



# O Órgão Barroco

da Capela  
da Universidade de Coimbra

JOEL CANHÃO



Imprensa da Universidade  
Coimbra • 2005

(Página deixada propositadamente em branco)

JOEL CANHÃO

**O Órgão Barroco  
da Capela  
da Universidade  
de Coimbra**



Imprensa da Universidade de Coimbra

**Coordenação Editorial**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**Concepção Gráfica**

António Barros

**Créditos Fotográficos**

Delfim Ferreira, © GCI-IVE, p. 28, 36a

Joel Canhão, p. 27, 29-38

**Paginação**

António Resende

[Universidade de Coimbra]

**Execução Gráfica**

Gráfica de Coimbra, Lda

Palheira • Assafarge

3001-453 Coimbra Codex

**ISBN**

972-8704-40-2

**ISBN Digital**

978-989-26-0809-9

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0809-9>

**Depósito Legal**

224095/05

## ÍNDICE

PREFÁCIO .....	5
UMA NOTA BREVE .....	7
O ÓRGÃO BARROCO DA CAPELA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA .....	9
BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA .....	24
DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS .....	25

(Página deixada propositadamente em branco)

## PREFÁCIO

O presente estudo sobre o esplendoroso órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra, de valioso conteúdo e atraente apresentação, tem a assinatura de Joel Canhão, o organista titular do mesmo instrumento desde há muitos anos. O magnífico instrumento de caixa bordada a ouro faz como que parte da vida real do escritor, transfigurada pelo sonho.

Joel Canhão, que assina esta pequena obra escrita com amor e acertada visão, é um dos artistas mais conhecidos desta cidade de nobres tradições académicas e culturais. Como escritor e poeta, sob pseudónimo, das suas mãos têm saído buriladas pequenas jóias de brilho sedutor. Com ar natural, a sua linguagem respira nobre opulência.

A sua actividade artística não se tem limitado ao espaço coimbrão, mas abarca outros pontos do país e regiões dentro e fora da Europa. Levou o coração da nossa terra ao perto e longe com o mesmo ardor e entusiasmo que marcam as suas obras.

Joel Canhão desempenhou um papel de relevo como dirigente do Orfeão Académico de Coimbra e do Coro dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra ao actuar dentro e fora de Portugal. Nesse trabalho de particular dificuldade tornou-se um portador cultural, dando a conhecer uma parte significativa da melhor música coral polifónica portuguesa e do seu folclore.

Trata-se duma figura multifacetada de poeta, de músico em plena actividade, como organista e compositor, de pedagogo sempre atento à formação musical correcta das crianças e também dos adultos. Toda a sua

carreira é fortemente marcada por notáveis iniciativas enriquecedoras de cultura artística, como o deste trabalho sobre o Órgão da Capela de S. Miguel, marco representativo das melhores tradições da Universidade de Coimbra.

É certo que este Órgão tem merecido a atenção de vários organistas e musicólogos, compulsados criteriosamente por Joel Canhão para neles se inspirar e recolher o que achou de mais apropriado ao seu projecto originário desta monografia. Com razão, achou que ainda tinha mais alguns dados valiosos e pormenores enriquecedores do que já fora dito por esses autores, como António Ribeiro de Vasconcelos, E. Souberbielle, e W. D. Jordan.

Importa sublinhar que Joel Canhão tem vindo a contribuir de modo positivo para a solução dum projecto ambicioso desde há muito tempo formulado por musicólogos e a nível nacional pelos responsáveis do Património Artístico Nacional. Como se fez na Holanda, na Bélgica, na França e na Espanha, torna-se cada vez mais urgente o levantamento dos órgãos Históricos de Portugal, por meio duma colaboração coordenada de investigadores, musicólogos, organeiros, organistas e técnicos de fotografia com o apoio financeiro de patrocinadores. O ideal seria que uma só pessoa dominasse todas essas vertentes. E o contributo de Joel Canhão neste campo é bem positivo.

O leitor atento desta obra invulgar, em boa hora publicada com apurado gosto editorial, poderá com certeza verificar por si mesmo o seu mérito real.



## UMA NOTA BREVE

Para além da sua beleza plástica, nunca suficientemente conhecida, o órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra é um testemunho permanente da Música universitária. Esta foi aqui historicamente privilegiada e o órgão era a sua voz maior, a solo ou a apoiar o cantochão e a polifonia que o lente ensinava, criava e dirigia. Então a Universidade, com a sua Capela, comungava com a Igreja na vida e no saber. Hoje, dissolvido o compromisso histórico-cultural, aquele espaço preserva, pelo menos, a sacralidade de um instrumento precioso cujo reinado teima em não ter fim. Se no passado remoto a sua mensagem estética era recebida por toda a população universitária, nos dias feriais como nas grandes festividades, por vezes em concertante rico e variado, hoje ela soa apenas, ou quase só, aos ouvidos dos melómanos que se deixam guiar pela inteligência de Coimbra. Compromisso natural e missão estética, que não apenas científica, de uma Universidade histórica. Este trabalho, mais um contributo precioso da arte e dedicação do seu autor, consagrado organista da Universidade, seja ainda afirmação de que os tempos passam mas a Música permanece afirmando a transcendência no coração e na vida.

---

José Maria Pedrosa Cardoso  
*Docente de Música da  
Universidade de Coimbra*

(Página deixada propositadamente em branco)

**O ÓRGÃO BARROCO DA CAPELA  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

*L'orgue à tout jouer n'est pas seulement  
une chimère, c'est un contre-sens*

Edouard Souberbielle

Do acervo patrimonial de que dispõe a Universidade de Coimbra, instituição mater cujo corpo ilumina o tempo com as luzes do saber, o órgão da veneranda capela de S. Miguel, outrora designada Real Capela, constitui, indubitavelmente, uma das mais valiosas peças do seu espólio artístico. De facto, esse cantor-mor vestido de preciosa caixa que lhe emoldura o poder expressivo das vozes para as erguer às alturas infinitas do rosto de Deus, perfila-se no espaço da organaria portuguesa como uma das suas peças de maior quilate.

Ao debruçarmo-nos sobre matéria tão cara ao nosso espírito, cujo teor o tempo sublinha num convívio superior a três décadas, gostaríamos de focar, particularmente, os traços essenciais do instrumento em si, como segmento e agente de fruição estética, de cultura e de identidade. Nessa perspectiva tentaremos desenhar um retrato capaz de proporcionar ao homem preocupado com valores que transcendem a deambulação doméstica

ou ao simples melómano, o contacto com um objecto real ao alcance da sua medida.

Nos documentos que refere sobre o estado de um órgão mais antigo, António de Vasconcelos começa por afirmar que no «*século XVI havia um órgão no coro da capela da Universidade*»<sup>(1)</sup>. Porém, a maioria dos testemunhos que ele próprio apresenta, quer o mais antigo de 1581, quer os restantes do século XVII e princípios de oitocentos, exprime-se no plural: «*reforma dos órgãos*», «*concertar os órgãos da capela*», «*affinar os órgãos*», «*de sorte que os ditos órgãos*», etc.. Não há dúvida que a primeira coisa que pode assaltar o espírito do leitor é a contradição entre a afirmação inicial e as expressões plurais seguintes. Porém, estamos em crer que, à semelhança do que acontece com o órgão actual que suscita, por vezes, expressões plurais quando se alude a três órgãos no sentido de secções — órgão (ou secção) principal, órgão de eco e órgão positivo — também aquelas deverão ser tomadas na mesma acepção.

Mas, um ou mais que fossem, a questão centrava-se nas despesas com o órgão ao longo de cerca de um século, através de intervenções incapazes de lhe restituir a saúde a não ser por breves períodos, e que conduzem a mesa da fazenda na visitação de 1731, certamente bem informada do tempo propício em curso, a optar pela construção de um novo instrumento.

Corriam os primórdios das calendas de 1732. Sob o absolutismo de D. João V, o reino navegava então as marés vivas do ouro e dos diamantes que do Brasil vinham inundar as ocidentais praias da fazenda lusitana. Na mesma ala arquitectónica da capela, erguera-se já a Biblioteca Joanina (1717/1728), essa relíquia da cultura, «a mais bela, a mais ricamente ornada, que jamais visitei», na expressão do Conde Raczinski<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> Vasconcelos, António de — *Real Capela da Universidade: alguns apontamentos e notas para a sua história*. Coimbra, A.U.C., Livraria Minerva, 1990, p. 66.

<sup>(2)</sup> Smith, Robert C. — *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1963, p. 116.

Ali mesmo, *in loco*, se fez estalar o grito de madeiras feridas, mordidas pelo impiedoso ferro e adoçadas pelo artífice, se ateou o forno para fundir enormes quantidades de chumbo e de estanho. Ali ecoaram os balbuceios natalícios dos primeiros tubos destinados ao órgão que ao fim de cerca de dezoito meses se dava por acabado embora hoje se saiba que o seu término teria lugar alguns anos mais tarde.

Situado na parede do lado da Epístola, ao nível do coro, numa moldura de azulejos e de duas amplas janelas cuja luz lhe acentua o relevo da fachada, foi concluído, de acordo com recentes estudos da investigadora Maria do Amparo Carvas Monteiro<sup>(3)</sup> em Setembro de 1737, onde permanece para louvar a Deus na formosura das suas vozes e sensibilizar o homem ajoelhado aos pés da Virgem.

Através da referida investigação<sup>(4)</sup>, fica definitivamente demonstrado que a sua paternidade pertence a Manoel de S. Bento, organeiro português de grande estatura, sem dúvida um dos príncipes da organística nortenha e cujo nome ficou ligado à construção de outros instrumentos<sup>(5)</sup>. A pintura da caixa é obra do artista conimbricense Gabriel Ferreira da Cunha e o espantoso trabalho de talha provem de uma equipa que, a partir de Maio de 1732, provavelmente, se entregou ao trabalho e cujo número chegou a contar com oito elementos, entre os quais o entalhador Manoel da Silva<sup>(6)</sup>. O seu valor

---

<sup>(3)</sup> Monteiro, Maria do Amparo Carvas – O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Coimbra, *Munda*, n.º 47, 2004.

<sup>(4)</sup> Monteiro, Maria do Amparo Carvas – *ibidem*.

<sup>(5)</sup> Construiu ou restaurou os seguintes órgãos: da Igreja de S. Cruz de Coimbra (1719-1724); da Sé Catedral de Viseu (1721-1722); da Capela da Universidade de Coimbra (1732-1733); da Igreja cisterciense do Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo, Arouca (1739-1743); da Igreja de S.<sup>ta</sup> Clara-a-Nova, coro baixo, Coimbra, (1746-1749). In Jordan, D.W., *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, Organ Yearbook, vol. XXII, 1992, pp. 5-67.

<sup>(6)</sup> Jordan, D. W. – *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, op. cit., p. 23-24.

em metal sonante, incluídos os 215\$000 reis do douramento e da pintura, ascenderia a 3.346\$000 reis.

Das simples manutenções ou restauros efectuados ao longo de uma vida quase tricentenária e numa perspectiva geral, não há notícias relevantes que valha a pena referir. O único aspecto que se poderia aqui exarar, à guisa de lição, encontraria expressão adequada, certamente, nas palavras desamor e negligência a que foi votado algumas vezes, especialmente em meados do século XIX, durante as grandes obras da capela. Logo a seguir, em 1860, o desastroso restauro entregue a *organeiros curiosos*, amputou-o de vários elementos, *inutilizando registos com o desaparecimento de tubos e até um pequeno órgão suplementar de tubagem de cobre, situado na casa dos foles e que respondia ao registo do eco*. Em 1870 foi solicitada ao reitor autorização para *um concerto (sic) radical em muitos registos que não funcionam e outros que só funcionam com grande dificuldade*. Porém, em 1908, António de Vasconcelos acrescenta que *o magnífico instrumento, bem digno de outra sorte, ainda se encontrava no mesmo estado*. Como a notícia a propósito do restauro de 1939 veiculava a informação que o órgão não funcionava havia mais de 50 anos<sup>(7)</sup> e desconhecendo-se outras intervenções, estamos em crer que teria passado o longo período desde 1860 no estado acima referido.

Dos dois restauros efectuados no século XX, o primeiro esteve a cargo da firma lisbonense de João Sampaio & Filho. No âmbito desta intervenção, o que ressalta é a dotação de um ventilador eléctrico que substituiu o trabalho manual dos foleiros nos seis foles de origem. Reportando-se ao restauro da mecânica, sem tocar na canaria, E. Souberbielle evoca, a propósito, o trabalho executado no órgão de S. Vicente de Fora, no qual a mesma empresa revelou *prudência respeitosa*. A primeira prova pública do

---

<sup>(7)</sup> Diário de Coimbra, 1939-07-30.

instrumento teve lugar a 28.07.1939, num recital executado por Mário de Sousa Santos<sup>(8)</sup>, organista da Igreja do Corpo Santo de Lisboa, depois professor de Canto Coral do Liceu de D. João III de Coimbra e de Piano e Composição no Conservatório de Música da mesma cidade.

Foi neste restauro que os registos classificados *ab initio* em palmos, como era tradicional, foram alterados e passaram a ser traduzidos em pés<sup>(9)</sup>, o que significa que ao actual Aberto de 16' (dezasseis pés) correspondia a designação de 24 (vinte e quatro palmos); ao actual Aberto de 8' (oito pés), um registo de 12 (doze palmos); ao Pífano de 4' (quatro pés) um de 6 (seis palmos), etc., embora se possa admitir que alguns se mantiveram, a julgar por obras escritas muito antes, e que exibem o nome de alguns jogos. Mas, como observa Jordan, *torna-se difícil ou mesmo impossível determinar com rigor a nomenclatura de origem, antes desta intervenção*<sup>(10)</sup>.

O segundo e último restauro, datado de 1972/73, foi executado pela conhecida firma holandesa Flentrop, a expensas da Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do Programa de Restauro de Órgãos Portugueses. Desmontado o instrumento, seguiu para a Holanda onde foram recuperadas as partes de maior desgaste quer na mecânica quer na canaria. Esta intervenção foi fiel à traça de origem, podendo-se afirmar que lhe restituiu as possibilidades inerentes à construção, se exceptuarmos a referida falta de jogos de bronze, próprios da parte de eco, subtraída em 1860. Reposto no

---

<sup>(8)</sup> Diário de Coimbra, 1939-07-30 — Executou Bach, Schumann, Massenet e Haendel. Quando o conhecemos (1968), tocava na Igreja de S.<sup>ta</sup> Cruz.

<sup>(9)</sup> A designação de cada jogo é referida em *pés* ou em *palmos*. O pé equivale a cerca de 0,33 cms. e o palmo a 0,22 cms. Quando se refere um *jogo de 8'* (oito pés) ou *jogo de 12* (doze palmos), significa que o maior tubo desse jogo atinge o comprimento de 8 x 0,33 cms = 2,64 mts, o que equivale em palmos a 12 x 0,22 cms. = 2,64 mts.

<sup>(10)</sup> Jordan, D.W. — *Órgãos Portugueses: a Documentation and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*. Austrália, University of New England, 1979, p. 246.

seu lugar no ano seguinte, a apresentação foi um sucesso que recordamos vivamente com o maior agrado, à qual assistimos no dia 8 de Maio de 1973, num concerto de Klaas Bolt, compatriota da firma<sup>(11)</sup>.

Depois desta intervenção contabilizam-se, sobretudo, algumas afinações, já que a utilização em concertos o exige em cada temporada, nas quais tem figurado, até há pouco, como único órgão da cidade capaz de responder a esse quesito. Uma que outra limpeza ou solução para libertar os tubos da calíça do tecto, pequenos ajustes mecânicos e reparação de alguns tubos, têm sido os pontos mais urgentes da sua manutenção. Mas sabe-se que a breve trecho exigirá cuidados mais fundos como sejam questões ligadas ao importantíssimo sistema de ar, da fonte aos tubos, assim como o restauro de jogos que o reclamem, no qual se inclui desde já a *surdina*. A erosão e o inevitável desgaste do tempo, exigem redobrada atenção no sentido de se manter viva e funcional uma peça cujo valor não é quantificável e que urge preservar como tudo o que é património do espaço cultural que ocupamos entre as nações.

Enquanto instrumento, a sua grande particularidade reside no facto de condensar num só manual de 54 teclas, do Dó1 ao fá5, um comando que normalmente, se distribuiria por três teclados. *Eis uma forma altamente imaginativa de resolver problemas de espaço*<sup>(12)</sup>, como diria M. Valença, *mas que impõe limitações ao organista*.

Na opinião do mesmo autor, *a técnica de juntar num só manual três secções diferentes, embora engenhosa, pôs o problema de fornecimento do ar a todos os registos na devida pressão. Para rodear essa dificuldade o construtor dotou o órgão dum sistema de reduções, feito por meio de grandes válvulas manobradas por pedais. Por meio desse processo o fornecimento*

---

<sup>(11)</sup> Diário de Coimbra, 1973.05.08 — O programa incluiu obras de Bach e de Scarlatti.

<sup>(12)</sup> Valença, Manuel — *A Arte Organística em Portugal (c.1326-1750)*. Braga, Francisca-na, 1990, p. 266.



de ar é limitado às secções escolhidas pelo executante. Torna-se evidente que o construtor lutou com falta de espaço para montar toda a canaria com seus mecanismos<sup>(13)</sup>.

De facto, a fábrica deste instrumento de tracção mecânica, detem no interior a complexa anatomia de um órgão composto por três secções, por sua vez subdivididas em sete áreas: primeiro órgão ou principal, dotado de *fundos, misturas e palhetas*; o segundo, *com fundos e uma mistura*; e o terceiro, igualmente dotado das duas famílias anteriores a que se junta uma interessante *palheta* denominada *surdina*, já acima referida.

A estas sete secções correspondem sete pedais de chamada para o pé direito e, simetricamente, sete de anulação para o pé esquerdo, cuja distribuição não progride por ordem numérica. Assim, os três pedais do primeiro órgão ocupam as extremidades, seguindo-se os dois pedais do terceiro e depois, na extremidade interna, os do segundo. Como se verifica um grande contraste de volume sonoro entre o órgão principal e o segundo, um dos procedimentos de bom efeito a explorar, pode passar justamente pelo acoplamento dos dois órgãos, fechando ou abrindo uma ou mais secções do primeiro.

Aos pés do organista, do lado direito sob os registos, situam-se ainda dois pequenos pedais/teclas ou tambor, utilizáveis para efeitos especiais de carácter percussivo ou de baixo sustentado.

Construído na linha genealógica do *órgão ibérico*, particularmente desenvolvida na Península, do século XVI ao XIX, dispõe apenas de um manual, como foi referido, designado *manual partido*, por quebrar, de facto, a sequência tímbrica da maioria dos jogos, possibilitando contrastar sonoridades diferentes nos graves até ao dó central e, da região média ao agudo, desde o dó#3 ao fá5. A título de exemplo, isto significa que é possível executar

---

<sup>(13)</sup> Valença, Manuel – *ibidem*.

na mão esquerda uma parte de fagote, desde que não ultrapasse o dó central, acompanhado na parte aguda da mão direita, por jogos de fundo.

Ao contrário de um número significativo de órgãos cujo teclado inicia a região grave a partir de uma *oitava curta*<sup>(14)</sup> – podem citar-se o órgão de S.<sup>ta</sup> Cruz, os dois de S.<sup>ta</sup> Clara e o do Seminário Maior, todos na mesma cidade – o da Universidade dispõe de uma oitava completa.

O espectro tímbrico é assegurado por um total de 41 registos accionados em profundidade: 22 à esquerda e 19 à direita. Exceptuando os quatro registos completos do IIº órgão, todos os outros, pertencentes ao Iº e IIIº órgãos, são meio registos, permitindo, pois, contrastar os timbres da região grave com os timbres da região aguda. Assinale-se que no órgão principal há cinco registos que funcionam como registos inteiros, já que a continuidade de altura e de timbre é assegurada em toda a extensão do teclado:

Aberto de 16'

Aberto de 8'

8ª Real

Cheio

Címbala

À excepção da trompa real, interna e de som arredondado, os restantes tubos de palheta perfilam-se em forma de leque horizontal no exterior da fachada, num desenho estético de grande efeito, tal como a sonoridade que projectam quando devidamente doseada. Família dotada de certa aspereza sonora propícia à evocação de cenas belicistas peninsulares, deu origem à expressão *em chamada*, inspirando *batalhas*<sup>(15)</sup> e, com outros factores, con-

<sup>(14)</sup> Oitava curta: sistema de construção mais económico e menos espaçoso que reduz o número de teclas de 12 para 8.

<sup>(15)</sup> Batalha – tipo de peça para órgão, praticada no século XVII em Portugal e Espanha, na qual se pretendia evocar cenas de guerra, aproveitando os recursos técnicos do instrumento. Ou, noutro sentido, alegoria sonora para sugerir a luta entre Deus e o Diabo.

quistando a citada designação que o particulariza com o nome de *órgão ibérico*, para o distinguir dos seus congêneros europeus.

Uma observação atenta da fachada leva-nos a concluir a existência de duas áreas distintas: uma constituída por tubos — *o instrumento* — e outra formando uma enorme moldura circundante, requintadamente esculpida e pintada — *a caixa*.

Detendo-nos na parte exterior do instrumento, verificamos que os tubos divergem uns dos outros quanto à posição, forma, tamanho e estrutura: uns posicionam-se verticalmente em várias torres distribuídas lateralmente a partir de uma torre central com o escudo português pintado no tubo médio; outros alinham-se horizontalmente recortando a caixa com uma espécie de cintura envolvente. Aqueles, são cilíndricos e labiais, exibindo o ouro dos lábios em torno da boca; estes são cónicos, de palheta, alargando progressivamente até ao pavilhão dourado. Parte dos *fundos* e das *palhetas* somando 184 tubos — 45 verticais e 139 horizontais — não é senão uma pequena amostra do que permanece escondido e que, em termos numéricos atinge os 2114 tubos que assumem outras formas e outros materiais. Enquanto o estanho se considera o metal nobre das fachadas, no interior outros metais menos dispendiosos completam o elenco, como ligas de estanho e de chumbo, alumínio, cobre e até zinco. Porém, nem só de metal vive o órgão, já que algumas madeiras como o bordo, o castanho, o carvalho, o abeto, o mogno, a nogueira e outras, ocupam nele um papel importante, sobretudo na construção de tubos graves dos jogos de embocadura. Aqui não há tubos de madeira à vista. Os que integram a canaria encontram-se no interior. É possível observá-los nalguns órgãos, como no caso do órgão do coro baixo da igreja de S.<sup>ta</sup> Clara-a-Nova, em Coimbra, onde, de forma privilegiada e excepcional, se exibem ao centro da fachada.

A carência de um pedal de expressão não permite jogar com o recurso da nuance no interior do mesmo jogo. Digamos que os contrastes se processam na linha dinâmica do *subito*. Mas a possibilidade de oposições, não só dinâmicas como tímbricas, com o emprego alternado das várias secções

dos três órgãos, pode resultar de grande efeito expressivo e emocional, criando um discurso sonoro do maior interesse. A sonoridade do IIº órgão, sobretudo, garante da voz mais longínqua do instrumento, atinge um clima de grande poesia, lírica e mística, que supera as vozes do IIIº, mais terrenas, mais encorpadas e menos redondas, particularmente no meio registo direito. De uma forma geral, *a melhor sonoridade* – como argutamente observou M. Valença – *é obtida pelo uso de pequenos conjuntos em cada secção dialogando entre si*<sup>(16)</sup>.

O maior problema e único, talvez, que se levanta ao executante é a questão do trabalho com os pedais. Ou se defende com o seu emprego parcimonioso ou recorre a um ou dois auxiliares para gerir as registações que pretende utilizar. Mesmo o seu aprofundamento incompleto constitui um risco porque, não permitindo o circuito de ar à pressão necessária na secção respectiva, traduz-se em desafinação. Convém pois ter em conta esta questão ao estudar o instrumento.

Se, antes de se produzir em concerto, dispuser de tempo suficiente para se consagrar um pouco à prática da deslocação dos pés e à memorização das várias secções, poderá começar pelo simples apoio simultâneo nos dois pedais de cada extremidade à esquerda e à direita. Encontrará sobre os mesmos a indicação de *Fechar e Abrir*.

O aprofundamento do pedal direito extremo abrirá os *fundos do órgão principal* e o movimento contrário à esquerda anulará o mesmo efeito. Faça-se a experiência com alguns registos à esquerda e à direita da mesma família. A sua divisão por órgãos também se encontra assinalada junto aos puxadores.

18

Abra-se depois uma ou duas misturas de um lado e do outro apoiando o pé esquerdo e o direito no pedal interior seguinte. É o pedal das *misturas*. Com estes dois pedais abertos, o órgão principal responderá com as

---

<sup>(16)</sup> Valença, Manuel – op. cit., p. 266.

duas famílias de *fundos e misturas*. Pode-se observar já, como é possível alternar estas duas cores mas, se se atravessar o pé simultaneamente nos dois pedais, com um outro órgão acoplado previamente, o efeito poderá ser ainda mais inesperado.

Anulem-se agora as *misturas* e, preparando um registo de *palheta* à direita ou à esquerda — há várias opções — avance-se ligeiramente os pés ao encontro do pedal situado entre os dois anteriores, como se pretendêssemos pisar a tecla preta de uma *pedaleira*. Trata-se do pedal correspondente à secção das *palhetas* do órgão principal. E teremos assim trabalhado com os pedais das três secções do primeiro órgão.

Para os outros dois órgãos é óbvio que podemos realizar idênticas experiências e aquelas que a imaginação alcance e o instrumento permita.

Porém, há organistas que, perante as dificuldades que a questão pode acarretar e, sobretudo, pela escassez de tempo para adquirir o à-vontade necessário, preferem outras soluções, entre as quais o recurso a um ou dois auxiliares para gerir a registação. De alguns anos a esta parte são cada vez em maior número os que adoptam esta opção, procedimento mais seguro embora, impensável, talvez, em tempos mais recuados. E, para expressões atribuladas de grandes organistas, de mãos na cabeça em volta do órgão, balbuciando temores do tipo *oh! qu'il est fou*, todas as soluções dignas são aceitáveis.

Juntando-se ao coro de artistas, de estudiosos e de melómanos que tantas vezes têm evocado a qualidade sonora deste cantor de louvar a Deus, também esta memória não pode deixar de fazer uma curta referência ao assunto. De facto, na linha de uma estética que pretenda focar o objecto ideal, a plasticidade do som e o que dele se pode fruir em termos de inefável, é a virtude mais alta a apreciar em qualquer instrumento. Dir-se-ia a sua alma específica.

No caso vertente, o estudo que E. Souberbielle realizou quando da sua visita, não deixa dúvidas quanto à fruição desse fenómeno que exprime nos seguintes termos: *La première chose qui nous ait frappé dans l'orgue de*

*L'Université de Coimbra est l'intensité des fonds, exceptionnelle, croyons-nous, même dans l'orgue ibérique.* Excepcional é o adjectivo que emprega — note-se.

Baseado em medições comparadas com outros dois órgãos — um Gabler de Weingarten (factura alemã) e um Clicquot da Catedral de Poitiers (factura francesa), adianta duas causas para justificar a intensidade expressiva a que se refere: a pressão elevada (103 mm.) e o facto dos tubos de 8' e de 16' serem abertos, com um aumento significativo do corpo na região grave.

Associando uma tal concepção à ausência de *pedaleira* (a pedaleira em Portugal é tardia), parece poder depreender-se destes factores uma compensação à profundidade sonora que ela introduziria. As suas reflexões derivam depois para questões ligadas à *proporção*, área transcendente em torno do *número de ouro* ou *divina proporção*, do maior interesse nos estudos estéticos relativos ao homem, às artes e à natureza, mas que ultrapassa este escrito generalista.

No panorama do século de ouro da organaria portuguesa que atingiu na época de oitocentos a sua mais alta expressão, não resta dúvida que este instrumento exprime, no âmbito da referida sonoridade, uma proporção e harmonia que o guindam a um lugar de relevo, senão mesmo de excepção. Perante o veludo untuoso que se projecta no espaço, à medida que a escala sonora se afunda num jogo de 16', como na generalidade dos flautados — observem-se as duas flautas do primeiro órgão — quem o escuta percebe uma sonoridade invulgar que parece transcender os mecanismos ocultos onde nasce, para atingir o ponto nevrálgico da secção dourada, lugar ideal onde o equilíbrio mora. *No espaço disponível não era possível colocar jóia mais preciosa, feita com engenho e audácia* — diz a sábia leitura de M. Valença<sup>(17)</sup>.

---

<sup>(17)</sup> Valença, Manuel — *A Arte Organística em Portugal depois de 1750*. Braga, Franciscana, 1995, p. 201.

Numa linha estética fortemente enraizada em Roma e que, involuntariamente, evoca o nome de Bernini, entre outros, o espectáculo e a exuberância traçam duas coordenadas essenciais do movimento barroco, onde se insere o joanino e em cuja estilística se filia a caixa do órgão da Universidade.

Para além de outros factores como a difusão de gravuras e de livros ilustrados, a chegada de artistas estrangeiros à magnificente corte de D. João V, constitui uma importante componente que introduziria no léxico ornamental um novo vocabulário que punha em causa os cânones do anterior barroco lusitano. As caixas dos órgãos portugueses testemunham essa mudança de linguagem e documentam uma das temáticas mais caras à escultura em talha dessa época, com maior incidência no norte, é certo, mas disseminada por todo o território. ... *Os órgãos* — afirma R. Smith — *simbolizam ao mais alto grau a pompa e grandeza do barroco*<sup>(18)</sup>.

Qualquer que seja o ângulo de observação desta requintada e fulgurante epiderme que veste o corpo do instrumento, fica no observador a percepção de uma elegância e harmonia perfeitamente combinadas. Do equilíbrio geral que a forma atinge, aos episódios estilísticos e diversificados que a povoam, tudo resulta num conjunto artístico de alto nível. Um conteúdo rico — o instrumento — envolto num vestuário do mais fino gosto — a caixa!

A forma e a luxúria ornamental expressa numa talha esculpida por goivas de mestres que animam toda a peça de uma vitalidade em perpétuo movimento, revestem-na também de uma força que não se confina apenas ao, já de si, ilimitado campo da arte, mas que o extravasa como mensagem, no contexto apelativo de toda uma filosofia religiosa dirigida ao homem e que a envolvimento do espaço reflecte e aprofunda.

---

<sup>(18)</sup> Smith, Robert C. — *op. cit.*, p. 167.

Da sumptuosa mísula onde não ocorrem espaços mortos, lavrada por uma profusão de ornatos de inspiração naturalista e animada por desenhos que a contrapontam e transformam numa espantosa polifonia visual, escaldando o olhar até ao remate da coroa joanina, concepção gémea do que se pode observar na biblioteca da *Real Livraria*, tudo se reduz como que a um sopro de beleza que confere ao conjunto um estatuto de quase imponderabilidade.

Descendo do alto pelos flancos, fazendo honras ao escudo, deparam-se dois anjos empunhando trombetas — instrumento de apoteoses e encenações apocalípticas — sobrepujando o concheado central de onde nascem os cortinados fingidos ou cortinas de fraldas tormentadas. Eis o fingimento da realidade, espectáculo, teatro, que o barroco assume.

Três anjos nus, de um lado e de outro, executantes de sopros, descem ao nível onde os cortinados cedem o lugar aos tubos da fachada, cuja plúmbea cor contrasta com o grito do charão vermelho e dos dourados.

A balaustrada, de curvilíneo suave na qual a grande tónica do ouro é explosão de luz, ostenta uma decoração de jardim quase impenetrável, onde abundam profusos motivos de concheados, volutas, folhagens e demais ornatos, numa apoteose de formas e de ritmos.

Em todo este rutilante corpo e como pequenas tatuagens denunciando passos do homem na gesta de atingir novos mundos, desenham-se, aqui e ali, alusões a paragens longínquas, bem caracterizadas e facilmente identificáveis, como é o caso do chinês de bigode ralo e afilado, sobrepujando na mão esquerda uma ave que talvez traduza o sonho de voar mais alto.

Têm sido designadas por *chinoiseries* mas nem todos os desenhos configuram idêntica temática de traço orientalista. Basta observar dois ou três, aqui documentados, como o executante de trompa romana (*cornu*) ou *buccina*, ou o corcunda, ou ainda o curioso desenho de um casal cuja expressão gestual masculina traduz, aparentemente, uma carga afectiva. A não ser que *chinesices* se tome em sentido abrangente!



## Composição dos registos

### Órgão I

Mão esquerda	Mão direita
Dozena	8ª e 12ª
Quinzena	12ª e 15
19ª e 22ª	15 e 19ª
Cheio (IV)	Cheio (IV)
Címbala (IV)	Címbala (IV)
Recímbala (III)	Corneta (VII)
Nazardo (IV)	Pífano (4')
8ª Tapada (4')	8ª Real
8ª Real (4')	Flauta doce (8')
Violão (8')	Flauta Travessa (8')
Trompa Real (8')	Trompa Maior (16')
Aberto (8')	Aberto 8'
Trompa de Batalha (4')	Clarim (8')
Aberto 16'	Aberto 16'
Fagote (8')	Oboé (8')

### Órgão II

Flauta de Madeira (8')  
Bordão (8')  
8ª Tapada (4')  
15ª e 22ª

### Órgão III

Pequeno Bordão (C-b:2'; c-c': 4')	Surdina
Bordão (8')	Cheio (III)
Quinzena (4')	Aberto 8'
	Flauta de Ponta (4')

## BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- Alcântara, Manuela — *Órgãos de tubos em Guimarães*. Catálogo da Exposição. Guimarães, Museu Alberto Sampaio, 1995.
- Borges, Nelson Correia — *Coimbra e Região*. Coimbra, Presença, 1987.
- Jordan, D. W. — *Órgãos Portugueses: a Documentation and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*. Austrália, University of New England, 1979.
- Jordan, D. W. — *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, *Organ Yearbook*, vol. XXI, 1992.
- Pereira, José F. — *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989.
- Smith, Robert. — *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1963.
- Souberbielle, E. — *Visite à l'orgue de la chapelle de l'Université de Coimbra*, Arquivo do Centro Cultural Português, vol I. Paris, Fund. C. Gulbenkian, 1969.
- Valença, Manuel — *A Arte Organística em Portugal (c.1326-1750)*. Braga, Francisca, 1990.
- Valença, Manuel — *A Arte Organística em Portugal depois de 1750*. Braga, Francisca, 1995.
- Vasconcelos, António de — *Real Capela da Universidade: alguns apontamentos e notas para a sua história*. Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, Livraria Minerva, 1990.

# **Documentos Fotográficos**

(Página deixada propositadamente em branco)



Mísula e varanda

Pormenor da mísula





Chinoiserie



Chinoiserie  
sobre palhetas em chamada



Chinoiserie:  
o homem e o sonho  
de voar mais alto





O abraço



Atlante



Executante de trompa



Perspectiva do órgão visto de baixo  
Leques de palheta em chamada  
Pormenor



Registos do lado direito  
Consola parcial: pedais, manual e estante  
Pedais

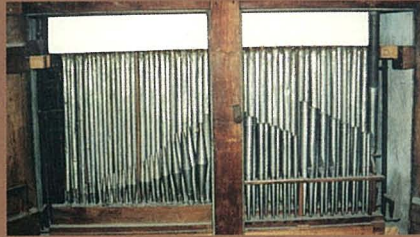
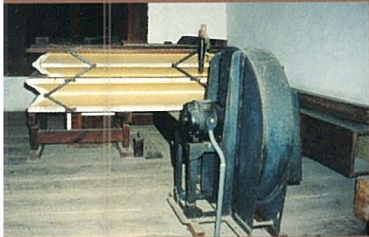


Capela de S. Miguel.  
Capela-mor e órgão, séc. XVI-XVII  
Canaria de madeira: tubos verticais  
com orelhas e tubo horizontal  
exibindo o tampão de afinação  
Canaria de metal e em madeira





Canaria parcial do primeiro órgão  
Ventilador eléctrico e fole  
Condutas e jogos do terceiro órgão:  
surdina à esquerda e flauta à direita





RESTAURATIE ANNO 1972-1973  
D.A. FLENTROP ZAANDAM HOLLAND

Palhetas em chamada sobre talha luxuriante  
Registo do último restauro



(Página deixada propositadamente em branco)

Série  
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Coimbra University Press

2005

