

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITECTURA

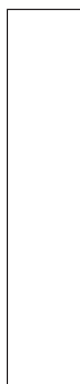
Arquitectura como Partitura do Sagrado

Arquitectura Religiosa e Música Sacra como
simulação do Transcendente

Ana Catarina Serrano de Almeida

M

2026



Arquitectura como Partitura do Sagrado

Arquitectura Religiosa e Música Sacra
como simulação do Transcendente



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Ana Catarina Serrano de Almeida

Orientação:
Professor Doutor João Pedro Sampaio Xavier

Porto, Janeiro de 2026

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor João Pedro Xavier, por ter aceitado este desafio e me ter dado todas as ferramentas para construir a presente Dissertação.

Ao Professor Nuno Almeida e ao Padre André Antunes por terem sido parte ativa na descoberta e desenvolvimento deste trabalho, e por continuarem a ser pessoas tão importantes e influentes no meu percurso.

Aos professores e professoras da FAUP que foram fonte de conhecimento e inspiração e que de alguma forma auxiliaram o meu projeto de investigação.

Aos meus pais, por terem feito da faculdade um sonho e por estarem ao meu lado quando o concretizei. Espero ter vivido metade das coisas que vocês viveram, e espero um dia poder contá-las a alguém com o brilho nos olhos com que vocês me contaram as vossas. Também a todas as personagens protagonistas dessas histórias, que tenho a honra de hoje chamar família. Obrigada.

Ao meu avô, que sei que viveu este sonho comigo, por estar sempre ao meu lado, perto ou não, e por me fazer sentir sempre a melhor versão de mim mesma.

À Bea, à Helena, ao David, ao Abel e ao Tomás por fazerem do Porto casa e por nunca me deixarem passar uma noite em claro sem um sorriso na cara. À Mara e à Bruna por terem sido família quando a minha estava longe, por partilharem esta jornada comigo e tornarem-na muito mais fácil de viver.

À Bárbara e à Diana, por serem exemplo de como a música é uma arte viva pela qual vale a pena lutar.

À Casa de Arquitectura por me fazer pisar todas as pedras da calçada da cidade, como prometeram, e por me ensinarem que o tempo que gosto de perder não é tempo perdido. Também à Academia do Porto que me apresentou o verdadeiro sentimento de academismo e tornou os últimos anos uma experiência absolutamente única.

À Tuna Feminina da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, pelas pessoas que me apresentou, por aquilo que me permitiu viver e pela paciência para todas as minhas ideias.

Resumo

A religião desempenhou, ao longo da história, um papel determinante na construção das sociedades e das suas expressões culturais e artísticas. Apesar das transformações associadas às diferentes épocas, permanece constante a procura humana por uma ligação ao transcendente, que se manifesta através de formas simbólicas e sensoriais capazes de tornar o sagrado apreensível no mundo terreno.

A experiência religiosa pode, assim, ser entendida como uma vivência profundamente humana e a necessidade de aproximação ao divino vai-se refletindo e traduzindo na criação de espaços, rituais e linguagens artísticas que procuram materializar essa relação, conferindo-lhe forma, significado e permanência.

Neste contexto, a arquitetura religiosa assume um papel central enquanto meio de mediação entre o humano e o sagrado. Os templos, enquanto espaços de culto, refletem as transformações históricas, ideológicas e espirituais da fé, ao mesmo tempo que condicionam a forma como as celebrações e os rituais são experienciados. A arquitetura torna-se, assim, um testemunho material da relação com o divino e um elemento ativo na construção da experiência religiosa.

Paralelamente, a música sacra revela-se fundamental na intensificação dessa experiência. Desde o Canto Gregoriano, que estrutura a Palavra Sagrada, até à consolidação da Polifonia no período Renascentista, a música contribui para a amplificação da dimensão simbólica do espaço litúrgico, promovendo uma vivência sensorial e emocional mais profunda. A articulação entre som e espaço cria uma experiência integrada que transcende o visível e reforça a dimensão espiritual do rito.

A presente dissertação propõe-se estudar a confluência entre arquitetura e música sacra enquanto formas de representação e mediação do transcendente, com especial enfoque no período renascentista, entre os séculos XIV e XVI. A investigação estrutura-se numa componente teórica e histórica, dedicada à análise das práticas arquitetónicas e musicais no âmbito religioso, e numa componente prática, centrada no caso de estudo da Sé Catedral de Évora e da sua Escola de Música, enquanto exemplo significativo da interação entre espaço, som e espiritualidade.

Palavras-chave

Arquitetura

Música

Religião

Transcendência

Sé Catedral de Évora

Abstract

Throughout history, religion has played a decisive role in the construction of societies and their cultural and artistic expressions. Despite the transformations associated with different eras, the human search for a connection to the transcendent remains constant, manifesting itself through symbolic and sensory forms capable of making the sacred apprehensible in the earthly world.

The religious experience can thus be understood as a profoundly human experience, and the need to approach the divine is reflected and translated into the creation of spaces, rituals and artistic languages that seek to materialise this relationship, giving it form, meaning and permanence.

In this context, religious architecture plays a central role as a means of mediation between the human and the sacred. Temples, as spaces of worship, reflect the historical, ideological and spiritual transformations of faith, while also conditioning the way in which celebrations and rituals are experienced. Architecture thus becomes a material testimony to the relationship with the divine and an active element in the construction of religious experience.

At the same time, sacred music plays a fundamental role in intensifying this experience. From Gregorian chant, which structures the Holy Word, to the consolidation of polyphony in the Renaissance period, music contributes to amplifying the symbolic dimension of liturgical space, promoting a deeper sensory and emotional experience. The articulation between sound and space creates an integrated experience that transcends the visible and reinforces the spiritual dimension of the rite.

This dissertation aims to study the confluence between architecture and sacred music as forms of representation and mediation of the transcendent, with a special focus on the Renaissance period, between the 14th and 16th centuries. The research is structured around a theoretical and historical component, dedicated to the analysis of architectural and musical practices in the religious sphere, and a practical component, centred on the case study of Évora Cathedral and its School of Music, as a significant example of the interaction between space, sound and spirituality.

Sumário

Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Notas Introdutórias	10
_ Motivação	11
_ Objeto e Objetivos	12
_ Metodologia	13
I. Religião e a aproximação ao divino	16
II. Igreja como veículo desta aproximação	22
_a Luz	27
_a Arte	31
III. Introdução da Música Sacra	34
_o Canto	39
_a Resposta Renascentista às Estruturas Pré-Existentes	49
_a Evolução das Soluções Renascentistas	57
_o Ensino nas Catedrais	63
_a Extinção das Ordens Religiosas	67
IV. A Sé de Évora e a Escola de Música Eborense	70
_Cronologia Histórica e Funcional	74
_Análise Formal da Planta e da Fachada	76
_a Simbologia na Arquitectura da Catedral	86
_a Escola de Música	89
V. Notas Conclusivas	94
Bibliografia	100
Iconografia	104

Notas introdutórias

_Motivação

A escolha deste tema parte de uma ligação pessoal que foi sendo construída ao longo do tempo. Cresci rodeada de artistas e músicos, tanto na família como no meu contexto social e, em 2009, ingressei pela primeira vez numa escola de música. Os meus pais acreditavam que a música seria uma disciplina que me traria, não só a nível motor, mas também cognitivo e emocional, várias ferramentas para enfrentar de forma mais eficaz os obstáculos da vida. Desde então, esta arte esteve sempre intrinsecamente presente na minha vida e rotina, assim como na minha forma de ver o mundo. Optei pela formação instrumental em violino e, em 2017, obtive o diploma de 5.º grau pelo Conservatório de Música de Leiria. Três anos mais tarde, concluo ainda o curso profissional supletivo de Música, nas áreas de violino, classe de conjunto e formação teórica musical, pela mesma instituição, e continuo a trabalhar neste ramo até aos dias de hoje enquanto intérprete.

Paralelamente, a religião, embora não tenha sido incutida no seio familiar, foi surgindo na minha vida e sempre me despertou um fascínio particular. Fez sentido começar esta breve memória motivacional pelo meu percurso musical, não por ter sido o primeiro a surgir, mas porque é precisamente ele que me conduz, de forma mais direta, à prática religiosa. Atualmente, essa ligação manifesta-se também através do meu trabalho e prática profissional, nomeadamente enquanto artista e elemento de coro em casamentos e cerimónias sacramentais. A música sacra é, assim, mais do que uma parte do meu papel na Igreja, uma das principais motivações para a minha participação.

Finalmente, enquanto estudante de arquitectura, neste contexto em que a música e a religião têm um peso tão significativo, não posso deixar de explorar estas duas dimensões que me são tão queridas e que me continuam a fascinar quando analisadas a partir de uma perspetiva arquitetónica. Sempre considereei que a minha dissertação deveria tentar cruzar a arquitectura, a música e a religião, uma vez que, aos meus olhos, essa interseção é quase inevitável. É precisamente desta vontade que nasce o presente documento: uma proposta de investigação que procura compreender de que forma uma ideia, uma arte imaterial e uma arte material se fundem e colaboram na procura de um mesmo objetivo.

_Objeto e objetivos

O objeto de estudo deste projeto incide, em primeiro lugar, sobre a **arquitectura religiosa** – igrejas, catedrais e outros templos – construída entre os séculos XIII e XVI, com especial enfoque no território português e, de forma mais pontual, no contexto europeu. Pretende-se explorar os ideais arquitetónicos característicos deste período histórico, analisando de que modo a religião influencia, direta ou indiretamente, os princípios construtivos, espaciais e simbólicos destas edificações.

Num segundo momento, o estudo aborda a **música sacra**, nomeadamente aquela executada no contexto das celebrações litúrgicas, quer sob a forma de canto gregoriano, quer, posteriormente, através de composições polifónicas.

Numa fase posterior do projeto, será desenvolvido um caso de estudo centrado na **Sé Catedral de Évora**, edifício de raiz românico-gótica cuja construção teve início na segunda metade do século XIII. Esta análise será articulada com a Escola de Música Eborense, formalmente instituída pelo Mestre Mateus d'Aranda no século XVI, reconhecida pelo seu papel pioneiro na formação musical da época.

O principal objetivo desta investigação consiste em estudar e compreender a relação artística entre a música e a arquitectura, com especial enfoque no período renascentista, analisando de que forma ambas se afirmam como meios de acesso ao divino e contribuem para a construção de uma experiência sensorial e espiritual de carácter transcendente. O caso de estudo proposto permite uma aplicação concreta da base teórica, identificando as estratégias mobilizadas por cada uma das artes. Neste contexto, definem-se objetivos específicos relacionados com a Sé Catedral de Évora, nomeadamente: compreender a importância da música sacra nas práticas litúrgicas, investigar os moldes de criação de uma escola dedicada à formação musical, analisar a adaptação da morfologia da catedral e do espaço litúrgico a estas práticas e observar de que forma as celebrações se reorganizam perante a presença da música como elemento central do rito religioso.

_Metodologia

Numa primeira fase, pretende-se explorar a ideia de religião e compreender de que forma a transcendência ou a aproximação a Deus se torna o objetivo primordial da fé. Recorre-se à obra *O Sagrado*, do filósofo alemão Rudolf Otto, com o intuito de refletir sobre os conceitos de medo, mistério e fascínio, elementos intrinsecamente associados à experiência do sagrado e aos fundamentos das práticas religiosas.

Numa segunda etapa, procede-se à análise da arquitectura religiosa, procurando identificar as ferramentas e estratégias utilizadas para simular, de forma terrena, a proximidade com o divino. Esta análise pretende ser concreta e crítica, com foco nos princípios arquitetónicos adotados, nos métodos construtivos e na sua influência sobre as celebrações litúrgicas, enquanto experiências espaciais e sensoriais. Serão considerados exemplos de relevância tanto no contexto europeu como português, permitindo um olhar comparativo e abrangente.

Seguidamente, o estudo volta-se para a música no espaço religioso, procurando compreender de que modo a sua presença transforma as práticas de culto e influencia a própria morfologia dos espaços onde estas se desenrolam. A investigação incide particularmente sobre a prática musical vocal, com especial atenção ao canto gregoriano, enquanto primeira manifestação estruturada da Palavra religiosa em forma musical, e à posterior introdução da polifonia renascentista, a partir do século XV. Refletir-se-á sobre os desafios acústicos e compositivos colocados por este novo modelo musical e, em sentido inverso, sobre o modo como o espaço arquitetónico responde e se adapta a estas exigências sonoras.

O caso de estudo da Sé Catedral de Évora surge como método de validação das conclusões retiradas até esta fase, funcionando posteriormente como base para o desenvolvimento de uma nova abordagem investigativa. Inicialmente, será apresentado um capítulo dedicado ao contexto geral da Sé, enquanto espaço de culto, Catedral Diocesana e sede da Escola de Música. De seguida, sob uma perspetiva essencialmente arquitetónica, procurar-se-á verificar se os elementos construtivos utilizados na sua edificação se alinham com os padrões nacionais e/ou europeus anteriormente identificados, revelando uma intenção clara de materializar, através da arquitectura, a experiência do transcendente.

Can architecture be heard?

Most people would probably say that as architecture does not produce sound, it cannot be heard. But neither does it radiate light and yet it can be seen. We see the light it reflects and thereby gain an impression of form and material. In the same way we hear the sounds it reflects and they, too, give us an impression of form and material.

RASMUSSEN, Steen Eiler (1959), *Experiencing Architecture*, capítulo X *Hearing Architecture*, p. 224

I. Religião e a aproximação ao divino

¹ OTTO, Rudolf (1917), *O Sagrado*, cap. I *O Racional e o Irracional*, Lisboa: Edições 70

² **Racionalismo** é uma corrente filosófica que defende a razão como a principal fonte de conhecimento, acreditando que as verdades fundamentais são alcançáveis exclusivamente através da lógica e da dedução, contrastante com o Empirismo. Algumas das figuras centrais desta corrente são René Descartes, Baruch Espinoza e Gottfried Wilhelm Leibniz

³ OTTO, Rudolf (1917), *op. cit.*, p. 5

⁴ ibidem, p. 7

A religião, ao longo da história, assume um papel central no desenvolvimento social, político e artístico da humanidade, sofrendo naturalmente transformações profundamente ligadas ao conhecimento, à crença e à forma de pensar de cada época. Contudo, a vontade de imitar ou de se aproximar de um modelo espiritual, seja Deus ou uma outra figura suprema, é um elemento comum ao ideal religioso.

Rudolf Otto (1869-1937), em *O Sagrado*¹, defende que a experiência religiosa é, acima de tudo, irracional, isto é, não se pode classificar ou caracterizar adjetivando a sua forma ou o seu poder, mas apenas analisando os sentimentos e reações que se constroem da relação entre o ser humano e essa experiência. O estudo religioso torna-se essencialmente sensorial e de análise humana, mais do que de especulação divina. A obra em estudo tenta dissecar a zona comum entre a matéria religiosa, essencialmente irracional, e a posição racionalista², no seu papel de caracterizar o divino.

Segundo o autor, a ideia de divino deve ser concebida sobre conceitos como o espírito, a razão, a vontade, a onipotência, a sabedoria e outros semelhantes, igualmente claros, acessíveis e racionais. Se por um lado o racionalismo nega o milagre, já que se trata de uma “*quebra momentânea da cadeia das causas naturais*”³, também é ele que caracteriza a divindade que as estabelece. Desta forma, a religião pode ser racional, quando reconhece e afirma todos estes conceitos, racionaliza a sua perfeição e materializa-o em algo irracional.

“*O sagrado é, em primeiro lugar, uma categoria de interpretação e avaliação que ocorre apenas no campo religioso, que se intromete em outros (...) mas que não procede de nenhum deles.*”⁴

A experiência do sagrado, tal como Otto a descreve, confronta o ser humano com algo que é simultaneamente “absolutamente outro” e intimamente presente. A fé não nasce primariamente de um ato intelectual, mas de um encontro que afeta o sujeito de maneira total, envolvendo emoções, disposições afetivas e uma percepção de singularidade absoluta.

Esta experiência não é irracional no sentido de ser ilógica ou arbitrária, situa-se antes para além das capacidades ordinárias da razão. Otto reconhece que toda a religião possui elementos racionais (dogmas, narrativas, símbolos e práticas), mas que estes são sempre tentativas posteriores de dar forma a uma experiência originária que é, em si mesma, irredutível ao conceito. Ao insistir que a religião não pode ser reduzida nem a construções éticas nem a sistemas racionais de crença, Otto procura recuperar uma dimensão experiencial que antecede a conceptualização e que fundamenta a relação entre o ser humano e o divino.

Desta forma, propõe uma análise, classificação e racionalização das diferentes dimensões da experiência religiosa. O autor nega o conceito de sagrado como exclusivamente referente a algo moral e absolutamente bom, e defende que, ainda que incluindo esta ideia de vontade moral perfeita, é mais que isso, é “*um claro excedente de significação*”⁵. Neste sentido introduz um conceito que pretende caracterizar o sagrado além da vertente ética ou moral e da experiência religiosa superficial, que procura esmiuçar o verdadeiro motor deste sentimento profundamente devoto: o **numinoso**.⁶



⁵ ibidem, p. 8

⁶ O termo **numinoso** é criado pelo autor, formado a partir da fusão do prefixo omen, ominosus (sinal, presságio, anúncio) e de numen, numinous (vontade divina, poder/ majestade/ manifestação divina). “Eu falo de uma categoria peculiar_ o numinoso_ explicativa e avaliativa e de uma disposição ou temperamento numinoso da alma, que sobrevive sempre que é aplicado. Mas, como ele é inteiramente original, não pode ser definido em sentido estrito, como ocorre com qualquer outro elemento original e básico.” Desenvolvido mais a fundo em OTTO, Rudolf (1917), *O Sagrado*, Lisboa: Edições 70, capítulos II-III

[1] Rudolf Otto, filósofo alemão

A questão que se coloca agora é de onde surge o numinoso, e de que forma ele está relacionado com a vontade de se aproximar do divino. A proposta fundamental de Rudolf Otto não consiste apenas na definição de um novo conceito para a experiência religiosa, mas antes na tentativa de delimitar um espaço intermédio ou uma zona de tensão entre aquilo que a razão é capaz de apreender e aquilo que, por natureza, lhe escapa. É precisamente neste espaço ambíguo, nem totalmente racional nem puramente irracional, que se inscreve o numinoso. Desta forma, este sentimento provoca um duplo movimento: por um lado, a consciência da própria finitude e insignificância, por outro, o desejo de aproximação ou participação naquilo que se manifesta como fonte última de sentido.

Este termo excede os conceitos racionais, como o sentimento de gratidão, confiança, amor, segurança, etc., e seria talvez mais bem definido pela ideia de dependência.

*“Não é o sentimento de dependência no sentido natural da palavra, isto é, um sentimento que também aparece noutros domínios da vida e da experiência, a consciência. [...] [este sentimento] é algo mais e ao mesmo tempo algo completamente diferente de todos os sentimentos de dependência.”*⁷

A sensação de dependência seria, assim, algo que excedia todas as emoções conhecidas e limites terrenos, a noção de insignificância auto confessada e percebida perante algo tão maior que o Homem. Otto denomina-a *sensação de criatura*, um “*fenómeno indefinível (...) componente de inundação e da própria nulidade diante de algo avassalador*”⁸. O numinoso surge como este “algo avassalador”, um Outro maior que tudo, e a dependência do Homem perante ele, anterior à razão e ao dogma.

*“O numinoso (...) não se assemelha a nada de humano ou de cósmico, (...) o homem tem o sentimento de não ser mais que uma criatura”*⁹

⁷ ibidem, pp. 12-13

⁸ ibidem. p. 14

⁹ ELIADE, Mircea (1985), *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, p. 24, 1985

Para dar conta desta experiência complexa, Otto estrutura o numinoso através de três momentos fundamentais: o *mysterium*, o *tremendum* e o *fascinans*. Estes não devem ser entendidos como componentes separáveis, mas como dimensões interligadas de uma mesma vivência.

O *mysterium* aponta para o carácter absolutamente outro do sagrado, aquilo que excede toda a compreensão e resiste a qualquer tentativa de assimilação completa. O autor define-o como um dos elementos mais profundos e fundamentais em toda a emoção religiosa, a par de sentimentos como a gratidão ou do amor. Otto reconhece-o como o único sentimento que nos acompanha profundamente, a nós e aos outros, na caminhada religiosa “*em súbitas e fortes ebulições de devoção pessoal e nos estados de espírito que tais ebulições evidenciam*”¹⁰ . É uma dúvida além do que está simplesmente oculto, inexprimível e acima de todas as criaturas, extraordinário e desconhecido, e que que pode surgir em tom de curiosidade ou adoração mais profunda, ou, por outro lado, “*levar às mais estranhas excitações, ao frenesi intoxicado, ao transporte e ao êxtase*”¹¹ .

O *tremendum*, por sua vez, seria uma das primeiras qualidades do *mysterium*, que se expressa essencialmente na forma de tremor. Este tremor distingue-se do medo por conter um pavor cru, um espanto interior, uma sensação de algo sinistro, numa categoria que não se refere a objetos ou medos racionais e conhecidos, intrinsecamente ligada à experiência religiosa e à relação com “o Outro”.

“... o temor de que falamos não é um medo natural, comum, mas já é o primeiro despertar de uma sensação de algo misterioso, ainda que na forma grosseira de algo estranho.” ¹²

Se o elemento de temor, de certa forma, distancia o Homem da divindade, Otto distingue uma última qualidade do numinoso: o *fascinans*, que descreve como um “*conflito harmonioso (...) que, ao mesmo tempo, atrai, captura, envergonha, fascina*”¹³ . O objeto divino é agora apresentado como atraente, despertando no Homem uma vontade ou impulso quase apaixonado de O alcançar. Este elemento vem reconstituir a dimensão

¹⁴ ibidem, p. 55

¹⁰ OTTO, Rudolf, *op. cit*, p. 17

¹¹ ibidem, p. 17

¹² ibidem, p. 22

¹³ ibidem, p. 54

irracional característica do sentimento do numinoso, aquilo que não se entende, que não se explica, mas que se sente, uma admiração que “*perturba e transtorna os sentidos*”¹⁴ num elemento irracional e fascinante.

Este movimento evidencia precisamente a zona de impasse que caracteriza a experiência religiosa: entre o que se sabe e o que não se sabe, entre o que se deseja compreender e o que se reconhece como irreduzível ao entendimento, entre a necessidade humana de significado e a presença de um mistério que nunca se deixa esgotar. A religião surge, assim, não como uma resposta definitiva ao enigma da existência, mas como a expressão contínua dessa tensão constitutiva entre o humano e o divino.

A proposta de Rudolf Otto, em *O Sagrado*, permite compreender a fé não como uma simples adesão intelectual a verdades reveladas, mas como um movimento existencial que se desenrola nessa zona cinzenta, onde razão, emoção e mistério se relacionam. É nesse lugar de fronteira que a transcendência se torna o objetivo da experiência religiosa, não pela plena compreensão do seu sentido e propósito, mas através de uma relação viva com aquilo que, permanecendo mistério, se manifesta como sagrado.

II. Igreja como veículo desta aproximação

A própria arquitectura tem também uma dimensão sensorial, até porque só pode ser entendida através da experiência e da reação do corpo ao vazio e à matéria que o envolve. A experiência arquitetónica assume, necessariamente, uma dimensão ótica, mas também tátil, pois nunca poderá ser inteiramente experienciada se não for vivida.

*“ Não podemos compreender a especificidade dessa recepção [arquitetónica] se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito”*¹⁵

Partindo deste ideal de sentimento de dependência perante um “algo Maior”, nasce a vontade de aproximar ou mimetizar o contexto divino à vida terrena. É Foucault (1926-1984), na obra *De outros espaços* (1967, publicado em 1984), que define o conceito de **heterotopia**, como um conjunto de espaços reais, que pela sua carga cultural ou simbólica, impõem leis invisíveis, códigos de conduta que não são escritos, mas que alteram inevitavelmente o comportamento de quem os visita. Estas normas são definidas socialmente ou até individualmente, e alteram as regras e significados que o lugar, à partida, teria.

*“Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados”*¹⁶

A igreja manifesta-se, portanto, como uma heterotopia muito evidente: um espaço simultaneamente real e transcendente, onde o tempo e o comportamento se regem por códigos próprios.

José Augusto Alegria (1917-2004)¹⁷, na obra *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal* (1985) defende ainda que os ideais religiosos

¹⁵ BENJAMIN, Walter (1987), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 193, 7ª edição, São Paulo: Brasiliense

¹⁶ FOUCAULT, Michel (1967), *Outros Espaços*, In: conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, p. 3, traduzido a partir do inglês por Pedro Moura

¹⁷ José Augusto Alegria foi um musicólogo e investigador português de referência, com contributos decisivos para o estudo, salvaguarda e valorização do património musical histórico em Portugal, em particular da música sacra e das fontes musicais antigas. A sua investigação incidiu sobre arquivos eclesiásticos e repertórios ibéricos, destacando-se o trabalho desenvolvido em torno do património musical da Sé de Évora e de outras instituições religiosas, nomeadamente a obra analisada no presente trabalho.

são ainda intrínsecos à construção cultural, e até territorial de um país e que cabe aos fiéis a responsabilidade de preservar e manter vivas estas tradições.¹⁸

“... os bispos são os grandes promotores da cultura e os principais responsáveis pelo culto religioso nas respetivas dioceses”¹⁹

Este papel estruturante da religião ultrapassa, assim, a esfera espiritual e penetra na própria organização social e simbólica do espaço. Assim, à **igreja** pode ser entendida como um espaço em honra de Deus, uma concretização física da fé e uma tradução material da hierarquia, da ordem e dos valores que regem a comunidade.

Os primeiros espaços litúrgicos eram essencialmente espaços de encontro e partilha da Palavra, independentes do lugar e contexto em que tomavam forma.²⁰ Naturalmente, com a difusão da religião Cristã e o crescimento das comunidades religiosas, surge a necessidade de estabelecer um espaço fixo para os ritos eucarísticos. O desenho e construção destes templos religiosos, enquanto locais de culto, vem desempenhar um papel fundamental na aproximação do Homem com o Divino. A sua configuração reflete também as mudanças de pensamento e ideologias que foram moldando esta fé, tornando-se um testemunho material desta relação, e todas as celebrações e rituais que nela têm lugar, contribuem, por sua vez, para o seu sentido e forma.

Em particular na religião católica, definem-se cedo “guias de culto” – conjunto de ritos que a igreja em nome de Cristo dirige a Deus²¹ – que tomam partido do espaço na qual se praticam. A arquitectura depara-se com desafios até aí desconhecidos, e temas até aí sem resposta. Definida a igreja enquanto espaço de reunião e culto, surge a necessidade de estabelecer uma “Igreja-Mãe” a nível regional, isto é, um templo onde se reunissem os principais responsáveis do culto a esta escala e onde as celebrações tivessem uma serenidade maior, servindo de exemplo para qualquer outra igreja. Nasce, assim, a **Sé** – sede do bispo, símbolo da autoridade e continuidade apostólica – e a **Catedral** – designa não apenas o edifício em si, mas também a sua função institucional como matriz das restantes igrejas da diocese. Este monumento surge destinado a refletir segurança e acolhimento do corpo e

¹⁸ ALEGRIA, José Augusto (1985), *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*, pp. 6-34, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa

¹⁹ ibidem, p. 10

²⁰ SOTERO, Fábio da Costa (2016), *Luz: Arquitetura do Sagrado*, Prova de Mestrado em Arquitectura e Iluminação, Instituto de Pós-Graduação- IPOG, Rio de Janeiro

²¹ ALEGRIA, José Augusto, *op. cit.*

²² ibidem, p.11

²³ Citação bíblica do Livro da Sabedoria (11:21), frequentemente usada por Santo Agostinho nas suas Confissões para descrever a ordem e a perfeição do universo criado por Deus

²⁴ JORGE, Virgolino Ferreira, *Arquitetura medida e número da Catedral de Évora*, artigo publicado em Monumentos nº26, pp. 26-37, abril de 2007

²⁵ SIMSON, Otto Von (1991), *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*, Editorial Presença

²⁶ ibidem, p. 18

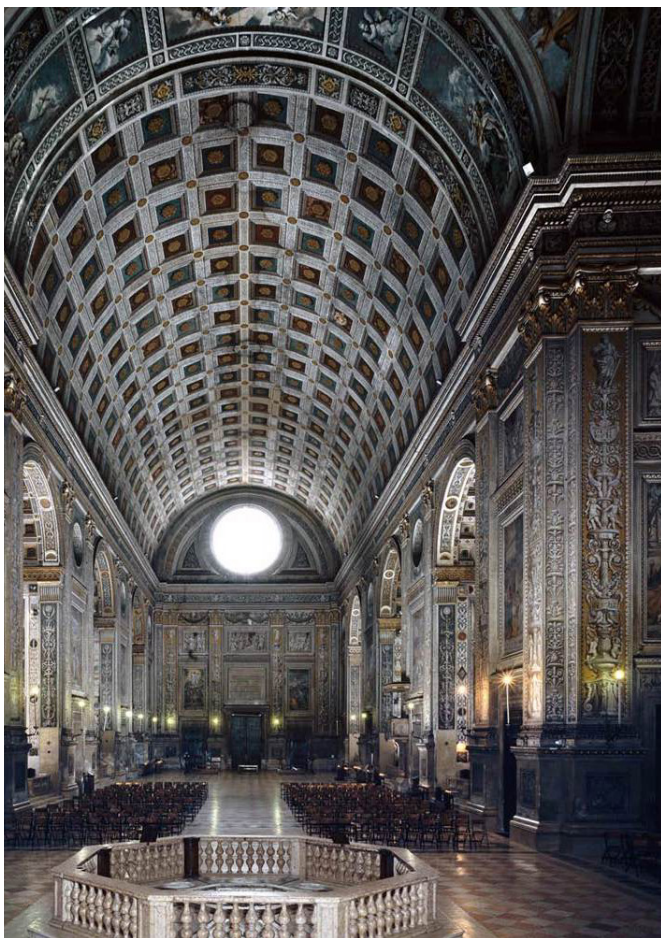
da alma. É um espaço de convergência simbólica entre o céu e a terra, em que a harmonia é alcançada através da proporção e da medida.

“... a Catedral nascia da vontade espontânea da comunidade Cristã de uma aglutinação coletiva de esforços que, começando pelos planos da construção, selecionava os artistas, angariava os meios para a execução das obras num empenho geral em que o indivíduo não contava para mais do que ter a honra de colaborar para o interesse da comunidade.”²²

Acreditava-se que a beleza era conseguida através da proporção perfeita e a estética religiosa assenta na correspondência entre o sensível e o racional. *Tu ordenaste todas as coisas em medida e número e peso*²³ torna-se a palavra de ordem desta nova visão da arte, da arquitectura e da música. O número, a par da sua relevância prática, ganha também neste contexto um valor simbólico e espiritual. O número três, por exemplo, representava a Santíssima Trindade e da presença divina, enquanto o número quatro seria utilizado para representar os pontos cardeais, isto é, o mundo material.²⁴

No século XII, a Escola de Chartres vem recuperar e formalizar estas ideias, propondo a geometria como expressão da criação divina. Para estes teólogos e filósofos, Deus era o arquiteto supremo, o mestre construtor que concebe o universo de acordo com leis matemáticas perfeitas²⁵. A Catedral não era apenas um edifício, mas a projeção simbólica do cosmos, isto é, uma tentativa humana de reproduzir, em pedra e luz, a ordem divina. Simson (1912-1993), na sua obra *A Catedral Gótica* (1956), refere ainda que *a arquitetura, na solene linguagem das suas formas, transmite visualizações que transcendem o mundo da imaginação*²⁶.

É, por isso, possível reconhecer uma persistente aspiração humana de mimetizar, ou pelo menos traduzir o divino ou tornar Deus tangível no mundo terreno. Esta vontade manifesta-se como uma tensão entre o invisível e o sensível, procurando traduzir o transcendente em formas compreensíveis e experienciáveis. Na arquitectura, em particular, essa busca assume contornos espaciais e simbólicos, ensaiando estratégias e elementos (naturais ou artificiais) capazes de sugerir a presença do sagrado.



[2] Basilica de Sant'Andrea, Mântua, Itália. Utilização da luz para hierarquizar espaços e estabelecer uma narrativa espacial dentro do templo

a Luz

A luz é um fator presente e inerente a qualquer espaço, já que é ela que revela a forma, a cor e o mundo. A utilização deste elemento está frequentemente relacionada com a vontade de criar espaços heterotópicos, capazes de simular uma experiência de transcendência ou realidade paralela àquela até aí vivida.

*“Deus disse: “Faça-se luz” E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz e às trevas noite. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia”*²⁷

²⁷ Citação bíblica do livro de Genesis (Gn 1, 3-5)

Esta citação do livro do Génesis, sobre o primeiro dia de criação da Terra, vem antecipar aquela que foi, e continua a ser, a simbologia essencial da luz. Esta é associada ao positivo e divino, em contraste com a escuridão, que representa aquilo que é impuro e sombrio. Deus é assim representado pela claridade e transparência da luz, sendo recorrentemente associado a esta simbologia.

*“Pois Deus que disse: «Da escuridão brilhará a luz» fez brilhar a luz no nosso coração, para podermos manifestar o conhecimento das maravilhas de Deus, manifestadas na pessoa de Jesus Cristo”*²⁸

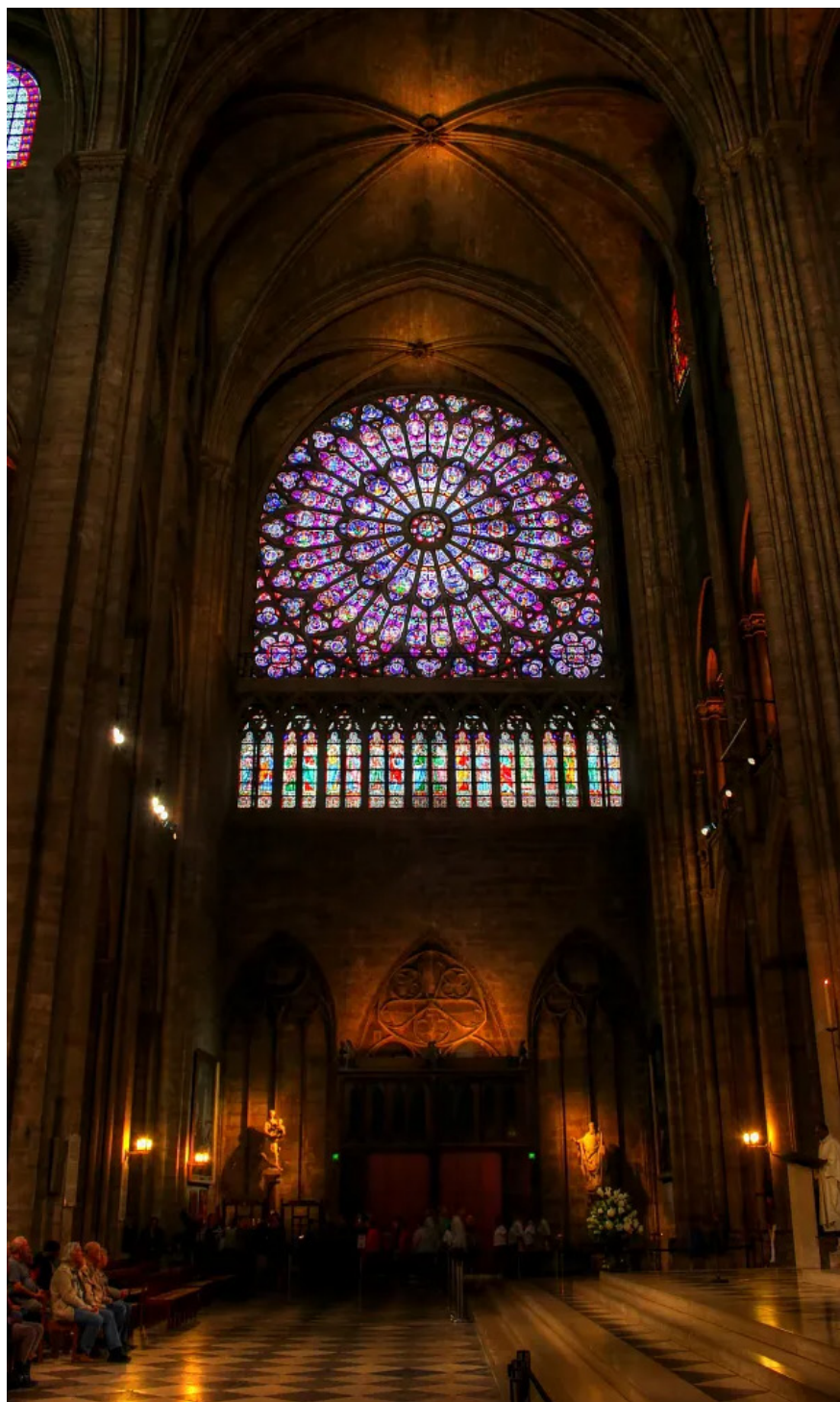
²⁸ Citação bíblica do livro de 2 Coríntios (II Cor 4,6)

A manipulação da luz no espaço religioso foi, progressivamente, explorada de diferentes formas ao longo das épocas, acompanhando as mutações antropológicas, teóricas e religiosas de cada período. A orientação solar foi uma das primeiras estratégias utilizadas para atribuir à luz certas simbologias religiosas.²⁹ As igrejas bizantinas constituem uma das primeiras heranças marcantes da arquitectura religiosa, recorrendo à iluminação natural para enaltecer pontos fulcrais dos ritos. Também o românico tenta explorar de forma mais deliberada as possibilidades expressivas da luz e da sombra, mas é nas catedrais góticas que esta intenção se manifesta de forma mais afirmada.³⁰

Para melhor entender a visão gótica da luz, é pertinente entender a

²⁹ GRANJO, João Amado (2016), *Luz, Divino e Arquitectura*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

³⁰ FRANCHINO, Rosella (et al) (2021), *Use of Natural Light for Catholic Sacred Architecture: Technological Strategies and Symbolic Values*, Ata da conferência in: *Advances in Utopian Studies and Sacred Architecture*



[3] Utilização da Luz na Catedral de Notre-Dame. Relação interior-exterior e hierarquização de espaços dentro do templo

³¹ JÚNIOR, Elias Feitosa Amorim (2019), *Luz, Imagem e Devoção Mariana nos Vitrais da Catedral de Notre-Dame de Chantres (Séc. XII-XIII)*, in *ANAI DO V EPHA- Encontro de Pesquisas em História de Arte*, p.15

³² ibidem

tese de Elias Feitosa Amorim Junior, que, no artigo *Luz, Imagem e Devoção Mariana nos Vitrais da Catedral de Notre-Dame*, evoca o conceito medieval de **praesentia**, entendido como “ornamentalidade”. Este termo definiria algo que servisse simultaneamente para honrar o divino e para embelezar e enriquecer a experiência estética e sensorial aos visitantes e é sob esta perspectiva que a entrada de luz se torna, nesta época, um verdadeiro tema de projeto. A relação interior-exterior é esteticamente pensada para engrandecer o espaço de culto enquanto transmite uma sensação de conforto e pertença, nomeadamente com a introdução de cores e imagens desenhadas no vidro.

“... este belo cumpre o processo de aproximação com o sagrado, no sentido de materializá-lo no interior do templo com cor, brilho e luminescência.” ³¹

A utilização de vitrais é cada vez mais comum, como podemos verificar em exemplos paradigmáticos como na Catedral de Notre-Dame em Paris, que vêm, não só dignificar a liturgia, evocando figuras e episódios da Sagrada Escritura, como embelezar o espaço que a celebra, ao filtrar e alterar a luz que entra pelas altas frestas góticas. Em particular, nesta Catedral, os planos envidraçados parecem construir um reflexo e portal para a harmonia e perfeição divinas, já que *a complexidade do conjunto imagético dos vitrais envolve uma relação entre o todo e a parte, a imagem e o espaço*³².



[4] Detalhe dos vitrais da rosácea na ala oeste da Catedral de Notre-Dame

— a Arte

À semelhança da luz, também a arte é uma estratégia utilizada para simular a transcendência ou aproximar o divino à terra. Mesmo a Sagrada Escritura, que não tem senão o grande objetivo de proclamar a Palavra de Deus, recorre frequentemente a imagens imaginadas que ilustram a sua narrativa e as figuras que a protagonizam. Descrevendo e personificando de tal forma estas personagens, a Igreja sente-se na obrigação de as manter vivas, de as trazer à terra e de as tornar parte integrante da oração e celebração cristã, manifestando-se nos mais diversos formatos artísticos, nomeadamente nos vitrais, anteriormente referidos. Estes, além de um elemento de relação e permeabilidade da luz, são também utilizados como manifestação artística e estratégia para remeter às imagens ou episódios da Sagrada Escritura. Da mesma forma que os artistas – pintura, escultura, música, teatro, arquitectura ou dança – são constantemente inspirados pelos imaginários cenários e a rica herança cristã, também a igreja vive destas manifestações artísticas para materializar e manter viva a sua história.

*“We walk down the aisle and into our pew, fold our hands, rise, sit, bow our heads, kneel, all in a choreographed movements (...) We listen to music and sing hymns, using the poetry of the Psalms and the story’s of gospels. (...) All of the major art forms are present and all become means which we are called into the presence of God.”*³³

³³ ibidem, p. 410

³⁴ YATES, Wilson (1999), *Arts in the Church: Communicating the Faith*, Word and World Journal, United Theological Seminary of the Twin Cities

³⁵ FOCILLON, Henri (1943), *A Vida das Formas*, Lisboa: Edições 70

Podemos, desta forma, verificar que, seja sob a forma de esculturas de pequena e média escala ou pinturas nas paredes, nos retábulos e nos altares, a manifestação artística é uma constante tanto na ornamentação como na significação dos templos religiosos.³⁴

Henri Follicon (1881-1943), autor da obra *A Vida das Formas*, define ainda que o espaço da arte é uma reprodução do espaço da nossa existência³⁵, isto é, que a arte, em todas as suas formas, é, antes de tudo, uma tentativa humana de compreender, representar e reinventar o mundo. A arte sacra não seria diferente, e a pintura e escultura assumem um papel ativo na evocação de figuras, celebração da história, e construção de imaginários que procuram transportar o observador, tanto quanto possível,



³⁶ REDDAWAY, C., & QUASH, B. (30 de agosto 2024), *Visual arts and Christian theology*, in St Andrews Encyclopaedia of Theology

ao universo litúrgico. Os episódios da história Cristã mais frequentemente representados são: o Período Cristão Inicial, durante o Conflito Bizantino (século VIII-IX), na Reforma Protestante e a Reforma Católica que a seguiu.³⁶

É relevante destacar o exemplo da Cappella degli Scrovegni, caso paradigmático na utilização da arte como estratégia de transcendência e evocação do divino. Esta capela é contruída no início do século XIV por Giotto di Bondone, em Pádua, e é projetada não apenas como local de culto, mas um espaço onde a sequência pictórica e a doutrina teológica se tornam um único sistema de salvação. As telas meticulosamente pintadas são distribuídas em dimensões organizadas e precisas, em planos horizontais, e cobrem toda a superfície interior. A experiência religiosa espera-se ser, aqui, imersiva e envolvente utilizando a arte como protagonista desta transcendência. Os frescos expostos constroem uma narrativa litúrgica completa – desde a criação, anunciação, vida de Cristo e juízo final – e tornam evidente a unidade sinérgica entre a arquitectura e a pintura. Assume-se uma visão da arte que oferece um percurso de contemplação estruturado e sequencial e que inspira o visitante a experienciar a presença de Deus.



[6]



[7]

[5] Interior da Cappella degli Scrovegni, Pádua, Itália

[6][7] Detalhe dos painéis pintados da Cappella degli Scrovegni. Pintura como estratégia para remeter a episódios da Sagrada Escritura.

III. Introdução da Música Sacra

A arte, em todas as suas valências, conforma uma clara estratégia de representação e aproximação ao divino. No âmbito do presente trabalho, interessa agora, dentro da manifestação artística, destacar a expressão musical e tentar compreender o surgimento, o papel, a importância e o impacto que esta tem na experiência religiosa. Para entender verdadeiramente a intrínseca relação entre a música e a arquitectura, é imperativo regressar à época da Antiguidade Clássica.

Já Pitágoras (570-495 a.C) defendia que as notas musicais tinham uma tradução no espaço, uma vez que eram determinadas por intervalos de números inteiros.³⁷ O pensamento pitagórico estabelece uma interdependência fundamental entre a música, a matemática e a ordem universal, concebendo o Cosmos como uma estrutura regida por leis numéricas harmónicas. Esta ideia é fruto da descoberta de que intervalos musicais específicos – **consonâncias pitagóricas** – derivavam de proporções aritméticas exatas, onde a harmonia não seria subjetiva, mas sim uma manifestação da ordem geométrica subjacente. Esta correlação culmina no conceito de música das esferas, em que o movimento dos corpos celestes é interpretado como uma sinfonia inaudível, reflexo de uma arquitectura matemática perfeita.³⁸ Na visão pitagórica, a música torna-se uma expressão da própria realidade e compreender as leis da harmonia musical significa um entendimento profundo da conceção matemática do cosmos e do seu funcionamento. Os grandes pensadores clássicos já conseguiam identificar uma relação entre o meio material e o imaterial e as diferentes disciplinas que os caracterizavam – nomeadamente o espaço, a música e a matemática – e começam a desenhar as primeiras teorias, essenciais para o futuro entendimento de outras dimensões da realidade, como a astronomia, a física e outras ciências relacionadas como espaço e o universo.

Estas ideias são, mais tarde, desenvolvidas por Platão (428-348 a.C), na sua génese dos poliedros regulares (séc. IV a.C.), e por Vitruvius (80-15 a.C), no seu tratado *De Architectura* (séc. I a.C.), quando defende a proporção arquitetónica como a relação das partes entre si, a referência de todas as medidas como um módulo comum e a analogia com as proporções do corpo humano.³⁹

³⁷ MOTA, Maria do Céu Aguiar (2010), *Arquitectura, Música e Acústica no Portugal Contemporâneo*, pp. 27-42 / 157-181, FAUP Publicações

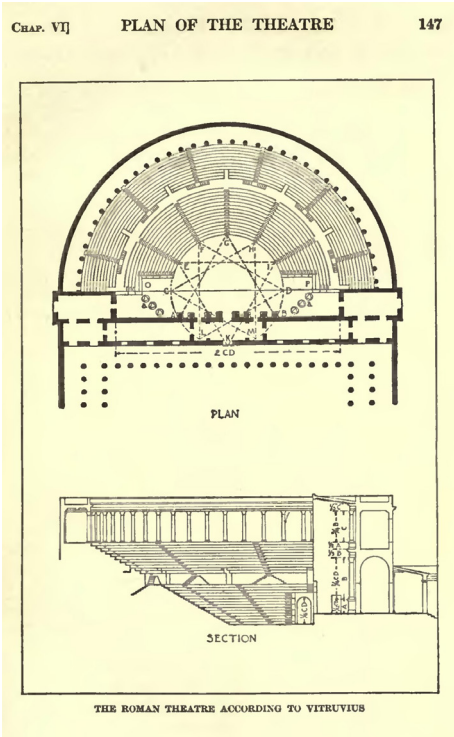
³⁸ ibidem

³⁹ ibidem

O desenho dos teatros, ideia também desenvolvida no tratado em questão, pode ser considerada um dos primeiros passos no conhecimento acústico e no pensamento da arquitectura como ferramenta do som. O som na arquitectura começa a ser um tema em discussão e o espaço já é classificado segundo as suas características acústicas.

“ *Existem alguns locais que, naturalmente, interferem no percurso da voz, como, por exemplo, os **dissonantes**, que os gregos chamam de κατηχουντε ; os **circunsonantes**, que são denominados περιηχουντες; ainda os **ressonantes**, designados por άντηχουντες; e os **consonantes**, a que chamam συνηχουντες.*” ⁴⁰

Apesar de se tratar de estudos muito iniciais e experimentais na área da arquitectura e do som, as ideias propostas no tratado de Vitróvio são, até hoje, pontos essenciais de referência neste eixo.



⁴⁰ POLIÖN, Marco Lucio Vitruvio (1914), *The Ten Books on Architecture*, p. 179, Harvard University Press, Traduzido do latim por Morris Hicky Morgan. Traduzido para português pela autora do presente trabalho. Texto original: “There are some places which from their very nature interfere with the course of the voice, as for instance the **dissonant**, which are termed in Greek κατηχουντε ; the **circumsonant**, which with them are named περιηχουντες; again the **resonant**, which are termed άντηχουντες; and the **consonant**, which they call συνηχουντες.”

[8] O teatro romano segundo Vitruvio

Na Idade Média a religião e as personagens litúrgicas tornam-se referência, também, para a arte e para a música. **Santo Agostinho de Hipona** (354–430) foi um teólogo e filósofo cristão da Antiguidade Tardia cuja obra exerceu uma influência decisiva na formação do pensamento religioso ocidental e na compreensão medieval da música como disciplina intelectual e prática litúrgica. No seu tratado *De Musica* (389 d.C), define a geometria como forma de traduzir o divino em matéria construída e a matemática como um reflexo da forma cósmica. A proporção humana é usada como modelo de harmonia, definindo duas grandes escalas – o *microcosmos* (o Homem) e o *macrocosmos* (o Universo).

“*Música e Arquitetura são irmãs, porquanto ambas são filhas do número; têm igual dignidade, tanto mais que a arquitectura espalha a harmonia eterna, tal como a música a ecoa*” ⁴¹

Graças a essa relação com o número, a música ganha, nesta época, uma dimensão mística e especial em relação às restantes artes: é uma disciplina que se rege pelas mesmas regras e meios que qualquer outra arte visível – nomeadamente a simetria, a harmonia, a proporção e a matemática – sem se refletir materialmente no espaço. Desta forma, “a *transição natural da esfera musical para a arquitetura é essencialmente demarcada pela relação até aí estabelecida entre as duas artes*”⁴².

Boécio (480-524) é discípulo de Santo Agostinho e, pelo seu trabalho, torna-se um dos principais e mais influentes autores no arranque da Idade Média. No início do século VI escreve o tratado *De institutione musica* (500 d.C), onde reúne e regista a teoria e filosofia da música antiga, com o grande objetivo de não a deixar dissipar no tempo. Apesar de se tratar de um tratado essencialmente expositivo, e algo contraditório, já que defende ideias pitagóricas nos primeiros três livros e ideias anti-pitagóricas no último, Boécio faz também por refletir as suas próprias ideias teóricas e registá-las a par das restantes. Nomeadamente, identifica três géneros musicais: a **música instrumental**, como a que conhecemos atualmente, fruto do som produzido por instrumentos musicais; a **música humana**, que explora e determina a conexão entre o corpo e a alma; e a **música mundana**,

⁴¹ SIMSON, Otto von (1991), *A Cathedral Gótica*, p. 42, tradução de João Luiz Gomes, Lisboa: Editorial Presença

⁴² MOTA, Maria do Céu Aguiar, *op. cit.*

que refletia as relações numéricas físicas observáveis pelo movimento dos planetas, pela sucessão das estações ou dos elementos cósmicos.⁴³ A ligação essencial entre elas seria sempre a intrínseca relação com a proporção e a matemática, ainda que em escalas diferentes.

“[a música instrumental] *era a que consistia no ponto de partida para a apreensão das regras que regem o universo e a alma humana, pois expressa, de forma concreta, a mesma harmonia presente em ambos*”⁴⁴

A visão agostiniana é totalmente adotada pela tradição medieval, que recupera diversos elementos da música grega, como a terminologia modal⁴⁵, a estrutura tetracordal⁴⁶ dos modos e certos princípios de acentuação e ritmo da palavra.

⁴³ CORREIA, M. & REBALDE, J. (2017), *A Filosofia da Música de Boécio*, Civitas Augustiniana 6

⁴⁴ CASTANHEIRA, *De Institutione musica de Boécio...*, cit., p.18 apud CORREIA, M. & REBALDE, J. (2017), *A Filosofia da Música de Boécio*, p.182, Civitas Augustiniana 6

⁴⁵ A **terminologia modal** refere-se ao sistema de classificação e organização dos “modos” (ou tons eclesiásticos) que regiam a música sacra e o cantochão. Este vocabulário não define apenas a escala utilizada, mas também a hierarquia das notas e as fórmulas melódicas permitidas, ditando a forma como a energia melódica se distribui ao longo da composição.

⁴⁶ A **estrutura tetracordal** define a organização interna de um modo através de segmentos de quatro notas (tetracordes), que servem como as unidades básicas de construção das escalas modais.

⁴⁷ GIGA, Idalete, *op. cit.*, p. 7

⁴⁸ ibidem

⁴⁹ ibidem

_o Canto

À parte do repertório instrumental, nesta época e com base nestes mesmos princípios, a música religiosa aceita também o desafio de incorporar textos litúrgicos nas melodias, e o som e a poesia tornam-se uma arte única e total. O poeta era também músico e o texto está intrinsecamente ligado à melodia.

*“Para os gregos e romanos, a música, a dança e a declamação eram três ramos de uma única arte a que os filósofos designavam de “movimento”. Para os cristãos, o texto litúrgico e a melodia estavam indissoluvelmente ligados.”*⁴⁷

O compositor medieval prioriza a tradição e a obediência aos canones da arte sagrada, e dela se serve para refletir o espírito da Igreja. Os princípios da música litúrgica praticada na Idade Média, isto é, a **estética gregoriana**, são sustentados pela aliança entre a fé e a forma, a simplicidade e a transcendência. As linhas praticadas nas celebrações partiam, na sua maioria, de melodias-tipo – *pequenos temas tradicionais a partir dos quais eram criadas novas melodias mais ampliadas*⁴⁸ – e eram transmitidas unicamente por via oral. No final do século VIII sistematizam-se os tropos e as sequências e em meados do século IX testemunham-se os primeiros manuscritos de canto gregoriano. Estas composições visavam simultaneamente criar uma forma de pensar a música e o texto litúrgico e preservar toda a herança que lhe tinha sido deixada ao longo dos séculos, e por isso o personalismo, isto é, a criação de um estilo individual, é, nos primeiros séculos do Cristianismo, algo impensável. Mais tarde, esta originalidade artística e liberdade criativa vão ser reconhecidas, preparando o terreno para a posterior emergência da polifonia.

Este novo repertório musical constituiu não só as bases essenciais da liturgia cristã, mas também o ponto de partida para inúmeros estilos e conceitos compositivos posteriores – desde variações de rondó até às primeiras formas de ópera e música descritiva.⁴⁹ O canto gregoriano oferece, assim, a uma dupla lógica: uma **lógica musical**, centrada no tratamento melódico da palavra e na articulação das fórmulas modais, e uma **lógica**

espiritual, de carácter simbólico, em que a música se torna um meio para a transcendência e contacto com o divino.

Do ponto de vista técnico, o canto gregoriano desenvolveu o seu próprio sistema de notação e linguagem musical, baseado em neumas e melismas⁵⁰, o que permitiu estabelecer a entoação e a expressividade do canto. As melodias eram organizadas de acordo com os oito modos eclesiásticos, o que conferia unidade e carácter às composições. Dessas estruturas modais surgiram fórmulas melódicas recorrentes, imitações, progressões e padrões antecedentes-consequentes, revelando uma verdadeira consciência do discurso musical.

A música faz agora parte do dia-a-dia da igreja, Sé ou Catedral, e inevitavelmente o espaço começa a ser também definido pela sua componente e potencialidade sonora. É importante, portanto, entender que cada vez mais a música sacra está intrinsecamente ligada à estrutura do templo, e vice-versa. Contudo, a disposição espacial dos elementos e fontes sonoras, instrumental ou vocal, diferia muito consoante a cultura, a época e os ideais de cada templo.

O bispo e o seu cabido são, desde o século VIII, obrigados a viver em clausura, participando nas celebrações dispostos num cadeiral, a si dedicado, à mesma cota que o presbitério. Contudo, com a maior adesão à vida monástica e o consequente crescimento do cabido, as próprias igrejas têm de se adaptar, nomeadamente com o alargamento das áreas reservadas a esta classe, com imponentes cabeceiras e absides (muito presente nas grandes catedrais góticas).

Entre os séculos XIV e XVI, a igreja católica enfrenta um acúmulo de críticas e acusações a atos de corrupção e abuso de poder dentro da instituição. Observa-se, cada vez mais, um distanciamento da igreja e uma maior desconfiança pelos seus responsáveis. Neste sentido, surge um movimento protestante, designado de Pré-Reforma, que vai culminar no Concílio de Trento, em 1545. Este movimento procura essencialmente combater a corrupção e opor-se às indulgências, recuperando a visão bíblica de salvação e fé. Cria-se uma visão sobre o papel da assembleia nas celebrações e o Concílio vem redefinir algumas normas e doutrinas

⁵⁰ Os **neumas** constituem os sinais básicos da notação musical medieval que indicam a direção ascendente ou descendente de um som ou grupo de sons associados a uma sílaba. Quando uma única sílaba é prolongada através de uma sucessão fluida de várias notas (neumas compostos), ocorre um melisma.

⁵¹ GOMES, Paulo Fernando Sequeira Varela (2012), *O sistema de coros nas sés portuguesas dos séculos XV e XVI*, p.5., Coimbra : [s.n.]. LIÇÃO incluída nas Provas para o título académico de Agregado.

⁵² ibidem

religiosas, visando manter a unidade e o poder da igreja. Este movimento tem consequências, primeiramente, ideológicas, sobre os momentos de culto e os sacramentos católicos, mas vem também manifestar-se no espaço, obrigando uma reflexão sobre a disposição de cada parte integrante das celebrações dentro do próprio templo.

*“Antes do concílio, a catedral era concebida como a igreja do bispo e dos cónegos, o lugar onde estes celebravam. O acesso dos fieis ao restante espaço da igreja era absolutamente secundarizado.”*⁵¹

Depois do Concílio de Trento, nas Catedrais Europeias, é cada vez mais desafiante a integração da assembleia no culto eucarístico e a afirmação da separação entre os cónegos e os leigos.⁵² Surge a necessidade de encontrar uma solução que permita acolher em simultâneo as duas classes, e são postas em prática diferentes interpretações e respostas arquitetónicas por todo o continente, tendo sempre presente a tentativa de pensar a relação do altar (como espaço privilegiado de contacto com o divino) do coro e da assembleia.



[9] Pintura que representa membros do clero numa sessão do Concílio de Trento, séc. XVII

Em Espanha, este novo sistema era marcado por uma separação profunda das classes e do espaço, onde o coro ficava no meio da nave central, cercado por muros altos que criavam uma “igreja dentro da igreja”, forçando os fiéis a contorná-lo para chegar ao altar. Em França, seguia-se a tradição gótica, onde o coro e o altar formavam uma unidade sagrada na cabeceira, mantendo o povo à distância por meio de cancelas ou biombo. Em contraste, Itália apresenta uma solução mais fluida, com o coro posicionado atrás do altar (retro-coro), permitindo o desimpedimento da nave e maior visibilidade para o altar. Por fim, Inglaterra impõe uma ideia de planta mais complexa, resultante de coros profundos e isolados, muitas vezes situados entre dois transeptos, reforçando a ideia de que o espaço do cabido era um reduto exclusivo e impenetrável para os leigos.⁵³

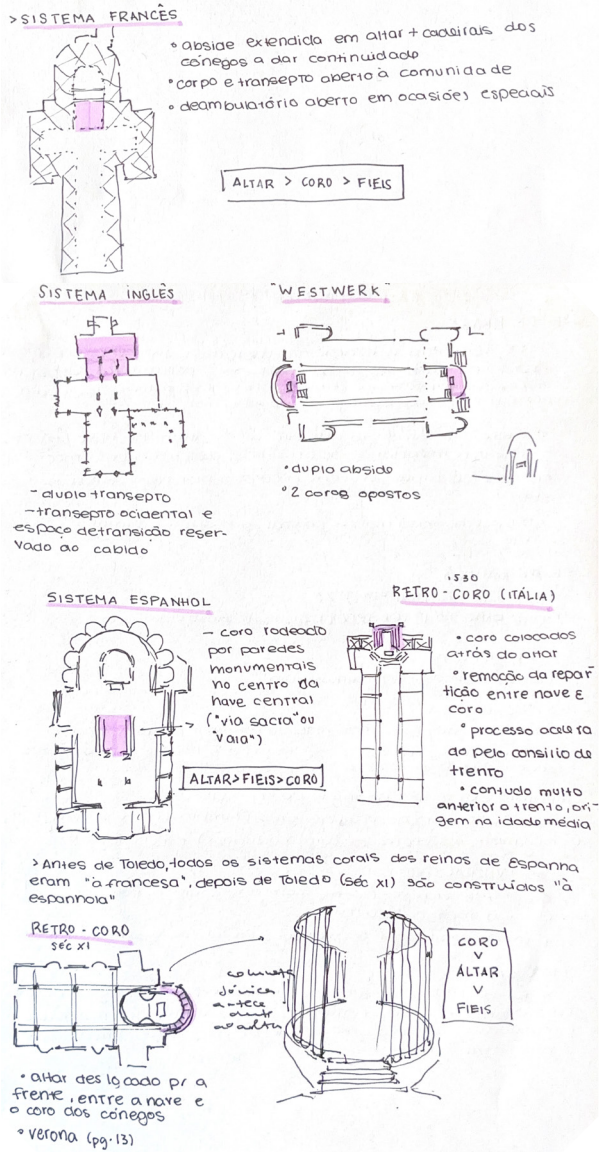
Portugal destaca-se, nos séculos XV e XVI, pela criação de um sistema de coros próprio. Este sistema tem origem nas igrejas monásticas e pensa-se funcionar desde o século XI, no sul de França e em algumas regiões da Península Ibérica, mas foi apenas adotado total e sistematicamente nas Catedrais em Portugal, podendo, por isso, ser designado como Sistema de Coros Português (ainda que não seja aplicado em todas as Sés do país).⁵⁴ Caracteriza-se pela existência simultânea de um coro baixo, situado no presbitério, e um coro alto, com funções partilhadas com o primeiro. O cadeiral dos cônegos fica confinado à abside e o espaço interior da catedral está desimpedido de quaisquer partições da igreja, ao contrário do que aconteceria noutras regiões da Europa. Acresce, a este cadeiral, um coro alto sobre a entrada ocidental, que avança um ou mais tramos sobre o corpo da igreja. Este sistema pode ser encontrado em catedrais por todo o país, embora alguns coros baixos tenham sido destruídos ou não sejam utilizados na atualidade.

⁵³ ibidem

⁵⁴ ibidem

[10] Esquemas representativos dos vários Sistemas de Coros em alguns países da Europa pós-Concílio (séc. XVI-XVII)

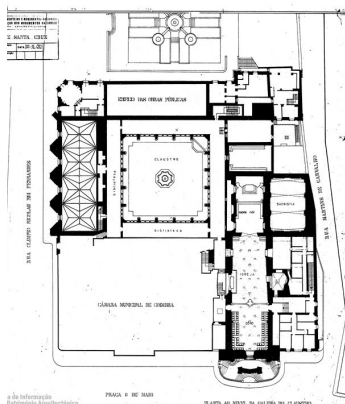
Fonte: desenho da autora



Pelo país testemunham-se exemplares deste papel ativo que a música tem na religião e na arquitectura, nomeadamente em igrejas como a de Santa Cruz de Coimbra. Esta igreja é um elemento do complexo monástico de Santa Cruz, fundado em 1131 com a aprovação e incentivo de D. Afonso Henriques, para a Ordem de Santo Agostinho. O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra apresenta uma composição arquitetónica complexa e articulada, organizada a partir de uma planta irregular onde se destaca a Igreja de Santa Cruz. Esta igreja, de planta longitudinal, é formada por dois retângulos justapostos, integrando uma nave única e uma capela-mor, onde se encontram os túmulos régios de D. Afonso Henriques e D. Sancho I. O conjunto desenvolve-se em volumes de marcada horizontalidade, agregando a oriente o claustro quadrangular e o antigo refeitório, a sul a casa do capítulo e a ocidente a sacristia, todos com coberturas diferenciadas que incluem telhados de uma e duas águas e coruchéus piramidais nas torres. A norte, o coro da Igreja de Santa Cruz assume um papel de grande relevo na organização do espaço interior. O coro-alto impõe-se como uma estrutura monumental apoiada sobre arco pleno e o seu cadeiral, disposto em duas filas de assentos, revela um trabalho escultórico e de talha de grande riqueza.⁵⁵



Ainda assim, tanto o coro como o seu cadeiral surgem claramente moldados pelas exigências da prática musical, funcionando como suporte físico de uma tradição coral reconhecida pela sua excelência e não podendo ser entendidos apenas como objetos decorativos, mas como uma verdadeira estrutura arquitetónica ao serviço da música.⁵⁶



[11] Planta do Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra

⁵⁵ MOSTEIRO DE SANTA CRUZ (2011), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=4234, acedido em dezembro de 2025

[12] Interior da Igreja de Santa Cruz, Coimbra

⁵⁶ ANTUNES, Joana Filipa Fonseca (2010), *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Prova de Dissertação de Mestrado em História de Arte, Património e Turismo Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

A relação entre a música e a arquitectura na Igreja de Santa Cruz de Coimbra encontra um dos seus pontos de maior expressividade na chamada **prática alternada** (ou alternatim), que consiste na alternância sistemática entre o canto monofónico (cantochão) e a polifonia complexa, durante a execução de cânticos. Esta técnica criava uma dinâmica espacial e sonora que só se tornava possível através da distinção espacial e funcional entre os grupos de executantes. Nesta igreja, esta prática era sustentada pela separação física entre os cônegos e os Moços do Coro.

*“Há, pois, que fazer distinção entre Coro e Capela. O coro era formado por todos os cônegos, cantava cantochão nas missas e nos ofícios [...]. Os elementos da Capela, destacados devido às suas capacidades musicais, dedicavam-se à música polifónica [...]”.*⁵⁷

Isto é, os cônegos organizavam-se num coro baixo na capela, ocupando um cadeiral, e executando a linha do cantochão – música mais linear e comunitária. Simultaneamente, no coro-alto os Moços do Coro, também conhecidos por *Scholas* ou Capelas, dedicam-se à linha polifónica, muitas vezes posicionando-se em locais distintos para permitir que as harmonias complexas preencham o volume da igreja. Este grupo era composto pelos jovens cujo percurso académico e musical, era feito no Mosteiro e, por isso, teriam formação mais aprofundada e competências musicais avançadas. Este jogo espacial entre a estrutura e a posição dos coralistas permitia um “diálogo de massas” sonoras, onde o cantochão era percebido como uma base sólida e ancestral e a polifonia introduzia uma elegância imaterial.⁵⁸ A *partituração* das obras refletia esta necessidade prática: os versos polifónicos eram estruturados para facilitar a condução do maestro e a perceção da “relação parte-todo” pelos cantores.⁵⁹

Este tipo de estratégia já era utilizado em outros templos, alguns deles referidos no presente documento em capítulos anteriores, mas é em Santa Cruz de Coimbra que se sistematiza um método compositivo que prevê esta disposição e lhe faz uso para a execução polifónica.

⁵⁷ PINHO, E. G. (1981), *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII* apud ALMEIDA, Nuno Miguel Moreira Pinto de (2018), *Da herança à criação – o Magnificat nos 400 anos da morte de D. Pedro de Cristo*, p.44, Dissertação de Mestrado em Música, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

⁵⁸ ALMEIDA, Nuno Miguel Moreira Pinto de (2018), *Da herança à criação – o Magnificat nos 400 anos da morte de D. Pedro de Cristo*, Dissertação de Mestrado em Música, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

⁵⁹ ibidem

A Renascença, à semelhança da Idade Média, prioriza a obediência pelas regras e proporções estabelecidas pelo seu tempo, com a salvaguarda de que nesta época estas limitações são ainda mais estreitas e levadas ao extremo. Cada vez mais se testemunha um maior respeito pela matemática e se intensifica a referência e recurso à proporção humana. Paralelamente observa-se um crescente fascínio pela música, que transcende a ideal aplicação da harmonia e proporção, o que lhe atribui, no pensamento renascentista, o prestígio de uma ciência matemática, a par da aritmética, geometria e astronomia. Nas “artes manuais” estariam a pintura, escultura e arquitectura. A música integraria um grupo de “artes nobres”, mais respeitáveis e rigorosas que as restantes.

Hope Bagenal e Alexander B. Wood, na obra *Planning for Good Acoustics* (1931), desenvolvem a ideia do planeamento acústico e a sua importância na experiência arquitetónica⁶⁰, e atribuem ao período renascentista o mérito de reconhecer que a polifonia⁶¹ teria um espaço para crescer e para se desenvolver, e que a arquitectura seria uma ferramenta para o fazer. Abordam diferentes temas espaciais – nomeadamente catedrais, auditórios, teatros e salas de concerto – tentando perceber de que forma cada um deles beneficia desta relação entre o espaço e o som, e por sua vez a percepção humana perante a qualidade, ou não, acústica. Assim, para os autores, o edifício funcionaria como instrumento musical, na medida em que a arquitectura desempenharia um papel ativo na qualidade sonora dos espaços.

*“o edifício-igreja representava um poderoso instrumento que o coro aprendia a conhecer e a utilizar”*⁶²

A Renascença traz novos desafios à arquitectura e ao próprio olhar humano sobre a cidade e o mundo, e o arquiteto renascentista vê na igreja uma oportunidade para explorar a relação da arquitectura e do som. Começam, por isso, a testemunhar-se por toda a Europa exemplos de templos que desafiam de alguma maneira esta relação.

⁶⁰ BAGENAL, Hope; WOOD, A. B. (1931), *Planning for good acoustics: a manual for architects, engineers, and others concerned with building*, London: Methuen

⁶¹ **Polifonia** designa uma técnica musical caracterizada pela combinação simultânea de duas ou mais linhas melódicas independentes, organizadas segundo princípios específicos de consonância, ritmo e contraponto. A polifonia tornou-se um elemento central da música sacra e profana europeia, contribuindo para a formalização da escrita musical e para a consolidação da música como arte estruturada e intelectual.

⁶² MOTA, Maria do Céu Aguiar, *op. cit.*

Exemplos paradigmáticos da arquitectura religiosa da renascença

[13] Interior da Basílica de São Lorenzo, Florença, Itália; Filippo Brunelleschi, séc. XV

[14] Igreja de San Sebastian, Mântua, Itália; Leon Battista Alberti, séc. XV



[13]



[14]

— a Resposta Renascentista às Estruturas Pré-Existentes

Em primeiro lugar, é importante reconhecer que a igreja, enquanto instrumento, tem de estar acusticamente preparada para receber duas dimensões sonoras diferentes: a música e a voz. É importante, numa fase inicial, definir uma hierarquia entre os espaços de celebração litúrgica, para que melhor se possa gerir recursos e esforços ao bom funcionamento acústico de cada um.

*“If the reverberation is too long the preacher is not heard easily beyond the radius of 50 feet; if it is too short the choir-master complains with reanson that his voices cannot perform the finer services”*⁶³

Os autores de *Planning for Good Acoustics* sugerem uma maior atenção ao **púlpito** – enquanto espaço privilegiado da oratória e pregação – propondo que as paredes Este e Oeste sejam revestidas de materiais absorventes, como gesso ou placas acústicas, para uma melhor nitidez de discurso. Em oposição, o púlpito deveria ser construído recorrendo a materiais refletores, idealmente em todo o seu perímetro. Acrescentam ainda que, no caso das Igrejas góticas, as paredes já são de tal forma finas, por defeito, que qualquer acréscimo destes materiais absorventes, terá um grande impacto na qualidade acústica do espaço. Em relação à música coral, onde a reverberação é muito valorizada, dever-se-ia, por outro lado, recorrer a materiais mais rígidos e refletores, como o tijolo e a pedra.

A posição do **coro** no espaço tem também que ser deliberada, já que *os cantores devem ser capazes de se ouvir assim como de se fazer ouvir*⁶⁴. É no cruzar destas duas problemáticas que se conformam os grandes desafios acústicos desta época, e que surgem as mais paradigmáticas soluções.

⁶³ BAGENAL, H., & WOOD, A. H (1931), *Planning for Good Acoustics*. London: Methuen, p. 211

⁶⁴ ibidem



[15] Notre-Dame, Paris, cerca de 1525–1530

⁶⁵ MORGAN, Kacie (2021), *Voice of the Cathedral: Sound and Space in Twelfth-Century Notre-Dame of Paris*, UCLA Electronic Thesis and Dissertations, UCLA

⁶⁶ ibidem, p. 241

⁶⁷ V.A., *The Development of the Early Acoustics of the Chancel in Notre-Dame 1160-1230*, procedente do 2º simpósio: *The Acoustics of Acient Theatres* 6-8 July 2022 Verno Italy, pp. 1-4

⁶⁸ **Cantochão** (ou canto gregoriano) refere-se ao repertório monofónico litúrgico da Igreja cristã ocidental, desenvolvido entre os séculos IX e XI a partir de tradições orais anteriores. Caracteriza-se por melodia única, sem acompanhamento instrumental, ritmo livre e estreita relação com o texto latino bíblico e litúrgico.

⁶⁹ **Conductus** é um género vocal medieval, predominantemente executado nos séculos XII e XIII, associado sobretudo à Escola de Notre-Dame. Trata-se de uma composição geralmente silábica, em latim, com texto não litúrgico, escrita para uma ou mais vozes em movimento rítmico coordenado. O conductus não se baseia necessariamente em melodias preexistentes de cantochão, representando um passo significativo na afirmação da composição musical autónoma no período medieval.

Observemos, por exemplo, a Catedral de Notre-Dame, em Paris. Iniciada em 1163, a construção desta catedral dura cerca de dois séculos. Uma vez que a estrutura da Capela-Mor fica assegurada, surge a oportunidade de construir algo que remeteria a uma parede de contenção que a separasse do restante edifício ainda incompleto, para que fosse possível dar início às cerimónias litúrgicas. Entre 1182 e 1208, o cabido e os cantores passam a ocupar o coro recém-construído, isolado do resto do edifício. Desta forma, e durante décadas, esta catedral é, simultaneamente um espaço de culto e uma obra em construção, impondo desafios acústicos contínuos. ⁶⁵ O facto é que não só o espaço estaria em contante mutação e por isso requeria uma adaptação e flexibilidade maior por parte dos cantores, como as cerimónias eram inevitavelmente interrompidas pelo contínuo ruído de construção, afetando a nitidez das linhas polifónicas e a projeção do som.

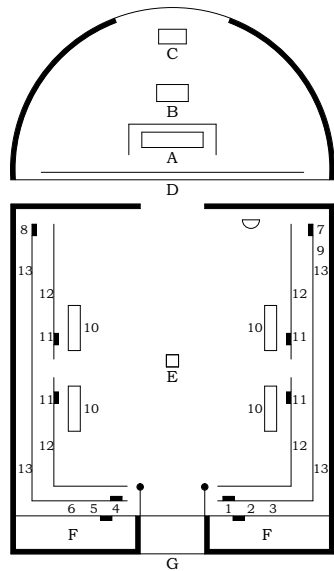
“members of the chapter and singers had to adapt to their new acoustic space and the challenges that came with performing and worshipping within a construction site” ⁶⁶

A instabilidade acústica é agravada e este encerramento provisório reduz a reverberação, mas introduz novas variáveis sonoras associadas à madeira, à ausência de paredes em pedra e às singulares características de um espaço, por si, incompleto.

Uma vez terminada, esta catedral assume o esplendor da linguagem e sensibilidade gótica, e a sua escala vertical apresenta novos desafios acústicos até aí inexplorados. ⁶⁷ As altas abóbadas criam tempos de reverberação significativamente longos – *“averaging 3,8 seconds”* – o que exigia um aumento da densidade sonora, muitas vezes abafada pela extensa área que se propunha a preencher. Essa condição afetava diretamente a clareza e a inteligibilidade do som, sobretudo para leituras faladas ou repertórios com enfoque textual, como o cantochão ⁶⁸ e o conductus ⁶⁹. A catedral torna-se, portanto, o maior obstáculo entre o espaço e a função, uma vez que o edifício, desenhado para engrandecer a dimensão sonora, a torna menos inteligível.

Diante destes desafios, as respostas não se materializaram em intervenções arquitetônicas, mas em adaptações performativas, e os cantores desenvolvem estratégias próprias para lidar com a acústica variável do espaço. Nomeadamente a alteração da posição dos cantores, a duplicação de vozes, o controlo deliberado do volume e, de forma especialmente significativa, a modificação das texturas rítmicas⁷⁰ e polifônicas.

Assim, Kacie Morgan, na sua tese sobre a acústica na Catedral de Notre-Dame⁷¹, propõe que as inovações características da polifonia de Notre-Dame tenham resultado menos de escolhas puramente estéticas ou notacionais, e mais de necessidades acústicas concretas. Texturas mais ritmicamente definidas, como o discantus⁷², ofereciam maior clareza num ambiente altamente reverberante, enquanto o organum melismático⁷³ apresentava maiores dificuldades de perceção. Apesar da ausência de ciência acústica formal, este exemplo demonstra claramente que havia uma consciência empírica muito desenvolvida do som. Notre-Dame torna-se um espaço de experimentação, improviso, adaptação e um catalisador para novas práticas musicais, e a polifonia renascentista (e outros estilos que daí surgiram) é muito enriquecida por este processo. A arquitetura participa, aqui, diretamente na evolução da prática musical e ambas as dimensões se influenciam mutuamente.



⁷⁰ Texturas rítmicas dizem respeito à forma como os padrões temporais, ou ritmo, são utilizados e organizados numa composição musical, isto é, se é algo mais simples ou mais complexo, mais rápido ou mais lento, mais picado ou mais harmonioso.

⁷¹ MORGAN, Kacie (2021), *Voice of the Cathedral: Sound and Space in Twelfth-Century Notre-Dame of Paris*, UCLA Electronic Thesis and Dissertations, UCLA

⁷² Discantus é um estilo de polifonia medieval, desenvolvido sobretudo a partir do século XII, no qual duas ou mais vozes avançam com ritmo coordenado, nota contra nota ou em padrões rítmicos semelhantes.

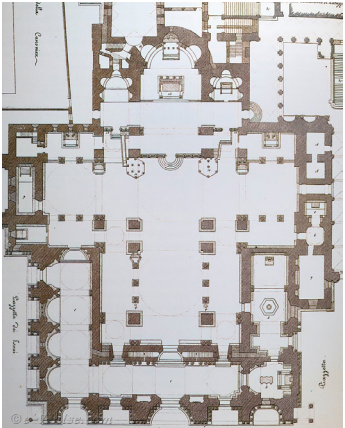
⁷³ Organum melismático é uma forma inicial de polifonia medieval, praticada entre os séculos XI e XII, em que uma voz principal (tenor), derivada do cantochão, sustenta notas longas enquanto uma voz superior executa longas melodias livres. Caracteriza-se por grande riqueza ornamental, mas também por elevada densidade sonora. Distingue-se do discantus pela menor regularidade rítmica e clareza estrutural, sendo particularmente adequado a espaços com acústica mais simples.

[16] Plano de lugares do Capítulo de Notre-Dame dentro do espaço do coro.

- LEGENDA:
- 1| Deão
 - 2| Arcediago de Josas
 - 3| Arcediago de Brie
 - 4| Cantor
 - 5| Arcediago de Paris
 - 6| Subcantor
 - 7| Cadeira canonical do bispo
 - 8| Chanceler
 - 9| Penitenciário
 - 10| Meninos do coro e cónegos sem Ordens Sacras
 - 11| Vigários, cónegos menores e clérigos das Matinas
 - 12| Cónegos subdiáconos
 - 13| Cónegos presbíteros e diáconos

⁷⁴ BONSI, Davide; STANZIAL, Domenico (Setembro de 2007); *Acoustic Analysis of the St. Mark's Basilica in Venice by means of quadrasonic impulse response measurements*, International Symposium on Room Acoustics, Seville

⁷⁵ RASMUSSEN, Steen Eiler (1959), *Experiencing Architecture*, chapter X *Hearing Architecture*, pp. 230-231



[17] Planta da Basílica de São Marcos, Veneza, Itália

Por outro lado, Rasmussen, na obra *Experiencing Architecture*, distingue a Basílica de São Marcos, construída no século XI em Veneza, que combina os estilos gótico, bizantino e românico. No seu interior destacam-se, de formal geral, materiais refletores como o mármore, na base dos pilares e em algumas partes do pavimento, mosaicos de vidro nas abóbadas e cúpulas e vários tipos de lajes de pedra no pavimento⁷⁴. Esta Basílica é desenhada segundo a planta em cruz grega, e distingue-se pelas cinco cúpulas que ergue na sua estrutura. Uma das cúpulas ocupa o espaço central da planta, e as restantes quatro, mais pequenas, os extremos dos braços da cruz. Estes elementos servem e são ativamente utilizados como materiais reverberadores, produzindo condições acústicas únicas muito particulares

No século XVI, Giovanni Gabrieli (1557-1612), organista e compositor, foca o seu trabalho no espaço desta Basílica, e explora as suas potencialidades acústicas distintas.

“S. Mark's had two music galleries, one to the right and one to the left, as far from each other as possible and each with its dome as mighty resonator. The music was heard from both sides, one answering the other in a Sonata Piano e Forte. The congregation not only heard two orchestras, it heard two domed rooms, one speaking with silver tones, the other responding in resounding brass.”⁷⁵



[18] Praça de São Marcos, Veneza, meados de século XVIII

Foi ainda realizada em 2024 uma análise acústica da Basílica⁷⁶, que permitiu compreender de forma objetiva a natureza destes desafios. Os autores sublinham, à partida, a complexidade espacial do templo, descrevendo-o como um sistema composto por “*diferentes volumes arquitetónicos bem definidos que afetam o comportamento das curvas de decaimento*”⁷⁷ da energia sonora, as quais se revelam fortemente dependentes da configuração fonte-recetor”⁷⁸. Ou seja, a energia sonora não se distribui de forma uniforme no espaço e por isso pequenas alterações na posição da fonte ou do ouvinte, produzem diferenças significativas na perceção sonora. Esta complexidade acústica fundamentalmente relacionada com a estrutura do templo, do ponto de vista do arquiteto renascentista, conforma uma nova problemática: não existe um ponto de audição capaz de garantir inteligibilidade, equilíbrio sonoro e poder simbólico. A experiência sonora varia substancialmente entre o presbitério, as galerias, o coro e a nave, o que afeta diretamente a organização de cerimónias, disposição hierárquica de participantes e eficácia da oratória litúrgica.

Perante estes desafios, foram introduzidas soluções arquitetónicas empíricas, sobretudo na zona do coro e do presbitério (principais focos das atividades musicais). Nomeadamente, o mesmo estudo destaca a criação de plataforma elevadas, como o *Pulpitum Magnum Cantorum*, os dois *pergoli* ⁷⁹ construídos por Jacopo Sansovino e as galerias superiores que acolhiam os órgãos, que separam os grupos de cantores, enquanto criam trajetos sonoros mais diretos entre a fonte e o recetor. O coro da Basílica é um espaço de maior interesse, onde se realizavam todas as cerimónias e apresentações da Capella Marciana. Desde o século XVI até à queda da Sereníssima República de Veneza, a Basílica foi o principal local onde se executava um estilo de polifonia vocal, os “*Cori spezzati*”⁸⁰. Esta técnica implicava a separação física de grupos de cantores em diferentes pontos do edifício, explorando deliberadamente a espacialidade sonora. A eficácia desta estratégia é coerente com a observação de que condições acústicas mais favoráveis surgem quando “*source and receiver are close to each other and with no big obstacles on their direct path*”⁸¹.

⁷⁶ ALBERDI, E.; GALINDO, M.; LEÓN-RODRIGUÉZ, A.L.; León, J. (2024), *Acoustics in Baroque Catholic Church Spaces*, 911–993

⁷⁷ A curva de decaimento corresponde à representação gráfica da diminuição da densidade de energia sonora num espaço, em função do tempo, após a interrupção da fonte emissora. Em espaços complexos ou multi-volumétricos, esta curva permite identificar fenómenos como o decaimento não-linear, revelando se a energia se dissipa de forma uniforme ou se existem volumes acoplados que retêm o som por mais tempo.

⁷⁸ ALBERDI, E.; GALINDO, M.; LEÓN-RODRIGUÉZ, A.L.; León, J., op. cit.

⁷⁹ Os *pergoli* são pequenos balcões ou tribunas salientes, frequentemente situados nas paredes laterais das naves ou junto ao coro, utilizados para acomodar músicos, cantores ou pequenos órgãos.

⁸⁰ BONSI, Davide; STANZIAL, Domenico (Setembro de 2007); *Acoustic Analysis of the St. Mark's Basilica in Venice by means of quadraphonic impulse response measurements*, International Symposium on Room Acoustics, Seville

⁸¹ ibidem

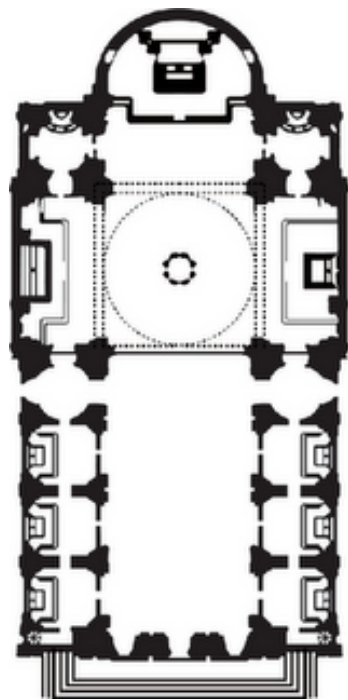
Apesar das intervenções, esta basílica nunca se tornou um espaço acusticamente simples, embora todos os obstáculos que apresentou, tenham sido transformados em potencial expressivo. O arquiteto renascentista não limita a reverberação mas aprende a manipulá-la, integrando-a numa estética sonora própria, adequada à solenidade e à grandiosidade da polifonia veneziana. ⁸²

⁸² ibidem



[19] interior da Basílica de São Marcos, Veneza, século XX

_ a Evolução das Soluções Renascententistas



[20] Planta da Igreja de Il Gesù, Roma, Itália



[21] Órgão acima da entrada principal, Igreja de Il Gesù, Roma

⁸³ SCHURCH OF THE GESÙ, in Wikipédia, Wikimedia Foundation, acedido em março de 2026; disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_the_Ges%C3%B9

Se em Veneza a Basílica de São Marcos tirava partido da fragmentação do espaço para fazer ecoar a polifonia dos cori spezzati, a chegada do período maneirista traz uma nova forma de sentir a arquitectura. Agora, a clareza geométrica que o Renascimento tanto procurava adapta-se a uma nova urgência: a de focar o crente.

Um exemplo exponencial da fusão do espaço e da música na linguagem maneirista é a Igreja de Il Gesù em Roma. Esta igreja é projetada por Giacomo Vignola e Giacomo della Porta e contruída na segunda metade do século XVI, após o Concílio de Trento. Este Concílio altera o paradigma da igreja e da celebração religiosa com o principal objetivo de promover a proximidade com o fiel priorizando espaços onde a pregação e a liturgia fossem perfeitamente audíveis e visíveis para todos. Esta mudança ideológica tem consequências inevitáveis no entendimento do espaço e no pensamento arquitetónico, e esta igreja é um testemunho do novo modelo europeu. Este modelo mantém a planta em cruz latina mas amplia a nave, utilizando uma nave única e larga e eliminando as naves laterais, o que promove a transparência do espaço e a inteligibilidade sonora. Adossa à nave seis capelas intercomunicantes mais baixas – três em cada lado – marcadas pelo ritmo dos contrafortes. O cruzeiro é coroado por uma cúpula, o que ajuda na iluminação e na volumetria interna e o transepto não sobressai significativamente da planta. A complexidade de volumes renascentista dá lugar a uma nave única e imponente, onde o espaço deixa de ser apenas um lugar de ressonância para se tornar um verdadeiro ‘canal’ de luz e som. O órgão de tubos desta igreja é, também, um elemento intrigante, já que se divide em três secções, instaladas em três zonas distintas. Isto é, ainda que visualmente se consigam identificar três órgãos – um na fachada do transepto direito, um na fachada do transepto esquerdo e um mais pequeno acima da entrada principal – estes estão conectados por um único sistema de tubos, distribuídos pelas três peças.⁸³

Enquanto este novo modelo respeita a nova ideologia, traz consigo novos obstáculos e problemas acústicos devido ao volume excessivo que tende a criar tempos de reverberação muito longos. Ainda que a reverberação possa ser benéfica para a música sacra, como observado

anteriormente neste capítulo, esta é a principal inimiga da inteligibilidade da fala. A herança renascentista revela-se essencial enquanto ponto de partida para combater estes novo obstáculos.

Neste modelo, e em particular na Igreja de Il Gesù, é necessário adaptar a arquitectura e a performance para garantir um entendimento geral da cerimónia religiosa. O Instituto Universitário de Arquitectura e Ciências da Construção, em Sevilha, desenvolve em 2025 um estudo⁸⁴ que inside nas Igrejas Jesuítas do século XVI que são inspiradas no modelo de Il Gesù, e reúne algumas soluções que parecem ter sido utilizadas e melhoradas a partir desta. Destaca o púlpito, estrategicamente colocado na nave – e não no altar – para reduzir a distância entre o orador e o ouvinte, minimizando o impacto da reverberação. De forma mais indireta, analisam também as consequências que os próprios acabamentos, ornamentação e mobiliário têm na difusão sonora e na acústica do espaço. A igreja, quase integralmente construída em alvenaria, é dotada de uma série de retábulos de talha dourada, relevos, decorações e mobiliário em madeira, que, além de serem materiais mais absorventes, criam superfícies irregulares que ajudam a quebrar as ondas sonoras e evitam os ecos. Outro estudo⁸⁵, em 2001, identifica ainda a abóbada e a cúpula como estratégias de difusão e nitidez sonora, já que a “cobertura melhorou acusticamente pela intersecção com as superfícies perpendiculares ao seu eixo destinadas ao vão das janelas, atenuadoras da reverberação”.⁸⁶



⁸⁴ V.A (2025), *The Acoustics of 16th-century Jesuit churches in Andalusia: Latin cross plans following the modelo f Il Gesù*, Instituto Universitário de Arquitectura e Ciências da Construção, Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade de Sevilla

⁸⁵ PAIVA, Francisco (2001), Il Gesù- Antecedentes do projectos de Vignola e Della Porta para a igreja de Jesus em Roma e a influência destes sobre a arquitectura jesuítas, Universidade da Beira Interior

⁸⁶ ibidem, p. 5

⁸⁷ SANTOS, Sónia Maria de Jesus (2015), *Arquitectura e Som: O Órgão de Tubos Mafra: Um Instrumento Musical Arquitectónico*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, FAUP

⁸⁸ ibidem

⁸⁹ BRESCIA, Marco (2014), *Arquitectura sonora dos órgãos sêxtuplos da Real Basílica de Mafra*, Quiroga Revista de Patrimonio Iberoamericano, no. 23. pp. 300-309

[22] Interior da Igreja de Il Gesù, Roma

No Barroco, em contraste com a clareza procurada na linguagem maneirista, a resposta ao desafio da acústica deixa de ser de contenção para passar a ser de afirmação. No contexto nacional, a arquitectura religiosa conforma novamente problemáticas até aí desconhecidas, e no campo da acústica podemos distinguir o caso paradigmático da **Real Basílica de Mafra**.

A construção da Basílica inscreve-se num período de maior afirmação do poder régio em Portugal, durante o reinado de D. João V (1706-1750). Nesta época o monarca promove um vasto programa de encomendas arquitetónicas e artísticas que visa afirmar Portugal no panorama europeu como um Estado Moderno, absolutista e profundamente ligado à igreja Católica.⁸⁷ A Basílica assume, neste conjunto, um papel central e estruturante, funcionando como eixo gerador de todo o programa arquitetónico e simbólico do país. Do ponto de vista arquitetónico, o edifício reflete a forte influência italiana, dominante no panorama português do início do século XVIII. Segundo Sónia Maria de Jesus Santos, o edifício resulta de uma confluência de influências e saberes, mais do que da autoria isolada de um único arquiteto.⁸⁸ Revela uma adesão consciente de um vocabulário que privilegia a simetria, a centralidade e a escala, como estratégias e instrumentos de expressão do divino e do poder terreno.

Ainda assim, este edifício destaca-se especialmente na história nacional por ter sido concebido, desde a sua génese, como um verdadeiro instrumento musical arquitetónico, não podendo o espaço ser verdadeiramente compreendido se dissociado da sua dimensão sonora. A Real Basílica de Mafra integra um conjunto de órgãos sêxtuplos, visualmente espelhados, implantados e distribuídos pelo transepto e pela capela-mor.⁸⁹ Este modelo surge na sequência de uma clara herança da tradição ibérica, nomeadamente dos conjuntos de órgãos múltiplos existentes em Espanha, como o caso do Real Mosteiro de San Lorenzo de El Escorial e dos antigos órgãos duplos da Catedral de Santiago de Compostela.

“...mais do que uma ideia de arquitetura, o Escorial exprime, de facto, a arquitetura de uma ideia – ideia de poder, evidentemente, tal como ele seria encarnado pelos monarcas espanhóis da Casa de Áustria: poder absoluto, exercido por direito divino e em íntima união mística com a divindade”⁹⁰

Mafra herda e amplifica este modelo, transportando-o para o contexto do absolutismo joanino, onde a arquitectura religiosa se torna um instrumento de afirmação simultaneamente política e espiritual.⁹¹

Acusticamente, um dos aspetos essenciais para a compreensão dos desafios e problemáticas colocados pela Real Basílica, reside na forma como a própria arquitectura se transforma em matéria musical e a sua volumetria monumental, múltiplos eixos e forte reverberação configuram uma “*indiscutível arquitetura sonora*”⁹². A disposição dos seis órgãos ativa toda a estrutura e volumetria do espaço, potenciando efeitos antifonais e exigindo soluções compositivas específicas, capazes de lidar com o atraso temporal e com a sobreposição de massas sonoras. À semelhança de alguns exemplos abordados anteriormente, também em Mafra o repertório musical é altamente condicionado pela arquitectura. As composições passam a ser concebidas para uma execução distribuída pelo espaço, explorando a simetria e a alternância entre os diferentes focos de emissão sonora.



⁹⁰ PIMENTEL, António Filipe (2002). *Arquitectura e Poder: o Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, pág. 163 apud BRESCIA, Marco (2014), *Arquitectura sonora dos órgãos sêxtuplos da Real Basílica de Mafra*, Quiroga Revista de Património Iberoamericano, no. 23. p. 302

⁹¹ BONSI, Davide; STANZIAL, Domenico (Setembro de 2007); *Acoustic Analysis of the St. Mark's Basilica in Venice by means of quadruphonic impulse response measurements*, International Symposium on Room Acoustics, Seville

⁹² ibidem

[23] interior da Basílica de Mafra

Partindo dos exemplos apresentados, é possível compreender que, de modo geral, os desafios acústicos colocados pela arquitectura religiosa eram abordados sob um ponto de vista empírico, progressivo e profundamente sensível à experiência espacial. Perante estruturas cada vez mais monumentais e complexas, o arquiteto aprende a reconhecer o espaço como uma oportunidade de potencializar a experiência de performance, adaptando **repertórios, disposições espaciais e práticas musicais** às características físicas de cada edifício. Neste contexto, a música e a arquitectura deixam de operar como disciplinas autónomas e passam a influenciar-se mutuamente. A arquitectura condiciona a performance musical, enquanto a música revela e dá sentido ao espaço contruído. Simultaneamente, a crescente valorização das artes, enquanto instrumentos de representação simbólica, confere-lhes um poder até então inédito, permitindo que uma arte imaterial como o som adquira forma, presença e força através da arquitectura. O espaço religioso torna-se, assim, não apenas um cenário para a liturgia, mas um espaço privilegiado para a experiência sensorial e sonora, onde a música participa ativamente na construção do sagrado, da solenidade e da afirmação de poder.



[24] Órgãos da igreja da Basílica de Mafra. Simetria e equilíbrio.

_o Ensino nas Catedrais

De acordo com a ideia defendida por Alegria, quando escreve *O Ensino e a prática da Música das Sés de Portugal*, e com as ideias até agora desenvolvidas, pode constatar-se que o cabido tem uma forte relevância e influência na preservação da cultura nacional e da sua resistência ao tempo. Em particular na tradição religiosa, é-lhe reservada a responsabilidade de manter o culto solene na Catedral através da celebração da missa e do canto nas horas de ofício.⁹³ Dada a importância de manter viva estas tradições litúrgicas, o canto surge como forma de atrair mais fiéis às celebrações religiosas e a música começa a constituir uma área de interesse público. Há uma grande procura pela formação em canto destinado particularmente à celebração religiosa e as Catedrais tornam-se as sedes das novas escolas desta rígida matéria de ensino.⁹⁴ Cria-se uma organização hierárquica dentro das instituições, representada primeiramente pelo **Deão** – responsável pela atividade capitular – seguindo-se do **Chantre** – coordenador de toda a matéria cantada, ensinando-a por si ou por outrem a quem pregava e, em alguns casos, responsável também pelo ensino da leitura. Estas seriam as entidades comuns a todos os cabidos e as que seriam responsáveis por manter acesa a chama da música na prática litúrgica.

Naturalmente, o ensino da leitura estaria, a certo ponto, intrinsecamente ligado com o do cantar e, mais tarde, com o da escrita e estas escolas episcopais tornam-se institutos essenciais à formação básica de muitos jovens. Era aqui que conhecimentos como vogais, semivogais, ditongos e pronúncia seriam lecionados, em paralelo com o ensino musical e a aplicação da escrita com a redação e repetição dos salmos.

“O sistema era perfeito no sentido de se conseguirem todos os objetivos em causa: ler, escrever, decorar e sensibilizar para a prática das virtudes cristãs” ⁹⁵

⁹³ ALEGRIA, José Augusto (1985), *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*, pp. 6-34, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa

⁹⁴ LUCENA, Armando (1946), *A Sé de Évora, parte de: A Arte Sacra em Portugal*, pp. 73-98, Monografias de Arte

⁹⁵ ALEGRIA, José Augusto, *op. cit.*, p. 20

Cada vez mais a música enfrenta a necessidade de ser registada, passando por várias fases e estratégias para a eternizar. Inicialmente eram passadas na forma de melodias aprendidas e memorizadas, que mais tarde seriam ensinadas e, assim, lembradas e mantidas na tradição. Inevitavelmente, a complexidade destas melodias, e mesmo algumas intenções musicais particulares, já requerem um outro tipo de registo mais metódico, originando a experimentação de diferentes formas de notação musical. Finalmente, aquando da reconquista em meados do século XI, surge a vontade de modernizar e padronizar a escrita musical, até aí manuscritas pelos escribas de cada mosteiro e guardadas em grandes livros chamados Códices.

*“O livro do Gradual continha a música para o Altar: o intróito, o canto do Gradual, Tractus ou aleluia, o Ofertório, o Communio; e as partes reservadas à assembleia, o Kyrie, o Gloria, o Credo, o Sanctus e Benedictus e o Agnus Dei. Era o livro dos cantores. O Missal era destinado ao celebrante e, geralmente, tinha a notação da música que lhe dizia respeito, como eram os Prefácios. Casos houve de missais, como em Braga, que inseriam os cantos destinados ao povo. Os antifonários, quando completos, continham as antifonas e os responsórios das Horas que se cantavam no Coro. Para os hinos que entravam em todas as Horas, havia os Himnários.”*⁹⁶

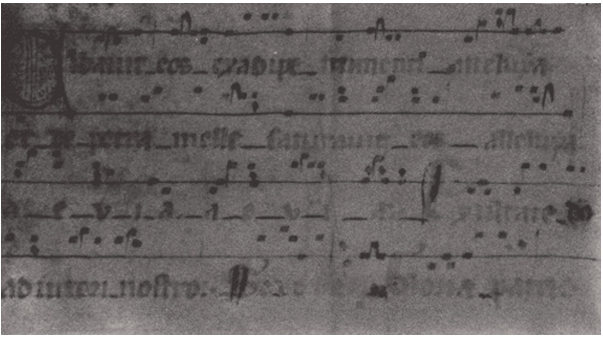
Na Europa, os monges de *Cluny* – dos mais relevantes e responsáveis pela notação musical neste século – substituem, a escrita notacional visigótica pela notação equitana, perfeitamente distemática⁹⁷, *“impondo um progresso incontestável na técnica da fixação dos sons e dos seus intervalos”*⁹⁸. Esta trata-se de um tipo de notação baseada em neumas que, pela primeira vez, representa graficamente os intervalos entre notas através das alturas em relação a uma grelha, atualmente chamada de pauta.

⁹⁶ ibidem, p. 18

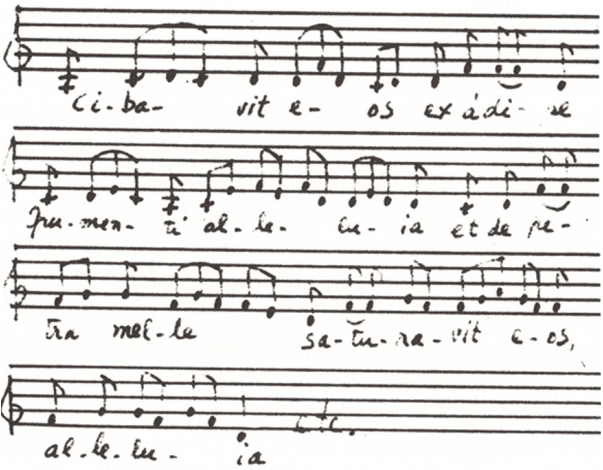
⁹⁷ A substituição da **notação visigótica** (ou moçárabe) pela **notação aquitana** assinala a transição de um sistema sem linhas e focado na direção do movimento melódico, para uma escrita distemática. Nesta última, a disposição vertical dos neumas no pergaminho indica com precisão a altura relativa dos sons (intervalos), permitindo uma leitura objetiva da melodia sem dependência exclusiva da memória do cantor, o que facilita a análise das frequências e tessituras em estudos de acústica histórica.

⁹⁸ LUCENA, Armando (1946), *A Sé de Évora, parte de: A Arte Sacra em Portugal*, pp. 73-98, Monografias de Arte

[25] Exemplo de notação aquitana. Ausência de clave, a linha (ou regra), quando única, serve de referência para a identificação das outras notas (por vezes enquanto tónica ou de intervalo de terceira nos modos autênticos)



[26] Método de notação musical em vigor dos dias de hoje



No século XIII começa a adaptar-se um novo sistema pedagógico de notação em Portugal, que propunha a educação do ouvido e da memória, em contraste com o registo absoluto de todas as entoações e intenções musicais.

*“O que entendemos ser líquido nesta complexa matéria, é que os responsáveis do ensino da música nas Sés se contentavam em seguir os métodos mais pragmáticos desde que conseguissem alcançar os fins propostos, facilitados pela prática diária do canto.”*⁹⁹

⁹⁹ ALEGRIA, José Augusto, *op. cit.*, p. 32

Desta forma, podemos concluir que a transição da memória oral para o registo da notação musical surge da necessidade fundamental de construir um legado que mantivesse a música sacra viva através das gerações, contribuindo para que esta arte permanecesse uma prática ativa e regular. Mais que um elemento acessório, o canto litúrgico, a alternância entre coro e oficiantes e a execução instrumental, integram-se de forma orgânica no quotidiano conventual e tornam-se uma dimensão estruturante da vida comunitária e do calendário religioso. No seio das Catedrais, esta atividade era segurada por uma estrutura hierárquica clara que a executava, mas que seria igualmente dependente do corpo de religiosos que a escutava e transmitia. Coloca-se, assim, a questão do que sucede a esta prática quando a estrutura comunitária que a sustentava deixa de existir.

a Extinção das Ordens Religiosas

No século XIX, particularmente no contexto europeu, testemunha-se um processo motivado por transformações políticas, económicas e ideológicas profundas, associadas à afirmação do liberalismo e à redefinição das relações entre a Igreja e o Estado. A Extinção das Ordens Religiosas, como fica conhecido, culmina em Portugal no ano de 1834, que, por decreto de Joaquim António de Aguiar (1792-1884)¹⁰⁰, dissolve as comunidades religiosas, implicando o encerramento ou esvaziamento de conventos e mosteiros e conduzindo ao abandono de muitos edifícios ou à sua reutilização para funções alheias ao culto. Rute Rodrigues, no seu trabalho sobre a extinção das ordens religiosas em Portugal¹⁰¹, define este momento como “*um processo de desmantelamento*” que resulta numa descontextualização e perda incalculável de património nacional, mas que também tem consequências diretas na dimensão imaterial da vida religiosa. Particularmente na música, cuja prática dependia da existência de um corpo estável de religiosos com formação específica e funções musicais claramente definidas, a dispersão das comunidades, dissolve também os núcleos musicais que garantiam a continuidade da prática coral e instrumental.

*“Para além das pinturas, também as esculturas, alfaia e paramentos, a talha, os vitrais, os azulejos e todo um conjunto de outros bens ligados aos conventos conheceram novos destinos, vendo-se descontextualizados e privados de parte da sua história.”*¹⁰²

As consequências desta rutura fizeram-se sentir de forma imediata na prática musical. O desaparecimento dos coros regulares significou o fim da execução sistemática do repertório litúrgico próprio de cada instituição. Paralelamente, a transmissão oral (elemento fundamental na aprendizagem e perpetuação de repertórios) foi interrompida, uma vez que dependia da convivência diária entre mestres e aprendizes no seio da comunidade.

“Com a extinção das ordens religiosas em 1834 e a consequente secularização dos bens da igreja, os conventos femininos foram duramente atingidos. Apesar de as freiras não terem sido

¹⁰⁰ Joaquim António de Aguiar (1792-1884) foi um político liberal português que desempenhou o papel central no processo de extinção das ordens religiosas em Portugal, ao ser o principal responsável pela execução do decreto de 30 de maio de 1834. Enquanto ministro da Justiça do governo de D. Pedro IV, Aguiar determinou a dissolução das ordens religiosas regulares, a nacionalização dos seus bens e a consequente desativação de conventos e mosteiros, medida que visava simultaneamente enfraquecer o poder económico da Igreja e reforçar o Estado liberal.

¹⁰¹ RODRIGUES, Rute Andreia Massano (2017), *A extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos*, Dissertação de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

¹⁰² ibidem, p. 764

*expulsas do país, como foi o caso dos monges, os conventos foram impedidos de aceitar novas noviças, o que afetou inexoravelmente as receitas dessas instituições.”*¹⁰³

Desta forma, a música sacra deixa de ser uma prática viva, integrada no quotidiano dos religiosos e no ritmo do tempo litúrgico, e passa, em muitos casos, a assumir um carácter episódico ou a desaparecer por completo da vida religiosa local.

O destino dos arquivos musicais reflete de forma ainda mais afirmada esta mudança. Muitas coleções foram dispersas, perdidas ou transferidas para bibliotecas e museus, onde passaram a ser conservadas como património documental.¹⁰⁴ Esta deslocação do repertório, e consequente descontextualização dos arquivos, implicou uma separação progressiva entre a música escrita e o seu contexto litúrgico original. Os manuscritos e impressos musicais, anteriormente concebidos para uso funcional, passaram a ser objetos de estudo, catalogação e preservação, frequentemente desprovidos da relação direta com o espaço que lhe dava sentido. Inevitavelmente, a mudança de função alterou profundamente a perceção e o estatuto desta música. Assim, testemunha-se uma progressiva perda da relação orgânica entre espaço, rito e som: a música deixa de dialogar com a arquitectura que a acolhia, com o calendário que a regulava e com a comunidade que a vivia.

*“ Com menos receitas, é natural que o número de composições escritas para ocasiões especiais diminuísse drasticamente, e que os dias de glória no que tange à música conventual portuguesa ficassem para trás.”*¹⁰⁵

Desta forma, a extinção das ordens religiosas não se limitou à dissolução de instituições enquanto entidades jurídicas ou à desativação de edifícios enquanto espaços físicos, tendo antes provocado uma transformação profunda na própria vida musical da Igreja. A interrupção de práticas seculares de canto e de organização musical marcou de forma

duradoura este património, criando uma rutura cujas consequências ainda hoje se fazem sentir. É neste enquadramento histórico que se colocam as problemáticas atuais da conservação, da reconstrução e da reinterpretação da música sacra, desafios essenciais para a compreensão e revitalização deste legado no contexto contemporâneo.

¹⁰³ BRESCIA, Rosana Marreco, *op. cit.*, p.20

¹⁰³ BRESCIA, Rosana Marreco (2021), *António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto*, p.20, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade NOVA de Lisboa

¹⁰⁴ RODRIGUES, Rute Andreia Massano (2017), *A extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos*, Dissertação de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

IV. A Sé de Évora e a Escola de Música Eboreense

¹⁰⁶ BRESCIA, Rosana Marreco, *op. cit.*, p.20

¹⁰⁷ JORGE, Virgolino Ferreira (2007), *Arquitetura, Medida e Número da Catedral de Évora*, artigo publicado em Monumentos n.º26, p. 26

¹⁰⁸ ibidem, p. 26

O presente capítulo tem como principal objetivo compreender a materialização das simbologias e estratégias até aqui exploradas e identificadas, através de um caso de estudo de forte relevância, como é o da Sé de Évora e a Escola de Música Eboreense. A escolha deste caso de estudo parte do seu papel pioneiro na introdução da oração cantada fora do ciclo habitual do ofício e pelo facto de ser um exemplo de referência nacional enquanto escola de novos mestres e cantores.¹⁰⁶ A sua ação não só contribuiu para a institucionalização do canto litúrgico como para a valorização desta arte como elemento essencial da espiritualidade e da expressão cultural da época.

A cidade de Évora é conquistada aos mouros em 1165 e duas décadas depois estabelece um sistema de liderança episcopal. A construção da Sé de Évora, como sede e representação desta frente religiosa, data da segunda metade do século, não tendo registo de um ano concreto de início de construção.

Nesta época, o país apresenta um panorama marcado por algumas condicionantes significativas. Portugal tem uma posição geográfica, em relação aos restantes países europeus, que tende a criar um atraso nos influxos artísticos, políticos e religiosos, sendo possível, ao longo da história, testemunhar vários casos de “*desequilíbrio cronológico entre as produções artísticas estrangeiras e as congéneres nacionais*”¹⁰⁷.

“O árduo contexto vivido pela monarquia portuguesa, até à segunda metade do século XIII, favoreceu o apego às técnicas construtivas românicas e a sua persistência”¹⁰⁸

A mão de obra especializada não era abundante e as possibilidades financeiras do país não transmitiam segurança suficiente para projetos que requeressem novos métodos ou estratégias construtivas. Em particular, a região alentejana reflete a débil situação económica do país e por isso toda a sua intervenção impõe à partida a adoção de soluções mais simples.

A par deste contexto desfavorável, a construção da Sé de Évora – atribuída ao bispo D. Paio – está sensivelmente inserida na charneira entre o século XII e o XIII e por isso é possível identificar inúmeros exemplos deste desequilíbrio estilístico. Nesta época o românico já se encontra numa fase de declínio, contudo esta Catedral ainda é erguida sobre princípios deste movimento, ainda que, quando analisada mais atentamente, imponha elementos construtivos, ornamentais e simbólicos assumidamente góticos. Desta forma, a Sé de Évora assume um estilo de “*transição românico-gótico*”¹⁰⁹ que se torna ainda mais claro com as posteriores intervenções.

“... a edificação desta catedral limita-se ao repertório formal conhecido dos círculos artísticos nacionais, e aos magros recursos humanos e materiais (conjugados com esforços sociopolíticos, económicos e religiosos)”¹¹⁰

¹⁰⁹ LUCENA, Armando, *A Sé de Évora, parte de: A Arte Sacra em Portugal*, pp.73-98, Monografias de Arte 1946

¹¹⁰ JORGE, Virgolino Ferreira, *op. cit.*, p. 26

[27] Fotografia aérea da Sé Catedral de Évora atualmente



[28] Fotografia do interior do claustro. Relação interior-exterior. Fonte: fotografia da autora, 2025

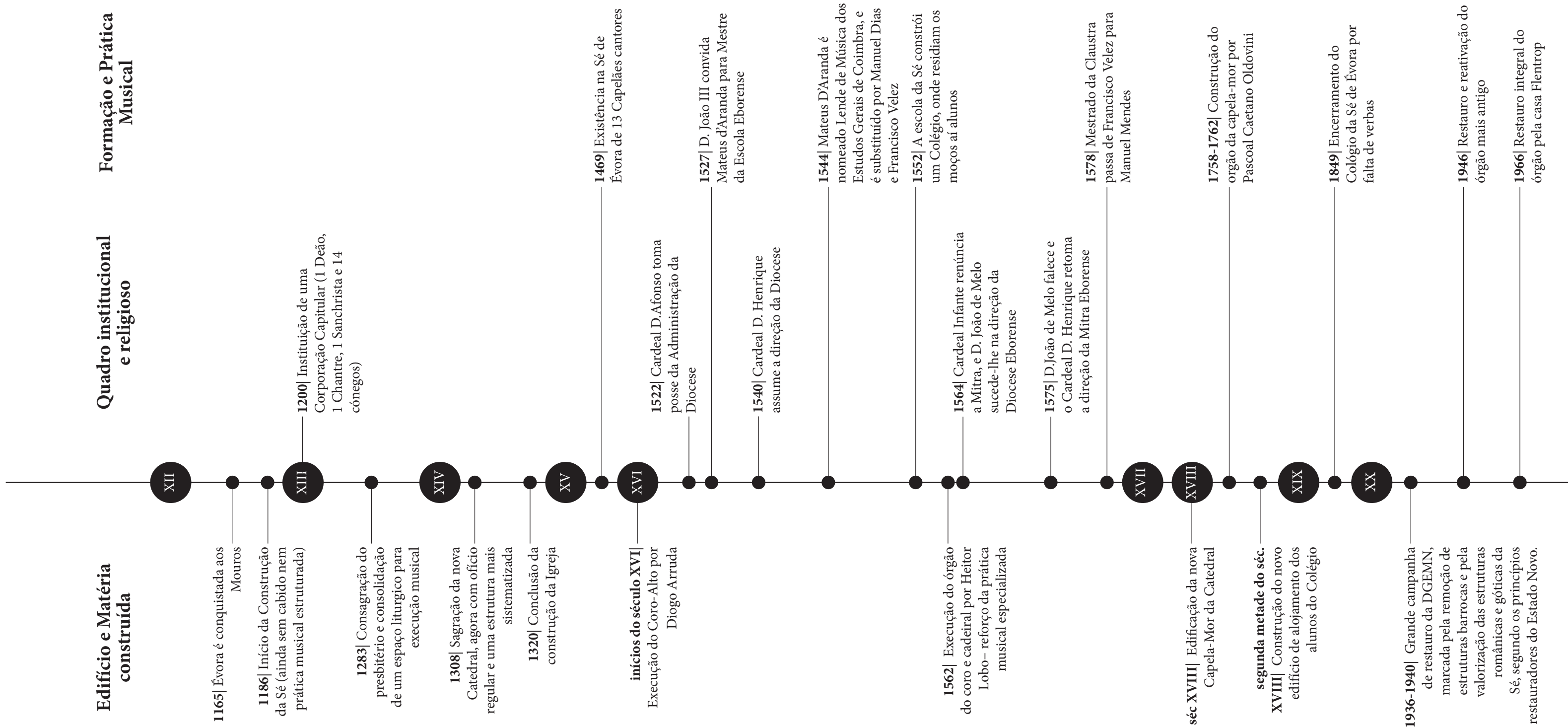
¹¹¹ CATEDRAL DE ÉVORA/ SÉ DE ÉVORA / CATEDRAL DE SANTA MARIA (2011), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725, acedido em agosto de 2025

¹¹² ibidem

O processo de construção da Catedral prolonga-se por vários séculos, sendo submetida a sucessivas intervenções que lhe conferem uma notável complexidade arquitetónica e construtiva (aprofundada mais à frente neste capítulo). No século XIV foi construído o claustro, e no final desse século e início do seguinte foram concluídos a nave e o cruzeiro, com a introdução de elementos góticos como o trifório e a rosácea na fachada. Durante os séculos XV e XVI, sob a influência do Renascimento, a Catedral sofre importantes transformações, entre as quais se destacam a capela de Esporão e o coro-alto, executados por Diogo de Arruda por volta de 1529. Distingue-se ainda no início do século a introdução de pinturas ornamentais e mobiliário litúrgico adaptado à música polifónica. Entre 1540 e 1560, os espaços litúrgicos são consolidados, culminando em 1562 com a encomenda e execução do órgão, e a construção final do coro-alto e do seu cadeiral. Em 1620, a Capela do Esporão é reconfigurada, conservando as características renascentistas, mas adaptando-se às novas exigências litúrgicas. No século XVIII, o novo presbitério foi projetado pelo arquiteto Johann Friedrich Ludovice, que mais tarde ficaria responsável pelo projeto do Palácio-Convento de Mafra. Em 1736, uma tempestade causa danos parciais na cúpula da Catedral, o que demonstra a vulnerabilidade do edifício com o passar do tempo.¹¹¹

Desta forma pode afirmar-se que a Catedral, perante as circunstâncias adversas na qual é construída, reflete aquelas que são as maiores inseguranças de ambos os estilos arquitetónicos – “*um modelo desatualizado (...) pois reúne em simultâneo a debilidade do estilo românico e as incertezas formais da corrente gótica*”¹¹². Acima de tudo, a Sé de Évora constitui um caso emblemático de complexa articulação entre a **permanência** e a **mudança**, já que a sua análise permite compreender não só a evolução dos estilos arquitetónicos em Portugal, mas também o modo como as condicionantes económicas, sociais e políticas moldam a materialização do espaço sagrado na Época Medieval e Moderna.

_Cronologia Histórica e Funcional



Análise Formal da Planta e da Fachada

A planta da Sé tem um traçado longitudinal em cruz latina, de orientação nascente-poente, que obedece à tradicional organização espacial das grandes catedrais europeias – matriz estrutural e profundamente marcada por um ritmo compositivo¹¹³. Embora esta rigidez da estrutura se revele uma clara herança românica, à medida que se percorre o edifício, consegue identificar-se um “*vocabulário já contaminado por impulsos góticos*”¹¹⁴.

O **corpo da nave** é retangular, tripartido em altura e seccionado em sete tramos, delimitados por robustos pilares. A nave central é coberta em abóbada de berço quebrado que atinge proporções notáveis – a altura da nave central é igual ao dobro da altura das naves laterais – num gesto espacial que anuncia já a intenção verticalizante do gótico. Podem também observar-se duas naves laterais adjacentes, mais baixas e cobertas por abóbadas de arestas, formando uma composição interior que, embora monumental, se caracteriza principalmente pela fraca iluminação – agravada pelo obscurecimento das frestas laterais pelas construções anexas.

*“(…) o efeito visual e plástico é desfavorável e sintomático de alguma imperícia do construtor. Como a nave central não é iluminada diretamente e as frestas das naves colaterais, além de estreitas, estão também obscurecidas pelas construções adjacentes, esta zona superior está sempre em penumbra, o que acentua bastante a consistência opaca do edifício.”*¹¹⁵

Estas abóbadas são suportadas por uma articulação entre colunas esguias e pilares poligonais compósitos, decorados com elementos vegetalistas, nomeadamente folhas de cardo.¹¹⁶ Estes elementos, ainda que heranças do projeto românico, antecipam novamente a elegância do gótico. Os tramos são ainda marcados por arcos torais de perfil quebrado que sustentam a cobertura na nave. Sobre as arcadas corre um **trifório** que estabelece um percurso superior contínuo entre a extensão da nave e os braços do transepto. Esta solução, contrariamente ao restante projeto, destaca-se pela complexidade, inovação e rigor em relação ao contexto nacional.

[i] Planta da Sé de Évora (nível da nave)
Escala 1:500
Fonte: Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725

LEGENDA

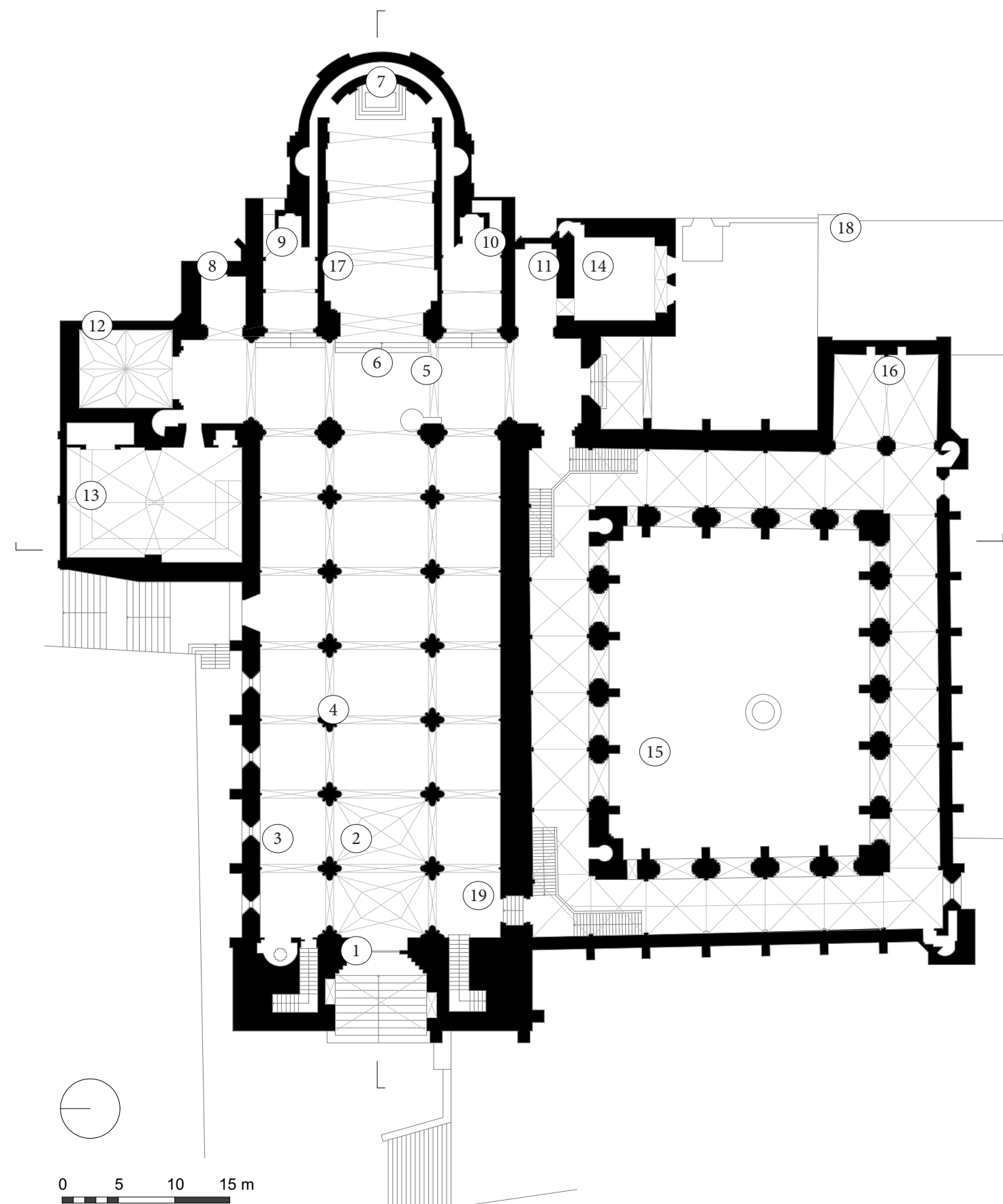
- 1| Nártex
- 2| Nave central
- 3| Nave lateral
- 4| Órgão Renascentista
- 5| Púlpito
- 6| Cúpula
- 7| Capela-Mor
- 8| Capela de S. Lourenço
- 9| Capela das Relíquias
- 10| Capela do Santíssimo
- 11| Capela Nossa Senhora da Morte
- 12| Capela do Esporão
- 13| Sacristia
- 14| Sala Capitular
- 15| Claustro
- 16| Capela do Fundador
- 17| Órgão Barroco
- 18| Antigo Colégio dos Moços do Coro
- 19| Acesso ao Coro-Alto e à Cobertura

¹¹³ JORGE, Virgolino Ferreira, *op. cit.*, p. 26-30

¹¹⁴ LUCENA, Armando, *op. cit.*

¹¹⁵ *ibidem*

¹¹⁶ CATEDRAL DE ÉVORA/ SÉ DE ÉVORA / CATEDRAL DE SANTA MARIA (2011), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725, acedido em agosto de 2025





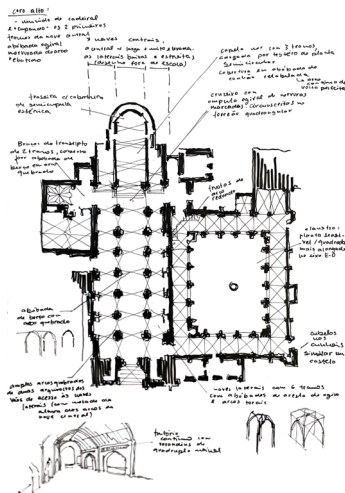
[29] Nave da Sé de Évora
Fonte: fotografia da autora, 2025

[30] Cabeceira da Capela-Mor da Sé de Évora
Fonte: fotografia da autora, 2025



¹¹⁷ JORGE, Virgolino Ferreira, *op. cit.*

¹¹⁸ *ibidem*, p. 27



[31] Planta da Sé de Évora (nível da nave)- estudo.
Fonte: desenho da autora

¹¹⁹ SIMÕES, Augusto Filipe (1868), *Arquivo Pittoresco* *apud* LUCENA, Armando, *opus. cit.*

¹²⁰ LUCENA, Armando, *opus. cit.*, p. 89

O **transepto** estende-se em braços de dois tramos e é também coberto em abóbada de berço em arco quebrado e os seus braços são definidos por arcos torais, à semelhança dos da nave central. Os topos deste transepto são rasgados por rosáceas imponentes, cada uma com um eixo e valor artístico individuais, revelando uma crescente sofisticação ornamental. A Este do transepto, é ainda possível identificar capelas absidiais de geometrias variadas e, no centro do cruzeiro, uma cúpula ogival encimada por uma torre-lanterna de lança quebrada.

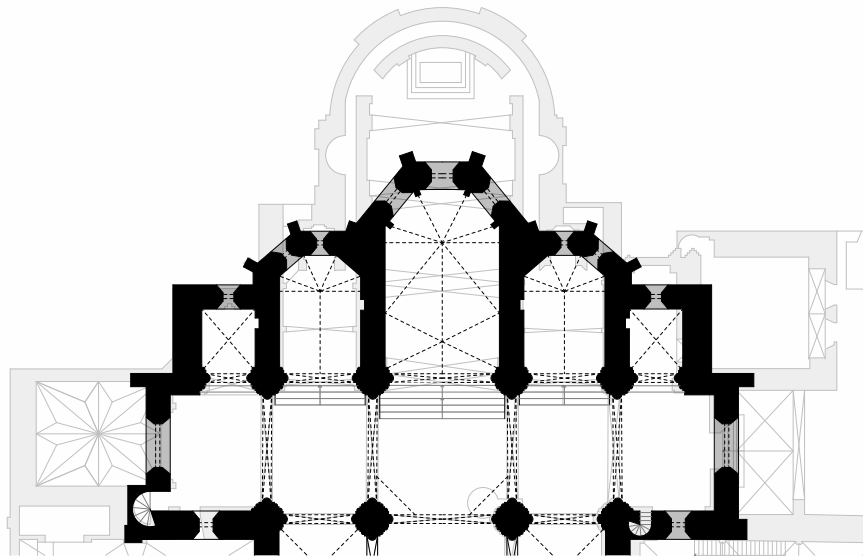
O **claustro da Catedral**, erguido no século XIV, está adossado à fachada sul e desenhado sobre uma matriz sensivelmente quadrada, rematada por pequenos cubelos nos cunhais. Ocupa um lugar de destaque entre os claustros portugueses até aí concebidos por revelar um equilíbrio exemplar entre clareza espacial, elegância estrutural e requinte ornamental.¹¹⁷ Situa-se, por isto e em concordância com o contexto que a caracteriza, no auge do românico nacional e, simultaneamente, no início tardio da evolução gótica, numa “*tentativa de fusão e de equilíbrio entre os elementos importados e as formas concebidas*”¹¹⁸.

A **capela-mor** atual não corresponde à configuração original da época de D. Paio, sendo a sua reformulação atribuída a João Frederico Ludovico no século XVIII. A intervenção por Ludovico é uma obra assumidamente barroca, marcada pela utilização intensiva de mármore, retábulos e elementos escultóricos. Filipe Simões, ao descrever esta intervenção, sublinha a opulência do espaço e a intenção de simular os grandes modelos setecentistas, como a Basílica de Mafra.¹¹⁹ Acima de tudo, a solução parece inscrever-se num programa decorativo coerente, ainda que contrastante com o restante edifício.

“Com um simples relance de olhos sobre a cabeceira da nave central logo compreendemos e sentimos que estamos em presença de um estilo diverso (...) À digna severidade e singeleza arquitetónica do templo opõe-se o brilho, o luxo e a opulência das formas e dos materiais ricos que entram na composição da abside, ou seja da capela mor da catedral eborense”¹²⁰

A **cabeceira** primitiva da Sé é um dos elementos que melhor exprime a tendência gótica do edifício, onde o arquiteto opta por uma solução mais espaçosa, com cinco capelas de escalonamento simétrico (todas menos elevadas que o transepto). A sua configuração poligonal e as proporções utilizadas refletem grandes afinidades tipológicas com a linha arquitetónica mendicante, ainda que a configuração absidal contrarie a resposta “genérica” portuguesa.¹²¹ A reconstrução da capela-mor, em meados do século XVIII, altera a dimensão da cabeceira, mantendo as cinco capelas escalonadas. Este esquema é mais ousado e permite uma maior utilização do espaço, em comparação ao habitualmente aplicado às catedrais românicas portuguesas. O autor Virgolino Ferreira Jorge compara-a, inclusivamente, à igreja de São Domingo em Elvas, que crê tratar-se de uma inspiração no desenho formal e pensamento espacial da Catedral Eboense, ainda que menos normativo que o modelo inspirador.

“As paredes seriam, inequivocamente, mais fechadas e espessas, as frestas de menor secção e os colunelos dos diedros interiores disfarçariam bastante a sua poligonalidade. No corpo oriental da igreja de Elvas, os paramentos são mais esbeltos e os ângulos opticamente mais caracterizados.”¹²²



¹²¹ JORGE, Virgolino Ferreira (2007), *opus. cit.*

¹²² ibidem p. 30

[ii] Hipótese de reconstrução da cabeceira primitiva da Sé de Évora, desenvolvida por Virgolino Jorge em *Arquitetura, Medida e Número da Catedral de Évora*, artigo publicado em *Monumentos* nº26, p. 30. Sobreposição da proposta na planta atual da Capela-Mor.

Escala 1:500

O **coro-alto** é um dos mais notáveis conjuntos de arte renascentista em Portugal, construído no tempo do bispo de Évora D. Afonso de Portugal (1485-1582). Ocupa os primeiros dois tramos da nave central, elevando-se sobre dois tramos de abóbada ogival nervurada de arco abatido. O cadeiral pertence ao pontificado do cardeal D. Henrique, primeiro arcebispo de Évora e futuro rei de Portugal, estando datado de 1562. É construído em madeira de carvalho e forrado por duas fileiras de cadeiras com coxias, assentes em estrados. Os 35 painéis do cadeirado representam cenas de caça da vida agrícola e rural. A porta do coro é trabalhada em baixo-relevo, representando quatro cenas da vida quotidiana.

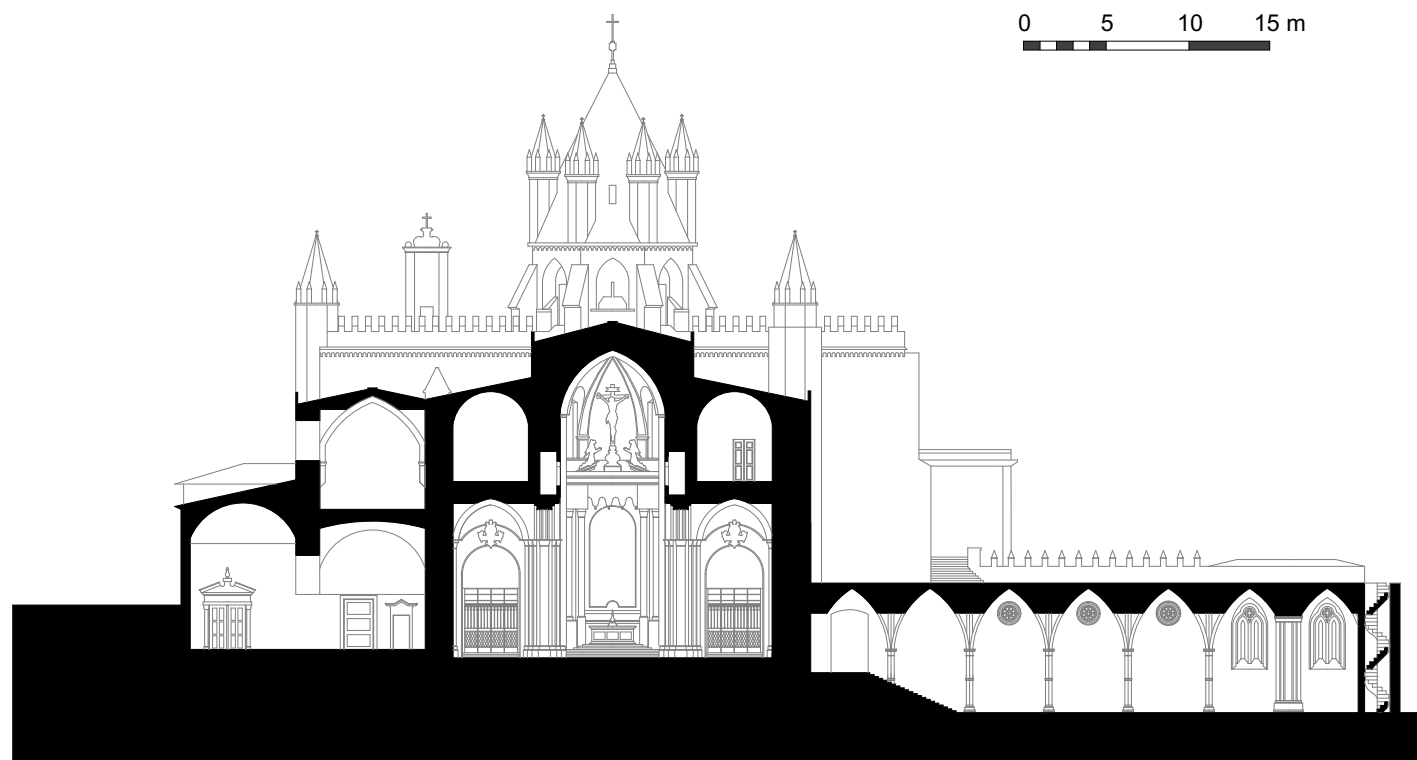
O grande **órgão** renascentista, construído também em carvalho, é um dos mais antigos da Europa (1562) e único do género em Portugal. É construído por Heitor Lobo, também autor do órgão da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, elevado a meio do coro e de base quadrada, assente em oito leões. É vítima de diversas intervenções posteriores, mantendo-o apto a ser utilizado até aos dias de hoje. Mais tarde (cerca de 1758), na tribuna lateral da capela-mor, constrói-se um segundo órgão, este barroco.



[32] Pormenor do Cadeiral do Coro-Alto.
Fonte: fotografia da autora, 2025



[33] Interior da Sé de Évora: posição do órgão em relação ao Coro-Alto.
Fonte: fotografia da autora, 2025



[iii] Corte Transversal da Sé de Évora
Escala 1:500

Fonte: Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725

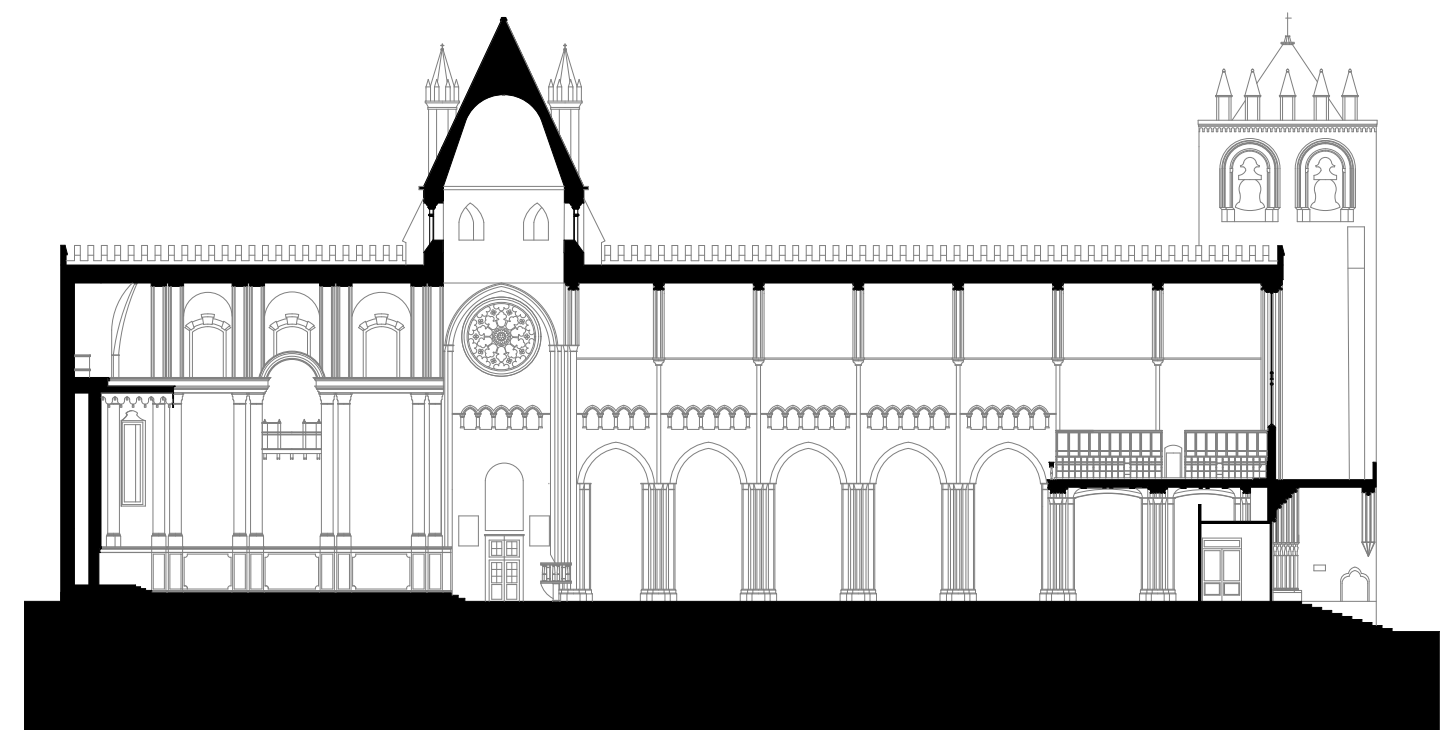
[iv] Corte Longitudinal da Sé de Évora
Escala 1:500
Fonte: desenho da autora

0 5 10 15 m

Esta análise permite confirmar as camadas criadas pelas sucessivas intervenções e o desequilíbrio das diferentes intenções estilísticas que estão inerentes à construção desta Catedral. Contudo prova também uma certa coragem na rutura do modelo tradicional, procurando uma monumentalidade própria e uma identidade particular dentro do panorama arquitetónico medieval português, mesmo que limitadas pelas condicionantes técnicas e económicas já referidas. É uma leitura que permite, por isso, analisar esta arquitectura de tradição além das suas debilidades, tentando compreender as suas soluções espaciais inovadoras.

¹²³ JORGE, Virgolino Ferreira, *op. cit.*, p. 33

*“Pela imponência das suas proporções, a Sé de Évora é a mais audaciosa das catedrais portuguesas da Idade Média, o segundo maior monumento sacro da arquitetura protogótica nacional e o testemunho supremo da construção religiosa no sul do país”*¹²³



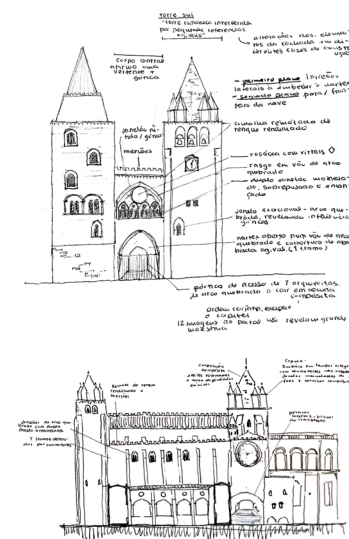


[34] Corpo Poente da Sé de Évora
Fonte: fotografia da autora, 2025



[35] Torre-Lanterna octogonal
Fonte: fotografia da autora, 2025

¹²⁴ CATEDRAL DE ÉVORA/ SÉ DE ÉVORA / CATEDRAL DE SANTA MARIA (2011), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725, acedido em agosto de 2025



[36] Fachadas Sul e Poente da Sé de Évora – estudo.
Fonte: desenho da autora

¹²⁵ JORGE, Virgolino Ferreira, *op. cit.*, pp. 33-34

As fachadas da Sé de Évora são, talvez, onde mais claramente se sente o desequilíbrio estilístico que atravessa todo o edifício. A **fachada principal** impõe-se pela sua escala e pela sensação de peso: dois grandes torreões laterais enquadram a entrada, criando uma frontaria imponente, quase excessiva para o espaço do adro que a antecede. Esta monumentalidade é reforçada pelo tom escuro da pedra, que contrasta de forma marcante com a luz intensa da cidade.

As torres, diferentes entre si, denunciam desde logo as várias fases de construção e as sucessivas intervenções ao longo do tempo. Apesar da presença de elementos góticos, mantêm um carácter robusto e fechado, próximo do românico, sublinhado pelos remates defensivos e pela reduzida dimensão de alguns elementos decorativos. Entre elas, o nártex marca a passagem do exterior para o interior, conduzindo ao pórtico ricamente trabalhado, onde se alinham figuras apostolares de expressão contida, reforçando a solenidade do acesso. Acima, a grande rosácea e o janelão gótico iluminam o corpo da nave e introduzem uma nota de maior leveza.¹²⁴ Nas restantes fachadas repete-se esta oscilação entre solidez e verticalidade. Os níveis inferiores apresentam-se mais maciços, enquanto os superiores se tornam progressivamente mais abertos e ritmados. Destaca-se, no cruzamento do transepto, a **torre-lanterna** octogonal, um elemento singular na arquitectura portuguesa, que se eleva como ponto focal do conjunto. As fachadas laterais e a cabeceira refletem a organização interior do templo, com contrafortes, vãos ritmados e uma abside que se projeta de forma contida.

A orientação solar da catedral reforça, também, este diálogo entre a arquitectura e o cosmos, uma vez que a luz integra o edifício no tempo sagrado da liturgia, transformando-o numa “*imagem do mundo reconciliado com o céu*”¹²⁵.

_a Simbologia na Arquitectura da Catedral

O número e a medida foram frequentemente identificados ao longo da história como temas e estratégias de projeto e, em particular na arquitectura religiosa, surgem como referência simbólica tanto de aproximação ao divino como de busca por um refúgio terreno. A Sé de Évora, tal como outras grandes Catedrais europeias, articula de modo consciente a geometria, a proporção e a orientação astronómica, projetando no traçado arquitetónico uma visão profundamente espiritualizada do mundo.¹²⁶ Como refere Virgolino Ferreira Jorge, “a geometria é a linguagem mais clara que existe para explicar a ideia da arquitetura medieval”¹²⁷. Este autor, no artigo *Arquitetura, Medida e Número na Catedral de Évora*, após uma análise aprofundada do módulo utilizado na construção da Catedral, afirma que o traçado inicial indica uma utilização criteriosa de múltiplos de 7 pés romanos. Distingue, nomeadamente, a utilização de 14 pés na largura das primeiras capelas laterais e no comprimento das segundas capelas laterais, 21 pés na largura das naves laterais e 28 pés no lado do cruzeiro, na largura da capela-mor e da nave central, bem como na profundidade do corpo poente, entre outros.¹²⁸ Contudo, depois de uma cuidadosa ponderação e uma tentativa de procurar uma malha lógica e coerente com o período em questão, a proposta de Virgolino Ferreira Jorge não nos parece suficientemente convincente ou credível.

Ainda assim, partindo desta análise métrica, foi possível identificar um conjunto coerente de proporções no sistema de enquadramento da construção, nomeadamente, 1:1 nas dimensões do cruzeiro, 4:3 na relação entre a largura da nave central e a das naves laterais e 2:1 entre a altura da nave central e a das naves laterais, bem como entre a altura da torre-cruzeiro e a da nave central. Números como o três, o sete e o doze, frequentemente presentes nas medidas e proporções da própria planta, remetem para significados bíblicos que estruturam não apenas o visível, mas também o invisível.

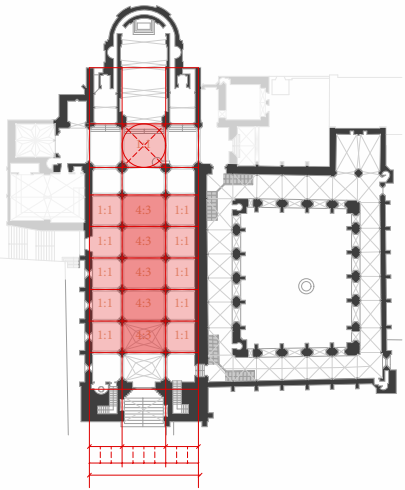
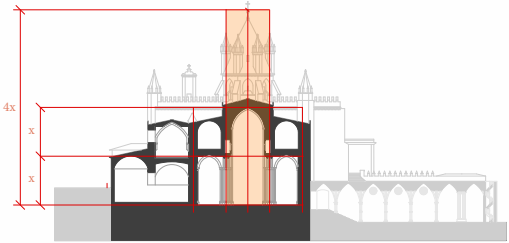
¹²⁶ SIMSON, Otto von (1956), *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. New York: Pantheon apud JORGE, Virgolino Ferreira (2007), , *Arquitetura, Medida e Número da Catedral de Évora*, artigo publicado em Monumentos nº26, p. 33

¹²⁷ JORGE, Virgolino Ferreira, *op. cit.*, pp. 26-33

¹²⁸ ibidem

¹²⁹ ibidem, p. 35

Partindo do trabalho desenvolvido na presente dissertação, e perante as medidas e proporções acima identificadas, sendo estas proporções perfeitamente harmónicas, como 1:1 (intervalo primo), 5:4 (terceira maior), 4:3 (quarta perfeita), 3:2 (quinta perfeita) e 2:1 (oitava), seria tentador associá-las à intenção de refletir intervalos musicais na matriz construtiva da Catedral. Ainda assim, como esclarece Virgolino Ferreira Jorge, “o costume de proporcionar as diferentes partes de um edifício segundo determinados paralelismos musicais, embora fosse conhecido na Idade Média, em geral só foi praticado na arquitetura dos séculos posteriores”¹²⁹. Este estudo da malha construtiva é, ainda que inconclusivo, útil para testar conhecimentos e ideias deixados por casos de estudo anteriormente abordados, identificar algumas proporções presentes na planta e entender de que forma elas se manifestam no espaço e na vida da Catedral.



[v] Análise de proporções sobre a planta e o corte transversal da Catedral
Escala 1:1200
Fonte: desenho da autora

_a Escola de Música

Évora destaca-se desde o século XVI como um dos centros urbanos de maior relevância no plano eclesiástico, enquanto sede arquiiepiscopal, e pela importância musical gradualmente construída ao longo desse século e dos vindouros. Este prestígio tem origem no surgimento dos primeiros oficiais de “capelães-cantores”, ainda no século anterior, bem como na valorização artística da prática musical, podendo observar-se rapidamente uma estrutura já consolidada e centrada no canto e na qualidade vocal dos intérpretes.

“A cidade possuía várias instituições religiosas com uma atividade musical regular, nomeadamente as comunidades monástico-conventuais, que tinham a prática diária do cantochão como sua rotina central. Para além disso, também as igrejas paroquiais da cidade (...) mantêm a prática diária do cantochão.”¹³⁰

No início do século XVI, a Sé de Évora dispunha de condições financeiras muito favoráveis, nomeadamente de rendas superiores às de qualquer outro bispado do reino, o que permitia que sustentasse uma atividade musical mais regular e de elevada qualidade. Apesar de já nesta altura contar com cantores talentosos e com um Cabido estável, faltava à Catedral um Mestre de Capela que se responsabilizasse pela organização do ensino e capaz de elevar o nível artístico desta instituição.¹³¹ É neste contexto que, em 1527, Mateus d’Aranda (discípulo do teólogo e matemático espanhol Pedro Ciruelo) é convidado a assumir a direção do coro e desafiado a fundar aquilo que viria a ser conhecido como a Escola de Música da Sé de Évora.¹³² O seu trabalho pedagógico, transmitido ao longo de várias gerações, garantiu à Catedral um prestígio musical inigualável, e a formação de futuras figuras emblemáticas da música renascentista.

Aranda foi obrigado a definir uma estrutura hierárquica e divisão de responsabilidades dentro dos integrantes desta escola e distingue, à partida, quatro cargos elementares e essenciais ao bom funcionamento musical e institucional. O **Mestre Escola** seria o cargo com mais

¹³⁰ HENRIQUES, Luís (2017), *A Nova Capela-Mor Setecentista da Catedral de Évora: uma abordagem ao seu impacto na atividade musical de Pedro Vaz Rego e Ignácio António Celestino*, CESEM, Universidade de Évora, p. 78



[37] Livro dos Officios

¹³¹ ibidem, pp. 6-34

¹³² ARANDA, M., & ALEGRIA, J. (1978), *Documentos sobre a música da Sé de Évora*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

incumbências, responsável por instruir os Moços do Coro e garantir a sua boa apresentação nas cerimónias solenes. Seguido deste, existiria também um **Mestre de Capela**, responsável pelo ensino do cantochão e do canto d’órgão, não apenas aos Moços do Coro, mas também aos cónegos e bacharéis da Sé e a todos os interessados. Os próprios **Moços do Coro**, admitidos com idade igual ou inferior a 15 anos, que já deveriam possuir noções musicais básicas de cantochão e canto d’órgão e que lideravam as práticas musicais nas missas e cerimónias solenes. Por fim, os **cantores**, integrantes do coro enquanto participantes ativos nos ofícios, solenidades litúrgicas e procissões.

Em 1540, D. Henrique assume a mitra eborense e prioriza o reforço do ensino e da vida musical na Sé, dando continuidade ao trabalho de Mateus d’Aranda. Procurou constantemente recrutar cantores de qualidade, oferecendo salários, estipêndios e até benefícios eclesiásticos, de modo a atrair novos talentos, tanto nacionais quanto estrangeiros.¹³³ Em 1552 é construído o Colégio dos Moços do Coro, destinado a alojar e instruir os jovens cantores, que vai assegurar a continuidade da formação musical até ao século XIX. D. Henrique destaca-se ainda por estabelecer novas regras dentro do regimento da Capela, com o principal objetivo de melhorar o aproveitamento dos músicos ao serviço da Catedral. Todas estas regras e condutas servem para revelar, por um lado, a disciplina e rigidez que a Escola de Évora requeria aos seus intervenientes musicais, dos Colegiais, aos Moços do Coro e ao Mestre-Escola, mas também para justificar com que meios esta Escola ganhou a qualidade, e por isso, o prestígio e renome que tem nesta época.

“... o Colégio dos Moços do Coro tinha como função a preparação musical de cantores e instrumentistas para o serviço litúrgico interno, mas também acabaram por sair para outras instituições musicais portuguesas e estrangeiras.” ¹³⁴

¹³³ ALEGRIA, José Augusto (1985), *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*, pp. 6-34, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa

¹³⁴ HENRIQUES, Luís, *opus. cit.*, p. 79

¹³⁵ ibidem

¹³⁶ ibidem, p. 83



[38] Estante do Coro em ferro e couro, século XVI-XVII
Fonte: fotografia da autora, 2025

¹³⁷ ibidem

Em 1651 o coro contava com dez cantores e uma dezena de instrumentistas, formação que se manteve praticamente inalterada ao longo da segunda metade do século XVII.¹³⁵ Ao grupo de cantores juntar-se-ia, eventualmente, o grupo de Clérigos da Catedral e seria complementado com um pequeno número de Moços do Coro.

No que diz respeito à disposição espacial da música nas celebrações, segundo alguns relatos e documentos deixados, nomeadamente por José Augusto Alegria, já aqui abordado, os responsáveis pela prática musical distribuir-se-iam entre a capela-mor e o coro-alto. Na capela-mor existia um cadeiral de ambos os lados, onde estaria o coro capitular, formado pelos cónegos, bacharéis e beneficiários responsáveis pelo canto diário dos ofícios, exististindo possivelmente “*uma grande estante no centro da capela*”¹³⁶. Também nesta estante é cantado o repertório polifónico pelo grupo de cantores, com o Mestre de Capela ao centro da formação. Os instrumentistas, primordialmente de sopros, ficariam divididos entre a capela-mor, junto à estante, e tribunas colocadas junto à atual capela do Santíssimo. Aquando das obras na capela-mor, em meados do século XVIII, o coro-baixo foi transferido provisoriamente para o meio da nave central, e o grupo de cantores e intrumentistas foram realojados para uma das capelas laterais. O serviço do coro-alto decorria normalmente.¹³⁷

É, ainda, importante destacar que as linhas instrumentais e a composição do pequeno grupo foi, também, muito afetada pela própria evolução da Catedral. No início do século XVIII, sob a maestria de Pedro Vaz Rego, incluem-se linhas de violino nas obras musicais escritas para o serviço de capela e relata-se que, até ao final do século, os instrumentos de sopro são quase integralmente substituídos por instrumentos de cordas. A reabilitação da capela-mor, a ampliação do espaço e consequente aumento da reverberação, pode ter sido uma das razões para esta alteração dos intérpretes e do próprio repertório. A música segue a arquitectura, manipula, experimenta e transforma o espaço.

Ao longo da história da sua criação e sistematização, esta Escola não seria apenas um espaço de formação musical, mas também um centro de disciplina, excelência e inovação, sustentado por sólidas condições materiais e por uma clara consciência do valor da música no serviço litúrgico. Alguns dos grandes nomes da música renascentista têm nela o seu centro de formação inicial, nomeadamente, **Duarte Lobo, Filipe Magalhães e Frei Manuel Cardoso**. Os integrantes do reconhecido “*trio de ouro da polifonia renascentista*”¹³⁸ frequentam o Colégio da Escola de Música Eborense na mesma época, sob a maestria de **Manuel Mendes**, e têm um papel ativo nos Moços do Coro no século XVI. Estes compositores são posteriormente lançados para mais altos cargos dentro da formação e gestão de outras instituições religiosas pelo país. Duarte Lobo muda-se para a capital e torna-se Mestre de Capela da Sé de Lisboa, Filipe Magalhães torna-se Mestre da Capela Real Lisboeta, e tem grande influência na música sacra da monarquia portuguesa e no ensino musical da cidade, e Frei Manuel Cardoso, entra cedo na Ordem do Carmo e fixa-se no Convento do Carmo de Lisboa, onde vive 60 anos e desenvolve toda a sua obra própria. Este último destaca-se ainda como o compositor português com mais obra publicada no seu tempo (5 livros com 522 folhas de música impressa).¹³⁹

A Escola de Música da Sé de Évora afirmou-se como um dos mais notáveis centros de formação musical do Portugal quinhentista, conjugando estabilidade institucional, rigor disciplinar e excelência pedagógica. A Catedral potencia a escola, dentacando-se pela notável priorização da música e do som no contexto litúrgico, evidenciada pela organização e distribuição dos espaços destinados à prática musical, nomeadamente as tribunas da Capela-Mor, o púlpito no transepto, as antigas tribunas da Capela do Santíssimo e o coro alto, bem como pela construção e utilização de mais de cinco órgãos portáteis e dois órgãos fixos, testemunhando a centralidade da música na vivência e na arquitetura da catedral. O seu prestígio, construído ao longo de séculos, ultrapassou largamente o espaço eborense, influenciando a vida musical e litúrgica do reino, e consolidando Évora como um pólo incontornável da história da música sacra em Portugal. Em 1849, por falta de recursos financeiros, a Escola de Música da Sé de Évora é encerrada.

¹³⁸ ALEGRIA, José Augusto (1985), *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*, pp. 6-34, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa

¹³⁹ ALEGRIA, José Augusto, *opus. cit.*

[39] Pormenor do Órgão de Tubos Renascentista.
Fonte: fotografia da autora, 2025



V. Notas Conclusivas

O presente trabalho surge, inicialmente, da vontade de cruzar a arquitectura e a religião, e compreender de que forma o espaço religioso é capaz de conduzir o visitante a uma experiência de transcendência desde o momento da chegada ao templo, não apenas enquanto observador, mas enquanto corpo presente, sensível e participante do sagrado. Paralelamente, coloca-se a questão da música, como tema arquitetónico e ferramenta que promove este sentimento de transcendência, particularmente no espaço religioso. À luz desta questão, a Catedral de Évora revelou-se um caso de estudo particularmente fértil, na medida em que é um marco pioneiro deste cruzamento de disciplinas, articulando espaço, luz, matéria, som e memória histórica. O presente capítulo vem, de forma sumária, verificar o cumprimento de alguns dos objetivos colocados no início desta dissertação, desvendando de forma mais clara as respostas que foram, ou não, obtidas pela investigação proposta.

Tal como defendido por Rudolf Otto, e aprofundado nas páginas iniciais deste trabalho, o sagrado manifesta-se como uma realidade que excede o racional, convocando simultaneamente fascínio e temor. Esta ideia de Otto é particularmente interessante quando aplicada à arquitectura religiosa, e por isso vai servir como base teórica sobre a qual se identificam e constroem estas ferramentas arquitetónicas de alcance divino. O próprio edifício é desde o início pensado para refletir a entrada no sagrado e, por isso, mais que um espaço que acolhe a prática religiosa, o templo torna-se um dos seus principais mediadores. No caso da Sé de Évora, esta mediação constrói-se sobretudo através de uma narrativa espacial clara, ainda que marcada por tensões formais e estilísticas. A fachada poente surge numa escala densa e robusta, impondo desde o primeiro contacto com o visitante esta separação entre o mundo profano e o espaço sagrado. O Homem torna-se pequeno e insignificante, perante o divino, e prevalece a “*sensação de criatura*”.

Uma vez transposto o limiar entre o terreno e o divino, a entrada no templo oferece-nos uma sucessão rítmica de tramos que desenharam um caminho longitudinal que, elevando progressivamente o olhar, conduz o corpo e a atenção para o altar e reforça a dimensão espiritual da vivência religiosa. O número e a proporção revelam-se também temas que, ainda



[40] Nave Central e Capela-Mor
Fonte: fotografia da autora, 2025

que propostos por pensadores da antiguidade, continuam a ter grande relevância e reflexo nesta Catedral. Identifica-se um módulo que traduz o ritmo e a organização da planta, e aqui pode já identificar-se uma das primeiras estratégias fundamentais para o cruzamento da arquitectura e da religião: a construção de um percurso inteligível, onde o espaço orienta o movimento, o tempo e a expectativa do visitante. No caso da Sé Catedral de Évora, contudo, a coexistência de soluções românicas e góticas gera momentos de ambiguidade espacial, refletindo as circunstâncias históricas e materiais da sua longa construção.

A luz, por outro lado, assume um papel determinante nesta experiência. Foi possível destacar, ao longo do trabalho, alguns exemplos onde a luz ultrapassa a sua dimensão técnica, e é antes utilizada como matéria simbólica, capaz de intensificar o mistério (conceito também defendido por Rudolf Otto) e de marcar o ritmo litúrgico. Frequentemente é possível identificar uma vontade de conter a intensidade luminosa no interior do templo para, por um lado, marcar de forma muito afirmada esta barreira com a claridade do exterior, e, por outro, criar uma atmosfera de recolhimento que favorece a introspeção e a perceção do sagrado como realidade outra. Assim, a luz torna-se uma vantagem e a sua utilização pode manipular por completo o olhar do visitante, elevando ou desvalorizando diferentes espaços dentro do templo. No entanto, a Sé de Évora não explora a luz de forma plenamente dramatizada, como acontece nas grandes catedrais góticas europeias, permanecendo num registo mais contido e austero, que tanto pode ser lido como limitação quanto como coerência com o contexto cultural e económico em que foi erguida.

A dimensão artística e simbólica, neste templo, afirma-se de forma mais discreta. A escultura e ornamentação, ainda que existente, não se impõem como protagonistas do espaço, integrando-se numa lógica de conjunto, atribuindo ao espaço um carácter assumidamente rico, ainda que menos espetacular que os exemplos acima expostos. Esta contenção formal contribui para uma perceção do sagrado mais silenciosa, onde o visitante é convidado a uma participação interior ativa.

É, contudo, na articulação entre arquitectura e música que a Catedral de Évora atinge uma das suas expressões mais eficazes de transcendência. Como nos foi possível analisar, a história da Escola de Música Eborense demonstra que o espaço foi, desde o início, pensado, adaptado e vivido em função da prática musical. A música é parte ativa da experiência litúrgica e do próprio funcionamento da instituição religiosa. Este caso de estudo torna-se particularmente útil nesta dimensão, já que evidencia várias estratégias de integração do elemento sonoro como prolongamento da arquitectura e como veículo privilegiado da experiência religiosa. O coro, ainda que com sucessivas alterações de localização e utilização, o órgão e a própria configuração espacial respondem às exigências da oração cantada, transformando o som em matéria arquitetónica visível. A própria acústica é ampliada pela estrutura e desenho da Catedral, que toma partido de diferentes pés direitos e da cúpula sobre o cruzeiro para a difusão sonora. A música torna-se, portanto, veículo privilegiado da percepção do sagrado e da experiência sensorial do espaço.

Ainda assim, a análise crítica permite reconhecer algumas fragilidades. A progressiva perda da prática musical estruturada e a alteração dos modos de uso do espaço litúrgico ao longo do tempo fragilizaram a relação orgânica entre arquitectura, rito e comunidade. A visita a esta Catedral permitiu ter uma visão ainda mais pessoal e familiar da presença da música no quotidiano e na vida religiosa da Sé. Foi em conversa com alguns dos atuais responsáveis pelo seu funcionamento que foi clara esta perda. Atualmente a Sé funciona unicamente como espaço de museu, recebendo apenas celebrações de maior relevância, como a missa do Galo, as Eucaristias de preparação e celebração da Quaresma, entre outras. Rafael Reis, atual organista da Sé de Évora, confessa que sente que a perda do repertório pós-extinção das ordens religiosas teve um grande impacto no arquivo da Escola de Música da Sé, ainda que não me tenha sido possível encontrar informações acerca deste arquivo. Esta rutura compromete parcialmente a capacidade do edifício de produzir, no presente, a mesma intensidade experiencial que marcou o seu período áureo. Ainda assim a Eboraemúsica¹⁴⁰, Associação Musical de Évora fundada em 1987, faz um esforço para divulgar o trabalho dos grandes Mestres Polifonistas da

¹⁴⁰ Eboraemúsica, site oficial: <https://eboraemusica.pt/associacao-musical-de-evora/>

Escola de Música da Sé de Évora, promovendo eventos que continuam e homenageiam a herança por estes deixada. Anualmente, organizam as Jornadas Internacionais da Escola de Música da Sé de Évora, que reúne cantores amadores e profissionais, orientados por vários maestros de elevado prestígio internacional. A desvalorização do espaço nas últimas décadas, nomeadamente as obras na torre lanterna e a desativação do coro-alto, refletem-se claramente na qualidade da experiência musical sentida na Catedral. A fluidez e densidade sonora, originalmente pensadas, já não são sentidas com tanta clareza e, consequentemente, a música perde o seu poder no sentimento de simulação do divino na terra. A transcendência, que outrora emergia da conjugação equilibrada entre espaço, luz e som, depende hoje mais da memória e da interpretação.

Em síntese, a Catedral de Évora confirma, em grande medida, as hipóteses formuladas ao longo desta investigação. Através da sua estrutura espacial, da manipulação da luz, da contenção artística e, sobretudo, da centralidade da música, o edifício revela um conjunto consistente de estratégias destinadas a conduzir o visitante a uma experiência de transcendência. Ao mesmo tempo, as suas imperfeições, desequilíbrios e adaptações históricas tornam-na um exemplo particularmente honesto e humano de arquitectura religiosa, onde o sagrado não se apresenta como um efeito imediato ou garantido, mas como uma possibilidade que se constrói na relação entre espaço, o corpo e o tempo.

Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto (1985), *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, pp. 6–34.

ALBERDI, E.; **GALINDO**, M.; **LEÓN-RODRIGUÉZ**, A. L.; **LEÓN**, J. (2024), *Acoustics in Baroque Catholic Church Spaces*, pp. 911–993.

ALMEIDA, Nuno Miguel Moreira Pinto de (2018), *Da herança à criação – o Magnificat nos 400 anos da morte de D. Pedro de Cristo*, Dissertação de Mestrado em Música, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

ANTUNES, Joana Filipa Fonseca (2010), *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Prova de Dissertação de Mestrado em História de Arte, Património e Turismo Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ARANDA, M., & **ALEGRIA**, J. (1978), *Documentos sobre a música da Sé de Évora*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BAGENAL, Hope; **WOOD**, A. B. (1931), *Planning for good acoustics: a manual for architects, engineers, and others concerned with building*, London: Methuen.

BENJAMIN, Walter (1987), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7ª edição, São Paulo: Brasiliense.

BONSI, Davide; **STANZIAL**, Domenico (Setembro de 2007), *Acoustic Analysis of the St. Mark's Basilica in Venice by means of quadraphonic impulse response measurements*, International Symposium on Room Acoustics, Seville.

BRESCIA, Marco (2014), *Arquitetura sonora dos órgãos sêxtuplos da Real Basílica de Mafra*, Quiroga – Revista de Patrimonio Iberoamericano, n.º 23.

BRESCIA, Rosana Marreco (2021), *António da Silva Leite e a música para voz e três órgãos do Convento de Santa Clara da cidade do Porto*, p. 20, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade NOVA de Lisboa.

CORREIA, M. & **REBALDE**, J. (2017), *A Filosofia da Música de Boécio*, Civitas Augustiniana 6.

ELIADE, Mircea (1985), *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, Lisboa : “Livros do Brasil”.

FOCILLON, Henri (1943), *A Vida das Formas*, Lisboa: Edições 70.

FOUCAULT, Michel (1967), *Outros Espaços*, in: conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, traduzido a partir do inglês por Pedro Moura.

GIGA, Idalete (1998), *O Simbolismo do Canto Gregoriano*, revista HVMANITAS, nº50, pp. 347-368

GOMES, Paulo Fernando Sequeira Varela (2012), *O sistema de coros nas sés portuguesas dos séculos XV e XVI*, Coimbra: [s.n.]. Lição incluída nas Provas para o título académico de Agregado.

GRANJO, João Amado (2016), *Luz, Divino e Arquitectura*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

HENRIQUES, Luís (2017), *A Nova Capela-Mor Setecentista da Catedral de Évora: uma abordagem ao seu impacto na atividade musical de Pedro Vaz Rego e Ignácio António Celestino*, CESEM, Universidade de Évora.

JORGE, Virgolino Ferreira (2007), *Arquitetura, medida e número da Catedral de Évora*, artigo publicado em Monumentos, n.º 26, pp. 26-36.

JÚNIOR, Elias Feitosa Amorim (2019), *Luz, Imagem e Devoção Mariana nos Vitrais da Catedral de Notre-Dame de Chartres (Séc. XII–XIII)*, in Anais do V EPHA – Encontro de Pesquisas em História da Arte.

LUCENA, Armando (1946), *A Sé de Évora*, in: A Arte Sacra em Portugal, Monografias de Arte, pp. 73–98.

MORGAN, Kacie (2021), *Voice of the Cathedral: Sound and Space in Twelfth-Century Notre-Dame of Paris*, UCLA Electronic Theses and Dissertations, UCLA.

MOTA, Maria do Céu Aguiar (2010), *Arquitectura, Música e Acústica no Portugal Contemporâneo*, FAUP Publicações.

OTTO, Rudolf (1917), *O Sagrado*, Lisboa: Edições 70.

PAIVA, Francisco (2001), *Il Gesù- Antecedentes do projectos de Vignola e Della Porta para a igreja de Jesus em Roma e a influência destes sobre a arquitectura jesuíta*, Monografia, Universidade da Beira Interior.

POLIÓN, Marco Lucio Vitruvio (1914), *The Ten Books on Architecture*, Harvard University Press, Traduzido do latim por Morris Hicky Morgan, p. 179

RASMUSSEN, Steen Eiler (1959), *Experiencing Architecture*, capítulo X – *Hearing Architecture*, Cambridge : Massachusetts Institute of Technology.

REDDAWAY, C., & **QUASH**, B. (30 de agosto de 2024), *Visual arts and Christian theology*, in St Andrews Encyclopaedia of Theology.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano (2017), *A extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos*, Dissertação de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SANTOS, Sónia Maria de Jesus (2015), *Arquitectura e Som: O Órgão de Tubos de Maфра: Um Instrumento Musical Arquitectónico*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, FAUP.

SIMSON, Otto von (1991), *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*, Editorial Presença.

SOTERO, Fábio da Costa (2016), *Luz: Arquitetura do Sagrado*, Prova de Mestrado em Arquitectura e Iluminação, Instituto de Pós-Graduação – IPOG, Rio de Janeiro.

V.A. (2022), *The Development of the Early Acoustics of the Chancel in Notre-Dame 1160–1230*, procedente do 2.º simpósio: *The Acoustics of Ancient Theatres*, Verona, Italy.

V.A. (2025), *The Acoustics of 16th-century Jesuit churches in Andalusia: Latin cross plans following the modelo f Il Gesù*, Instituto Universitário de Arquitectura e Ciências da Construção, Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade de Sevilla.

YATES, Wilson (1999), *Arts in the Church: Communicating the Faith*, Word and World Journal, United Theological Seminary of the Twin Cities.

MOSTEIRO DE SANTA CRUZ (2011), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=4234, acedido em dezembro de 2025.

CATEDRAL DE ÉVORA / SÉ DE ÉVORA / CATEDRAL DE SANTA MARIA (2011), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725, acedido em agosto de 2025.

Iconografia

[1] Rudolf Otto, filósofo alemão; disponível em <https://jamesdholt.com/resources-for-teaching-religious-studies/philosophy-of-religion/the-religious-experience-argument/rudolph-otto/> (consultado em agosto de 2025)

[2] Basílica de Sant’Andrea, Mântua, Itália; disponível em https://www.wga.hu/html_m/a/alberti/mantua3.html (consultado em novembro de 2025)

[3] Utilização da Luz na Catedral de Notre-Dame; disponível em <https://www.theroadtoanywhere.com/notre-dame-cathedral-paris-france/> (consultado em novembro de 2025)

[4] Detalhe dos vitrais da rosácea na ala oeste da Catedral de Notre-Dame; disponível em <https://repository.digital.georgetown.edu/handle/10822/554234> (consultado em janeiro de 2026)

[5] Interior da Cappella degli Scrovegni, Pádua, Itália; disponível em <https://www.foliamagazine.it/viaggio-in-italia-la-cappella-degli-scrovegni-a-padova/> (consultado em novembro de 2025)

[6] Detalhe dos painéis pintados da Cappella degli Scrovegni; disponível em <https://www.foliamagazine.it/viaggio-in-italia-la-cappella-degli-scrovegni-a-padova/> (consultado em novembro de 2025)

[7] Detalhe dos painéis pintados da Cappella degli Scrovegni; disponível em <https://www.foliamagazine.it/viaggio-in-italia-la-cappella-degli-scrovegni-a-padova/> (consultado em novembro de 2025)

[8] O teatro romano segundo Vitruvio; disponível em https://en.wikisource.org/wiki/Page:Vitruvius_the_Ten_Books_on_Architecture.djvu/181 (consultado em novembro de 2025)

[9] Pintura que representa membros do clero numa sessão do Concílio de Trento, séc. XVII; disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/concilio-trento.htm> (consultado em março de 2026)

[10] Esquemas representativos dos vários Sistemas de Coros em alguns países da Europa pós-Concílio (séc. XVI-XVII) (consultado em agosto de 2025)

[11] Planta do Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra; disponível em http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=4234 (consultado em novembro de 2025)

[12] Interior da Igreja de Santa Cruz, Coimbra; disponível em <https://www.expedia.com.br/Igreja-De-Santa-Cruz-Coimbra-City-Centre.d6116862.Guia-de-Viagem?gallery-dialog=gallery-open> (consultado em novembro de 2025)

[13] Interior da Basílica de São Lorenzo, Florença, Itália; disponível em <https://dynamic-media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-o/17/b3/c7/22/20190522-133456-largejpg.jpg?w=1000&h=-1&s=1> (consultado em novembro de 2025)

[14] Igreja de San Sebastian, Mântua, Itália; disponível em <https://living.corriere.it/indirizzi/design-tour/gallery/mantova-da-scoprire/?pag=2> (consultado em novembro de 2025)

[15] Notre-Dame, Paris, cerca de 1525–1530; disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538065f/f8.image> (consultado em novembro de 2025)

[16] Plano de lugares do Capítulo de Notre-Dame dentro do espaço do coro; Craig Wright, Música e Cerimónia em Notre Dame de Paris, 500–1500 apud MORGAN, Kacie (2021), Voice of the Cathedral: Sound and Space in Twelfth-Century Notre-Dame of Paris, UCLA Electronic Thesis and Dissertations, UCLA, p. 244 (consultado em dezembro de 2025)

[17] Planta da Basílica de São Marcos, Veneza, Itália; disponível em https://www.e-venise.com/eglises-venise/saint_marc_venise_5.htm (consultado em novembro de 2025)

[18] Praça de São Marcos, Veneza, meados de século XVIII; disponível em <https://arpmuseum.org/museum/unser-haus/sammlungen/sammlung-rau/canaletto-der-markusplatz-in-venedig.html> (consultado em novembro de 2025)

[19] Interior da Basílica de São Marcos, Veneza, século XX; disponível em <https://www.britannica.com/topic/San-Marco-Basilica> (consultado em novembro de 2025)

[20] Planta da Igreja de Il Gesù, Roma, Itália; disponível em <https://artehistoriaciencia.blogspot.com/2013/03/il-gesu-planta.html> (consultado em março de 2026)

[21] Órgão acima da entrada principal, Igreja de Il Gesù, Roma; disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/Il_Ges%C3%B9_%28Roma%29?utm_source=chatgpt.com#/media/File:Rom_Il_Gesu_Positiv_\(1\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Il_Ges%C3%B9_%28Roma%29?utm_source=chatgpt.com#/media/File:Rom_Il_Gesu_Positiv_(1).JPG) (consultado em março de 2026)

[22] Interior da Igreja de Il Gesù, Roma; disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_the_Ges%C3%B9#/media/File:01_Il_Gesu_Nave.jpg (consultado em março de 2026)

[23] Interior da Basílica de Mafra, disponível em <https://www.e-cultura.pt/evento/18878> (consultado em novembro de 2025)

[24] Órgãos da igreja da Basílica de Mafra. Simetria e equilíbrio; fotografia de André Lopes disponível em <https://pt.pinterest.com/pin/365073113516268048/> (consultado em novembro de 2025)

[25] Exemplo de notação aquitana; disponível em ALEGRIA, José Augusto (1985), O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI), p. 28, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa (consultado em setembro de 2025)

[26] Método de notação musical em vigor dos dias de hoje; disponível em ALEGRIA, José Augusto (1985), O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI), p. 28, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa (consultado em setembro de 2025)

[27] Fotografia aérea da Sé Catedral de Évora atualmente; disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2725 (consultado em janeiro de 2026)

[28] Fotografia do interior do claustro, 2025

[29] Nave da Sé de Évora

[30] Cabeceira da Capela-Mor da Sé de Évora, 2025

[31] Planta da Sé de Évora (nível da nave) – estudo, 2025

[32] Pormenor do Cadeiral do Coro-Alto, 2025

[33] Interior da Sé de Évora: posição do órgão em relação ao Coro-Alto, 2025

[34] Corpo Poente da Sé de Évora, 2025

[35] Torre-Lanterna octogonal, 2025

[36] Fachada Sul e Poente da Sé de Évora – estudo, 2025

[37] Livro dos Ofícios, disponível em <https://www.evoracathedral.com/index.php/escola-de-musica/> (acedido em janeiro de 2026)

[38] Estante do Coro em ferro e couro, século XVI-XVII, 2025

[39] Pormenor do Órgão de Tubos Renascentista, 2025

[40] Nave Central e Capela-Mor, 2025

Arquitectura como Partitura do Sagrado:
Arquitectura Religiosa e Música Sacra como
simulação do Transcendente

Ana Catarina Serrano de Almeida

FACULDADE DE ARQUITECTURA

