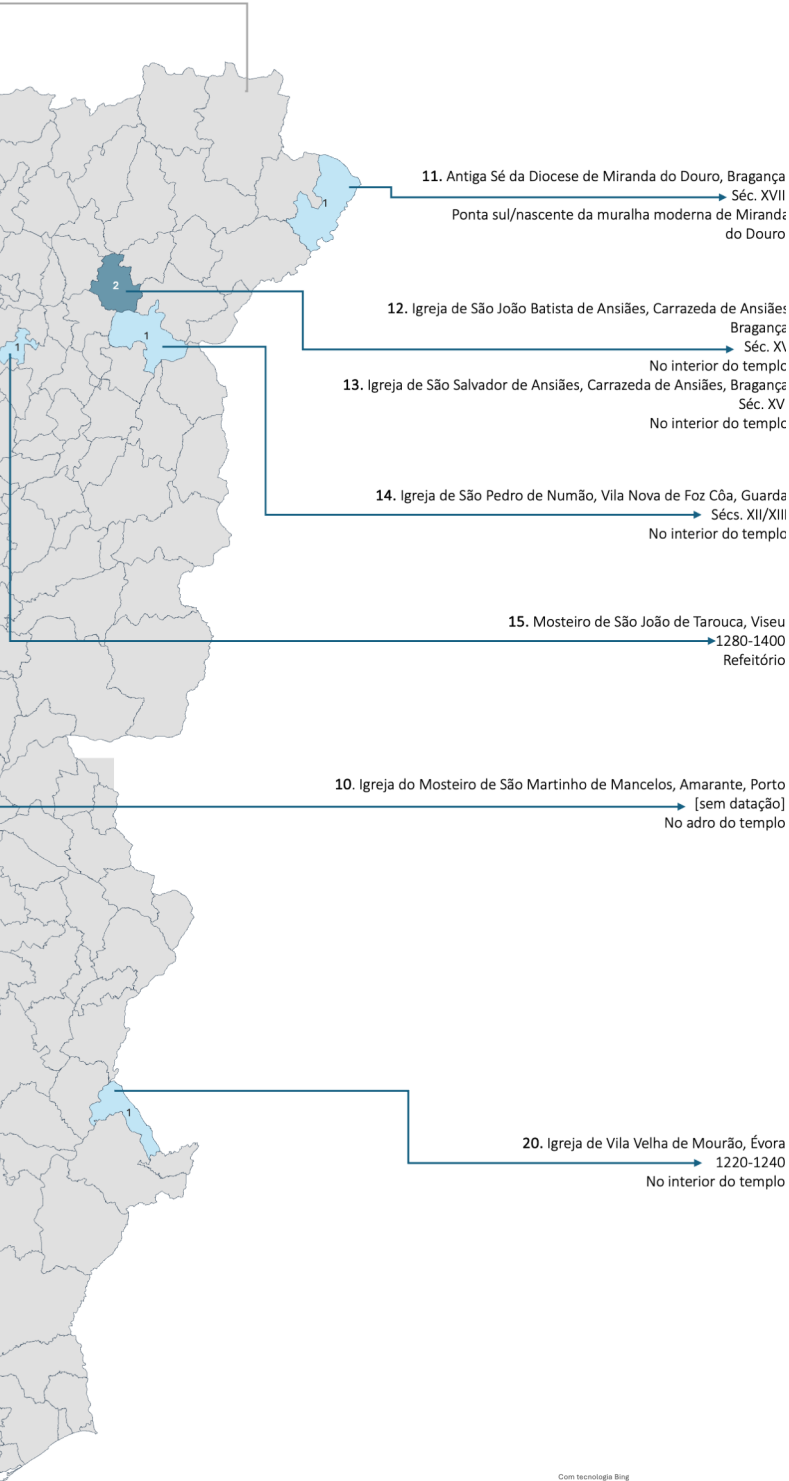
16. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Leiria.
Séc. XVII. ←
Claustro do Rachadouro.

17. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Leiria.
Séc. XVII.
Claustro do Rachadouro.

18. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Leiria.
Séc. XVII.
Claustro do Rachadouro.

19. Ermida do Senhor da Boa Morte, Vila Franca
de Xira, Lisboa.
Sécs. XII/XIII. ←
No interior.





FICHA 01

CATEDRAL DE SANTA MARIA DE BRAGA

FREGUESIA: União de Freguesias de Maximinos, Sé e Cidade

CONCELHO: Braga

DISTRITO: Braga

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Localização da estrutura de fundição: No interior do templo, no primeiro tramo da nave colateral norte.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XVI, com base na sequenciação estratigráfica e no contexto histórico. Admite-se que este fosso tenha servido o fabrico dos sinos que o arcebispo D. Diogo de Sousa mandou fazer em 1525 para a catedral bracarense, conforme registou o Cónego Tristão Luís: «Mandou fazer um signo grande e outro da terça e a campa com que se destange que quebrarão.» (Costa 1993, p. 100).

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

A identificação do fosso de fundição de sinos da Sé de Braga ocorreu durante as escavações arqueológicas aí realizadas, no âmbito de um projeto de implantação de infraestruturas de drenagem do subsolo que abarcou a totalidade do complexo catedralício. Os trabalhos foram promovidos e financiados pela tutela e executados pela Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, com o apoio do Gabinete Municipal de Arqueologia.

Confirmando todas as referências documentais e bibliográficas à riqueza arqueológica do subsolo da catedral bracarense, os trabalhos arqueológicos permitiram identificar importantes vestígios relacionados, quer com a ocupação romana do local, quer com a história arquitetónica do templo cristão e do conjunto dos edifícios associados.

No conjunto dos vestígios exumados, destacam-se: troço da muralha romana de Bracara Augusta, sob a torre de Nossa Senhora da Glória; parte de um amplo edifício romano, que se considera ter sido adaptado a templo cristão no decurso dos séculos IV-V; sobrepondo-se ao anterior, alterando a sua configuração, identificaram-se restos das fundações da cabeceira, das paredes e pilares da construção românica; igualmente sobrepondo-se à edificação românica identificaram-se as diversas remodelações e ampliações que se foram sucedendo entre os séculos XVI e XVIII; registaram-se mais de uma centena de sepulturas, confirmando-se a função cemiterial da catedral; e identificou-se um fosso de fundição de sinos de época moderna, que justifica esta ficha.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Fosso de forma ovalada escavado no solo, estruturado na sua metade nascente com parede de alvenaria de blocos graníticos faceados revestidos grosseiramente com barro, com altura aproximada de 150 cm, configurando uma câmara que desenha uma forma tipo Ω . Nesta «câmara» evidenciou-se uma primeira base de argila endurecida, com restos de carvões, sobre a qual se desenvolvia um anel de argila onde assentou o molde do sino, sucedendo-se uma camada detrítica associável a outro molde. A metade poente do fosso, ligeiramente mais estreita, não apresentava qualquer revestimento parietal, mas a uma profundidade maior registou-se uma pequena concavidade, de funcionalidade indeterminada.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

A implantação do fosso fez-se recortando a sedimentação medieval e romana subjacente, até ao substrato geológico (arena de alteração granítica). Os restos identificados estavam diretamente associados, no interior da câmara, a camadas de terra com abundância de carvões, cinzas e fragmentos de refratário e de escória de fundição. O fosso foi entulhado com os detritos da fundição e sobreposto com aterro indiferenciado, sobre o qual assentou o pavimento lajeado da nave.

DIMENSÕES: Comp. máx.: 500 cm / Larg. máx.: 240 cm.

Diâmetro do molde do sino: 74 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze (de acordo com as análises realizadas no Laboratório de Análises Químicas da TECMinho, sob supervisão de Fernando Castro, as «composições são típicas de bronzes para sinos.» (Relatório LMT 06/98, policopiado, TECMinho-LAQ).

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 1996-1998.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Luís Fernando de Oliveira Fontes.

BIBLIOGRAFIA

FONTES, Luís, Francisco Sande LEMOS, e Mário CRUZ, 1997-1998. “Mais Velho” que a Sé de Braga. Intervenção arqueológica na catedral bracarense: notícia preliminar. *Cadernos de Arqueologia*. Braga. Série II, **14-15**, 137-164.

AUTOR DA FICHA: Luís Fernando de Oliveira Fontes.

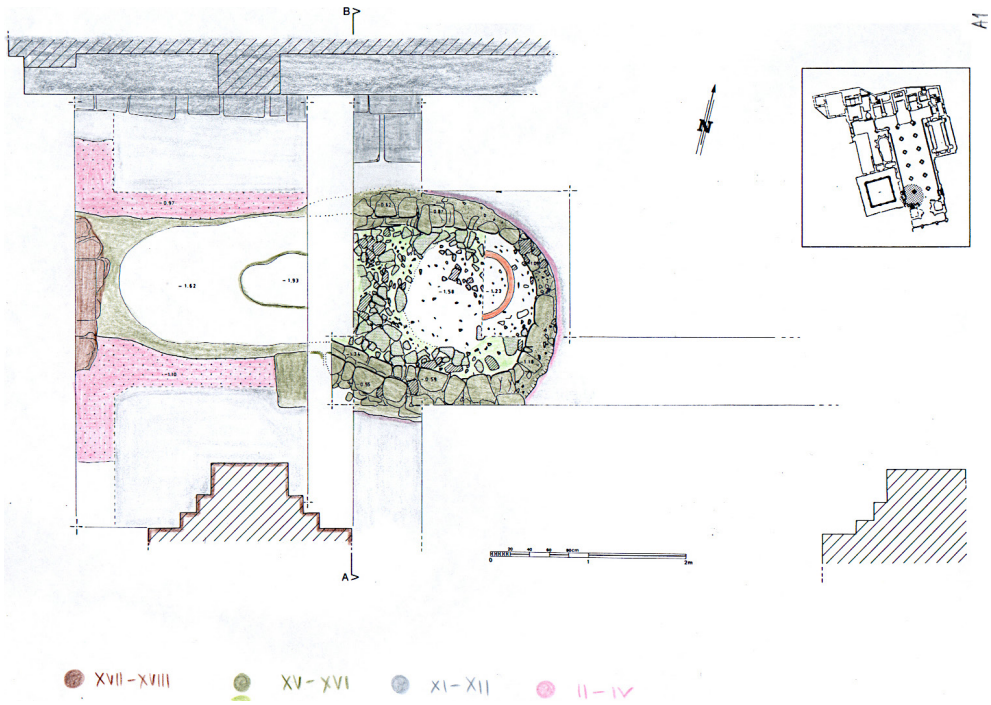


Fig. 1. Sé de Braga – planta da fossa sineira

Fonte: Desenho de Luis Fontes

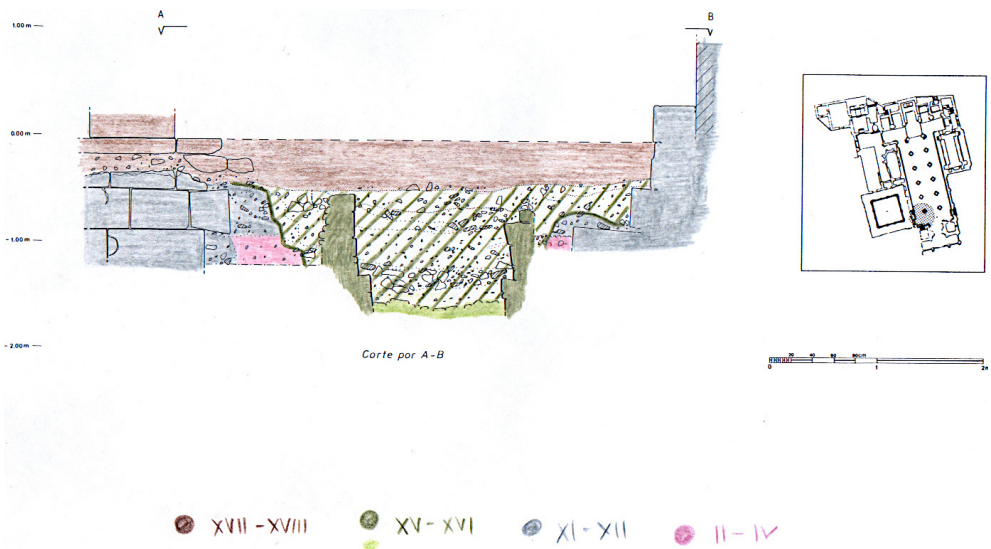


Fig. 2. Sé de Braga – corte transversal da fossa sineira

Fonte: Desenho de Luis Fontes



Fig. 3. Sé de Braga – vista geral da fossa sineira
Fonte: Fotografia de Luís Fontes

FICHA 02

IGREJA DE SÃO MARTINHO DE DUME

FREGUESIA: União de Freguesias de Real, Dume e Semelhe

CONCELHO: Braga

DISTRITO: Braga

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo, centrada ao eixo longitudinal da nave, aproximadamente a 8 m da entrada principal.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Posterior ao século XIV e anterior ao século XVIII, com base na sequenciação estratigráfica. Admite-se contemporaneidade com reconstrução do templo no século XVII. Revemos, assim, a cronologia alto-medieval que havíamos proposto anteriormente.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

A igreja e a sua zona envolvente foram objeto de intervenção arqueológica, inicialmente, no âmbito de um programa de «salvamento arqueológico», e, posteriormente, orientado para a conservação e valorização do sítio arqueológico. Os trabalhos foram promovidos pela Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, que também os financiou, conjuntamente com a tutela e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Os vestígios arqueológicos mais antigos correspondem a parte de uma *villa* romana fundada nos séculos I-II. Distinguiram-se dois conjuntos de edificações: um com orientação ESE-NNO, sob a capela de Nossa Senhora do Rosário e adro da igreja paroquial, com compartimentos ortogonais, alguns pavimentados com argamassa tipo *opus signinum* e parte do sistema hidráulico de abastecimento de água, que corresponderia à *pars* urbana da *villa*; e outro, distante cerca de 200 m para nascente do anterior, correspondente a um balneário de planta ortogonal, orientado E-O, que foi acrescentado à *villa* nos séculos III-IV.

Pouco depois de meados do século VI, o rei Suevo Charrarico fez aí construir uma basílica dedicada a São Martinho de Tours: os vestígios estendem-se pelo adro e sob a atual igreja paroquial de Dume, numa área superior a 750 m², tendo-se identificado restos da fachada, da nave, da quadra central e da cabeceira, conseguindo-se reconstituir o traçado global do primitivo templo. Com 33 m de comprimento e 21 de largura máximas, construído com poderosas paredes de silhares de granito almofadados, o edifício desenha uma planta em cruz latina orientada O-E, com cabeceira trilobada e uma só nave, apresentando uma divisão interior de espaços bem estabelecida: uma nave retangular, com passagem à quadra central marcada por uma tripla arcatura apoiada em

quatro pares de colunas, formando uma iconostasis de triplo vão; uma quadra central, que se elevaria em torre lanterna e que se prolonga lateralmente por duas absides semicirculares, formando uma espécie de transepto, ritmando-se as paredes internas com uma teoria de colunas adossadas; uma capela-mor também de planta semicircular, mais elevada e à qual se acedia por três degraus, também ritmada interiormente por colunas adossadas.

Parte significativa dos edifícios da preexistente *villa* romana foi adaptada a mosteiro, cujo primeiro abade-bispo foi Martinho, posteriormente conhecido por São Martinho de Dume — manteve-se a estrutura do edificado, que conheceu algumas reformulações da compartimentação e diversas renovações construtivas com reaproveitamento de materiais preexistentes. Sobressai a manutenção do sistema hidráulico de transporte e distribuição de água, que era captada a cerca de 1 km a oriente do lugar, conservando-se vários troços de canalizações e caixas de distribuição. Destacam-se o pátio da entrada do piso térreo, pavimentado com lajes monolíticas de granito e delimitado pelos tanques de água e as escadas que davam acesso ao piso superior. Confirmou-se arqueologicamente a ocupação continuada do mosteiro até ao século IX, o que concorda com as fontes documentais, que registam o seu abandono c. 866, quando o seu abade Sabarico se refugiou em Mondonhede, no litoral norte galego. A igreja foi a única edificação que perdurou, acolhendo no seu interior o notável sarcófago de São Martinho de Dume, sucedendo-se diversas reconstruções e ampliações: nos séculos XI-XII o templo foi reedificado *a fundamentis*, ampliando-se. As novas paredes ergueram-se contra a face externa das paredes do edifício primitivo, determinando assim a manutenção da planta anterior com cabeceira trilobada e uma só nave, naturalmente agora de maiores dimensões — 35 m de comprimento por 23 m de largura na zona do cruzeiro; nos séculos XVII-XVIII fez-se nova reconstrução *a fundamentis*. Conservando a mesmíssima posição e os mesmos alicerces do arco cruzeiro, levantou-se uma nova igreja de nave e cabeceira retangulares, de menores dimensões que as anteriores, com pequena torre sineira acoplada ao cunhal norte da fachada e sacristia no lado norte da capela-mor, usando-se o subsolo da nave como cemitério; no último quartel do século XX, demoliu-se a capela-mor e sacristia modernas, contruindo-se um novo e amplo transepto/capela-mor.

O reconhecimento da importância histórica, cultural e científica do conjunto de vestígios colocados a descoberto, com destaque para as ruínas da basílica e mosteiro do período Suevo, associados a São Martinho de Dume, culminou em 1993 com a sua classificação como Monumento Nacional — Decreto n.º 45/93, de 30 de novembro —, e, em 2017, com a abertura ao público do Núcleo Museológico de Dume.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Fosso de forma ovalada escavado no solo, estruturado na sua metade nascente com parede de alvenaria de blocos graníticos faceados revestidos grosseiramente com barro, da qual apenas se conservam três fiadas, com uma altura máxima de 71 cm.

O fundo desta «câmara» apresenta-se revestido por argila pouco cozida, com canal recortado no lado oeste, sobrepondo-se-lhe um anel de argila onde assentou o molde do sino. A metade poente do fosso foi significativamente destruído pela implantação de pilares graníticos que suportaram as guias também de granito que, no século XVIII, organizaram o pavimento da nave em espaço cemiterial.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

A implantação do fosso fez-se recortando o pavimento de *opus signinum* até ao substrato geológico (arena de alteração granítica), elevando-se a parede da câmara acima do referido pavimento. Os restos identificados estavam diretamente associados, no interior da câmara, a camadas de terra com abundância de carvões, cinzas e fragmentos de refratário e de escória de fundição. O conjunto estava sobreposto por camada de aterro indiferenciado que incorporava enterramentos modernos.

DIMENSÕES: Comp. máx.: 290 cm / Larg. máx.: 125 cm.

Diâmetro do molde do sino: 72 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze (de acordo com as análises realizadas no Laboratório de Análises Químicas da TECMinho, sob supervisão de Fernando Castro, «pode-se estimar que a composição química típica do bronze dos sinos de S. Martinho de Dume é do tipo 74-25-1 (Cu-Sn-Pb) com cerca de 0.3 % de Ag e de As.» (Relatório LMT 06/98, polycopiado, TECMinho-LAQ).

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 1987-1991.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Luís Fernando de Oliveira Fontes.

BIBLIOGRAFIA

FONTES, Luís, 2018. *Núcleo Museológico de Dume. Guia*. Braga: Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho.

FONTES, Luís, 1991-1992. Salvamento Arqueológico de Dume (Braga). Resultados das Campanhas de 1989-90 e 1991-92. *Cadernos de Arqueologia*. Braga. Série II, (8-9), 199-230.

AUTOR DA FICHA: Luís Fernando de Oliveira Fontes.

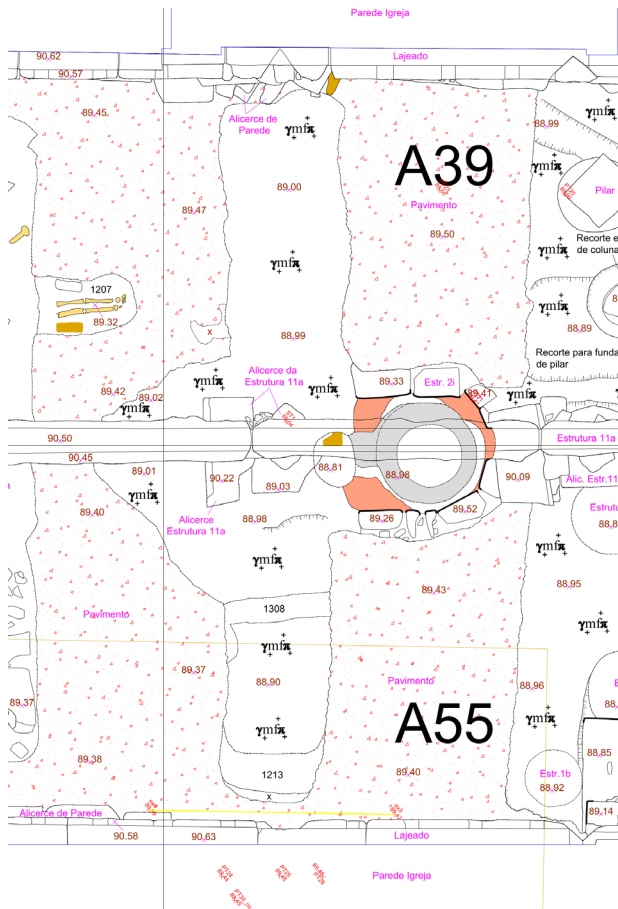


Fig. 4. S. Martinho de Dume – planta da fossa sineira
Fonte: Desenho de Luís Fontes



Fig. 5. S. Martinho de Dume – vista geral da fossa sineira
Fonte: Desenho de Luís Fontes

FICHAS 03 E 04

IGREJA DE SÃO JOÃO BATISTA DE CAMPO DO GERÊS

FREGUESIA: Campos do Gerês

CONCELHO: Terras de Bouro

DISTRITO: Braga

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo. Na nave, próximo da capela-mor.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Séculos XI ou XII (relacionada com a reorganização da arquidiocese de Braga pelo bispo D. Pedro? e sucessores).

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

As duas fossas sineiras foram descobertas nas escavações arqueológicas efetuadas em 1992. Existindo referências a um templo antigo no Lugar do Sagrado na Veiga de Campo do Gerês, desmontado em 1692 para a construção do atual, e, admitindo-se que esse templo pudesse ter sido levantado sob um anterior santuário romano, foi decidido realizar trabalhos que incidiram sobre os alicerces do templo e sobre as sepulturas em redor. Foi possível definir a planta do templo cristão, orientado NO-SE, bem como detetar as fossas sineiras. O edificado medieval reutilizou materiais do anterior santuário romano dedicado a Ocaere. Os responsáveis pelos trabalhos arqueológicos decidiram conservar a estrutura do templo cristão, bem como as sepulturas, sem as abrir, de modo que pouco se sabe acerca do santuário a Ocaere, que segundo Amílcar Guerra seria a origem do nome Jurés, atualmente Gerês.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

São duas as fossas de fundição. Formato circular, escavadas no substrato granítico.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

As fossas encontravam-se, por certo, imediatamente sob o pavimento lajeado do templo românico, pavimento que terá sido levantado e reaproveitado na construção da igreja do século XVII. Por outro lado, admite-se que a reduzida camada sedimentar que cobria o templo terá sido removida nas escavações de Mattos Ferreira no século XVIII. As fossas sineiras conservaram-se porque o fundo foi coberto com sedimento e pedras, ao construir-se a igreja românica no século XI/XII.

DIMENSÕES: Ver planta.

ANO DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 1992.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: António Martinho Baptista e Francisco Sande Lemos. Técnico de Campo: Jesus Martinho.

AUTORIA DOS DESENHOS: Jesus Martinho.

AUTOR DAS FOTOGRAFIAS: António Martinho Baptista.

BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, José de Matos, 1982. *Thesouro de Braga descoberto no Campo de Gerez*. Terras do Bouro: Câmara Municipal de Terras do Bouro.

GUERRA, Amílcar, 2003. Algumas questões de toponímia pré-romana do ocidente peninsular. *Palaeohispanica*. Universitat de Barcelona. (3), 108-110.

LE MOS, Francisco Sande, e António Martinho BAPTISTA, 1995-1996. Estudo de um troço da Via XVIII do Itinerário de Antonino na Serra do Gerês (a Geira Romana). Braga. *Cadernos de Arqueologia*. Série Monografias, (12/13), 113-133.

LE MOS, Francisco Sande, et al., 2008. *A Via Nova (Geira) na Serra do Gerês. Trajeto entre as milhas XII e XXXVIII (Bracara Augusta – Aquis Originis)*. Terras do Bouro: Câmara Municipal de Terras do Bouro; Ourense: Concello de Lobios. 272 pp.

TRANOY, Alain, 1981. *La Galice Romaine*. Paris: Diffusion de Bocard.

AUTORES DA FICHA: Francisco Sande Lemos e António Martinho Baptista.

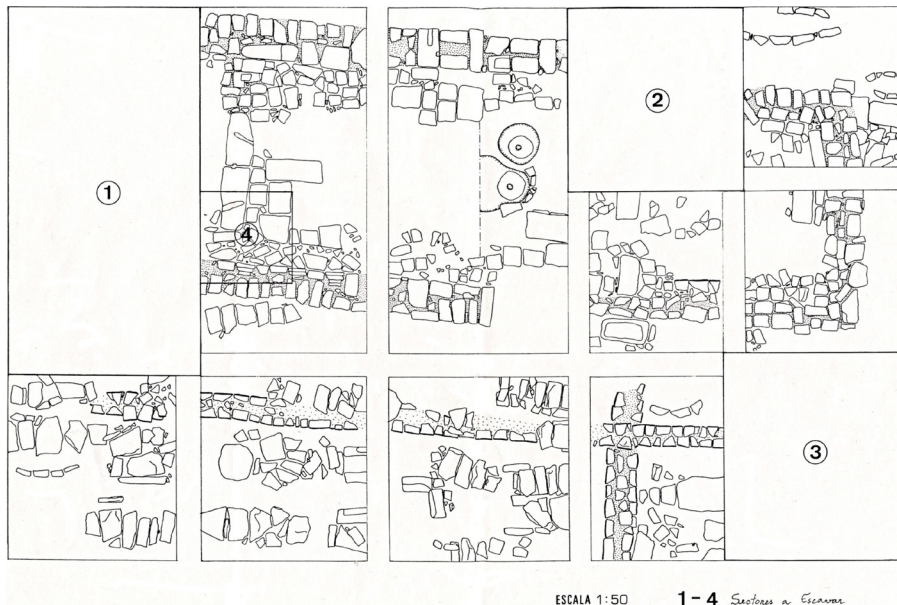


Fig. 6. São João Batista de Campo do Gerês – planta geral da escavação, com implantação dos vestígios da fosse sineira
Fonte: Desenho de Jesús Martinho



Fig. 7. São João Batista de Campo do Gerês – vista geral da fossa sineira
Fonte: Fotografia de António Martinho Baptista



Fig. 8. São João Batista de Campo do Gerês – vista geral da Fossa Sineira
Fonte: Fotografia de António Martinho Baptista

FICHA 05

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO

FREGUESIA: Pombeiro de Ribavizela

CONCELHO: Felgueiras

DISTRITO: Porto

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo (na nave central da igreja).

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XV (reinado de D. João I).

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Descoberto no ano 2000, na sondagem 1, aberta no interior da igreja no decorrer das obras de recuperação do edifício. Os vestígios ficaram ao descoberto após retirar os estratos correspondentes aos enterramentos do século XIX. As estruturas conservadas correspondiam a um primeiro fosso de fundição escavado no saibro, em estado incompleto, com uma datação *ante quem* ao século XV, e a um segundo fosso mais amplo e completo que corta o primeiro. Este último apresenta uma câmara de cozedura construída no seu interior, na qual se documentam restos de várias fases produtivas, sendo a última datada de princípios do século XV por uma moeda de D. João I.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

O fosso de fundição, de grandes dimensões (5,55 m x 2,60 m), conservava no seu interior a câmara de cozedura do molde com umas medidas de 2,02 m x 2,15 m. A câmara é construída em alvenaria rebocada com barro. No centro abre-se um canal de alimentação e circulação de ar, construído com a mesma técnica. Após colocação do molde do sino no centro da câmara, esta apresentava dois furos de ar quente: um situado no centro do canal, que aquecia o interior do macho, e outro, no extremo oeste, entre a parede perimetral e o exterior da capa, cuja função era aquecer o exterior do molde, permitindo a circulação de ar quente no interior da câmara, de forma a secar paulatinamente o molde numa atmosfera rica em oxigénio. A marcada tendência das paredes da câmara para fechar no seu alçado aponta para que a câmara de revérbero fecharia originalmente em falsa cúpula, provavelmente aberta na zona lateral ocupada pelo canal de alimentação, por onde seria introduzido o molde a cozer. Após a sua utilização, a câmara de cozedura foi acondicionada para ser reaproveitada como fosso de fundição. Se bem que não se conservavam *in situ* restos da mó do sino, como geralmente acontece neste tipo de descobertas, conservava-se uma

camada circular de argila crua que apresentava o negativo da base do molde do último sino fundido neste fosso, com 1,04 m de diâmetro de base. Esta camada assentava sobre um pequeno canal em barro cozido que conservava ainda no seu interior restos da tábua de madeira utilizada como base para descer o molde já cozido ao interior do fosso à espera da fundição. Esta argila serviria como base para nivelar o molde além de vedar a união do macho e capa para evitar fugas de metal no processo de fundição. Na parede norte do fosso existiam restos de um fosso de fundição mais antigo, datado *ante quem* ao século XV, e de menores dimensões. A planta circular, com um canal no centro prolongado para este, somente conservava parte do lado norte, que foi colmatado após a sua utilização para ser destruído parcialmente aquando da abertura do segundo fosso, ficando restos dos primeiros depósitos de enchimento encostados às paredes de saibro.

Na zona que consideramos estar destinada à câmara de recozedura, encontrou-se uma pedra de granito, assente sobre um leito de barro e colocada contra a parede do fosso. A sua face exterior apresentava uma cor avermelhada, possivelmente devido à ação de temperaturas altas. Junto a ela estava um fragmento de grandes dimensões da mó de um sino de 1,2 m de diâmetro de boca, que não estando *in situ* servia de apoio à parede perimetral da câmara de cozedura do segundo fosso. A impossibilidade de escavar toda a área circundante do fosso condicionou a localização de vestígios estruturais do forno de fundição. No entanto, foram encontrados nos depósitos que colmatavam o fosso de fundição fragmentos de grandes tijolos de barro, escória de bronze e placas de barro intensamente calcinados que estariam relacionados com um forno de fundição de câmara de revérbero.

DIMENSÕES: Comp.: 555 cm / Larg.: 260 cm.

Diâmetro do molde do sino: 104 cm e 120 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim. Quatro sinos de diferente perfil e tamanho, tendo sido possível reconstituir três.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Sim.

LEITURA: MD. J / O.

TIPO DE LETRA: Gótica Redonda. Do texto original, gravado na pança da capa do sino de maiores dimensões, conservavam-se quatro caracteres incompletos em letra gótica maiúscula, emoldurados inferiormente por dois cordões plásticos, paralelos entre si e horizontais face ao vaso. O corpo dos caracteres apresentava uma secção em bisel, sendo destacável a ausência do típico retângulo emoldurando o carácter, próprio das letras recortadas em cera que se documentam nos sinos desde pelo menos o século XIV. A inspeção ocular dos fragmentos não permitiu precisar se a

letra foi gravada com um punção diretamente na capa ou se esta foi previamente gravada num carimbo para depois tirar o positivo recortado em cera.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2000.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Ricardo Erasun Cortés.

AUTOR DAS FOTOGRAFIAS E DOS DESENHOS: Ricardo Erasun Cortés.

BIBLIOGRAFIA

ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2008. A fundição de sinos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. *Oppidum: Revista de Arqueologia, História e Património*. Lousada. Número Especial: *Actas do I Encontro de Arqueologia das Terras de Sousa*, 24.

ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2007. Um fosso de fundição de sinos no Mosteiro de Santa Maria a Maior de Pombeiro – Felgueiras. *Oppidum: Revista de Arqueologia, História e Património*. Lousada. (2), 95-114.

AUTOR DA FICHA: Ricardo Erasun Cortés.



Fig. 9. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – vista geral da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Ricardo Erasun Cortés

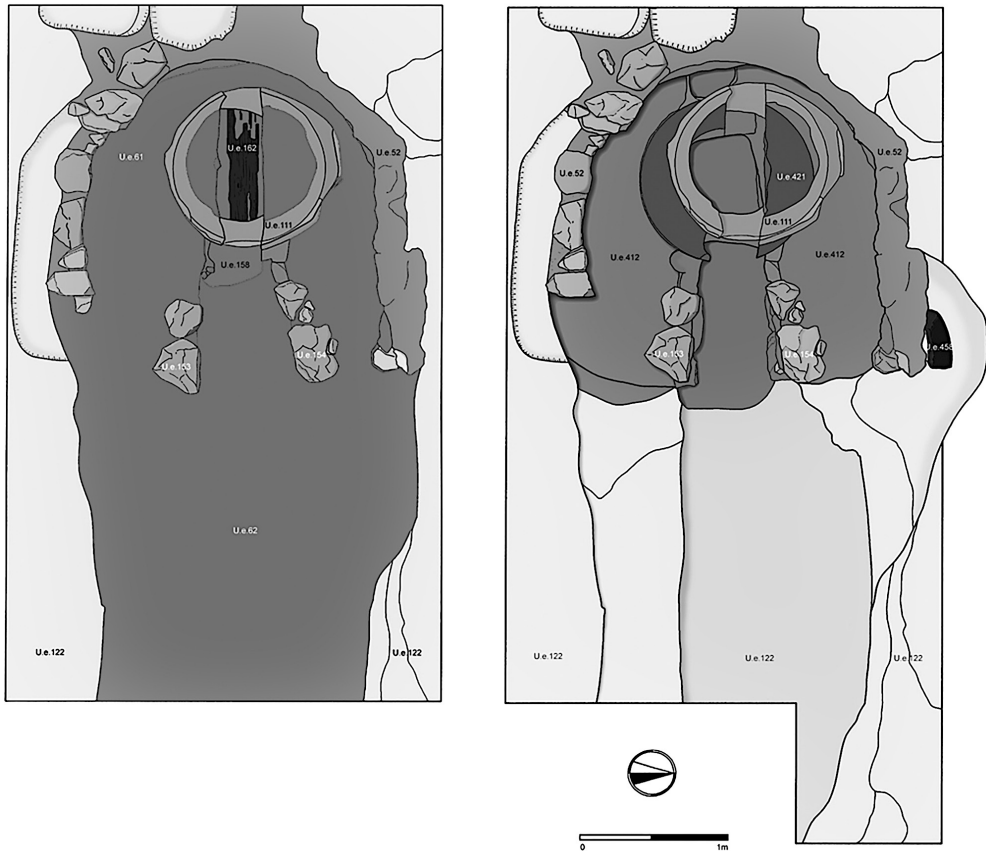


Fig. 10. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – planta intermédia e final da fossa de fundição

Fonte: Desenho de Ricardo Erasún Cortés

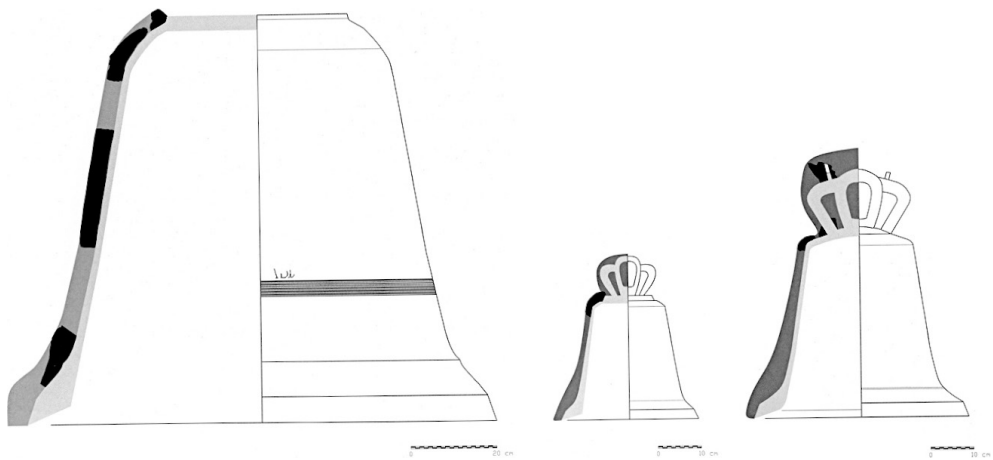


Fig. 11. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – reconstituição dos sinos a partir dos fragmentos de moldes exumados

Fonte: Desenho de Ricardo Erasún Cortés

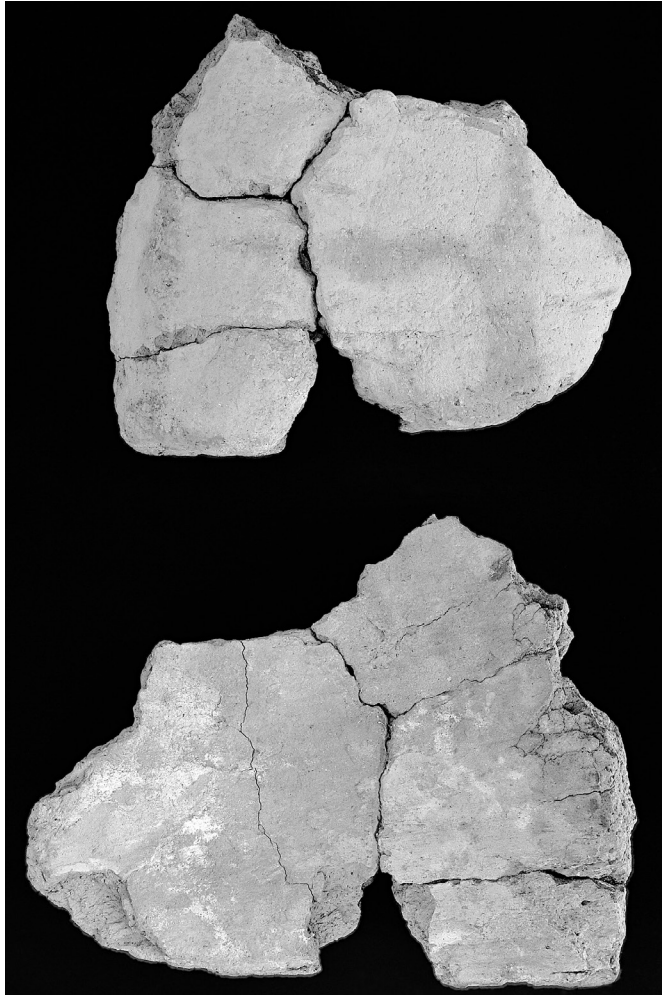


Fig 12. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – face interna e externa de um fragmento de capa do sino maior identificado. Note-se na face exterior a marca da disposição das cordas usadas para a colocação do molde na fossa de fundição

Fonte: Desenho de Ricardo Erasún Cortés

FICHA 06

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO

FREGUESIA: Pombeiro de Ribavizela

CONCELHO: Felgueiras

DISTRITO: Porto

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No claustro.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XIII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

O fosso localizado no paraíso do claustro foi escavado no decorrer da campanha de escavação do ano 2003.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Documentaram-se no paraíso do desaparecido claustro medieval três fossas escavadas no saibro, que no seu conjunto ocupavam uma área de 22,5 m², destinadas à moldagem e fundição de sinos. O fosso, de planta elíptica, apresentava umas dimensões de 3,44 m de comprimento por 1,62 m, na sua parte mais larga, 1,07 m na sua parte mais estreita e 1,38 m de altura desde o nível de circulação do fosso até o topo do mesmo, orientando-se o seu eixo longitudinal N-S, com o interior dividido em dois: na cabeceira a câmara de cozedura e aos pés a zona de trabalho, onde mestre e ajudante se situariam para poder introduzir o combustível no canal de alimentação da câmara. A câmara de cozedura UE [1343], parcialmente destruída, tinha planta em forma de «U» com umas dimensões interiores de 1,50 m de comprimento por 1,66 m de largura, apresentando parede vertical e fundo horizontal a 0,60 m de profundidade. A parede da câmara é feita parcialmente com pedras irregulares de granito ligadas com barro e sem revestimento de argila no exterior, sendo a restante parede da câmara constituída pelo saibro cortado, rubescente pela exposição a altas temperaturas aquando da cozedura do molde. Na base da câmara e seguindo o eixo longitudinal da mesma, abria-se um rasgo, destinado ao canal de alimentação e ventilação, formado por dois muros paralelos de 0,78 m de altura, sobre os quais assentavam os restos da base do molde de um sino UE [1340], cujo diâmetro exterior de capa seria de 0,8 m. As paredes do canal, separadas entre si 0,3 m, apresentam dois momentos construtivos perfeitamente identificáveis. O mais antigo é constituído por uma primeira fiada de dois blocos de cantaria, bem esquadros e muito bem trabalhados que, assentando na UE [1356], estão ligados

entre si por uma junta de argila cozida. Sobre esta assenta uma segunda fiada de pedras de ar mais tosco, feita com pedras avulsas entre as quais se destaca a reutilização de um fragmento de pedra talhada na que se aprecia um segmento de círculo emoldurado (Erasun Cortés 2006, p. 299). A segunda fiada assenta não sobre a primeira, mas sim sobre uma camada de terras intermédia UE [1347] que, sendo parte da estrutura da câmara, também forma parte do enchimento do canal. Esta terra, que se encontrava por baixo dos depósitos correspondentes à primeira fundição, apresentava uma inusitada concentração de moldes de macho e capa somente compreensíveis se associados a depósitos de terras para fechar o fosso. Os moldes, concentrados num depósito bem visível, estavam imediatamente por cima da linha dos blocos esquadros e inseridos na terra que conforma o piso da câmara pelo que davam ideia de formar parte dos restos de uma primeira fundição associada a uma estrutura mais sólida que, desmontada parcialmente para fundir o sino seguindo as indicações do texto de *Theophilus Lombardus* na sua obra *De diversis Artibus*, Livro III, foi reaproveitada, posteriormente, como base para uma nova câmara de cozedura mais tosca. Esta ideia reforça-se ao observar que no corte frontal da câmara, junto à parede esquerda do canal e à mesma cota da primeira fiada, se encontram dois blocos de granito esquadros que bem poderiam formar parte da parede original da câmara, substituída na segunda fase pela parede mais tosca, e pela presença no interior do canal de ventilação de um segundo nível de carvões, UE [1348], em contacto direto com a base, testemunho, como no primeiro caso, de uma potente combustão, normalmente associada à cozedura do molde. Basicamente estaríamos perante o mesmo modelo de forno de cozedura descrito na obra de *Theophilus Lombardus*, com câmara soterrada parcial ou totalmente, de paredes verticais (nesta ocasião não constatamos a tendência ao fecho das paredes da câmara), com tiro de ar e/ou canal de alimentação na sua base que, após a colocação do molde do sino no centro, apresentaria dois tiros de ar quente, um situado no centro do canal para aquecer o interior do macho e outro no extremo sul, entre a parede perimetral e o exterior da capa, cuja função seria a de aquecer o exterior do molde, permitindo a circulação de ar quente no interior da câmara, de forma a secar paulatinamente o molde numa atmosfera rica em oxigénio. Junto ao fosso abria-se uma pequena fossa de planta tendente ao círculo com escassos 30 cm de profundidade onde assentavam um conjunto de pedras dispostas em duas fiadas paralelas, cujo extremo fechava em forma de suporte de poste. Ainda que não se tenham encontrado vestígios de argila crua, telhas partidas ou aduelas, materiais comuns na moldagem do molde, achamos que esta poderia ter sido a zona destinada à construção do molde, sendo empregada no processo uma cércea vertical.

DIMENSÕES: Comp.: 344 m / Larg.: 162 m.

Diâmetro do molde do sino: -

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

OUTROS FRAGMENTOS: Entre os fragmentos recolhidos apenas se identificou 1 fragmento de macho com 8 cm de espessura, 2 de capa pertencente ao dente e à cabeça do sino, com parte do perfil de um coto de secção circular de 3 cm de diâmetro e 2 fragmentos de capa decorados com motivos vegetalistas. Foi documentado num fragmento de molde o uso de um pano de tecido cujo negativo ficou gravado no barro e que poderia ter uma função similar à dos panos de fibra de cânhamo empregados atualmente em algumas oficinas sineiras, os quais são colocados durante a moldagem da capa entre a segunda e terceira camada de barro para impedir a dilatação e dar maior resistência ao molde.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2003.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Ricardo Erasun Cortés.

AUTOR DAS FOTOGRAFIAS E DOS DESENHOS: Ricardo Erasun Cortés.

BIBLIOGRAFIA

- ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2008. A fundição de sinos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. *Oppidum: Revista de Arqueologia, História e Património*. Lousada. Número Especial: *Actas do I Encontro de Arqueologia das Terras de Sousa*, 24.
- ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2006. Um novo fosso de fundição de sinos no Mosteiro de Santa Maria Maior de Pombeiro. Em: AA.VV. *3.º Simpósio sobre Mineração e Metalurgia Históricas no Sudoeste Europeu: actas*. [Pontevedra]: Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero; IPPAR, pp. 293-310.

AUTOR DA FICHA: Ricardo Erasun Cortés.

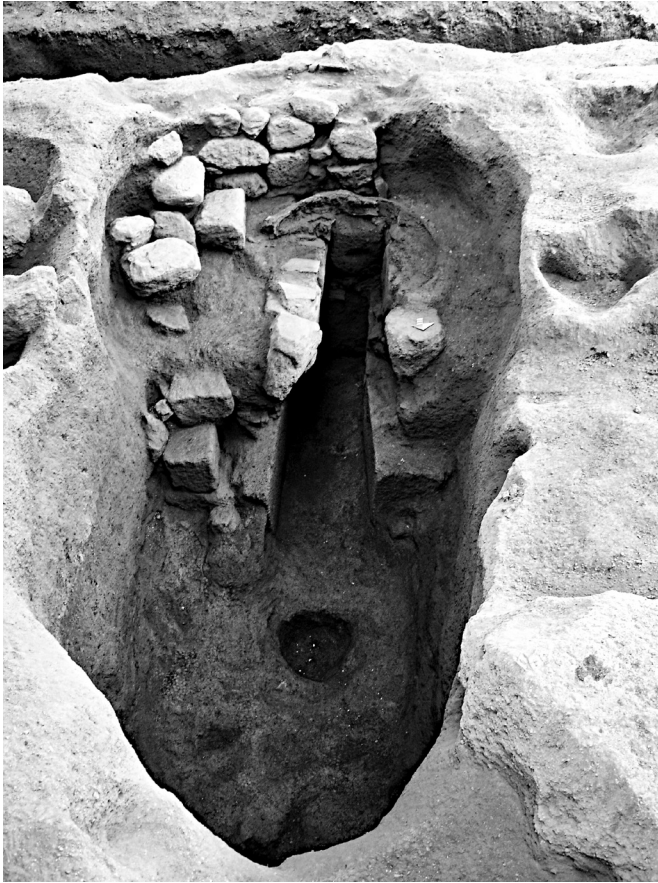


Fig. 13. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – vista geral da fossa de fundição

Fonte: Fotografia de Ricardo Erasún Cortés

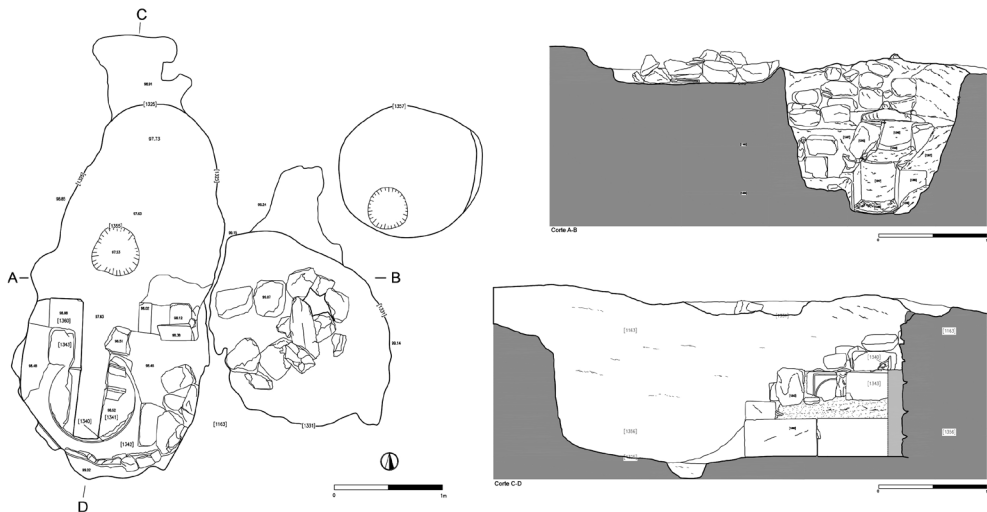


Fig. 14. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – planta e cortes das estruturas exumadas

Fonte: Desenho de Ricardo Erasún Cortés

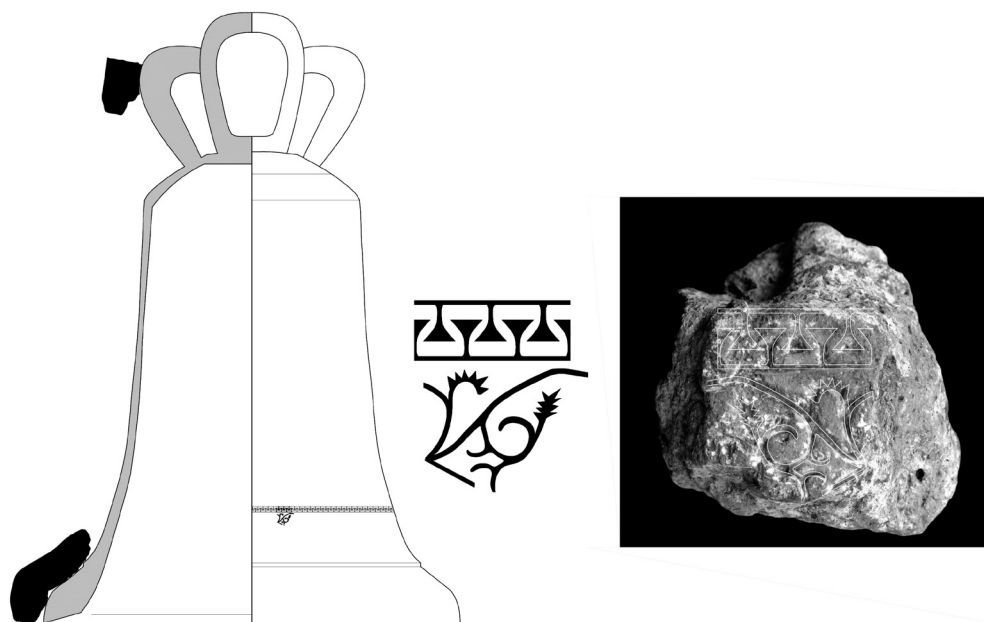


Fig. 15. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – disposição no perfil ideal de um sino do século XIII dos fragmentos de capa e decoração exumados

Fonte: Desenho e fotografia de Ricardo Erasún Cortés

FICHA 07

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO

FREGUESIA: Pombeiro de Ribavizela

CONCELHO: Felgueiras

DISTRITO: Porto

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No claustro.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

-

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Na campanha de 2005, foram de novo localizados no paraíso do claustro, nas sondagens 15 e 19, vestígios materiais em forma de pingos de bronze e pequenos fragmentos de molde de sino que anunciavam a existência de mais duas áreas de fundição. Os vestígios localizados na sondagem 15, após levantamento dos níveis arqueológicos de época moderna, pertenciam aos restos estruturais de um fosso de fundição de sinos de grandes proporções e em ótimo estado de conservação. Ainda que a estrutura não se encontrasse na íntegra dentro dos limites da sondagem, escavaram-se, após ampliação da sondagem, os primeiros níveis de enchimento do fosso para nos certificarmos de que de facto estávamos perante um fosso de fundição de sinos. O resultado foi o que consideramos até à data a melhor e mais completa amostra da tecnologia de fundição de sinos de época medieval no Mosteiro de Pombeiro.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

A escavação deixou a descoberto parte da planta de um fosso de fundição e um fosso de planta circular de dimensões muito inferiores, que apresentava no seu fundo um buraco de poste. No lado do fosso menor abria-se um segundo buraco de poste provavelmente utilizado para assentar uma estrutura de madeira que serviria de ponto de ancoragem à árvore da cércea, constituindo todo o conjunto a zona de moldagem. Escavaram-se os depósitos superiores de enchimento do interior do fosso de fundição revelando uma planta com uma configuração semielíptica que se encontrava dentro dos padrões já documentados, mas que apresentava, no entanto, uma novidade. As paredes laterais mostravam quase à superfície, opostas entre si, duas reentrâncias, ambas reforçadas com telha curva, no que aparentavam ser os apoios laterais para uma trave assente horizontalmente sobre o fosso de fundição. Detetou-se também um depósito de argila crua que apresentava em superfície dois

pingos de bronze e um pequeno fragmento de molde. Por motivos de calendarização e perante a complexidade dos vestígios estruturais revelados, optou-se unicamente por deixar ampliada a sondagem, sendo o fosso acondicionado com manta de geotêxtil e tapado com areia de baixa granulometria dessalinizada e isenta de matéria orgânica, para a sua melhor preservação à espera de uma futura intervenção.

DIMENSÕES: Comp.: não determinado / Larg.: não determinado.

Diâmetro do molde do sino: não determinado.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2005.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Ricardo Erasun Cortés.

AUTOR DAS FOTOGRAFIAS E DOS DESENHOS: Ricardo Erasun Cortés.

BIBLIOGRAFIA

ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2008. A fundição de sinos no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. *Oppidum: Revista de Arqueologia, História e Património*. Lousada. Número Especial: *Actas do I Encontro de Arqueologia das Terras de Sousa*, 24.

AUTOR DA FICHA: Ricardo Erasun Cortés.



Fig. 16. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro – vista geral da fossa sineira
Fonte: Ricardo Erasun Cortés

FICHA 08

IGREJA DE SANTA CRISTINA DE SERZEDELO

FREGUESIA: Serzedelo

CONCELHO: Guimarães

DISTRITO: Braga

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No exterior do templo, a sul do mesmo, mas fora da zona do adro.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Indeterminada.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Entre 2003 e 2004 foram realizados trabalhos de acompanhamento arqueológico no âmbito do projeto de reabilitação do Largo da Igreja de Santa Cristina de Serzedelo. Dado o fraco impacto no subsolo, foi previsto, inicialmente, apenas o acompanhamento arqueológico da obra. Não obstante, durante a abertura da primeira vala, começaram a aparecer fragmentos de moldes de fundição de sino pelo que, de imediato, se procedeu à abertura da sondagem que permitiu identificar a estrutura de fundição. Esta encontra-se a sul do templo, na zona imediatamente adjacente ao adro, elevada em relação a este cerca de 1,0 m.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

A fossa de fundição encontra-se escavada em terra e no substrato geológico. A planta é alongada e está orientada sensivelmente no sentido N-S. O limite sul não foi totalmente escavado por ser necessário manter uma área de passagem de veículos automóveis. A câmara de combustão, localizada a norte, era formada por dois blocos graníticos bem trabalhados, dispostos quase paralelamente mas mais afastados na zona correspondente à entrada, e prolongada por mais dois blocos pétreos a cada lado. Por cima dos silhares que formavam a câmara de combustão subsistiam, ainda, vestígios de barro queimado que deveria fazer parte ou da estrutura de assentamento do molde ou, já, do próprio molde. As paredes da câmara eram formadas por pedras avulsas misturadas com barro cozido e de tom avermelhado. Junto à parede, mas no interior, mantinha-se uma camada de saibro que, crê-se, fazia parte do enchimento utilizado para dar estabilidade à capa (fêmea) do molde durante o processo de fundição.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

Contexto estratigráfico: A fossa de fundição de Santa Cristina de Serzedelo encontra-se a uma profundidade entre os 0,60 e 0,20 m em relação à cota de piso atual. Duas valas para infraestruturas, abertas em altura indeterminada mas já na segunda metade do século XX, já haviam causado algum dano ao elemento arqueológico. Além da fossa de fundição, apenas se encontraram outras estruturas na área norte da sondagem, concretamente uma calçada à antiga portuguesa e uma conduta formada por pedras avulsas e apresentando, ainda, algumas peças correspondentes à tampa. Nesta conduta encontraram-se alguns ossos humanos, nomeadamente parte de um crânio, em muito mau estado de conservação e sem aparentar composição anatómica. Parte da conduta sobrepunha-se ao limite norte da fossa de fundição, pelo que aquela era, claramente, mais recente do que esta.

DIMENSÕES: Comp.: c. 344 cm / Larg.: 155 cm (máx.).

DIÂMETRO DO MOLDE DO SINO: Entre 80 e 55 cm (distâncias máxima e mínima, respetivamente, permitidas pela base pétrea de assentamento do molde).

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

OUTROS FRAGMENTOS: Tampão em barro provavelmente utilizado para fechar um dos orifícios do molde (ou de entrada do metal ou de saída do ar) durante o processo de fundição. Em 2009, foi realizada a análise química de um dos fragmentos de molde, tendo-se chegado à conclusão de que a sua constituição se assemelha à dos barros de Prado (Castro 2010, p. 204).

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2003-04.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Francisco Faure.

AUTOR DAS FOTOGRAFIAS E DOS DESENHOS: Francisco Faure.

BIBLIOGRAFIA

CASTRO, Fernando, 2010. Análise química de cerâmicas. Em: I. M. FERNANDES, e M. MARTINS, coord. *A Casa dos Lobo Machado: de espaço privado a espaço de interesse público*. Guimarães: Associação Comercial e Industrial de Guimarães, pp. 200-205.

ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2006. Métodos y técnicas para la excavación de un foso de fundición de campanas. Em: AA.VV. *3.º Simpósio sobre Mineração e Metalurgia Históricas no Sudoeste Europeu: actas*. [Pontevedra]: Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero; IPPAR, p. 325, fig. 2.

AUTOR DA FICHA: Francisco Faure.

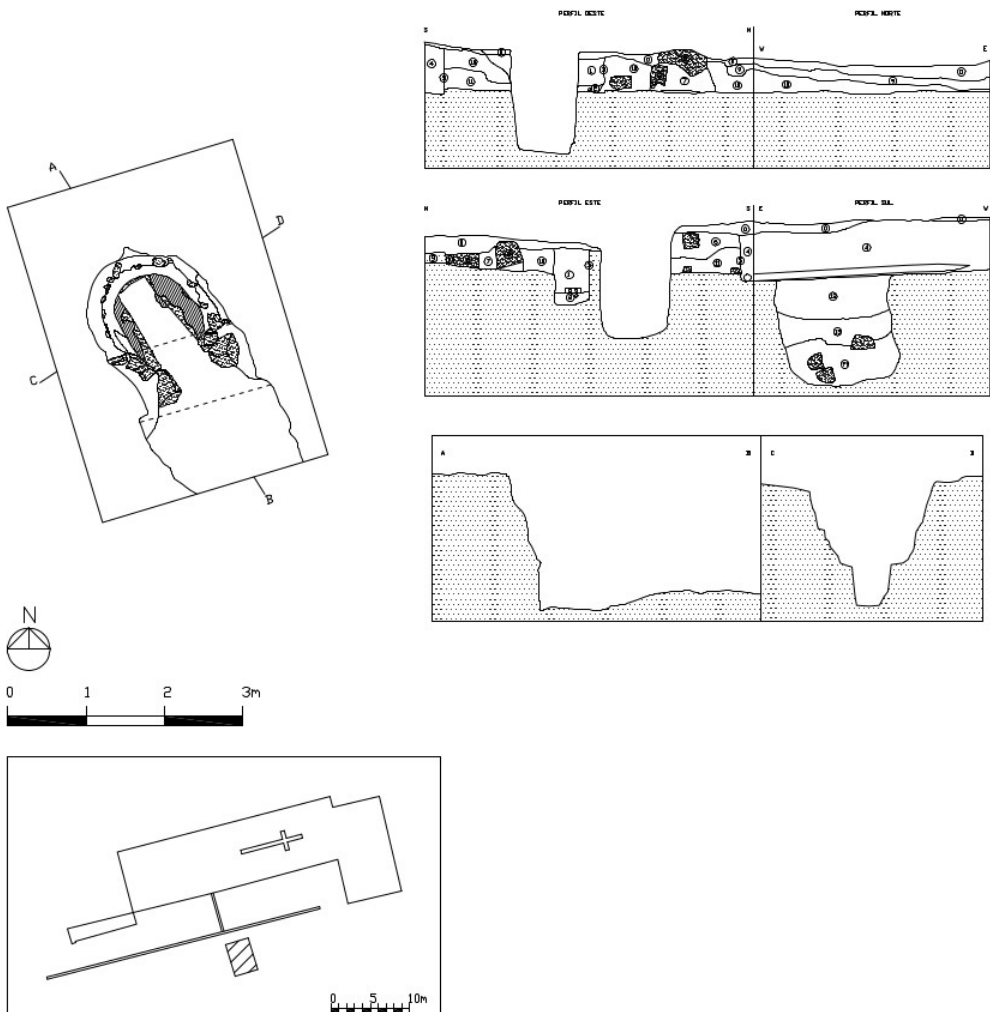


Fig. 17. Igreja de Santa Cristina de Serzedelo – planta e cortes estratigráficos da fossa sineira

Fonte: Desenho de Francisco Faure



Fig. 18. Igreja de Santa Cristina de Serzedelo – vista geral da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Francisco Faure

FICHA 09

IGREJA DE SÃO SILVESTRE DE REQUIÃO

FREGUESIA: Requião

CONCELHO: Vila Nova de Famalicão

DISTRITO: Braga

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Em terrenos contíguos à igreja, encostado à antiga residência paroquial.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

1280-1410 (datação baseada em datações de carbono 14, complementada com estudos de materiais).

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

No âmbito das obras de construção do Centro Social e Paroquial de Requião foi solicitado ao Gabinete de Arqueologia da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão que verificasse a importância dos vestígios arqueológicos que surgiram no local. Os trabalhos então desenvolvidos incidiram maioritariamente em terrenos contíguos à atual igreja e do local onde estava a ser construído o Centro Social. A descoberta, numa primeira fase, de um conjunto de muros, veio suscitar a hipótese de estes terem relação com a existência do primitivo mosteiro, anexo à igreja. A forma como se direccionaram os trabalhos levou à descoberta inesperada de um fosso de fundição de sinos. Pode considerar-se que a intervenção arqueológica, realizada no contexto da edificação do novo Centro Social e Paroquial de Requião, decorreu em três grandes fases: uma primeira em que foram realizadas sondagens prévias (entre 15 e 17 de julho de 2009); uma segunda em que se procedeu ao acompanhamento arqueológico das movimentações das máquinas (entre 12 e 26 de agosto de 2009); e uma terceira fase em que, detetadas estruturas arqueológicas, as mesmas foram intervencionadas com recurso a uma escavação arqueológica de pormenor (entre 15 de dezembro de 2009 e 3 de fevereiro de 2010).

A identificação do fosso de fundição de sinos de Requião, decorrente destes trabalhos, aconteceu na fase de acompanhamento arqueológico: após a deteção de algumas pedras articuladas pertencentes a um muro (já ao nível das fundações), e estando a proceder a um acautelado desafogo/limpeza do mesmo, foi verificada a existência de uma amálgama de argilas, a cerca de 3 m para norte do referido muro. Uma limpeza de pormenor de toda a área revelou: um conjunto de manchas de terras distintas que indiciavam uma secção aberta no saibro; um conjunto de pedras articuladas; argilas e carvões resultantes de ações de combustão. Fruto de uma análise cuidada por parte dos técnicos que procediam

à intervenção, foi possível interpretar os vestígios, quase de imediato, como pertencentes a uma estrutura utilizada para fundição de sinos.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Foi identificado nas escavações arqueológicas que decorreram nos terrenos adjacentes (a sul) à Igreja de São Silvestre de Requião, em 2009-2010. Um fosso de fundição de sinos corresponde, na prática, a uma técnica tradicional de fazer sinos, em que é realizada uma abertura no solo, estruturada interiormente, na qual era colocado um molde, que depois de preenchido por bronze, fundido a altas temperaturas, dava origem a um sino. Quando a estrutura foi encontrada, encontrava-se já muito destruída, não possibilitando, no entanto, que dela fossem retiradas preciosas informações. Presume-se, com base nas análises de carbono 14, que a estrutura encontrada possa ser datada dos finais do século XIII ou inícios do século XIV. A existência de um fosso de fundição em Requião representa um aspeto pouco frequente, no qual a feitura do sino acontecia fora da oficina. O fundidor tentava assim reduzir o risco de fratura do sino, implicado no transporte do mesmo, desde a oficina até ao local da encomenda. A crise, que por vezes afetava o setor, poderia ser também um dos motivos que obrigavam o fundidor à itinerância, oferecendo os seus préstimos «porta a porta» (disponível em: <https://famali.caoid.org/inweb/ficha.aspx?ns=215000&id=2565>).

DIMENSÕES: Comp.: 300 cm (máx.) / Larg.: 110 cm (máx.).
Diâmetro do molde do sino: não determinado.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2009-10.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: João de Oliveira Machado.

BIBLIOGRAFIA

MACHADO, João, 2016. Fosso de Fundição de Sinos de Requião. Em: AA. VV. *Conferências no Parque 2014/2015*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, pp. 43-65.

AUTOR DA FICHA: João de Oliveira Machado.



Fig. 21. Igreja de São Silvestre de Requião – vista da fossa sineira

Fonte: Fotografia de João de Oliveira Machado

FICHA 10

IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO MARTINHO DE MANCELOS

FREGUESIA: Mancelos

CONCELHO: Amarante

DISTRITO: Porto

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No adro do templo.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Não determinada, mas «anterior às sepulturas escavadas no afloramento, identificadas no adro da igreja» (Bailarim 2009, p. 216). Os sinos da Igreja de Mancelos (um, de 1825, preservado no templo; outro, de 1777, deslocado para a Igreja de São Gonçalo de Amarante) foram realizados por João Ferreira de Lima e fabricados em Braga. A fossa deverá ser anterior, uma vez que denuncia fundição local.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

A identificação da fossa de fundição sineira deu-se durante as escavações arqueológicas no adro do templo, dirigidas por Susana Bailarim em 2002. Os vestígios surgiram na sondagem 1, aberta a cerca de 2-3 m da torre sineira da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Mancelos, quadrícula que foi marcada a partir do limite do lajeado do adro do templo.

O Mosteiro de São Martinho de Mancelos recebeu carta de Couto, das mãos de D. Afonso Henriques, em 1131. Até 1540 pertenceu aos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, passando depois para os Dominicanos, doação confirmada em 1542 por bula de Paulo III.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Durante a escavação da sondagem 1 foi detetada uma estrutura negativa, de configuração circular, escavada no afloramento granítico, cujo topo se apresentava calcinado por ter sido submetido a elevadas temperaturas. Foram identificadas «três bases de suporte medindo cerca de 30 cm de altura por 20 de largura, feitas de barro cozido», que «assentavam directamente sobre o afloramento formando um círculo com um diâmetro máximo de cerca 112 a 114 cm» (Bailarim 2009, p. 210). «No centro dos três suportes, um outro de pequenas dimensões, de forma arredondada, aparentemente centrado em relação aos três maiores, talvez correspondendo ao centro do molde de sino que era colocado no topo dos três suportes. [...] Nos lados externos e internos era visível uma espécie de arranque ao alto de argila (podendo ser ou não,

restos da capa do molde de sino que devido ao calor poderão ter ficado colados ao suporte). O arranque media cerca de 10 a 15 cm aproximadamente.» (Bailarim 2009, p. 211). Acrescenta a autora que «No interior da fossa foram ainda encontrados alguns fragmentos supostamente pertencentes à capa do molde do sino, que [teve] de ser partida após a cozedura para possibilitar a extração do sino.» (Bailarim 2009, p. 211). Não foram detetados restos de escória ou pingos de fundição, mas os carvões eram abundantes.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO: Não indicado.

DIMENSÕES: Comp. máx. n.d. / Larg. máx. n.d.
Diâmetro do molde do sino: 112 a 114 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Não.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2002.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Susana Maria Fernandes Mendonça Bailarim.

BIBLIOGRAFIA

BAILARIM, Susana, 2009. O Fosso de Fundição de S. Martinho de Mancelos (Amarante). Em: *Actas do II Congresso Histórico de Amarante*. Amarante: Câmara Municipal, vol. II, tomo 1, pp. 207-218.

AUTORES DA FICHA: Mário Jorge Barroca e Diana Felícia.

FICHA 11

ANTIGA SÉ DA DIOCESE DE MIRANDA DO DOURO

FREGUESIA: Miranda do Douro

CONCELHO: Miranda do Douro

DISTRITO: Bragança

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Na ponta sul/nascente da muralha moderna de Miranda do Douro. No primeiro terço de Seiscentos, as obras envolventes das duas torres da Sé continuavam proseliticamente ativas. Faltava ainda finalizar o pórtico principal, lajear o extenso pátio fronteiro e envolvê-lo por uma monumental balaustrada (Mourinho 1995, p. 77). Com o adro ainda tomado pelo dinâmico obradouro da catedral, não havia espaço para abrir outra frente de obra, tanto mais que a fundição do sino tinha implicações espaciais muito singulares, sujeitando a área periférica a altas temperaturas.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

A fossa sineira foi escavada muito próximo da muralha moderna da cidade, que dilatava o espaço intramuros e cuja construção foi necessária para implantar o Paço Episcopal, que começou a erguer-se em 1601 (Mourinho 1995, p. 78), fora do lanço sul da cerca medieval, que foi demolida e transferida para jusante (Vaz 2008, p. 67). Aquela estrutura defensiva abriu uma quarta porta no castelo de Miranda do Douro, vizinha da fossa de fundição, que foi aterrada no contexto da Guerra da Aclamação (Vaz 2007, p. 45), circunscrevendo uma seara no interior da cidade (carta de 1762), que ainda nos meados do século XX produzia fartas colheitas de trigo e algum azeite. Aquele aterro também cobriu o complexo sineiro, cuja datação, para segurança cronológica, temos de situar na primeira metade do século XVII. Já nos anos 80 de Novecentos, foi aqui moldado o campo de futebol da cidade, que exigiu a horizontalidade; novos aterros cavalgaram sobre as pendentes mais baixas, ao longo da muralha moderna. Mas podemos aproximar-nos de uma cronologia mais fina. O sino do relógio, «crucificado» no vão norte da torre poente da Sé, embora sujeito a uma refundição em Rio Tinto em 1946, tem o cunho cronológico de 1626. O seu diâmetro de 0,80 m aproxima-o da medida do molde da fossa, que só tem mais 6 cm. Esta datação ajusta-se também com o prolongamento do obradouro da Sé, durante o primeiro terço do século XVII, quando já os canteiros cinzelavam a colunata do Paço Episcopal, logo por detrás, conforme referimos acima.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Os trabalhos iniciaram-se no verão de 2000 e continuaram na primavera e estio seguintes. Precederam a implantação do «Jardim dos Frades Trinos», na orla sul/nascente

da cerca seiscentista, reabilitando a antiga cortinha dos trinitários, um descampado urbano dentro da cidade. Foi neste contexto de lixeira intramuros, que a Câmara decidiu requalificar este espaço, que ficou à margem do crescimento moderno e contemporâneo da antiga capital diocesana. A sucessão de sondagens, repetidamente vazias de estruturas arqueológicas, sugeriu-nos o concurso da máquina, que aplicou uma malha de intrusões ainda mais cerrada do que a nossa. Em face da contumaz esterilidade da arqueologia mecânica, decidimos furar o grosso aterro onde ele se apresentava mais profundo, exatamente na confluência dos panos nascente e sul da cerca moderna. E foi aqui que, depois da retirada de grossos sedimentos muito escuros, a pá mecânica, começando a arranhar o «gnaisse», da antiga superfície, trouxe até cá acima corpulentos ladrilhos de barro, muito pretos, acompanhados de volumes informes de argila cozida. A máquina estava a introduzir-se no interior de uma cúpula, aberta no afloramento de base, de paredes vermelhas, cremadas por temperaturas intensas e intumescida de materiais cerâmicos, muito queimados. Saía a escavação mecânica. Entrava a arqueologia.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Referimos aqui alguns pontos do levantamento topográfico anexo: fossa longitudinal de fundição (G), que se iniciava na cúpula envolvente do molde do sino, escavada sobre a antiga superfície de «gnaisse» muito fissurado; estrutura que tinha de comprimento 3,3 m, de largura entre 0,64 e 1,30 m e de profundidade entre 0,68 e 0,90 m; sobre a base abobadada, assentou o molde, de 0,86 m de diâmetro; no lado oposto, ao fundo, foi aberto um pequeno escalão para acesso mais fácil à fossa; sobre o lastro desta estrutura também se escavou um canal central, crescentemente mais profundo, entre os 7 cm, na outra extremidade da fossa, até aos 18 cm na base cúpula, onde foi colocado o molde; este entalhe perfurava mesmo a base lítica, sob a abóbada, na cabeceira do complexo sineiro; (J) fogueira da fusão do bronze; a 5,30 m da cúpula da fossa de fundição, identificámos esta estrutura; a superfície de «gnaisse», apresentando algumas concavidades, foi barrada por uma grossa camada de argila, muito vermelha, de cerca 17 cm de espessura, tendo por cima um depósito considerável de cinzas; todo o «gnaisse» envolvente estava muito cremado; (L) Barreiro, escavado no material de superfície, bordejado de lousas de xisto, também distante 5,30 m da fossa, onde foi amassado o barro para a confeção do molde do sino, tendo de comprimento 0,82 m, de largura entre 0,48 e 0,58 m e de profundidade entre 0,20 e 0,28 m. Toda a estrutura arqueológica do complexo sineiro ficou *in situ*, bem acamado sob um volume seguro de areia miúda e fibra geotêxtil.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO: Sobre os «gnaisses» da antiga superfície situava-se o complexo de fundição sineira, conforme levantamento anexo.

DIMENSÕES: Comp.: 1200 cm / Larg.: 600 cm.

Diâmetro do molde do sino: 86 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

OUTROS FRAGMENTOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Sim.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2000 e 2001.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Ernesto Albino Vaz.

AUTOR DOS DESENHOS E DAS FOTOGRAFIAS: Ernesto Albino Vaz.

BIBLIOGRAFIA

ARGUELLO MENÉNDEZ, José Jorge, 1998. *Estudio de los métodos de investigación arqueológica de la fundición de campanas*. Braga: [s.n.]. Edição policopiada.

MIGUEL HERNÁNDEZ, H., 1990. Testimonio arqueológico de una actividad artesanal: la fundición de campanas en el monasterio de Carracedo (León). Em: *Bierzo. Milenario del Monasterio de Carracedo*. León: Basílica Nuestra Señora de la Virgen de la Encina, pp. 145-162.

MOURINHO, António Rodrigues, 1995. *A arquitectura religiosa na antiga diocese de Miranda do Douro (Bragança), 1545-1800*. Miranda do Douro: Câmara Municipal de Miranda do Douro.

VAZ, Ernesto Albino, 2008. *A evolução urbana de Miranda do Douro no espaço e no tempo*. Miranda do Douro: Câmara Municipal de Miranda do Douro.

VAZ, Ernesto Albino, 2007. *Uma fossa sineira da Sé de Miranda: o complexo de fundição escavado paredes meias com a muralha seiscentista da cidade*. Miranda do Douro: Centro de Estudos António Maria Mourinho.

AUTOR DA FICHA: Ernesto Albino Vaz.

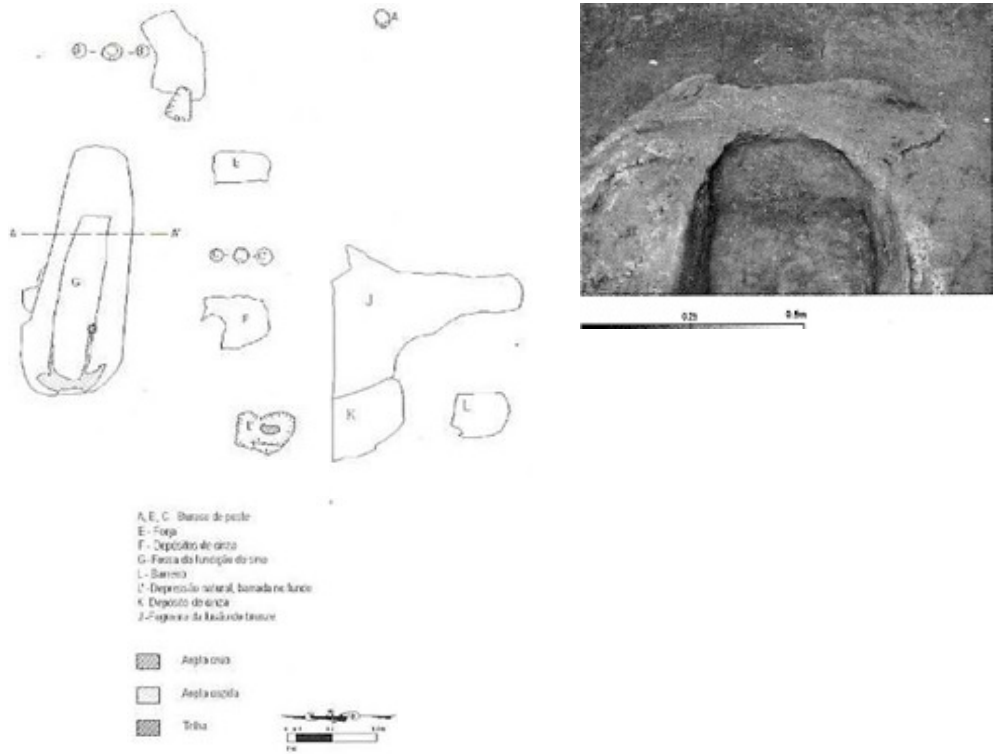


Fig. 22. Antiga Sé de Miranda do Douro – planta e fotografia da fossa sineira
Fonte: Desenho e fotografia de Ernesto Albino Vaz

FICHA 12

IGREJA DE SÃO JOÃO BATISTA DE ANSIÃES

FREGUESIA: União das Freguesias de Lavandeira, Beira Grande e Selores

CONCELHO: Carrazeda de Ansiães

DISTRITO: Bragança

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XV.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

As escavações arqueológicas realizadas no interior do templo permitiram identificar três momentos de enterramentos cronologicamente bem diferenciados. O primeiro, e mais recente, é expresso por sepulturas simples escavadas em terra que serão sempre posteriores à fase de remodelação arquitetónica do edifício, ocorrida nos finais do século XV e que terá destruído parcialmente uma estrutura de fundição artesanal de sinos; um outro, intermédio, é corroborado por sepulturas escavadas diretamente no saibro com uma configuração antropomórfica cuja datação relativa aponta para a primeira metade do século XIII; e uma fase mais antiga representada por uma sepultura antropomórfica escavada no afloramento granítico.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Estrutura simples organizada em granito, com uma configuração aproximadamente elíptica. Mede longitudinalmente 145 cm e de largura 125 cm. As juntas das pedras são ligadas por uma massa argilosa compactada e de coloração avermelhada, denotando uma cozedura oxidante, o que permitia um ambiente perfeitamente isolado. Ao nível da sua parte superior a estrutura começa a desenhar uma forma abobadada que poderá corresponder à necessidade do seu contorno acompanhar a forma do sino aqui colocado para fundição.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

A estrutura encontrava-se inserida em fosso perfeitamente centralizado em relação à nave do templo, correspondendo a uma vala de configuração ovalada com 428 cm de comprimento e 133 cm de largura máxima. Após a construção da câmara, o terreno base foi preparado por duas chamadas iniciais, uma de terra castanha escura homogénea, à qual se seguia uma segunda camada de saibro. Ambas parecem ter a função

de nivelamento do terreno, sobre as quais foi depositada uma terceira de tom mais claro, bastante compacta, com uma espessura de 8 cm, dando origem à base de assentamento do molde. Esta base parece ter sido submetida a um processo de enrijecimento com prévia cozedura, quer do terreno, quer da argila utilizada nas juntas das pedras com que foi construída a câmara de fundição. Foi sobre esse apoio que posteriormente se colocou o molde do sino. Ação que ficou documentada por um fino círculo de argila com um diâmetro de 45,5 cm, correspondendo ao tamanho da boca do sino.

DIMENSÕES: Comp.: 145 cm / Larg.: 125 cm (máx.).

Diâmetro do molde do sino: 45,5 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Não.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

OUTROS FRAGMENTOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 1997 a 2000.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: António Luís Pereira e Nuno Soares.

BIBLIOGRAFIA

PEREIRA, António Luís, 2008. *O Castelo de Ansiães: Contributo para o estudo da Idade Média no Vale do Douro*. Dissertação de Mestrado em História e Arqueologia Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Policopiada.

PEREIRA, António Luís, e Isabel Alexandra Resende Justo LOPES, 2005. *Património Arqueológico do Concelho de Carrazeda de Ansiães*. Carrazeda de Ansiães: Câmara Municipal de Carrazeda de Ansiães.

AUTOR DA FICHA: António Luís Pereira.

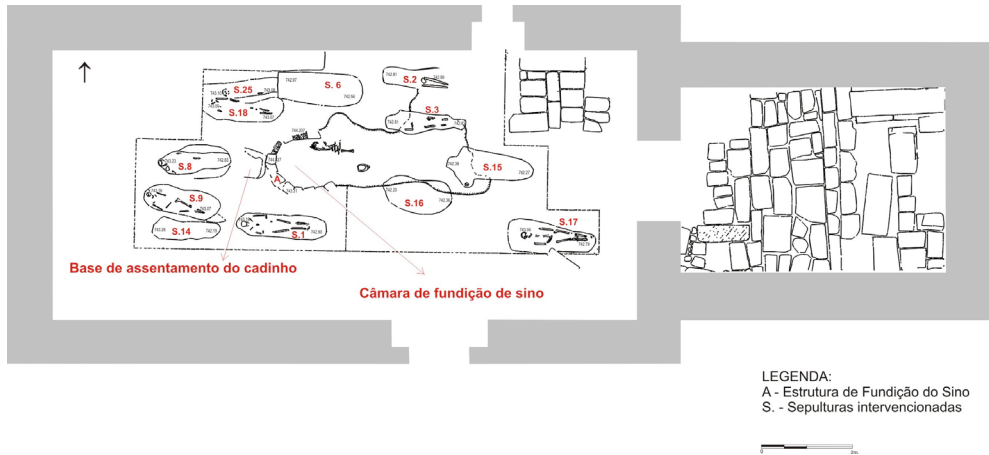


Fig. 23. Igreja de São João Batista de Ansiães – planta geral da Igreja com implantação da fossa sineira

Fonte: Desenho de António Luís Pereira e Nuno Soares

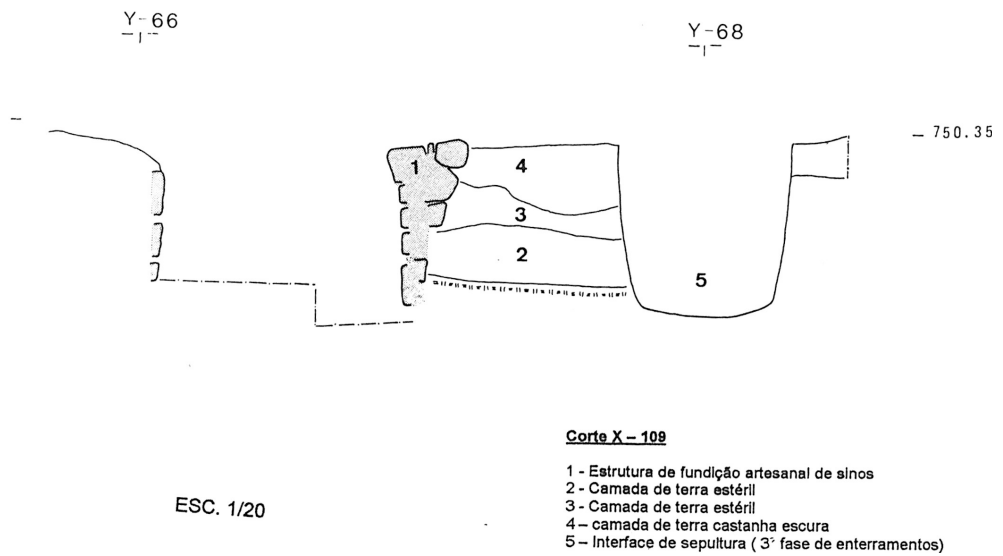


Fig. 24. Igreja de São João Batista de Ansiães – corte estratigráfico da fossa sineira

Fonte: Desenho de António Luís Pereira e Nuno Soares



Fig. 25. Igreja de São João Batista de Ansiães – vista geral da fossa sineira

Fonte: Fotografia de António Luís Pereira e Nuno Soares



Fig. 26. Igreja de São João Batista de Ansiães – vista da fossa sineira

Fonte: Fotografia de António Luís Pereira e Nuno Soares

FICHA 13

IGREJA DE SÃO SALVADOR DE ANSIÃES

FREGUESIA: União das Freguesias de Lavandeira, Beira Grande e Selores

CONCELHO: Carrazeda de Ansiães

DISTRITO: Bragança

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XVI.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

As sondagens realizadas no interior da igreja permitiram identificar dois níveis distintos de enterramentos. Ao primeiro encontram-se associadas as sepulturas escavadas na rocha, cuja ausência de vestígios osteológicos poderá estar relacionada com uma ação de abandono destas estruturas ocorrida pela altura em que no interior da igreja se terá levado a cabo a fundição de um sino. Posteriormente, após a obliteração da estrutura de fundição, foi identificado um novo nível de enterramentos realizado sobre terra sem qualquer tipo de estrutura delimitativa.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

As evidências da estrutura eram residuais, tendo sido apenas identificado o seu negativo, U.E. [968], que se caracterizava por um sedimento castanho, heterogéneo, compacto com inclusões de carvões e argila avermelhada.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

No decurso da escavação de uma das sepulturas verificou-se a existência no interior do sepulcro de elementos argilosos, escórias e de cinzas relacionadas com a destruição do forno de sino. O que pressupõe a utilização do espaço central da igreja como zona oficial durante o período em que se procedeu à fundição do sino. Após a fundição, o forno terá sido arrasado, sendo os vestígios com ele relacionados disseminados por uma vasta área. Nesta sequência foi exumado na U.E [893] um fragmento de camisa do sino, no qual é visível parte do negativo utilizado para imprimir no sino fundido uma inscrição de conteúdo indefinido, utilizando a técnica de recorte das letras.

DIMENSÕES: Não determinadas.

DIÂMETRO DO MOLDE DO SINO: Não determinado.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Sim.

LEITURA: Inscrição de conteúdo indefinido.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANO DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2003.

RESPONSÁVEL PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Isabel Alexandra Lopes.

BIBLIOGRAFIA

PEREIRA, António Luís, 2008. *O Castelo de Ansiães: contributo para o estudo da Idade Média no Vale do Douro*. Dissertação de Mestrado em História e Arqueologia Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Policopiada.

PEREIRA, António Luís, e Isabel Alexandra Resende Justo LOPES, 2005. *Património Arqueológico do Concelho de Carrazeda de Ansiães*. Carrazeda de Ansiães: Câmara Municipal de Carrazeda de Ansiães.

SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche. Trajectos da História, 3.

AUTOR DA FICHA: Isabel Alexandra Lopes.

FICHA 14

IGREJA DE SÃO PEDRO DE NUMÃO

FREGUESIA: Numão

CONCELHO: Vila Nova de Foz Côa

DISTRITO: Guarda

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Séculos XII/XIII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

No âmbito do projeto de investigação da Vila Velha de Numão, foram intervencionados os dois espaços religiosos associados ao Castelo: a Igreja de São Pedro, no exterior das muralhas a norte; e a Igreja de Santa Maria de intramuros. A primitiva e pequena Igreja de São Pedro seria lajeada com pedras de tamanho e formato irregular e junto ao local onde se implantava o altar existem duas sepulturas antropomórficas, escavadas na rocha de base. Estas, perfeitamente alinhadas com as paredes do edifício, são um elemento importante para a datação deste espaço religioso que, genericamente, se poderá enquadrar no período da Reconquista. No que se refere ao espaço sepulcral, para além da necrópole com 20 sepulturas antropomórficas que se desenvolve no afloramento rochoso para sudoeste, a intervenção arqueológica detetou outras 31 sepulturas.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

A estrutura de modelagem e fundição do sino da igreja localiza-se no interior do templo junto à parede norte. Ainda que parcialmente destruída, apresenta vários círculos concêntricos de diversos diâmetros e colorações que correspondem a diferentes partes do molde, que era constituído por duas capas de argila e uma falsa camisa onde era inserido o bronze. Esta estrutura não foi intervencionada, encontrando-se preservada sob geotêxtil coberto com uma camada de sedimento. No adro foi escavada uma outra estrutura interpretada como de apoio à fundição do sino.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

A estrutura foi identificada na nave da igreja, posicionada no eixo central, mais próxima à entrada principal, sob níveis de abandono que selavam os alicerces do edifício.

DIMENSÕES: Comp.: 126 cm (total) / Larg.: 92 cm (máx.).

Diâmetro do molde do sino: 62 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: Entre 1996 e 2001.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Isabel Alexandra Lopes, Heloísa Valente dos Santos e Paula Barreira Abranches.

AUTOR DOS DESENHOS E FOTOGRAFIAS: Isabel Alexandra Lopes e Sandra Salazar Ralha (desenhos), Isabel Alexandra Lopes (fotografias).

BIBLIOGRAFIA

LOPES, Isabel Alexandra Resende Justo, 2002. *Contextos Materiais da Morte durante a Idade Média: as necrópoles do Douro Superior*. Dissertação de Mestrado em Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Texto policopiado.

LOPES, Isabel Alexandra Resende Justo, Heloísa Valente dos SANTOS, e Paula Barreira ABRANCHES, 2006. Vila Velha de Numão. Registo arqueológico de um espaço medieval duriense. *Douro: Estudos & Documentos*. (21), 229-240.

LOPES, Isabel Alexandra Resende Justo, Heloísa Valente dos SANTOS, e Paula Barreira ABRANCHES, 1998. Vila Velha de Numão, um projecto de investigação em curso. Em: PARQUE ARQUEOLÓGICO VALE DO CÔA. *Terras do Côa: da Malcata ao Reboredo. Os valores do Côa*. Guarda: Estrela-Côa, pp. 24-29.

AUTOR DA FICHA: Paula Barreira Abranches.



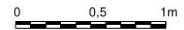
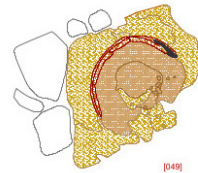
Fig. 31. Igreja de São Pedro de Numão – vista geral das escavações arqueológicas

Fonte: Fotografia de Isabel Justo Lopes



Fig. 32. Igreja de São Pedro de Numão – vista geral da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Isabel Justo Lopes



Castelo de Numão
Intervenção Arqueológica na Igreja de S. Pedro de Numão

Plano: Estrutura sineira UE 049 e Estrutura de apoio à fundição UE 099

Gridagem (Grid)	Argamassa de revestimento	Pó de silício (sílica ativa)	Sndimento de base	Fossa
-----------------	---------------------------	------------------------------	-------------------	-------

Elaborado por: Isabel Justo Lopes	Desenho: Sandra Ralha
Data: 1987 / 1996	Data: 2003 / 2024

Fig. 33. Igreja de São Pedro de Numão – planta geral da fossa sineira

Fonte: Desenho de Isabel Justo Lopes e Sandra Salazar Ralha

FICHA 15

MOSTEIRO DE SÃO JOÃO DE TAROUCA

FREGUESIA: São João de Tarouca

CONCELHO: Tarouca

DISTRITO: Viseu

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No refeitório.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

1280-1400 (datação por carbono 14).

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Em 2002, durante o decorrer das escavações arqueológicas realizadas no Mosteiro de São João de Tarouca (Viseu) entre 1998 e 2007, foram detetados e escavados vestígios de fundição sineira, datados por carbono 14 como sendo de 1280-1400, incluindo um fosso de fundição, bem conservado, e diversos vestígios de molde, incluindo macho, capa e suspiros, e de um cadinho de fundição, incluindo escórias e telhas utilizadas no canal de escoamento do bronze. A recolha de um fragmento de sino mais pequeno e com uma liga diferente da empregada na fundição indica ter-se tratado não de uma fundição *ex novo*, mas sim da refundição de um sino anterior. Aproveitando o facto de no mesmo momento estarem a decorrer obras de remodelação do refeitório monástico, a fundição ocorreu no interior deste espaço, tendo os consequentes vestígios sido enterrados no interior do fosso de fundição e este aterrado, sem, no entanto, ter sido destruído.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Fosso de fundição escavado na terra com as dimensões máximas de cerca de 4 m de comprimento por 2 m de largura e 1,5 m de profundidade, de planta oval com cabeceira estruturada com pedra e barro. A base, na metade anexa à cabeceira, foi construída com pedra e barro tendo 25 cm de altura e dividida por um canal axial.

CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

Datado, por carbono 14, de 1280-1400, o fosso de fundição sineira foi escavado no aterro original do refeitório, datável da segunda metade de século XII.

DIMENSÕES: Comp.: 400 cm (máx.) / Larg.: 200 cm (máx.).

Diâmetro do molde do sino: 84 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Sim, um pentagrama.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

ANO DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2002.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Luís Sebastian; Ana Sampaio e Castro.

AUTORIA DOS DESENHOS: Luís Sebastian; Hugo Pereira.

AUTORIA DAS FOTOGRAFIAS: Luís Sebastian; António Cabeço.

BIBLIOGRAFIA

SEBASTIAN, Luís, Lúcia CATARINO, e Ana Sampaio e CASTRO, 2008. Um fosso de fundição sineira do século XIV no Mosteiro de São João de Tarouca. Em: Luís SEBASTIAN, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche, pp. 213-270. *Trajectos da História*, 3.

AUTOR DA FICHA: Luís Sebastian.



Fig. 34. Mosteiro de São João de Tarouca – vista geral da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Luís Sebastian e António Cabeço

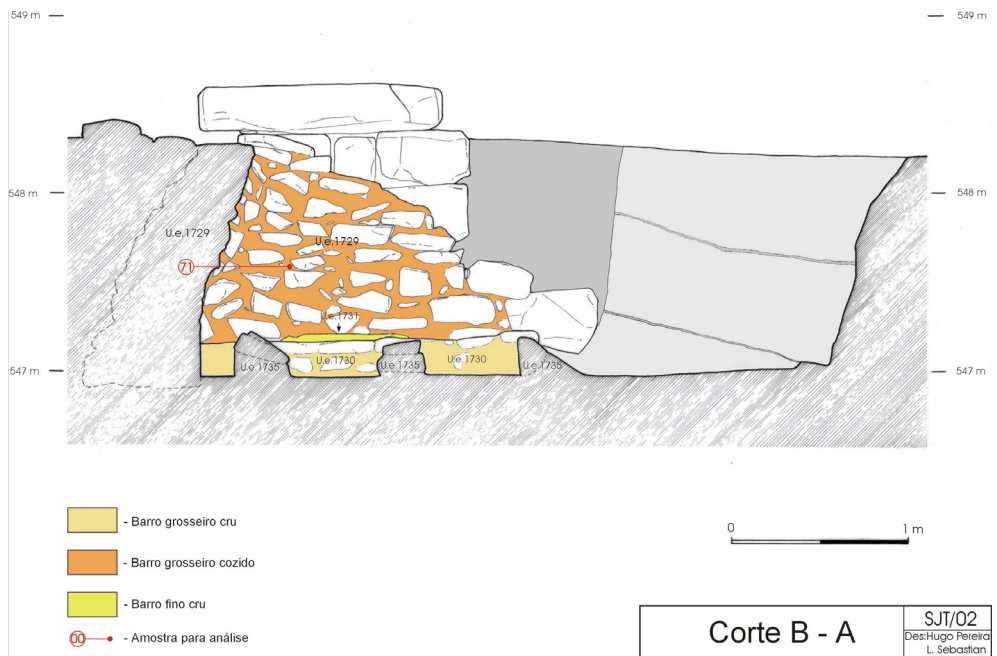


Fig. 35. Mosteiro de São João de Tarouca – corte estratigráfico B-A da fossa sineira

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira

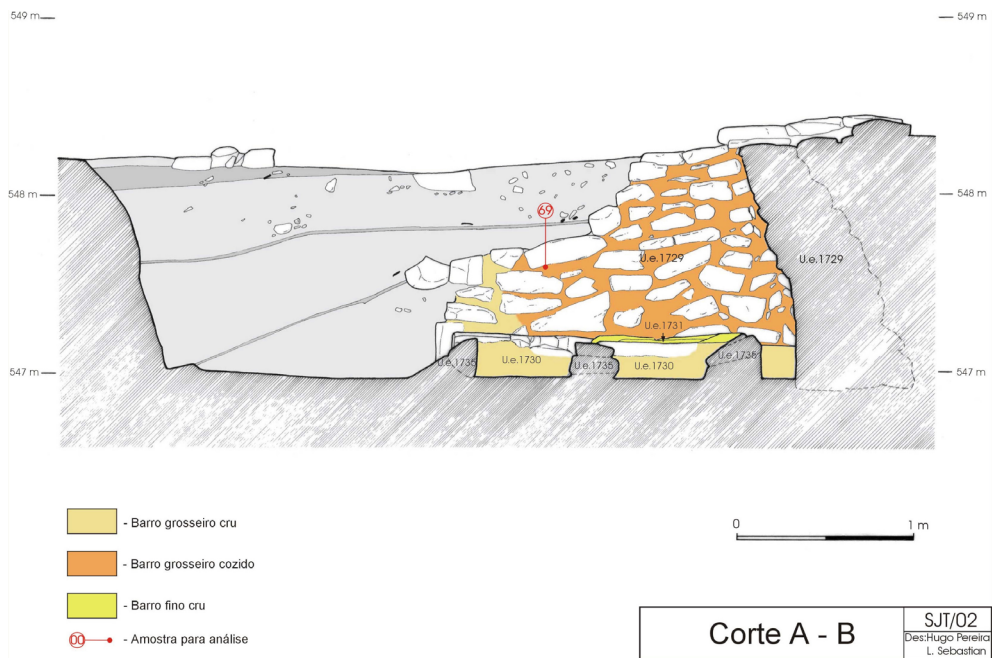


Fig. 36. Mosteiro de São João de Tarouca – corte estratigráfico A-B da fossa sineira

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira

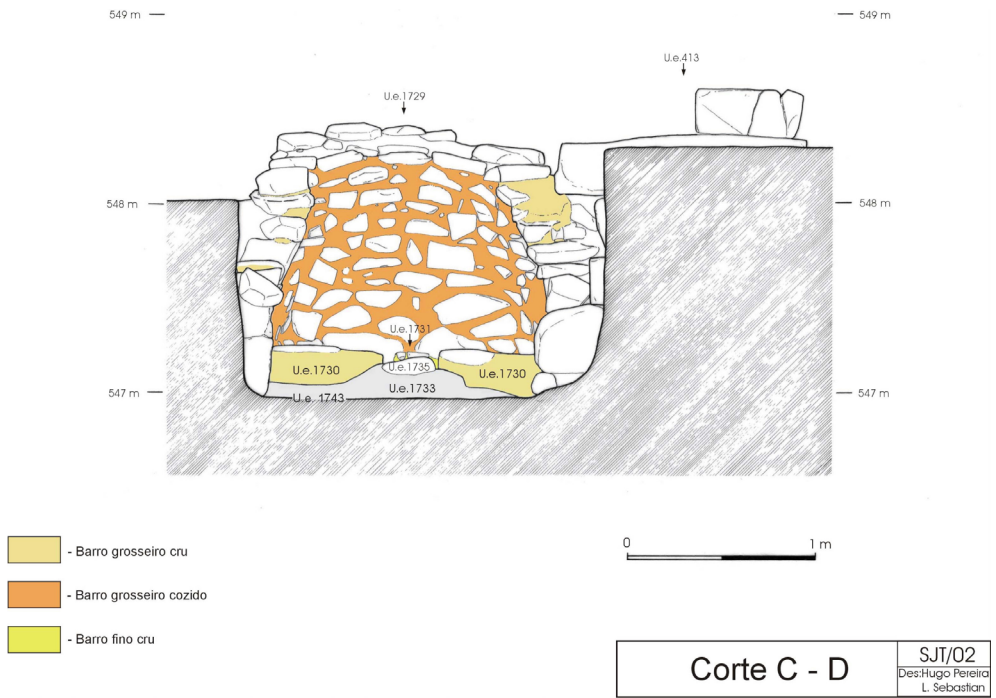


Fig. 37. Mosteiro de São João de Tarouca – corte estratigráfico C-D da fossa sineira

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira



Fig. 38. Mosteiro de São João de Tarouca – vista da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Luís Sebastian e António Cabeço

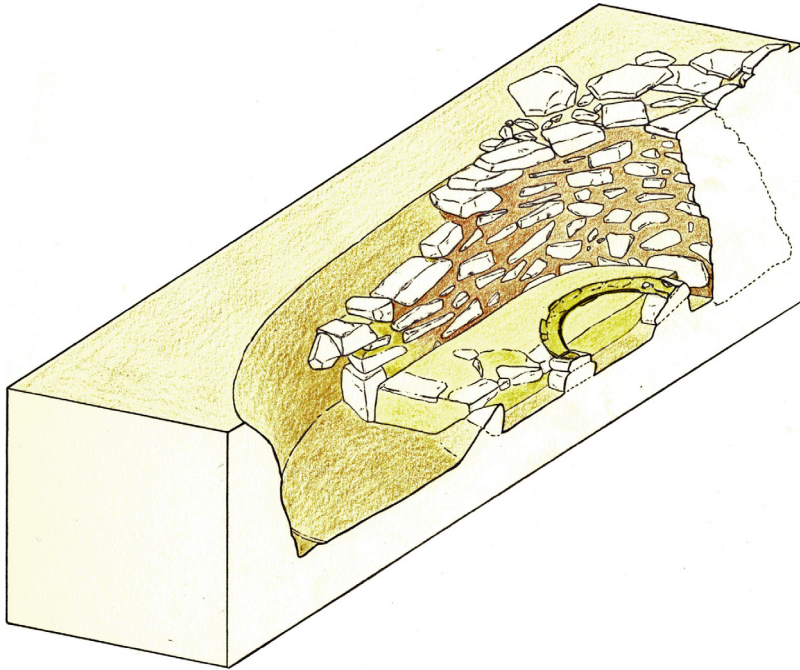


Fig. 39. Mosteiro de São João de Tarouca – reconstituição axonométrica da fossa sineira

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira

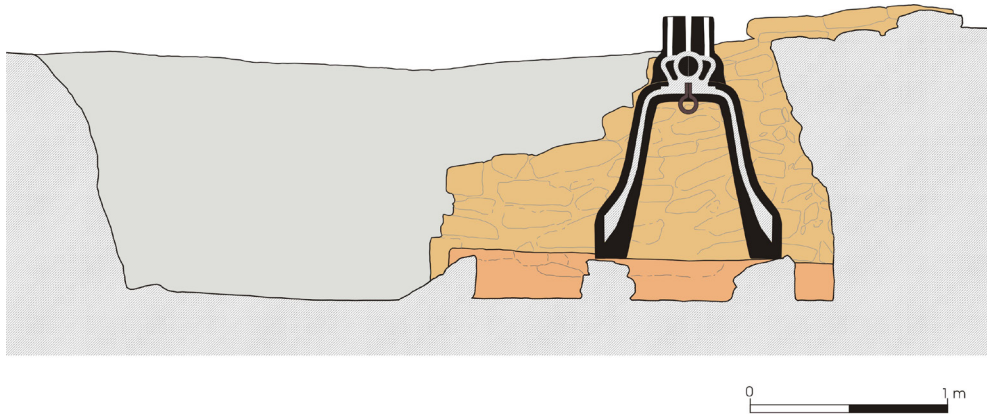


Fig. 40. Mosteiro de São João de Tarouca – reconstituição da fossa sineira (corte transversal)

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira

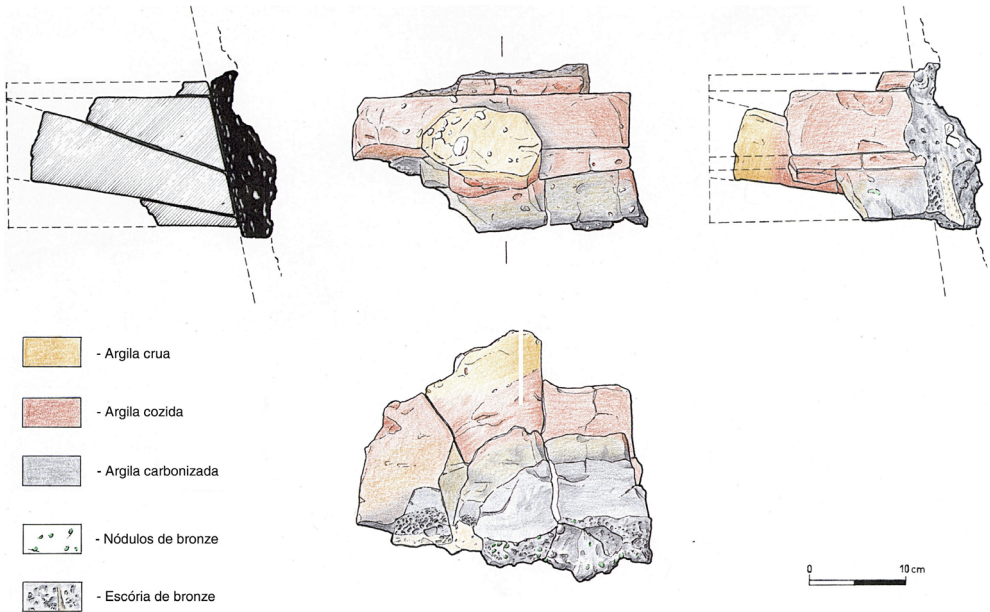


Fig. 41. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmentos do molde do sino
Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira

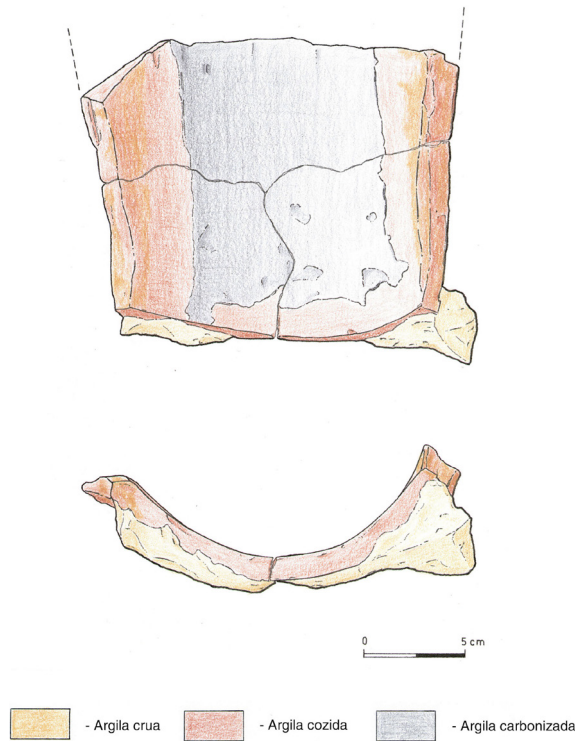
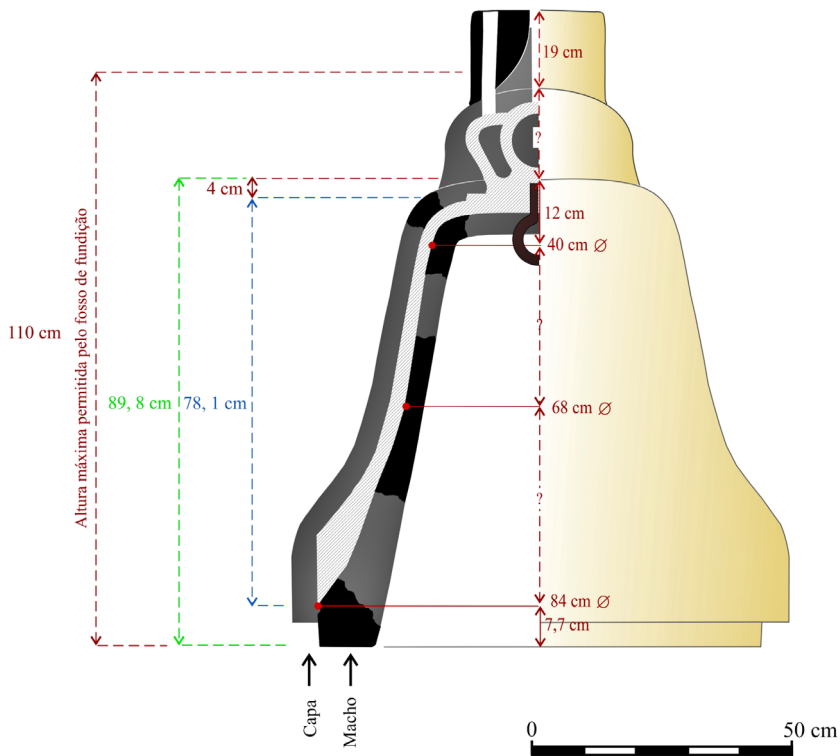


Fig. 42. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmentos do molde do sino
Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira



Fig. 43. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmentos do molde do sino

Fonte: Fotografia de Luís Sebastian e António Cabeço



- Valores fornecidos pela observação dos vestígios materiais exumados.
- Valores fornecidos por comparação com a tabela técnica em uso na Fundição de Sinos de Braga.
- Valores fornecidos pelo cruzamento de dados.

Fig. 44. Mosteiro de São João de Tarouca – reconstituição do sino fundido em Tarouca

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira



Fig. 45. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmentos do molde do sino
Fonte: Fotografia de Luís Sebastian e António Cabeço



Fig. 46. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmento do molde do sino
Fonte: Fotografia de Luís Sebastian e António Cabeço

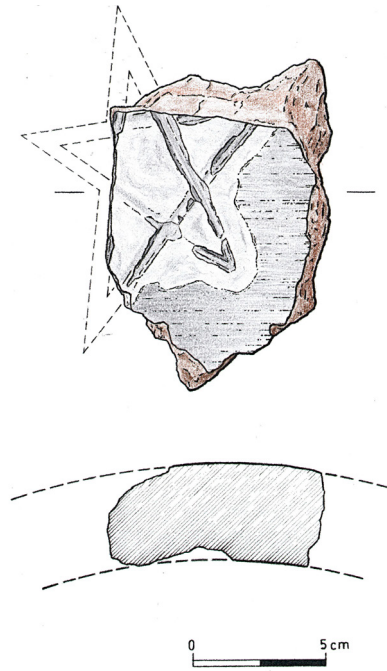


Fig. 47. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmento de molde do sino com pentagrama
Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira



Fig. 48. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmento de molde do sino com pentagrama
Fonte: Fotografia de Luís Sebastian e António Cabeço

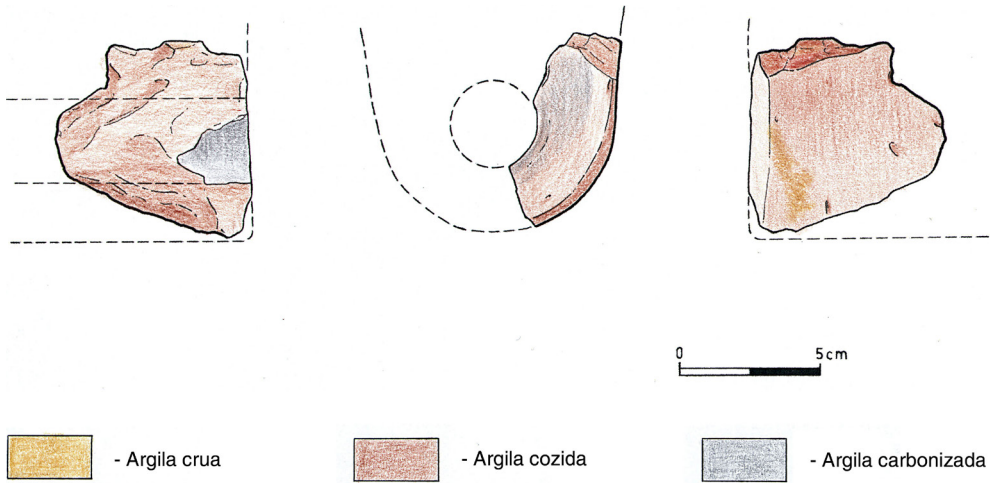


Fig. 49. Mosteiro de São João de Tarouca – fragmentos do molde do sino

Fonte: Desenho de Luís Sebastian e Hugo Pereira

FICHA 16

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

FREGUESIA: União das Freguesias de Alcobça e Vestiaria

CONCELHO: Alcobça

DISTRITO: Leiria

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No Claustro do Rachadouro.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XVII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

No âmbito do projeto de instalação de um hotel no Claustro do Rachadouro, foram realizadas várias sondagens arqueológicas prévias, em 2017, cujos resultados contribuíram para a caracterização histórica deste claustro, construído entre o século XVII e inícios do XIX. Numa das sondagens arqueológicas, realizadas no interior da ala nascente, surgiram três fossos de fundição de sinos (A, B e C, neste dossiê correspondentes às Fichas 16, 17 e 18), que terão estado ativos numa fase em que o edificado estaria ainda em construção (século XVII), tendo sido abertos sobre os aterros colocados após a construção das fundações do edifício. Na escavação, o que se encontrava notavelmente preservado corresponde aos fossos e às bases da produção dos moldes, bem como os seus fragmentos, resultantes do momento da remoção do sino.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Planta quadrangular, com paredes ligeiramente oblíquas, de fundo plano, com uma passagem para o fosso B (Ficha 17) no canto sudeste, com cerca de 0,60 m de largura. Ao centro encontrava-se a respetiva base do molde (mó), integrando no seu interior as cinzas resultantes da fogueira para a secagem dos moldes e vestígios carbonizados do poste/coluna de suporte da cércea. A base do molde (mó e grelha) era composta por tijolos sobrepostos e fixados com barro laranja, o qual foi também usado para o barramento das suas paredes internas e do fundo.

DIMENSÕES: Comp.: 200 cm (máx.) / Larg.: 200 cm (máx.).

Diâmetro do molde do sino: 86 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.



Fig. 51. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Ortofoto das três fossas sineiras

Fonte: Fotografia de Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência



Fig. 52. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – vista geral da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência



Fig. 53. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – vista da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência

FICHA 17

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

FREGUESIA: União das Freguesias de Alcobça e Vestiaria

CONCELHO: Alcobça

DISTRITO: Leiria

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No Claustro do Rachadouro.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XVII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Ver Ficha 16.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Planta tendencialmente trapezoidal, com o lado maior a apresentar-se convexo e uma passagem para o fosso A (Ficha 16) a meio (cerca de 0,60 m de largura) composta por dois degraus escavados em terra. Apresenta fundo plano e paredes tendencialmente retas, sendo o limite nascente feito por muro em alvenaria de blocos facetados de calcário de pequenas/médias dimensões, com ligante em argamassa de areia e cal de tonalidade amarela, constituindo-se como divisória com o fosso C (Ficha 18). Esta estrutura não foi totalmente escavada, sendo que permaneceram *in situ* grande parte dos fragmentos do molde externo (capa) resultantes da remoção do sino, em torno da base do molde (mó), cujo interior revelou as cinzas resultantes da fogueira ateadada para a secagem dos moldes, bem como os vestígios carbonizados do poste/coluna de suporte da cêrcea. A base do molde (mó e grelha) era composta por tijolos sobrepostos e fixados com barro laranja, o qual foi também usado para o barramento das suas paredes internas e do fundo.

DIMENSÕES: Comp.: 250 cm (máx.) / Larg.: 215 cm (máx.).

Diâmetro do molde do sino: 96 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2017 e 2018.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Carla Santos, Fábio Rocha, Joana Inocêncio e Ricardo Pimenta / ARQUEOHOJE, LDA.

AUTOR DOS DESENHOS E FOTOGRAFIAS: Fábio Rocha (desenhos); Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocêncio (fotografias).

BIBLIOGRAFIA

Arqueologia em Portugal: Recuperar o passado em 2017. Exposição itinerante organizada pela DGPC, 2019.

AUTOR DA FICHA: Carla Santos.

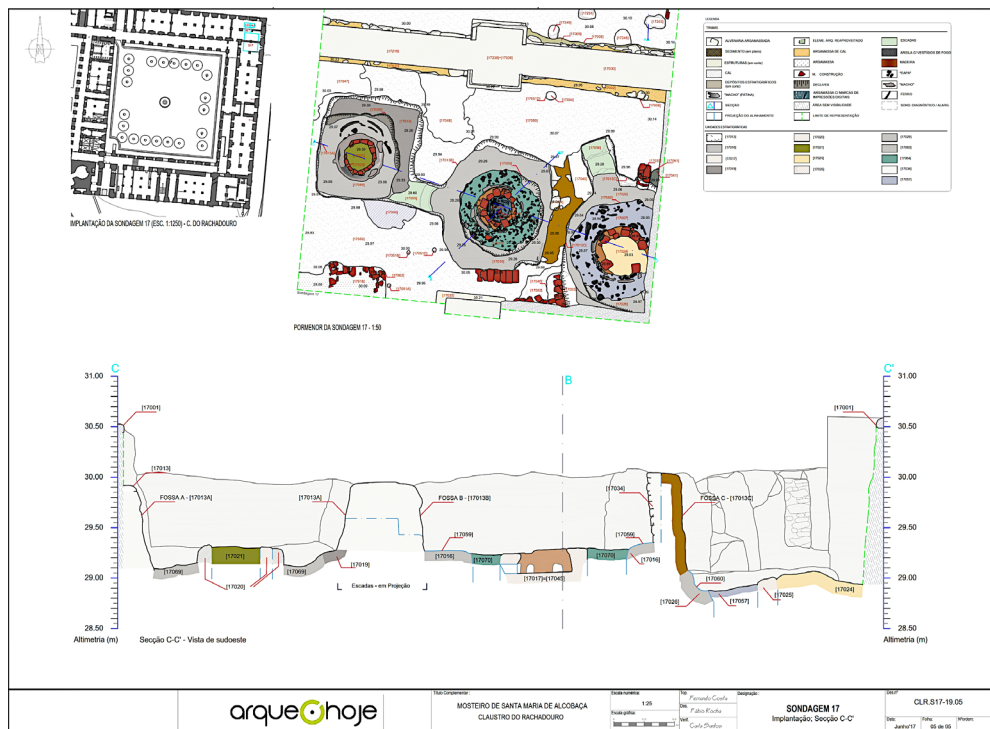


Fig. 50. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – planta geral e secção das três fossas sineiras
Fonte: Desenho de Fábio Rocha



Fig. 51. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Ortofoto das três fossas sineiras

Fonte: Fotografia de Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência



Fig. 54. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – vista da fossa sineira

Fonte: Fotografia de Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência

FICHA 18

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCobaça

FREGUESIA: União das Freguesias de Alcobaça e Vestiaria

CONCELHO: Alcobaça

DISTRITO: Leiria

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No Claustro do Rachadouro.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Século XVII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Ver Ficha 16.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Planta tendencialmente circular, com paredes tendencialmente retas, integrando a norte dois degraus escavados na terra, para acesso ao seu interior. Esta estrutura não foi totalmente escavada, sendo que permaneceram in situ grande parte dos fragmentos do molde externo (capa) resultantes da remoção do sino, em torno da base do molde (mó), cujo interior não foi escavado. A base do molde (mó) era composta por tijolos sobrepostos e fixados com barro laranja (Nota: não se determinou a área total do fosso, por se encontrar junto ao limite da sondagem).

DIMENSÕES: Comp.: 250 cm (máx.) / Larg.: não determinada.

Diâmetro do molde do sino: 130 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 2017 e 2018.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Carla Santos, Fábio Rocha, Joana Inocência e Ricardo Pimenta / ARQUEOHOJE, LDA.

AUTOR DOS DESENHOS E FOTOGRAFIAS: Fábio Rocha (desenhos); Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência (fotografias).

BIBLIOGRAFIA

Arqueologia em Portugal: Recuperar o passado em 2017. Exposição itinerante organizada pela DGPC, 2019.

AUTOR DA FICHA: Carla Santos.

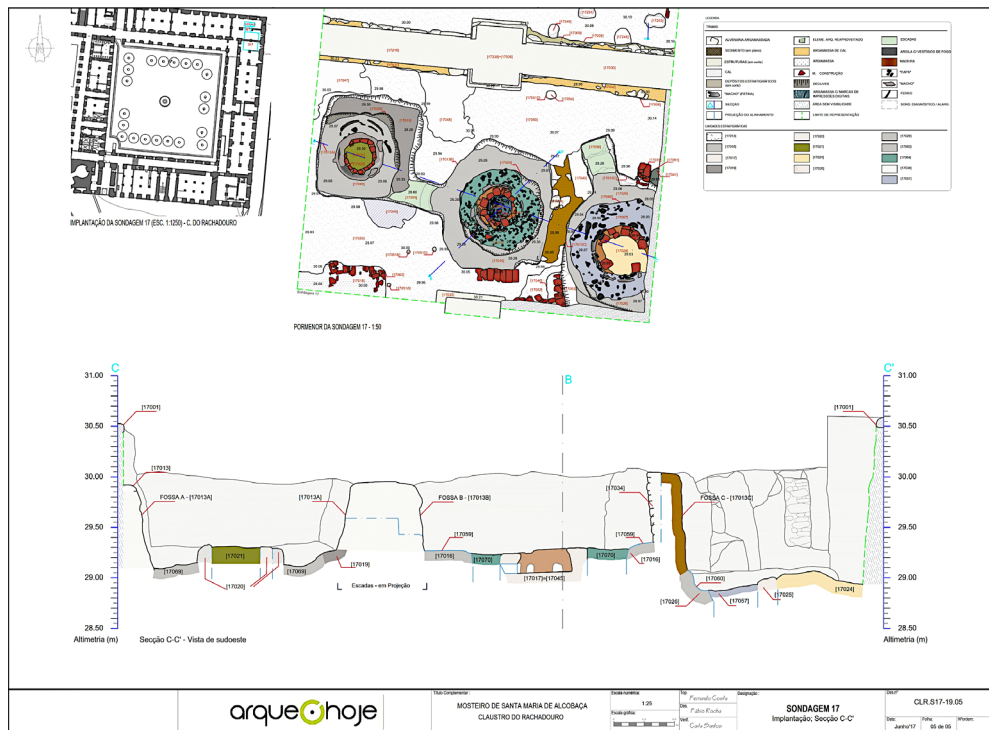




Fig. 51. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Ortofoto das três fossas sineiras
Fonte: Fotografia de Carla Santos, Fábio Rocha e Joana Inocência

FICHA 19

ERMIDA DO SENHOR DA BOA MORTE

FREGUESIA: Povos do Ribatejo

CONCELHO: Vila Franca de Xira

DISTRITO: Lisboa

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Séculos XII/XIII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

O outeiro de Povos deve o seu nome à ermida aí existente dedicada, desde inícios do século XIX, data da sua última reconstrução, ao culto do Senhor da Boa Morte, cuja peregrinação é anualmente realizada na quinta-feira de Ascensão. Outrora o seu orago era Nossa Senhora da Assunção, a quem foi atribuído o título de Povos, igualmente identificada na documentação como Santa Maria de Povos. Resultado de várias reconstruções, o templo que hoje se conserva no local apresenta uma só nave integrando a capela-mor por meio de um arco gótico. Esta é de planta quadrangular rematada em abside, com cúpula cónica oitavada e com contrafortes retangulares coroados por merlões e pirâmides, encimada pelo crescente, colocado na década de 50 do século XX. A nascente da ermida, situam-se as ruínas do Solar dos Ataídes outrora pertencente aos condes da Castanheira. A sul desta ermida, localiza-se uma necrópole rupestre, escavada no afloramento de grés arkósico, ocupando uma área de cerca de 50 m² onde se inserem 17 sepulturas, todas pertencentes a adultos e orientadas O-E, dispostas em três fileiras paralelas de orientação N-S, datadas entre os séculos XI e XIII, e conjecturalmente interligada ao templo cristão.

A escavação do interior do templo decorreu em 1999/2000 como medida prévia à substituição do pavimento, permitindo traçar algumas hipóteses sobre um templo anterior à atual ermida e complementando informação previamente existente sobre a sucessão de níveis de ocupação neste emblemático outeiro. O mais antigo registo da ocupação humana do Alto do Senhor da Boa Morte remonta ao período islâmico, sendo que da ocupação romana pouco mais há que as notícias de achados descontextualizados. Durante a intervenção no interior da nave recolheram-se alguns materiais que a limpeza e o estudo realizados pelo município de Vila Franca de Xira poderão confirmar serem de cronologia romana, contudo, a análise estratigráfica do contexto escavado não confirmou qualquer nível de ocupação anterior ao período islâmico.

Da intervenção realizada destacaram, como elementos de grande interesse, os silos e a reutilização de um deles como poço de fundição do sino da primeira ermida, consagrada a Nossa Senhora da Assunção, citada também como Santa Maria de Povos. As dimensões deste sino, fundido no chão da futura ermida, quando dela certamente apenas se erguiam as paredes-mestras, sugerem um templo de maiores dimensões ao atual, o que vem encontrar prova no sarcófago parcialmente entulhado pelas fundações da atual parede norte da nave. Mas a escavação praticamente integral da nave da ermida também permitiu identificar, e definir, a vasta necrópole interior. Uma análise antropológica relativa à paleobiologia dos indivíduos, demonstrou a existência de patologias degenerativas e a sua uniformidade como grupo populacional, documentando um possível caso de sífilis. Também se constatou que a ritualização da inumação incluía maioritariamente o sudário, bem como, objetos de adorno pessoal que acompanhavam o morto, a par de um vasto conjunto de moedas a eles associadas. Num dos casos, o enterramento 14 (Quad. B, Pl. 8), uma mulher apresentava como adorno pessoal dois brincos em prata com decoração geometrizar, datáveis do século XIII (n.º inv. 10/00 e 11/00) e uns ganchos que lhe seguravam o cabelo por trás da nuca, enquanto o corpo foi envolvido por um sudário, como demonstrava a existência de alguns alfinetes ao longo do corpo, sendo inumada num dos níveis mais profundos da necrópole. Esta inumação implicou a destruição do canal do poço de fundição do sino, sendo um dos enterramentos a cota mais profunda e, claramente, posterior à fundição do sino. Um outro exemplo de personificação é o enterramento 20 (Quad. D, Pl. 5), situado junto à capela-mor: tratava-se de um indivíduo do sexo masculino, com mais de 50 anos e uma altura superior a 1,72 m, inumado com um terço em osso preso à cintura, talvez ao cordão que cingia a cintura, o que pode indiciar que este indivíduo foi sepultado com indumentária eclesiástica.

Durante o século XV, ou mesmo já no século XVI, a ermida deverá ter sofrido uma profunda reforma, optando por uma decoração ao estilo mudéjar. Momento talvez relacionado com a construção do Solar dos condes da Castanheira (meados do século XVI), edifício sobre o qual pouco se sabe e que, certamente, assentou sobre estruturas preexistentes. Durante o início do século XVI, a freguesia de Povos alterou a sua localização para o sopé da colina, num momento que deve corresponder à renovação do foral de Povos em 1510, outorgado por D. Manuel I. Esta mudança é muito relevante documentando a implementação de uma estratégia de povoamento, reorganizando-se noutro ponto geográfico e respondendo às novas diretrizes económicas e sociais. A conclusão mais relevante de todo o trabalho realizado entre 1999 e 2000 foi, talvez, a relação intrínseca entre os três locais intervencionados, ao longo dos anos, no Alto do Senhor da Boa Morte: a fortificação islâmica, a necrópole rupestre ao ar livre e a ermida.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

O estudo do espólio disponível no momento de redação do relatório de escavação (2003) permitiu propor o século XIII como data de início da utilização da necrópole

interior, localizando a fundição do sino nos finais do século XII, ou já inícios do XIII, coincidente com a atribuição do foral sanchino ao Castelo de Povos, décadas nas quais se terá iniciado a construção deste templo, reaproveitando, ou não, estruturas anteriores, e para o qual se mandara vir o mestre sineiro. A fundição do sino representa o momento fundacional do templo e eventualmente num local onde ainda se deveriam poder identificar um conjunto de antigos silos, reutilizando um deles como poço de fundição. De sublinhar que todos os silos identificados nesta escavação estavam completamente vazios, com exceção de um deles, preenchido com carvões relacionados com a fundição do sino.

A escavação do poço de fundição permitiu recolher os fragmentos da capa com as letras e cruces em negativo, fragmentos do falso sino, do macho, que unidos à presença de uma parte da base do molde, sugerem tratar-se de um sino «romano» de uns 70 cm de altura e mais ou menos o mesmo de largo (estas são as medidas de campo). Com estes elementos, num estado de conservação pouco habitual, o seu estudo permitirá apresentar uma proposta de positivo do sino, assim como, da técnica de fundição empregada. Num relatório preliminar J. Arguelo propôs que tecnologicamente e epigraficamente as letras e símbolos estariam situados entre os séculos XII e XIV.

DIMENSÕES: Comp.: ± 70 cm / Larg.: Não determinada.

Diâmetro do molde do sino: ± 70 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Sim.

FRAGMENTOS COM CARACTERES: Sim.

FRAGMENTOS COM SÍMBOLOS: Sim.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: 1999 e 2000.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Maria Pilar Miguel dos Reis.

BIBLIOGRAFIA

SANTOS, Ana Cristina Calais Freire, 1995-1997. Outeiro de Povos – Resultado preliminar das primeiras intervenções arqueológicas. *Cira*. (7), 47-74.

SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche. Trajectos da História, 3.

AUTOR DA FICHA: Maria Pilar Miguel dos Reis.

FICHA 20

IGREJA DE VILA VELHA DE MOURÃO

FREGUESIA: Mourão

CONCELHO: Mourão

DISTRITO: Évora

LOCALIZAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

No interior do templo.

DATAÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

Entre a segunda e quarta décadas do século XIII.

ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA (BREVE SINOPSE)

Os trabalhos arqueológicos realizados no sítio de Vila Velha de Mourão tiveram lugar no âmbito da aplicação das medidas de minimização dos impactes do projeto de construção da barragem de Alqueva. A dispersão de vestígios ocupava uma área de 3 ha, numa zona aplanada de antigos depósitos fluviais, tendo sido escavados cerca de 2100 m². Os vestígios estruturais mais significativos revelaram uma vasta necrópole constituída por mais de 200 sepulturas de diferentes tipologias, com sucessivas reutilizações, associada a um edifício religioso com 213 m². Foi também identificada uma zona habitacional e respetiva rede de circulação. Cronologicamente e com base nos materiais arqueológicos exumados, a Vila Velha terá tido uma ocupação sistemática entre o século XIII e o século XVI.

DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA DE FUNDIÇÃO

A estrutura de fundição do sino foi identificada sob um nível de terras de cor castanha avermelhada, muito homogénea. A fossa encontrava-se bem estruturada com paredes formadas por camadas de argila e argamassa, aproveitando a rocha granítica, cortada de modo a criar-se um soalco no qual assentaria o molde do sino, possuindo uma profundidade de cerca de 96 cm.

DIMENSÕES: Comp.: 268 cm (total) / Larg.: 82 cm (máx.).

Diâmetro do molde do sino: 61 cm.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DOS MOLDES DE FUNDIÇÃO: Não.

FORAM RECUPERADOS FRAGMENTOS DE ESCÓRIAS: Sim.

METAL: Bronze.

ANOS DA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA: Entre 1999 e 2003.

RESPONSÁVEIS PELOS TRABALHOS ARQUEOLÓGICOS: Heloísa Valente dos Santos e Paula Barreira Abranches.

AUTOR DOS DESENHOS E FOTOGRAFIAS: João Alexandre e Sandra Ralha (desenhos); Heloísa Valente dos Santos (fotografias).

BIBLIOGRAFIA

ERASUN CORTÉS, Ricardo, 2007. Um fosso de fundição de sinos no Mosteiro de Santa Maria a Maior de Pombeiro – Felgueiras. *Oppidum: Revista de Arqueologia, História e Património*. Lousada. (2), 95-114.

FONTES, Luís, Francisco Sande LEMOS, e Mário CRUZ, 1997-1998. “Mais Velho” que a Sé de Braga. Intervenção arqueológica na catedral bracarense: notícia preliminar. *Cadernos de Arqueologia*. Braga. Série II, 14-15, 137-164.

SEBASTIAN, Luís, 2008. *Subsídios para a História da fundição sineira em Portugal*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche, Museu Municipal de Coruche, pp. 33-34. *Trajectos da História*, 3.

AUTOR DA FICHA: Paula Barreira Abranches.



Fig. 55. Igreja de Vila Velha de Mourão – planta geral com implantação da fossa sineira

Fonte: Desenho de João Alexandre e Sandra Ralha

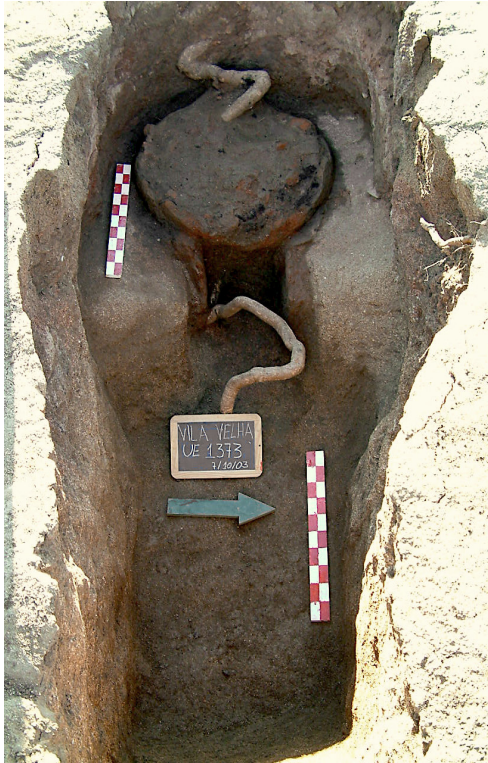


Fig. 56. Igreja de Vila Velha de Mourão – vista geral da fossa sineira – UE 1373
Fonte: Fotografia de Heloísa Valente dos Santos



Fig. 57. Igreja de Vila Velha de Mourão – vista geral da fossa sineira – UE 1373
Fonte: Fotografia de Heloísa Valente dos Santos



Fig 58. Igreja de Vila Velha de Mourão – vista geral da fossa sineira – UE 1376

Fonte: Fotografia de Heloísa Valente dos Santos

VÁRIA

OS FORAIS MANUELINOS DAS COMENDAS DA ORDEM DE CRISTO: EM TORNO DA GESTÃO DOS RECURSOS AQUÍFEROS

JOANA LENCART*

Resumo: Neste trabalho iremos estudar a gestão dos recursos associados à água através dos forais que D. Manuel concedeu às comunidades concelhias que viviam nas comendas da Ordem de Cristo no século XVI. O objetivo é identificar não só determinações específicas relacionadas com a exploração desses recursos, mas também assinalar especificidades na sua gestão em função da sua localização enquanto territórios da referida ordem. Paralelamente, serão analisados os tombos das comendas dessas localidades que contêm informações sobre a exploração dos recursos aquíferos e que complementam a investigação sobre esta temática. Nos forais existem referências não apenas a peixes e crustáceos, mas também a engenhos como mós, moinhos e azenhas, definindo taxas e rendas a pagar. Identificam-se atividades dos três setores de produção como a pesca e as salinas, a moagem e o comércio. Será dado destaque ao foral de Castro Marim pela diversidade de informações a respeito dos recursos aquíferos.

Palavras-chave: Ordem de Cristo; Forais manuelinos; Comendas; Recursos aquíferos.

Abstract: In this paper, we will study the management of resources associated with water through the municipal charters that King Manuel granted to the communities that lived in the commanderies of the Order of Christ in the 16th century. The aim is to identify not only specific determinations related to the use of these resources but also to point out specificities in their management according to their location as territories of the Order of Christ. At the same time, the tombs of the commanderies will be analysed regarding the information on the use of water resources. In the charters, there are references not only to fish and crustaceans but also to watermills, defining fees and rents to be paid. Activities from the three production sectors, such as fishing and salt pans, milling, and trade, are identified. The charter of Castro Marim will be emphasised for the diversity of information on aquifer resources.

Keywords: Order of Christ; Municipal charters from King Manuel; Commanderies; Water resources.

INTRODUÇÃO: OS FORAIS NOVOS

Uma carta de foral era um documento que servia para reconhecer e legitimar uma vivência, frequentemente preexistente, onde os vizinhos decidiam em comum assuntos relacionados com a gestão da água, a utilização das pastagens e terrenos baldios, definiam normas de conduta e estabeleciam penas para os infratores (Costa 2015, p. 38).

A organização das comunidades de homens livres em concelhos no período medieval relaciona-se sobretudo com o movimento da reconquista, configurando uma necessidade de povoamento do território e do desenvolvimento de estruturas administrativas locais articuladas com o poder régio. A atribuição destes documentos pelo rei tinha ainda outra função: controlar a expansão dos privilégios das autoridades

* FLUP/CITCEM (UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: jlencart@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0795-5139>.

senhoriais, ou seja, da nobreza e do clero (Costa 2015, p. 38)¹. Isto não significa que os senhores não atribuíssem cartas de foral. Tendo em conta o âmbito deste trabalho, destacamos o caso das Ordens Militares, destacando os Templários, cujos mestres concederam cerca de uma dúzia destes diplomas às comunidades fixadas nas suas terras (Costa e Lencart 2018, p. 652; Lencart 2023).

A complexificação do sistema governativo e administrativo, tanto central como local, implicou a promulgação de várias medidas legislativas complementares que visavam, por um lado, uniformizar a regulamentação e, por outro, assegurar o controlo efetivo do poder do rei e a cobrança concreta dos direitos devidos ao monarca.

O reinado de D. Manuel representou, a vários níveis, um momento de viragem na administração portuguesa. A reestruturação administrativa e judicial do seu reinado resultou na produção de notáveis documentos legislativos, na promulgação de um conjunto de regimentos e na reforma dos pesos e das medidas (Dias 1998, pp. 714-715; Costa 2005, pp. 313-315). A reforma dos forais integra-se, assim, neste contexto.

A esta campanha administrativa de reforma dos forais antigos deu-se o nome de «forais novos». Esta designação surgiu da necessidade de renovação dos antigos textos legislativos, mas são, em tudo, distintos dos anteriores. Várias foram as razões apontadas para esta renovação administrativa: mau estado de conservação dos documentos primitivos; redação em latim; existência, em certos casos, de mais do que um foral na mesma comunidade; alteração do sistema de pesos e medidas; acrescentos feitos à mão e rasuras; adulterações; falsificações, entre outros (Costa 2015, pp. 40-41). No final, esta reforma teve um objetivo muito concreto: reforçar a centralização do poder do rei.

Apesar de imposta pelo poder real, esta reforma vinha sendo reclamada pelos próprios municípios, que vinham apresentando queixas contra a desadequação dos forais nas reuniões das Cortes, desde a primeira metade do século XV (Costa 2015, p. 41). Foi uma reforma que dinamizou e envolveu todo o reino, sendo referida por vários cronistas da época, como Damião de Góis (Góis 1949 [1558], Parte I, cap. XXV, p. 53) e o próprio Fernão de Pina, um dos três membros responsáveis da comissão dos forais. Destes forais eram feitos, geralmente, três exemplares: um para a câmara local, outro para o senhorio da terra e outro para o arquivo régio — a Torre do Tombo —, mas, neste caso, era apenas um registo das cláusulas mais específicas ou daquelas que interessava destacar (Costa 2015, p. 42)². Este longo processo implicava várias etapas: a reunião de documentação antiga — forais e outros documentos que comprovassem os direitos municipais —, a reunião da vereação com a alçada da comissão dos forais e, finalmente, a intervenção do monarca «justificando, corrigindo, determinando ou declarando» (Duarte 2002-2003, p. 396).

¹ Sobre as origens do poder concelhio, ver Coelho e Magalhães 1986.

² Sobre o processo de execução dos forais novos, ver Chorão 1990.

Entre 1500 e 1520 foram atribuídos perto de 600 forais a localidades de todo o reino, sendo exemplares escritos em códices de pergaminho com letra cuidada e com iluminuras, ou miniaturas, com encadernações de couro, e exibindo as divisas régias: a esfera armilar, as armas reais e a cruz de Cristo, pois o rei era também o administrador da instituição. E é precisamente aqui que reside o enquadramento documental deste trabalho: os forais novos atribuídos por D. Manuel aos territórios de influência da Ordem de Cristo.

A GESTÃO DOS RECURSOS AQUÍFEROS NOS FORAIS NOVOS

A gestão dos recursos aquíferos na época tardo-medieval não é um tema novo, tendo já sido mais recentemente objeto de estudo por alguns investigadores. Especificamente relacionado com a gestão da água e dos seus recursos e as Ordens Militares, refiram-se os trabalhos de Ana Cláudia Silveira, em particular um dos seus últimos trabalhos, *A afirmação do pólo urbano e portuário de Setúbal no final da Idade Média no quadro da gestão territorial promovida pela Ordem Militar de Santiago em Portugal*, onde explora os recursos e as estratégias económicas de gestão de um território marítimo. Relativamente à preocupação com a gestão da água em ambiente concelhio, nomeadamente a sua captação, condução e distribuição, refira-se o trabalho de Luís Ribeiro Gonçalves *Sistemas de circulação de água e poder na Lisboa Medieval – séculos XIV a XVI*, que também aborda as inquietações com a saúde e a limpeza da capital do reino no período quinhentista (Gonçalves 2017, pp. 37-54). No âmbito da publicação conjunta *História e Culturas da Água* (2018), Virgolino Ferreira Jorge redigiu um capítulo especificamente dedicado à gestão destes recursos em instituições monásticas, «A gestão da água em mosteiros e conventos medievais e modernos em Portugal» (Jorge 2018, pp. 34-57), onde individualiza o caso do convento de Tomar, da Ordem de Cristo, reportando-se ao chafariz do convento, como uma importante obra não apenas artística, mas também de técnica. Em novembro de 2022, teve lugar o *X Encontro CITCEM. Culturas d'Água. Património, ambiente e sociedade*³, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No âmbito deste Congresso, Paula Pinto Costa apresentou uma comunicação intitulada *Os concelhos da Ordem de S. João de Jerusalém. Exploração e partilha de recursos aquíferos no século XVI*, que focou a temática da exploração dos recursos aquíferos pelos municípios hospitalários e que aguardamos seja publicada. Esta temática dos recursos aquíferos foi recentemente objeto de um programa de uma Escola de verão promovida pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, realizada em setembro de 2023 e intitulada *Patrimónios da Água: olhares cruzados sobre a gestão de recursos hídricos nos séculos XIV-XVI*⁴.

³ Ver: https://www.citcem.org/xencontro/wp-content/uploads/2022/11/PROGRAMA_X-ENCONTRO-CITCEM_v9.11.pdf.

⁴ Ver: https://iem.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/2023/05/Patrimonios-da-Agua_-Olhares-cruzados-sobre-a-gestao-de-recursos-hidricos-nos-seculos-XIV-XVI-NOVA-FCSH.pdf.

Voltando o foco para o enquadramento documental deste trabalho — os forais manuelinos concedidos aos territórios da Ordem de Cristo —, importa salientar que a reforma dos forais no século XVI foi, essencialmente, uma medida de administração económica, voltada predominantemente para o domínio da fiscalidade (Marques 2005, p. 7). Os forais manuelinos procuraram fixar as taxas pagas em cada concelho, ou de que modo era feita a arrecadação das rendas e direitos devidos ao rei.

Neste trabalho, iremos estudar as determinações relativas à gestão dos recursos aquíferos através dos forais que D. Manuel concedeu às comunidades que viviam nas comendas da Ordem de Cristo no início do século XVI. O objetivo é identificar não só determinações específicas relacionadas com a exploração desses recursos, mas também assinalar semelhanças e diferenças na sua gestão em função da localização dessas comunidades concelhias enquanto territórios da Ordem de Cristo.

Para este estudo apenas foram selecionados os forais que constam do *Livro dos Forais Manuelinos*⁵ que mencionam tratar-se expressamente de localidades da Ordem de Cristo. Neste sentido, e em função das comarcas onde se localizam, foram identificados os forais de:

Tabela 1. Territórios da Ordem de Cristo com forais novos atribuídos por D. Manuel

Forais Novos – Comarca			
Beira	Trás-os-Montes	Estremadura	Entre Tejo e Odiana
Agueira (c. Pinheiro)	Mogadouro	Dornes	Alpalhão
Bemposta	Penas Roias	Ega	Arez
Castelo Branco		Ferreira do Zêzere	Casével
Castelo Novo		Olalhas	Castro Marim
Idanha-a-Nova		Pai de Pele/ Paio Pele	Montalvão
Idanha-a-Velha		Pombal	Nisa
Longroiva		Pussos	Portalegre
Maçãs de D. Maria		Redinha	
Meda		Soure	
Muxagata		Tomar	
Penha Garcia		Vila de Rei	
Pinheiro [de Ázere]		Vila Franca de Xira	
Proença-a-Velha			
Reigada			
Rosmaninhal			
Salvaterra do Extremo			
Segura			
Silvã			
Vila do Touro			

Fonte: *Forais Manuelinos do Reino de Portugal 1961-1969*

⁵ *Forais Manuelinos do Reino de Portugal 1961-1969*, segundo os manuscritos do ANTT. *Leitura Nova, Livro dos Forais Novos*.

Desta lista de 40 forais, e tendo sempre em conta o foco deste estudo — a gestão da água —, foram apenas selecionados os forais que mencionam expressamente os recursos associados à gestão e exploração desses recursos nos territórios da Ordem de Cristo⁶. Os livros dos *Forais Manuelinos*, publicados por Luís Dias (1960-1969), transcrevem os manuscritos depositados no arquivo da Torre do Tombo, pelo que são na sua quase totalidade os registos com as alterações/disposições mais importantes de cada foral. Assim, para termos conhecimento do texto do foral, é preciso consultar o foral propriamente dito, o que nos impõe outra dificuldade: em muitos casos, o foral já não existe ou desconhece-se a sua existência. Por outro lado, sabemos que muitos dos forais outorgados por D. Manuel «seguiram» outro foral, o chamado foral de referência. Nestes casos, para se fazer o levantamento das questões relacionadas com a gestão dos recursos aquíferos foi consultado o foral de referência. Paralelamente, e como este estudo é direcionado para os territórios da Ordem de Cristo, foi consultada documentação específica desta instituição, em particular os tombos das comendas, que se reporta aos arrolamentos de bens patrimoniais de comendas localizadas nesses territórios e que receberam foral novo. De todo este cruzamento de dados foi elaborada uma tabela que reflete esta informação e que se publica em anexo (ver Tabela 4).

Para o estudo das disposições relativas à gestão dos recursos relacionados com a água nos forais manuelinos outorgados a territórios com comendas da Ordem de Cristo, identificamos as seguintes localidades:

Tabela 2. Forais Novos nas localidades da Ordem de Cristo, com referência a recursos aquíferos

Forais Novos – Comarca			
Beira	Trás-os-Montes	Estremadura	Entre Tejo e Odiana
Localidade-Foral ref.	Localidade-Foral ref.	Localidade-Foral ref.	Localidade-Foral ref.
Castelo Branco [Guarda]	Mogadouro [Miranda]	Dornes [Miranda]	Castro Marim [Silves]
Longroiva [Guarda]	Penas Roias [Miranda]	Ferreira do Zêzere [Miranda]	
Penha Garcia [Guarda]		Paio de Pele [Tomar]	
Reigada [Almeida]		Pombal [Leiria]	
		Pussos [Miranda]	
		Redinha [Miranda]	
		Soure [Leiria]	
		Tomar [Leiria]	
		Vila de Rei [Ourém]	
		Vila Franca de Xira [Leiria]	

Fonte: *Forais Manuelinos do Reino de Portugal 1961-1969; Tombos da Ordem de Cristo 2002-2014*, vols. 1-7

⁶ Não foi identificada nenhuma referência à Ordem de Cristo nos livros dos forais na comarca de Entre Douro e Minho.

Vejam agora alguns destes textos. Na comarca da Beira, destacamos em primeiro lugar o foral de Castelo Branco (1510-06-01) que, a par de Longroiva⁷ e Penha Garcia, da mesma data, tinha como referência o foral da Guarda (Coelho e Morujão 1999, pp. 180-185). Nestas localidades, a portagem era aplicada ao pescado e marisco cuja carga era superior a meia arroba, estando sujeita ao pagamento de um real e cinco ceitis; o foral acrescentava que o pescado de água doce até meia arroba estava isento, nem era necessário registar a transação de trutas, bordalos, bogas e «dy pera baixo» (*Foral Manuelino de Castelo Branco* 2010, p. 87). Ou seja, isentava-se o peixe para consumir e taxava-se o peixe para transacionar. Estes textos ainda se reportam às taxas aplicadas às mós «de barbeiro dous reais e das de moinhos ou atafanas quatro» (*Foral Manuelino de Castelo Branco* 2010, p. 91), taxando-se conforme o uso a ser dado. Estes moinhos seriam movidos com a força da água, como parece sugerir o relatado nos tombos das comendas da Ordem de Cristo, redigidos na mesma cronologia. O tombo da comenda de Longroiva (1507) assinalava que a Ordem de Cristo tinha, no Vale dos Moinhos, um moinho com uma só pedra, e era arrendado pelo comendador (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro* 2014, p. 45). O tombo da comenda de Penha Garcia, datado de 1505, assinalava perto da rocha do castelo, no ribeiro do Ponsul, uma azenha da Ordem «bem corregida e aparelhada», estando emprazada (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Sul* 2009, p. 133).

O texto do foral de Reigada (1519-11-15), também na comarca da Beira, refere expressamente que as «moendas d'agoa» eram da Ordem e ninguém podia fazer outras sem o seu consentimento (*Forais manuelinos [...] Beira* 1961, p. 209). O tombo da comenda da Reigada, relativamente anterior (1505), assinalava que a Ordem tinha na ribeira do Côa três moinhos com duas mós e cinco moinhos com uma só pedra, estando todos emprazados (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro* 2014, pp. 17-18), o que denota um grande dinamismo na gestão destes recursos. O texto do tombo acrescenta que nenhuma pessoa podia fazer moinho na terra da comenda e todos eram obrigados a ir moer ao moinho do Pereiro que era da Ordem. Mais tarde, o comendador autorizou a edificação de moinhos mediante uma licença e pagamento de foro (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro* 2014, pp. 22-23).

Em Trás-os-Montes e na Estremadura foram outorgados vários forais a comunidades instaladas em territórios da Ordem e que tinham como referência o foral novo de Miranda (1510-06-01): Mogadouro, Penas Roias, Dornes, Ferreira do Zêzere, Pussos e Redinha. A portagem relativa ao pescado e marisco é a mesma estabelecida para os já referidos forais novos da Beira: a carga acima de meia arroba pagava um real e cinco ceitis. No que diz respeito às mós, o texto é ligeiramente diferente, prevendo quatro reais para as mós dos moinhos e seis reais para as «de casca ou azeite» (Palmeirão 1994, pp. 161 e 163).

⁷ Publ. Azevedo 2010.

Os tombos da Ordem de Cristo das comendas do Médio Tejo acrescentam informação relevante sobre a exploração dos recursos aquíferos nestes territórios e que complementa a informação extraída dos forais. Diz-nos o escrivão do tombo de Dornes (1504) que na comenda havia três azenhas e mais de uma dúzia de moinhos, emprazados, com uma e duas pedras e uns moíam no inverno, outros no verão. No rio Zêzere havia uma coutada e quem nela pescasse sem licença do comendador-mor pagaria quinhentos reais. São assinalados também sete caneiros cujo pagamento pela utilização podia ser feito em dinheiro ou em peixe, nomeadamente sáveis e lampreias (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, pp. 45-48). Na Ribeira de Monsalude, a Ordem tinha seis azenhas, umas bem outras mal «corregidas», um moinho e um lagar de azeite; na ribeira do Cadafaz tinha uma azenha e um moinho (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, pp. 51-52). Em Dornes, a Ordem detinha ainda a barca de passagem do Zêzere, da qual recebia renda (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, p. 53). Também em Paio de Pele, comenda da Cardiga, cujo tombo data de 1504, é anotado que a Ordem detinha metade da renda da barca de passagem do Zêzere (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, p. 387).

Em Ferreira do Zêzere, comenda visitada em 1505, o comendador recebia a dízima do pescado do Zêzere, acrescentando os visitantes que tal determinação constava do foral de Vila de Rei que não pudera ser consultado por se encontrar na Corte (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, p. 123). Os visitantes reportam-se ao foral antigo (1285), que tinha sido enviado à Corte para se redigir o foral novo, que data de 12 de março de 1513.

Segundo o escrivão do tombo de Pussos (1508), tinha a Ordem, na Ribeira de Pussos, um lagar de azeite numa casa de quatro águas, com duas varas e uma pedra com sua caldeira e vários moinhos emprazados no território da comenda (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, pp. 237 e 255). Em porto de Mendo, freguesia da Madalena, território da comenda de Pussos, a Ordem possuía uma casa de moinhos, aforada (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, p. 257).

O tombo da comenda da Redinha (1508) relata com precisão pormenores relativos à gestão e exploração dos recursos da água. Menciona o escrivão que a Ordem de Cristo detinha, abaixo da ponte, duas casas aforadas de moinhos com duas rodas de moer pão; em Anços tinha outra casa de moinhos, no rio, com duas rodas e estava aforada. O escrivão acrescenta que Gonçalo Eanes Ribeiro tinha uma casa de pisão numa terra isenta, mas como usava a água da Ordem era obrigado a pagar foro à Ordem. É ainda declarado que tinha a Ordem três pelames, entre a ponte e os moinhos, numa ínsua cercada pelo rio. É, ainda, recorrente a referência à água da Ordem, pela qual os utilizadores pagavam foro (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, pp. 218-220). No referido rio de Anços tinha a Ordem coutada dos moinhos da ponte até ao porto das uvas, onde ninguém podia pescar com armadilhas,

exceto com anzol, sem licença do comendador, sob pena de 500 reais para o comendador (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, p. 224).

O lugar de Paio de Pele, na comarca da Estremadura, recebeu foral de D. Manuel em 29 de dezembro de 1519. Como pertencia à comenda da Cardiga, o foral previa a partilha da dízima entre o rei e o comendador. O foral indica que no limite do dito lugar, nos canais e pesqueiras aí situadas, pagavam-se duas dízimas sobre o peixe apanhado: a dízima velha à comenda da Cardiga e a dízima nova ao rei (*Forais manuelinos* [...]. *Estremadura* 1962, p. 302).

O foral manuelino de Pombal, concedido a 1 de junho de 1512, explicita que os moinhos de azeite eram da Ordem de Cristo «em solido», estando a Ordem obrigada a mandar moer em primeiro lugar a azeitona do povo da vila e só depois a da Ordem, acrescentando que os lagareiros eram pagos pela dita Ordem (*Forais manuelinos* [...]. *Estremadura* 1962, p. 76). O tombo da comenda, redigido cerca de quatro anos antes, a 27 de março de 1508, declarava que a Ordem tinha uma casa grande de moinhos de azeite com duas mós e quatro varas e vários moinhos de farinha com duas mós. No rio de Cabrunças tinha a Ordem mais outra casa de moinhos de azeite com uma pedra e três varas e outras duas casas de moinhos emprazadas (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, p. 234). Na ribeira de Alitem, a Ordem detinha a metade do que os onze moinhos ganhassem; no ribeiro do Escoiral, e em outras ribeiras da comenda, detinha rendas e foros em cerca de 20 moinhos e pisões (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, p. 263). À Ordem assistia o exclusivo de edificar moinhos de azeite e toda a azeitona que «se haa de fazer e lavrar nos moinhos da hordem». No rio de Cabrunças a Ordem detinha uma coutada de pescaria desde o açude dos moinhos até à porta da ermida de Santo André e ninguém podia aí pescar com cana nem armadilha sob pena de 50 reais (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, pp. 274-275).

Na comarca da Estremadura, destacam-se os forais de Soure, local de implantação original da Ordem do Templo, e Tomar, que se converteu em sede da Ordem de Cristo a partir de meados do século XIV. Ambas as localidades tinham como foral de referência o de Leiria (1510-05-01), sendo o de Tomar da mesma data e o de Soure de 13 de fevereiro de 1513. As únicas referências relacionadas com os recursos aquíferos prendem-se com as taxas aplicadas à comercialização do peixe, nomeadamente a açougagem e o mordomado (*Forais manuelinos* [...]. *Estremadura* 1962, p. 40). Já os tombos das comendas destas duas localidades têm informação mais específica sobre a exploração dos recursos aquáticos. O tombo de Soure, redigido em 1508, refere que, em Taverede, perto da foz do Mondego, a Ordem tinha uma marinha de sal aforada em 120 reais e uma galinha. Tinha ainda 15 canais aforados no cômodo da levada dos moinhos da vila. Em Paleão, termo de Soure, tinha três moinhos com três rodas, numa casa no lugar chamado Moinhos de Paleão (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, pp. 192-194). Uma vez mais é expresso

que só a Ordem podia fazer moinhos de água no rio de Anços e rio de Cabrunças, especificando que, desde a ponte do cortinhal, ao lado da vila, pelo rio de Anços acima até ao açude era coutada da Ordem, e ninguém podia pescar com cana, redes ou armadilhas, sob pena de 500 reais (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego* 2006, p. 207).

Sobre o foral novo de Tomar diz-nos Pedro Álvares Seco, cronista da Ordem de Cristo, que foram feitos dois exemplares, um para o concelho, outro para o senhorio que era a Ordem⁸. O referido cronista assinala ainda que o foral novo de Tomar estava na posse do comendador da alcaidaria-mor da Ordem (Lencart 2018, p. 370), ou seja, em vez de ter sido depositado no cartório do convento, estava na posse do comendador que era também o alcaide da vila. No caso particular do foral de Tomar (1510-05-01), é declarado que os moradores da vila e termo estavam isentos do pagamento dos direitos régios nas pescarias do «rio de Tomar ou do Zezere» e em todos os ribeiros que neles desaguavam. O foral tinha ainda títulos próprios para as sardinhas, o peixe miúdo como os «vesuguinhos ou carapaos», os chernes e congros, e para o marisco (*Forais manuelinos [...]. Estremadura* 1962, p. 40). O tomo da comenda de Tomar, redigido no mesmo ano do foral, em 20 de janeiro de 1510, é muito lacónico em relação aos recursos aquíferos. Refere apenas que na quintã dos Tamareis, no termo de Ourém, tinha a Ordem um assento de moinhos com duas casas (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, p. 274).

O foral de Vila Franca de Xira, atribuído na mesma data que o de Leiria que lhe serve de referência, a 1 de junho de 1510, tem uma cláusula específica aplicada à referida vila: as mercadorias vindas «per agoa» eram obrigatoriamente desembarcadas no cais da vila à vista dos oficiais respetivos (*Forais manuelinos [...]. Estremadura* 1962, p. 50), precavendo falsificações e desvios.

O foral de Vila de Rei foi outorgado a 1 de outubro de 1513, tendo uma breve referência aos recursos aquíferos. Lê-se apenas que todas as «moendas da agoa» são da Ordem (*Forais manuelinos [...]. Estremadura* 1962, p. 129), o que significava que o rei não tinha qualquer participação na arrecadação das rendas e lucros. O tomo da comenda, redigido no início do século XVI, reiterava que todos os moinhos e azenhas que se encontravam dentro da comenda eram da Ordem e que o comendador tinha uma barca arrendada que andava no Zêzere até à foz da ribeira de Codes (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo* 2005, pp. 347-348).

Pelos dados recolhidos dos forais novos e dos tombos das comendas da Ordem de Cristo redigidos no início do século XVI, é possível constatar que a exploração e a gestão dos recursos aquíferos eram preocupações recorrentes, tanto para o rei enquanto representante do poder central, como para o senhorio da terra, neste caso a Ordem de Cristo, que viam aí importantes fontes de receitas. As referências ao pescado e marisco remetem-nos para a atividade da pesca, nomeando espécies e técnicas de captura.

⁸ Publ. Rosa 1965, pp. 118-119.

Por outro lado, as menções a moinhos, atafonas e mós sugerem o setor secundário, em particular, a atividade transformadora do cereal e da azeitona, especificando dimensões e tipos de mós associados a essas atividades. Podemos inferir ainda atividades do setor terciário, como o comércio, sugerido pela transação de pescado e marisco, e também os serviços, através dos funcionários designados para executar a arrecadação das rendas e a execução das penas.

De forma a termos uma visão mais abrangente dos recursos aquíferos mencionados nos forais manuelinos e tombos de comendas da Ordem de Cristo, elaboramos a Tabela 3.

Há ainda outra localidade, anotada nas tabelas, que recebeu foral novo de D. Manuel e que representa o lugar fundacional da Ordem de Cristo: Castro Marim, no extremo sudeste algarvio. Pela situação que assume nas fontes em estudo, será objeto de uma reflexão particular.

Tabela 3. Recursos aquíferos mencionados nos forais manuelinos e tombos das comendas da Ordem de Cristo no início século XVI

Localidade	Recursos Aquíferos							
	Pescado/ marisco	Moinhos/ azenhas/ atafonas	Sal/ marinhas	Barca	Caneiros	Coutada de pescaria	Pelames	Comércio por mar/rio
Castelo Branco	x	x						
Castro Marim	x	x	x					x
Dornes	x	x		x	x	x		
Ferreira do Zêzere	x	x						
Longroiva	x	x						
Mogadouro	x	x						
Paio de Pele	x	x		x	x			
Penas Roias	x	x						
Penha Garcia		x						
Pombal	x	x				x		
Pussos	x	x						
Redinha	x	x				x	x	
Reigada		x						
Soure		x	x		x	x		
Tomar	x	x						
Vila de Rei		x		x				
Vila Franca de Xira	x							x

Fonte: *Forais Manuelinos do Reino de Portugal 1961-1969; Tombos da Ordem de Cristo 2002-2014*, vols. 1-7

UM ESTUDO DE CASO: CASTRO MARIM

A Ordem de Cristo foi fundada em 1319, tendo a sua sede sido estabelecida no extremo sudeste do reino, na localidade algarvia de Castro Marim.

A escolha de Castro Marim para sede da Ordem de Cristo estaria associada ao argumento usado pelos procuradores de D. Dinis junto da Santa Sé, invocando o espírito de cruzada e da luta contra o infiel, que ameaçava o reino de Granada. Todavia, a sede da Ordem de Cristo esteve pouco tempo instalada em Castro Marim e, em meados do século XIV, foi transferida para o convento de Tomar. A instituição da comenda de Castro Marim datará deste período, pois, em julho de 1347, Fr. João Peres tomou posse como alcaide do castelo e comendador de Castro Marim (Lencart 2018, p. 38).

Em 11 de abril de 1421, o rei D. João I instituiu um couto de homiziados na vila com a intenção de promover o seu povoamento, bastante depauperado na sequência da grande epidemia de meados do século XIV. A proximidade com Castela promovia as transações comerciais, e não apenas as legais, mas também o contrabando (Duarte 1988, pp. 133-134).

O foral novo de Castro Marim, outorgado por D. Manuel a 20 de agosto de 1504, apesar de seguir o modelo de Silves, tem certas exceções, nomeadamente quanto às marinhas e ao sal (Martins 1996, p. 33). Os moradores de Castro Marim tinham liberdade para fazer marinhas e produzir sal, sendo o único foro devido ao rei o quarto do sal aí produzido, podendo ainda vendê-lo livremente na vila, «contanto que o não mandassem vender a nenhum outro lugar do Algarve, onde o sal e venda dele foi e é reservado para nós». Por sua vez, eram do rei «todos os moinhos e moendas de água salgada» da vila e termo de Castro Marim. Quem quisesse construí-los teria de pedir licença ao rei mediante o pagamento de um foro; e o mesmo se aplicava aos de água doce nos reguengos⁹.

Conforme podemos ler no foral, o marisco estava isento do pagamento da dízima, exceto o que fosse para vender em Castela. Os pescadores e outras pessoas que viessem vender peixe à vila e seu termo estavam obrigados ao pagamento do dízimo, exceto o do pescado que era «para seu comer ou para dar a amigos» — sem dúvida, um conceito muito vago —, e ficavam isentos do pagamento da dízima os que pescassem com rede-pé. São ainda enumeradas diversas exceções e particularidades aplicadas aos moradores da vila e seu termo. O foral inclui um título dedicado a polvos e enxarrocós que inclui lulas, chocos e qualquer outro pescado que, caso fosse tomado com «bicheiros» ou físgas ou à mão, não pagariam dízima, mas se fossem apanhados em barco, sim¹⁰. Na realidade, este foral de Castro Marim preconizava muitas isenções para os moradores da vila e termo no que diz respeito à exploração e gestão do pescado. Relativamente às mós, o texto do foral previa o pagamento de

⁹ Cf. Cavaco 2008, p. 113.

¹⁰ Cf. Cavaco 2008, pp. 73-77.

quatro reais pelas mós dos moinhos, azenhas e atafonas e oito reais pelas «de casca ou azeite»¹¹.

O cereal — «pam» — que fosse descarregado em Castro Marim através do Guadiana pagaria «trintena», mas se fosse carregado na vila para fora através do rio ficava isento de pagamento. Se o cereal viesse por mar, pagaria a dízima correspondente. É interessante a distinção feita na carta de foral: caso viesse do reino de Portugal, pagaria na casa da portagem e, se viesse das ilhas, de África ou de qualquer outra parte de fora do reino, pagaria na alfândega. O diploma reporta-se ainda às dízimas das mercadorias a embarcar em navios, ancorados no mar ou no Guadiana, para fora do reino (*Forais manuelinos* [...]. *Entre Tejo e Odiana* 1969, p. 25).

O foral outorgado por D. Manuel a Castro Marim (1504) é, desta vez, anterior ao tomo da comenda, redigido em 1509. Segundo o escrivão, a Ordem de Cristo tinha um assentamento de moinhos no arrabalde da vila, no ribeiro do Esteiro (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas a sul do Tejo* 2002, pp. 136-137). Ficou também registado que a Ordem detinha ainda a dízima do pescado «e se arrecada pello dicto foral» e o quarto do sal de todas as salinas no termo e limite da vila, todos os anos (*Tombos da Ordem de Cristo: Comendas a sul do Tejo* 2002, pp. 140-141). Em 1560, a comenda de Castro Marim foi avaliada em 180 000 reais, um valor relativamente elevado no contexto das comendas da Ordem de Cristo, sendo o seu comendador Fr. António de Melo (Lencart 2018, p. 437), família solidamente associada à vila algarvia e ao círculo régio há várias gerações (Duarte 1988, p. 143).

Estes elementos contribuem para valorizar a posição estratégica que Castro Marim assumiu no extremo sudeste do reino, sendo compreensíveis as isenções que o foral aplicava aos seus moradores e comerciantes e o investimento que o monarca promovia nesta localidade. Paralelamente, a própria Ordem de Cristo compreende o valor produtivo da região, revelando-se um importante território para a instituição.

CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho foi ter uma perceção do modo como os forais manuelinos refletiam a importância dos recursos aquíferos nos territórios de implantação e fixação da Ordem de Cristo. Estes forais devem ser entendidos, antes do mais, como uma medida de cunho mais económico, que procuraram fixar os direitos devidos ao monarca, e não como sinal da autonomia municipal. A análise dos forais foi complementada com os tombos das comendas da Ordem de Cristo, redigidos nos primeiros anos do século XVI, cujos livros resultaram de visitas ordenadas às comendas da Ordem com o objetivo de fazer um levantamento do património da instituição. Ambas as fontes — forais e tombos — comprovaram a relevância da exploração e da gestão dos recursos aquíferos nos territórios da Ordem de Cristo, revelando importantes informações sobre

¹¹ Cf. Cavaco 2008, p. 108.

espécies piscícolas e respetivas técnicas de captura e ainda modelos de transformação e venda de produtos.

Os três setores de atividades estão presentes nas fontes consultadas. As referências ao pescado e marisco remetem-nos para o setor primário, concretamente a atividade da pesca, identificando espécies e técnicas de captura. Por outro lado, as menções a moinhos, atafonas e mós sugerem o setor secundário, especificando dimensões e tipos de mós associados à moagem do cereal e da azeitona. O comércio, do setor terciário, é sugerido pela transação de pescado e marisco e a atividade dos serviços é inferida pela designação de funcionários responsáveis pela arrecadação das rendas e a execução das penas.

Como constatámos ao longo desta exposição, a exploração e a gestão dos recursos aquíferos traduziam-se em importantes fontes de receita, tanto para o rei enquanto representante do poder central, como para o senhorio da terra, neste caso a Ordem de Cristo.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, J. P. A., 2010. *Foral manuelino de Longroiva. V Centenário: 01 de junho de 1510*. Mêda: Câmara Municipal de Mêda.
- CAVACO, H., 2008. *Castro Marim Quinhentista. O Foral Novo (de 1504) e o Tombo da Comenda (de 1509)*. Castro Marim: Câmara Municipal de Castro Marim.
- CHORÃO, M. J. M. B., 1990. *Os Forais de D. Manuel (1496-1520)*. Lisboa: ANTT.
- COELHO, M. H. C., e M. do R. MORUJÃO, 1999. *Forais e Foros da Guarda*. Guarda: Câmara Municipal da Guarda.
- COELHO, M. H. C., e J. R. MAGALHÃES, 1986. *O Poder Concelhio. Das origens às Cortes Constituintes. Notas de História Social*. Coimbra: Centro de Estudos de Formação Autárquica.
- COSTA, J. P. O. e, 2005. *Reis de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 14: *D. Manuel I*.
- COSTA, P. P., 2015. O que significa ter um foral? A construção de uma comunidade concelhia. *Boletim Cultural da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim*. 47, 37-45.
- COSTA, P. P., e J. LENCART, 2018. A herança templária em Portugal: memória documental e patrimonial. Em: I. C. F. FERNANDES, ed. *Entre Deus e o Rei. O Mundo das Ordens Militares*. Palmela: GESOS – Município de Palmela, pp. 647-669.
- DIAS, J. J. A., 1998. *Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Lisboa: Editorial Presença. Vol. 5. de J. SERRÃO, e A. H. de O. MARQUES, eds. *Nova História de Portugal*.
- DUARTE, L. M., 2002-2003. Os «forais novos»: uma reforma falhada? *Revista Portuguesa de História*. 36(1), 391-404.
- DUARTE, L. M., 1988. Garcia de Melo em Castro Marim. *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. 5, 132-149.
- Forais Manuelinos do Reino de Portugal*. Ed. de L. F. de C. DIAS. Beja: [edição de autor], 1961-1969. 5 vols. Vol. 1: 1961; Vol. 2: 1961; Vol. 3: 1962; Vol. 4: 1965; Vol. 5: 1996.
- Foral de Mêda*. Mêda: Câmara Municipal de Mêda, 2019.
- Foral Manuelino de Castelo Branco*. Estudo, transcrição e glossário de L. AZEVEDO. Castelo Branco: Câmara Municipal de Castelo Branco, 2010.
- GÓIS, D. de, 1949 [1558]. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- GONÇALVES, L. R., 2017. Sistemas de circulação de água e poder na Lisboa medieval – séculos XIV a XVI. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2.ª Série, jul.-dez, (8), 37-54.

- JORGE, V. F., 2018. A gestão da água em mosteiros e conventos medievais e modernos em Portugal. Em: S. S. FELGUEIRAS, coord. *História e culturas da água*. Lisboa: Roca Lisboa Gallery, pp. 34-57.
- LENCART, J., 2023. Os forais templários: esteios na fixação da fronteira do território português. Em: D. M. NETO, F. FERNANDES, e R. C. de S. NASCIMENTO, eds. *Circulações, guerras, discursos e religiosidades nas fronteiras do cristianismo (séculos V-XV)*. Cachoeirinha: Editora Fi, pp. 131-157.
- LENCART, J., 2018. *Pedro Álvares Seco: a retroprojeção da memória da Ordem de Cristo no século XVI*. Tese de doutoramento, FLUP.
- LENCART, J., 2016. As ordenações inéditas da Ordem de Cristo de 1319 e 1323 – estudo comparativo com as de 1321 e de 1326. *População e Sociedade*. (26), 99-132.
- MARQUES, J., 2005. *Os forais de Ponte de Lima*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima.
- MARTINS, J. A. J., 1996. *Os forais do Algarve no reinado de D. Manuel I: o foral de Lagos de 1504*. Lagos: [edição de autor].
- PALMEIRÃO, C. M. G. C., 1994. *Os Forais de Miranda (1286-1510)*. Miranda do Douro: Câmara Municipal de Mirando do Douro.
- ROSA, A., 1965. *História de Tomar*. Tomar: Gabinete de Estudos Tomarenses. Vol. 1.
- SILVEIRA, A., 2023. A afirmação do pólo urbano e portuário de Setúbal no final da Idade Média no quadro da gestão territorial promovida pela Ordem Militar de Santiago em Portugal. *Medievalista*. (35), 375-392.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas a Sul do Tejo*. Lisboa: CEH – Universidade NOVA de Lisboa, 2002. Vol. 1.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Centro*. Lisboa: CEH – Universidade NOVA de Lisboa, 2010. Vol. 6.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Sul*. Lisboa: CEH – Universidade NOVA de Lisboa, 2009. Vol. 5.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro*. Lisboa: CEH – Universidade NOVA de Lisboa, 2014. Vol. 7.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Médio Tejo*. Lisboa: CEH – Universidade NOVA de Lisboa, 2005. Vol. 2.
- Tombos da Ordem de Cristo: Comendas do Vale do Mondego*. Lisboa: CEH – Universidade NOVA de Lisboa, 2006. Vol. 3.

ANEXO

Tabela 4. Os forais manuelinos nos territórios da Ordem de Cristo

Localidade	Livro Forais Novos			Tombo da Ordem de Cristo		Comendas
	Comarca	Data	Foral de Referência	Livro	Data	Fonte
Aguieira	Beira ¹²	1514-05-06	Viseu			
Alpalhão	Entre Tejo e Odiana	1512-10-13	Montalvão	Comendas a Sul do Tejo	1505-12-29	Ordenação de 1326
Arez	Entre Tejo e Odiana	1517-10-20	Nisa			Mesa Mestral (Ordenação de 1319)
Ázere	Estremadura	1514-02-10	Lousã	Comendas do Vale do Mondego	1508-02-25	Ordenação de 1319
Bemposta	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-10-18	Ordenação de 1319
Castelo Branco	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-11-25	Ordenação de 1323
Castelo Novo	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul ¹³	1505-10-08	Ordenação de 1319
Castro Marim	Entre Tejo e Odiana	1504-08-20	Silves	Comendas a Sul do Tejo	1509-10-25	Comendas Antigas > Ordenação 1326
Dornes	Estremadura	1513-11-10	Miranda	Comendas do Médio Tejo	1504-10-07	Ordenação de 1319
Ega	Estremadura	1514-02-25	Soure, Pudentes	Comendas do Vale do Mondego	1508-03-06	Ordenação de 1321
Elvas	Entre Tejo e Odiana	1512-06-01	-	Comendas a Sul do Tejo	1509-11-25	Ordenação de 1319
Ferreira [do Zêzere]	Estremadura	1513-03-12	Miranda	Comendas do Médio Tejo	1505-08-13	Ordenação de 1319
Idanha-a-Nova	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-11-12	Ordenação de 1319
Idanha-a-Velha	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-10-14	Ordenação de 1319

(continua na página seguinte)

¹² Segundo a descrição do livro dos *Forais Manuelinos*, o foral foi dado ao concelho de Aguieira que era parte da comenda de Pinheiro [de Ázere] da Ordem de Cristo (p. 150). Chamava-se antes Vila Nova e ficava no termo de Moreiras de Senhorim.

¹³ No *Tombo da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Sul*, a comenda de Castelo Novo está associada a Alpedrinha.

Localidade	Livro Forais Novos			Tombo da Ordem de Cristo		Comendas
	Comarca	Data	Foral de Referência	Livro	Data	Fonte
Longroiva	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro	1507-10-25	Ordenação de 1319
Maçãs de D. Maria	Estremadura	1514-11-12	Miranda	Comendas do Médio Tejo ¹⁴		Comendas Novas (>1514) – Bispado Coimbra
Meda	Beira	1519-06-01	Muxagata	Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro	1507-11/ 1507-12	Ordenação de 1319
Mogadouro	Trás-os-Montes	1512-05-04	Miranda	Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro	1507-11/ 1507-12	Ordenação de 1326
Montalvão	Entre Tejo e Odiana	1512-11-22	Nisa	Comendas a Sul do Tejo	1506-01-07	Mesa Mestral (Ordenação de 1319)
Muxagata	Beira	1519-12-20	Longroiva	Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro	[1507-10-25]	Ordenação de 1319
Nisa	Entre Tejo e Odiana	1512-11-15	Avis	Comendas a Sul do Tejo	1505-12-18	Mesa Mestral (Ordenação de 1319)
Olalhas	Estremadura	1514-11-14	Tomar			Comendas Antigas > Ordenação 1326
Paio de Pele	Estremadura	1519-12-29	Tomar	Comendas do Médio Tejo ¹⁵		
Penas Roias	Trás-os-Montes	1512-05-14	Vinhais/ Miranda	Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro [inserto na comenda de Mogadouro, p. 155]		Ordenação de 1326
Penha Garcia	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-10-15	Comendas Antigas > Ordenação 1326

(continua na página seguinte)

¹⁴ Insere-se no tomo da comenda de Pussos.¹⁵ Insere-se no tomo da comenda da Cardiga.

Localidade	Livro Forais Novos			Tombo da Ordem de Cristo		Comendas
	Comarca	Data	Foral de Referência	Livro	Data	Fonte
Pombal	Estremadura	1512-06-01	Leiria	Comendas do Vale do Mondego	1508-03-27	Ordenação de 1319
Portalegre	Entre Tejo e Odiana	1511-03-29	Elvas	Comendas a Sul do Tejo	1509-12-20	Ordenação de 1319
Proença-a-Velha ¹⁶	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-10-08	Ordenação de 1319
Pussos	Estremadura	1514-06-15	Miranda	Comendas do Médio Tejo	1508-04-08	Ordenação de 1319
Redinha	Estremadura	1513-12-16	Miranda	Comendas do Vale do Mondego	1508-03-15	Ordenação de 1319
Reigada/Arreigada	Beira	1519-11-15	Almeida	Comendas de Trás-os-Montes e Alto Douro	1507-10-18	Comendas Antigas > Ordenação 1326
Rosmaninhal	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-11-05	Ordenação de 1319
Salvaterra do Extremo	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-10-25	Ordenação de 1319
Segura	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Sul	1505-10-25	Ordenação de 1319
Silvã	Beira	1514-04-05	Lamego	Comendas da Beira Interior Sul ¹⁷		
Soure	Estremadura	1513-02-13	Leiria	Comendas do Vale do Mondego	1508-03-08	Ordenação de 1319
Tomar	Estremadura	1510-05-01	Leiria	Comendas do Médio Tejo	1510-01-20	Ordenação de 1319
Vila de Rei	Estremadura	1513-10-01	Ourém	Comendas do Médio Tejo	s/d	Ordenação de 1319
Vila do Touro	Beira	1510-06-01	Guarda	Comendas da Beira Interior Centro	1508-11-12	Ordenação de 1319
Vila Franca de Xira	Estremadura	1510-06-01	Leiria			

Fonte: *Forais Manuelinos do Reino de Portugal 1961-1969*; *Tombo da Ordem de Cristo 2002-2014*, vols. 1-7; Lencart 2016; Lencart 2018

¹⁶ No *Tombo da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Sul*, a comenda de Proença-a-Velha está associada a S. Miguel de Acha.

¹⁷ Insere-se no tomo da Comenda do Marmeleiro (*Tombo das Comendas da Beira Interior Sul* 2009, pp. 79-91).

DEL SEPIA A LOS PÓRTICOS DE COLORES. IMAGEN DE UNA HISTORIA CONSTRUIDA:

EL CASO DE LA GRAN VÍA DE VIGO

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ*

Resumo: *A Gran Vía é uma das principais ruas de Vigo. Concebida no início do século XX e aberta na década de 1940 como uma estrada circular para articular o crescimento da cidade, está estruturada em duas estradas separadas por uma avenida central. Esta configuração foi mantida, com poucas alterações, até à aprovação do processo de humanização da cidade, desenvolvido no âmbito do programa Vigo Vertical, que tornou possível a criação de rampas mecânicas, sob uma estrutura de pórticos coloridos que facilitam a acessibilidade das pessoas, ao mesmo tempo que produziu a maior remodelação da rua ao longo da sua história.*

Palavras-chave: *Vigo Vertical; Gran Vía; Humanização; Rampas mecânicas; Pórticos coloridos.*

Abstract: *The Gran Vía is one of the main streets of Vigo. Designed in the early twentieth century, and opened in the forties, as a ring road to articulate the growth of the city, it is structured in two roads separated by a central boulevard. This configuration has been maintained, with hardly any alterations, until the approval of the process of humanization of the city, developed within the framework of the Vigo Vertical program, which made possible the creation of mechanical ramps, under a structure of colored porches that facilitate the accessibility of people, while they have produced the biggest remodeling of the street throughout its history.*

Keywords: *Vigo Vertical; Gran Vía; Humanisation; Mechanical ramps; Colored porches.*

INTRODUCCIÓN

La Gran Vía es una de las principales arterias de Vigo. A diferencia de lo que sucede hoy, en que la vía está integrada dentro del tejido urbano, sus orígenes se relacionan con un ámbito que se situaba en los límites de la ciudad y que servía para comunicar zonas urbanísticamente ya consolidadas, con aquellas otras en las que empezaba a asentarse la población.

Con su trazado se facilitaba, por lo tanto, la conexión entre los diferentes barrios en los que se distribuía la población y estaba previsto, aunque no llegó a materializarse, que con ella se permitiese el acceso directo desde el centro de urbe gallega hasta las zonas de las playas, en concreto, hasta la Playa de Samil.

Aunque esta vía se proyecta en la primera década del siglo XX, su construcción no se inicia hasta la finalización de la Guerra Civil; construcción que fue posible gracias a los esfuerzos de la corporación municipal presidida por Luis Suárez-Llanos (1938-1939;

* Universidad de Santiago de Compostela. Email. begona.fernandez@usc.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4841-1573>.

1940-1949); es este alcalde el que promueve decididamente las obras para su apertura e impulsa su construcción. Dado lo complicado de la empresa y los problemas técnicos que debe resolver, especialmente relacionados con la dura orografía, marcada por una fuerte pendiente, y el alto número de expropiaciones de terrenos que se debieron realizar para materializar su trazado. Razones que conllevan que la Gran Vía no se termine hasta los primeros meses de 1945, año en el que Francisco Franco, la inaugura.

Esta calle, que nace a imitación de las Gran Vía de todas las ciudades españolas, es una gran arteria que delimitaba el perfil exterior urbano. Su importancia se refleja en sus dimensiones, ya que posee en cada uno de sus viales dos carriles para el tráfico rodado y un bulevar central que, dotado de árboles y bancos, servirá de zona de descanso para los transeúntes; ámbito de servicio que se explica por su fuerte pendiente de casi un 9%, al salvar con su trazado un importante desnivel, desde la calle Urzaiz hasta la ladera del Monte del Castro, uno de los puntos más elevados de la ciudad.

Por lo que respecta a su configuración, se trata de una calle, de más de tres kilómetros de longitud, dividida en varios tramos, ejecutados de manera consecutiva en el tiempo; en ella, al igual que en las restantes calles viguesas, se disponen a ambos lados variados equipamientos residenciales, vinculados a la poderosa burguesía urbana o a centros comerciales de prestigio que remarcan su significación.

No obstante, junto con estas actuaciones en las que se reafirma su importancia, la Gran Vía también ha sufrido continuos proyectos de remodelación, que intentaron modificar su estructura original. La mayoría de ellos se relacionan con la eliminación del bulevar central, al perder este espacio su funcionalidad; así, se propuso su eliminación para incentivar la funcionalidad comercial al promover la ampliación de una de las aceras laterales, de igual modo que otro de los proyectos de transformación que sufrió este espacio guarda relación con la creación en 1976 de un paso elevado, como salida de la autopista AP-9, que sobrevolando las calles Lepanto y Urzaiz, desembocaría en la zona central de la Gran Vía. Este vial, conocido como «el scalextric», sería demolido, diez años después de su creación, sin entrar en funcionamiento.

Con independencia de estos proyectos, lo cierto es que esta calle ha sufrido en los últimos años, un profundo cambio en el marco de la estrategia municipal (EDUSI) conocida como Vigo Vertical, programa cofinanciado a través de los Fondos Feder, y marcado por la transformación de zonas de la ciudad, las más complejas desde el punto de vista del desnivel existente para los peatones, con la colocación e instalación de sistemas de movilidad para facilitar la accesibilidad, y convertir estos espacios no solo en ámbitos más accesibles y cómodos, sino también más sostenibles.

Una de las zonas seleccionada dentro de este programa es la Gran Vía, en concreto el primero de sus tramos, espacio en el que se han instalado, bajo una serie de pórticos de colores, unas rampas mecánicas que favorecen la movilidad. Intervención que ha sido galardonada en el concurso internacional de la Editorial Elevator World, con el

primer premio en la categoría de Moving Walks, que lo ha considerado como el «Proyecto del año 2020».

En este trabajo se parte del objetivo de analizar las transformaciones sufridas por una de las vías más consolidadas de la ciudad olívica, al tiempo que se trata de poner en valor las actuaciones materializadas en el marco de modernización y mejora de la accesibilidad de los espacios públicos favoreciendo la comunicación entre las diversas zonas de población.

Para ello se sigue una metodología que parte de un método que parte del análisis crítico de las fuentes utilizadas para la realización de este trabajo; en espacial de aquellas que guardan relevancia no solo para comprender el pasado urbano de la ciudad, sino también el proceso de transformación que ha experimentado en el tiempo. Es este planteamiento el que provoca que, junto con el análisis de campo, se realice también el estudio de las diferentes normativas urbanísticas y sus planimetrías, al tiempo que el vaciado de todas aquellas fuentes que pueden aproximarnos a comprender la realidad de las transformaciones efectuadas.

UN POCO DE HISTORIA

Vigo es hoy una de las dos principales ciudades de Galicia. Ello fue posible gracias a su alto número de habitantes, a un destacado tejido industrial y a la importancia de su puerto como centro neurálgico de una potente industria relacionada con las actividades pesqueras, comerciales y de tráfico de pasajeros. Son todas estas razones combinadas las que la han convertido no solo en una de las ciudades más relevantes sino también en una de las más dinámicas en el espacio gallego.

No obstante, su importancia y crecimiento comienza en la etapa contemporánea, en concreto a partir de 1860, cuando una incipiente y próspera burguesía se convierte en el motor económico y urbano de la ciudad. Este grupo, que ocupa los puestos más relevantes de la sociedad viguesa y que tiene bajo su control las principales actividades económicas, promueve la creación de un proyecto de ciudad que se acelera a partir de los años finales del siglo XIX y en los primeros del XX (Garrido Rodríguez y Iglesias Veiga 2000, p. 34).

Es en este período cuando comienza el desarrollo y la expansión urbana, con un ritmo vertiginoso que conlleva el aumento de su población hasta tal punto que Vigo se convierte en un ejemplo paradigmático del crecimiento demográfico de España (González Fernández, coord., 2021, p. 182). Incremento que posibilita que en la esfera urbana se rebasen los límites del espacio histórico, con la supresión de las murallas, la mejora de los sistemas de comunicación y transporte, con la construcción del ferrocarril y la ampliación de las instalaciones portuarias, al tiempo que se empiezan a realizar planes para ensanchar la ciudad, ahora si de manera planificada y ordenada (Souto González 1990, pp. 143-148).

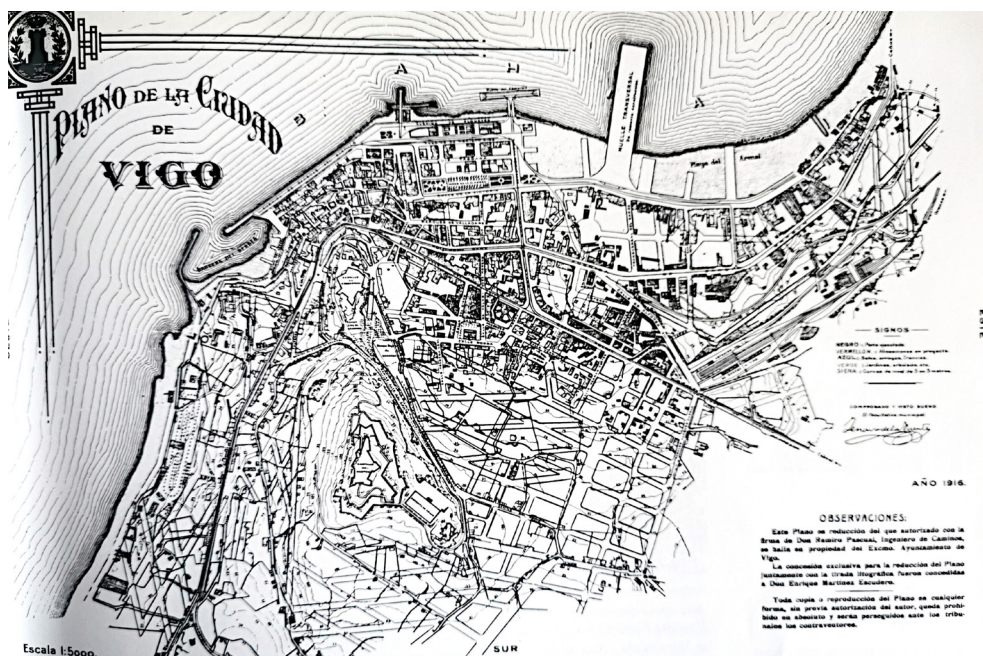


Fig. 1. Plano de Proyecto de Reforma y Ensanche de Vigo de Ramiro Pascual, 1907

Fuente: Garrido Rodríguez y Iglesias Veiga 2000, p. 75

Es en este proceso de generar ciudad, en el que se crean sucesivos ensanches planificados desde cero en la zona oriental de la urbe viguesa, en concreto, en torno a la llamada Carretera de Castilla. Espacio que se organiza con amplias calles en las que se disponen edificios de granito, que se convierten en imagen de una burguesía enriquecida que rivaliza en la suntuosidad de sus viviendas (González Fernández, coord., 2021, p. 189).

Así, la creación de esta nueva ciudad, ordenada y planificada se debe a los proyectos que, tanto ingenieros como arquitectos, desarrollan para consolidar los nuevos ámbitos urbanos. Con ellos se pretende regularizar el crecimiento de Vigo, al tiempo que generar espacios para equipamiento residencial con los servicios necesarios. Idea que se recoge en el llamado Plano de Ramiro Pascual, que refleja uno de los primeros intentos de efectuar una planificación, y en el que ya se atisba la futura Gran Vía.

El 10 de marzo de 1900, la corporación municipal, presidida por el alcalde López de Neira, ordena al ingeniero Ramiro Pascual el «levantamiento de un plano de la ciudad de Vigo y la realización del proyecto de ensanche de la población» (Pereiro Alonso 1981, p. 56), solicitud que es aprobada 10 de junio de ese mismo año por las autoridades municipales. En este encargo Pascual centra su interés en dos puntos: en primer lugar, atiende a la reforma interior de la ciudad, a la que le impone, siguiendo criterios higienistas, una ampliación de las calles y las plazas y, en segundo, plantea la realización de un plano 1:1.000, que servirá de base para la realización del



Fig. 2. Plano de Reforma Interior, ensanche y extensión de la ciudad. Manuel Cominges, 1937-38

Fuente: Pereiro Alonso 1981, p. 125

Proyecto de Ensanche, con el que esboza la unión de las partes de la ciudad, no solo a nivel de la línea de costa sino también a la altura del Monte del Castro.

Junto con estos trabajos también es este mismo ingeniero el que realiza un anteproyecto, para el trazado de una nueva vía de circunvalación: la futura Gran Vía. Proyecto que fue posible gracias cesión de terrenos que realiza José García Barbón, en el barrio de Casablanca, el lugar en el que se iniciaba la nueva calle (Garrido Rodríguez y Iglesias Veiga 2000, p. 73), que estaba previsto rematase en la actual Coia. Este estudio, aprobado en 1907, plantea un vial de más de 35 metros de ancho y varios kilómetros de longitud, que será el encargado de articular el futuro ensanche, dividirlo y organizarlo en función de los proyectos a realizar (Pereiro Alonso 1981, pp. 57-58).

A pesar de estar aprobado, la obra no se ejecuta de forma inmediata por las complicaciones producidas en la política urbana viguesa, dificultades que se ejemplifican en la anulación del Plan de Extensión y Reforma Interior de Antonio Palacios en 1937 (Iglesias Veiga 2002, pp. 413-432; González Fernández, coord., 2021, p. 246).

Anulación que obliga a las autoridades a realizar, ese mismo año, un nuevo encargo al ingeniero Manuel Cominges Tapias. Será éste el que redacte el Nuevo proyecto de Reforma Interior, Ensanche y Extensión de la ciudad, proyecto en el que la Gran Vía jugará un papel primordial como elemento de configuración urbana, ya que ahora se trataba de generar el marco para «fomentar la iniciativa privada para impedir que el proceso natural de desarrollo de la ciudad aumente más el caos» (Souto González 1990, pp. 196-197).

Con estos instrumentos de planeamiento la Gran Vía adquiere, en este momento, un carácter prioritario en la organización de la ciudad y su posterior crecimiento. Momento que coincide en el tiempo con la Guerra Civil y los primeros años de la postguerra, que estarán determinados en la política municipal por las adhesiones al nuevo Régimen (Pereiro Alonso 1981, p. 113). Será en esta década, la de los años cuarenta, cuando el Ayuntamiento retome e impulse los proyectos que habían quedado relegados, planes entre los que se encontraba la creación de la nueva avenida, que se constituirá en el límite sur del espacio urbano durante casi más de medio siglo.

A pesar de que su ejecución se realiza básicamente en la década de los cuarenta, y que esta se concibe como un acto de homenaje al Jefe del Estado, tal y como indica su denominación como Gran Vía del Generalísimo, el proyecto para el primero de sus tramos es aprobado por el Ayuntamiento el 11 de junio de 1938 (Pereiro Alonso 1981, p. 121). La construcción de este, comprendido entre las calles Urzaiz y la Plaza de España, se prolonga entre los años 1939 y 1941; continuándose el proceso entre este punto y las Traviesas, entre 1942 y 1945, año en que Franco, acompañado de su familia, inauguraría la avenida con motivo de la visita que realiza para clausurar el Congreso Nacional de Pesca (Alonso 2020).

Por lo que respecta al primero de sus tramos, la dificultad para su materialización se encontraba no solo en el duro perfil del terreno sino también en el alto número de expropiaciones que el Ayuntamiento tuvo que ejecutar. Esta es la causa de que en 1941, la corporación aprobase un apremio para agilizar los procedimientos y poder concluir la obra (Lamas Dono 2010), puesto que la primera parte de la avenida, la situada en las inmediaciones de Urzaiz, ya había comenzado el proceso de adoquinado (Garrido Rodríguez y Iglesias Veiga 2000, p. 339).

Como resultado de todas estas gestiones, la calle que ahora se abría se estructuraba con una fuerte pendiente y con dos calzadas para el tráfico rodado que se separaban por la presencia de un bulevar central, espacio que iría perdiendo importancia como zona de tránsito peatonal, ante el imparable aumento de tráfico rodado que la calle debió de soportar (Pereiro Alonso 1981, p. 121), con el vertiginoso crecimiento de la ciudad en los años sesenta.

La importancia de la Gran Vía, en especial la de este primer tramo, fue tal que pronto empezó a dotarse de equipamientos residenciales vinculados a proyectos relacionados con los principales arquitectos que trabajan en la ciudad. Buena prueba de ello, por citar un ejemplo, es el Colegio de San José de Cluny, hoy ya desaparecido.



Fig. 3. Vista general de la Gran Vía en los años 70

Fuente: Pereiro Alonso 1981, p. 120

Este Colegio, primer edificio que se construye en la nueva arteria, es obra del arquitecto Antonio Cominges, quien dejará una importante producción en la ciudad, especialmente en lo que se refiere a arquitectura religiosa (Vilas Rodríguez 2015, pp. 31-37) y escolar. Cominges lo proyecta en 1929, antes del inicio del proceso de construcción de la Gran Vía, lo que explicaría que no responda al mismo sistema de alineaciones que el resto de las construcciones. En este colegio, el arquitecto sigue los principios de renovación de la arquitectura educativa que había ya implantado en la ciudad Franco Montes, aunque con mayor depuración decorativa, lo que supone un paso hacia la modernidad en la arquitectura educativa (Garrido Rodríguez y Iglesias Veiga 2000, p. 292).

Otro ejemplo a destacar, debido a su carácter temprano e importancia, es el Edificio Albo, situado en la esquina de Gran Vía con la calle Urzaiz. Este, marcado por la verticalidad de las formas y por la composición simétrica respecto al chaflán, fue proyectado en 1942, por lo tanto poco después de abrirse este primer tramo, por Francisco Castro Represas y Pedro Alonso para Francisco Albo. La obra, debido a la escasez de materiales en la postguerra, tardó siete años en construirse, lo que explica la amalgama de estilos que van desde las formas racionalistas hasta las neobarrocas regionalistas, presentes en la tradición arquitectónica de la ciudad (Concello de

Vigo [s.d.]¹. Características a las que habría que añadir la monumentalidad determinada por los volúmenes organizados en peldaños que rematan en la escultura de la Victoria de Samotracia, obra de Jesús Picón (Garrido Rodríguez y Iglesias Veiga 2000, pp. 340-342).

Junto con estas dos obras, que son las primeras que dieron prestigio a la nueva vía, existen otras, también destacadas en el plano de la arquitectura, que completaron la imagen de un equipamiento residencial de calidad, vinculado a arquitectos de renombre, obras que contribuyen a remarcar la imagen tradicional de la avenida que se mantiene hasta la segunda década del siglo XX, en el que el proyecto de humanización promovido por el ayuntamiento, generará la remodelación más radical de este espacio desde su creación.

EL COLOR COMO PROTAGONISTA

En la segunda década del siglo XXI, en concreto en el año 2018, el Ayuntamiento de Vigo aprueba en el marco del Programa Vigo Vertical la Estrategia de desarrollo urbano sostenible integrada (EDUSI), en la que se remarcan las líneas prioritarias a implementar en la ciudad de cara a su desarrollo futuro. Estas líneas se sintetizan en tres retos: crear una ciudad inteligente, sostenible e integradora.

Aunque todos ellos son importantes, y están estrechamente interrelacionados, el que plantea convertir al Vigo del futuro en una ciudad integradora, es el más destacado en el proceso de humanización de la Gran Vía, por las actuaciones que encierra, ya que en el se conjuga junto con la necesidad de acomodar la ciudad a los ciudadanos, la eliminación de las barreras arquitectónicas en los espacios públicos y potenciar mejoras de accesibilidad.

Para conseguir estos tres retos, es necesario implementar diversos elementos de transporte mecánico multimodal que favorezcan los desplazamientos de las personas en un espacio urbano complejo como es Vigo. Por lo que el programa hace especial incidencia en la instalación de estos elementos de movilidad en el centro de la ciudad y, de manera muy especial, en el «eje que articula y vertebra la ciudad como el eje configurado por la calle Gran Vía» (Concello de Vigo 2019, p. 70).

No obstante, a pesar de lo planteado en el proyecto y de no ser el primero que se instalaba en la ciudad histórica, el proyecto de humanización de la Gran Vía, no resultó sencillo, ya que hubo que superar, en un principio, la oposición vecinal que luchaba en contra la tala de árboles del bulevar. De igual modo que otra de las dificultades estribó en el informe negativo que, en 2018, la Dirección General de Patrimonio de la Xunta de Galicia emite para la instalación de las rampas en este primer tramo, al considerar que el proyecto no era «acorde con la preservación del conjunto urbano de gran valor social y cultural del que forma parte la Gran Vía de Vigo» (Faro de Vigo 2018).

¹ Edificio Albo. Disponible en: https://hoxe.vigo.org/movemonos/h_albo.php?lang=cas#/.

Áreas urbanas seleccionadas

- 1 Monte del Castro
- 2 Eje Gran Vía
- 3 Casco Histórico
- 4 Estación del AVE
- 5 Zona afectada por el cierre del Hospital Xeral



Fig. 4. Áreas urbanas seleccionadas para el proyecto Vigo Vertical

Fuente: Concello de Vigo 2019

Es este informe el que hace que el proyecto planteado en 2018, como una unidad que afectaría a todo el primer tramo de la vía, se fragmente en dos, acometiéndose solamente la primera fase con una intervención que afecta al espacio comprendido entre las calles María Berdiales y Venezuela. Este tramo, el más próximo a la calle Urzaiz, de unos doscientos metros, se estructura en dos isletas, en las que se instalan diferentes andenes mecánicos. Obras que se inauguran en diciembre de 2020.

La segunda de las fases, tras el fallo favorable, en el mes de febrero de este año, del Tribunal Superior de Xusticia de Galicia, al recurso interpuesto por el Ayuntamiento de Vigo, contra el informe de la Xunta de Galicia, que había impedido completar el proyecto (Pérez 2021), se inicia en los primeros meses de 2022. Con ella, se dispondrían elementos mecánicos en el espacio comprendido entre las calles Venezuela hasta la Nicaragua, completando con esta intervención el proyecto que afectaría a todo este primer tramo.

Por lo que respecta a la estructura construida que ocupa todo el bulvar, las rampas, divididas en tramos, se cierran por una estructura a dos aguas organizada con perfiles metálicos y cerramientos de vidrio. Sistema que, configura una sucesión de pórticos de diferentes tamaños, generados por perfiles metálicos de distintos colores, que delimitan los tramos y en los que se despliega la gama cromática del arcoíris, para con esta variedad dar «a la Gran Vía un toque alegre y desenfadado».

Esta riqueza cromática, la asimétrica disposición de las cubiertas y el rico jardín que se dispone en su interior, junto a dotar de unidad a la construcción, la convierte en «un foco de atención que despertará la curiosidad de los transeúntes por ver las diferentes tonalidades de colores» (Rodríguez 2020), foco que ha generado cambios no solo en la imagen de la avenida, sino también en la recuperación funcional del bulvar.

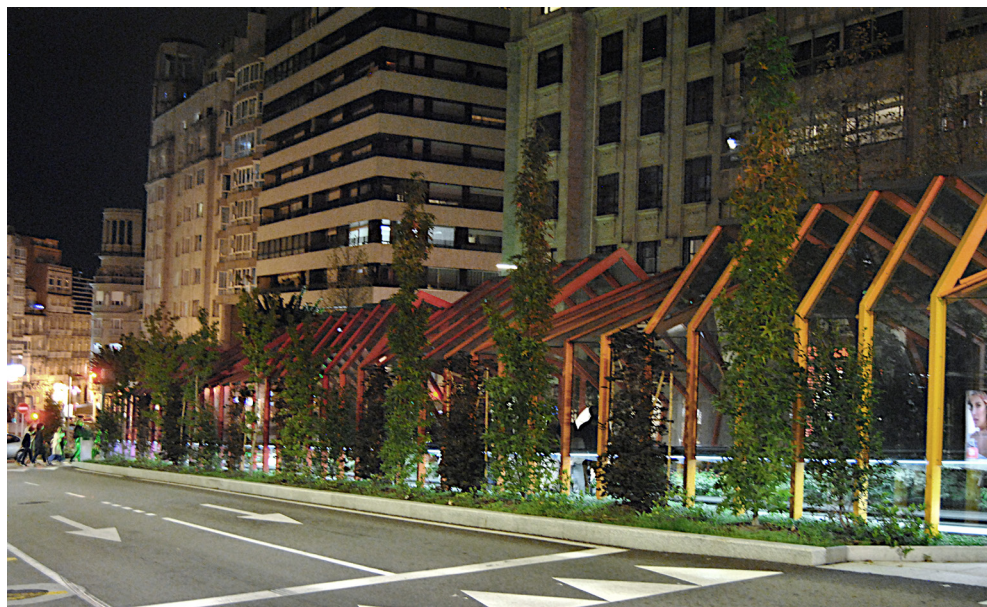


Fig. 5. Estructura de las rampas de la Gran Vía

Fuente: Fotografía de autor



Fig. 6. Detalle del interior de las rampas

Fuente: Fotografía de autor

CONCLUSIONES

La Gran Vía es una de las calles principales. Esta, de grandes dimensiones, fue proyectada como una avenida de circunvalación y se convirtió en un eje vertebrador del espacio y del futuro crecimiento de la ciudad. Ello motivó que su imagen se consolidase, a pesar de los intentos por modificarla que se han producido.

De todos ellos, solamente el enmarcado en Vigo Vertical, con la instalación de unas rampas mecánicas en el bulevar central, ha permitido cambiar su imagen. Así, este proyecto de humanización, constituido por una serie de pórticos asimétricos de colores, se ha convertido en uno de los principales atractivos de la calle, al tiempo que en un recurso más que tiende a recuperar la función de tránsito peatonal del boulevard central, humanizando la ciudad y recuperando un espacio que, condenado a desaparecer por la falta de uso. Espacio que, al estar rodeado de un frondoso jardín y cerrado con elementos acristalados, resulta respetuoso con los valores patrimoniales que este eje urbano encierra, valores que se han consolidado con el tiempo, y que ahora se han actualizado gracias a las formas contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Julio, 2020. Los antiguos adoquines de la Gran Vía de Vigo. En: *Vigo é* [En línea] [consult. 2024-11-19]. Disponible en: <https://www.vigoe.es/vigo/mas-vigo/los-antiguos-adoquines-de-la-gran-via-de-vigo/>.
- CONCELLO DE VIGO, 2019. *Vigo Vertical. Estrategia de desarrollo urbano sostenible integrada* [En línea] [consult. 2022-02-12]. Disponible en: https://hoxe.vigo.org/pdf/FEDER/edusi_vv.pdf.
- CONCELLO DE VIGO, [s.d.]. *Edificio Albo* [En línea] [consult. 2022-02-12]. Disponible en: https://hoxe.vigo.org/movemonos/h_albo.php?lang=cas#/.
- FARO DE VIGO, 2018. La humanización del bulevar queda en suspenso. Patrimonio frena las rampas de la Gran Vía y urge un nuevo diseño para la mayor obra del mandato. *Faro de Vigo* [En línea]. 2018-08-15 [consult. 2022-02-12]. Disponible en: <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2018/05/11/patrimonio-frena-rampas-gran-via-16003781.html>.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, Xaime, y Xosé Ramón IGLESIAS VEIGA, 2000. *Vigo. Arquitectura Urbana*. Vigo: Caixa Galicia; Concello de Vigo. 2 vols.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Juan Miguel, coord., 2021. *Breve historia de la ciudad de Vigo*. Vigo: Instituto de Estudios Vigüeses.
- IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón, 2002. O Plan Comarcal no Proxecto de extensión e reforma interior de Vigo de Antonio Palacios. *Grial, Revista Galega da Cultura*. (155), 413-432.
- LAMAS DONO, Jorge, 2010. La Gran Vía de Vigo cumple 65 años. *La Voz de Galicia* [En línea]. 2010-08-25 [consult. 2022-02-12]. Disponible en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2010/08/25/gran-via-vigo-cumple-65-anos/0003_8687754.htm.
- MARTÍNEZ, Alejandro, 2021. El concello de Vigo adjudica las obras para completar las rampas de la Gran Vía. *La Voz de Galicia* [En línea]. 2021-11-18 [consult. 2022-02-12]. Disponible en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/vigo/2021/11/18/concello-adjudica-obras-completar-rampas-gran-via/0003_202111202111181637235532254.htm.
- PEREIRO ALONSO, José Luis, 1981. *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*. Santiago de Compostela: COAG.

- PÉREZ, Adrien, 2021. El TSXG avala las rampas de Gran Vía sin el 'sí' de Patrimonio. *Atlántico* [En línea]. 2021-02-11 [consult. 2022-02-12]. Disponible en: <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/tsxg-avala-rampas-gran-via-patrimonio/20210210235426821055.html>.
- RODRÍGUEZ, Uxía, 2020. Las rampas mecánicas de Gran Vía se abren al público el próximo 3 de diciembre. En: *Vigo Plan* [En línea] 2020-11-29 [consult. 2022-02-12]. Disponible en: <https://vigoplan.com/noticias/las-rampas-mecanicas-de-gran-via-apunto-de-abrirse-al-publico/>.
- SOUTO GONZÁLEZ, Xosé Manuel, 1990. *Vigo. Cen anos de historia urbana (1880-1980)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- VILAS RODRÍGUEZ, Marta, 2015. Antonio Cominges Tapias. Obra religiosa en Vigo. *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*. (5), 27-38.

RECENSÕES

SANTOS, MANUELA DE ALCÂNTARA, ANTERO FERREIRA,
E FÁTIMA SILVA, 2023. *LIVROS DE NOTAS DE UM OURIVES
FEIRANTE – JOSÉ MOREIRA PINTO DE CARVALHO
(1806-1864)*. GUIMARÃES: SOCIEDADE MARTINS SARMENTO.
300 PP. ISBN 978-989-8706-17-1*

JORGE FERNANDES ALVES**

A Sociedade Martins Sarmiento editou o essencial do conteúdo de dois cadernos manuscritos existentes no acervo documental do seu arquivo, revelando ao grande público o potencial de um conjunto de anotações do quotidiano de um ourives de Guimarães — José Moreira Pinto de Carvalho (1806-1864), o qual, durante alguns anos, calcorreava um itinerário de feiras no interior de Portugal. A publicação, ancorada num conjunto de estudos introdutórios da autoria de Manuela de Alcântara Santos, Antero Ferreira e Fátima Silva, interessará a investigadores de diversas áreas, nomeadamente da história económica, da história das artes e ofícios, da história social, da demografia histórica, da história do trabalho, entre outras, para além da história local.

Como o título indica, as anotações, na sua maioria, estão relacionadas com a atividade profissional do ourives feirante, mas também surgem notas sobre a sua vida familiar e sobre as preocupações enquanto pequeno proprietário agrícola que arrenda os seus terrenos para exploração, além de incluírem cópia de missivas para familiares, nomeadamente para os filhos ausentes no Brasil.

José Moreira Pinto de Carvalho nasceu a 7 de junho de 1806, em Guimarães, na freguesia de Nossa Senhora da Oliveira, em casa de seus pais, situada na Rua dos Mercadores, n.º 3. Nasceu e cresceu numa família de ouri-

ves e a sua atividade de feirante, de acordo com as anotações, teve mais incidência nas décadas de 1830 e 1840, distribuindo produtos de origem familiar e de produção local. As suas notas constituem, pois, um alicerce para a construção da sua memória e da respetiva família ao mesmo tempo que nos facultam o acesso à micro-história do nicho social especializado na ourivesaria.

Numa altura em que escasseiam as edições críticas de fontes, uma das consequências da revolução digital que permite a cópia direta do documento, disponibilizando-a de forma massiva (e ainda bem, embora com o efeito de nos distanciar do original, o que pode ser crítico), é estimulante verificar o cuidado de uma instituição e de um grupo de investigadores que se dedicam a uma edição com características específicas e originais.

Na verdade, o que temos ante nós, é uma edição trabalhada de uma fonte histórica, os dois cadernos, oferecidos ao leitor de uma forma já organizada e sistematizada, estruturada por tópicos que sobressaem na base documental (e indo mais além na procura de novos dados em outras fontes), ultrapassando assim o relativo caos das anotações de José. Estamos, na verdade, perante um estudo aprofundado e empenhado na construção daquilo que podemos designar de meta-fonte, uma reconstrução elaborada da fonte original, a que os estudos introdutórios

* DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-9748/cem18r1>.

** Historiador, docente aposentado da FLUP. Email: jorge.f.alves@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5072-5171>.

conferem acrescida substância e sentido, apontando desde logo para o desvelar das chamadas «propriedades sociais» do agente histórico em causa, inserindo os dados da fonte no seu contexto histórico mais alargado, criando pontes para articulação dos dados fornecidos com outras informações documentais, num exercício minucioso de micro-história.

A propriedade social mais relevada é a de ourives feirante, ocupação central de José Moreira Pinto de Carvalho, inserida no quadro da atividade dos ourives de Guimarães, apresentada por uma consagrada especialista nesta temática, Manuela de Alcântara, uma referência incontornável na área, que, no primeiro texto, nos lega mais um estudo indispensável para quem investigar os ourives, debruçando-se sobre os livros de notas e explicando os critérios desta edição, com o propósito explicitado de tornar o livro mais acessível aos investigadores.

Manuela de Alcântara e Fátima Silva dão-nos depois um minucioso estudo de biografia e genealogia, revelando ascendência e descendência e as redes familiares e negociais do biografado. Vemos ainda a dinastia de ourives a diluir-se na geração seguinte: a vida eclesiástica ocupará alguns irmãos de José Moreira Pinto de Carvalho, enquanto o Brasil surge como destino final para os seus filhos masculinos. Muito pertinente este estudo que tem nos registos paroquiais um sustentáculo para a elucidação de quem é quem, conferindo com isso novo valor acrescentado aos livros de notas.

No texto seguinte, *O Deve e Haver de um ourives feirante vimaranense*, Manuela de Alcântara dá-nos uma minuciosa interpretação do trabalho do feirante, explorando cuidadosamente as informações sobre esta atividade, detendo-se nos pormenores que esclarecem, nomeadamente no «dia a dia duro e arriscado de um feirante», mostrando como as notas de José «alargam o conheci-

mento histórico da ourivesaria vimaranense» ao referenciar «produtos, modelos, consumos, preferências, formas e relações de negócio, vivências familiares». E sublinha como as notas nos deixam entrever três facetas: «na pessoa de José Moreira Pinto de Carvalho convergiram três modalidades diferentes da atividade profissional de ourives, aliás interligadas: foi fabricante de filigrana; feirante que jornadeou até ao Alentejo por cidades, vilas, aldeias, feiras e romarias; e negociante relacionado com um vasto leque de outros ourives do ouro e de ourives da prata».

A informação de natureza familiar é desenhada num texto, *A vida em família*, assinado por Antero Ferreira e Fátima Silva, no qual se sublinha o potencial da fonte para outras dimensões: propriedades, vestuário, serviço doméstico, criadas e correspondência, tanto mais que o livro inclui também algumas anotações da esposa do feirante. Entramos, assim, no estreito domínio do lar e das relações familiares.

Segue-se a transcrição dos livros de notas. E o volume insere no final um valioso glossário de ourivesaria. Termina com a relação de fontes e bibliografia usadas e índices remissivos, antroponímico e toponímico, que revelam a meticulosidade dos autores e editores no tratamento do texto. Sublinhe-se ainda a qualidade gráfica do livro, da designer Alexandra Xavier, quer na escolha e enquadramento das fotografias, quer na cartografia usada, que revela os itinerários do feirante, quando localizados em áreas afastadas do interior sul até ao Alentejo.

Depois de correremos o livro, podemos voltar à página inicial da abertura da responsabilidade da Direção da Sociedade Martins Sarmento e verificar o cumprimento dos objetivos enunciados, que passavam por oferecer ao leitor uma dupla possibilidade de leitura, os estudos introdutórios por um lado, o acesso direto ao conteúdo do documento original por outro, tendo em conta o rigor e

meticulosidade dos registos que anotam a vida comercial e particular de uma família burguesa vimaranense.

Mas a valia do livro vai mais além, podendo considerar-se como uma plataforma ainda para outras leituras. Por exemplo, as referências epistolares de algum desgosto pelo atravessamento das propriedades agrícolas pela nova estrada, retalhando o terreno agrícola e desvalorizando-o, mostra como o irromper do progresso traz efeitos amargos para alguns em nome de um bem maior, o interesse coletivo. E, sobretudo, vejam-se os contributos para o estudo da emigração: são pungentes as cartas transcritas relacionadas com a partida e a ausência dos vários filhos no Brasil, nomeadamente pela ansiedade paternal a procurar saber se estão vivos ou mortos. Interessante é a preocupação dos pais em tentarem encontrar à distância destinos profissionais alternativos para os filhos que não estariam bem arrumados no Rio de Janeiro, tentando desviá-los do ofício em que estariam e encaminhá-los para o negócio, espaço de atividade de onde voltavam os «brasileiros» de retorno mais endinheirados. Foi a ler transcrições neste domínio em textos de A. L. de Carvalho (António Lopes de Carvalho), que foi quem doou os livros à Sociedade Martins Sarmiento, que eu próprio, anos atrás, soube da exis-

tência dos livros de notas a que agora tenho acesso mais fácil. Mas a leitura por inteiro das cartas dá outra dimensão, mostrando o deslaçar da família pela emigração, em que os filhos raramente escrevem aos pais, perdidos na lonjura, quem sabe por que razões, como foi o caso dos filhos Luís e Avelino, de que se perderam notícias desde 1864... Em 1891, quando morreu a mãe deles, já viúva de José Moreira, e se fez anúncio do inventário, citavam-se os filhos Luís, Avelino e José como «ausentes em parte incerta do Brasil» para efeitos de partilhas. Mas, em 1897, a relação consular dos óbitos do Brasil, incluía o óbito do Avelino na Baía, falecido, por congestão, em 8 de março de 1896, apontando-lhe como profissão «cigarreiro», mostrando que o esperado negócio, ou seja, trabalhar no comércio não era para todos (*Diário do Governo*. 1895-01-08. (5), p. 6).

Com a edição deste volume, trazendo a lume um conjunto de estudos sobre uma informação documental relevante, que se transcreve, os investigadores referidos, interagindo com diferentes gerações, subscrevem mais um ato de investigação historiográfica e de valorização patrimonial e a Sociedade Martins Sarmiento reafirma os seus objetivos associativos de dar continuidade a um luminoso lastro histórico de divulgação patrimonial.

JORGE, MARIA JOÃO MACIEL, 2024. *THE HYPHEN AND OTHER THOUGHTS FROM THE IN-BETWEEN*. CANADA: ARQUIPÉLAGO PRESS*

FRANCISCO TOPA**

Ouvimos e lemos com frequência que Portugal é um país de emigrantes, o que aliás é comprovado pelas estatísticas e por uma série

de outros elementos, físicos e simbólicos, que vão do peso das suas remessas na economia nacional até ao impacto que deixam as

* DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-9748/cem18r2>.

** FLUP/CITCEM (ORCID: [UIDB/04059/2020](https://orcid.org/0000-0001-6929-5618); DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: ftopa@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6929-5618>.

suas casas e outros investimentos nas suas terras de origem ou até aos arraiais populares que, em sua honra e com o seu patrocínio, são promovidos no *querido mês de agosto*.

Tirando esse mês e o dia que também é deles — o 10 de Junho, dia das Comunidades Portuguesas —, só ouvimos falar dos nossos emigrantes quando algum membro dos seus muitos grupos é atingido por alguma catástrofe ou crime violento, ou testemunha um acontecimento desse tipo. E, no entanto, haverá poucos portugueses, do continente ou das ilhas, que não tenham na sua família próxima ou alargada emigrantes, recentes ou antigos, de curta, longa ou perpétua duração, sobretudo em países da Europa, das Américas e de África. Pena é que haja em nós, os que não saímos, pouca disponibilidade para os escutar, a não ser que se trate de um empresário de sucesso, como Valentim Diniz, de cientistas de renome, como António Damásio e, de outra maneira, João Magueijo, ou — para tempos felizmente mais recuados — de exilados por razões políticas.

E, no entanto, os emigrantes portugueses não só falam como escrevem, sobre si e sobre nós, pensando e interrogando-se sobre o seu e o nosso lugar no mundo. Embora não seja a minha área habitual de trabalho, sei que há uma longa literatura deste tipo, escrita em várias línguas e dominada por registos diversos e até antagónicos: de um lado, as histórias de sucesso, habitualmente contadas na primeira pessoa, pelo próprio ou por interposta pessoa; do outro, a compilação de pensamentos e episódios humorísticos, evidenciando a alegada fragilidade cultural do emigrante; pelo meio, aquilo que poderíamos chamar a literatura portuguesa da diáspora, mas que muitas vezes já não é portuguesa; por último, a literatura das ciências sociais, que procura compreender e documentar estas comunidades.

O livro de Maria João Maciel Jorge, académica de origem açoriana, professora de

estudos luso-brasileiros e vice-diretora da Faculdade de Artes Liberais da Universidade de Toronto, combina alguns desses registos, mas com duas diferenças fundamentais. Por um lado, é escrito por uma mulher, quando este tipo de literatura, mais que o outro, é de clara dominante masculina. Por outro lado, foi concebido da perspectiva do hífen, esse diacrítico esquisito que não serve para hierarquizar, mas para justapor, somar, igualar, numa perspectiva que, ao contrário do habitual, não se quer de cima para baixo ou de baixo para cima, mas na horizontal, de olhos nos olhos, ao mesmo nível. Mais ainda: da perspectiva de quem não está perdida entre o cá e o lá, o eu e o tu, mas se sabe situada num entrelugar, nem sempre cómodo, é verdade, mas que assume como seu, reivindicando a sua riqueza.

A estas duas novidades podemos juntar uma terceira que é delas consequência: o discurso. O subtítulo fala em *thoughts*, termo que podemos fazer equivaler a *essays*, encarrando este no seu sentido original de tentativa despretensiosa, não tão afastada assim de um outro género fecundo na literatura de língua portuguesa: a crónica (moderna, de jornal ou revista). É certo que cada um dos 18 capítulos por que se repartem os pensamentos de Maria João ultrapassa o tamanho habitual das crónicas e que a sistematicidade de muitos deles ultrapassa o tom mais impressivo dessas peças tradicionalmente publicadas na imprensa periódica. Mas é verdade também que a autora, com a finura irónica que caracteriza a sua escrita, com um sentido crítico bem-humorado e desafetado, consegue conciliar os dois princípios que Machado de Assis, num texto de 1859, identificou como os ingredientes do género: «O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo.»

De facto, a autora, reinterpretando de algum modo o famoso conto do brasileiro

João Guimarães Rosa «A terceira margem do rio» (do livro *Primeiras estórias*, de 1962), usa a sua posição particular para pensar uma série de questões, a começar pela da identidade açoriana — a açorianidade —, encarada tanto na sua vertente teórica, cultural, espiritual, como no plano mais prático de quem se sente cansada de enfrentar os estereótipos e de receber «micro-agressões from mainland Portuguese» (p. 1). Criticando a perspectiva de Vitorino Nemésio e interrogando-se sobre o significado do conceito no século atual, a autora reconhece com amargura que

Our mannerisms, accents, devotion to the Holy Spirit, and Azorean identity exacerbate our exclusion. Instead of being celebrated, our difference is viewed as inferior, regularly dismissed, ignored or too often mocked. We have internalized much of this exclusion, convinced ourselves that we are less than others, and taught our children to speak English only because we have been led to believe our Portuguese is not good enough.
(p. 7).

Mas logo a seguir assume que a açorianidade pode ser um ponto de partida para entender e celebrar a diversidade cultural e a reciprocidade, sobretudo em sociedades multiculturais de imigração como a canadiana. Esta atitude de interrogação e de dúvida, de avanço e de recuo, de confissão e de contrição, de aprendizagem com o erro, domina todo o volume e constitui, do meu ponto de vista, um dos seus aspetos mais estimulantes. Isto porque o leitor, em lugar de ser ensinado, é levado a participar no processo, colocando-se na terceira margem do rio.

E o resultado é francamente positivo, qualquer que seja o ângulo de análise. Em alguns casos, estão em causa hábitos e instituições nacionais que muitos de nós reconhecemos como erros e que tentamos combater,

mas que muitas vezes nos deixam incomodados quando alguém no-los aponta. Um deles diz respeito aos títulos académicos, que Maria João aborda com perspicácia e boa disposição, a partir da sua experiência pessoal. Já o setecentista Paulino António Cabral, também conhecido por Abade de Jazente, abordava assim, num poema inédito, a preocupação portuguesa com as formas de tratamento:

A filha do Tendeiro, que vendia ontem arroz, papel, figos e doce, como se descendente de Reis fosse, hoje não quer mercê, quer Senhoria.

A filha do Escrivão, que todo o dia escreve por ganhar que jante e almoce, se toca, canta e dança, está na posse duma não desigual vã fidalguia.

Não menos o que há pouco foi caixeiro ou mercador ao muito de baetas, agora na Cidade é o primeiro;

mas para obter no Porto honras completas, ao homem é preciso ter dinheiro, à mulher basta só fazer punhetas.

Apesar dos esforços que vêm sendo feitos, esta «obsession with titles» (p. 17) tem resistido a tudo. Em 2016, certamente por influência da sua longa experiência de deputado ao Parlamento Europeu, Paulo Rangel — atual Ministro dos Negócios Estrangeiros — apresentou «a proposta de inovação social, sociologicamente fracturante, de abolição do tratamento das pessoas com base na sua qualificação académica», como escreveu numa crónica vinda a lume no *Público*. Escusado será dizer que poucos tomaram a sério e que os conflitos e mal-entendidos continuam a ocorrer, mesmo entre povos que falam a mesma língua, como acontece entre brasileiros e portugueses.

Outro caso, também abordado a partir de uma divertida história pessoal, é o da cunha, já presente na fundação moderna do Brasil. Nem todos notam, mas o facto é que Caminha termina a carta ao rei D. Manuel com uma cunha:

E, pois que, senhor, é certo que assim neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de vosso serviço for, vossa alteza há-de ser de mim muito bem servida, a ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de São Tomé Jorge Osório, meu genro, o que dela receberei em muita mercê.

Sinal de um estado centralista e despótico contra o qual se considera muitas vezes ser impossível lutar, a cunha não é sentida pela maior parte dos portugueses como um mal, a menos que esteja ao serviço de um adversário. Noutras latitudes, em sociedades menos servis e mais livres, a avaliação é naturalmente diferente. Escreve a autora: «From a North American immigrant perspective, the cunha is antithetical to our belief that equates hard work with reward.» (p. 78). Daí que a cunha involuntária (e, afinal de contas, contraprodutiva) que acabou por receber num episódio relacionado com atrasos de aviões, lhe tenha suscitado uma reação dificilmente encontrável num português não hifenizado: «but I felt spotlighted as if everyone could see the scarlet letter stamped on my chest.» (p. 81).

Um terceiro caso diz respeito à atitude de muitos de nós à mesa do café. Escreve Maria João: «Our cafés often serve as second homes for older people who will spend hours drinking coffee, reading Portuguese-language newspapers, greeting old friends, and sometimes, hurling the occasional insults at the television.» (pp. 50-1). Esta é uma cena idêntica às que se observam do lado de cá do Atlântico, e não só entre gente mais velha, sendo aliás apontadas pelos especialistas

como uns dos terrenos em que vêm germinado os movimentos populistas de extrema-direita.

A par de reflexões deste tipo, o livro envereda também por um registo mais pessoal, em que a mulher madura, luso-canadiana, de hoje reflete sobre a sua infância e juventude, e recorda a importância da sua avó como contadora das histórias que alimentaram o seu imaginário e que a formaram. Aproveita ainda a oportunidade para render homenagem a uma mulher que «was both a witness to and a victim of domestic violence meted by alcoholic fathers and husbands who spent their time in taverns, lost and rejected — and yet society condemned her.» (p. 86), reconhecendo que: «I am a vestige of her spirit and bow in reverence to her with the recognition that my heart is tiny compared to hers, which embraced all possible and impossible worlds.» (p. 89).

Movimento semelhante pode ser observado no capítulo *Black shawls*, em que Maria João explica como passou da incompreensão e até do antagonismo face às mulheres de xale negro para a simpatia e a solidariedade:

I barely remember their faces, but I still recall their eyes peering out from the folds of their shawls, eyes that seemed empty and that looked upon me with suspicion or perhaps with some resentment. In my lack of attention to them, I sensed I had failed to understand they were women like me. Over the years, I've been unable to shake the perception of my abandonment of them, and so, they have continued to appear to me in photos, memories and stories. I finally see them now. I understand the shawl held other meanings and was worn for privacy or protection. (p. 92).

No mesmo sentido vai a tentativa de resgatar as mulheres emigrantes pioneiras e as suas histórias de exploração e de sofrimento.

Também aqui não falta o comovente episódio pessoal do ramo de flores oferecido a uma dessas senhoras, acabada de conhecer no elétrico, e que era o primeiro que ela recebia na vida.

Momentos mais pessoais passam também pela interrogação sobre a ligação da autora ao culto do Espírito Santo. Embora chegue a perguntar-se: «Am I religious, after all?» (p. 38), Maria João conclui simplesmente que «The Holy Spirit unites us spiritually and culturally as Azoreans.» (p. 38) e — mais importante — «no longer needed to rationalize my faith.» (p. 39).

Para além disso, temos momentos poéticos particularmente bem conseguidos, como este: «We grew up as if within the stanzas of a poem, sensitive to the murmurs of the sea and the beauty of its landscapes, yet alone in solidarity. I brought that resilience and sensitivity with me and merged those fragments of Azoreanness with my Canadian identity.» (pp. 12-3).

Temos outros marcados pela solidariedade, face, por exemplo, aos emigrantes menos favorecidos que usam «This new language, Portinglês, [...] part of a secret immigrant code, a general understanding among us.» (p. 67), e são ridicularizados em certos meios:

The invented word becomes a joke later shared by the diplomat with colleagues to bolster his perceived superiority. Or maybe the word circulates over email by newly arrived and educated Portuguese immigrants, who claim nothing in common with the older community. (p. 68).

A solidariedade faz-se sentir também em relação a outro grupo de hifenizados, os

deportados dos Estados Unidos e do Canadá, em número crescente desde 1987, ou em relação a uma aluna que faz lembrar uma das personagens de *Menina e moça*, a célebre novela de Bernardim Ribeiro.

Há ainda muitas outras histórias, associadas a pensamentos, ensaios, crónicas, numa confirmação do que escreveu Clarice Lispector no conto «Desastres de Sofia»: «Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias.» História da sua autora, *The Hyphen* é um livro com cuja leitura todos ganhamos, portugueses com e sem hífen, desde que tenhamos a humildade suficiente para pôr em causa alguns dos nossos mitos, como o da saudade. É que a autora não é meiga na sua apreciação:

I would rather talk about how saudade has latched on like a parasite feeding off our longing and cult-like devotion to the past. This obsession with the past prevents us from moving forward and building our future. As such, we have failed to see the capriciousness in our tendency to nurture only selective elements of that past and then paint them as worthy of desire and longing. Ironically, while that past is filled with misery and scarcity, we long for the invented history that saudade has imprinted on our minds. It is easy to surrender ourselves to it now that our bellies are full! Saudade is so altogether implanted that it has replaced reason. It hasn't served our long-term memory. Saudade, you great trickster! (p. 131)

Este ano de 2024, marcado por tanta saudade ideológica, parece particularmente adequado para uma reflexão como esta.

NOTÍCIAS

DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA DA ARTE: *IMAGENS DE MÚSICA NA PINTURA DO TEMPO DO BARROCO EM PORTUGAL (1600-1750)*

SÓNIA DUARTE*

Defendeu-se, no passado mês de abril de 2024, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a nota máxima, a tese doutoral em História da Arte, intitulada *Imagens de música na pintura do tempo do barroco em Portugal (1600-1750)*, da autoria de Sónia Duarte. Financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP (SFRH/BD/118103/2016), a tese doutoral contou com o apoio do ARTIS – Instituto de História da Arte e com as orientações científicas dos Professores Doutores Vítor Serrão (ARTIS – FLUL) e Manuel Pedro Ferreira (CESEM/NOVA). Composta por dois tomos e uma base de dados informatizada, abordou problemáticas inéditas relacionadas com o levantamento e estudo *in situ* da iconografia musical na pintura portuguesa e em Portugal (continental e ilhas).

Este trabalho científico é o resultado de uma metodologia transdisciplinar que privilegiou o inventário em campo, incluindo coleções públicas e privadas; a dissecação de arquivo (na busca de terminologia vigente no *limes* temporal em apreço, de nomes de músicos e dançadores); a análise das imagens de música debuxadas e pintadas, em suportes tão variegados como a tela, sarja, madeira, parede ou cobre, muitas delas inéditas; ou a análise de fontes e modelos secundários que serviram de apoio à concretização da fonte primária: a pintura.

Este projeto visou, assim, fazer um levantamento exaustivo das representações musicais da época barroca, desde os instrumentos às

notações, ambientes musicais, agrupamentos vocais e instrumentais, passando por retratos e cripto-retratos de músicos e de músicas, ou cenas de dança. As balizas cronológicas compreendem os anos 1600-1750 (dinastia Filipina, anos da Restauração e apogeu pedrino-joanino) sendo objetivos o inventário, catalogação, identificação e disseminação dos espécimes (que embora nacional e exaustivo, sempre acrescentável), quer em texto científico, quer na customização de uma Base de Dados alocada no *site* iconografiamu sicalemportugal.com. *Grosso modo*, procurou-se respostas para as seguintes questões: Como é que os artistas e as oficinas de pintura portuguesa representam a música nos séculos XVII e XVIII? Como é que os artistas e as oficinas de pintura a laborar em Portugal representam a música nos séculos XVII e XVIII? Que instrumentos musicais estão representados? Quais os instrumentos musicais mais representados? Trata-se de uma prática musical verista ou simbólica? O que se encontra escrito nos livros abertos com notação musical? As notações são passíveis de transcrição para notação moderna? Que intérpretes estão representados?

Tendo em conta que o presente número da revista *CEM – Cultura, Espaço & Memória* é dedicado à «Arqueologia do Som», saliente-se, que na tese doutoral em apreço, figuram mais de seis mil motivos musicais debuxados e pintados, entre eles, a sineta de mão e o sino. Estes idiofones aparecem representados em iconografias cristológicas,

* ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (<http://www.artis.letras.ulisboa.pt/pagina,7,100.aspx>); CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (<http://cesem.fcsh.unl.pt/pessoa/sonia-da-silva-duarte/>). CIÊNCIAVITAE: <https://www.cienciavitae.pt/pt/5019-341B-A813>.

marianas, hagiográficas, escatológicas e profanas em Portugal no largo tempo do Barroco, saindo de mãos e oficinas que se estendem de Francisco de Campos (Évora), Domingos da Cunha (Lisboa), Baltazar Gomes Figueira (Peniche), Bento Coelho da Silveira (Tarouca), António de Oliveira (Miranda do Douro), Damião Rodrigues de Bustamante (Bragança) e estendem-se ao Cavaleiro de Faria (coleção privada) que dá início a um novo estudo no âmbito da iconografia da música e da dança em território nacional.



Fig. 1. Figuras à porta da igreja, por Cavaleiro Faria (Inocêncio Faria e Aguiar), ca. 1782-83

Fonte: Coleção privada. Imagem cedida pela Cabral Moncada Leilões, Lisboa

CICLO DE CONVERSAS OS OFÍCIOS DOS NOSSOS AVÓS. TERCEIRA SESSÃO: FUNDIÇÃO DE SINOS – 14 DE SETEMBRO DE 2024

ANA MADUREIRA*
MARGARIDA SILVA**

Os ofícios dos nossos avós foi um Ciclo de seis conversas onde moderador, oradores e público foram convidados a partilhar experiências e memórias sobre os ofícios identitários do território de Gondomar: marcenaria, fundição de sinos, fundição de ferro, mineração e ourivesaria.

O evento decorreu no segundo sábado de cada mês, até dezembro, na Casa Branca de Gramido. O local deu nome à Convenção de 1847, que pôs fim à Guerra Civil então em curso, e tem uma forte ligação ao rio Douro que tanto caracteriza o concelho. A entrada é livre e o evento acessível a diferentes públicos.

A organização do projeto, da responsabilidade da Doutora Ana Cristina Sousa (DCTP/FLUP-CITCEM), da doutoranda Diana Felícia (CITCEM/FLUP) e do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Gondomar, envolve também estudantes da licenciatura em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e outros investigadores do CITCEM que dão o seu contributo como moderadores, oradores e produtores de conteúdo.



Fig. 1. Sessão dedicada à Fundição de Sinos. Os ofícios dos nossos avós, 14 de setembro de 2024

Fonte: Margarida Silva

* FLUP. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7757-7691>.

** FLUP. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3370-7266>.



Fig. 2. Demonstração de um repique festivo com dois sinos por Carlos Jerónimo
Fonte: Marta Cardoso

O Ciclo objetivou a promoção e a valorização do património industrial do concelho de Gondomar, destacando os seus principais setores e intervenientes. A primeira sessão, moderada por Ana Cristina Sousa, foi dedicada ao Território, explanando as características que fazem de Gondomar um local tão próspero no setor da indústria. A segunda sessão, moderada pela doutoranda em Estudos do Património Cecília Cardoso, foi dedicada à Arte das Madeiras e aos ofícios a ela associados.

A terceira sessão ocorreu no dia 14 de setembro e visou a Fundação de Sinos. A Fábrica de Sinos de Rio Tinto foi uma das últimas a laborar em Portugal, tendo encerrado em 2012. Objeto de estudo da dissertação de mestrado *De Campanis Fundentis. A Fábrica de Fundação de Sinos de Rio Tinto*¹, a história da família Costa serviu como ponto de partida para a sessão que estreitou os laços e mediou contactos entre os vários participantes, alguns dos quais, apesar de concorrentes de profissão, partilham elementos da sua árvore genealógica.



Fig. 3. Demonstração do bamboar de um sino
Fonte: Marta Cardoso

A sessão deu voz a dois descendentes de Laurentino Martins da Costa, fundador da Fundação de Sinos de Rio Tinto. O neto, Alberto Costa, recordou o nome do seu pai Henrique Marques da Costa e o modo como a sua mãe, Ana Dias Vieira, aprendeu, depois da morte do marido, a gerir a fábrica. A bisneta, Ana Carneiro, esteve também presente, na qualidade de atual proprietária da fundação, e relatou as vivências de uma infância passada entre os sinos e a sua produção, referindo igualmente as dificuldades de gestão de um património tão pouco valorizado. Luís Sebastian, arqueólogo e atual diretor do Departamento de Transição do Património

¹ Da autoria de Diana Felícia sob orientação de Ana Cristina Sousa.

Cultural, I.P., partilhou com o público o seu percurso de investigação sobre o tema, expondo factos, experiências e até superstições que conquistaram o público. Um dos aspetos referidos foi a crença que proibia a presença de mulheres no momento do vazamento do bronze, sob pena de atrair azar e arruinar o trabalho de um mês de fundição. Conforme explicou o autor, em dias de fundição, a entrada na fábrica estava interdita a senhoras.

Para encerrar o painel, Carlos Jerónimo, engenheiro e representante da Fundação de Sinos de Braga – Serafim da Silva Jerónimo e Filhos, Lda., expôs as dificuldades de manter em funcionamento a última fundição de sinos em Portugal. Relatou situações caricatas decorridas em contexto de encomendas e elencou sinos que marcaram a Fundação e a sua vida. De produção recente, destacou o Sino da Esperança, uma encomenda especial para o IPO, que é tangido sempre que um paciente conclui o seu tratamento e recebe alta.

A dimensão imaterial da tradição sineira, nomeadamente ao nível dos modos de tanger manuais, encontra-se em iminente risco de

perda. Por esse motivo, e na procura de consciencializar a comunidade sobre o seu património, a sessão foi marcada por um final diferente, na Igreja de Valbom, executando-se uma demonstração de um repique festivo com dois sinos, executado de modo manual.

O repique constitui a forma mais antiga de fazer tanger o sino e implica a movimentação do badalo no interior da peça, fazendo-o embater em cada um dos lados do bordo. O bamboar é obtido através da movimentação do sino sobre o seu eixo, utilizando-se a força gerada pelos movimentos pendulares para acionar o badalo e fazer soar o sino. O ponto alto desta demonstração foi quando se «botou o sino ao pino» (como diziam alguns sineiros do Norte), ação que implica a inversão completa do sino e sua suspensão nessa posição por alguns segundos, numa demonstração de força, destreza e experiência do sineiro.

O Ciclo contou com mais três sessões, no dia 12 de outubro, dedicada à Fundação de Ferro, seguida pela da Mineração, no dia 9 de novembro, e finalizando no dia 14 de dezembro de 2024 com a sessão dedicada à Ourivesaria.

REFEREES

Amílcar Guerra

Ana Roldão

Antónia Fialho Conde

Elisa Lessa

Hugo Barreira

Isabel Ferreira Fernandes

José Guilherme Abreu

Lúcia Rosas

Luís Henriques

Luís Sebastian

Manuel Joaquim Rocha

Maria João Oliveira e Silva

Maria Leonor Botelho

Rodrigo Teodoro de Paula

Susana Gomez

Tiago Cruz

