

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
Ciências e Técnicas
do Património

UNIVERSIDADE DO PORTO

TÍTULO	REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS – CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO
DIRECTOR	<i>Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património</i> Prof. ^a Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves
CONSELHO DE DIREÇÃO	Conselho do DCTP
COORDENADOR	Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha
SECRETARIADO	Departamento de Ciências e Técnicas do Património Faculdade de Letras da Universidade do Porto Via Panorâmica, s/n • 4150-564 PORTO PORTUGAL Telefone: 22 607 01 00 • Telefax: 22 600 38 25 e-mail: dctp@letras.up.pt
PROPRIEDADE	Faculdade de Letras da Universidade do Porto
CONCEPÇÃO GRÁFICA	LITOGAIA AG
PERIODICIDADE	Publicação Anual
TIRAGEM	150 Exemplares
ISSN	1645-4936
DEPÓSITO LEGAL	239657/06

Apresentação

- 9-10 *Nota introdutória*
SILVA, Armando Coelho Ferreira da

Estudos

- 13-32 *O passado e o futuro do Museu de Arqueologia Martins Sarmiento*
ABREU, Maria Helena
- 33-52 *A Fonte do Claustro da Manga, “Espelho de Perfeycam”: uma leitura iconológica da sua arquitectura*
ABREU, Susana
- 53-74 *Colecções de Arqueologia em Autarquias: reflexões a partir de um inquérito promovido pela APA*
ALMEIDA, Maria José de
- 75-92 *Viver “da arte” ou... “no meio artístico”? O caso de António José Vieira Júnior (Porto, séc. XVIII-XIX)*
ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de
- 93-106 *Uma intervenção na “Sala de Arqueologia Pré-histórica” do Museu Geológico (Lisboa)*
BRANDÃO, José M.
- 107-114 *A Rede Portuguesa de Museus e os Museus com Colecções de Arqueologia – parâmetros de sustentabilidade*
CAMACHO, Clara Frayão
- 115-125 *A Arqueologia no Museu de Setúbal/ Convento de Jesus*
CÂNDIDO, Maria João; NETO, José Luís
- 127-149 *Procissões Sacras: arte e equipamentos no universo das confrarias*
CARDONA, Paula Cristina Machado
- 151-174 *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*
CASIMIRO, Luís Alberto Esteves
- 175-184 *A fachada maneirista da Sé de Viseu*
CASTILHO, Liliana Andrade de Matos

-
- 185-190 *O monumento epigráfico, um caso sério em Museologia*
ENCARNAÇÃO, José d'
- 191-202 *Entre a vivência religiosa cultural e académica. A presença de têxteis chineses nas festas do Colégio de São Paulo de Goa em meados do século XVI*
FERREIRA, Maria João Pacheco
- 203-230 *Apontamentos de um arqueólogo da “pré-história recente” tirados do seu “caderno de notas”*
JORGE, Vítor Manuel de Oliveira
- 231-278 *Frei Luís de Montóia e Diogo de Castilho na construção do Colégio da Graça de Coimbra, segundo o <<Libro das obras del Collegio>>*
MARQUES, José
- 279-296 *Rembrandt – o quadro A Lição de Anatomia do Dr. Tulp e a sua busca incessante pelo auto-conhecimento*
NABAIS, João
- 297-302 *O Museu de Arqueologia de Vila Viçosa*
NOLEN, Jeannette U. Smit
- 303-310 *O mestre carpinteiro Pedro Antunes de Araújo e a edificação de um teatro efêmero em Guimarães (1787)*
OLIVEIRA, António José de
- 311-317 *A informatização do inventário: um novo instrumento de gestão diária do Museu Municipal de Faro*
PAULO, Dália
- 319-338 *As Carmelitas do Desterro de Viana do Castelo*
PINHO, Isabel
- 339-350 *Michael Sylvius Proesbiter Cardinalis. O discurso simbólico da renascitã ao serviço da exaltação do indivíduo*
QUEIRÓS, Isabel
- 351-360 *O Tempo, a Memória e a Arte*
ROCHA, Manuel Joaquim Moreira
- 361-378 *O edifício do Seminário de S. José e Paço Episcopal em Miranda do Douro. Subsídios para o estudo da arquitectura civil nos séculos XVII e XVIII*
RODRIGUES, Luís Alexandre

-
- 379-398 *Salvador de Sousa, Pintor do Azulejo. Contributo para o conhecimento da sua actividade a partir de uma nota de arrendamento (1760)*
SANTOS, Diana Gonçalves dos
- 399-405 *O levantamento gráfico da Igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca*
SEBASTIAN, Luís
- 407-418 *Conceitos/ contextos/ visões para um programa museológico para a Fábrica Social – Fundação José Rodrigues?*
SEMEDO, Alice e MEDINA, Susana
- 419-436 *Interações, reflexos e projecções: poéticas dos materiais e das técnicas na obra de José Rodrigues*
SOARES, Maria Leonor Barbosa
- 437-451 *Niccolò Nasoni e la città di Siena: tra la vita di contrada e la vita d'Accademia*
TEDESCO, Giovanni Battista
- 453-463 *Crónica*

o
m

Apresentação

tr
a
p

Apresentação

Armando Coelho Ferreira da SILVA

Os estudos que compõem este volume VI-VII, referente aos anos de 2008 e 2009, da Revista de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto reparam-se, genericamente, pelas três áreas de docência e investigação do Departamento, outrora Secções, de Arqueologia, História da Arte e Museologia.

Ao felicitar-mos o Departamento por mais esta expressão de vitalidade do que entendemos como uma das suas missões primordiais, que consiste em produzir e transmitir ciência nova, queremos dizer já de uma certa satisfação que sentimos por termos, finalmente, a oportunidade de dar à estampa uma série de comunicações que se reportam ao 2º Encontro Nacional de Museus com Coleções de Arqueologia, por nós organizado, na qualidade de Director da Secção de Museologia, em colaboração com o Museu Nacional de Arqueologia, Museu Regional D. Diogo de Sousa, Sociedade Martins Sarmento e Museu Arqueológico da Citânia de Sanfins, que teve lugar na nossa Faculdade de 21 a 23 de Novembro de 2002, na sequência do 1º Encontro congénere realizado em 21 e 22 de Junho de 1999 no Museu Nacional de Arqueologia, cujas actas foram publicadas no *Arqueólogo Português*, Série IV, volume 17, no mesmo ano.

Vicissitudes de vária ordem retardaram a sua publicação e, mesmo não se tendo tornado possível a recolha da totalidade das conferências apresentadas, entendemos que este conjunto, ora publicado, não deixará de constituir um valioso e ainda oportuno dossier para o debate interdisciplinar sobre as relações a estabelecer entre a Arqueologia e a Museologia, em campos tão diversos como as perspectivas teórico-metodológicas ou de natureza sócio-política ou de interesse profissional, em que se ocupam e com que se preocupam as instituições que investigam e tutelam os bens e os valores patrimoniais, o seu estudo, conservação, inventariação, exposição e comunicação.

Mais duas dezenas de artigos, em que se contam dois contributos singulares de professores/investigadores da Casa nessas áreas, para além dos apresentados nessa reunião, formam um vasto e significativo painel de temas artísticos, em que observamos como a amplitude do nosso património vai alcançando, por esta via, que nos é oferecida pelos nossos colegas e pela comunidade científica dos historiadores de Arte da convivência do nosso Departamento, uma segunda dimensão. Com realce para

a imagem do património material ou monumental, mais patente nos estudos sobre Arquitectura e Pintura, não se esquece a outra grandeza, que nos é proporcionada pela análise de temas de património intangível, que gostaríamos, porém, de ver cada vez mais aprofundados e desenvolvidos, com o respectivo enquadramento orgânico, em torno da criação, há muito desejada, de uma área de docência e investigação votada para conteúdos e questões de Antropologia Cultural e Social, em conformidade com os desígnios fundacionais do Departamento.

Na qualidade de Presidente do Departamento, cumpre-nos manifestar a todos os autores o melhor agradecimento pelo seu inestimável contributo, devendo exprimir especial apreço ao Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha, nosso prezado colega da Comissão Executiva, pela dedicação que vem dispensando à coordenação desta Revista.

o
m

Estudos

tr
a
p

O passado e o futuro do Museu de Arqueologia Martins Sarmiento

Helena Ribeiro de ABREU

A elaboração da presente comunicação baseia-se na dissertação de Mestrado por nós apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que teve como principal objectivo propor uma solução para os grandes problemas com que se debate o Museu de Arqueologia Martins Sarmiento. Como se poderá observar na primeira parte, através das descrições do Museu, e também pelas fotografias apresentadas, as carências são enormes e vão desde os problemas ambientais até ao discurso expositivo, que se encontra ultrapassado. A urgência de um novo discurso museológico é um aspecto que se torna evidente a qualquer visitante.

A museologia e o papel dos museus numa comunidade são temas que se revestem da maior actualidade. Não é possível pensar-se em termos culturais sem pensarmos nos museus e no papel que exercem na sociedade. Longe vão os tempos em que eram vistos como mausoléus, locais que impunham uma postura de admiração, quase de reverência, perante uma obra de arte. Eram espaços eruditos, dedicados a um pequeno leque de especialistas ou curiosos iluminados. Hoje o museu está humanizado, tornou-se um local de lazer, onde é agradável passar uma tarde em família. Acima de tudo, a museologia reflecte a evolução das mentalidades, que se tornam mais abertas, mais reivindicativas e exigentes. O objectos não são apenas exibidos, mas também interpretados e contextualizados. Dá-se importância à sua proveniência, já que não vivem só por si, mas de toda a sua história, da cultura que representam e do papel que possam ter desempenhado.

“The museum constitutes a formidable model of civic membership, a ritual of social identification, in short, a technology of the subject”, afirmou Didier Maleuvre¹. Através do estudo da história da museologia podemos observar as evoluções sociais operadas na sociedade, podemos acompanhar grandes revoluções, manifestações sociais e evoluções estéticas.

É essa evolução que se quer para um dos museus mais antigos do nosso país.

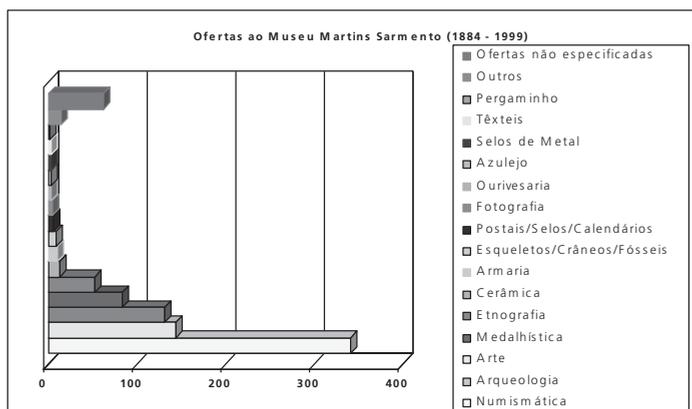
¹ Cf. MALEUVRE, Didier, *Museum Memories*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, p. 3.

A CRIAÇÃO DO MUSEU E DA SUA COLEÇÃO

O avanço das pesquisas arqueológicas em Portugal na segunda metade do século XIX fez surgir o interesse pelas origens remotas da identidade nacional. Este facto conduziu naturalmente à existência de museus (espaços que então rareavam no nosso país), dada a necessidade de instalar e dispor os materiais encontrados nas escavações efectuadas. A criação do Museu de Arqueologia Martins Sarmiento insere-se nesta linha de acção. A ideia original remonta a 4 de Maio de 1884, quando, numa reunião da direcção da Sociedade, se deliberou “formar na casa da Sociedade um depósito de objectos archeológicos que possam obter-se por empréstimo ou aquisição definitiva”².

Embora se destinasse inicialmente à exposição de peças de Arqueologia e Numismática, o museu estava receptivo a doações de qualquer outra espécie. Nas décadas que se seguiram, recebeu ofertas das mais variadas tipologias, entre as quais predominavam as peças de Numismática, de Arqueologia, de Arte (englobam-se aqui pinturas, esculturas e desenhos), de Medalhística e de Etnografia. O gráfico que se segue ilustra o volume de doações ao Museu (ver Gráfico 1).

Gráfico 1



Fonte: Livro de Registo de Doações e Revista de Guimarães, vol. 1 a 99

Para além de valiosos objectos arqueológicos e numismáticos, surgem outros curiosos como um lustre que restou do incêndio de Teatro Baquet, no Porto, esqueletos de animais, matérias orgânicas.

No Gráfico 2 podemos observar a evolução das ofertas ao longo dos tempos. Após um grande incremento do número de doações entre 1884 e 1900, perde-se o registo de novas peças. Entre 1914 e 1920, a Sociedade passa por um período de algumas dificuldades a vários níveis, inclusivamente administrativas, que leva à suspensão da publicação da *Revista de Guimarães*. A ausência de registos referentes às doações nesta época sugere duas leituras: por um lado pode ser sinónimo de falta de interesse por parte dos sócios, que começam a afastar-se da Instituição; por outro, pode significar

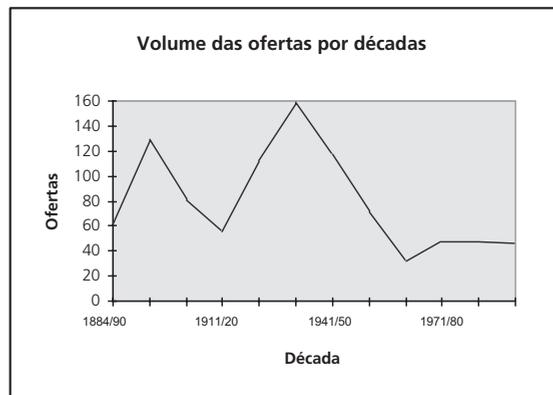
² Cf. Segundo Livro de Actas da Direcção da Sociedade Martins Sarmiento, fl. 3.

que a falta de organização e também de meios financeiros que se terá vivido nessa época, possa ter provocado a faltas de registo das ofertas.

A partir de 1921 é bem visível nos documentos um novo impulso nas actividades da Casa. Surge o livro de registo de peças do Museu (até aí inexistente) e retoma-se a publicação da *Revista*. Há, também, nos anos que se seguem, doações consideráveis, que atingiram o seu máximo no final da década de trinta. Depois a linha cai vertiginosamente para valores quase irrisórios, quando comparados com os anos anteriores. Isto significará, provavelmente, um desinteresse por parte da população em geral e dos sócios em particular, já que esta quebra é simultânea ao número de visitantes a este Museu, que igualmente diminui.

No total, foram contabilizadas 920 doações.

Gráfico 2



Fonte: *Livro de Registo de Doações e Revista de Guimarães*, vol. 1 a 99.

Das várias ofertas recebidas ao longo dos tempos, podemos destacar como mais significativas as de Francisco Martins Sarmiento (responsáveis pelo impulso inicial do Museu) e, mais tarde, em Janeiro de 1907, a de D. Delfina Cardoso Bellino, viúva do arqueólogo Albano Bellino, composta por vários objectos da colecção do seu falecido marido (as restantes peças que lhe tinham pertencido recolheram ao Museu Etnológico de Belém).

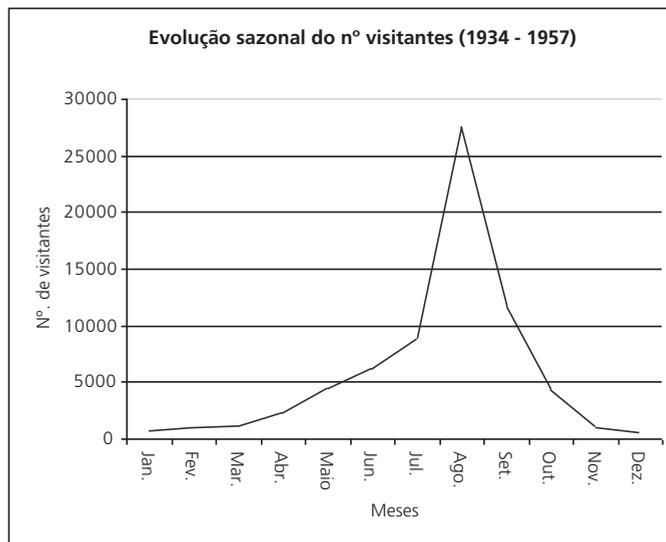
O Público

Outro aspecto interessante a focar é o do público e da sua adesão ao Museu. Existem estatísticas realizadas desde 1934, publicadas com regularidade na *Revista de Guimarães*. Uma análise cuidadosa destes dados permite-nos tirar várias conclusões.

Quanto à sazonalidade dos visitantes, esta pode ser estudada em determinados períodos de tempo, quando as estatísticas eram feitas mensalmente. Através do Gráfico 3, pode-se concluir que, entre os anos 1934 e 1957, era no decurso dos meses de Verão, sobretudo em Agosto, que o público mais procurava o Museu. Coincidia com períodos de férias e de algum turismo que afluiria à cidade. Mais tarde, entre 1966 e 1968, esta tendência modifica-se. Pelo Gráfico 4 pode-se observar que o volume de visitantes atingia em dois meses números elevados, quando comparados com o resto do ano: o

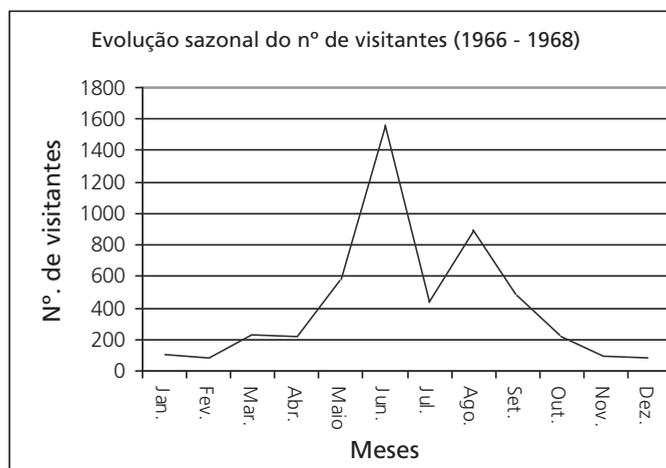
maior em Junho, certamente devido a visitas escolares, e outro em Agosto, motivado provavelmente pelo aumento do afluxo turístico, como já foi referido para o período anterior.

Gráfico 3



Fonte: Revista de Guimarães, vol. 44 a 67

Gráfico 4

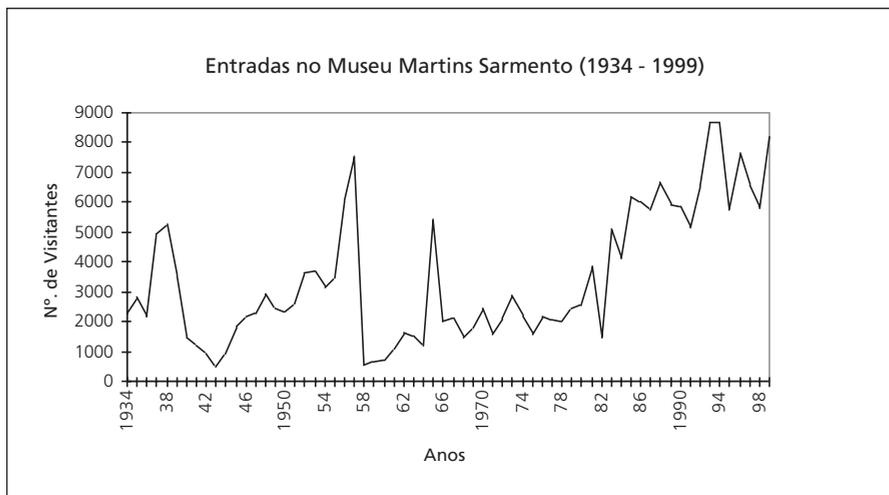


Fonte: Revista de Guimarães, vol. 76 a 78.

No que a números anuais diz respeito, verifica-se que, apesar de inicialmente bastante visitado, como se pode verificar pelo Gráfico 5, o número de entradas desce vertiginosamente a partir de 1938, atingindo, em 1943, o seu nível mais baixo: apenas 481 pessoas visitaram nesse ano o Museu. Esses anos coincidiram com um período de

menor actividade da Sociedade. Mas estes valores acabam por ser invertidos - treze anos depois atinge-se um número de visitantes até aí nunca imaginado: 7540. Este seria, por sua vez, um período em que a Instituição gozava de uma maior actividade e poder económico, o que permitiu que, no ano de 1958, se recommencessem as tão esperadas obras no edifício para aumentar o espaço, que já se sentia escasso. E é por esta razão que, nos seis anos que se seguem, o número de visitantes ao museu baixe drasticamente, já que só eram permitidas visitas a título excepcional. No ano que se segue ao fim das obras (1965), o número de visitantes é bastante elevado, mas, já no ano seguinte, começa um período bastante fraco em termos de procura por parte dos visitantes.

Gráfico 5



Fonte: *Revista de Guimarães*, vol. 54 a 95 e *Estatísticas de visitantes* – Arquivo da S. M. S.

O que terá levado as pessoas a deixarem de visitar a Sociedade e o seu Museu? Várias hipóteses podem ser colocadas. Em primeiro lugar, provavelmente o tipo de exposição tivesse deixado de ser apelativo, ou até a monotonia causada pela não rotação de peças condicionaria a escassa procura por parte do público. Em 1978 é feita uma pequena remodelação no Museu de Arqueologia e Numismática ³, mas nem assim o aumento do número de visitantes se torna significativo. Uma segunda hipótese reside no facto de este não ser o único museu da cidade. Existiam, ao tempo, mais dois: o Museu Alberto Sampaio (desde 1931) e o Paço dos Duques de Bragança (que abriu ao público em 1959), que poderão ter absorvido uma grande parte do público, nomeadamente o escolar, ao Museu Martins Sarmento. O Paço dos Duques constituiria, nessa época, um forte pólo de atracção, não só pela novidade, mas também por todo o imaginário que lhe está associado.

³ Cf. GUIMARÃES, Francisco José Salgado, *O Museu de Arqueologia Martins Sarmento*, "Revista de Guimarães", Vol. LXVIII, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 1978, pp. 401 - 420.

Para além destes factores, vivia-se na sociedade portuguesa uma crise económica e social que se arrastava desde o período da Guerra. Na sua passagem por Lisboa em 1940, Antoine de Saint-Exupéry descreve a capital portuguesa como “uma espécie de paraíso claro e triste”⁴. Era uma cidade que aparentava felicidade e tranquilidade, que procurava mostrar ao mundo as suas riquezas e posses territoriais espalhadas pelo mundo, mas com o receio de uma invasão que forçasse o país a entrar naquele sangrento conflito bélico. A localização geográfica de Portugal tornava o país numa importante via de entrada de materiais na Europa, tanto para as forças alemãs, como para as aliadas. A dependência externa em combustíveis, matérias-primas industriais, bens alimentares e outros produtos essenciais tornou-se num sério problema para a economia nacional, levando ao racionamento desses bens⁵. A população era incitada a aproveitar todo o terreno para cultivar, numa tentativa de se alcançar a auto-suficiência.

Com o final da Guerra, a situação económica da população melhorou um pouco. A emigração para países devastados pela Guerra que procuravam urgentemente a reconstrução tornou-se numa solução para muitas famílias, que fugiam às fracas condições de vida em busca de locais onde poderiam levar uma vida mais confortável. A Alemanha e França foram os países mais escolhidos. Portugal perde, assim, uma parte considerável da sua população activa, o que compromete o seu já tímido desenvolvimento.

Todas estas dificuldades acabam por se fazer sentir nas actividades culturais. O regime ditatorial não apoia os artistas nacionais que sejam contra o poder vigente, obrigando muitos ao exílio. A população, sempre incitada à poupança, abdica de participar em actividades culturais. O Estado não investe significativamente na educação do povo. Todos estes factores foram quase fatais para os museus, e essa falta de público espelha-se nos escassos números de visitantes apresentados pela Sociedade Martins Sarmiento.

A revolução de Abril de 1974 não marcou, por si só, uma viragem nesta tendência. Entrou-se num período de forte contestação social, em que o interesse pela história do país era frequentemente confundida com ideias de retrocesso ao período político anterior. Uma população não habituada a visitar museus, encara estes espaços como locais elitistas, passivos e burgueses, que deviam ser combatidos.

Só na década seguinte, com o fortalecimento do regime democrático, o início da estabilidade económica e o aumento do poder de compra da população, é que os museus começam a ganhar novos públicos e a aumentar consideravelmente o número de visitantes, como, aliás, é possível acompanhar através das estatísticas elaboradas pelo Museu Martins Sarmiento, sendo este crescendo perfeitamente notório na década de 90, quando se atinge o número de 8 700 visitantes.

É de toda a conveniência ir ao encontro do público, conseguir transmitir-lhe uma mensagem, fazer com que goste de visitar o Museu e que deseje voltar. Urge a aplicação de novos métodos museológicos, não só ao nível de exposição permanente,

⁴ Cf SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, “O Portugal de 1940, um «paraíso triste»”, *História Contemporânea de Portugal*, (dir. João Medina), ed. Multilar, Lisboa, 1990.

⁵ Cf. ROSAS, Fernando, “Sob os ventos da guerra: a primeira crise séria do regime (1940 – 1949)”, *História de Portugal* (dir. de José Mattoso), vol. 7, Círculo de Leitores, s/l, 1994, pp. 322 e ss.

mas também no que concerne a actividades que se podem desenvolver neste espaço que chamem o público e que demonstrem que o conteúdo do museu não se esgota numa única visita. Impõe-se uma reestruturação cuidadosa da exposição, reduzindo, de um modo significativo, o número de peças expostas, fazendo-se a selecção criteriosa dos objectos. Tudo isto aliado a um bom programa de exposições temporárias, de publicação de estudos, poderá atrair pessoas que já visitaram o museu e que não tentariam repetir a visita se a presente exposição se mantivesse.

O Museu e o Espaço

O primitivo museu da Sociedade Martins Sarmento sofria do grande problema de exiguidade de espaço. A falta de uma sede própria não permitia instalar o Museu e a Biblioteca com o mínimo de condições que facilitassem a sua visita ou consulta. Apesar desses condicionalismos, não deixava de se expor na sua sede alguns exemplares que se iam obtendo, ao mesmo tempo que se procurava um local onde se pudesse construir a casa que funcionaria como instalação definitiva, só ficou garantida após a licença para ocupação do extinto Convento de S. Domingos, em 1888.

No ano seguinte, Martins Sarmento estudou, juntamente com José Sampaio e Domingos Leite de Castro, o projecto museológico. A solução adoptada consistiu na construção de um espaço fechado que ocuparia três alas da galeria superior do claustro gótico do séc. XIV do extinto convento (ver foto n.º 1). A obra foi entregue ao Engenheiro Inácio de Menezes⁶, iniciando-se os trabalhos em Maio de 1890⁷. Os quase cinco anos que se seguiram foram o tempo necessário para a obra e montagem do Museu. Todos estes encargos, bem como as primeiras estantes, foram custeados pelo patrono da Instituição⁸. As obras foram acompanhadas pelo próprio Francisco Martins Sarmento, bem como por Domingos Leite de Castro e José Sampaio (ligados à fundação da Sociedade), que se ocuparam seguidamente da exposição do Museu.

Dado o elevado número de peças de que a Sociedade dispunha em 1895, os mentores do projecto viram-se obrigados a cindir em três núcleos as colecções existentes. Assim, o primeiro compreendia as



Foto n.º 1 - Exterior do Museu

⁶ Cf. CARDOZO, Mário, *Catálogo do Museu de Arqueologia da Sociedade Martins Sarmento - I - Secção Lapidar e Escultura*, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 1935, pp. XII a XIII.

⁷ Cf. *Idem*, pp. XII - XIII.

⁸ Há registos da intenção de pagamento de duas parcelas de 100\$000 rs. a Martins Sarmento: a primeira em 15 de Abril de 1890 e a segunda em 1 de Maio de 1891 (cf. *Livro de Actas de Reuniões*, fls. 78 vº e 92). O restante foi totalmente custeado pelo Arqueólogo, que deixou em testamento à Sociedade, entre outros bens, toda a importância em dinheiro que esta instituição lhe devesse.

peças mais pequenas, como machados, fragmentos de vasos, fíbulas, alfinetes de bronze, objectos cortantes, etc., e foram expostos no primeiro andar do claustro, mantendo-os quase todos guardados em expositores. O segundo núcleo, ainda neste piso, era formado pela colecção de numismática. Por último, as peças líticas de maior volume (na sua quase totalidade de granito) foram exibidas na galeria do rés-do-chão do claustro, por se tratar de peças mais resistentes às intempéries e de difícil (ou mesmo impossível) furto.

As vitrinas para expor as peças (ver fot. 2) eram de dois modelos: ou altas, que se adossavam às paredes, aproveitando os espaços laterais, ou dentro de uma tipologia de mesa coberta com uma estrutura de madeira e vidro, colocada no centro da galeria, permitindo a observação por vários ângulos. Foram adquiridas pela Sociedade mercê de uma dádiva de 100\$000 rs. de Martins Sarmento, em Maio de 1893⁹. Podemos caracterizar estes móveis como amplos e de grande área de observação, com uma estrutura de madeira reduzida ao mínimo (como podemos verificar nas fotos n.ºs. 3 e 4), os quais permitem albergar um grande número de peças (não raras vezes superior a cem), mas dificultavam a sua leitura englobante. Por outro lado, há pequenas peças que acabam por não ter a merecida visibilidade, já que não se encontram individualizadas (ver fot. 5, 6 e 7).

O exíguo espaço das galerias é mais sensível no rés-do-chão, onde as peças, de maior vulto, chegam quase a sobrepor-se, perdendo a sua imponência e brilho.

Foi em tais condições, as melhores possíveis para a época, que o *Museu de Arqueologia e Numismática da Sociedade Martins Sarmento* abriu as portas em 9 de Março de 1895, data em que o patrono da instituição completava 62 anos de idade. A grande receptividade deste novo Museu por parte da comunidade notou-se, entre outros aspectos, pelo constante e crescente volume de ofertas. O próprio Francisco Martins Sarmento que doara, por várias vezes, peças que adquirira ou recolhera em escavações,



Foto n.º 2 - Vista do Museu



Foto n.º 3 e 4 - Vitrines

⁹ Cf. *Segundo Livro de Actas de Reuniões*, fl. 26.

ofereceu, em Novembro de 1897, a *Pedra Formosa*¹⁰ (ver fot. 8), transformada mais tarde no *ex-libris* da Sociedade; tendo ainda cedido, em Maio de 1898, dois monumentos pré-históricos¹¹. Face ao aumento das colecções, e à exiguidade do espaço para expor, Martins Sarmiento propôs, em Maio de 1896, a aquisição de novos expositores, o que se viria a concretizar. Na reunião da direcção de 1 de Junho desse ano decidiu-se pela sua compra, já “que o estado financeiro da Sociedade é um pouco mais desafogado”¹².



Foto n.º 5, 6 e 7 - Pequenos objectos

Se o aumento das doações enriquecia o Museu, a tentativa de mostrar o maior número possível de peças acabava por prejudicar a exposição. Todavia, esta forma de expôr ia de encontro aos intuitos dos responsáveis. Considerava-se ser cientificamente útil para o visitante observar a grande diversidade de peças existentes, o que o engrandeceria em termos culturais, mostrando-se também a riqueza da Instituição.

A ideia de abrangência não colide, de forma alguma, com a noção de organização. Com a diversificação das ofertas levanta-se a hipótese de criação de novas áreas de exposição de diferente tipologia, designadas frequentemente de “museus”. Na reunião extraordinária da Direcção de 29 de Maio de 1899 foram apresentadas duas propostas: uma para a criação de um Museu Industrial (ideia defendida desde 1885, após a realização da Exposição Industrial de Guimarães, promovida pela Sociedade Martins Sarmiento, e que se prendia com o projecto de Instrução Popular), que é adiada, e uma

outra proposta para a criação de um Museu Colonial¹³.

Esta última sugestão é bastante bem sustentada por Domingos de Souza Júnior em 1899 (director dos Museus na época). Atendendo aos “objectos gentílicos” existentes nos Museus, considera que atendendo ao interesse que se sente pelas colónias, visível pela emigração que se faz sentir para aquelas terras, a melhor forma de espalhar o conhecimento das suas tradições passa pela



Foto n.º 8 - Pedra Formosa

¹⁰ Cf. Acta da reunião de 15 de Novembro de 1897, *Terceiro Livro de Actas*, fl. 57 vº.

¹¹ Cf. Acta da reunião de 7 de Maio de 1898, *Idem*, fl. 61.

¹² Cf. *Idem*, fl. 49vº.

¹³ Cf. *Idem*, fl. 71 vº. - 72.

criação de um museu com as peças que já se possuíam e com outras que se poderiam vir a obter através de outras doações.¹⁴

Sabemos que os trabalhos para a criação deste museu começaram, mas pouco ou nada quanto à sua continuidade e conclusão.¹⁵ Este Museu, ou núcleo expositivo, deverá ter sido desmantelado por meados dos anos 20. As peças foram posteriormente incorporadas no *Museu de Etnografia*, criando-se uma secção de Etnografia Africana¹⁶.

O Museu Industrial foi contemporâneo a este. Foi um raro exemplo de participação da sociedade civil na fundação de um espaço deste tipo. A Direcção resolveu convidar os industriais da cidade e do concelho, a fim de os auscultar sobre a eventualidade da criação do museu. Essa reunião teve lugar no dia 7 de Janeiro de 1900, onde se decidiu a sua criação e inauguração no dia 9 de Março seguinte¹⁷. Foi redigido um regulamento que se publicou na *Revista de Guimarães*¹⁸. Tinha como objectivo expôr os produtos industriais do concelho, estava aberto a todos os industriais e artífices residentes na localidade de Guimarães, sendo a exibição dos produtos da responsabilidade do próprio expositor, mas de acordo com normas impostas. Junto ao objecto exposto deveria constar o nome do fabricante, o local de fabrico dos produtos, e respectivos preços, além de outras informações que se considerassem convenientes. Estas características demonstram que o objectivo não era tanto museológico, mas mais de feira ou de mostra de índole comercial.

Este Museu terá estado em funcionamento durante vários anos, embora escasseiem as referências, acabando por desaparecer durante a década de 1910¹⁹.

Um dos museus criados no contexto da Sociedade e que revestiu a maior importância foi o de Etnografia, cuja fundação e desenvolvimento estiveram sempre muito ligados ao Museu de Arte. A primeira referência a esta instituição de carácter museológico surge pela voz de Mário Cardozo, numa reunião datada de 16 de Junho de 1932, em que este propõe a criação de um único museu que englobasse as duas secções a instalar na casa em que viveu Sarmiento, para assim se poder dar execução à parte do seu testamento que mandava estabelecer nesse prédio um Instituto organizado pela Sociedade. Nessa

¹⁴ Cf. *Idem*, fl. 72.

¹⁵ Só na acta da tomada de posse da direcção, em 1 de Abril de 1902, é indicada a nomeação de José Pinheiro como director dos museus Colonial e Industrial (Cf. *Idem*, fl. 93 vº). Afirma-se que estes museus estariam ainda numa fase embrionária, já que as referências na imprensa são nulas. Na reunião de 17 de Outubro de 1919 dá-se conta de uma importante oferta de Ismael Alves da Costa, secretário do governo de Inhambane (Moçambique), através da qual foi possível criar o Museu Colonial (cf. *Quinto Livro de Actas*, fl. 24). Cerca de mês e meio mais tarde, a 30 de Novembro, a Direcção decide escrever à Sociedade de Geografia de Lisboa a pedir apoio para o incremento deste Museu (cf. *Quinto Livro de Actas*, fls. 24 vº - 25). A partir daqui, as informações desaparecem, salvo na distribuição dos cargos pela Direcção, em que vulgarmente aparece a figura do director do Museu Colonial. A partir de 1924 é apenas um director que fica encarregue de todos os museus, não se fazendo a enunciação dos existentes.

¹⁶ Cf. CARDOZO, Mário, *Catálogo do Museu Martins Sarmiento - Secção de Epigrafia Latina e Escultura Antiga*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 3ª ed., 1935, p. XIV.

¹⁷ Cf. *Terceiro Livro de Actas*, fl. 81.

¹⁸ Cf. PEREIRA, João Gualdino, *Boletim*, "Revista de Guimarães", Vol. XVII, Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento, 1900, pp. 45 - 46.

¹⁹ Chegou-se à conclusão deste termo devido à falta de referências, quer na imprensa local, quer nos *Livros de Actas*, o que levou a crer que terá sido encerrado durante esta década, embora não tenha sido possível precisar com rigor a data do termo.

reunião, o Presidente da Sociedade formulou o regulamento e projectou a exposição, marcando a inauguração para o dia 9 de Março seguinte, a qual nunca se concretizaria, uma vez que a casa foi cedida à Câmara para nela instalar os seus serviços²⁰.

São várias, ao longo dos tempos, as referências a doações nestas áreas, sobretudo no que concerne à Etnografia²¹. O crescimento desta secção está igualmente patente nas Actas, onde por vezes se faz referência à necessidade de adquirir novas vitrines.

A secção de Arte esteve, provisoriamente durante o final dos anos 1940 e início dos 1950, instalada no Salão Nobre²². Embora seja uma sala de boas dimensões, esta nunca poderia ser uma solução definitiva, pois a Sociedade não se podia ver privada desse salão. A solução encontrada foi recorrer às salas devolutas do rés-do-chão, que se destinavam a exposições temporárias, que se mantiveram adaptadas a Museu de Arte e de Etnografia até 1991.

A criação do Museu de Arte Sacra demonstra bem as preocupações pela salvaguarda do património e o interesse pelas questões locais, por que sempre pautaram as sucessivas direcções da Instituição. A 4 de Janeiro de 1913 são entregues, a título de depósito, na sede da Sociedade Martins Sarmento, alfaias e objectos de arte pertencentes à extinta Colegiada²³. Em 16 de Junho de 1920, a Direcção da Sociedade reúne com a presença da Comissão Concelhia de Guimarães Administrativa dos Bens do Estado, representada por António Lopes de Carvalho e Alfredo Dias Ferreira. O primeiro refere que “já tinha apresentado, na sessão da Câmara d’hontem, uma proposta que foi aprovada, para que se imprimisse um guia ilustrado do thesouro da Colegiada; que custando uma pequena quantia aos visitantes, podia constituir uma fonte de receita para a Sociedade compensar os seus empregados pelos serviços prestados nas visitas do thesouro”²⁴. A falta de espaço com que a Sociedade se debatia não permitia a exposição de mais peças; além de que os bens da Colegiada nunca tinham sido alvo de qualquer tratamento museográfico. Na festa de 9 de Março de 1921, o Presidente da Sociedade, no seu discurso, refere que essas peças ainda se encontram na Casa Forte da Igreja da Oliveira por falta de espaço na sede da Sociedade, mas adianta que existe já um projecto para a criação de um Museu de Arte Sacra.

A 20 de Março de 1924, a Sociedade toma conhecimento da ideia de leiloar todo o recheio da Igreja do Convento de Santa Clara. Pede, assim, que lhe seja cedido o

²⁰ Cf. *Sexto Livro de Actas*, fl. 64.

²¹ Todas as peças que constituiriam este Museu encontravam-se na sede da Sociedade. Em 1936, Mário Cardozo publica um artigo que se assemelha a um catálogo das secções de Arte e de Etnografia do Museu, referindo que as peças, pela falta de espaço, continuavam “apertadas num recanto acanhado da galeria ocupada pelas secções de Pré e Proto-história. (...) Outra parte destes objectos conserva-se ainda dispersa por várias dependências do nosso edifício social”. Ainda, segundo esse artigo, estas secções estavam divididas em várias sub-secções: a de Arte englobava as de Escultura; Desenho, Pintura e Gravura; Mobiliário; Faiança; Mosaico e Azulejo; Arte Religiosa; Diversos. A Secção de Etnografia era composta pelas sub-secções de Armas e Artigos Militares; Pesos e Medidas; Insígnias Camarárias; Instrumentos Rústicos de Trabalho; Lavoros Femininos; Artigos Religiosos e Culturais; Mobiliário e Artigos de Escritório; Instrumentos Musicais; Objectos Gentílicos (o Antigo Museu Colonial); Diversos”.

²² Em 8 de Abril de 1948, o Presidente e o Vice-Presidente da Sociedade deslocaram-se a Lisboa para se encontrar com o Presidente do Conselho de Ministros. No relato que fazem da reunião, na Acta da sessão de 15 de Abril (Cf. *Sétimo Livro de Actas*, p. 218), existem referências relativas à instalação deste Museu.

²³ Cf. *Quarto Livro de Actas*, fl. 78v^o. a 80v^o. Encontram-se nestas páginas a relação dos objectos entregues.

²⁴ Cf. *Idem*, fl. 33.

espaço com todo o seu recheio²⁵. Este pedido é parcialmente satisfeito; a Igreja e várias alfaias religiosas são entregues à Sociedade, mas não a título definitivo. A Sociedade acaba por aí instalar o Museu de Arte Sacra. Este processo, porém, não terminou, já que, por engano, são vendidos em leilão peças que se destinavam àquela Instituição, o que levou a que tanto esta como a já referida Comissão encetassem esforços para as reaver²⁶.

Este Museu teve o seu epílogo com a criação do Museu Alberto Sampaio, que abriu ao público em 1933, e que incorporou, a título definitivo, todo o espólio que o compunha.

O único Museu que permaneceu ao longo destes 118 anos foi o de Arqueologia e Numismática. Embora o discurso expositivo tenha sofrido alterações ao longo dos tempos, pode-se afirmar que estas não foram significativas, nomeadamente no que diz respeito à secção de Arqueologia.

Em finais de 1937, a Casa tinha sido alvo de obras, o que permitiu uma reorganização; mais tarde, em 1939, a compra de novas vitrinas ajudou a essa pequena mudança no Museu²⁷.

Novas obras foram levadas a cabo em 1977. Francisco José Salgado Guimarães (director responsável pelos museus), num artigo publicado na *revista de Guimarães* em 1978, faz uma descrição do estado do Museu: a galeria apresentava um aspecto confrangedor e, em alguns locais, de quase ruína; as paredes encontravam-se degradadas, pouco protegendo das variações climatéricas. Concluídas as obras, procurou remodelar a própria exposição. Sem verba para a compra de novos expositores, foi feito um arranjo de carpintaria aos existentes, que se encontravam fragilizados pela acção de insectos xilófagos. Os armários envidraçados, que se encontravam (e encontram ainda) adossados à parede foram tratados e melhorados, recebendo novas prateleiras de vidro reguláveis e modificadas as portas para permitir uma melhor visão das peças expostas. Termina dizendo: “Sem cairmos em exageros, retiramos diversos materiais repetidos e em demasia que lá se encontrava, o qual recolheu ao depósito. As vitrinas ganharam, assim, em clareza, tendo agora os visitantes uma visão mais explícita dos objectos expostos”²⁸. De facto, não houve exageros na retirada de peças, pois as que subsistem são ainda muitas, o que em nada facilita a leitura da exposição. A parte de escultura antiga, composta unicamente por objectos líticos de grande volume, não foi alterada; manteve-se na parte inferior do claustro.

Em suma, a longa existência histórica deste Museu, as vicissitudes porque passou, a criação e a extinção de diferentes espaços museológicos que abrigou entre as suas paredes, tornaram-no um representante significativo da evolução museológica portuguesa. Expôs colecções de arqueologia quando o contexto era favorável a esta disciplina; manteve um museu colonial e outro industrial quando o contexto político,

²⁵ Cf. *Idem*, fl. 69.

²⁶ Cf. *Idem*, fl. 81.

²⁷ Cf. *Sétimo Livro de Actas*, reunião de 31 de Dezembro de 1937, p. 48; reunião de 25 de Fevereiro de 1939, p. 65.

²⁸ Cf. GUIMARÃES, Francisco José Salgado, *O Museu de Arqueologia Martins Sarmiento*, “Revista de Guimarães”, Vol. LXVIII, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1978, pp. 401 - 403.

económico-social e cultural apelava a este tipo de instituições; manteve um museu de etnografia durante o Estado Novo, quando o politicamente correcto era o conhecimento e valorização das tradições culturais do povo português.

Trata-se de um verdadeiro “museu sobrevivente”, que soube adaptar-se às conjunturas externas e, simultaneamente, é revelador, apesar da sua aparente imobilidade, de uma grande capacidade de adaptação e mudança, uma vez que o seu espólio, dada a grande riqueza quantitativa, é, no fundo, o motor da sua capacidade de transformação e de adaptação ao mundo exterior, capacidade essa que o Museu Martins Sarmento contém, pois, em si próprio.

Este Museu merece, pois, um tratamento cuidado que o renove e o torne num Museu “actual”, apelativo, cuja mensagem consiga mobilizar o maior número possível de pessoas.

O FUTURO DO MUSEU

O actual espaço museológico encontra-se debilitado, como ficou desenvolvido anteriormente, pela falta de condições ambientais, pelo arcaísmo da exposição, pela exiguidade das galerias, com o consequente reflexo na conservação das peças, bem como na leitura que delas se possa fazer.

Se as condições ambientais de luz, temperatura e humidade relativa são possíveis de controlar atendendo às necessidades de cada peça, já os problemas referentes à insuficiência de espaço não têm solução possível. Torna-se, portanto, necessário ponderar alternativas.

Ao analisar-se o espaço existente na sede da Sociedade Martins Sarmento, encontra-se como único disponível a sala de exposições temporárias (ver fot. 9 e 10) – uma área de grandes dimensões (cerca de 500m²), com luz natural protegida por filtros instalados recentemente, com acesso pelo interior da instituição e facilmente adaptável ao acesso a pessoas com dificuldades motoras. Mas, ao optar-se por esta alternativa, um outro problema se levantaria: a falta de espaço para actividades temporárias.

Isto levou a que fosse estudado o espaço exterior do edifício. Existe, junto ao claustro, uma área ajardinada onde se colocaram algumas lápides proto-históricas e outras peças líticas de variada proveniência e de tempos mais próximos (ver fot. 11 e 12). Seria possível criar aí um piso subterrâneo (para não colidir com a estética do edifício ou do claustro medieval), com uma boa área de exposição (cerca de 410m²), que permitiria uma apresentação totalmente nova dos objectos, onde o espaço pudesse



Foto n.º 9 e 10 - Salas de exposições temporárias



Foto n.º 11 e 12 - Detalhe do Piso Inferior do Claustro

ser concebido de forma a que as barreiras arquitectónicas interiores sejam reduzidas ao mínimo (paredes, divisórias, etc.). O espaço seria dividido através do recurso a paredes facilmente removíveis, como uma alternativa que permitiria futuras alterações à exposição sem obras demoradas e dispendiosas. Estas paredes induziriam o visitante a um percurso, criariam compartimentos temáticos, sem inibir a eventuais retrocessos, se for essa vontade de quem visita.

A montagem da exposição deve prever que esta seja visitada por diferentes pessoas, quer a nível de conhecimentos de base, quer a nível físico. No que respeita às primeiras, o ideal seria poder dar-se uma panorâmica geral do tema visado, transmitindo-se conhecimentos razoáveis a um visitante que não dominasse a matéria ou mesmo aquele mais conhecedor. As diferenças a nível físico prendem-se sobretudo com aspectos ligados a incapacidades. Cada vez se debatem mais estes problemas, sobretudo no que concerne a visitas de invisuais ou como criar condições para que pessoas em cadeiras de rodas se possam movimentar à vontade neste tipo de espaços. Se o pensamento dominante durante a fase de preparação não for o de procurar tornar o museu num local aprazível, ao alcance físico e intelectual de todos, a visita ao museu tornar-se-á numa experiência incómoda, monótona, que não desperta o desejo de a repetir.

O que se pretende com o novo espaço museológico a criar na Sociedade Martins Sarmiento é que seja atractivo, que sirva como entretenimento, que desperte a curiosidade e que sugira perguntas, promovendo dessa forma a aprendizagem. Pretende-se um museu participante e participativo, em que sejam lançados desafios a quem o visite. A ciência e a tecnologia são as ferramentas ideais para se atingir esse objectivo. Através do recurso a materiais de multimédia, podem-se criar jogos, construir cidades e analisá-las tridimensionalmente, possibilitar informação detalhada de cada peça ou de cada conjunto de peças através do acesso ao inventário, indicar bibliografia subordinada a um tema específico, recomendar outros museus com colecções semelhantes, aceder via internet a outros museus e a páginas que abordem os temas tratados na exposição. O recurso a materiais de suporte multimédia traz consigo a vantagem de atrair e cativar um público muito amplo e diversificado, até mesmo pessoas que não tenham hábitos

de frequência de museus nem de outras instituições culturais, mas que se encontre familiarizado com a linguagem informática, ainda que só ao nível do utilizador e sem conhecimentos profundos. Desta forma pode-se criar uma impressão forte e duradoura, consolidada pela existência de materiais interactivos que permitirão ao visitante continuar a desvendar a época e a vida castreja de uma forma autónoma e pessoal. Estes materiais nunca poderão ser vistos como a principal atracção do museu, que recorrerá sempre aos objectos, que são insubstituíveis enquanto testemunhos da vida material do passado.

Quer-se um espaço dinâmico, em que o visitante seja atraído pelo espírito de uma época, que acorde nele o prazer de aprender, inculcando-lhe o gosto de ir o mais longe possível nas descobertas propostas e despertar a vontade de prolongar a visita. É importante que se atinja esta comunicação, pois, citando Dan Bernfeld, quando se refere ao cerne da questão dos museus nos nossos dias, “il sera participé ou il disparaîtra”²⁹.

Ao trazer-se o Museu de Arqueologia Martins Sarmento para o século XXI, levanta-se uma questão pertinente: o que fazer do actual espaço, um dos últimos exemplos do museu oitocentista? As mudanças que urgem forçam à mudança do espaço do Museu, mas o ideal seria também manter o espaço original. A solução para se conseguir atingir este objectivo passa pela transformação do actual espaço museológico em reserva visitável, com uma disposição idêntica à actual. Para isso seria necessário criar condições estáveis de luz, humidade relativa e temperatura, embora as actuais vitrines devessem ser mantidas. Este espaço não só conservaria as memórias do Museu e da Sociedade, como constituiria um testemunho vivo da museologia praticada no passado. Este museu foi criado seguindo uma política comum à época, em que se utilizavam edifícios antigos e simbólicos para aí instalar espaços para expor colecções, tendência que se manteve até à primeira metade do século XX³⁰. Esta era uma forma de preservar e reanimar espaços, que muitas vezes estariam destinados ao abandono e à ruína. O Museu Martins Sarmento foi concebido no espaço do claustro de um mosteiro que se encontrava abandonado havia várias décadas. Inseria-se dentro desta política, que se praticava um pouco em toda a Europa. Em termos expositivos, seguia também as teorias vigentes na época, que se pautavam pelo enciclopedismo (diversidade nas colecções), pelo elevado número de peças expostas e pela ideia de tesouro, em que os objectos eram fechados em expositores, acessíveis apenas ao olhar e com alguma distância.

Este tipo de museu, existente outrora e praticamente desaparecido hoje, seria mantido para a posteridade e guardaria, assim, o espírito de uma época.

O MUSEU FORA DO MUSEU

A comunicabilidade de um museu também deve ser analisada pela forma como este procura o seu público. A sua actuação fora das suas paredes determina, de algum modo, o seu dinamismo e a vontade de alcançar um largo espectro de visitantes. Nos nossos dias são várias as formas acessíveis aos profissionais dos museus, que as possibilitam e que não devem ser ignoradas, mas antes aproveitadas, de forma a fazer a instituição entrar no quotidiano da população.

²⁹ Cf. BERNFELD, Dan, *Le musée “participé”*, in “Museum International”, n.º. 179, Paris, UNESCO, 1993., p. 52.

³⁰ Cf. FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Museología y Museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999, p. 272.

O museu e o ensino escolar

Se se pretende ver o museu como um local especialmente dedicado à educação, o trabalho em parceria com as escolas reveste-se da maior importância. Devem ser instituídas parcerias de projecto e parcerias de realização³¹. Nas primeiras, os responsáveis do museu e da escola deverão encetar esforços para fixar ideias que englobem as duas instituições: a escola propondo temas que vão de encontro às colecções do museu, e este procurando criar alternativas ao ensino tradicional, recorrendo, para tal, aos materiais de que dispõe. Quanto às parcerias de realização, os mesmos responsáveis levarão a efeito os projectos no terreno.

Este diálogo entre instituições só poderá trazer benefícios, já que esta é a melhor forma de coadunar o trabalho do museu com as necessidades escolares. Não se podendo esquecer que o museu e a escola têm competências diferentes, as suas acções podem-se complementar com o objectivo de promover uma melhor formação aos alunos. As interrogações do museu sobre as acções educativas são, certamente, diferentes das da escola, mas não lhe são estranhas, pois a finalidade anunciada é de participar no desenvolvimento da pessoa, na sua inserção profissional e social. Mas se as finalidades da escola e do museu são as mesmas, os desafios da acção diferem. A definição de uma pedagogia de projecto favorece o desenvolvimento das iniciativas, a executar nas parcerias de realização.

Assim, a preparação da visita deverá começar antes da chegada dos alunos ao Museu. Antes disso será feita uma visita dos professores às instalações, de modo a tentar ligar da melhor forma possível a colecção às expectativas criadas nos alunos através das aulas leccionadas. O ideal seria que fossem os próprios professores a conduzi-la.

Seria fornecido material de apoio para a preparação da visita na sala de aula, o que tornaria a passagem pelo Museu numa experiência mais enriquecedora. Tentar-se-ia, desta forma, apelar à curiosidade intelectual dos jovens e à participação individual durante o percurso do museu. Ocasionalmente, poderia ser efectuada uma visita animada, com personagens vivos que contassem a história do povo representado no Museu.

Mas só a escola é que deve ir ao museu? E porque não ir o museu à escola?

No novo museu, uma das actividades a desenvolver será a criação de uma maleta que incorporará pequenas peças relativas à cultura castreja (originais nos casos em que o material permita algum manuseamento, réplicas quando implicar maiores cuidados), bem como mapas, esquemas, fotografias de casas e peças de maior vulto³².

Desta forma, poderia ser dada, na escola, uma aula mais atractiva, mais prática e menos abstracta, que não só não substituiria a visita ao Museu, antes a impulsionaria,

³¹ Estas parcerias são defendidas por BUFFET, Françoise, *O Museu e a Escola: parceiros de projectos educativos para uma problemática da co-educação cultural*, in "O Museu, a Escola e a Comunidade – Cadernos Encontro", nº. 2, Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, Braga, 1999, pp. 7 – 26.

³² Experiências destas têm sido levadas a cabo um pouco por todo o mundo há já vários anos. Há relatos bastante interessantes dos resultados obtidos. Cite-se, a título de exemplo, a obra de CUTHBERTSON, Shirley, *The travelling museum: an experiment with exhibit kits in the classroom: 1973-1975*, The British Columbia Provincial Museum, Victoria, 1977, onde se descrevem actividades desenvolvidas na Austrália e o seu sucesso junto do público escolar.

suscitando a curiosidade dos alunos. Para além disso, a observação directa de um objecto museológico permite ao aluno o contacto directo com o passado.

O museu nas nossas casas

É incontestável, nos nossos dias, que a informática abriu novas possibilidades de comunicação entre instituições, profissionais e simples utilizadores. O uso frequente da Internet é já uma realidade numa camada bastante expressiva da população, que a procura em busca de informação e de divertimento. Recorre-se à página de um museu para preparar uma visita ou em busca de material de apoio para alguma pesquisa que se esteja a levar a cabo (neste caso englobam-se, principalmente, alunos, professores e investigadores)³³.

O Museu de Arqueologia Martins Sarmiento disporá de uma página na Internet que se procurará actualizar periodicamente, onde se encontrarão informações relativas ao museu e aos seus serviços, as formas de contactar a Instituição, informações sobre peças, uma visita guiada pelas instalações e acesso às publicações que se encontrassem disponíveis para aquisição. Esta página poderia estar ligada a uma outra, a da Sociedade, onde se encontrariam informações relativas à instituição onde se insere o Museu (breve historial, actividades desenvolvidas, publicações, acesso aos catálogos *on-line* da biblioteca e do arquivo, etc.).

AS VALÊNCIAS DO NOVO MUSEU

Um museu deve usufruir de espaços e actividades complementares, que são postas ao serviço do visitante. Algumas delas existem já no actual museu ou são asseguradas pela Sociedade, mas impõe-se a necessidade de as melhorar.

A **biblioteca** da Sociedade Martins Sarmiento está considerada como uma das melhores bibliotecas pertencentes a instituições privadas do país. Conta, entre os seus cerca de 100.000 volumes, com uma primeira edição d' *Os Lusíadas*, com uma colecção quase completa dos periódicos locais desde o último quartel do século XIX, bem como com alguns exemplares de raras obras seiscentistas. O seu acervo, no que toca a livros sobre Arqueologia, é vasto, estando disponível para consulta, não só a sócios, mas também ao público em geral que lá se dirija. O novo museu poderá dar conhecimento ao visitante da sua existência e promover a consulta junto de um público mais interessado.

O **arquivo** da Sociedade é bastante rico, em termos documentais. Nele estão depositados arquivos pessoais de algumas figuras de prestígio da história de Guimarães, como João Gomes de Oliveira Guimarães (Abade de Tagilde) e do próprio Francisco

³³ Luis Alfredo Baratas Díaz e Angeles del Egido classificam a informação veiculada pelas páginas dos museus em três categorias. Na primeira, a informação limita-se à morada do museu, os seus horários, tarifas, meios de acesso, etc., destinando-se ao grande público. A segunda é já mais elaborada, e caracteriza-se pela existência de ferramentas pedagógicas; não se limita a mostrar as colecções, assumindo que tem por missão a difusão do conhecimento. É normalmente explorado por professores do ensino secundário como instrumento pedagógico e lúdico e ainda para preparar visitas de estudo. A terceira categoria mostra o espólio da instituição através duma informação destinada aos especialistas do tema ou de museologia, já que a documentação relativa aos objectos é habitualmente fruto das pesquisas do pessoal desse museu (cf. DÍAZ, Luis Alfredo Baratas e EGIDO, Angeles del, *Les musées des sciences sur l'Internet*, in "Museum International", n.º. 204, Paris, UNESCO, 1999, pp. 37 e s.).

Martins Sarmento. Deste último, conservam-se a correspondência que trocava com outros estudiosos da História, Arqueologia, Epigrafia, Etnografia, bem como os seus manuscritos das experiências de fotografia³⁴, as recolhas de textos e tradições populares, bem como as anotações e o diário das escavações da Citânia de Briteiros. A consulta desta documentação não está aberta ao público em geral, mas condicionada a investigadores, dada a fragilidade dos suportes.

Em Janeiro de 2002, a Sociedade Martins Sarmento e a Universidade do Minho assinaram um protocolo que instituiu em Guimarães, na casa onde viveu Francisco Martins Sarmento, um **Centro de Estudos de Património e História Local**, onde se trabalhará directamente com a investigação histórica sobre a cidade. É de grande importância o passo que as duas instituições deram, pois desta forma se poderá unir todo o acervo científico depositado na Sociedade com o profissionalismo dos corpos universitários. É um facto que a História Local desta cidade tem sido um importante campo de trabalho para investigadores ligados à Universidade do Minho, entendendo-se que dessa forma seria mais fácil desenvolver actividades de índole cultural, apoiar estudos subordinados a temas locais, organizar um fundo iconográfico e documental de Património e História local, devidamente tratado, que estaria disponível a todos. Através deste Centro, promover-se-á também a ligação da Universidade do Minho com a cidade e a comunidade em geral.

A existência de um **laboratório de restauro**, que faria pequenas intervenções ao nível da limpeza e da conservação, revestir-se-ia de grande utilidade. Este gabinete implicaria, certamente, a presença constante de um técnico habilitado para estas pequenas operações. Intervenções sobre as peças que necessitassem de maiores cuidados deveriam ser enviadas para laboratórios especializados.

A **actividade científica** da Instituição é bastante diversificada. Organiza congressos, palestras, seminários, dos quais edita actas num espaço de tempo raro no nosso país. Promove, assim, a troca de ideias, o debate de temas ligados à Arqueologia e à História local, trazendo benefícios científicos inquestionáveis. Promove, desde 1886, a publicação da *Revista de Guimarães*, actualmente considerada uma publicação científica de elevado rigor. Através de permutas entre a *Revista* e outras publicações periódicas, a Sociedade

³⁴ Martins Sarmento foi um pioneiro na utilização da fotografia como apoio à actividade científica que desenvolvia. O interesse por esta técnica é anterior às escavações arqueológicas por ele efectuadas, daí que, quando as começou, já dominava plenamente a fotografia e os seus segredos. Não raras vezes, fotografou peças escavadas para comparar com gravuras que eram publicadas em obras na época. Utilizou também este processo para esclarecer dúvidas que o seu trabalho lhe suscitava, enviando-as a outros investigadores. Chegou a criar um álbum com o intuito de divulgar a Citânia de Briteiros, através do qual conseguiu que alguns estudiosos de renome nacional visitassem a Citânia, em Junho de 1877, acontecimento que foi considerado, por alguns peritos, a primeira Conferência de Arqueologia realizada em Portugal. Esse álbum foi publicado pela Sociedade Martins Sarmento em 1992. A este respeito veja-se ABREU, Maria Helena M. Ribeiro de, *O aparecimento da fotografia e os inícios da sua utilização na investigação histórica: a obra de Francisco Martins Sarmento*, trabalho de investigação realizado no âmbito do Seminário "Museus: educação e ensino" do Mestrado em Museologia e Património Cultural, Policopiado, Coimbra, 1999; Sarmento, Francisco Martins, *Citânia - álbum de fotografias*, 2 vols, *Fac-simile* da primeira edição, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 1992; LEMOS, Francisco Sande, *Martins Sarmento e a Arqueologia portuguesa dos anos setenta e oitenta do século XIX*, "Revista de Guimarães", vol. CV, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 1995, pp. 117 - 126; NOBRE, Eduardo, *A fotografia como património e testemunho*, "Jornal do Auto-clube Médico", IV série, n.º 4, Lisboa, Dezembro 1989; SENA, António, *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839 - 1997*, Porto Editora, Porto, 1998.

consegue enriquecer de uma forma pouco dispendiosa a sua biblioteca. Paralelamente, publica estudos ligados à Arqueologia e à História Local.

A **loja** deveria melhorar a diversidade dos artigos à venda, apostando sempre na qualidade e na preocupação de chegar a todo o público. Para um público mais jovem, o investimento deveria centrar-se em material escolar (cadernos, blocos de apontamentos, lápis, esferográficas, etc.), em jogos (de suporte informático ou tradicionais, como montar uma casa castreja, por exemplo). Poderia ainda vender outros artigos como livros de endereços, agendas, marcadores de livros, porta-chaves, canecas, tapetes de rato de computadores, lenços de seda e gravatas, tudo com imagens de peças do museu. Um investimento mais dispendioso seria a réplica de jóias, em prata dourada, mas que se revestiria de algum interesse. Juntamente com todo este material, poderiam ser postos à venda pequenos e médios bordados de Guimarães (saquinhos de cheiro, panos de tabuleiro, toalhas decorativas). Na loja, colocar-se-iam à venda publicações, não só editadas pela Sociedade, mas todas as que revistam interesse para a Arqueologia e para a História local, tanto de carácter científico, como didáctico, ou lúdico destinadas a um público mais jovem, para despertar o interesse pelas matérias.

Quanto à **cafeteria**, neste momento não existe e não entrará no projecto do novo museu. Dada a sua localização, em pleno coração da cidade, consideramos desnecessária a sua implantação, já que num raio de 200m são vários os estabelecimentos comerciais da área. Se alargarmos esse raio para os 500m, passamos a incluir restaurantes de várias categorias, o que prova não ser necessário proceder a tal investimento, pelo menos a curto prazo. Pondera-se, no entanto, a instalação de uma máquina automática de bebidas quentes, que sirva o visitante do museu e o utilizador da biblioteca.

Os **espaços destinados a actividades** limitam-se apenas ao Salão Nobre da Instituição. É nesta sala que se fazem conferências, lançamento de livros, sessões solenes e outras actividades. A Sociedade frequentemente cede o espaço para outras actividades de âmbito cultural organizadas por pessoas ou colectividades exteriores à casa. Dado que o novo museu se irá implantar num piso subterrâneo, a actual área ajardinada que ficará então sobre o museu poderá ser adaptada para actividades ao ar livre, como concertos de música clássica, actividade que não é vista normalmente isolada, mas como complemento de uma sessão solene.

Com o desenvolvimento destas valências, o Museu e a Sociedade ficarão aptos a enfrentar os desafios futuros que se lhes apresentem. O público será recebido condignamente e poderá usufruir de um conjunto de serviços reunidos num só espaço. O novo Museu afirmar-se-á como uma Casa da Cultura, ao serviço não só da Proto-história e da história local, mas também de todos os investigadores, membros da comunidade e público que procure as actividades que a Instituição tem para lhes oferecer.

O Museu de Arqueologia Martins Sarmiento tem o mais importante para ser uma referência ao nível de museus com colecções da época Proto-histórica: peças com valor histórico, testemunhos inequívocos de um passado, aliadas a um suporte científico prestado por investigadores conceituados da Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, das Faculdades de Letras das Universidades do Porto e Coimbra, bem como apoios mais esporádicos de professores das Universidades de Lisboa e de Santiago

de Compostela. São frequentes os contactos com professores espanhóis, franceses e alemães, com museus europeus de arqueologia e outras instituições congéneres nacionais e internacionais. Falta-lhe, no entanto, um espaço amplo, com modernas condições de exposição.

O que se pretende demonstrar nesta comunicação é que o novo Museu não necessitará de um trabalho completo de raiz. Ele já existe, tem colecção própria e é apoiado por uma Instituição centenária com provas dadas no campo da cultura, gerida por uma direcção composta por pessoas de formação diversa, o que permite cobrir as várias necessidades. Falta-lhe o espaço para expor as peças de uma forma ordenada e apelativa, de maneira a transformá-lo num museu moderno e preparado para acompanhar as necessidades dos nossos dias.

Como ficou visto no início, este Museu sempre soube, de acordo com os recursos disponíveis, manter-se actual, seguindo as políticas de cada época, nomeadamente nos temas a expor ou na forma como se montavam as exposições. Neste projecto propomos um retorno ao princípio: a um museu de Arqueologia. Com este novo projecto será possível dar um salto no tempo de perto de 120 anos, trazendo um bom museu do século XIX para o século XXI e, quiçá, transformá-lo num exemplo a seguir por outros organismos semelhantes.

A Fonte do Claustro da Manga, “espelho de perfeycam”: uma leitura iconológica da sua arquitectura

Susana Matos ABREU¹

Resumo

O presente estudo mostra como a Fonte do Claustro da Manga (Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, c. 1528-1534) foi realizada como uma surpreendente tradução arquitectónica das principais ideias contidas no livro Espelho de perfeicam de Hendrik Herp (fal. 1478). A composição da fonte baseia-se numa geometria pura que, combinando as formas geométricas da tradição neoplatónica com arquétipos da arquitectura ocidental, se elabora como uma alegoria da ascese e da mística herpianas. A iniciativa desta construção dá-se pela mão de Fr. Brás de Barros – que traduziu a obra de Herp para livro-mestre da comunidade de Santa Cruz de Coimbra –, apresentando-se aquela assim investida de uma importante missão pedagógica que se diria central no âmbito da pré-reforma congreganista portuguesa.

Abstract

This work focuses on one of the fountains of the Monastery of Santa Cruz in the city of Coimbra (c. 1528-1534), particularly the fountain known as “Fonte da Manga”, which is shown to be an architectural embodiment of the main ideas contained in Hendrik Herp’s Spiegel der Volcomenhey (1501). In fact, the fountain displays a combination of the pure geometry of neoplatonic tradition with the archetypes of Western architecture, and as a result becomes an allegory of Herp’s asceticism and mysticism. This is not entirely surprising if we consider that the fountain was commissioned by Fr. Brás de Barros, the same who translated the book of Herp to serve as spiritual guidance for the community of Santa Cruz.

¹ Arquitecta, doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, bolsista da FCT e membro investigador do CEPSE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

1. Influências franciscanas na reforma do mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra

Esta celebrada construção, levantada entre 1528 e 1534 no refego monástico de Santa Cruz de Coimbra, não ocupa no terreno mais do que um quadrado de 60 palmos. A sua escala diminuta não é, porém, sinónimo de pequenez em importância nos manuais de História da Arte: ela assinala a passagem do gosto para o das formas arquitectónicas renascentistas, patente em elementos antiquizantes de boa feitura e articulados segundo as regras das Ordens, ainda que se furtando a atender, no extenso das várias partes que a compõem, a todas as regras formais e decorativas clássicas.² Além da sua novidade formal, esta obra inspira a achar-lhe conteúdos simbólicos que vêm desafiando as tentativas de sua descodificação iconológica, periodicamente renovadas pelos investigadores da História da Arte ou da História da Espiritualidade. Prova deste interesse e da sua remota origem é o facto de esta construção ter sido alvo de cuidadosas descrições ainda no século da sua realização³. Infelizmente, as mesmas não passaram além de uma sumária apreciação iconográfica da sua escultura monumental mais relevante, ainda que se desdobrem com minúcia sobre o artifício da sua geometria atraente e especiosa articulação espacial.

Em estudo anterior tivemos já oportunidade de desvelar importantes pistas sobre a decifração iconológica da Fonte da Manga, relacionando-a com a espiritualidade da reforma do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra⁴. Dado o muito interesse que a Fonte da Manga continua a despertar no campo de estudo privilegiado pela História da Arte, alargamos e aprofundamos agora esse estudo, procurando assim dar a lume mais algumas achegas sobre esta obra que marca, em Portugal, a incorporação do figurino renascentista da Arte num surpreendente programa iconológico de raízes na *Devotio Moderna*.

1. A reforma espiritual do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Para compreendermos melhor a intencionalidade desta pequena arquitectura, importa atender brevemente ao seu contexto fundacional e à particularidade de ter sido erguida durante a reforma das casas de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, realizada durante o reinado de D. João III (1521-1557). Esta reforma, que tinha como objectivo a correcção dos costumes do clero em geral e o retorno à observância da sua

² SANTA MARIA, 1668: 93. Com efeito, já na sua própria época esta magnífica fonte impressionava, dizendo dela o cronista D. Nicolau de Santa Maria (dando voz a testemunho quinhentista) que “*se não pode descreeur, nem dizer de seus primores, que não seja menos do que he na verdade*”.

³ Além do referido texto de D. Nicolau de Santa Maria, vd. REVAH, 1958; CORREIA, 1930. Fruto do interesse que esta construção terá despertado nos decénios seguintes, será ainda a sua influência em obras de igual ou até superlativa craveira: no arranjo arquitectónico do desaparecido lago claustral do Mosteiro dos Jerónimos mandado fazer pelo cardeal D. Henrique (CARITA, 1987), ou na enigmática Fonte de los Evangelistas, erguida por Filipe II de Espanha num dos pátios do mosteiro de S. Lorenzo del Escorial (KUBLER, 1972). Como se deduz a partir de uma memória manuscrita que Fr. Jose de Siguënza dedica à fonte espanhola, descrevendo a sua composição alegórica, o seu programa iconológico, eivado de fino sentido político, visaria um jogo de sentidos afim do que se detecta na Fonte da Manga. Mas pese embora a resolução geométrica desta obra seja, de facto, muito próxima da solução da Fonte da Manga, sendo inclusive provável que lhe seja devedora em certa medida, estas duas construções não nos parecem relacionáveis nos seus conteúdos programáticos.

⁴ ABREU, 1999: 64-68. Sobre o mesmo assunto, vd. ainda ABREU; BARREIRA, 2010, dado aos prelos enquanto o presente texto aguardava publicação.

primitiva Regra, inseria-se num mais lato movimento de âmbito europeu que vinha do reinado anterior, de D. Manuel I (1495-1521), e que, antecipando-se em várias décadas à reforma congreganista promovida pela Contra-Reforma nos países seguidores do papa, constituíra já o cerne da política manuelina em matéria espiritual⁵. Em Portugal, tal medida estribou-se na *Devotio Moderna*, forma de piedade cultivada por certos membros da Coroa profundamente captados por concomitantes movimentos pré-reformistas norte-europeus, e que era, ela própria, um protesto quanto à perda de valores a que a civilização havia levado por deturpação da mensagem original de Cristo.

O pilar humano da reforma do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra assentou em Fr. Brás de Barros⁶ (fal. 1559), frade jerónimo que em 1527 é chamado por D. João III a reformar as casas portuguesas de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. A origem de cepa nobre de Fr. Brás proporcionara-lhe, na juventude, um lugar na corte da chamada “Rainha Velha”, D. Leonor, senhora muito pia e, tal como o irmão D. Manuel I, afeiçoada ao movimento norte-europeu da *Devotio Moderna*⁷. Depois de ter batalhado nos campos africanos, e uma vez feito frade jerónimo, é precisamente pelo Norte da Europa que Fr. Brás de Barros se irá interessar para prosseguir os seus estudos teológicos, primeiro em Paris, depois em Lovaina. Se é certo que neste trânsito seguiu o percurso usual que faziam os jovens bolseiros régios como ele, a verdade é que é também nesse périplo, onde se graduou bacharel em Teologia, que Fr. Brás parece ter melhor absorvido o exemplo da *Devotio Moderna*. As suas inclinações posteriores traem talvez uma especial atenção aos ensinamentos de Ruusbroek e ao exemplo, então marcante, dos Irmãos da Vida Comum de Windesheim, liderados por Gerard de Groot. As mesmas tendências teriam sido ainda permeadas pela influência de um profundo erasmismo que impregnava todo o Norte europeu, para o qual, de resto, também muito se inclinava então a corte portuguesa⁸.

É com esta formação e sensibilidade que Fr. Brás entrará ao serviço do rei investido do cargo de reformador dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, uma das mais poderosas ordens monásticas do país. A tarefa reformadora levada a cabo no Mosteiro

⁵ DIAS, 1960: 93 e ss.. A reforma monástica começou em Portugal pelas clarissas, prosseguindo pelos menores claustrais, dominicanos, carmelitas e trinitários, tendo em 1517 dado os primeiros passos para a reforma das ordens de Cister e dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Fundamental na iniciativa manuelina de acrisolamento do clero regular foi o plano (não totalmente realizado) de fundação de doze mosteiros da culta Ordem de S. Jerónimo que o rei chamou de Espanha e fez depois assentar no mosteiro de Santa Maria de Belém, em Lisboa. Desta Casa saíam, a mando do seu sucessor D. João III, bom número de reformadores destinados a colaborar com outras famílias religiosas (DIAS, 1960: 98 e ss.): Fr. António de Lisboa, indigitado para reformar os beneditinos de Cister em Alcobaca, os Trinitários, e a Ordem de Cristo em Tomar; Fr. Brás de Barros, para os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e a Ordem da Santíssima Trindade; Fr. Diogo de Murça, para dirigir os estudos dos colégios hieronimitas e reformar a Universidade (DIAS, 1960: 94). Sobre a Ordem de S. Jerónimo em Portugal no século XVI, vd. SANTOS, 1996.

⁶ Ou “Brás de Braga”, conforme a cidade de onde era natural.

⁷ Trata-se da viúva do falecido D. João II e irmã do rei D. Manuel I (tia de D. João III).

⁸ DIAS, 1960: 105-120. Não é possível esquecer que as teorias pré-reformistas de Erasmo de Roterdão e de Lefèvre d'Étaples partiam, num e noutro casos, das linhas-mestras da *Devotio Moderna*, conduzindo ao ideal humanista da *Docta Pietas*. É significativo notar que D. João III procurará chamar Erasmo de Roterdão para ocupar uma cátedra na refundada Universidade de Coimbra, o que fez por intercessão do embaixador português Damião de Góis (BATAILLON, 1974: 62).

de Santa Cruz de Coimbra, a sua Casa mais importante, só poderia espelhá-la; e o ideal de vida simples, austero, regressado à pureza das Escrituras e dos escritos dos Padres da Igreja, deu aqui frutos que atingiram um singular ponto de maturação.

Quando dá entrada no Mosteiro de Santa Cruz em 1527, Fr. Brás põe em acção o seu firme plano de reforma espiritual⁹, que decide estender também, e com a mesma energia, ao plano material daquela Casa.

No plano espiritual não faltaram, além da expurgação de todo o laxismo, também o reforço do acatamento da Regra de Santo Agostinho à qual os cónegos de Coimbra respondiam¹⁰. A secular ênfase da Ordem colocada do lado da instrução e da cultura foi reposta a par da observância dos votos de obediência, pobreza e castidade, mais a obrigação da clausura. O modo como tal é feito parece inspirar-se directamente nos movimentos norte-europeus já referidos, e é ainda seguindo o exemplo destes, assim se crê, que Fr. Brás dá início ao projecto de criação de dois colégios monásticos para instrução elementar de mancebos. Este plano será posto em prática logo em 1529 com estudos actualizados por um programa pedagógico de inspiração humanista, dando assim corpo ao carisma da Ordem voltado para o estudo das Letras, que o Renascimento renovara numa doura aliança entre o saber e a piedade¹¹. Esta medida, de acordo com a política do Estado de aproveitamento das valências das Ordens reformadas para coadjuvarem no ensino pré-universitário, dará o impulso necessário à restauração da Universidade em Coimbra. Em breve Santa Cruz se tornará o seu pólo dinamizador na cidade, posição que deterá até à chegada dos Jesuítas¹².

Concordante com a reformulação da própria vida monástica crúzia, incluindo a renovação dos estudos claustrais, que em tudo seguiam a proposta norte-europeia, esteve a ideia de criar uma oficina de impressão no Mosteiro de Santa Cruz, o que Fr. Brás pôs em prática mandando vir máquinas modernas e diversos tipos do estrangeiro¹³. Será precisamente nos frutos desta actividade, sobretudo nas primeiras obras dadas aos prelos intra-muros, que se encontram os melhores instrumentos para compreender a reforma levada por Fr. Brás de Barros aos crúzios. Estas servirão aqui para nos ajudar a explorar a mensagem escondida nas formas arquitectónicas da fonte claustral da Manga: o *Memorial de Cõfessores pêra conhecer geralmente os pecados mortaes*, impresso em 1531, o *Livro das Constituições e Costumes que se guarda em os Moesteyros da Cõgregaçam de Sancta Cruz*, com a primeira edição em 1532, e o *Espelbo de Perfeycam*, impresso em 1533.

⁹ DIAS, 1960: 106-107

¹⁰ O processo colheu muita resistência por parte dos monges: dos 72 cónegos residentes em Sta. Cruz, somente 22 aceitaram a reforma e as suas consequências. Estes números são indiciadores não só do rigor imposto pelas medidas reformistas, mas também do extremo laxismo em que os crúzios viviam até então.

¹¹ Sobre este plano de estudos e sua modernização, vd. DIAS, 1969: vol II, 623-699. Como é opinião divulgada, não parece possível separar no pensamento de Fr. Brás de Barros a ideia de reformar os Cónegos Regrantes na ordem espiritual e a de os elevar no plano intelectual. O labor intelectual é um dever comum imposto pelas *Constituições*, as quais vincam bem a importância da escola na formação dos novos (BARROS, 1534: IIIv).

¹² Sobre o papel de Santa Cruz no ensino pré-universitário de Coimbra, vd. DIAS, 1969: vol, II, 489-565.

¹³ CARVALHO, 1930: 25-26 A medida, original à época em Portugal, não deixará de nos lembrar o ascendente espiritual da comunidade franciscana de Windesheim de Gerard de Groot, que, na Província da Holanda, inspirava pelo cuidado e atenção dedicados à cópia e divulgação de obras espirituais, apostando em ocupar nisto os frades entre as horas canónicas.

Destes três títulos, os dois primeiros são da autoria do próprio Fr. Brás de Barros, que os escreveu ao mesmo tempo que fazia correrem céleres a obras da casa monástica. O *Memorial* foi redigido a pedido dos crúzios para servir de eixo orientador no sacramento da confissão, inserindo-se numa linha de continuidade face aos guias de confessores que circularam na corte quatrocentista, tais como o *Penitencial de Martim Pérez* ou o *Tratado da Confissom*, os quais conheceriam grande divulgação em Quinhentos dado o número considerável de manuais de apoio à prática da confissão redigidos nesta altura¹⁴. A segunda obra, de grande valor para conhecermos as bases da reforma brasiana, torna-se especialmente importante num momento em que, por decisão régia, as casas crúzias reformadas do reino passam a fazer congregação entre si, e cujo governo foi assumido pelo mosteiro de Coimbra. Por conseguinte, as *Constituições* de Fr. Brás adquirem um valor capital enquanto instrumento normativo dos ritmos e costumes da vida monástica reformada, mas também informando sobre os parâmetros que pautavam o governo político da congregação crúzia. Além disso, fornecem importantes pistas sobre a linha ordenadora da espiritualidade reformada, como teremos ocasião de voltar a referir.

A terceira obra é a única que não é da autoria do reformador, à excepção do Epístola Proemial, e é ela que aqui mais nos interessa: trata-se de uma tradução, feita pelo próprio Fr. Brás com dedicatória da D. João III, do *Spiegel der Volcomenbeyt* (1501) do místico Hendrik Herp (fal. 1478), franciscano da Estrita Observância da Província da Holanda. Fr. Brás apresenta o *Espelho* como um instrumento de repreensão de vícios e de exaltação de virtudes, cujo fito é a reflexão interior que cada religioso terá de fazer para evoluir da vida activa para a vida contemplativa, esta última assente em virtudes morais imprescindíveis para a perfeição espiritual e para a salvação da alma. Disciplinar o corpo, combater sem tréguas o apelo dos sentidos e a inclinação humana para o pecado e para a mundanidade são os grandes eixos orientadores do *Espelho*, comuns à espiritualidade franciscana rigorista/observante que pautariam a reforma crúzia em geral¹⁵. A importância desta obra para Fr. Brás de Barros, à qual se soma o intuito de difundir-la em concerto com as outras duas pelas várias casas da Congregação quase como se tratando de mais um elemento fundamental da reforma, não deixará de ser significativo.

2. A reabilitação física do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

A reforma espiritual do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi entretecida pelo reformador Fr. Brás de Barros por um consentâneo programa de reabilitação dos edifícios monásticos, empreendido logo a partir de 1528. Como demonstrou já um nosso estudo anterior, esta reforma física encontra o seu melhor documento programático no *Livro*

¹⁴ Este incremento vai ao encontro das preocupações da Igreja em clima pré-tridentino no que concerne à formação do confessor, atribuindo-lhe um papel cada vez mais significativo e interventivo na orientação espiritual dos fiéis, aferindo regularmente a prática de valores cristãos (agradeço à Dra. Catarina Fernandes Barreiras estas informações sobre o *Memorial*).

¹⁵ Sobre esta obra de Hendrik Herp e sua influência na espiritualidade da reforma de Fr. Brás de Barros, seguimos DIAS, 1960: 254-257.

*das Constituições e Costumes (...) da Cõgregaçam de Sancta Cruz*¹⁶, já atrás apresentada. O texto não tece quaisquer considerações de âmbito arquitectónico, sendo, aliás, totalmente omissa acerca da maneira de dispor no terreno e articular entre si as várias dependências monásticas. No entanto, as regras prescritas acerca dos vários temas respeitantes à vida claustral acabam por preconizar uma lista de novos espaços através das suas funções, que aí são indirectamente mencionados como imprescindíveis para a plena implantação da reforma. O vasto programa de obras que então beneficiou o velho complexo de Santa Cruz, com a ampliação dos edifícios existentes por alas novas e a melhoria das dependências funcionais, pode e deve ser ajuizado, em função deste documento, pelo valor pragmático para garante de que a Casa se transformasse num espelho resplandecente de virtudes. A reorganização funcional da mole construída do mosteiro, por exemplo, parece ter-se dado em função da obrigatoriedade da clausura. Ao garantir a auto-suficiência dos religiosos dentro do espaço circunscrito da cerca, Fr. Brás proporciona-lhes as condições necessárias para acatar com rigor essa disciplina. As acções de benefício na quinta de recreio existente e a criação do novo espaço claustral – a “*claustra terceira*” das enfermarias, que dá pelo nome de Claustro da Manga –, parecem trabalhar no mesmo sentido, podendo ser entendidas como necessárias para amaciar as asperezas da clausura. Tal interdependência entre a reforma de costumes e a dos espaços monásticos verifica-se em quase todas as situações¹⁷.

Mas para além de frio instrumento de reposição da ordem, que naturalmente faz eco longínquo e adaptado da Regra de Santo Agostinho, as *Constituições* encerram certas ideias parentéticas de Fr. Brás que são muito eloquentes no que toca a afirmar a piedade cristocêntrica da comunidade reformada – de resto em acordo com a dedicação da Casa ao lenho onde Cristo foi crucificado –, piedade esta vincadamente assente na meditação sobre a Paixão de Cristo e o seu exemplo de vida. Várias outras memórias monásticas atestam com veemência este carisma da reforma, bastante familiar, como se reconhecerá, a certos movimentos franciscanos em torno dos quais pairam obras bem conhecidas como a *Imitatio Christi* atribuída a Thomas Kempis, mas também a *Meditação da Inocentíssima Morte e Paixão de Nosso Senhor* de Fr. António de Portalegre, franciscano da Província da Piedade, esta uma obra que Fr. Brás mandará imprimir em Coimbra em 1547¹⁸, para leitura pia dos cruzios.

¹⁶ ABREU, 1999: 54-68. O estudo remete para bibliografia adequada sobre este plano de obras e sua cronologia.

¹⁷ O contrato dos trabalhos de pedraria, firmado pelo amo e vedor das obras reais Bartolomeu de Paiva com o arquitecto e mestre-de-obras Diogo de Castilho, é bastante eloquente a esse título (GARCIA, 1923: 176-189). Nele se inclui a construção de um novo dormitório de celas individuais (na parte alta da ala norte dos claustros principal e terceiro) e a reformulação do dormitório comum (na ala leste do claustro principal), o que proporcionaria a desejável separação entre noviços e presbíteros ou diáconos prevista nas *Constituições*. Pelas mesmas razões se impõe a construção de um coro-alto na igreja monástica, levantado por Diogo de Castilho e João de Ruão a partir de 1530. Já a construção das enfermarias e da hospedaria reflecte uma leitura atenta da Regra de Santo Agostinho na parte que valoriza o cuidado dispensado aos doentes e o acolhimento de hóspedes, obviamente retomada por Fr. Brás. Sobre esta questão da influência das *Constituições* e da *Docta Pietas* nas obras de reforma arquitectónica do mosteiro de Santa Cruz inerente ao projecto global da Pré-Reforma joanina das ordens religiosas, vd. ABREU, 1999: 54-68.

¹⁸ (DIAS, 1960: 564)

Também estas ideias parentéticas presentes nas *Constituições* marcaram, ainda que de maneira diferente das anteriores, certos aspectos fundamentais da reforma arquitectónica do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Se poderemos facilmente compreender que a direcção da reforma apontada na clausura, no recolhimento e no silêncio – as “*bases e colunas*” da reforma segundo Fr. Brás, que as considera “*o cerquo de todo o horto da religiam*”¹⁹ – modelou o organigrama funcional da casa monástica, também não será difícil aceitar que, na sua formulação arquitectural, estas obras representem, não apenas as normas prescritivas das *Constituições*, mas também o objectivo concreto de Fr. Brás de Barros em levar os seus filhos espirituais a beber das águas lustrais de Cristo segundo o ideal da *Devotio Moderna*.

Numa confissão mais tardia de Fr. Brás – dizendo que “*antre as cousas que mujto desejei depois que siruo esta congregaçãõ [de Santa Cruz] foy buã q o edificios das Casas della fossem reformados de tal guisa q não dessemelbassem da vida costumes. & reformaçãõ dos moradores dellas*”²⁰ –, perfila-se ainda a ideia de que, ao mesmo tempo que se pretenderia que as obras monásticas tivessem um carácter coercivo da reforma de costumes, também deveriam reflectir a vivência reformada dos seus habitantes “*assy em sanctidad como em leteras & virtuosos exercicios*”²¹, isto por uma identidade psicológica entre os valores espirituais e as formas arquitectónicas – o que se torna oportuno explorar no contexto do presente estudo.

3. A Fonte do Claustro da Manga à luz do *Espelho de perfeçam*

Tais duplos objectivos comparecem num conjunto arquitectónico de rara beleza executado entre 1533-1535 pelo escultor-arquitecto João de Ruão, que ficou conhecido pelo nome coloquial de “Fonte da Manga” [Fig 2]. É nesta pequena obra, já projectada à roda de 1528 para animar a nova claustra das enfermarias²², que as concepções abstractas e indicativas da espiritualidade monástica reformada, patentes nas *Constituições*, encontraram o seu meio de expressão mais eloquente, ao invés das outras da vivência comum, mais abertamente prescritivas, que se viram espelhadas na reforma dos edifícios existentes. Neste conjunto, terá sido precisamente o sentido eremítico de recolhimento interior, próprio da piedade de inspiração nos ideais dos Irmãos da Vida Comum de Windesheim, ou talvez ainda a ascética de Jan van Ruusbroek ou de Gerard De Groot que se inspirara o acrisolamento dos cruzios, que terá estimulado o reformador a vincar, também aqui e uma vez mais, a importância da clausura, do recolhimento e do silêncio.

Como veremos, tal arquitectura pretende expor, com a especial subtileza da linguagem metafórica, as principais linhas enformadoras da reforma espiritual brasiana,

¹⁹ BARROS, 1534: I-IIIv. (Na transcrição de trechos das *Constituições* e do *Espelho de perfeçam* desdobrámos algumas abreviaturas, sobretudo as nasais que não se encontram em uso na grafia do português corrente, assim como algumas das que fazem uso de acentuação não passível de ser reproduzida no formato electrónico solicitado para apresentação deste texto).

Note-se que o referido passo se antecipa, neste item, à 25ª sessão do Concílio de Trento relativa à clausura das religiosas. Para documentação inédita sobre este aspecto da reforma de Fr. Brás, vd. ABREU, 1999: 66.

²⁰ BRANDÃO, 1937: 192. Carta de Fr. Brás para o prior de Santa Cruz (S. Vicente, 1º semestre 1553).

²¹ BARROS, 1534: “Epistola prohemial”.

²² Sobre a cronologia de edificação desta obra, vd. documentação publicada por GARCIA, 1923.

traduzindo visualmente certas imagens literárias usadas pelos autores místicos norte-europeus. A leitura iconológica que faremos desta construção, já exposta nas suas principais conclusões em estudo anterior²³, mostra-a talhada como uma transposição para pedra das principais ideias contidas no *Espelbo de Perfeycam* de Hendrik Herp. Estas são em parte já nossas conhecidas: a doutrina da fusão da alma com a divindade dominada pela teoria do recolhimento, cujos pressupostos ascéticos e psicológicos basilares exigem ao postulante o total despojamento de si próprio pela mortificação corporal e espiritual nos seus diversos aspectos, logrando uma progressiva identificação íntima com as perfeições divinas e a adesão total à vontade suprema²⁴.

Trata-se esta fonte de um complexo programa de escultura e jogos de água articulados num conjunto arquitetónico de escala miniatural, cuja planta obedece a um traçado em dupla cruz marcadamente centralizado [Fig. 7]. O conjunto, pese embora a sua invulgaridade, mostra-se herdeiro de toda a tradição monacal do Ocidente na figuração do *hortus conclusus* claustral como paraíso terrestre. A divisão quaternária do seu espaço remete para os quatro rios genésicos que, brotando do centro edénico, do local onde cresce a Árvore da Vida, correm axialmente no sentido dos quatro pontos cardiais. O edificado central da Fonte da Manga, de carácter antiquizante, por sua vez socorre-se de formas geométricas arquetípicas na acentuação de tal carácter sagrado e cósmico, sobretudo da conjugação do círculo com o quadrado. No pensamento ancestral de tradição neoplatónica – que certas correntes do pensamento franciscano na linha de Herp muito aproveitaram... –, tais figuras geométricas apontam respectivamente para a ideia de terreno e divino, ou de matéria e espírito, vendo-se assim aqui comprometidas em diálogo²⁵.

Ora é precisamente da báscula entre estes dois mundos, o terreno e o divino, naturalmente apartados mas dos quais o Homem é o hífen mediador, que nos fala a Fonte da Manga. Aproveitando a tradição claustral medievá, a fruição visual desta fonte funcionária, no âmbito da reforma, como uma permanente lição endereçada por Fr. Brás de Barros aos religiosos. Começemos então por notar que a composição se estabelece em dois planos, a cotas diferentes [Fig. 3]: a do terreno, onde se planta o jardim e se cavam longos tanques rectangulares orientados segundo os quatro pontos cardiais principais – no mesmo sentido em que correm os quatro rios edénicos, assim figurados –, e outra, mais elevada, na qual se ergue o edifício que pontua o centro do conjunto, unindo-se aos demais por uma plataforma de cujo centro brota a *Fons Vitae* claustral. Não será certamente por acaso que o traçado geral da composição se define no terreno pela figura geométrica quadrada, nem que o perímetro orientador dos vários edifícios centrais, no plano elevado, os circunscreva pela forma circular [Fig. 8]. Como vimos atrás, esta geometria repisa a elementar associação simbólica que relaciona as figuras quadrada e circular com os planos terreno e espiritual, revelando-se

²³ ABREU, 1999: 64-68.

²⁴ O outro consiste em despojar todo o entendimento de ideias e imagens, pois estas turvam a contemplação. Voltaremos a este assunto mais adiante.

²⁵ A aplicação da figura circular aos elementos construídos, sobretudo ao templete, recorda a célebre definição geométrica de Deus feita por Nicolau de Cusa (1401-1464) em *De docta ignorantia* (1440). Relembremos que este filósofo norte-europeu foi educado pelos Irmãos da Vida Comum, tendo-se tornado influente no pensamento místico franciscano posterior.

aqui íntima a conformidade entre a figura quadrangular dos tanques ou dos canteiros do jardim e a natureza sensível dos elementos terrenos que pretendem alegoricamente representar, homotética da relação que igualmente existe entre a planta circular dos edifícios centrais e o carácter transcendente dos sentidos que estes edifícios, por sua vez, se destinam anagógicamente a traduzir.

Ora, é precisamente nesta distinção altimétrica e geométrica dos vários elementos da composição que se inicia a expressão da mística harfiana, sintonizando com o uso permanente de expressões como “*leuantar o nosso coraçam em ds*”, ou “*o seu amor nos fara ser leuados em alto*”²⁶, que imprimem, na ideia do leitor, a imagem de uma progressão em altura. O autor do *Espelho de perfeçcam* insiste, desde o limiar da obra como se disse já, numa premissa fundamental para a referida ascese: o apartamento da vida activa para lograr maior liberdade na vida espiritual, passo este que implica, por sua vez, um desapego dos assuntos terrenos e das paixões mundanas²⁷. A passagem da vida activa (ou mundana) para a contemplativa (ou espiritual) consta ela própria de uma escalada que, de uma maneira geral para Herp, consiste em vencer os pecados do espírito, o que se inicia pela mortificação²⁸. Esta vitória alcança-se com a conquista progressiva de virtudes, equivalentes aos dons do Espírito Santo, que são sete²⁹.

Perante tais concepções gerais da doutrina de Herp, não constituiu surpresa que a desejada ascese, feita a partir da vida mundana dominada pelo sensível para um nível mais espiritualizado de consciência, seja assinalada na Fonte da Manga por meio de sete degraus³⁰, os quais, partindo dos caminhos que atravessam os jardins de “*limões, limas, & cidras, & outras frutas, & eruas prezadas, & muy cheirosas*”³¹ embalsamadoras dos sentidos, se elevam até à plataforma de acesso aos vários edifícios. E do mesmo modo que, parafraseando Herp, o reformador insiste, na Epístola Proemial das *Constituições*, nos diversos “*graos*” que o religioso crúzio deverá subir para se aproximar da perfeição espiritual³² (que mais adiante são ainda revistos na imagem da Escada de Jacob), assim

²⁶ HIERP, 1533: Xv.

²⁷ “*Pera ter breue & proueytosa instruçã do modo p que cadabum podera viir aa perfeçcam. besto he p que arte possa semelbar a ds & a elle interiormente vnirse: he de saber pricipalmente serem necessarias duas cousas. Primeyramente cõuem ao homem pera que possa cbegarse & vnirse a ds fazer perfecta mortificaçã / negaçcam & apartamento de si mesmo: de todas aquellas cousas que algum / impedimento podem causar ao nosso spiritu.*” (HIERP, 1533: I).

²⁸ “*Em verldade o principios da vida spirtual & do q aproueyta spirtualmente : he a perfecta mortificacam de todo defeio & affeycam de todos os pecados ventiaes.*” (HIERP, 1533: IX). Sobre a mortificação propriamente dita, Herp acrescenta, na p. VIII: “*(...) aqual mortificaçã consiste muy grãdemente em tres cousas. Primeyramente em o delecte [do tacto e do gosto]; em o amor mundano como em toda dissoluçã das cuydacoeis sem proveyto: de afeições: palauras & obras de honra mundana: & em o uso vão dos sentidos assy como em ver cousas fermosas & ouir cousas nouas &c.; Terceyramente consiste em a curiosidade das casas / cameras ou cellas / & d todas as alfaias : & de todas outras cousas de q podemos usar: & q sam possuidas cõ deseio sensual. & em as quaes o coracã humano se delecta.*” Esta escalada em graus está resumida no fecho da obra, onde se revê toda a doutrina harfiana (HIERP, 1533: CLXVIII - CLCCVv.).

²⁹ Para Herp, os dons do Espírito Santo são: 1. temor; 2. piedade; 3. ciência; 4. fortaleza; 5. conselho; 6. entendimento; 7. sapiência (HIERP, 1533: LXXXVII – XCV).

³⁰ Estes degraus são hoje apenas seis, fruto da intervenção da DGEMN. (D.G.E.M.N., Setembro 1957: fig. 2).

³¹ SANTA MARIA, 1668: Parte I, Lv. VII, 93-94.

³² “*Em guisa que reformada a vida & consumado o tempo de viuer: seia a alma trãsladada & ppetuada em gloria. E porque os graos desta bam de correspõder aos da graça & merecimentos: foy a tençã deste douctor [Hendrik Hierp] reprehendendo os vicios spirituaes: insinar o mays perfecto caminho nom tãsoamente pera*

existem degraus que permitiam aos religiosos quinhentistas subir até aos edifícios centrais da fonte. Por sua vez, os tanques, ou “rios”³³ que correm sob estes quatro lanços de degraus, podem ser equiparados ao “(...) *primeyro grao do aleuâtamento segundo as inferiores potências da alma*”³⁴, que para Herp “*consiste .s. que a graça diuina assy como hum rio que corre em todas potências sensitiuas da alma: interiormente mouendo esse homem a esto o esperte.s. que de todo seu coraçã & com todas suas forças aleuâtandosse aas cousas supernaes*”³⁵.

Esta ascensão, como se compreende pela doutrina harfiana, não seria destituída de riscos. Fazendo eco das ideias do *Espelho de perfeycam*, duas figuras pétreas esculpidas – “*grandes bestiães de pedra, que semelham viuos*”³⁶ –, emparceiradas em cada um dos quatro lanços de degraus que acedem à plataforma central, advertem o penitente desses perigos, sobretudo da necessidade de vigiar permanentemente o desejo para receber a “*suaue influçam da graça*”, cuja falta é causadora do pecado e da sua reiteração. É esta falta que, segundo Herp, leva o penitente a cair infinitas vezes em pecado, e a nele voltar a cair, estorvando o progresso espiritual³⁷. Talvez por essa razão as esculturas destas guardas representem o papagaio como figuração alegórica das “*palavras vans*” [Fig. 4], fruto da luxúria verbal do “*myyto falar*” que Herp condena juntamente com o “*uso vão dos sentidos*”³⁸, e o cão, símbolo medieval do pecador reincidente, que também é vivamente fustigado por Herp³⁹.

Em conjunto com as gárgulas escultóricas que ornaram os edifícios centrais, todas de excelente factura mas difíceis de decifrar⁴⁰, a restante figuração ornamental da Fonte da Manga parece reforçar o mesmo aspecto da mensagem harfiana, expressa já de modo essencial e inteligente na sua configuração arquitectónica. Para já, observe-se apenas como, sem o auxílio da iconografia, e fazendo apenas uso da articulação de certas formas cujo valor icónico é perfeitamente reconhecível (como se viu já pela tradução da ideia da passagem da vida activa para a contemplativa), o reformador expressa de forma sincrética os principais objectivos da mensagem de Herp.

Para avançarmos na análise, recorde-se como, logo nas primeiras páginas do *Espelho de perfeycam*, e superando o obstáculo psicológico do abandono da vida activa em ordem a atingir um grau mais espiritualizado de existência, Herp deixa bem

alcançarmos mytos graos / de gloria” (BARROS, 1534: “Epistola prohemia”). A partir de um determinado nível de evolução do indivíduo, o místico franciscano chama a estes “graos” “vícios espirituais” (HIERP, 1533: Vv).

³³ D. Nicolau de Santa Maria refere-se repetidamente a estes tanques como “rios de agoa”, ou simplesmente “rios”, na descrição que faz desta fonte na sua *Crónica* (SANTA MARIA, 1668: Parte I, Lv. VII, 93-94).

³⁴ HIERP, 1533: Cv.

³⁵ HIERP, 1533: Cl.

³⁶ SANTA MARIA, 1668: Parte I, Lv. VII, 94.

³⁷ “(...) coisa que acontece *qndo tirada a tam suaue influçam da graça & deucam logo sam feytos impacientes: peruersos & sem vôtade pa bem : tornãdo a cair em pensamentos inutees & em desejos vãoos dandosse a palauras sem proueito e buscãdo em as creaturas feus solazes*” (HIERP, 1533: Vv - Vlv).

³⁸ HIERP, 1533: CXVlv. Às “palavras vans” associam-se as “murmurações” de quem esquadrinha os ditos e feitos alheio, condenando-a Herp ao dizer que (parafraseando S. João Crisóstomo) “*a murmuracã be vnica filha do diabo a ãl deu a cada hum mosteiro: pa auer de ser aumentada & criada*” (HIERP, 1533: XIX). A imagem não deixa de lembrar o valor do silêncio, em que tanto insistem as *Constituições*.

³⁹ HIERP, 1533: VIII.

⁴⁰ ABREU; BARREIRA, 2010: 383-390.

expressa a necessidade de mortificação dos desejos para que a alma humana possa prosseguir, livre, na senda da sua união amorosa com Deus. Deste processo faz parte a necessidade de quebrar todos as peias que ainda a prendem à vida mundana, para que possa depois estabelecer outros laços com a divindade, por meio da Graça. O processo, difícil, obriga o penitente à permanente auscultação interior, à vigilância constante dos fluxos e refluxos da alma inquieta e perturbada pelas paixões desordenadas que assolam o seu equilíbrio. Só o “*encerrãse em o carçer da claustra*”, aí abatendo os sentidos e as paixões por “*continuos exercicios (...) de mortificaçam & desprezo de sy mesmo*”, permite despertar para a vida espiritual⁴¹.

Esta ideia complexa foi traduzida no plano construtivo da Fonte da Manga com uma habilidade que logrou uma qualidade estética notável. O expediente usado para tal, uma vez mais de certa invulgaridade por combinar sabiamente o simbolismo de certas formas geométricas com significados numerológicos, envolveu as ideias medievais de Hierp numa roupagem altamente expressiva, conseguida por uma curiosa fusão de arquétipos da arquitectura da Antiguidade clássica com dispositivos formais e engenhos próprios da moderna arquitectura militar. Esta roupagem dir-se-ia percorrer quase todo o repertório de tradição até desembocar nas mais recentes novidades tecno-formais da Arquitectura do Renascimento.

Atente-se, por exemplo, no templete central, de feição marcadamente antiquizante [Fig. 3]. Trata-se do edifício mais belo do conjunto e aquele que, pela sua posição axial e elevada, se impõe, sem qualquer dúvida, como seu coroamento. Na sua plataforma oitavada assentam oito colunas clássicas lavradas segundo a mais preciosa Ordem coríntia, que sustentam uma abóbada semiesférica desenvolvida sobre arquivada perfeitamente circular. No lajeado de branca pedra de Ançã, uma taça baixa circular pousada no centro do edifício, sempre repleta, recolhe o líquido que se derrama de um repuxo borbulhante [Fig. 5]. Este, já na época de feitura da fonte brotava por miraculoso engenho hidráulico “*de gran artificio*” devido ao uso de “*caños secretos*”, como em 1589 o descrevia Fr. Jeronimo de Román⁴².

Esta é a *Fons Vitae*, ou a água regeneradora do espírito, que aqui é evidentemente associada ao sangue de Cristo pela insistência do número oito (nas colunas, nas faces da plataforma) e pelo óbvio sentido ressurreccional do conjunto⁴³. Com efeito, este templete central abriga e dignifica estas águas lustrais que limpam de todo o pecado, a nascente de onde brota figuradamente o sangue de Cristo derramado em remissão dos pecados do Mundo, sob os sinais arquitectónicos da sacralidade pagã do *tholos*. Este templete apresenta-se agora actualizado a conteúdos da fé cristã, como se de um decoroso baldaquino, ou sacrário desse sangue sacramental, se tratasse. Analogicamente, este templete e as suas articulações com os edifícios circunvizinhos representam o

⁴¹ HIERP, 1533: passim. Para Herp, os que “*insistem em as virtudes / desprezã o mundo / deyxã os amigos / domã a carne / condenãse & encerrãse em o carçer da claustra / abraçã a pendença / guardam cõ diligencia a regra / estatutos & assy qualquer outra cousa de religiã*” são aqueles que manifestam um amor servil que os impede de cair nos vícios espirituais (HIERP, 1533: Vv).

⁴² CORREIA, 1946: 231.

⁴³ Nos claustros ocidentais, a *Fons Vitae* pontua o lugar da Árvore da Vida edénica na tradição veterotestamentária, que encontra o seu par correlato nos Evangelhos no próprio madeiro em que Cristo foi cruzificado. Vd. (AGOSTINHO, 1991-1995: passim).

corolário da doutrina harfiana, que ensina como, e “(...) *por que meios entre Deus e as superiores forças da nossa alma podemos conseguir huma boa conjunção sem meio, amorosa & pseuerante: em tal guisa q de todas creaturas apartados: & leuãtados sobre todas as cousas que abayxo de ds podem ser: em so ds & sã nosso Jesu xpo possamos repousar*”⁴⁴. O Cristo aqui representado é obviamente o da dupla natureza humana e divina, o mediador da *copula mundi*, da matéria e do espírito, o filho de Deus feito carne e imolado para perdão dos homens.

Interessa aos propósitos da presente discussão reter esta ideia, porquanto seja no cuidado material dispensado às águas da fonte que melhor se assinala, arquitetonicamente, quer o marcado carácter cristocêntrico da reforma monástica de Santa Cruz, quer o da doutrina de Herp. Se a abóbada que cobre a fonte central não permite esquecer o concomitante significado cósmico e transcendente do mistério da Ressurreição, lembra ainda outros sentidos. Com efeito, desta abóbada de cuidada factura hemisférica partem ainda, como raios, quatro arcobotantes que descem do templete central até aos restantes edifícios, estes lembrando outra imagem insistente no texto de Herp: a do baixar da Graça ao penitente⁴⁵ (ou dos dons do Espírito Santo), para seu auxílio no desviar-se dos escolhos da caminhada espiritual. Herp compara permanentemente esta acção à dos raios do Sol e, não por acaso certamente, cada um dos cinco edifícios da Fonte da Manga é sobrepujado por pequenas lanternas, estas óbvias metáforas das *“divinas iluminações”*, do traçado do *“diuino rayo ao nosso spiritu”* ou do *“lume interior da divina graça”*⁴⁶. A figura de Cristo, pela contemplação e meditação nos mistérios dolorosos da sua Paixão, é, evidentemente, o guia desta ascese – *“a imagem de nosso sôr Jesu xpo que he splendor da paternal gloria & espelho sem magoa: que per amorosos dseios de o imitar: trazer deues em o homem interior”*⁴⁷ –, verdadeiro espelho de perfeição em que o penitente se deve constantemente mirar⁴⁸. Todas as associações simbólicas presentes neste templete central constituem o reforço e desenvolvimento da mesma ideia⁴⁹. Não é um espelho (de água) a bacia onde verte o precioso líquido da fonte central, que das entranhas da terra se alça ao céu em repuxo borbulhante? Ampliando a metáfora, os restantes quatro edifícios dispõem-se, como satélites, na órbita daquele sol crístico central que é o templete [Fig. 1], o qual, em conjunto com a fonte central e os arcobotantes, talvez queira representar Deus na plural acepção das suas três pessoas.

⁴⁴ HIERP, 1533: Iv.

⁴⁵ HIERP, 1533: XLVIIIv – XLIX.

⁴⁶ HIERP, 1533: LXXXVII e ss..

⁴⁷ HIERP, 1533: XIVv..

⁴⁸ *“Olba pois cõ os olhos mentaes o senhor Jesu pendurado em a cruz. & representa ao teu coraçã a sua profundissima humildade: confusam: paciencia: verdad, & todas as outras virtudes em elle reluzentes excelentemente em todos os lugares: em toda ocupaçã de dentro & de fora: em as prospidades & aduersidades todo contempla em a imagem do crucifixo.”* (HIERP, 1533: XIVv.). O autor prossegue afirmando a necessidade de meditação em todos os passos da paixão de Cristo numa perspectiva mística e contemplativa, reforçando a ideia de união com o Criador.

⁴⁹ Herp termina a sua obra falando de Deus como espelho que só ele próprio reflecte, sem qualquer outra imagem.

Se este elemento central poderá representar materialmente o limite para onde tende a mística harfiana, os pressupostos ascéticos para esta fusão com a divindade são ainda esmiuçados pela loquaz metáfora de Fr. Brás de Barros. Repare-se como os quatro edifícios-satélite já mencionados se apresentam como pequenos torreões cilíndricos, rematados por coruchéus cônicos ligeiramente côncavos que lembram os dos *donjons* franceses da época. Formalmente, estas coberturas parecem referir-se a outro passo expressivo do texto do *Espelho* onde o místico franciscano, referindo-se ao caminho da contemplação como atalho da via unitiva (caminho a que chama “*místico & diuino*”, e cujo conhecimento considera baixar ao homem diretamente através de Deus, pela Graça), fala da “*semelhança da abobeda que se ha de edificar*”, isto é, da “*abobeda spiritual*” que o penitente há-de levantar com “*seu exercicio*” de desprezo do mundo e vitória sobre a carne para alcançar “*aquelle actiuo & cõstrangente amor informado com graça*”⁵⁰.

Prosseguindo na exploração desta ideia, podemos afirmar que é nestas quatro construções que melhor se exprime a teoria do recolhimento harfiana. Como alguém registou, tais cilindros lembram, pela sua aparência inexpugnável, “torreões” de fortaleza ou “guaritas” de sentinelas em atalaia⁵¹. As suas bases mergulham nas águas dos tanques, que assim se comportam como fossos ao separá-los fisicamente do edifício central [Fig. 6]. De facto, o inegável carácter marcial destes torreões, a lembrar os modernos bastiões inventados em finais do *Quattrocento*, teria sido ainda mais acentuado no seu tempo quando, originalmente, o acesso nos edifícios se fazia por meio de pontes levadiças de madeira. Uma vez içadas a partir do interior dos pequenos torreões com o auxílio de correntes, tais pontes, verdadeiros dispositivos inspirados na fortificação militar, cerravam-nos como se fossem portas⁵².

Funcionalmente, tratam-se estas pequenas construções de eremitérios, como indicam os únicos ornamentos das suas paredes interiores materializados em quatro retábulos, um por capela. Estes representam outros tantos modelos de vida solitária esculpidos na macia pedra local: S. João Baptista vestido de cilício em contemplação no deserto; S. Paulo Eremita e a palma, cuja folha lhe servia de vestido e o fruto de alimento; S. Jerónimo no ermo adorando a cruz e ferindo o peito com uma pedra; Santo Antão, em oração solitária, tentado pelo demónio encarnado numa bela figura de

⁵⁰ “(...) sendo a Graça o “*seu instrumento spiritual: por tal que em elle obre spiritualmente em a vida contemplatiua. O qual instrumento alguas vezes he nomeado amor actiuo ou actiua graça*” (HIERP, 1533: p. LXXV).

⁵¹ Estes termos têm sido comumente utilizados para descrever as capelas-oratório e os tanques de onde emergem. Teixeira de Carvalho chamou-lhe “torreões” (CARVALHO, 1930). Do mesmo modo, os tanques do jardim assemelham-se a “*cubellos*”, termo da arquitectura militar que os designa no próprio texto contratual da sua alvenaria (GARCIA, 1923: 87-89). Sobre as reminiscências da arquitectura militar na Fonte da Manga, vd. especialmente MOREIRA, 1981.

⁵² “(...) *y para estar [os religiosos] quietos, el que ali se va a recoger levanta una puente levadiça que ay para entrar que le sirve de puerta, y alli se recoge basta que le parece*” (Fr. Jeronimo Román, Apud CORREIA, 1930: 231). Estas portas, ou pontes levadiças, já não existem. A notícia original é de D. Francisco de Mendanha (1541). Não podemos deixar de ver também neste dispositivo um significado cristológico que se quadra com a piedade de reforma de Fr. Brás, sustentado no Evangelho de S. João em que Cristo, conduzindo o crente ao caminho da Salvação, afirma “Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim estará a salvo” (Jo 10, 9).

mulher⁵³. É nestas quatro capelinhas, fechadas como torreões-fortaleza, que melhor se traduz a imagem de recolhimento do mundo sustentada por Herp. A sua forma circular não poderia ter sido melhor escolhida, reforçando, pela linha uterina do seu perímetro, a ideia de recolhimento necessária ao penitente para “*ver a face interior & conhecer em ella as magoas do pecado*”⁵⁴. De paredes nuas e lisas, invocando um ascetismo despojado de matriz franciscana observante, estes eremitérios são iluminados e ventilado apenas por frestas, cuja elevação e estreiteza, não deixando ver a paisagem exterior, acentua a ideia de apagamento dos sentidos corporais para permitir o despertar dos sentidos espirituais em que tanto insiste o místico norte-europeu. Por seu lado, as cenas da vida eremítica dos retábulos aludem expressivamente a esta ascese em que é requerido o máximo rigor físico, intelectual e moral, apresentando ao orante exemplos onde a importância das penitências corporais e a oração afectiva se tornam fundamentais na luta contra as tentações.

O aspecto castrense dos edifícios, por sua vez, não deixará de insistir numa figuração da virtude da Fortaleza, a qual, juntamente com as demais virtudes cardeais e teologais – o autor cita Séneca a propósito das primeiras⁵⁵ –, é apresentada por Herp como um dos sete dons do Espírito Santo⁵⁶, sendo este imprescindível, segundo o autor, “*pera psequir boas obras & spirituaes exercicios*”. É a Fortaleza que ajuda o penitente na mortificação dos sentidos para que “*facilmente vença todas cousas bayxas & terreaes (...) cõ as quaes podem os pecados ser leyxados*”, auxiliando-o no “*batalbar fortemente contra as tentações da carne: do mundo & do diabo*”⁵⁷. A ideia de que, segundo Herp, é a Fortaleza que, na vida contemplativa, “*faz subir para cima o homem: sobrepoando ainda as diuinas consolações & todos doens de deos*”⁵⁸ encontra ainda representação no facto de só ser possível aceder aos torreões a partir da plataforma central, já ela situada acima do nível inferior (ou mundano), e de os mesmos torreões se ligarem directamente ao templete central pelos arcobotantes, os quais representam os laços que o penitente deverá atar permanentemente, sem intermediário algum, entre as potências da alma e a divindade em união de supremo Amor⁵⁹. Por sua vez, a superação de sete

⁵³ Os retábulos, da mão do escultor João de Ruão, inspiram-se concretamente em gravuras de Lucas de Leyde (GONÇALVES: 1984: 244) então existentes na Livraria do mosteiro. Estão hoje muito mutilados, sendo a sua feição original conhecida através da sua descrição feita por D. Francisco Mendanha (1541), o qual lhes faz a atribuição iconográfica. Vd. REVAH, 1958. Mendanha chama “Antônio” a “Santo Antão”, o que D. Nicolau de Santa Maria corrige na *Chronica SANTA MARIA*, 1668: vol. II, Lv. VII, 94.

⁵⁴ Introdução de Fr. Brás de Barros ao *Espelbo*. HIERP, 1533.

⁵⁵ HIERP, 1533: XIII.

⁵⁶ Para os restantes seis dons do Espírito Santo vd. nota 28.

⁵⁷ HIERP, 1533: LXXXVII. As cenas de vida eremítica representadas nos painéis retabulares insistem precisamente no vencer da trilogia dessas tentações, como se detecta numa elementar análise iconológica.

⁵⁸ HIERP, 1533: LXXXVII.

⁵⁹ “*Conuem certo aa verdadeira vida contemplatiua ser fundada sobre o ardentissimo & purissimo amor de ds: em o qual cada bum deue deseiar de ser assy unido & embeuido que em elle toda sua disformidade & dessemelhança a ds possa per verdadeira mortificação de sy mesmo ser consumida & anichilada.*” HIERP, 1533: XXVI. A definição de Amor é definida por Hendrick Herp sobre base neoplatónica e desenvolvida a partir do *Livro dos Nomes de Deus* de Dionísio Areopagita: “*p o nome d amor sempre significamos buã força copulatiua que cõmunica participando a sy mesma: mouendo as cousas superiores pera prouer & procurar as inferiores pera que se conuertam aas superiores: fazendo assy de bum ao outro huma ordenada cõmuniçãem*” HIERP, 1533: LXIIv – LXIII.

degraus como condição física para ascender à nascente do templete central estabelece um paralelo metafórico nas sete perfeições morais (equivalentes aos dons do Espírito Santo) que o asceta deve vencer para igualar a Cristo, e assim beber da fonte de vida eterna⁶⁰. De um modo geral, podemos pressentir a formação da metáfora brasiana na expressão textual de Herp, que diz:

*“Em como poys a cõtemplaçam sobreessencial
alcãce a fortaleza & o mays alto grao das diuinas
iluminações: por tanto muyto nos conuem alcançar o
grao das virtudes & a subida da propria mortificação:
portal que assy fazendo o que he em nos: pera bem
auenturadamente auer de receber de ds a muyto
resplandecente influçam da vida sobressencial:
anteponhamos a ella a diuina preparaçam”⁶¹.*

Por conseguinte, seria literalmente couraçado pela Fortaleza, esta figurada nos pequenos torreões em que se encerraria para simbolicamente romper todas as peias físicas que o prendiam ao mundo material (isto pelo gesto, também ele simbólico, de recolher a ponte-levadiça que o ligava ao mundo exterior), que o religioso de Santa Cruz ataria depois outros laços com a divindade, estes espirituais e mediados pela Graça e o Espírito Santo, nos seus momentos de retiro silencioso e oração fervorosa sob o exemplo e a tutela dos santos eremitas invocados nos altares.

Como se vê, tudo nesta pequena arquitectura da Fonte da Manga se harmoniza com a mensagem que a reforma de Fr. Brás pretendia difundir entre os habitantes da Congregação de Santa Cruz, tirada do *Espelho de perfeycam* de Hendrick Herp. A partição quaternária do espaço quadrado, a orientação cósmica da planta, o recurso a uma planimetria centralizada que utiliza sabiamente formas circulares e em que um edifício redondo, coberto por abóbada semi-circular em jeito de sobre-céu, remete à ideia de “centro” e ao sentido de “templo”, são aspectos que mostram claramente, pela composição alegórica de grande carga psicológica, o uso consciente do poder de certos números e figuras geométricas cujo significado simbólico foi bem reavivado ao tempo do Renascimento. Neste capítulo, nunca será demais vincar a dívida da mística de Mestre Eckhart, de Ruusbroek, e de Herp, à lição neoplatónica do Pseudo-Dionísio Areopagita⁶².

⁶⁰ HIERP, 1533: CLXVI – CLLXIV. Para Santo Agostinho, o “sete”, número perfeito, “anuncia o repouso de Deus em que, pela primeira vez se fala de santificação” segundo a narrativa dos primeiros dias da Criação e uma sua leitura numerológica. Cf. AGOSTINHO, 1991-1995: vol. II, 1065-1066.

⁶¹ HIERP, 1533: CLLXVI – CLLXIV.

⁶² Importa referir que a doutrina de Herp se filia directamente na de Mestre Eckart (c. 1260-1327) através de Jan van Ruusbroek (1293-1381), místico alemão de quem foi discípulo, e cuja teoria de importantes laivos neoplatónicos exerceu grande influência sobre a espiritualidade e os movimentos congreganistas do Norte da Europa durante a Pré-Reforma da Igreja. Entre estes movimentos conta-se o dos Irmãos da Vida Comum (fundados por Gerard de Groot na Holanda, em 1381) no movimento da *Devotio Moderna* e o dos cônegos Regrantes de Windesheim, todos eles já aqui referidos.

Evidentemente, importa ainda reter desta experiência o mecanismo mental que lhe esteve na base. Desde logo ressalta, na Fonte da Manga, a intenção didascálica desta figuração de ideias abstractas em formas arquitectónicas, reforçada depois pela escultura monumental – como vinha sendo hábito, aliás, em muitas das melhores obras manuelinas⁶³. É certo que toda a composição da fonte se mostra estruturada na divisão geométrica quaternária, reclamando a tradição. A seu lado, outras insistências numéricas, que recordam significados numerológicos colhidos de textos, não só do já mencionado Areopagita, mas com maior propriedade ainda, das doutrinas, também neoplatonizantes, de Santo Agostinho⁶⁴ – o patrono dos Cónegos Regrantes –, lembram que o recurso insistente a certos números tinha, desde a Antiguidade, uma vincada utilidade mnemónica, da qual a própria exposição harfiana no *Espelho*, de resto, se socorre permanentemente na numeração de itens para mais facilmente os gravar na memória de quem lê.

Por outro lado, e como já aqui se provou, também de Herp se aproveitaram algumas imagens usadas no texto para passar visualmente conceitos complexos – e recorde-se que a metáfora é a forma natural de expressão mística –, levando-se, na Fonte da Manga, à sua tradução visual por arquétipos da arquitectura ocidental. A finalidade deste procedimento que juntou número, geometria e certas evocações tipológicas, além de evidente auxiliar à memória, seria certamente ainda o de permitir ao religioso crúzio penetrar nas coisas espirituais através das corpóreas. Ainda que, no texto do *Espelho*, Hendrick Herp recuse o valor da analogia e chegue mesmo a defender, na linha de Ruusbroek e de Mestre Eckhart, a necessidade de despojamento mental de toda a imagem perturbadora do espírito na sua via ascética⁶⁵, a presente amostra das valências da Fonte da Manga, onde múltiplos sentidos podem ser colhidos consoante a estatura intelectual do seu observador, mostra que, em Santa Cruz, o entendimento do reformador seria diferente. As cenas da vida eremítica dos retábulos das capelinhas, por exemplo, negam a necessidade harfiana de o penitente libertar a mente de todas as imagens espúrias que dificultam a contemplação, ainda que possamos considerar que o conjunto dos atributos iconográficos para reconhecimento dos santos representados ultrapasse qualquer intuito meramente devocional, para aludir a aspectos mais abstractos da ascese. Todavia, note-se com isto que, ao contrário de Hendrik Herp, Fr. Brás considera os objectos de contemplação imperfeita válidos, pelo menos para

⁶³ A dotação da Arquitectura com tal carácter didascálico não constituía novidade no fecho da década de 20. A arte manuelina, imediatamente anterior ou ainda contemporânea desta obra, está saturada de micro-arquitecturas em que se esconde um fundo pedagógico que usa de expedientes semelhantes para se fazer comunicar. São exemplo a magnífica peça de ourivesaria que é a custódia, oferecida por D. Manuel ao mosteiro hieronimita de Santa Maria de Belém (onde postulou o reformador Fr. Brás), por exemplo, mas também outras arquitecturas de pedra e cal, sobretudo portais, estendendo-se por vezes a complexos de grande envergadura. Destes podem servir aqui de exemplo as fachadas sul e poente do mesmo mosteiro, o seu inteiro claustro, ou mesmo o todo edificado monástico, de leitura iconográfica e iconológica complexa que impele o observador à retenção da mitologia que envolve a figura de D. Manuel (ALVES, 1985; PEREIRA, 1990). Para uma sùmula da iconologia do poder manuelino presente na Arquitectura, vd. PEREIRA, 2001.

⁶⁴ Vd. nota 59, sobre o número "sete".

⁶⁵ Para Herp, as três imagens que vêm ao coração e dificultam a vida contemplativa são: as que se recebem com o prazer, as imagens vãs que caem na mente, as de preocupações temporais ou espirituais (HIERP, 1533: LXV). No Prólogo do Lv. III, fala da necessidade de limpar do espelho da alma todas as imagens.

os iniciantes. Talvez tenha seguido nisto as teorias pedagógicas de Santo Agostinho, que via na alegoria e na metáfora processos emotivos passíveis de despertar a alma porquanto se tratem de exercícios estimulantes da inteligência, de meios capazes de gravar indelevelmente uma qualquer mensagem na retina daqueles que descubram o num enigma envolto na roupagem de figuras⁶⁶. De tudo isto Fr. Brás mostra perfeita consciência enquanto reformador e pedagogo desperto para os valores do Humanismo cristão.

Reconhece-se em todo este processo a primazia do confronto eficaz, inesperadamente erudito e inteligente, entre o texto do autor franciscano e as premissas da reforma espiritual de Fr. Brás de Barros, que em última análise reclama uma hermenêutica que, para a total apreensão do sentido místico que a fonte encerra, obriga a uma leitura anagógica das suas formas arquitectónicas. A intenção pedagógica que subjaz à construção da Fonte da Manga, que resume, numa lógica combinatória própria, uma multiplicidade de referências medievais e modernas, prolonga-se ainda em termos de linguagem formal. Esta, ora é assumidamente antiquizante, ora recupera alguns modismos captados sobretudo da moderna arquitectura militar, os quais, ao não terem lugar no repertório clássico, acusam aqui certa licença compositiva estranha à estética renascentista como vem sendo sublinhado pelos historiadores da Arte⁶⁷. Mas isto não mais representará, afinal, do que uma criatividade bem domada no transliterar, de modo hábil e isento de preconceitos puristas de linguagem estilística, a mensagem espiritual de Hendrick Herp em formas arquitectónicas.

Bibliografia

ABREU, Susana Matos, 1999 - *A “Docta Pietas” ou a arquitectura do mosteiro de S. Salvador, também chamado Santo Agostinho da Serra (1537-1692). Conteúdos, formas, métodos conceptuais*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (Tese de mestrado, policopiada).

ABREU, Susana; BARREIRA, Catarina, 2010 - *Influências franciscanas no programa pedagógico quincentista da Fonte da Manga (Coimbra)*, in *Actas III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica: El viaje de San Francisco por La Península Ibérica y su Legado (1214-2014)*, Córdoba, Ediciones El Almendro.

AGOSTINHO, Santo, 1991-1995 - *A Cidade de Deus*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 3 vols.

ALVES, Ana Maria, 1985 - *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda.

BARROS, Brás de, 1534 - *Livro das Constituições, e costumes que se guardã em os Moesteyros da Congregaçam de Sancta Cruz*, 2ª. ed., Coimbra, moesteyro de Sancta Cruz.

BATAILLON, Marcel, 1974 - *Études sur le Portugal au Temps de L’Humanisme*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português.

⁶⁶ Em *De doctrina christiana* (II, 75), *Contra Faustum* (72, 7) e *Ad consentium contra mendacium* (24) (SVOBODA, 1958: 196, 227-228).

⁶⁷ Nem todas as articulações entre os vários elementos que compõem a fonte são clássicas, como é o caso do arcobotantes que ligam cada um dos quatro torreões ao templete central (KUBLER, 1972: 7) ou a própria conjugação destes quatro elementos por pontes-levadiças.

BRANDÃO, Mário, 1937 - *Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imprensa Académica.

CARVALHO, J. M. Teixeira de, 1930 - *História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI*, “Arte e Arqueologia”, Ano I, Coimbra.

CORREIA, Virgílio, 1930 - *Uma descrição quincentista do Mosteiro de Santa Cruz*, “O Instituto”, vol. 79, nº 1.

D.G.E.M.N., Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Setembro 1957 - *O Jardim da Manga*, s.l. (Boletim da D.G.E.M.N.; nº 89).

DIAS, José Sebastião da Silva, 1960 - *Correntes do sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2 vols.

DIAS, José Sebastião da Silva, 1969 - *A política cultural da época de D. João III*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2 vols.

GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923 - *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, s.n..

GONÇALVES, António Nogueira, 1984 - *Estudos de História da Arte da Renascença*, 2ª. ed., Porto, Paisagem Editora.

HIERP, Henrique, Fr., 1533 - *Espelho de perfeçam : em lingua [sic] portugues*, [Coimbra] : per os coneguos de Sancta Cruz.

KUBLER, George Alexander, 1972 - *The Claustal “Fons Vitae” in Spain and Portugal*, “Traza y Baza”, nº 2.

MARKL, Dagoberto, 1995 - *O Humanismo e os Descobrimentos. O Impacto nas artes* in “História da Arte Portuguesa”, dir. Paulo Pereira, 1ª. ed., vol. II, s.l., Círculo de Leitores.

MOREIRA, Rafael, 1981 - *A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal in A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, António Nogueira Gonçalves, Coimbra, Epartur.

PEREIRA, Paulo, 2001 - *“Divinas armas”: A propaganda régia, a arquitectura manuelina e a iconografia do poder*, in *Propaganda e Poder. Actas*, Lisboa, Edições Colibri.

PEREIRA, Paulo, 1990 - *A obra Silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, 1ª ed., Coimbra, Faculdade de Letras - Instituto de História da Arte.

REVAH, I. S., 1958 - *La “Descriçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra” imprimée en 1541* “Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra”, vol. XXIII.

SANTA MARIA, Nicolau de Santa, D., 1668 - *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na Officina de Ioam da Costa.

SANTOS, Cândido dos, 1996 - *Os Jerónimos em Portugal: das Origens aos Fins do Século XVI*, 2ª ed., Porto, JNICT - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

SVOBODA, Karel, 1958 - *La Estética de San Agustín y sus fuentes*, Madrid, Librería Editorial Avgvstinvs.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

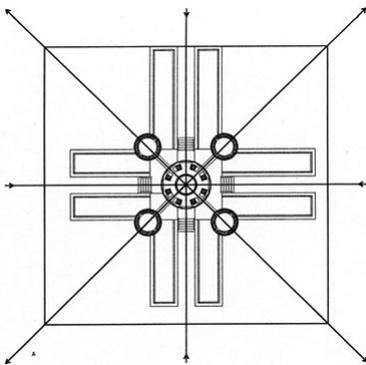


Fig. 7

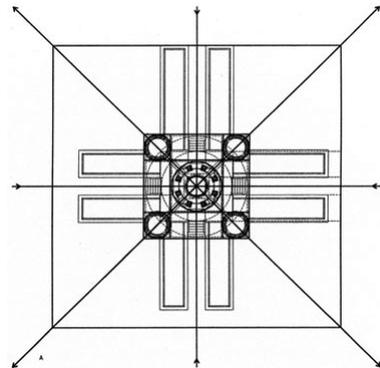


Fig. 8

Colecções de Arqueologia em Autarquias: reflexões a partir de um inquérito promovido pela APA¹

Maria José de ALMEIDA²

Resumo

A Associação Profissional de Arqueólogos realizou em 2002 um inquérito à actividade arqueológica nas autarquias. Embora o inquérito procurasse avaliar as diferentes valências do exercício da actividade arqueológica municipal, o cruzamento das respostas a várias questões permite ter uma imagem da forma como é feita a gestão dos espólios arqueológicos que estas têm à sua guarda.

Assim, é apresentada uma análise quantitativa relativa à presença de colecções de arqueologia em autarquias e a sua relação com a promoção de acções no âmbito da gestão do património arqueológico. Faz-se uma caracterização da constituição dessas colecções (origem e cronologia), bem como do seu enquadramento nas instituições que as albergam. Relativamente aos meios disponíveis para a gestão dessas colecções, apresentam-se dados correspondentes ao pessoal, instalações e equipamentos afectos à actividade arqueológica nos municípios em análise, bem como ao tipo de acções desenvolvidas que se relacionam com os espólios arqueológicos. É apresentada uma avaliação da distribuição regional das colecções municipais de arqueologia e da existência de recursos para a sua gestão.

A análise destes dados é acompanhada de algumas reflexões sobre a gestão municipal de colecções de arqueologia, discutindo-se questões que se prendem com a tutela desta actividade, no momento em que se reorganizam em Portugal as formas de gestão pública do património arqueológico.

Em Maio de 2002, a comunidade arqueológica portuguesa foi surpreendida pelo anúncio ministerial da fusão do Instituto Português de Arqueologia (IPA) com o Instituto

¹ Este trabalho resulta de uma apresentação feita ao 2º Encontro Nacional de Museus com Colecções de Arqueologia, tendo sido publicado electronicamente em 2006 (http://www.praxisarchaeologica.org/issues/2006_3757.php). A leitura dos dados e respectiva interpretação deverá ser feita tendo em conta as datas da apresentação (2002) e da fixação do texto (2004)

² Associação Profissional de Arqueólogos

Téc. Superior de Arqueologia na Câmara Municipal de Cascais

Português do Património Arquitectónico (IPPAR). Essa decisão, cuja concretização ainda se aguarda no momento de produção do presente texto, foi divulgada através de um comunicado de S. Ex.a o Ministro da Cultura em que se deixava antever também a intenção de transferência para as autarquias de algumas das competências, no âmbito do exercício da actividade e protecção do património arqueológico, antes tuteladas por aqueles organismos do poder central.

Essa declaração de intenções causou grande preocupação entre os profissionais do sector, já que se duvidava da capacidade de resposta dos municípios a esse novo desafio, numa área tão sensível como a do património arqueológico. Esta dúvida era, contudo, de carácter empírico, alicerçada na experiência pessoal dos arqueólogos que trabalham em autarquias ou que com elas mantêm outros tipos de relação profissional. Face a esta situação, a Associação Profissional de Arqueólogos (APA) decidiu promover um inquérito à actividade arqueológica dos municípios portugueses que pudesse de alguma forma caracterizar quantitativa e qualitativamente as acções desenvolvidas neste domínio pelas câmaras municipais e, sobretudo, recensar os meios técnicos e humanos existentes para a prossecução dessas tarefas.

Tratou-se de um inquérito postal de resposta voluntária, cujo período de recepção decorreu entre Julho e Setembro de 2002³, e que teve a sua apresentação pública de resultados em Outubro do mesmo ano, encontrando-se neste momento no prelo a sua publicação (Carneiro, Almeida e Almeida).

Apesar do inquérito procurar avaliar as diferentes valências do exercício da actividade arqueológica nas autarquias, o cruzamento das respostas a várias questões permite ter uma imagem da forma como é feita a gestão dos espólios arqueológicos que estas têm à sua guarda. Sabendo-se que os municípios representam uma boa parte dos “fiéis depositários” de património arqueológico móvel em Portugal, pareceu assim relevante trazer algumas reflexões sobre colecções de arqueologia em autarquias ao “2º

Encontro Nacional de Museus com Colecções de Arqueologia”. Embora, na maior parte dos casos em análise, estejamos a falar, efectivamente, de colecções de arqueologia sem museu.

No presente trabalho foi possível recensar a existência de depósito de espólio arqueológico em 137 autarquias, o que representa 44,5% da totalidade dos municípios portugueses (Anexo I). Este recenseamento teve em linha de conta outras fontes para além do inquérito promovido pela APA, já que o número de respostas recebidas situa a amostra em apenas 37% do universo total das autarquias⁴.

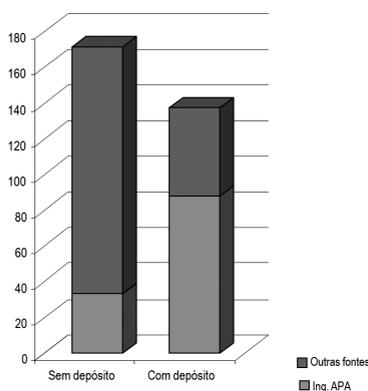


Fig.1 Depósito de espólios arqueológicos nas 308 autarquias portuguesas

³ No presente texto, contudo, incluem-se algumas respostas recebidas após a apresentação pública dos resultados

⁴ No que diz respeito a depósitos de espólio arqueológico, deve ainda destacar-se qualitativamente o peso da ausência de resposta de alguns municípios como Almada, Évora, Torres Vedras ou Vila Franca de Xira, por exemplo.

Este número foi assim obtido através da soma das 88 respostas positivas à questão nº 2 do inquérito (cf. anexo II) com 49 outras situações em que o depósito de espólio arqueológico se encontra registado noutras fontes de informação. Essas fontes dizem respeito aos museus municipais com colecções de arqueologia recensados pelo inquérito aos Museus realizado pelo Instituto Português de Museus (IPM) e o Observatório das Actividades Culturais (OAC)⁵ e e/ou que integram a “Secção de Municípios com Museu” da Associação Nacional dos Municípios Portugueses (ANMP)⁶. Estas fontes foram ainda complementadas pelo precioso estudo de Jorge Raposo (1993) que, passados dez anos da sua publicação na revista *Al-madan*, continua a ser um trabalho de referência a este respeito.

Esta metodologia exclui, contudo, as colecções arqueológicas depositadas em autarquias que não dispõem de estruturas de museu e não responderam ao inquérito da APA. Ou seja, a referência expressa à inexistência de colecções de arqueologia é apenas relativa a menos de 20% das 171 autarquias representadas na primeira coluna do gráfico da figura 1. Nos restantes casos, que constituem cerca de 45% do universo total dos municípios, o que se verifica, rigorosamente, é a ausência de informação sobre a existência de bens arqueológicos confiados à sua guarda.

A relação entre a guarda de espólio arqueológico e a promoção directa de actividade arqueológica pelas autarquias é também um factor que é aqui analisado com recurso a outras fontes de informação para além do inquérito. Nos 49 casos onde foi possível identificar o depósito de espólio e que não responderam ao inquérito da APA, procurou-se saber, junto das Extensões Territoriais do IPA, da existência de serviços de arqueologia municipais.

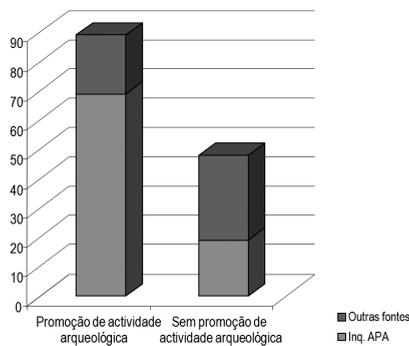


Fig.2 Promoção directa de actividade arqueológica nos 137 municípios onde foi recensada a existência de espólios

Verifica-se assim que mais de 1/3 dos conjuntos de espólio recensados se encontram à guarda de autarquias que não promovem através dos seus serviços quaisquer acções no âmbito da arqueologia. A maior parte dos conjuntos, contudo, é encontrada nos

⁵ Agradece-se a Jorge Santos a disponibilização desta informação a partir da base de dados do OAC, que ajudou a complementar os dados publicados (Silva e Santos 2000)

⁶ www.amnp.pt

municípios que intervêm directamente sobre o património arqueológico, sendo essas intervenções exactamente a principal origem do espólio armazenado⁷.

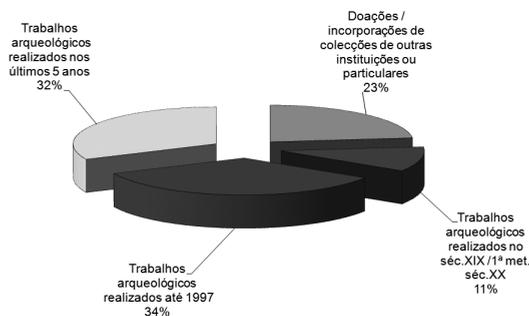


Fig.3 Origem das colecções

Além do espólio proveniente das intervenções arqueológicas realizadas pelos serviços municipais, que representa cerca de 2/3 do total, encontramos ainda um conjunto significativo de colecções de que as autarquias são, de certo modo, herdeiras. Tratam-se de doações feitas por achadores fortuitos ou curiosos locais, na maior parte dos casos, e incorporações de colecções de outras instituições. Nos últimos anos, juntam-se a estes os depósitos realizados por empresas privadas de arqueologia, após o período de estudo e elaboração de relatórios. O peso dos chamados “espólios históricos” representa 11% do total, integrando colecções provenientes de intervenções arqueológicas realizadas por investigadores normalmente associados a instituições do ensino superior ou a centros de investigação de organismos dependentes da administração central.

No que diz respeito à cronologia destes depósitos, parece significativo notar que este é um fenómeno recente, datando dos últimos 5 anos a constituição de 32% do total dos acervos arqueológicos que se encontram na posse dos municípios.

Uma das questões colocadas no inquérito realizado dizia respeito ao enquadramento que a actividade arqueológica tem na estrutura organizativa da respectiva câmara municipal. Embora a questão não se dirigisse especificamente à guarda do espólio, podemos assumir que o armazenamento e gestão dos bens arqueológicos se encontra afectada aos serviços que promovem a actividade arqueológica do município. Esta assunção comporta, contudo, alguma margem de erro, já que são conhecidas pontualmente situações em que o desenvolvimento de acções no âmbito da gestão e protecção de património arqueológico se encontra afecto, por exemplo, a Gabinetes Técnicos Locais (GTL), estando o espólio arqueológico sob a alçada de um museu municipal com outro tipo de vocação e no qual não existem quaisquer profissionais com formação nessa área⁸. Importa ainda recordar que o gráfico da figura 4 diz respeito apenas aos municípios onde foi recenseada a existência de espólio que, simultaneamente, desenvolvem actividade

⁷ A partir deste momento, e salvo nos casos devidamente explicitados, a análise apresentada diz respeito apenas aos 88 municípios com depósito de espólio arqueológico que deram resposta ao inquérito da APA.

⁸ Idênticas observações poderão ser feitas relativamente à distribuição de recursos humanos, instalações e equipamentos expressa nas figuras 5, 6 e 7.

arqueológica, não sendo possível determinar qual o enquadramento do depósito de bens arqueológicos nos 19 municípios que afirmam ser seus fiéis depositários mas que não são agentes de promoção de acções nesse âmbito.

Feitas todas estas ressalvas, verifica-se que a maioria das colecções municipais de arqueologia se enquadram maioritariamente nas áreas tuteladas pelo pelouro do cultura, contra apenas 9% que estão afectas a estruturas vocacionadas para o planeamento, execução e fiscalização de obras e ordenamento territorial⁹. Estranhamente, um grupo significativo de autarquias não responde a esta questão, deixando antever que, em 21 dos casos analisados, a tutela e responsabilidade sobre os espólios arqueológicos não se encontra claramente definida.

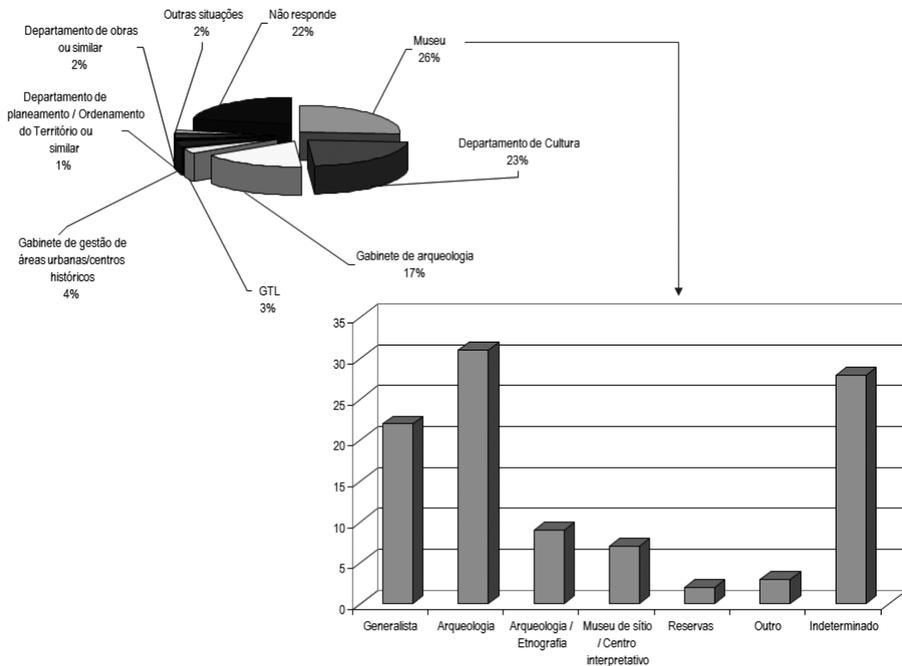


Fig. 4 Enquadramento na instituição e tipo de museus que albergam espólio arqueológico

Estando 26% dos acervos arqueológicos enquadrados em estruturas de museu, importava também tentar definir que tipo de museu alberga essas colecções. No que a este gráfico diz respeito, foi aqui considerada, mais uma vez, informação proveniente do IPM / OAC e da ANMP, abrangendo aqui os museus municipais onde foi recensada a existência de colecções de arqueologia, mesmo que não tenham respondido ao inquérito da APA.

Na análise da distribuição dos acervos, verifica-se que uma parte significativa se encontra em museus de arqueologia, sendo interessante notar que 6% do total correspondem a museus de sítio / centros interpretativos. A associação entre arqueologia

⁹ Incluindo neste número os GTL e os gabinetes de gestão de áreas urbanas / centros históricos que, contudo, nalguns casos dependem do pelouro da cultura.

e etnografia parece já não ser tão expressiva como o foi nas décadas de 70 e 80 do séc. XX, embora essa associação exista certamente nos 22 casos de museus aqui considerados como generalistas, com todo o carácter redutor que esta expressão encerra. Incluem-se ainda dois casos que não poderão ser considerados museus no sentido estrito da palavra, já que apenas existe constituída uma reserva de materiais arqueológicos, que pode ser visitada, mas cuja principal vocação é de apoio ao trabalho desenvolvido pelas equipas municipais de arqueologia.

No que diz respeito aos recursos humanos disponíveis para a gestão destas colecções, pode verificar-se através dos dados do inquérito da APA, que 25% dos municípios detentores de espólio arqueológico não dispõem de qualquer profissional nas carreiras técnicas de arqueologia, independentemente do seu vínculo laboral. Nos restantes 75%, existe um número total de 295 profissionais que exercem funções no âmbito da arqueologia, repartidos pelas carreiras técnica superior (42%), técnico-profissional¹⁰ (31%) e operária (27%).

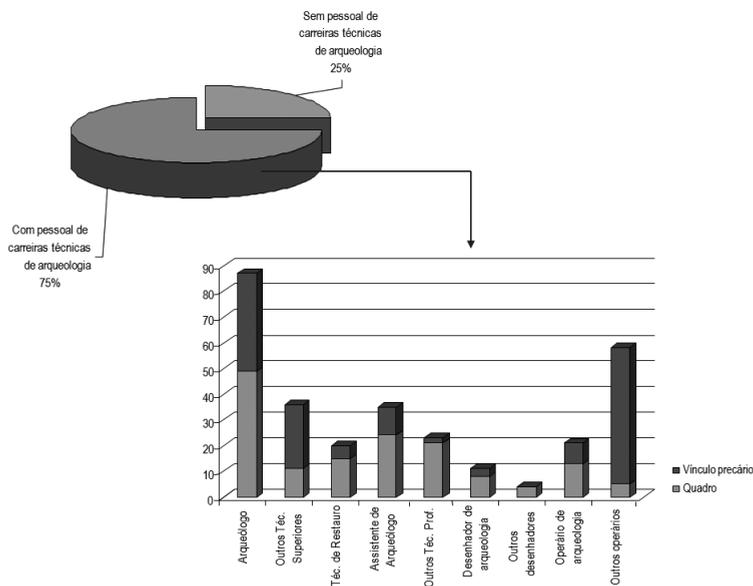


Fig.5 Pessoal afecto à actividade arqueológica

Embora as carreiras de pessoal específicas da área funcional de arqueologia estejam definidas na legislação portuguesa desde 1997, constata-se que existe um significativo número de profissionais de carreiras diferentes ou indiferenciadas afectos ao trabalho em arqueologia. Esta situação é particularmente notória no caso do pessoal operário, onde apenas 21 dos 79 operários que trabalham em arqueologia tem a classificação profissional correspondente. A precariedade de emprego parece ser também uma

¹⁰ Consideram-se neste número os técnicos de restauro já que a sua inclusão na carreira técnica superior é relativamente recente, correspondendo os casos em que pertencem aos quadros das autarquias a integrações feitas ainda na carreira técnico-profissional.

característica deste grupo profissional, no que é acompanhada pelo pessoal técnico superior, verificando-se o maior nível de estabilidade junto dos técnicos profissionais.

Sendo a questão colocada no inquérito relativa ao pessoal afecto à actividade arqueológica nas suas variadas valências, não é possível saber exactamente qual a expressão da distribuição do trabalho destes profissionais pelas tarefas directamente relacionadas com a gestão de espólios. Face à escassez de recursos, na maior parte das autarquias não deverá haver pessoal exclusivamente dedicado a esta matéria, distribuindo-se os meios disponíveis pelas tarefas consideradas prioritárias. Tendo em conta que, na maior parte dos casos, a acção dos municípios se situa ao nível das intervenções de salvaguarda e emergência, fortemente condicionadas por acelerados ritmos de pressão urbanística, pode supor-se que a pouco mediática gestão de colecções não tenha um grande peso no exercício profissional daqueles que trabalham nas autarquias. Apenas no caso dos técnicos de restauro, eventualmente, o seu número poderá corresponder a uma acção mais exclusivamente vocacionada para os espólios, salientando-se sua fraca expressão no conjunto em análise (7%).

Convém, contudo, chamar a atenção que este tipo de leitura se faz numa amostra extraordinariamente reduzida, onde a exclusão de casos pontuais e pouco representativos pode alterar expressivamente a imagem apresentada. Por exemplo, se excluirmos da amostra os arqueólogos das Câmaras Municipais de Lisboa e Porto, o peso do pessoal técnico superior desce significativamente para os 38%.

Relativamente às instalações disponíveis para a realização de acções sobre as colecções de arqueologia, verificamos que 30% das autarquias em análise não dispõem de quaisquer espaços especificamente vocacionados para esse fim. A discriminação do tipo de instalações junto das restantes revela que a maioria destas autarquias possui,

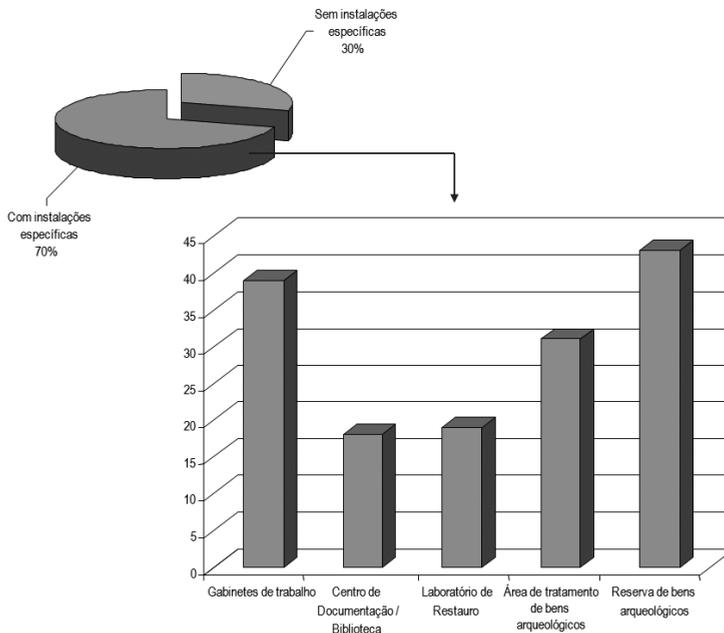


Fig.6 Instalações afectas à actividade arqueológica

pelo menos, áreas de reserva de bens arqueológicos e gabinetes de trabalho. Os espaços para tratamento de materiais não têm uma expressão muito significativa, havendo apenas 19 destes municípios com laboratórios de restauro onde se realizam acções de conservação sobre espólios arqueológicos. Também os centros de documentação / bibliotecas de apoio às acções sobre património arqueológico apenas estão presentes em 18 dos casos analisados.

O panorama relativo aos equipamentos afectos à actividade arqueológica é equivalente ao quadro traçado para as instalações, com quase metade das autarquias detentoras de espólio arqueológico a afirmar que não possuem quaisquer meios ou equipamentos para prossecução dessas tarefas. Dos equipamentos disponíveis, os mais frequentes são os informáticos (computador, impressora e/ou scanner) seguidos dos equipamentos de fotografia (câmaras tradicionais e digitais e laboratórios de processamento de fotos P&B, estes últimos com uma ocorrência residual em apenas 3 autarquias). O facto do material de apoio ao tratamento de bens arqueológicos só se encontrar presente em 35 dos casos em apreço parece ser significativo da pouca expressão desta actividade no cômputo geral daquelas que são desenvolvidas pelos municípios no âmbito da arqueologia. Comparando a situação com o material de apoio à escavação e manutenção de sítios (outro dos itens analisados pelo inquérito), verifica-se que cerca de 2/3 das autarquias que promovem trabalhos arqueológicos afirmam dispor deste tipo de material, descendo para menos de metade a existência de meios destinados ao tratamento de colecções.

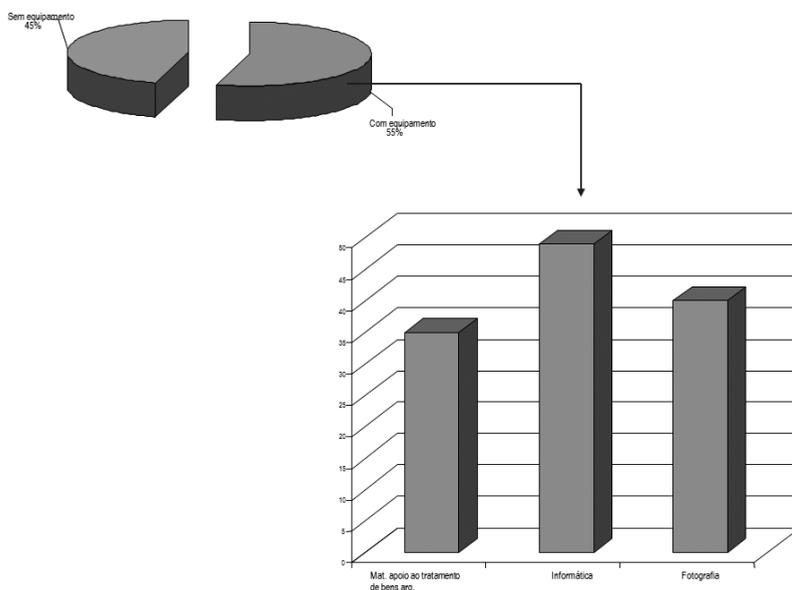


Fig.7 Equipamentos afectos à actividade arqueológica

As acções ao nível da gestão de colecções estavam contempladas numa questão específica do inquérito, pelo que é possível apresentar uma análise quantitativa do

desenvolvimento desse tipo de tarefas. Apenas 27% afirmam realizar algum tipo de acção neste âmbito, havendo um número muito significativo que se limita a armazenar as colecções, não exercendo qualquer actividade directa sobre as mesmas. O tipo de acções desenvolvidas reparte-se de uma forma mais ou menos uniforme entre o tratamento / restauro, inventário e estudo de colecções, com uma ligeira dominância das duas primeiras. Será talvez digno de nota apontar que o estudo de colecções apenas é realizado em autarquias que afirmam dispor de quadros de pessoal das carreiras específicas de arqueologia e que apresentam um panorama acima da média no que diz respeito a recursos afectos à actividade arqueológica.

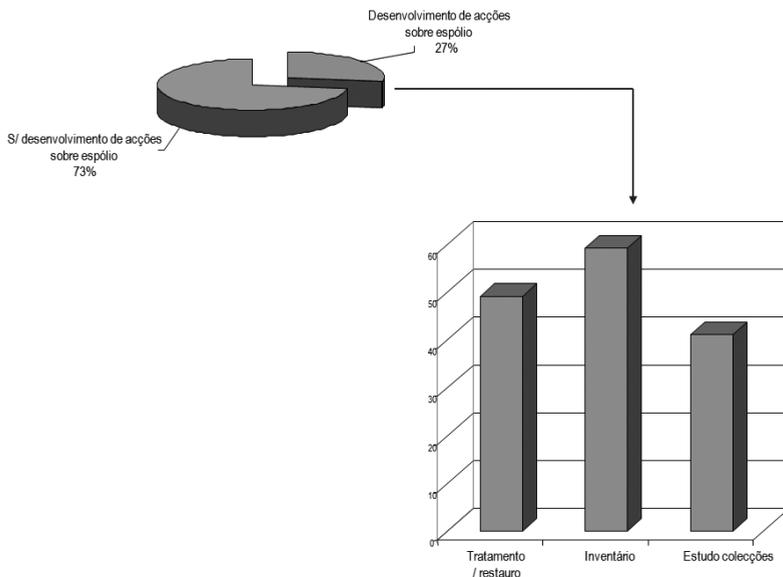


Fig. 8 Desenvolvimento de acções sobre espólio arqueológico

Outro cruzamento de dados interessante a fazer é com o tipo de acções de divulgação realizadas pelos municípios com colecções de arqueologia, onde as exposições ocupam um lugar de destaque (29% do total de acções de divulgação, repartidas entre exposições, publicações, sessões de esclarecimento / conferências, acções específicas para o público escolar e outras actividades). Não dispomos de dados para caracterizar estas exposições, que podem ser exclusivamente documentais, mas supõem-se que em muitas estejam presentes os materiais arqueológicos que se encontram à guarda destas autarquias, já que cerca de metade se realizam em locais onde existe uma intervenção directa sobre o espólio arqueológico.

Uma análise a nível da distribuição geográfica das 137 autarquias onde foi possível recensear a existência de depósitos de bens arqueológicos revela a sua presença em todas as áreas regionais consideradas¹¹, com uma natural fraca representatividade nas regiões autónomas. O Alentejo e a região Entre Douro e Minho são aquelas onde

¹¹ Foi utilizada a divisão constante na Lei de criação das regiões administrativas (Lei 19/98, de 28 de Abril, referendada em 16 de Abril), excluindo-se os municípios que fazem parte das áreas metropolitanas de Lisboa

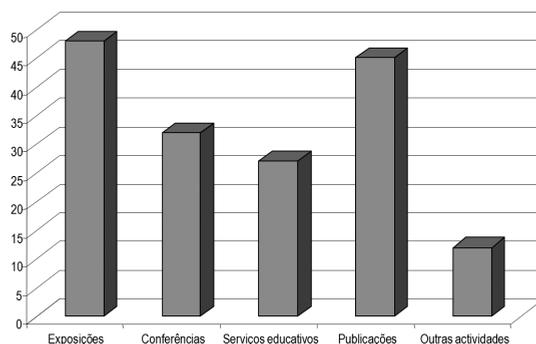


Fig.9 Tipo de acções de divulgação realizadas.

encontramos um maior número de autarquias que detêm colecções de arqueologia, seguidos de perto pela Estremadura e Ribatejo.

Se agruparmos contudo estas regiões naquilo que historicamente tem sido as grandes clivagens geográficas do nosso território, esta imagem de relativa uniformidade fica consideravelmente esbatida. Dois terços dos depósitos de colecções arqueológicas fazem-se em municípios do litoral, considerando os 22 que pertencem às áreas metropolitanas de Lisboa e Porto e que representam 16% do total. No interior apenas encontramos 44 autarquias que são fiéis depositárias de bens arqueológicos.

A análise comparada da distribuição geográfica dos meios disponíveis para a gestão deste espólio revela também alguns dados dignos de reflexão. Considerando agora apenas as 67 autarquias detentoras de espólio que afirmam possuir recursos

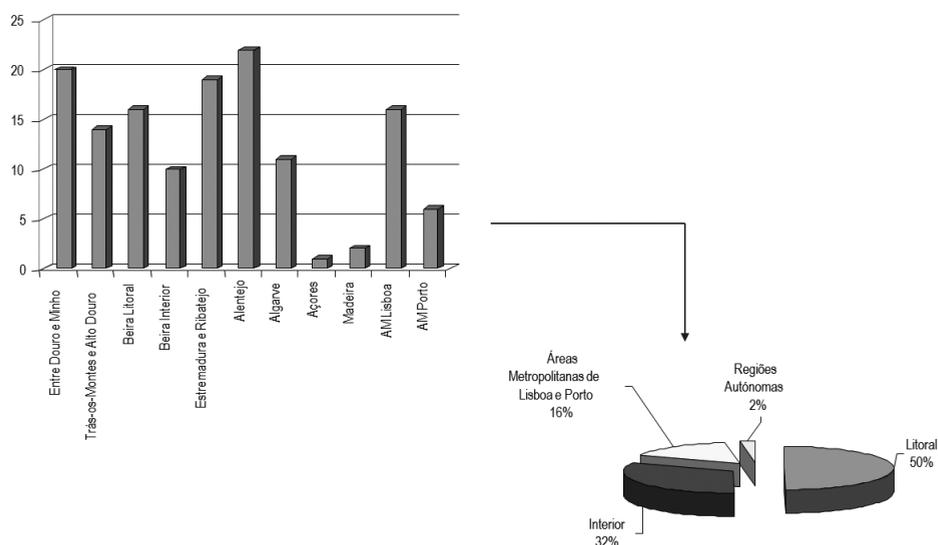


Fig. 10 Distribuição regional de autarquias com depósito de espólios arqueológicos

e Porto (AML e AMP), que foram considerados isoladamente. Os municípios da região administrativa de Lisboa e Setúbal que não pertencem à AML foram integrados na região Estremadura e Ribatejo.

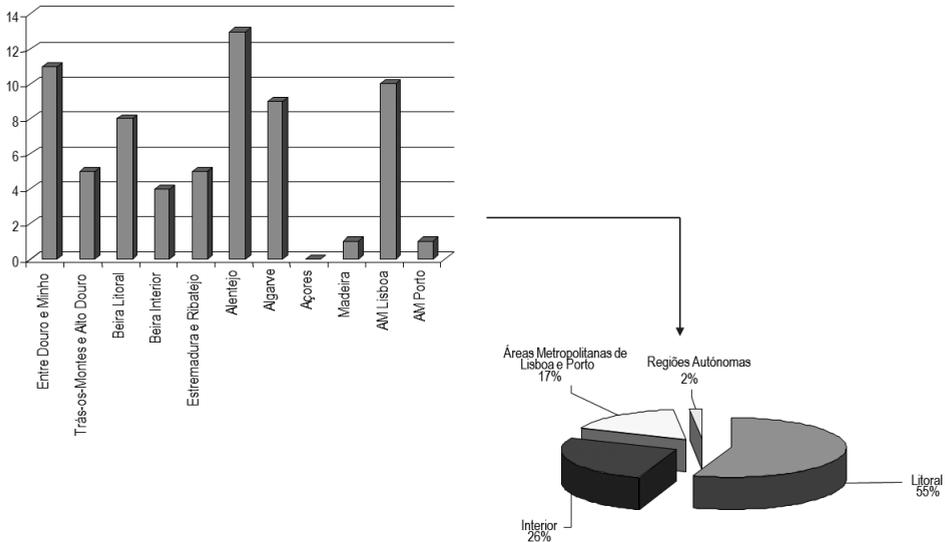


Fig. 11 Distribuição regional da presença de recursos humanos, instalações e equipamentos afectos à arqueologia nas autarquias com depósito de espólios arqueológicos

humanos, instalações e/ou equipamentos afectos à actividade arqueológica, verifica-se que a clivagem entre litoral e interior é ainda mais acentuada: aos 32% de depósitos efectuados em municípios do interior, corresponde uma percentagem de apenas 26% de autarquias que dispõem de meios para fazer face à sua efectiva gestão. É no litoral que se concentram as câmaras municipais com maior disponibilidade de meios para a actividade arqueológica, representando 72% do conjunto onde eles foram recenseados.

A relação entre a existência de espólios e de meios para a sua gestão é também bastante contrastante do ponto de vista da análise regional. O caso do Algarve parece ser aquele onde existe maior equilíbrio entre estes dois aspectos, havendo 81% dos municípios com colecções de arqueologia que afirmam possuir meios afectos à actividade arqueológica. Apenas no Alentejo e na área metropolitana de Lisboa esta relação se situa na casa dos 60%, situando-se entre os 50 e 55% na Beira Litoral e Entre Douro e Minho. Nas regiões de Trás-os-Montes e Alto Douro e Beira Interior, menos de 40% das autarquias detentoras de espólio estão equipadas com meios específicos para a sua gestão.

É importante, contudo, voltar a fazer uma ressalva quanto à validade deste tipo de comparação tendo em conta a composição da amostra. Por um lado, a existência de meios afectos à gestão de espólios não pode ser estabelecida de uma forma directa, já que os dados do inquérito se referem a meios que estão disponíveis para qualquer tipo de actividade arqueológica desenvolvida pelo município (cf. supra). Por outro, este censo só pode ser feito relativamente às autarquias que responderam ao inquérito da APA, não sendo possível saber quais as condições e meios de gestão que as colecções de arqueologia identificadas nos outros municípios possuem. Ou seja, o contraste entre existência de espólios e meios que se verifica na região Estremadura e Ribatejo e área metropolitana do Porto, por exemplo, deve ser matizado; das 17 autarquias

da Estremadura e Ribatejo, com colecções de arqueologia recenseadas, apenas 7 responderam ao inquérito da APA e dos 6 municípios da AMP em iguais condições, só conhecemos a resposta da Câmara Municipal do Porto.

Analisados estes dados, a imagem que fica da gestão dos espólios arqueológicos nas autarquias está longe de permitir uma leitura optimista desta realidade. Quase metade dos municípios portugueses são detentores de colecções de arqueologia, mas apenas uma pequena parte possui recursos que permitam a sua eficaz conservação, inventariação, estudo e divulgação.

O hábito de depositar espólio arqueológico na sede do município correspondente ao seu local de proveniência é provavelmente tão antigo quanto a existência de trabalhos arqueológicos em Portugal. Se considerarmos o ano de 1850 como o “ano 0” da arqueologia portuguesa¹², verificamos que datam exactamente da segunda metade do séc. XIX os primeiros depósitos de espólio arqueológico em instituições de carácter local, sobretudo museus e bibliotecas. Algumas destas instituições tem já administração municipal à época e de outras as autarquias vêm posteriormente a ser herdeiras. Esta tradição prolonga-se pelo séc. XX, sendo frequente que as Câmaras Municipais sejam o destino inquestionado de bens arqueológicos provenientes de intervenções realizadas por diferentes entidades.

Se falo em “hábito” e “tradição” é porque a regulamentação dos procedimentos de depósitos de espólio arqueológico nunca esteve efectivamente contemplada na legislação portuguesa. Muitos arqueólogos e responsáveis da gestão cultural dos municípios assumem que as autarquias são as instituições vocacionadas para a recepção destes bens, que são entendidos sobretudo como valores da história e identidade locais. E esta assunção faz-se de um ponto vista meramente pragmático: são as câmaras municipais as instituições mais próximas da realização dos trabalhos de campo. E como o trabalho de campo é, lamentavelmente, entendido como dimensão exclusiva do trabalho arqueológico, finda a “campanha de verão”, o museu ou biblioteca municipal, os serviços de cultura ou mesmo o gabinete da presidência, são naturalmente, o destino do espólio recolhido.

Se boa parte dos espólios arqueológicos depositados nas autarquias resulta deste quadro, ele altera-se significativamente nas últimas décadas, assistindo-se a uma crescente tendência para que os bens arqueológicos que se encontram à guarda dos municípios sejam resultantes de intervenções realizadas pelos próprios serviços autárquicos. Embora a criação de serviços municipais de arqueologia seja um fenómeno relativamente recente¹³, o conjunto de espólios por eles “produzidos” representará, sem dúvida, o maior volume de bens arqueológicos que se encontram à guarda das autarquias. Com efeito, as intervenções levadas a cabo pelas equipas municipais são essencialmente de carácter preventivo e de emergência em áreas urbanas, onde a quantidade de espólio recolhido é normalmente superior à esperada em intervenções em meio rural. Iguais

¹² data de fundação da Sociedade Archeologica Lusitana em Setúbal, primeira instituição do género em Portugal, à qual se sucedem, um pouco por todo o país, iniciativas de âmbito arqueológico (escavações, expedições, congressos) que marcam a “Idade Dourada da Arqueologia Portuguesa” (Gonçalves 1980)

¹³ Segundo os resultados do inquérito, das 76 autarquias que promovem actividade arqueológica, apenas 20 afirmam ter iniciado esse tipo de trabalho antes de 1985, 19 entre 1985 e 1995 e 34 entre 1995 e 2002, sendo que, neste último grupo, 21 das equipas de arqueologia foram constituídas entre 1999 e 2002.

considerações podem ser feitas também relativamente às intervenções realizadas por entidades privadas, algumas das quais, e em número cada vez maior, estão também a depositar os espólios em instituições de tutela municipal.

A este volume de bens arqueológicos corresponde contudo muito pouca informação que permita contextualizar e avaliar a sua gestão. A começar pelo próprio recenseamento da sua existência, já que a localização do depósito de bens arqueológicos em Portugal não é tarefa fácil. Teoricamente devia sê-lo, já que a legislação prevê a obrigatoriedade de indicação dos locais de depósito provisório e definitivo de quaisquer bens arqueológicos encontrados no decurso de intervenções devidamente autorizadas. Contudo, o próprio organismo da tutela não dispõe de meios para manter sistematizada e actualizada essa informação já que, na maior parte dos casos, se limita a transcrever para os seus arquivos a declaração de intenção expressa pelo arqueólogo aquando do pedido de autorização de trabalhos. Fundamental seria que, a par dos inegáveis esforços e sucessos na fiscalização da execução de trabalhos arqueológicos de campo, houvesse também uma fiscalização do cumprimento dos depósitos de espólio nos locais adequados dentro dos prazos legalmente definidos.

A execução desta política de fiscalização colide com a já referida falta de meios da tutela, mas também na inexistência de conjunto de instituições capazes de garantir a gestão da legalmente (bem) definida “rede nacional de depósitos de espólios arqueológicos”¹⁴. Os museus seriam à partida as instituições vocacionadas para o efeito, no entanto é preciso chamar a atenção que a esmagadora maioria dos espólios arqueológicos tem um escasso, se não mesmo inexistente, valor museológico. Uma “reserva” de bens arqueológicos, fundamental para a preservação documental de um acervo de base científica, não implica necessariamente a constituição de um museu devendo, aliás, ser gerida preferencialmente por profissionais da área da arqueologia e não da museologia¹⁵.

Neste sentido, as autarquias poderiam surgir assim como as instituições vocacionadas para esse efeito, sobretudo se para elas se verificar a transferência de competências no âmbito do exercício da actividade e protecção do património arqueológico que parece

¹⁴ Alínea D) do artigo 3º do decreto-lei nº117/97 de 14 de Maio.

¹⁵ Na fase de revisão deste texto, foi conhecida a proposta de lei – quadro dos museus que determina que “a incorporação de bens arqueológicos provenientes de trabalhos arqueológicos e achados fortuitos é efectuada em museus” (n.1 do art. 14º). Com a aplicação e regulamentação desta lei, que contempla também a institucionalização da Rede Portuguesa de Museus, poderão ser colmatadas as falhas aqui apontadas ao sistema actualmente vigente. Convém chamar a atenção de que esta determinação contraria o disposto no diploma legal citado na nota anterior, que remete para o IPA a gestão dos acervos provenientes de intervenções arqueológicas. Aparentemente, esta contradição poderá ser entendida com o pormenor jurídico de somenos importância, tanto mais que se prepara neste momento a “extinção/fusão” do IPA. Contudo, parece-me que ela remete para uma contradição mais ampla que se situa a nível dos conceitos: quem deverá ser responsável para gestão dos bens arqueológicos? A instituição que tutela a actividade arqueológica (seja ela o IPA ou qualquer outro instituto vocacionado para o efeito) ou a instituição que tutela os museus? A primeira hipótese encara os bens arqueológicos como (mais) um dos elementos do registo arqueológico, entendido como um conjunto de observações destinadas a produzir um discurso histórico nelas baseado. Ao remeter-se para a tutela dos museus a gestão dos bens arqueológicos, estes passam a ser entendidos como “objectos museológicos” e adquirem uma identidade que se situa para além do registo arqueológico do qual procedem, podendo, no limite, ser dele dissociados. A situação ideal será sempre a integração dos acervos arqueológicos em instituições (museus, autarquias ou quaisquer outras) que possuam meios para garantir a sua eficaz gestão e valorização nesta sua dupla vocação. Meios esses que, repetindo a ideia avançada no corpo do texto, passam sobretudo pela integração nessas instituições de profissionais da área de arqueologia.

ser intenção dos actuais responsáveis políticos do sector. A existência de equipas municipais de arqueologia, responsáveis pela gestão do património arqueológico em todas as suas valências (protecção e salvaguarda, investigação, valorização e divulgação), garantiria assim a eficaz gestão integrada do património arqueológico móvel, com inúmeras vantagens em relação a outras soluções de cariz mais centralista.

Se, no plano dos princípios, é difícil contestar este modelo de gestão, a situação actual do exercício da actividade arqueológica nas autarquias, espelhada nos dados do inquérito em análise, desaconselha vivamente a que seja essa a solução a adoptar. As autarquias não dispõem de recursos humanos adequados à gestão de bens arqueológicos, estão mal equipadas para o efeito, e as acções que desenvolvem a esse nível são, globalmente, de carácter excepcional. Sobretudo, não consolidaram a presença da actividade arqueológica nas suas estruturas organizativas de forma a que a gestão das colecções de arqueologia seja efectivamente um dado incontornável.

O pessimismo desta imagem não deverá contudo fazer esquecer algumas experiências muito positivas que se têm desenvolvido no âmbito da gestão municipal de colecções de arqueologia. Supõe-se, aliás, que seja exactamente o reconhecimento de experiências positivas de algumas autarquias que esteja na génese da intenção de transferência de competências na área da arqueologia que foi anunciada em Maio de 2002 pelo Ministro da Cultura¹⁶. Contudo, é importante não esquecer que existe ainda um longo caminho a percorrer para que o poder local possa efectivamente assumir a responsabilidade da gestão do património arqueológico em Portugal, e das colecções de arqueologia em particular. Caminho esse que passa necessariamente por um forte investimento na melhoria das condições em que as colecções de arqueologia se encontram nas autarquias portuguesas, tristemente ilustradas no inquérito promovido pela APA. Com ou sem museu, estas colecções necessitam de ser preservadas, estudadas e divulgadas, sob pena da sua constituição ter sido inconsequente e se virem a tornar num fardo penosamente arrastado pelas autarquias que delas são fiéis depositárias.

Lisboa, Fevereiro de 2004

Referências Bibliográficas

CARNEIRO, Sérgio; ALMEIDA, Maria José de; ALMEIDA, Miguel (no prelo)

— Actividade arqueológica nas estruturas autárquicas: contributo para uma avaliação de recursos”, DRAAP - Dryas, Revista de Arqueologia, Antropologia e Património, nº 0: Actualidade e futuro da Arqueologia em Portugal. Coimbra: Dryas Arqueologia, Lda.

RAPOSO, Jorge (1993)

— Museus portugueses com colecções de arqueologia. Al-madan, 2ª série, nº 2, pp. 61-75.

SILVA, Raquel Henriques da e SANTOS, Maria de Lourdes Lima coord. (2000)

— Inquérito aos Museus em Portugal. Lisboa: Instituto Português de Museus / Observatório das Actividades Culturais.

¹⁶ Assim como o reconhecimento das experiências positivas na gestão de espólios arqueológicos levadas a cabo no âmbito dos Museus do IPM também deverá estar na base da redacção da proposta de lei em discussão (cf. nota 13)

ANEXO I

Autarquia	Fonte de informação			
	Inq. APA	Raposo 1993	IMP/ OAC	ANMP
Abrantes			x	
Alandroal	x			
Albufeira	x		x	x
Alcácer do Sal	x	x	x	x
Alcobaça	x			
Alcochete	x		x	
Alcoutim	x		x	
Alenquer	x	x	x	x
Aljezur	x		x	x
Aljustrel	x		x	x
Almada		x	x	
Almeirim	x			
Alter do Chão	x			
Amadora	x		x	
Amarante		x	x	
Arcos de Valdevez	x			
Arganil			x	
Baião			x	x
Barcelos	x	x	x	
Barrancos	x		x	x
Barreiro	x		x	
Batalha	x			
Beja	x			
Benavente		x		x
Bombarral			x	
Cadaval	x			x
Caminha			x	x
Campo Maior			x	
Cantanhede	x			
Carraceda de ansiães	x			
Cascais	x	x	x	
Castelo Branco	x			
Castelo de Vide	x			
Castro Daire			x	
Castro Marim			x	
Chamusca		x		

Autarquia	Fonte de informação			
	Inq. APA	Raposo 1993	IMP/ OAC	ANMP
Chaves	x	x	x	
Crato			x	
Elvas		x	x	
Espinho			x	
Esposende	x		x	
Estremoz	x	x	x	
Faro	x		x	x
Felgueiras	x			
Ferreira do Alentejo	x		x	
Figueira da Foz	x	x	x	
Figueira de Castelo Rodrigo	x			
Fornos de Algodres	x			
Funchal			x	
Fundão			x	
Gouveia	x		x	
Guarda	x			
Guimarães	x			
Ílhavo			x	
Lagos		x	x	
Leiria			x	
Lisboa	x	x	x	
Loulé	x		x	
Loures	x	x	x	
Lousã	x	x	x	
Lousada	x		x	
Mação		x	x	
Machico	x		x	
Mafra	x		x	
Maia				x
Mangualde	x			
Marvão	x	x	x	
Melgaço			x	
Mértola	x		x	
Mirandela	x			
Mogadouro			x	
Monção	x			

Autarquia	Fonte de informação			
	Inq. APA	Raposo 1993	IMP/ OAC	ANMP
Mondim de Basto	x			
Monforte	x		x	
Montalegre	x			
Montijo	x		x	
Moura			x	
Murça	x		x	
Odemira			x	
Oeiras	x		x	
Olhão	x		x	
Oliveira de Frades	x		x	x
Ourém	x			
Paços de Ferreira			x	x
Palmela	x		x	x
Paredes	x	x	x	
Paredes de Coura			x	
Penafiel	x	x	x	x
Penamacôr		x	x	
Penedono			x	
Penela	x		x	
Peniche		x	x	x
Pinhel			x	
Ponte de Lima	x			
Portalegre		x	x	
Portel	x			
Portimão	x		x	x
Porto	x		x	
Porto de Mós	x		x	
Póvoa de Lanhoso			x	
Póvoa de Varzim			x	x
Resende	x			
Ribeira Grande			x	
Sabugal	x		x	
Salvaterra de Magos			x	
Santa Maria da Feira	x		x	x
Santarém	x		x	x
Santiago do Cacém	x		x	x

Autarquia	Fonte de informação			
	Inq. APA	Raposo 1993	IMP/ OAC	ANMP
Santo Tirso	x		x	x
São João da Pesqueira	x			
Seixal	x	x	x	x
Serpa		x	x	
Sexbra		x	x	
Setúbal			x	
Silves	x	x	x	
Sintra	x	x	x	
Soure			x	
Tabuaço	x			
Tavira	x		x	
Tomar			x	
Tondela	x		x	
Torre de Moncorvo	x			
Torres Novas	x	x	x	
Torres Vedras			x	
Vale de Cambra	x		x	x
Viana do Castelo	x	x	x	
Vidigueira	x			
Vila do Conde			x	x
Vila Flor	x		x	
Vila Franca de Xira		x	x	
Vila Nova de Famalicão			x	
Vila Nova de Foz Côa				x
Vila Nova de Gaia			x	
Vila Pouca de Aguiar	x		x	
Vila Real	x		x	x
Vila Velha de Ródão	x			
Vouzela		x	x	

ANEXO II

ACTIVIDADE ARQUEOLÓGICA NAS AUTARQUIAS – QUESTIONÁRIO –

Existe referência expressa ao património arqueológico em instrumentos de gestão municipal?

- 1.1. Sim Não
- 1.2. Se respondeu afirmativamente indique quais
 - 1.2.1. PDM
 - 1.2.2. Plano(s) de salvaguarda
 - 1.2.3. Plano(s) de pormenor
 - 1.2.4. Outros

1. Existem colecções de espólio arqueológico em depósito na Autarquia?
 - 1.1. Sim Não
 - 1.2. Se respondeu sim, indique a sua origem
 - 1.2.1. Doações / incorporação de colecções de outras instituições ou particulares
 - 1.2.2. Trabalhos arqueológicos realizados no séc.XIX / 1ª metade do séc. XX
 - 1.2.3. Trabalhos arqueológicos realizados na 2ª metade do séc.XX (até 1997)
 - 1.2.4. Trabalhos arqueológicos realizados nos últimos 5 anos
2. A Autarquia promove directamente através dos seus serviços actividades no âmbito da Arqueologia?
 - 2.1. Sim Não

(Se respondeu negativamente passe directamente à questão nº10)

3. Desde quando existe actividade arqueológica promovida pela Autarquia?

3.1. 1999 – 2002	4.4. 1990 – 1995
3.2. 1997 – 1999	4.5. 1985 – 1990
3.3. 1995 – 1997	4.6. anterior a 1985
4. Em que tipo de estrutura se encontra enquadrada a actividade arqueológica?
 - 4.1. Serviço autónomo / gabinete de arqueologia
 - 4.2. Departamento de cultura ou similar
 - 4.3. Departamento de obras ou similar
 - 4.4. Departamento de planeamento/Ordenamento do Território ou similar
 - 4.5. Gabinete de gestão de áreas urbanas/centros históricos
 - 4.6. GTL
 - 4.7. Museu
 - 4.8. Outras situações

5. Recursos humanos afectos à actividade arqueológica:
(indique o número de profissionais e seu respectivo enquadramento laboral)

Categoria	Quadro	Contrato a termo certo	Avença ou prestação de serviços	Outras situações temporárias*	Total
Arqueólogo					
Outros Téc. Superiores					
Téc. de Restauro					
Assistente de Arqueólogo					

Outros Téc. Prof.					
Desenhador de arqueologia					
Outros desenhadores					
Operário de arqueologia					
Outros operários					

* Programas ocupacionais ou estágios do IEFP; programas do IPI; estágios não remunerados; etc.

6. Instalações

(assinale apenas quando se encontram exclusivamente afectos à actividade arqueológica)

- 6.1. Gabinetes de trabalho
- 6.2. Centro de Documentação / Biblioteca
- 6.3. Laboratório de Restauro
- 6.4. Área de tratamento de bens arqueológicos
- 6.5. Reserva de bens arqueológicos
- 6.6. Armazém de material de apoio a escavação / manutenção de sítios

7. Equipamento

(assinale apenas quando se encontram exclusivamente afectos à actividade arqueológica)

- 7.1. Material de apoio a escavação / manutenção de sítios
- 7.2. Material de apoio ao tratamento de bens arqueológicos
- 7.3. Informática
 - 7.3.1. Computador
 - 7.3.2. Impressora
 - 7.3.3. Scanner
- 7.4. Topografia
 - 7.4.1. Nível óptico
 - 7.4.2. Teodolito
 - 7.4.3. Estação Total
 - 7.4.4. GPS
- 8.5. Fotografia**
 - 8.5.1.** Câmara tradicional
 - 8.5.2.** Câmara digital
 - 8.5.3.** Laboratório PB
- 8.6. Viaturas**
 - 8.6.1.** Ligeiro passageiros
 - 8.6.2.** Mercadoria / Mista
 - 8.6.3.** Todo-o-terreno

8. Trabalhos executados pela Autarquia

(quando possível indique nº de acções realizadas durante o ano de 2001)

- 8.1. Acompanhamento de processos de licenciamento de obras de construção e outros empreendimentos que impliquem transformação da topografia ou paisagem
 - 8.1.1. Meio urbano
 - 8.1.2. Meio rural ou subaquático
- 8.2. Acções preventivas âmbito de trabalhos de minimização de impactes
 - 8.2.1. Meio urbano
 - 8.2.2. Meio rural ou subaquático
- 8.3. Acções de emergência em sítios ameaçados de destruição
 - 8.3.1. Meio urbano
 - 8.3.2. Meio rural ou subaquático
- 8.4. Acções de investigação programada (incluídas ou não no PNTA)
- 8.5. Acções de valorização / musealização de monumentos e sítios
- 8.6. Gestão de espólios arqueológicos
 - 8.6.1. Tratamento / Restauro
 - 8.6.2. Inventário

- 8.6.3. Estudo de colecções
- 8.7. Divulgação
 - 8.7.1. Exposições
 - 8.7.2. Sessões de esclarecimento / Conferências
 - 8.7.3. Acções específicas junto das escolas
 - 8.7.4. Publicações
 - 8.7.5. Outras actividades
- 9. Apoio a intervenções externas à Autarquia
(quando possível indique nº de acções apoiadas durante o ano de 2001)
 - 9.1. Acções preventivas âmbito de trabalhos de minimização de impactes
 - 9.2. Acções de emergência em sítios ameaçados de destruição
 - 9.3. Acções de investigação programada (incluídas ou não no PNTA)
 - 9.4. Acções de valorização / musealização de monumentos e sítios
 - 9.5. Gestão de espólios arqueológicos
 - 9.6. Divulgação
- 10. Indique quais as áreas onde encontra maiores carências / dificuldades no exercício da actividade arqueológica
 - 10.1. Regulamentação / instrumentos de gestão municipal
 - 10.2. Enquadramento na instituição
 - 10.3. Recursos Humanos
 - 10.4. Instalações
 - 10.5. Equipamento

Viver “da arte” ou... “no meio artístico”? O caso de António José Vieira Júnior (Porto, séc. XVIII-XIX)

Agostinho ARAÚJO^{1*}

Resumo

Neste estudo de caso, procura-se documentar a longa persistência de vectores tradicionais nas estruturas de formação e produção artística. Recorrendo a métodos biográficos e de micro-história, é possível reconstituir, no Porto entre os finais de Setecentos e o difícil impacto transformador da criação da Academia de Belas Artes local em 1836, o fechamento do meio artístico e a grande influência dos laços de base familiar, quer na efectiva dimensão económica, quer na não menos decisiva gestão de imagem.

Abstract

In this case study we aim to document the long persistence of traditional vectors in art training and production. With biographical and micro-historical methodologies, we reconstruct the closing in of the art milieu and the significant influence of family-based ties, both in economic terms and in those of the equally important image management, as witnessed in Porto between the end of the 18th century and 1836, the year of the transformation brought on by the creation of the local Academy of Fine Arts.

Palavras-chave

Statuto social dos artistas – Porto – Séc. XVIII-XIX

Francisco Vieira ou Francisco Vieira Júnior, que viria também por vezes a assinar e sobretudo ser denominado *Vieira Portuense*, assim se distinguindo, no estrangeiro e no país, de Francisco Vieira [de Matos], o *Vieira Lusitano* (que viveu até 1783 e cuja justíssima fama de desenhador, pintor e gravador barroco, originada em Itália, chegara ainda a Espanha e Inglaterra), nasceu em 13 de Maio de 1765 na Rua de

^{1*} Investigador do Grupo “Memória, Património e Construção de Identidades” da Unidade FCT de I&D CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Via Panorâmica s/n, 4150-564 Porto, Portugal. Contacto: aaraujo@letras.up.pt.

Trás, com avós maternos da Rua do Paraíso e paternos da freguesia de Santa Maria de Tropeço, Bispado de Lamego².

Os seus pais, Domingos Francisco Vieira e Maria Joaquina, tiveram uma filha, Ana Paulina, nascida a 22 de Junho de 1767³. E tiveram ainda um outro filho, António José.

Além de droguista, Domingos Francisco Vieira ocupou-se de numerosos trabalhos de douramento, pintura religiosa e retratística.

Em Dezembro de 1767 e ainda em Junho do ano seguinte dourou ele um altar e um retábulo para a proeminente Santa Casa da Misericórdia do Porto⁴. E em Maio desse mesmo 1768, identificado como “pintor morador a porta do Olival da cidade do Porto”, contratou vários douramentos e envernizamentos com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, mas já da igreja do convento de S. Domingos de Guimarães, confiante nas suas capacidades “para melhor edificasam e veneração ha mesma senhora e suas funções”⁵.

Trabalhou ainda para a Irmandade dos Clérigos, perante cujo Secretário compareceu a 4 de Abril de 1793 (sendo já então denominado “professor de pintura”), pois se lhe havia “encomendado, por ordem da Meza, os dois Paineis de cobrir os S.^{tos} Padroeiros da Capella Mor no tempo da Paixão, por evitar o perigozo encomodo de as [imagens de S. Pedro e S. Filipe] descer todos os annos; e por elle me foi apresentado o rol da sua despeza e trabalho, q. tudo importava a q.^{tia} de nove mil e trezentos reis, com hum recibo no mesmo rol, em q. declara recebera a dita quantia de hum devoto, digo d’hum Bemfeitor particular, e q. asim nada por esta obra lhe devia a Irmand.^e (...)”⁶. Por outros serviços, também de pintura, receberia da mesma instituição 4\$800 réis cinco anos mais tarde⁷.

Em 1795, os pagamentos que o Senado da Câmara lhe fez pela destacada responsabilidade nos festejos comemorativos do nascimento do Príncipe da Beira confirmam (três anos após a morte de Glama) a sua crescente liderança no mercado da retratística, ao ser-lhe entregue a figuração dos membros da Família Real; mas,

² VALENTE, Vasco – “Pillement, mestre de Vieira Portuense”, *Museu*, vol. III. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1944, p. 15.

³ SOARES, Elisa – “Vieira Portuense – Cronologia”, *Francisco Vieira Portuense, pintor europeu*. Exposição no Museu Nacional de Soares dos Reis (Comissário: José Alberto Seabra Carvalho). Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, Julho de 2001, p. 261.

⁴ MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura nos Séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, vol. II. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Agostinho Araújo). Porto: ed. de Autor (policop.), 2001, pp. 93-94.

⁵ OLIVEIRA, António José de – “A actividade de artistas portuenses em Guimarães (1685-1768)”, *Museu*, IV série, n.º 11. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 2002, p. 195.

⁶ COUTINHO, B. Xavier – *A Igreja e a Irmandade dos Clérigos. Apontamentos para a sua história*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1965 (colec. “Documentos e Memórias para a História do Porto”, XXXVI), p. 298.

⁷ BASTO, A. de Magalhães – *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1964 (Colec. “Documentos e Memórias para a História do Porto”, vol. XXXIII), p. 539.

não menos, evidenciam as grandes quantias em que o fornecimento de materiais envolvia a sua loja⁸.

E atribuímos-lhe também, em 1799, uma muito rendosa intervenção de retoques nas quatro telas enviadas de Londres pelo Portuense e de cuja encomenda pela Ordem Terceira de S. Francisco fora intermediário⁹.

Um dos factos que melhor atestam a influência deste pintor e comerciante de materiais e ferramentas de arte é o de ter convencido o (sobretudo)¹⁰ requestado retratista João Glama Ströberle (n. 1708 em Lisboa mas filho de *Sebastiam Glama natural da Cidade Lamberg digo de Lamberg Reino de Bobemia*)¹¹ a aceitar como discípulo, para o estudo de figura, o seu filho Francisco¹².

Por parte do “romano”, tão protegido pelo culto teólogo e académico Fr. José Maria da Fonseca e Évora (1690-1752) não só quando Bispo do Porto mas já

⁸ Consulte-se, na íntegra, a respectiva documentação, cuja valia foi assinalada pela distinta Conservadora do M.N.A.A. e especialista da História do Mobiliário PINTO, Maria Helena Mendes – *José Francisco de Paiva. Ensamblador e Arquitecto do Porto (1744-1824)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1973, p. 84.

⁹ BRANDÃO, D. de Pinho – “Retábulos de Talha Dourada e Painéis de Igrejas e Capelas da Cidade do Porto. Apontamentos e Documentos para o seu estudo”, *Alguns Retábulos e Painéis de Igrejas e Capelas do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1963 (colec. “Documentos e Memórias para a História do Porto”, XXXII), pp. 257-261; e ARAÚJO, Agostinho – “Uma pintura de Joaquim Vilanova, com alguns subsídios de índole biográfica e crítica”, *I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*. Actas, vol. I. Porto / Arouca: Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património / Universidade Católica Portuguesa - Centro Regional do Porto / Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 2002, pp. 132-133.

Sobre as condições, técnicas e económicas, da prática do restauro vd. ARAÚJO, Agostinho - “O restauro de painéis e a actividade de alguns pintores italianos em Portugal (ca. 1710-1860)”, *Nel mezzo del cammin - Actas da Jornada de Estudos Italianos em Honra de Giuseppe Mea* (Porto, 24-25 de Novembro de 2008). Organização de Francisco Topa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) e Rita Marnoto (Instituto de Estudos Italianos da Universidade de Coimbra). Porto: Sombra pela Cintura, 2009, pp. 11-63.

¹⁰ A larga distância, fez também painéis sacros; e, ainda, alguma cenografia, participação em arte efémera e, até, risco de arquitectura. Desde os meados da década de 1990, Paula Mesquita Santos, Conservadora da área de Pintura do M.N.S.R., vem laboriosamente procurando (em continuada série de comunicações a reuniões científicas e textos) localizar, documentar e analisar a retratística e a pintura sacra de Glama, valorizável, mau grado as notórias oscilações de qualidade, no limitado panorama da disciplina que o Porto – bem diferentemente do que ocorria nas da arquitectura e talha, sobretudo – podia apresentar na segunda metade de Setecentos. Honestamente, porém, não tem deixado de reconhecer os obstáculos a uma discussão formal mais desenvolvida (face à filiação romana do artista e no contexto nacional do seu tempo, designadamente), tais como o estado de conservação das peças, as escassas assinaturas e datas, a falta de documentação sobre programas iconográficos pretendidos e, em geral, os poucos elementos sobre os proprietários (encomendantes ou aquirentes), à época.

¹¹ ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, vol. II. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Carlos Alberto Ferreira de Almeida). Porto: ed. de Autor (polic.), 1991, p. 223.

¹² TABORDA, José da Cunha – “Memória dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos melhores Quadros seus que escrevia o Traductor (...) Pintor ao Serviço de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor [1815]”, *Regras da Arte da Pintura, Com breves Reflexões Criticas sobre os caracteres distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores. Escritas na Lingoa Italiana por Michael Angelo Prunetti*, 2.^a edição. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 265; e MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memorias, relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por (...), Pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI [1823]*, 2.^a edição (anotada por J. M. Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, pp. 108 e 111.

bem antes¹³, tratou-se de uma abertura deveras excepcional. E talvez apenas algo precedida pela proximidade dada ao decorador (um dos “pintores da opera” em 1760)¹⁴ - mas também autor de uma *Nossa Senhora das Dores...*, vista pelo Cardeal Saraiva em Tibães¹⁵ - João André Chiappe (act. ainda em 1818), de família italiana, seu futuro biógrafo¹⁶.

A 12 de Janeiro de 1792, no velho burgo portuense, “pelas 8 horas da tarde falescô de huma Malina o afamado pintor Glama”¹⁷.

O renome do retratista era em verdade popular; e nada melhor o inculca que um dos escabrosos sonetos do vimaranense António Lobo de Carvalho (1730?-1787), o implacável *Lobo da Madragoa*. Consagrado a uma (das várias da sua galeria...) “endiabrada freira do Porto, muito conhecida por suas laboriosas proezas” e sendo o segundo que lhe merecia, era assim dirigido “À mesma, mandando retratar-se pelo Glama, célebre pintor do Porto”:

“Mandou Terência chamar Glama um dia

Para que o seu retrato lhe fizesse,

Porém que de tal sorte a descrevesse,

Que Vénus desbancasse em bizzaria

¹³ “No ano de 1734 stando em Lisboa minha Patria a studar de baixo da direção do Snr. Francisco Vieira ecelente pintor e tendo empregádo seis annos con varios mestres fui stimulado do Snr. Caetano Páce Romano scultor de vir a Roma eu desejozo do meu aumento fis con meu Pai me déssem licenza e o sustento necessario e tudo consegui falei con o Snr. Francisco Vieira para que mi avizasse quem era o melhor pintor pois não me fiava na minha openião que sem duvida erraria se quisesse fiarme de apparencia e stimação que dão os principes s Snrs que muitas vezes premeião quem menos merece pois conhecem a virtudes pellas orelhas. finalmente parti de Lisboa e cheguei a Roma a 18 de Outubro 1734 e fui ao dito Benefial a studar donde stive sette annos e gozava o Patrocinio do P.º R.ºmº Frei José d’Evora Ministro del Rei nesta corte con a morte de meu Pai e a hida do dito P.º a Lisboa fui obrigado de hir a Lisboa a ordem e custo do dito P.º e stive dous meses e tornei a Roma a mesma e custa do Snr. Alexandre de Gusmão com a condição de studar com Masuci neste modo foi preciso segundar a vontade destes Snrs.” – cf. VITORINO, Pedro – *Álbuns de Artistas*. Guimarães: s/n [Sociedade Martins Sarmento], 1943 (sep. da *Revista de Guimarães*, vol. LIII, nº 1-2), pp. 8-9.

¹⁴ Ou seja, os trabalhos a que se aplicaram também, pagos pela Câmara e sob a direção de José Regioli: Domingos Teixeira Barreto, Veríssimo Nunes, Carlos Romani, José dos Santos Cartaxo, entre outros; tratava-se da adaptação da cocheira do Palácio do Duque de Lafões, no Corpo da Guarda, a uma “Casa da Ópera”, no âmbito dos festejos pelo casamento da Princesa D. Maria com seu tio o Infante D. Pedro - cf. BASTO, A. de Magalhães – *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1964 (Colec. “Documentos e Memórias para a História do Porto”, vol. XXXIII), pp. 62-63. O risco pertencera a João Glama - cf. IDEM – “Falam Velhos Manuscritos – De um Teatro Lírico nas cocheiras do Duque de Lafões / O Teatro Lírico do Corpo da Guarda / Como se adaptou uma cocheira a Teatro Lírico / Quem viu primeiro «ópera» e «operantes»: o Porto ou Lisboa?!...”, *O Primeiro de Janeiro*. Porto: 27 de Maio e 3 de Junho de 1932, pp. 1; 18 de Agosto de 1950, pp. 1 e 5; e 22 de Maio de 1959, pp. 1 e 5.

¹⁵ [SARAIVA, D. Fr. Francisco de São Luís] – *Lista de Alguns Artistas Portuguezes colligida de escriptos e documentos pelo Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo Conde (...) no curso de suas leituras em Ponte do Lima, no anno de 1825, e em Lisboa no anno de 1839*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1839, p. 39.

¹⁶ ARAÚJO, Agostinho - “Breve apontamento para uma biografia de João Glama Ströberle”, *Museu*, IV série, n.º 1. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1993, pp. 185-186.

¹⁷ Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 62, s/fl.

O pintor, que o seu génio conhecia,
 Porque o empenho melhor satisfizesse,
 Pintou-a fornicando; mas parece
 Que inda mais expressivo o pretendia:

Vai ele, pinta um frade franciscano,
 Vermelho qual um cravo de Arrochela,
 Com uma porra maior que o Vaticano;

Pinta a freira adorando-a da janela,
 O *non plus ultra* escrito sobre o cano,
Ad perpetuam rei memoria nela¹⁸.

Também na corte, nos meados de 1795, não se esquecera verdadeiramente qual a origem dos primeiros apoios económicos à formação do Portuense no estrangeiro: “Se o Portuêz Francisco Vr.^a alcançou a Mezada q. VM me diz, estimo munto o seu bom Sucesso, e não sey quem concorreu p.^a elle; sey sim que tem bastante merecimento, segundo aqui se diz; e que he despido de toda a vaidade, querendo sempre aprender dos milhores, e não ensinar a todos: Elle não foy á custa de S. Mag.^e, e creyo que alguns Homens de Negocio do Porto lhe assistiram por conhecerem o seo bom genio, e natural inclinaçãõ¹⁹”.

Mais tarde, a carta dirigida por Domingos, a 8 de Abril de 1797, ao principal mecenas do seu filho pensionado, D. João de Almeida de Melo e Castro, futuro 5.^o Conde das Galveias, mostra bem o cuidadoso cumprimento das normas reverenciais: “Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor / Vai meu filho Francisco Vieira concluindo finalmente o giro das suas viagens; ecom a certo, antes que se Restituisse á minha Companhia, quis hir prezêtar-se a V. Ex.^a, aquem eu mesmo confesso dever elle beneficios demaior extençãõ, demais uteis consequencias, eaté mais generozos doque os que medeve amim proprio.

Assim oexpresso com aeficacia, que mehé possivel na ecluza ao d.^{to} Viajante; não tanto para avivarlhe ajusta gratidãõ, com que da sua parte deve contrresponder á quelles relevantissimos favores, e aos que nachegada desta me porsuadome estará novamente Recebendo da costumada bondade e grandeza de V. Ex.^a debaixo do Abrigo do seu Palacio pois que a indole, deste meu filho senãõ me engana o amor paternal, pouco necessita dos meus avizos neste ponto q.^{to} p.^a que, accumulando elle as minhas ás suas

¹⁸ COSTA, António Péricles da; e COSTA, Isabel Maria da – *Os Melhores Autores da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica do Séc. XVIII*. S. Paulo: Edições Planeta, 1964, pp. 79 e 80.

¹⁹ Carta de João António Pinto da Silva (Paço da Ajuda, 15 de Junho de 1795) a Domingos António de Sequeira (Roma) – cf. CARVALHO, J. M. Teixeira de – *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795). Segundo a correspondência do Guarda-Jóias João António Pinto da Silva*. Anteprefácio de Manoel de Sousa Pinto. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 175.

obrigações, e considradon-se também nomeu lugar, beije mil vezes, e de joelhos em meu nome as bemfeitoras mãos de V. Ex.^a, portestando-lhe com todas as veras q se seu Pajj não está naclace daquelles, que possaõ competir em generozidade com V. Ex.^a, seisso he possivel a alguém; pertemce sertamente á dos q admiraõ as suas grandes virtudes, emtre as quaes tem hum dos primeiros lugares ada beneficencia e proteçaõ p.^a com os Artistas, que travalhãõ por se distinguir; que em mim ha hum fraco, mas constante pregoeiro destas raras qualidades; eq emfim eu sou e serei sempre com omiais profundo Respeito / De V. Ex.^a / Humildisimo e odedienticimo Servo / (...) / Domingos Fr.^o vr.^a²⁰.

A 5 de Junho de 1804 é António José Vieira Júnior quem, na qualidade de procurador do Portuense, presta juramento como Lente da Aula de Desenho, já incorporada desde 9 de Fevereiro do ano anterior na Real Academia de Marinha e Comércio do Porto²¹.

Outro laço familiar, menos próximo mas não menos interessante (sobretudo por vigorar durante pelo menos duas décadas e meia após a perda do pai e do irmão), teve António José com o pintor Joaquim Rafael, ligado aos Vieiras pela formação e logo, também, pelo casamento.

Joaquim Rafael Rodrigues nasceu igualmente no Porto, ao Arco de Vandoma, em 3 de Fevereiro de 1783.

Segundo uma informação oral que foi passando com credibilidade, o pai, Bento José Rodrigues, seria cocheiro de D. Fr. João Rafael de Mendonça²², o notável Bispo do Porto (1771-1793) que profundamente remodelou o Paço Episcopal²³; e, dando consistência àquela tradição, ficou registado pelo Pároco da Sé no seu assento de baptismo que “foi padrinho o Reverendissimo José Victorino e assistiu José Fructuoso, familiar do Senhor Bispo”²⁴.

“Aos 11 annos de idade foi para a porta do Olival para casa de Domingos Francisco Vieira (...), e pela sua muita habilidade conseguiu ser o discipulo predilecto, trabalhando sempre no gabinete particular do mestre”²⁵. E em 23 de Novembro de 1802, a cerca de dois meses e meio de completar vinte anos, matriculou-se na Aula de Desenho (patrocinada pela Junta da Administração da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro), “na classe de discipulo extraordinario, sendo então professor substituto da aula, Domingos Francisco Vieira (...)”²⁶.

²⁰ COSTA, Luiz Xavier da – *Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com protecção oficial, nos decénios finais do século XVIII. Coligidos e publicados por (...)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1938, p. 53.

²¹ [MACHADO, Adriano Abreu Cardoso] – “Memoria Historica da Academia Polytechnica do Porto”, *Annuario da Academia Polytechnica do Porto. Anno lectivo de 1877-1878*. Porto: s/n [Typographia Central], 1878, p. 279.

²² LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Joaquim Rafael pintor e escultor portuense. Breves notas biográficas e compilação dos seus escritos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, p. 2.

²³ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Bispos do Porto – retratos*. Porto: Diocese do Porto, 1992, p. 30.

²⁴ LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Ob. cit.*, p. 3.

²⁵ [CARNEIRO, Manuel José] – “Apontamentos para a Biographia de Pintores, Escultores e Architectos”, *Periodico dos Pobres*, anno 23.^o, III série, n.^o 7. Porto: 8 de Janeiro de 1856, p. 27.

²⁶ [SANTOS, João José dos] – *Biographia Artistica de Joaquim Rafael Primeiro Pintor da Corte e Camara, e das Obras do Real Paço d’Ajuda, Professor Proprietario da Aula de Desenho Historico na Academia das Bellas*

Cerca de vinte e seis meses depois, no dia do seu vigésimo segundo aniversário, Joaquim Rafael casou-se com Maria Francisca da Purificação, sobrinha do mesmo seu mestre Domingos Francisco Vieira²⁷, falecido em Agosto de 1803²⁸, pelo que ficou a dirigir a oficina da Porta do Olival²⁹.

Seria esta, afinal, a única solução possível, dadas as obrigações do Portuense em Lisboa e, logo, a sua doença e falecimento no Funchal, a 2 de Maio daquele ano de 1805³⁰.

E, diante, por outro lado, das limitações de António José; o que não exclui que este pudesse assegurar a vertente comercial da casa e até alguns trabalhos de menor conta, designadamente a pintura do escaler ao serviço da Academia de Marinha e Comércio. Esta actividade documenta-se até 1807, sendo retomada cinco anos depois³¹.

E, entretanto, em data desconhecida mas por certo não afastada da morte do irmão, requereu superiormente a concessão de emprego público, justamente usando o argumento do parentesco com o 1.º Pintor de Câmara e Corte e face a responsabilidades familiares emergentes: “Senhor / Dis, Antonio José Vieira da Cidade do Porto, que por falecimento de Francisco Alvaro Pinto da Fonceca vagou o officio de Escr.^{am} do Expediente, Intendência, e Ouvidoria da Alfandega da mesma Cidade; e por que o Supp.^{te} por morte de seu irmão Francisco Vieira primeiro pintor da Corte, e Lente da Aulla de desenho da d.^a Cidade ficou sustentando sua maiy, e fazendo só as despesas da Caza que athe li supria, o d.^o seu Irmão, e não são suficientes os meios, que tem para concorrer com aquelle onus, e tem toda a aptidão, intelligência, e probid.^e para dignamente dezempenhar as obrigaçoens inherentes aquelle d.^o seu Irmão, recorre a V. A. R. a fim de que haja por bem provir o Supp.^{te} no d.^o officio visto estar vago, e nelle concorrerem todos os rrequisitos nisscessarios. / S. A. / se digne assim a haver por bem / E. R. M.^{ce}”³².

É também daquele ano de 1807 (Outubro) uma das raras notícias da ligação de António José Vieira a obra sacra, um painel do *Senhor da Redenção* que fez, além da

Artes de Lisboa, Cavalleiro da Ordem de Christo, etc. Lisboa: s/n [Na Typographia de G. M. Martins], 1868, p. 5.

²⁷ [CARNEIRO, Manuel José] – “Apontamentos para a Biographia de Pintores, Escultores e Architectos”, *Periodico dos Pobres*, anno 23.º, III série, n.º 7. Porto: 8 de Janeiro de 1856, p. 27.

²⁸ SOARES, Elisa – “Vieira Portuense – Cronologia”, *Francisco Vieira Portuense, pintor europeu*. Exposição no Museu Nacional de Soares dos Reis (Comissário: José Alberto Seabra Carvalho). Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, Julho de 2001, p. 284.

²⁹ [CARNEIRO, Manuel José] – “Apontamentos para a Biographia de Pintores, Escultores e Architectos”, *Periodico dos Pobres*, anno 23.º, III série, n.º 7. Porto: 8 de Janeiro de 1856, p. 27.

³⁰ A primeira publicação do assento de óbito é devida a VITORINO, Pedro – “Notas Artísticas e Arqueológicas. Vieira Portuense. Protecção aos Monumentos e Museu Soares dos Reis”, *Lusa*, vol. I, n.º 22. Viana do Castelo: 1918, p. 175.

³¹ SOARES, Elisa – “Vieira Portuense – Cronologia”, *Francisco Vieira Portuense, pintor europeu*. Exposição no Museu Nacional de Soares dos Reis (Comissário: José Alberto Seabra Carvalho). Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, Julho de 2001, p. 284.

³² A. H. U., *Reino*, Cx. 27, Pasta 36.

pintura de dois altares, para a Secretaria da Trindade, quando ali trabalhava, note-se, Manuel Moreira da Silva³³.

E pela mesma altura (1807-1808) surge como dourador, revestindo, por 28\$000 rs., a caixa do órgão (já desaparecido), devida também a Moreira da Silva, da sua igreja paroquial de Nossa Senhora da Vitória³⁴.

Manuel Moreira da Silva executou toda a obra de marcenaria e talha do edifício da Feitoria Inglesa (ca. 1790)³⁵; o retábulo-mor da igreja de São Lourenço (1794-95)³⁶; o da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, riscado pelo arquitecto António Pinto de Miranda (1795-96); o da capela-mor e os do transepto (além da sanefa do arco cruzeiro) da igreja do convento de Santa Clara de Vila do Conde (1798-1800)³⁷; o da igreja da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, cujo desenho foi corrigido por Carlos Amarante (1804); o frontal, castiçais e tocheiros da capela-mor do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (1804-05); ...

Em Março de 1838 recebeu 12\$320 rs. “por riscar as grades” do pioneiro Cemitério da Lapa³⁸. E nesse mesmo ano, fazendo jus a essas qualidades de tracista, amplamente demonstradas, já surge como o primeiro Professor Substituto de Architectura Civil e Naval que houve a novel Academia Portuense de Belas Artes, sendo Lente Joaquim da Costa Lima Júnior³⁹.

Apesar de Joaquim Rafael ter enviuvado em 13 de Dezembro de 1810⁴⁰, não desapareceu por certo o relacionamento com António José Vieira Júnior, seu primo por afinidade.

E não contava pouco então, nas condições do gosto dominante no meio portuense, aquele nome. Muito antes da popularidade conquistada entre 1820 e 1823 com intervenções contínuas na Arte Efémera que a agitação política promoveu, já ao entrar nos trinta anos de idade mereceu ele a confiança da Ordem Beneditina, em matéria do maior significado.

³³ COUTINHO, B. Xavier – *História Documental da Ordem da Trindade*, vol. II. Porto: Edição da Ordem da Trindade, 1972, p. 434.

³⁴ SMITH, Robert C. – “O Órgão da Venerável Ordem de S. Francisco do Porto”, *O Tripeiro*, VI série, ano V, n.º 4. Porto: Abril de 1965, p. 103.

³⁵ TAYLOR, René – “The Architecture of Port Wine”, *The Architectural Review*, vol. CXXIX, n.º 772. Westminster: June 1961, p. 392.

³⁶ GONÇALVES, Flávio – “A primeira grande síntese sobre a talha portuguesa – 3”, Suplemento *Cultura e Arte de O Comércio do Porto*. Porto: 10 de Março de 1964, s/p (nota 3); e FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – “O Colégio de S. Lourenço. Alguns documentos para a história da Igreja dos Grilos”, *O Tripeiro*, VI série, ano VIII, n.º 8. Porto: Agosto de 1968, p. 227.

³⁷ VASCONCELOS, Flório de – “Talha neoclássica do Entre-Douro-e-Minho: introdução a um estudo indispensável”, *Poligrafia*, vol. IV. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1995, p. 138.

³⁸ QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal. Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória*, vol. I, tomo I. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Agostinho Araújo). Porto: Ed. de Autor (polic.), 2002, p. 299.

³⁹ *Directorio Civil, Politico e Commercial da Antiga, Muito Nobre, Sempre Leal e Invicta Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya, 1838*. Porto: s/n [Typ. Commercial Portuense], 1838, pp. 57-58.

⁴⁰ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – “Joaquim Rafael. Novos documentos para a sua biografia”, *O Tripeiro*, V série, ano VII, n.º 7. Porto: Novembro de 1951, p. 162.

No triénio de 1813-1816, “(...) fez-se a grande colecção de pinturas que se acha em Tibães, que se deve ao génio do Mestre Companheiro Fr. António de Jesus Maria Amorim, fazendo-se por sua influência, não só a casa que hoje se vê, mas comprando-se muitas pinturas e estampas e todo o adorno delas e da mesma casa.

Deu motivo a isto uma herança que teve a Congregação, de José Teixeira Barreto, natural do Porto, que, tendo sido leigo nosso, se desfradou e foi para Roma aperfeiçoar-se na pintura, cuja arte já d’antes exercia com merecimento. Este homem, estando para morrer, deixou à Congregação todas as suas pinturas, que eram muitas, e, além destas, as que ele tinha trazido de Roma ou lá copiado.

Com esta herança se principiou a colecção; juntaram-se-lhe as que já havia em Tibães de merecimento, procuraram-se pelos mosteiros outras semelhantes e se mandaram conduzir para ali; houve alguns particulares que também concorreram com alguma; e, finalmente, compraram-se muitas com dinheiro da casa.

Fez toda esta escolha e a colocação delas o pintor Joaquim Rafael, natural do Porto”⁴¹.

Joaquim Rafael ascendeu a Primeiro Pintor da Câmara e Corte por decreto de 20 de Junho de 1825, “com o vencimento annual de hum conto de reis”⁴², sendo por isso ele a ocupar finalmente - registe-se... - o cargo que estava vago há duas décadas, desde a morte de Vieira Portuense, primo da sua primeira mulher, como vimos.

Ficava assim o mercado local e nortenho mais livre para o seu competidor directo, sete anos mais novo, senhor de outros talentos, formação (fora discípulo preferido de Sequeira, não se esqueça)⁴³, cultura profissional e política, sem perda, porém de uma combatividade transmontana a raiar por vezes a truculência: “*Protestação do Aprendiz de Pintor*: Em nome da verdade e dos Mestres da Arte: *Amen*. – Saibaõ quantos esta Protestação virem que, movido unicamente do Bem Publico, e das regras estabelecidas pelos Srs. Mestres, e sem outro fim mais que o fazer constar por esse mundo, que ha

⁴¹ SOUSA, D. Gabriel de – “Escólios Camilianos. José Teixeira Barreto - Fr. José da Apresentação (1763-1810) e a Galeria de Pintura de Tibães”, *O Tripeiro*, VI série, ano XI, n.º 9. Porto: Setembro de 1971, p. 279.

⁴² VITERBO, Sousa – *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal. Memoria apresentada á Academia Real das Sciencias de Lisboa por (...) seu Socio Correspondente*, Terceira Serie (publicação posthuma). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1911, p. 139.

⁴³ Menos de dois anos depois, da sua residência no auto-imposto exílio, “Via dei Conduite n.º 56”, asseveraria, ao “Professor da Real Academia de Desenho na cidade do Porto”, o antigo mestre e immediato sucessor do rival Portuense na direcção desse ambicioso projecto: “Meu presadissimo e amado Joaõ Baptista Ribeiro / Na occasião em que parte o Ill.^{mo} Senhor Joaõ Allen para essa Cidade, e tendo feito aqui a compra de alguns quadros, e esbocetos, e supondo que no seu desembarque possa ter soffrido algum damno, por cujo motivo, e não podendo eu em pessoa obsequialo, lhe offereci pessoa que fizesse as minhas vezes em assistir a tudo quanto seja necessario para qualquer reparação que seja precisa; e confiando só no meu João Baptista, tanto na sua amisade e talentos, me persuado que serei plenamente satisfeito no obsequiar o Ill.^{mo} Senhor Joaõ Allen, e na renovação da amisade e acatamento que conserva por mim, lembrando-lhe que em tudo que me queira occupar aqui em Roma, sempre, sempre achará o mesmo que fui, e tenho sido e serei para com o meu predilecto Joaõ Baptista Ribeiro, o seu maior amigo / D. A. de Sequeira” – carta de Domingos António de Sequeira (Roma, 24 de Abril de 1827) a João Baptista Ribeiro (Porto), cf. COSTA, Luiz Xavier da – *Cartas do pintor Sequeira, da filha e do genro, depois da emigração de 1823. Publicadas por (...)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1940 (sep. do “Arquivo Histórico de Portugal”, vol. IV, financiada pela A.N.B.A.), p. 46. Sobre os inícios do registo historiográfico da rivalidade entre Sequeira e o Portuense vd. ARAÚJO, Agostinho – “Vieira por Cyrillo. Primeiro esboceto (1804-1810)”, in *Francisco Vieira Portuense, pintor europeu*. Exposição no Museu Nacional de Soares dos Reis (Comissário: José Alberto Seabra Carvalho). Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, Julho de 2001, pp. 94-101.

nesta Cidade Regeneradora aprendizes que já começaõ a lêr e a rabiscar em materia de *Invenção* e *Composição* pittoresca, e que já, a seu modo, vaõ percebendo o que he mister saber-se para arranjar modélos de Monumentos publicos; naõ obstante nossa acanhadissima condição de aprendiz, e o espalhafato que ora estaõ fazendo nesta cidade mestros de enche-maõ; que tivemos hum relampago de folga para ir ao canastro das obras desses bichos de chaves: e outrosim protestamos, á face de Deos e dos homens, que folgaremos muito, entanto que o Governo determine que se faça hum Monumento de arbitrio que perpetue a memoria de todos os Cooperadores da Regeneraçãõ; e se tal acontecer, como desejamos, mostraremos entãõ no Publico hum plano adaptado a taes circunstancias para mais decididamente se conceder a imparcialidade do nosso caracter de *Aprendiz de Pintor*. Porto 11 de Agosto de 1821⁴⁴.

Tãõ proeminente cargo e funções anexas só poderiam bem depressa favorecer a numerosa família de Joaquim Rafael.

Do primeiro casamento houve ele um filho e duas filhas⁴⁵, cujo parto da última foi causador da morte da mãe⁴⁶; e do segundo, mais nove descendentes⁴⁷, entre os quais Balbina (n. 31 de Março de 1817), Urbano (n. 27 de Julho de 1818) e Bernardo (n. 3 de Outubro de 1819)⁴⁸.

Após a nomeação, requer autorização em Outubro (que lhe foi concedida)⁴⁹ para ir buscar ao Norte os familiares: “Senhor – Dis Joaquim Raphael a quem V. Magestade acaba de conferir a Graça de primeiro Pintor da Real Camara, empregado presentemente no serviço da Real obra, que sendo-lhe necessario transportar da Cidade do Porto a sua família para mais livre de cuidados e incomodos poder dedicar-se ao exacto cumprimento dos seus deveres; pertende por isso que V. Magestade lhe conçeda trinta dias de licença, visto que os trabalhos de pintura de que se acha encarregado lhe dão espaço para o poder fazer sem o menor atrazo na sua prompteficação. P. a Vossa Magestade lhe faça a Graça, que pede em attenção aos justos motivos que expõe E. R. M.^{cc} – Joaquim Rafael”⁵⁰.

E pouco mais de dois anos e meio volvidos sobre esta radicação na capital o primogénito de Joaquim Rafael foi nomeado seu Ajudante: “Senhor. – Com toda a

⁴⁴ [RIBEIRO, João Baptista] - “Correspondencia. Observaçõens que faz hum aprendiz de Pintor ao Folheto intitulado = Descripção d’hum modélo para o Monumento mandado fazer na cidade do Porto por Portaria da Junta Provisional do Governo Supremo do Reino, de 23 de Dezembro de 1820, delineado pelo Portuense *Joaquim Rafael*, Pintor de Historia / Concluem as Observaçõens d’hum Aprendiz de Pintor”, *Patriota Portuense*, n.º 209. Porto: s/n [Na Typ. de Viuva Alvarez Ribeiro & Filhos], 4 de Setembro de 1821, s/p [3-4].

⁴⁵ [CARNEIRO, Manuel José] – “Apontamentos para a Biographia de Pintores, Escultores e Architectos”, *Periodico dos Pobres*, anno 23.º, III série, n.º 7. Porto: 8 de Janeiro de 1856, p. 27.

⁴⁶ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *Art. cit.*, p. 162.

⁴⁷ [CARNEIRO, Manuel José] – “Apontamentos para a Biographia de Pintores, Escultores e Architectos”, *Periodico dos Pobres*, anno 23.º, III série, n.º 7. Porto: 8 de Janeiro de 1856, p. 27.

⁴⁸ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *Art. cit.*, p. 162.

⁴⁹ COSTA, Luiz Xavier da – *O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833). Memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 50.

⁵⁰ VITERBO, Sousa – *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal. Memoria apresentada á Academia Real das Sciencias de Lisboa por (...) seu Socio Correspondente*, Terceira Serie (publicação posthuma). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1911, pp. 139-140.

submissão se lança aos Reaes Pes de V. Mag.^{de} Antonio Rafael Rodrigues, Ajudante do primeiro Pintor da Real Camara e Corte Joaquim Rafael, a depozitar nas Reaes mãos da Augusta Pessoa de V. Mag.^{de} simples documentos que prova do supplicante a verdadeira Fidelidade e Amor a V. Mag.^{de} como seu legitimo Soberano, o que mostrou pelos documentos N. 1 e 2 assim como do prestimo que o Supplicante tem lugar em que hé empregado, documento N. 3 e 4 unido com toda a humildade e respeito a estes documentos a suplica ao Magnanimo Coração de V. Mag.^{de} a confirmação do lugar e o vencimento de oitocentos reis diarios, com que foi Despachado em data de doze de Fevereiro de 1828; attendendo a que V. Mag.^{de} tem concedido a mesma graça de hum ajudante aos Primeiros Pintores da Real Camara e Corte como mostrarão documentos N. 5 e 6 e visto que o Supplicante se delengenceia o melhor serviço para V. Mag.^{de} no lugar em que hé empregado Digne-se V. Mag.^{de} por Especial graça attender á supplica de hum vassallo Portuguez que aos ceos roga prospere a Percioza vida de V. Mag.^{de} para vida dos verdadeiros Portuguezes. E. R. M.^{ce}⁵¹.

Em 7 de Julho de 1829, Joaquim Rafael, “Primeiro Pintor da Camara e Corte”, elabora na “Real Obra d’Ajuda” uma *Rellação dos Estudantes que tem entrado para esta Academia de S.^m Miguel*, a pedido dos superiores hierárquicos:

“Ill.^{mo} Ex.^{mo} Sr. Tenho a distincta honra de poder levar á presença de V. Ex.^a o mappa incluso de meus discipulos que me foram mandados pelos Sub-Inspectores Duarte José Fava e Antonio Francisco da Rosa, já fallecidos, para eu educar em diversos ramos das Bellas Artes, em cujo mappa mostro o estado dos mesmos discipulos, e o destino que tomaram alguns d’elles para serviço da Real Obra onde se acham empregados; igualmente mostro, por me recommendar o Regulamento do Estudo, a fidelidade dos mesmos discipulos que teem a Sua Magestade Fidelissima o Senhor D. Miguel I não só por ser Nosso Legitimo Rey, mas até lhes ter o mesmo Augusto Senhor liberalizado huma beneficencia digna de Seu Real Coração para resultar a seus filhos huma melhor vida; omitto, Ex.^{mo} Sr., o cuidado e diligencias minhas feitas a bem dos referidos discipulos, dirigida no intervallo de meus trabalhos que sou encarregado, que mais vantagens teriam feito, se não fosse o muito interromptimento que pelas circumstancias da Real Obra e Serviço Militar os obriga a não poderem estudar effectivamente; comtudo os seus trabalhos lhe farão o merecido elogio, e nos meus cuidados prova de que só desejo fazer bom serviço a Sua Magestade Fidelissima e que nada mais ambiciono. – Deus Guarde a V. Ex.^a de quem sou subdito – Joaquim Rafael. - Ill.^{mo} Ex.^{mo} Sr. Francisco Antonio Raposo”⁵².

E, na verdade, nada nos surpreende que do dito mapa constassem, com a data de admissão e o respectivo vencimento diário, dois dos numerosos membros da prole rafaelina:

“Bernardo Rafael – 30 de Março de 1829 – Dezenho de figura e Geometria – Attendendo á sua menoridade, tem algum merecumento – 160 rs.

⁵¹ VITERBO, Sousa – *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal. Memoria apresentada á Academia Real das Sciencias de Lisboa por (...) seu Socio Correspondente*, Terceira Serie (publicação posthuma). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1911, pp. 148-149.

⁵² [FREIRE, Anselmo Braamcamp; e PESSANHA, José da Silva] - “Instituto de S. Miguel”, *Arquivo Historico Portuguez*, vol. I. Lisboa: s/n [Typ. Calçada do Cabra – 7], Agosto de 1903, p. 267.

Urbano Rafael - 30 de Março de 1829 – Desenho de figura e Geometria – Attendendo á sua menoridade, tem algum merecimento – 160 rs.”⁵³.

Em 25 de Outubro de 1836 o decreto fundador da Academia Real de Belas Artes de Lisboa nomeia Joaquim Rafael Professor da Aula de Desenho; mas contempla ainda o já citado filho António Rafael Rodrigues, com o lugar de Artista da 4.ª Classe Agregado à Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais⁵⁴.

Balbina Rafael entregou-se também à actividade artística, participando desde 1843 e do ano seguinte, respectivamente, nos certames da Academia e da Sociedade Promotora da Indústria Nacional.

A sua especialização em produzir flores de cera valer-lhe-ia em 1849 o diploma de Académica de Mérito, mas não sem que quatro anos antes o progenitor lhe promovesse a obtenção de determinante certificado: “Para satisfação das Senhoras que se dedicão ás Bellas Artes publicamos o documento seguinte:

Sendo examinado pela Academia das Bellas Artes de Lisboa, em conferencia ordinaria de 23 do corrente, um ramo composto de varias flôres em cêra, feito pela sr.ª D. Balbina Emilia Raphael, apresentado por seu Pai o sr. Joaquim Raphael, Professor da mesma Academia, e desejando o dito Professor que a conferencia fizesse um juizo artistico e imparcial acerca do modo porque se acha desempenhada aquella obra, e o mandasse exarar por escripto, afim de poder servir de documento á Authora:

Depois do mais attento exame feito pelos Professores da Academia, concordarão estes unanimemente que o mencionado ramo se acha desempenhado com summa perfeição, graça e esmero, sendo as differentes flôres de que é composto, a mais exacta e completa imitação da natureza, não deixando por consequencia cousa alguma a desejar neste genero.

O que se faz constar por ordem da sobredicta Academia. Academia das Bellas Artes de Lisboa em 23 de julho de 1845. O Professor substituto da Architectura servindo de secretario, *José da Costa Sequeira*⁵⁵.

Pelos finais da década de 1860, quando o gravador, bibliotecário da Academia Real de Belas Artes de Lisboa e dedicado auxiliar de Raczyński⁵⁶ publicou o esboço biográfico de seu pai, era directora e proprietária do Colégio e Pensionado de Meninas estabelecido na Rua do Jardim do Regedor, ao Passeio Público⁵⁷.

Mas outras figuras, numa área bem restrita mas decisiva, terá muito provavelmente conhecido António José Vieira.

⁵³ [FREIRE, Anselmo Braamcamp; e PESSANHA, José da Silva] - “Instituto de S. Miguel”, *Archivo Historico Portuguez*, vol. I. Lisboa: s/n [Typ. Calçada do Cabra – 7], Agosto de 1903, p. 271.

⁵⁴ ALDEMIRA, Luís Varela – *Um Ano Trágico. Lisboa em 1836. A propósito do Centenário da Academia de Belas Artes. Impressões. Comentários. Documentos*. Lisboa: edição do Autor, subsidiada pelo Instituto para a Alta Cultura [Depositário: La Bécarre – Emílio de Moraes, Lda.], 1937, p. 208.

⁵⁵ LIMA, H. C. Ferreira – *Joaquim Rafael pintor e escultor (...)*, *Ob. cit.*, pp. 42-43.

⁵⁶ “Il m’a accompagné dans les voyages que j’ai faits dans les provinces, m’a assisté de mille manières dans mes recherches, m’a fourni beaucoup de renseignements, et a exécuté pour moi des dessins et plusieurs gravures” – cf. RACZYNSKI, A. - *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal pour faire suite à l’ouvrage ayant pour titre: Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin accompagnées de documens. Par Le Comte (...)*. Paris: Jules Renouard et C.^{ie}, Libraires-Éditeurs, et Commissionnaires pour l’Étranger, 1847, pp. 258-259.

⁵⁷ [SANTOS, João José dos] – *Ob. cit.*, p. 19.

Assim, ainda o próprio João Glama Ströberle; e talvez também alguns dos seus muitos filhos, como João António Glama, cirurgião, que seria testamenteiro de José Teixeira Barreto (1763-1810)⁵⁸.

Por certo, este mesmo - filho de Domingos Teixeira Barreto (ca. 1725-1802), mestre de bem sucedida oficina de douramento e decoração, bem como autor de painéis sacros e retratos e ainda cenógrafo; irmão de João Teixeira Barreto, também do ramo da pintura, decorador com obra individual⁵⁹ além de colaborador do pai⁶⁰ e cedo falecido, três meses e meio antes deste, a 27 de Fevereiro de 1802⁶¹; e sobrinho (e afilhado...) do “Reverendo Conigo Manoel Jozé Teyxeira Barreto morador a São Domingos”⁶² - estudioso pintor, gravador e coleccionador, conterrâneo e companheiro de Francisco Vieira em Itália⁶³ e tão estimulado pelo Embaixador em Roma, D. Alexandre de Sousa Holstein (1751-1803)⁶⁴.

Ou ainda o lisboeta Raimundo Joaquim da Costa (1778-1862), nomeado Substituto de Desenho por proposta do dito Francisco Vieira, Director da Aula da Real Academia de Marinha e Comércio do Porto – mas avalizado pelo magistério de

⁵⁸ BRANDÃO, D. de Pinho – “Retábulos de Talha Dourada e Painéis de igrejas e capelas da cidade do Porto. Apontamentos e documentos para o seu estudo”, *Alguns Retábulos e Painéis de Igrejas e Capelas do Porto*. Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1963, p. 116.

⁵⁹ FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *O Porto na Época dos Almadás. Arquitectura. Obras Públicas*, vol. I. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989, p. 110; IDEM – “A Festa da Vida, a Festa da Morte e a Festa da Glória”, *Poligrafia*, vol. II. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1993, p. 116.

⁶⁰ BASTO, A. de Magalhães – *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1964 (Colec. “Documentos e Memórias para a História do Porto”, vol. XXXIII), pp. 64 e 363.

⁶¹ MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura nos Séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, vol. I. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Agostinho Araújo). Porto: ed. de Autor (policop.), 2001, pp. 103 e 107.

⁶² FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – “Galeria de Portuenses Ilustres. José Teixeira Barreto. Pintor e Gravador Portuense (1763-1810)”, *Boletim dos “Amigos do Porto”*, vol. I, n.º 3-4. Porto: Associação Cultural “Amigos do Porto”, 1953, p. 30.

⁶³ “io parto por dimani per Napoli insieme a Teixeira (...)” – carta de Francisco Vieira (Roma, 8 de Junho de 1796) a Giambattista Bodoni (Parma), cf. ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, vol. II. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Carlos Alberto Ferreira de Almeida). Porto: ed. de Autor (policop.), 1991, p. 114; “Avendo il nostro portoghese Teixeira assai cognito a lei e mio patriote concorso questo anno a Parma, mi prega per mezzo suo e del Sig.^{re} Provato Scutelare a chi mi fara i miei complimenti di sapere se si fa ó si mandano questi quadri”, carta de Francisco Vieira (Roma, 14 de Julho de 1796) a Giambattista Bodoni, cf. IDEM – *Ibidem*, pp. 122-123.

⁶⁴ “(...) hum dos Alumnos q. eu mantenho na mesma Academia á m.^a custa sem q. esta lhe somministre outra couza se não a pouzada e o comodo de estudar copiando os seus gessos, e debuxando o Nú; e assistindo ás praticas, ou dissertaçoens sobre as bellas Artes em geral, e sobre cada huma em p.^{ta} q. o Sr. João de Rossi pronuncia tres vezes por semana na mesma Academia. Este Alumno q. eu sustento na d.^a Academia he hum Leigo Bento chamado Fr. Jose da Encarnação n.^{al} da Cid.^e do Porto q. aqui me appareceu tendo fugido aos seus Padres, os quaes lhe recuzarão barbaram.^{te} todo o genero de assistencia nesta terra a q. veyo attrahido pelo entusiasmo uncam.^{te} da pintura a q. se applica tão constante, e absolutam.^{te} q. tenho quasi a certeza haja de vir a ser hum dos primeiros da nossa idade nesta profissão.” – cf. carta de D. Alexandre de Sousa Holstein (Roma, 28 de Dezembro de 1791) para Diogo Ignacio de Pina Manique (Lisboa), in MARTINS, F. A. de Oliveira – “A Academia Portuguesa de Belas Artes» em Roma”, *Ocidente*, vol. XVIII, n.º 56. Lisboa: Dezembro de 1942, p. 398.

um outro natural do Porto, Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818)⁶⁵, relevantíssima figura de desenhador, gravador, professor e ideólogo do sistema imagético do poder⁶⁶ - o qual, antes de se impor por décadas à cabeça dos gravadores dedicados aos Registos de Santos (com a colaboração da sua filha Camila, note-se) e aproveitar algum negócio também como *marchand*⁶⁷, em breve sucederia ao aplicado ex-benedictino Fr. José da Apresentação (vítima da tísica, como o Portuense), passando a Professor Proprietário.

Em 1826 António José Vieira foi procurador do entalhador Manuel Moreira da Silva na celebração de um contrato com a Câmara Municipal da Póvoa de Varzim para o risco da sanefa do arco cruzeiro da Igreja Matriz⁶⁸, desmontada nos meados do séc. XX⁶⁹. Desde que a autonomia paroquial fora alcançada, a edilidade era fabriqueira da Matriz e esta surgia fortemente ligada à vida administrativa; por exemplo, em 18 de Agosto de 1822 a primeira eleição directa da Câmara Municipal decorrerá na sua sacristia⁷⁰.

Ora Manuel Moreira da Silva era, desde 8 de Maio de 1815, o segundo sogro que teve o já referido Joaquim Rafael, pelo seu casamento com Margarida Emília⁷¹.

E está, além disso, documentado a sua intervenção artística conjunta no burgo portuense pelo menos em dois momentos da maior relevância: “Todo o artefacto desta máquina era de madeira forrada de pannels pintados a transparente, de maneira que pelo deposito de muita luz que havia em maquinismo interno, appareião as côres de que forão pintadas as diversas configurações desta Peça, cujo claro escuro e engraçado

⁶⁵ “Estudou desenho de figura com Eleuterio Manoel de Barros, e architectura civil com Germano Xavier de Magalhães. Em todos os cinco annos do curso de desenho se distinguio progressivamente merecendo no 1.º e 2.º annos o 3.º premio de 10\$ reis, e no 3.º, 4.º, e 5.º annos o 1.º premio de 30\$ reis. Foi seu mestre de gravura Eleuterio Manoel de Barros, e o Portuense Joaquim Carneiro da Silva, que o grande Pombal enviára a Roma á Academia de S. Lucas donde voltára laureado, e como tal nos honrou com a primorosa gravura da Estatua Equestre d’El-Rei D. José, producção que basta para lhe assegurar a mais remota posteridade. Achando-se o snr. R. J. da Costa empregado na calcographia do Arco do Cego, era tão reconhecido o seu merecimento que, por informação de seu mestre E. M. de Barros foi escolhido para Substituto de desenho da Nova Real Academia de Marinha e Commercio do Porto pelo insigne Francisco Vieira Portuense, 1.º Pintor da Côrte e Camara e Director da Aula de desenho da mesma Academia, para onde veio em companhia do abalisado Pintor em fins de setembro, e foi por Decreto do 1.º d’outubro do mesmo anno nomeado logar de que tomou posse em 5 de junho de 1804” – cf. RIBEIRO, João Baptista; e CARNEIRO, Manoel José – “Necrologio”, *Diario Mercantil*, ano III, n.º 714. Porto: 4 de Junho de 1862, s/p [2].

⁶⁶ FARIA, Miguel Filipe Ferreira Figueira de – *A Imagem Impressa: Produção, Comércio e Consumo de Gravura no final do Antigo Regime*. Tese de Doutoramento em História da Arte (sob orientação de Agostinho Araújo) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. I. Porto: ed. do Autor, polic., 2005, pp. 53-126.

⁶⁷ VITORINO, Pedro - *Os Museus de Arte do Pôrto (notas históricas)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930, pp. 29-30.

⁶⁸ Vd. Apêndice.

⁶⁹ Em 1940 esse sanefão neoclássico ainda existia – cf. COSTA, Martins da – “Confraria do Santíssimo Sacramento da Póvoa de Varzim (Esboço histórico)”, *Póvoa de Varzim. Boletim Cultural*, vol. XXV, n.º 1. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 1987, p. 175 (Fig. 24); mas já não, pelo menos, em 1965 – cf. BRANDÃO, D. de Pinho – “A obra de pedraria da actual Igreja Matriz da Póvoa de Varzim”, *Póvoa de Varzim. Boletim Cultural*, vol. IV, n.º 1. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 1965, p. 31.

⁷⁰ AMORIM, M. – “Uma pendência entre a Madre Abadessa de Santa Clara de Vila do Conde e os comerciantes da salga da Póvoa de Varzim”, *Póvoa de Varzim. Boletim Cultural*, vol. XXIII, n.º 1. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 1984, p. 27.

⁷¹ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – “Joaquim Rafael (...)”, *Art. cit.*, p. 162.

desenho se devem ao conhecido Professor o Sr. *Joaquim Rafael*; concorrendo em grande parte para o bom effeito optico a construcção do madeiramento pelo habil Mestre o Sr. *Manoel Moreira da Silva*, tudo debaixo do risco esboçado pelo Cidadão o Sr. *Antonio Luiz d'Abreu*⁷².

De muito pouco antes, dentro do mesmo entusiástico ciclo comemorativo do primeiro aniversário da revolução liberal, um detalhado testemunho não apenas confirma a dita colaboração como esclarece cabalmente acerca do prestígio do “Painelista de Estória”⁷³ e retratista, bem como (frise-se) da sua eficiente gestão de carreira: “A muita satisfação que os Habitantes desta Cidade patentearão no dia 29 do passado, quando esteve exposto ao Publico o Modello do Monumento dirigido pelo nosso Insigne Patricio *Joaquim Rafael*, mostra o apreço que se faz dos Talentos, e Pericia de hum Artista, que illustra a Patria, e que faz juntar á Lista dos Homens que honrão o Porto, o Nome d’hum Filho tão Benemerito na Profissão da Pintura Historica.

Não he lugar aqui de fazer a resenha de todas as qualidades que fazem sobresahir o mèrito deste Joven Artista: joven lhe chamamos, alludindo mesmo a que desde os primeiros desenvolvimentos da mocidade se fez logo célebre pela originalidade de invenção, maneiras proprias, correção de Desenho, gosto de tintas, e delineação de seus planos.

Fallem por nós os magnificos pannos dos Camarins das Capellas mores – da Lapa – Clerigos – Santa Clara – Monchique – Santa Catarina, etc. -; fallem os Retractos d’El-Rei na Tribuna do Theatro, e na Salla da Relação; fallem as obras que brilhão em casas de muitos Particulares, e fallem finalmente os admiradores do Modello em que fallamos, para dizerem se póde perpetuar-se com mais nobre expressão o grande Dia 24 de Agosto de 1820.

Temos tambem a dizer, que são dignos de mui merecido elogio os Artistas collabôadores deste Modello, *Manoel Moreira da Silva*, e *João José Braga*: aquelle Architecto de insigne talento, e este Escultor de rara invenção.

Estes três Professores são todos capazes de metter hombros, com honroso esforço, ao prompto desempenho da Obra em grande, se o Modello merecer a Approvação Authorisada que se sollicita, pois que o Ill.^{mo} Senado desta Cidade tomou conta delle para o fazer subir à Presença de Sua Magestade.

Nós observando que as idéas do Publico recebidas naquelle dia 29 de Junho tinhão com effeito dado credito ao Author, lembrámo-nos de que o meio de conservar este credito, he dar reforço á Memoria daquillo que os olhos notarão, e que faz nutrir por mais tempo a lembrança dos Objectos. Neste pressuposto, alcançamos licença de inserir em nosso Periodico a copia do Folheto que este Artista fez imprimir, e distribuio

⁷² *Descrição das Festas Nacionaes Publicas com que huma associação patriotica da Regeneradora Cidade do Porto celebrou os dias nacionaes 24 de Agosto, e 15 de Setembro de 1821. Com a estampa da illuminação.* Porto: Na Imprensa do Gandra, s/d (Folheto e Estampa em lugar de Folha do Dia, como Supplemento ao N.º 121 da *Borboleta*), p. 6.

⁷³ MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura nos Séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, vol. I. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Agostinho Araújo). Porto: ed. de Autor (policop.), 2001, p. 128.

pelos Benemeritos da Patria, pelos Membros do Soberano Congresso, pela Regencia, e pelas Authoridades desta Cidade.

Cumpre-nos tambem declarar, que dà honra a seu Author a Narração circunstanciada desta Peça, tanto pelas idéas mais minuciosas que exprime com dignidade, como pela pureza de estillo, e parâfrase dos Versos Portuguezes”⁷⁴.

E em 1830 de novo encontramos o irmão do Portuense ao lado do grande entalhador, que as freiras do convento de Santa Clara de Vila do Conde voltaram a chamar. Encomendaram então os retábulos dos absidiolos, das invocações de S. João Baptista e de S. João Evangelista, ao talentoso riscador da Rua de Santo Ildefonso; e as respectivas imagens a Manuel Joaquim Alves.

Trata-se do patriarca de conhecida família de artistas, os Alves de Sousa Alão. Manuel Joaquim, assistente na Viela do Pinheiro, é identificado como “mestre escultor” pelo menos desde Setembro de 1788⁷⁵ e, tal como aqui se confirma, dedicou-se sobretudo à imaginária sacra.

O seu filho José Joaquim, mais obscuro, terá trabalhado como dourador e estofador. Mas foi um irmão deste, João Joaquim, o principal futor do prestígio dos Alões, tendo chegado a Lente de Escultura, no Brasil, depois de servir a Câmara⁷⁶ e, provavelmente, a Irmandade da Ordem do Terço⁷⁷. O seu mérito, destacável até no contexto nacional, foi também confirmado aquando do minucioso inquérito de um geógrafo italiano: “ Il passe pour un des meilleurs sculpteurs portugais. Depuis plusieurs années il a passé à Rio-Janeiro”⁷⁸.

O lançamento da carreira de João Joaquim muito deve, porém, ao conjunto de encomendas realizado para a igreja nova dos Terceiros de S. Francisco, cuja Mesa ambicionou (e conseguiu) contar com nomes como, entre outros, os de Luigi Chiari, Vieira Portuense e até Joaquim Machado de Castro, num esforço de elevada qualificação de que, em 14 de Dezembro de 1799, se orgulhava bem: “Na verdade posso certificar a V. C. sem exageração que esta é uma das obras mais magnificas desta cidade, e que os próprios estrangeiros louvam, admirando ao mesmo tempo a delicadeza e perfeição da escultura, pinturas e lavores; tendo, para realçar mais esta magnificência, o pátio já coberto de abóbada, sustentada em arcaria, indo-se continuando da mesma sorte todo o vão da capela, a-fim-de se concluir o subterrâneo jazigo, que depois de

⁷⁴ “Porto: 18 de Julho de 1821”, *Borboleta dos Campos Constitucionaes*, n.º 57. Porto: Na Imprensa do Gandra, 19 de Julho de 1821, s/p [1].

⁷⁵ CASTRO, Maria Joana Barbedo Marques Ferreira da Silva Vieira de – *Retábulos Neo-Clássicos do Porto. Uma proposta tipológica*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (sob a orientação de Natália Marinho Ferreira-Alves), vol. II. Porto: ed. Autor (polic.), 1996, pp. 7.

⁷⁶ VITORINO, Pedro – “O Porto da Praça Nova”, *Boletim Cultural*, vol. III, n.º 4. Porto: Câmara Municipal do Porto, Dezembro de 1940, pp. 591-595; e BASTO, A. de Magalhães – “Falamos Velhos Manuscritos - «O Porto da Praça Nova» teve por modelo «O Porto Velho» da Sé?”, *O Primeiro de Janeiro*. Porto: 25 de Maio de 1951, pp. 1 e 5.

⁷⁷ VITORINO, Pedro – *Notícia histórica da Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Terço e Caridade da Cidade do Pôrto*. S/l [Porto]: s/n [Irmandade de N.ª Sr.ª do Terço], 1928, p. 32.

⁷⁸ BALBI, Adrien – *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres États de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts parmi les Portugais des deux hémisphères. Dédié a sa Majesté très Fidèle par (...)*, t. II. Paris: Chez Rey et Gravier, Libraires, 1822, p. CC.

concluído, ladeado todo de catacumbas, e concentrado de sepulturas, conciliará uma geral admiração a fábrica desta lúgubre morada”⁷⁹.

Assinale-se, enfim e sobretudo, que o nosso inestimável informador de Santa Clara dominante sobre a foz do Ave, que consultou a documentação e percorreu o venerando edifício cerca de seis décadas após os factos, não deixou de acrescentar:

“O quadro do camarim, foi pintado no mesmo anno por Antonio José Vieira Junior, do Porto, por 76\$800 reis ou tanto como desesseis moedas.

Pintava-se barato e mal n’aquelle tempo”⁸⁰.

Apêndice

1826. Julho. 2

Fonte: A.D.P., Núcleo Notarial, Póvoa de Varzim, 3.º cartório, 2.ª série, livro 88, fls. 85-85 v.

“Contracto que faz o Illustrissimo Sennado da Camara desta Villa com Antonio Joze Vieira, como procurador de Manoel Moreira da Silva da cidade do Porto: em 2 de Julbo de 1826.

Saibão os que este publico instrumento de contracto virem, que no anno do nascimento de Nosso Senbor Jezus Christo de mil oito centos vinte e seis, aos dous de Julbo nesta Villa da Povoa de Varzim, em meu escriptorio forão presentes o Illustrissimo Rodrigo Cardozo Barba de Menezes, Fidalgo Cavalleiro da Caza Real, Juis de Fora, e Presidente da Camara desta Villa, e bem assim os veriadores Bernardo Joze da Silva, Joze Antonio Vicente Mouta, e Francisco Rodrigues da Costa Silveira, e o procurador do concelho Manoel Luis de Souza, e com elles Antonio Joze Vieira da cidade do Porto, reconbecidos de mim, e das testemunhas de que dou fe, perante as quaes pelo Illustrissimo Sennado foi dito que querendo fazer hua senefa para o arco cruzeiro da Igreja Matris desta Villa, havião-se contractado com Manoel Moreira da Silva entalbador da cidade do Porto, de lba fazer na forma da planta, ou risco numaro hum, com acrescimo porem de tres palmos e meio para baixo de cada lado, e por baixo do mesmo acrescimo terá seu competente rematte vazado, ficando a faciar com a cornige do arco, por preço e quantia de cento e cincoenta mil reis metal, pago em tres quarteis, o primeiro à factura desta escriptura, o segundo no meio da obra, e o terceiro depois della posta em seu lugar, com condição porem de ser posta em seu lugar the quinze de Septembro deste corrente anno, sendo a mesma posta em seu lugar, e feitas suas despesas à custa delle mestre entalbador,

⁷⁹ BASTO, A. de Magalhães – *Silva de História e Arte (Notícias Portucalenses)*. Porto: Editora Livraria Progridior de Manuel Pereira & C.^a, 1945, pp. 25-26.

⁸⁰ ASSUMPÇÃO, T. Lino d’ – *As Ultimas Freiras. Com uma carta de Antonio Ennes ácêrca das ordens e instituições religiosas*. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C.^a – Editores, 1894, p. 24.

ficando a Camara tão somente obrigada a por-lhe prompta a prancha necessaria. O que tudo foi aceito pelo dito outorgante procurador Antonio Joze Vieira, uzando dos poderes da procuração que me apresentou, e fica em meu poder a qual me reporto, ficando ella servindo de parte deste instrumento: e declarão mais que a ferragem, e condução que for necessaria para pôr a mesma obra em seu lugar, será à custa delle mestre entalhador: O que tudo foi aceito pelo dito procurador Antonio Joze Vieira, e por elle foi mais dito que ficava por fiador a esta obra, e dár a ella cumprimento na falta do seu constituinte com as condições supra menciondas por sua pessoa e bens moveis e de rais presentes e futuros sem reserva, e bem assim igualmente aqui hipoteca a esta obra os bens do seu constituinte; E logo pelo procurador do concelho Manoel Luis de Souza foi lançado em cima de huma meza a quantia de conçoenta mil reis que elle outorgante procurador contou, e em si recebeu, e embolçou na minha presença, e das testemunhas, e depois de a ter recebido disse que deste primeiro quartel dava paga, e quitação ao Sennado da Camara. Assim o disserão, outorgarão, e de parte a parte aceitarão, e me requererão o presente instrumento a que forão testemunhas presentes Joze Rodrigues Vieira, e Joze Gomes de Amorim ambos desta Villa que aqui assignarão lido este instrumento por mim Joze de Castro Guimarães tabellião que o escrevi, e assignei

Cardozo Silva Mouta Silveira Souza
Antonio Jozé Vieira
Joze Rodrigues Vieira
Joze Gomes de Amorim
Jozé de Castro Guimarães”.

Uma intervenção na “Sala de Arqueologia Pré-histórica” do Museu Geológico (Lisboa)¹

José Manuel BRANDÃO*

Resumo:

Depois da descoberta dos concheiros de Muge por Carlos Ribeiro, em 1863, os membros da Comissão Geológica abraçaram outros trabalhos arqueológicos que visavam, sobretudo, demonstrar a existência do homem ante-histórico, em solo português, problema que tanto interessava à geologia como à arqueologia. O acervo então reunido, parte integrante do museu criado pela Comissão Geológica, foi enriquecendo ao longo do tempo com novas peças provenientes de escavações e recolhas de superfície realizadas durante os levantamentos para a Carta geológica de Portugal. Encontra-se organizado e exposto na “Sala de Arqueologia Pré-histórica”, desde a sua criação em meados de 1880. A exposição, sofreu, ao longo do tempo diversas modificações, a última das quais em 2002, cujas linhas mestras se comentam no presente artigo.

Palavras-chave:

Arqueologia pré-histórica; Comissão Geológica; Museu Geológico.

Abstract:

After the discovery of the archeological site of Muge by Carlos Ribeiro, in 1863, the members of the Geological Survey embraced other archaeological works were intended primarily to prove a man's previous history on Portuguese soil, a problem that interested both the geology and archeology. The collections assembled, integrated in the museum created by the Geological Survey, has been enriched over time with new items from excavations or gathered of surface, carried through the surveys for the geological map of Portugal. They are organized and displayed in the “Hall of Prehistoric Archeology”, since its creation in the middle of 1880. The exhibition suffered, over time, several changes, most recently in 2002, whose main lines are commented in this article.

¹ Revisão do original apresentado ao “II Encontro de Museus com colecções de Arqueologia”, FLUP, 2004

* LNEG-IP / Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência, Univ. Évora (josebrandao@gmail.com)

Keywords:

Prehistoric archeology; Geological Survey; Geological Museum

Introdução

Organizada segundo os padrões museológicos do século XIX, a Sala de Arqueologia Pré-Histórica do *museu dos Serviços Geológicos*³, como ainda é muitas vezes chamada, foi, desde sempre, uma referência entre a comunidade científica nacional. Justificam-no, quer a importância de muitas peças do acervo, quer o facto de conter os resultados de escavações e recolhas históricas realizadas em vários pontos do país desde a segunda metade do século XIX. As suas colecções, embora de uma forma descontínua, foram sobretudo reunidas pelo pessoal técnico e científico das pioneiras Comissões Geológicas (1857-1918)⁴ e dos Serviços Geológicos de Portugal (1918-1993) e, pontualmente, pelos seus diversos colaboradores externos. No seu conjunto constituem um dos mais antigos acervos arqueológicos públicos do nosso país, representando, embora com pesos diferentes, todas as etapas cronológico-culturais entre o Paleolítico Inferior e o período Lusitano Romano.

A perenidade da museografia de raiz oitocentista transformou este espaço num interessante caso de estudo para a história e evolução dos museus científicos em Portugal. Contudo, a exposição, durante décadas destinada a um público constituído maioritariamente por académicos e estudiosos, tornou-se desajustada face aos novos paradigmas de comunicação e educação em museus, e às exigências do crescente número de utilizadores, tornando imperiosa a sua requalificação.

No presente texto esboça-se, sumariamente, o percurso destas colecções e referem-se os contornos das opções tomadas aquando da intervenção realizada em 2002, expressa numa nova selecção e apresentação de peças, apoiada nos trabalhos de inventário e conservação realizados até àquela data.

Antecedentes e motivações

A arqueologia emerge natural e circunstancialmente no seio da primeira Comissão, no decurso dos levantamentos para a Carta Geológica do Reino, em consequência, por um lado, da descoberta, por Carlos Ribeiro (1813-1882), em 1863, de uma série de esqueletos humanos e indústrias humanas no Cabeço da Arruda (Muge), quando ali procedia ao estudo das formações terciárias e quaternárias da bacia do Tejo; por outro de ecoar, ao tempo, por toda a Europa a discussão sobre a existência e antiguidade do Homem *ante-histórico* demonstrada por achados de artefactos de pedra⁵.

³ Actualmente tutelado pelo Laboratório Nacional de Energia e Geologia-IP (LNEG).

⁴ A Comissão Geológica criada por Decreto Real de 1857, passou por várias fases a que corresponderam diferentes designações, na sequência de mudanças estruturais no seio dos serviços de tutela. Como tal não é relevante para as presentes considerações, referiremos doravante, apenas por “Comissão” todas as entidades que se lhe seguiram até à passagem a Serviços Geológicos, em 1918.

⁵ Sublinhe-se, que o exercício simultâneo da Geologia, da Arqueologia e da Antropologia era prática corrente na época, acreditando-se que *a geologia e a arqueologia tinham muito a dar uma à outra* (H. Miller 1845, cit. em Torrens, 1998 p. 35), como se veio a demonstrar repetidamente. Porém, o trabalho em paralelo nestas áreas científicas era, também, fruto das tentativas de relacionamento da história da Terra e da Vida e, sobretudo,

Os primeiros resultados do estudo dos materiais recolhidos em Muge por Ribeiro e Paula e Oliveira, antropólogo da Comissão, foram, pouco tempo depois, publicados por Pereira da Costa (1809-1889), que partilhou com Ribeiro a direcção da Comissão até 1868, na *Notícia sobre os esqueletos humanos descobertos no Cabeço da Arruda*⁶, e comparados, dado o seu contexto, com os que entretanto tinham sido descobertos, nos *kjokkenmodings* (concheiros), da Dinamarca.

Nas duas primeiras décadas de existência da Comissão Geológica sucederam-se os trabalhos arqueológicos, plenamente assumidos como parte integrante da actividade. Destacam-se a exploração das grutas da Cesareda em 1865 (Casa da Moura, Lapa Furada e Cova da Moura) por Nery Delgado (1835-1908)⁷, que encontra e reporta diversos achados de indústrias humanas “primitivas” e um importante conjunto de restos fósseis de animais extintos, do Quaternário, e a exploração, pelo mesmo homem de ciência, das grutas da Furninha do Mar em Peniche, Carvalhal de Aljubarrota e Maceira. Enquanto isso Pereira da Costa publicava um trabalho sobre os monumentos megalíticos⁸ e Carlos Ribeiro estudava os sílexes do vale do Tejo que alimentaram a polémica questão do “homem terciário português”, publicando sobre eles um fascículo⁹. Entre outros trabalhos, Ribeiro explorou também as grutas do Poço Velho em Cascais e superintendeu o estudo das grutas artificiais da Quinta do Anjo em Palmela e, mais tarde, do povoado de Leceia.

Uma das possíveis interpretações desta grande “azáfama arqueológica”¹⁰ poderia ter passado, salvo melhor opinião, pelo grande entusiasmo que Ribeiro pusera na questão do (seu) Homem Terciário apresentado aos congressos internacionais de Arqueologia e Antropologia de Bruxelas (1872) e Paris (1878). A problemática do homem pré-histórico era, então, um problema actual, de dimensão internacional, e que tanto interessava à geologia como à arqueologia. Contudo, pode admitir-se também que a possibilidade de realização em Lisboa da IX^a Sessão do Congresso Internacional de Arqueologia e Antropologia Pré-históricas, assembleia magna que congregaria certamente de novo, o escol europeu da especialidade (Gabriel de Mortillet contactara Luciano Cordeiro da Sociedade de Geografia de Lisboa, para indagar dessa possibilidade), poderia ter constituído motivação forte para a realização de todos aqueles trabalhos, o que se pode depreender das palavras de Delgado: “*Cette collection* [archéologie pré-historique] à laquelle il a été donné un développement considérable en vue du Congrès international de 1880...” (1901 p. XXX).

da questão, fundamental, da determinação da antiguidade e existência do Homem *ante-diluviano* (*id. ibid.* p. 37).

⁶ Com. Serv. Geol. Port.. Lisboa, 1865. Esta obra é, como tem sido sublinhado, a primeira grande monografia dedicada a estações arqueológicas portuguesas.

⁷ V. *Da existência do homem no nosso solo em tempos muito remotos provada pelo estudo das cavernas*. Com. Serv. Geol., Lisboa, 1867.

⁸ *Descrição de alguns dolmens ou antas de Portugal*. Com. Serv. Geol., Lisboa, 1868.

⁹ *Descrição de alguns sílex e quartzites lascados encontrados nas camadas dos terrenos terciário e quaternário das bacias do Tejo e Sado*. Com. Serv. Geol., Lisboa, 1871.

¹⁰ Mais tarde, N. Delgado haveria de dizer que talvez tivesse sido dada mais atenção à Arqueologia do que à Geologia, afinal o fulcro da actividade da Comissão Geológica.

A Comissão instalou-se no edifício onde ainda hoje se encontra o Museu Geológico em Abril de 1859, há cerca de 150 anos; no entanto, as obras de adaptação dos espaços destinados à instalação das colecções, as duas maiores salas outrora ocupadas pelas celas e pela pinacoteca do convento de Jesus, ter-se-ão prolongado até aos finais da década de setenta. Assim, apesar da intensa actividade, é de admitir que a Sala de Arqueologia Pré-histórica, com 500 m² de área bruta, com iluminação natural (zenital e janelas) e artificial, só tenha ficado pronta em meados de 1880, nas vésperas da realização em Lisboa da IX^a sessão do referido Congresso, a fim de poder receber os seus participantes reunidos nas salas da vizinha Academia Real da Ciências.

Dispõe, desde então, de um *continuum* de armários envidraçados ao longo das paredes, a todo o perímetro da sala, e de *carteiras* de dupla função, destinadas a exposição e reserva (fig.1 A e B).



1. A



1. B

Fig. 1. A - Detalhe das vitrinas de parede. Em primeiro plano as actuais carteiras de dupla função. Foto Nuno Pires, 2009. 1. B – Vista geral da sala de arqueologia em meados dos anos trinta. Foto: autor desc, AHGM.

Durante alguns anos (1894-1901), a Comissão partilhou os seus espaços com o *Museu Ethnografico* dirigido por Leite de Vasconcellos (1858-1941), ali instalado por determinação superior, na perspectiva de que o primeiro deveria servir “*como que de desenvolvimento do museu de anthropologia installado na Comissão dos Trabalhos Geologicos*”¹¹. Porém, apesar da grande proximidade das duas entidades, considerando as afirmações de N. Delgado¹², bem como o facto de o horizonte de interesses temporais e materiais de L. de Vasconcellos ser mais amplo do que o perseguido pelos elementos da Comissão¹³, é de admitir que as suas colecções devam ter mantido grande independência.

¹¹ Cf. D. Governo nº 290 de 22 de Dezembro de 1893.

¹² “*Não deve confundir-se as colecções de arqueologia prehistorica com o Museu Ethnologico que esta provisoriamente nas salas d’aquelle instituto [Comissão Geológica] mas que não lhe pertencem e não lhe causam nenbuma despeza*” (Delgado, 1909 p. 174).

¹³ “*O Museu [Ethnologico] é destinado a reapresentar a parte material da vida do povo português, - isto é tudo o que a esse respeito ethnicamente nos caracteriza. Divide-se por ora em duas secções: uma de Archeologia (...); outra moderna*” (Vasconcellos, 1915 p. 13). Se no que respeita à Arqueologia haveria com certeza grande

Apesar de Delgado afirmar a necessidade de “...*prosseguir os estudos de anthropologia e archeologia prehistoricas concernentes as epochas terciaria e quaternaria, estudos que são também do dominio da geologia*”¹⁴, o facto é que após o passamento do seu grande animador, que foi C. Ribeiro aquelas actividades esmoreceram quase por completo e, até meados dos anos quarenta, mais ninguém do serviço lhes voltou a dedicar a mesma atenção e entusiasmo, pese embora o facto de os estudos de arqueologia do quaternário, e de arqueologia mineira, terem enquadramento legal no quadro das funções dos Serviços Geológicos. Não deixa assim de ter alguma ironia vir precisamente de Delgado, investigador notável da existência do homem pré-histórico em Portugal, a proposta apresentada à tutela (1899), de entrega a outras entidades, das colecções arqueológicas que não se relacionassem directamente com a geologia, *i.e.* as da fauna quaternária exumada nas grutas estremenhas e noutras escavações, ou que não estivessem referidas em publicações¹⁵.

Esta proposta terá levado à determinação do Governo, sem consequências como é sabido, de repartir essas colecções pelo Museu Ethnológico e pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa.

A questão da gestão do acervo arqueológico não foi, todavia, completamente ignorada nos anos seguintes; encontramos essa preocupação na protecção que lhes teria sido proporcionada por Joaquim Fontes (1892-1960) e Ernest Fleury (1878-1958), colaboradores da Comissão, que terão travado, em meados de 1917, uma nova tentativa de alienação destas colecções e, bem expressa, no pensamento do engenheiro Paiva Morão, que assegurou temporariamente a direcção dos serviços, ao propor à tutela (1919), aliás em vão, a necessidade do serviço de contratar um arqueólogo para gerir e estudar as colecções¹⁶.

Praticamente até aos trabalhos de G. Zbyszewski (1909-1999) com Henri Breuil (1867-1961) nos anos quarenta, nos terraços fluviais do Baixo Tejo e nas praias quaternárias litorais, que conduziram à descoberta de importantes estações do Paleolítico Inferior e lhes proporcionou a recolha de muitas centenas de peças¹⁷, as incorporações havidas tiveram sobretudo lugar pela mão de colaboradores externos. Sublinhe-se o contributo de J. Fontes, que ali depositou materiais das estações paleolíticas da Galiza e, sobretudo, muitas peças paleolíticas recolhidas nos arredores de Lisboa, com especial ênfase para as provenientes da importante estação do Casal do Monte (Loures).

O período entre os anos cinquenta a setenta correspondeu também a uma significativa entrada de materiais pela mão de G. Zbyszewski e O. da Veiga Ferreira (1917-1997). Refiram-se entre outros exemplos, os materiais recolhidos nos monumentos funerários de Casaínhos, Conchadas, Monte Abraão e Praia das Maças e, ainda, o

convergência de interesses, já a secção “moderna” estaria, necessariamente, muito além do estrito horizonte das investigações dos membros da Comissão.

¹⁴ Cf. Delgado, 1887 p. 4.

¹⁵ Cf. Plano orgânico dos serviços geológicos, 1899 (Delgado, 1909, pub. post., p. 175).

¹⁶ Ofício à Direcção-Geral de Minas, 1919. AHGM.

¹⁷ Estes trabalhos deram lugar à publicação de um grande inventário de lugares e peças intitulado “*Contribution à l'étude des industries paléolithiques du Portugal et de leurs rapports avec la géologie du Quaternaire*”, dois volumes (1942 e 1945) assinados por H. Breuil e G. Zbyszewski, incluídos nas “Comunicações dos Serviços Geológicos”.

conjunto funerário calcolítico proveniente do singular monumento da Roça do Casal do Meio. Outros materiais desta grande e derradeira série de trabalhos, são os recolhidos por Veiga Ferreira na gruta e povoado de Salemas e por G. Zbyszewski com Veiga Ferreira, M. Leitão, C.T. North e Norton nas grutas Nova da Columbeira, Correio-Mor e Lugar do Canto, correspondendo, às últimas entradas de materiais arqueológicos no museu, no final dos anos setenta. A Arqueologia, como área de intervenção dos Serviços Geológicos, estava oficialmente extinta e os seus dois últimos grandes cultores, doutores G. Zbyszewski e Veiga Ferreira, aposentados.

Seria injusto não referir também outros colaboradores externos, de que se destacam aqui, entre outros investigadores portugueses, Afonso do Paço (1895-1968), com estudos sobre as grutas de Poço Velho, Almonda e Bugalheira, e Abel Viana (1896-1964), com materiais das estações paleolíticas do Alentejo. Entre os estrangeiros, além de H. Breuil, já na década de sessenta, refiram-se a incontornável colaboração do casal Georg e Vera Leisner (1885-1965), grandes especialistas da cultura megalítica e, entre outros, do abade Jean Roche (1913-2008), investigador do CNRS de França e antigo colaborador, em Paris, do *Laboratoire de Géologie appliquée à l'étude de l'Homme*, dirigido por P. Teilhard Chardin¹⁸.

Organização da sala e crescimento das colecções

Organizada cronológica e geograficamente, a Sala de Arqueologia Pré-histórica foi sofrendo, até meados dos anos setenta (séc. XX), sucessivas modificações para adaptar o limitado espaço ao crescimento das colecções e adequar a sua disposição às novas descobertas e à evolução das metodologias científicas da Arqueologia para o estudo das diferentes épocas cronológico-culturais¹⁹. As vitrinas de parede mantiveram-se como inicialmente, mas o número e a tipologia do mobiliário central aumentou ao ritmo das maiores etapas de crescimento do acervo: 10 expositores envidraçados, com gavetas no início, com Carlos Ribeiro (rv. Fig. 1B); 14 nos anos trinta segundo Fleury e Fontes (1932); substituição destes por 20 novas peças ambivalentes, adquiridas durante a gestão do engenheiro António Vianna, nos anos quarenta, muito possivelmente a pedido de G. Zbyszewski, destinadas a exposição na parte superior e arquivo na parte inferior (fig. 2)²⁰.

¹⁸ Tendo iniciado pesquisas arqueológicas em Portugal em 1949 a convite de Mendes Correia, Jean Roche dedicou grande atenção ao estudo das colecções de Muge depositadas no museu dos Serviços Geológicos, tendo promovido nesse local, algumas campanhas de escavações com Veiga Ferreira, cujos resultados vieram alargar o acervo reunido por Carlos Ribeiro no século XIX.

¹⁹ Estes tópicos têm vindo a ser objecto de trabalho de investigação em curso sobre a museografia da Sala de Arqueologia Pré-histórica no âmbito da preparação da dissertação de mestrado de Nuno Filipe Pires em curso na FCSH – UNL (2009).

²⁰ Só a partir desta altura é que a colecção deixou de estar exposta na sua quase totalidade, o que deveria ter sido uma intenção desde a instalação da Sala de Antropologia” como também chegou a ser designada. Pelo contrário, dados os modo de organização dos materiais e, em particular, a sua abundância, consequência das recolhas necessárias às determinações geognósticas do país grande parte das colecções geológicas estavam depositadas em dependências separadas das salas de exposição do museu, equivalentes aquilo que designamos por reservas técnicas. Apenas uma pequena parcela das colecções estratigráfica, paleontológica e mineralógicas fora colocada em armários envidraçados, que cedo se revelaram, também, insuficientes.

Este número, e a disposição em duas filas paralelas, mantiveram-se até a actualidade²¹.



Fig. 2. Detalhe dos expositores ambivalentes equipados com gavetas normalizadas, intermutáveis.

F. do autor, 2002.

O acervo, essencialmente constituído por materiais líticos, peças utilitárias, ornamentos, mobiliário fúnebre e restos de alimentação, reúne mais de 100 000 peças provenientes de cerca de 1 200 arqueossítios, com larga representação da Estremadura, bacias do Tejo e Sado, monumentos megalíticos do Alentejo e praias do distrito de Viana do Castelo e do litoral alentejano²². Acresce ainda uma pequena, mas significativa, colecção de peças ligadas à mineração romana, de que se destaca, em particular a tábula de bronze VIPASCA I, descoberta em 1876, entre outras peças também provenientes do território mineiro de Aljustrel e de outros lugares em que houve mineração romana do ouro²³.

Lado a lado com as peças arqueológicas conta-se ainda, a colecção de Antropologia pré-histórica que reúne materiais osteológicos de cerca de quatro dezenas de arqueossítios²⁴, na sua quase totalidade em reserva, e a colecção de Paleontologia do Quaternário, que contém, entre outros animais, restos de uma fauna de grandes herbívoros extintos, nomeadamente elefante (*Elephas antiquus*), hipopótamo (*Hyppopotamus amphibius major*), rinoceronte, cavalo e cervídeos, e de alguns importantes carnívoros como a hiena (*Hyæna spelaea* e *Hyæna striata*) e o urso das cavernas (*Ursus arctos*)²⁵.

Grande parte das peças que integram estas colecções foi publicada ao longo do tempo pelas Comissões e pelos Serviços Geológicos, à medida que se concluía

²¹ *Id.* n.º 17.

²² V. *Sítios arqueológicos...* J.M. Brandão (coord.). Lisboa 1998.

²³ As peças arqueológicas relacionadas com a indústria mineira pré-histórica e romana constam de um pequeno catálogo que congrega idênticos materiais depositados no Museu de Jazigos Minerais, também tutelado pelo actual LNEG. V. Brandão e Silva, 2006.

²⁴ V. lista de sítios em Brandão e Anacleto, 2004.

²⁵ Dados os contextos em que grande parte das peças foi recolhida e a sua posição estratigráfica em íntima ligação com o aparecimento do homem, esta colecção esteve, desde sempre, subordinada às de arqueologia.

o seu estudo. Alguns desses escritos correspondem a números da série “*Memórias*”, inicialmente editadas com o suporte efectivo da Academia das Ciências; outros correspondem a artigos inseridos nas “*Comunicações*”, o periódico dos Serviços, cuja publicação se iniciou em 1883. Ao todo foram publicados nestas revistas, pelo pessoal e colaboradores do serviços, mais de uma centena de trabalhos, a maior parte dos quais depois de 1945²⁶.

Em 1932, E. Fleury e J. Fontes elaboraram o primeiro guia da exposição, com uma desenvolvida caracterização do conteúdo dos armários²⁷. Não sendo conhecidos outros elementos, esta obra é, actualmente, uma peça essencial tanto para o conhecimento dos contornos da colecção, uma vez que não se dispõe de inventários da época, como para a compreensão das opções expositivas entretanto tomadas. Só muitos anos depois (1977) voltou a ser produzido um novo roteiro da exposição, da autoria de V. Ferreira, o qual se mantém ainda parcialmente actualizado.

Exposição *versus* comunicação

Sendo estas colecções fundamentalmente destinadas à investigação, a sua organização deveria ser, à semelhança de outros museus oitocentistas, de molde a proporcionar e facilitar a sua observação aos especialistas, por isso a maioria da colecção foi inicialmente disposta em armários envidraçados.

Embora não tenhamos outros documentos que o permitam demonstrar, o espírito que presidiu à sua organização não devia diferir substancialmente do que, mais tarde, J. Leite de Vasconcellos adoptou para a organização do Museu Etnográfico instalado nas salas da Comissão: “*Com quanto se procure dar aos objectos certa disposição artistica e baja de attender a diferentes condições de installação, o que pois principalmente se deve buscar no Museu é o methodo scientifico da classificação e do arrumo, de modo que os objectos fallem, por assim dizer, mais à intelligencia do visitante do que aos olhos(...)*”²⁸. Porém, tal padrão de organização condicionou, necessariamente, outros tipos de utilização pública do acervo e o resultado foi a produção de uma exposição exaustiva, marcada por uma grande densidade de objectos e um baixo grau de comunicação²⁹ (fig. 3).

Na ausência de outras componentes essenciais da actividade museológica, a Sala de Arqueologia Pré-Histórica evoluiu no sentido daquilo que na actual moldura legal se designa por “colecção visitável”³⁰.

²⁶ Inf. pessoal de Nuno F. Pires, 2009. Dados bibliométricos do estudo em curso.

²⁷ É legítimo presumir que, não havendo quem nos serviços se ocupasse destas colecções, fosse também de sua lavra a reorganização dos materiais.

²⁸ Cf. Vasconcellos, 1915 p. 91.

²⁹ Esta opinião não era, obviamente, partilhada pelos especialistas habituados a lidar com os padrões museográficos tradicionais. Recorde-se por exemplo J. Fontes, colaborador benévolo dos Serviços Geológicos desde as primeiras décadas do século XX, quando afirmava claramente, perante os participantes das Jornadas Arqueológicas de Sintra (1957) que “as magníficas colecções, metodicamente expostas, tinham valor didáctico indiscutível. Muito aprendia quem visitasse o Museu dos Serviços Geológicos” (Fontes, 1958 p.7).

³⁰ V. Art.º 4º da Lei n.º 27/2004 de 19 de Agosto. Acrescente-se que este carácter foi também, condicionado pela inexistência de uma reserva separada, por razões de espaço e de modelos conceptuais.



Fig. 3. Detalhe das vitrinas do Paleolítico antes da intervenção de 2002. F. do autor;



Fig. 4. Etiqueta manuscrita. Anos setenta, aquando da renovação da exposição por G. Zbyszewski e Veiga Ferreira. F. Nuno Pires, 2006.

As peças eram apresentadas “*despidas de qualquer discurso ou contexto*”³¹ e a informação disponível resumia-se, quase sempre, à sua proveniência e presumível cronologia, não se proporcionando aos utilizadores qualquer explicação da sua utilização, modo de fabrico ou materiais de suporte (fig. 4). Tal situação não é, porém, compatível com as mudanças que se têm vindo a verificar nos museus nas últimas décadas, por força do seu ajustamento à função de parceiros educativos e culturais. Aquelas, traduzem-se sobretudo na substituição das centralidades, do objecto para o produtor e para as respectivas ambiências, e na melhoria dos níveis de acessibilidade à informação proporcionada pelas colecções.

Nesta mudança de paradigmas, assume-se o reconhecimento de que os museus não são apenas lugares de conservação e documentação de peças retiradas dos seus contextos originais mas, acima de tudo, lugares de comunicação, de que as exposições, entre outras actividades educativas, ancoradas nos respectivos acervos, são a via mais eficaz.

O leque de utilizadores deste museu, tendencialmente crescente, não é diferente do de outros museus monográficos. Contempla, por ordem decrescente de importância, grupos escolares do ensino básico e secundário, público heterogéneo constituído por amadores de arqueologia (nacionais e estrangeiros), que encontra na exposição os motivos que mantêm acesos os seus interesses por esta área disciplinar, e estudantes universitários das áreas afins, com interesses e motivações diversificadas.

O museu não conduz, desde os idos anos setenta (séc. XX), quaisquer programas de investigação no domínio da arqueologia, a não ser no sentido da documentação das

³¹ Cf. Andrade, 1994 p. 2.

peças, enquanto objectos museológicos³². O acervo também não tem registado entradas significativas de novos materiais, situação que o actual quadro legal, aliás, praticamente exclui³³. Assim é do pequeno grupo de investigadores que, ano após ano solicita a consulta de peças ou colecções, no âmbito de trabalhos científicos, quase sempre de natureza académica, que resulta a produção de conhecimento que o acervo continua a permitir gerar³⁴.

A requalificação das colecções e, em particular, da própria exposição foi-se tornando, por todas estas razões, um imperativo. Assim, tendo em consideração o potencial cultural das colecções, a constituição do actual público e a missão do museu (re)definida aquando da adesão à Rede Portuguesa de Museus³⁵, delineou-se uma estratégia de intervenção em dois patamares distintos e indissociáveis: a instalação da reserva em melhores condições de segurança, ambiente e acessibilidade, e a renovação gradual da exposição³⁶.

A nova apresentação: conceptualização e condicionamentos

Independentemente da profundidade de qualquer intervenção passível para estas colecções históricas, é necessário ter em conta alguns aspectos essenciais, que decorrem, não apenas do seu percurso, como também de esta Sala continuar a ser uma das últimas grandes exposições monográficas organizadas à luz dos padrões da museologia científica novecentista e uma das únicas exposições gerais de pré-história portuguesa. Nesta perspectiva, os armários centenários solidários com as paredes, os expositores isolados, o espaço e a iluminação, assumem-se como elementos estruturantes, que tanto podem ser encarados como constrangimentos a uma intervenção profunda (no pressuposto de um orçamento confortável e uma acção de rotura), como sendo elementos que formam um conjunto coerente do ponto de vista arquitectónico e histórico, a valorizar, opção que pessoalmente defendemos.

Neste cenário, tentou-se aprimorar um percurso e um discurso com uma clara intencionalidade didáctica, onde os objectos pudessem cumprir, como sugeria L. Raposo (1993 p. 204) noutro contexto, “*a função de nos ajudar a chegar a quem os produziu ou utilizou*”, priorizando três objectivos principais: facilitar a interpretação das peças seleccionadas mediante a diminuição do seu número e a renovação dos

³² Sublinhe-se que o actual quadro de organização do LNEG, definido pela Portaria nº 1423/2007 de 31 de Outubro, no seu art.º 5º, não consigna na actividade do museu, a componente de investigação, pilar essencial da acção museológica.

³³ O actual enquadramento da actividade arqueológica, regulado pelo Dec-Lei nº 270/99, determina a criação de uma rede de depósitos para os materiais recolhidos, que não contemplou o Museu Geológico, pelo que este viu teoricamente, reduzida a possibilidade de receber novos materiais, ainda que provenientes dos arqueossítios representados no acervo.

³⁴ Não deixa de ser um elemento interessante e, simultaneamente, uma justificação da pertinência das intervenções neste acervo, o facto de as colecções arqueológicas serem as mais solicitadas de entre as depositadas no Museu Geológico. Aliás, já P. Choffat, em 1917, apontava cenário idêntico ao referir que “*a colecção de Arqueologia prehistórica foi a mais frequentada*”, enumerando seguidamente nomes como Leite de Vasconcelos, Barros e Cunha, Mendes Corrêa, Alves Pereira, Joaquim Fontes e Vergílio Corrêa (Choffat, 1918 p. XXXII), a que acrescentaríamos, por exemplo Barbosa do Sueiro, mais recentemente.

³⁵ Cf. “*Adesão à Rede Portuguesa de Museus- Dossier de candidatura*”. MIGM. Lisboa 2002. J. Brandão (coord). Instituto Geológico e Mineiro. Policopiado. Lisboa.

³⁶ Cf. Brandão, 1999 p. 120-121.

suportes; permitir o estabelecimento de pontes para os respectivos horizontes culturais mediante a introdução de elementos de contextualização; e reflectir o contributo das Comissões e dos Serviços Geológicos para o desenvolvimento da Arqueologia em Portugal, apresentando uma selecção dos seus mais relevantes trabalhos³⁷.

Quanto ao mobiliário, na impossibilidade prática de o substituir ou de adquirir outro tipo elementos, optou-se pelo seu restauro, trabalho que decorreu em paralelo com a preparação da nova apresentação, no âmbito da parceria estabelecida com uma entidade de formação profissional³⁸.



Fig. 5. Contraste de elementos entre os elementos museográficos oitocentistas e a intervenção havida. Foto P. de Sousa, 2003.

A selecção final de peças e arqueossítios, apresentada desde Junho de 2002 nas vitrinas centrais, as únicas em que foi possível intervir, é parcialmente coincidente com a orientação dada por Veiga Ferreira na intervenção realizada no final dos anos setenta, explicada no seu *“Guia da Sala de Arqueologia Pré-histórica”*. Corresponde, na sua essência, à definição de blocos de arqueossítios dos mesmos horizontes culturais, dispostos em vitrinas contíguas, que se sucedem de forma cronológica. Nos casos em que as escolhas convergiram com a selecção anterior, procurou-se renovar as peças expostas, disponibilizando apenas as mais significativas do ponto de vista científico e, simultaneamente, mais apelativas tendo em conta as características dos públicos que se pretende atingir.

O projecto gráfico, financiado pelo Instituto Português de Museus (actual IMC), pugnou pela discrição, adoptando para cada expositor um fundo de linhas simples, geométricas, inspirado na arquitectura da sala, sobre os quais se decalcaram elementos de contexto duodimensionais: elementos sinaléticos (textuais e gráficos) para as peças individuais e, para os arqueossítios, textos curtos sublinhando detalhes cronológicos, geográficos, ou estabelecendo relações funcionais. Procurou manter-se suficiente flexibilidade nos conjuntos para que, em qualquer momento, se pudessem modificar os elementos plásticos ou substituir-se peças, de forma a poder garantir-se, ao longo do

³⁷ Cf. Brandão, 2006 p. X.4.

³⁸ V. Costa, 2002.

tempo e com o mínimo de custos, uma desejável rotação com os materiais em reserva (fig. 6).

A montante da selecção apresentada esteve a realização, nos anos anteriores, de um trabalho sistemático de inventário e documentação, ainda longe de concluído, e de intervenção curativa e/ou restauro, nas peças que inspiravam maior preocupação ou que se tinha em vista para eventual utilização na exposição³⁹. A revisão científica do programa de intervenção foi coordenada pelo Prof. Doutor J. L. Cardoso, colaborador habitual dos Serviços e estudioso destas colecções.



Fig. 6. Detalhe da nova apresentação. F. Nuno Pires, 2009.

Para que o projecto de requalificação da exposição se complete, assumindo os armários de parede como reserva técnica, outras etapas há ainda a cumprir na medida dos recursos disponíveis. Refiram-se, a título de exemplo, a remoção das peças geológicas estranhas à exposição de arqueologia que têm funcionado como distractores, a introdução de novos elementos de contextualização espaço-temporal, a criação de um espaço com elementos dedicados à história da investigação arqueológica pelo pessoal dos serviços, e a edição de um catálogo, com ênfase particular nas peças de referência.

Nota final

Iniciada com os trabalhos pioneiros de Carlos Ribeiro, Nery Delgado e Pereira da Costa, a investigação em Arqueologia e Antropologia pré-históricas foi, durante muitos anos, uma actividade de relevo entre as desenvolvidas pelos elementos dos serviços de Geologia do Estado, possibilitando a recolha de um elevado número de peças, depositadas, numa sala dedicada no museu instalado pela Comissão Geológica criada em 1857. O facto de estas actividades terem, há muito, deixado de ser áreas nucleares nas competências dos serviços geológicos do Estado, em paralelo com o

³⁹ Por limitações de recursos, os trabalhos de restauro, têm vindo a ser conduzidos por executantes exteriores ao museu, no âmbito de protocolos estabelecidos entre o MIGM e a Escola Superior de Conservação e Restauro (recentemente integrada na UNL), a Universidade Autónoma de Lisboa e uma empresa privada.

desenvolvimento de outros pólos de culto e investigação daquelas ciências, limitou as possibilidades de crescimento do acervo, tornando estas colecções fechadas e estáticas. Refira-se, porém, que tal não obsta a que continuem a manter um elevado potencial científico e cultural, que lhes garante o carácter de colecções de referência.

Trata-se, portanto, de preservar e intervir num património inalienável da instituição de tutela, que forma, com o local onde se encontra, uma simbiose nos planos científico e estético. Avulta por isso a pertinência de um (novo) olhar atento sobre o seu futuro, identificando e alocando os recursos que permitam implementar estratégias de valorização do seu potencial científico e cultural.

Bibliografia

ALMEIDA, F.M. e CARVALHOSA, A.B. (1974) - Breve história dos Serviços Geológicos em Portugal. *Com. Serv. Geol. Port.*, 58, p. 239-265. Lisboa

ANDRADE, C. (1994) - *O Museu do Instituto Geológico e Mineiro. Uma análise museológica*. Texto não public. Universidade Lusófona, Lisboa. 12 p. + anexos.

BRANDÃO, J.M. (2006) - Requalificação das colecções de arqueologia pré-histórica do Museu Geológico (INETI). *Al-madan*, ad. electrónica, IIª série (14), p. X.1-X.5. Almada.

BRANDÃO, J.M. (2003) - Colecções arqueológicas do MIGM: formação e crescimento. *Bol. Informativo do MIGM*, 5, p. 2-4. Lisboa.

BRANDÃO, J.M. (2002) - Conclusão do projecto de requalificação dos expositores centrais da sala de arqueologia pré-histórica. *Bol. Informativo do MIGM*, 2, p. 4-5. Lisboa.

BRANDÃO, J.M. (1999) - As colecções arqueológicas do Instituto Geológico e Mineiro. *O Arq. Português*, s. 4 (17), p. 111-122.

BRANDÃO, J.M. (1998) - *Sítios arqueológicos representados nas colecções do Museu do Instituto Geológico e Mineiro*. Publicação especial no âmbito das comemorações dos 150 anos de criação da 1ª Comissão Geológica. Instituto Geológico e Mineiro, Lisboa. Policopiado, 30 p.

BRANDÃO, J.M. e ANACLETO, J.A. (2004) - Colecção de Antropologia Pré-histórica. Reinstalação e caracterização sumária. *Bol. Inf. do MIGM*, 8, p. 5-6. Lisboa.

BRANDÃO, J.M. e SILVA, P.B. (2006) - Contribuição para a elaboração de um catálogo geral dos artefactos arqueológicos ligados à mineração e metalurgia antigas nas colecções dos museus geomineiros do INETI. *3º Simpósio sobre Mineração e Metalurgia Históricas do Sudoeste Europeu. Actas*, p. 555-569. Porto.

CARDOSO, J.L. (2000) - As investigações de Carlos Ribeiro e Nery Delgado sobre o Homem Terciário: resultados e consequências na época e para além dela. *Est. Arqueol. de Oeiras*, 8, p. 33-54.

CHOFFAT, P. (1918) - O Serviço Geológico de Portugal de 1915 a 1917. *Com. Serv. Geol. Port.*, 12, p. VII-XXXIII. Lisboa.

COSTA, A.P. (2002) - Conservação e restauro do mobiliário histórico do museu. *Bol. Informativo do MIGM*, 2, p. 7-8.

DELGADO, J.F.N. (1909) – Relatórios sobre a reorganização dos Serviços Geológicos apresentados ao Ministro das Obras Públicas em 1899. *Pub. Post. Com. Com. Serv. Geol.*, 7, p. 168-186. Lisboa.

DELGADO, J.F.N. (1901) – Les Services Géologiques du Portugal de 1857 à 1899. *Com. Dir. Trab. Geol.*, 4 (1), p. VII-XLVIII. Lisboa.

DELGADO, J.F.N. (1883-1887) – Considerações acerca dos estudos geológicos em Portugal. *Com. Com. Trab. Geol.*, 1, p.1-13. Lisboa.

FERREIRA, O.V. (1977) – *Guia descritivo da sala de Arqueologia pré-histórica*. Serviços Geológicos de Portugal. Lisboa.

FLEURY, E. e FONTES, J. (1932) – *Collections de pré-histoire du Service Géologique de Portugal*. Serviços Geológicos de Portugal. Lisboa.

FONTES, J. (1958) – Discurso inaugural das Jornadas Arqueológicas de Sintra. *Com. Serv. Geol.*, 39, p. 7-9. Lisboa.

RAPOSO, L. (1993) – Museus de Arqueologia. In: *Iniciação à Museologia*. Colectânea de textos. Univ. Aberta, p. 203-219. Lisboa.

SUEIRO, M.B. (1957) – A Comissão Geológica de Portugal e o “IX Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Prehistoricas”. *Com. Serv. Geol.*, 38, p. 253-259. Lisboa.

TORRENS, H. (1998) – Geology and the Natural Sciences: some contributions to Archaeology in Britain 1780-1850. in: *The Study of Past in the Victorian Age*. Edt. V. Brand. The British Archaeological Association and The Royal Archaeological Institute. Oxford.

VASCONCELLOS, J.L. (1915) – *Historia do Museu Ethnologico Português, 1893-1914*. Imp. Nacional. Lisboa.

A rede portuguesa de museus e os museus com colecções de arqueologia – parâmetros de sustentabilidade¹

Clara Frayão CAMACHO²

A Rede Portuguesa de Museus (RPM) é um projecto recente no panorama museológico nacional, configurando-se progressivamente como uma nova realidade jurídico-administrativa, ainda em construção. Nascida no Instituto Português de Museus (IPM), a partir da Estrutura de Projecto constituída por este instituto no ano 2000, a RPM tem-se desenvolvido em duas vertentes complementares: a de rede de informação e a de rede física, sendo sobre alguns dos aspectos desta última que incide a presente comunicação. É nosso objectivo reflectir sobre o tema geral do painel, tomando como principais referentes os fundamentos e os parâmetros da RPM relativamente ao “enquadramento institucional, orgânico e funcional” dos museus em geral e em especial dos “museus com colecções de arqueologia”.

A par dos três eixos estruturantes da RPM – Informação, Formação e Qualificação, este último incluindo apoios técnicos e financeiros aos museus – o seu eixo transversal é constituído pela própria adesão voluntária dos museus, mediante a preparação de processos de candidatura, em que são identificados e caracterizados os “museus” candidatos, de acordo com os parâmetros e os quesitos constantes do Regulamento de Adesão à Rede Portuguesa de Museus. Estas candidaturas são objecto de uma apreciação técnica, incluindo visita, por parte da equipa da Estrutura de Projecto e de alguns directores de museus do IPM. Este processo, a par da decisão final tomada em conjunto com a direcção do IPM, é acompanhado de relatórios de avaliação e de aconselhamento técnico, incluindo recomendações aos museus. Na nossa avaliação, após dois anos de trabalho, os processos de candidatura à adesão significam muitas vezes um compromisso dos profissionais dos museus e das respectivas tutelas para promover acções de qualificação, bem como exprimem a vontade e o esforço de adoptar medidas concretas, seja na conservação preventiva, na acção educativa, na reprogramação museológica, seja na formação técnica do pessoal.

¹ O presente texto foi apresentado em 2002, na fase inicial da RPM. A sua publicação actual apenas tem interesse enquanto registo para memória futura.

² Foi Coordenadora da Estrutura de Projecto da Rede Portuguesa de Museus de 2000 a 2005 e Subdirectora do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) de 2005 a 2009. Actualmente é técnica superior do IMC e doutoranda em Museologia.

São três os parâmetros em que assenta a adesão de museus à RPM:

1. cumprimento da função social;
2. observância dos cuidados de preservação e de valorização das colecções e dos acervos;
1. 3. condições de sustentabilidade.

Centrando-nos agora exclusivamente no terceiro parâmetro - a sustentabilidade - e de acordo com o Regulamento da Adesão à Rede Portuguesa de Museus, os quesitos são os seguintes:

- a. Quanto ao pessoal: “Os museus candidatos à RPM deverão possuir o pessoal necessário para que as funções do museu sejam devidamente desempenhadas, recursos que, preferencialmente, deverão estar inscritos na orgânica do próprio museu ou da sua entidade de tutela.”
- b. Quanto à orgânica: “A tutela deverá demonstrar a inserção orgânica clara do museu nos respectivos serviços, mediante documento juridicamente apropriado.”
- c. Quanto ao orçamento: “O orçamento deverá de igual modo corresponder a uma dotação suficiente às exigências do funcionamento e proporcionada ao cumprimento das actividades que os museus deverão desejavelmente desenvolver, consoante a sua escala e de acordo com a sua missão e objectivos.”

A documentação comprovativa solicitada é a seguinte:

2. a. Quanto ao pessoal: “Relação do pessoal inscrito no quadro próprio ou da tutela, ou outro pessoal como estagiários, voluntários, etc.”
- b. Quanto à orgânica: “Documento de carácter jurídico: lei orgânica, unidade orgânica inserida no regulamento de serviços da tutela (ex.: sector, divisão ou departamento); ou outro documento de teor afim.”
- c. Quanto ao orçamento: “Orçamento anual (próprio ou de dotação da entidade de tutela).”

Ao exemplificar a apreciação dos quesitos enunciados, começamos por nos deter em alguns casos, em que museus candidatos não preencheram todos os quesitos e entraram em “processo de adesão”, situação que permite aos museus beneficiarem de apoios técnicos e de duas linhas de apoio financeiro da RPM (programação e investigação) para se qualificarem.

Em alguns destes casos a inexistência, na entidade de tutela, de unidade orgânica própria para o museu ou para o museu e para o património, tem reflexos no desempenho de outros quesitos, como o do pessoal, e leva à confusão e à sobreposição de atribuições e de competências, com clara imprecisão das funções atribuídas ao pessoal técnico e com danosos reflexos na actuação do museu, cujas áreas funcionais ficam bastante descuradas. Exemplifiquemos: se o técnico superior responsável e com funções de direcção do museu se reparte entre a gestão das actividades de animação cultural do auditório municipal, a coordenação de espectáculos, as visitas guiadas ao património e a gestão do museu, é frequentemente o museu que sai penalizado, dada a menor visibilidade imediata de algumas das suas áreas funcionais, como a conservação

preventiva ou a documentação. Se o único técnico superior ao serviço do museu tiver ainda como funções a promoção directa de algumas das actividades anteriormente referidas, tais como a programação de actividades de animação cultural do auditório, a promoção de espectáculos e a efectivação de algumas visitas guiadas (porque é licenciado em História ou arqueólogo), é certamente o trabalho dedicado ao museu que é descurado, sobretudo áreas como o inventário e a conservação, mais internas e com menor visibilidade pública e simultaneamente necessitando de maior grau de especialização, de mais tempo e de continuidade.

Interroguemo-nos agora se os quesitos referidos para o parâmetro da sustentabilidade, que são comuns a todo o tipo de museus - na sua diversidade administrativa, disciplinar, temática, geográfica, em suma na diversidade das suas diferentes vocações e missões - assumem alguma especificidade própria no caso dos museus de arqueologia ou dos museus com colecções de arqueologia.

Ao introduzir os museus de arqueologia, começamos por evocar Luís Raposo, num texto de 1993, ao considerar que a “principal plataforma de avaliação de todo o Museu de Arqueologia estará certamente na sua autenticidade disciplinar”³ que constitui o seu requisito programático fundamental. Concordando com este pressuposto, não podemos, contudo, deixar de referir que o crescimento exponencial de museus no nosso País não foi acompanhado por um reforço expressivo da programação museológica, área de planificação indispensável à criação de novos museus ou à reformulação das entidades museológicas mais antigas. Tendo em linha de conta o carácter simultaneamente teórico e funcional da programação museológica, a sua ausência ou a sua desvalorização têm inevitavelmente uma incidência directa no desempenho global do museu, na sua estruturação, no seu enquadramento orgânico e funcional e na sua gestão.

Voltamos à pergunta inicial: assumem os quesitos enunciados alguma especificidade no caso dos museus de arqueologia ou dos museus com colecções de arqueologia? Para responder a esta questão há que salientar alguns traços que, em nossa opinião, podem ser susceptíveis de distinguir os museus de arqueologia de outros museus, quanto ao cumprimento das funções museológicas:

- a. em primeiro lugar, a importância conferida nestes museus à *investigação*, com colecções maioritariamente provenientes de escavações, conduzidas por equipas de arqueólogos, ou seja, por especialistas, que são mentores de projectos de investigação específica em determinados territórios;
- b. em segundo lugar, e na decorrência da anterior característica, a relevância também conferida à complexa *documentação* dos bens que integram estas colecções, desenvolvendo procedimentos e metodologias específicas de registo e de documentação de bens que chegam, na maior parte dos casos, sob a forma de fragmentos e distinguindo com precisão a documentação de campo da documentação museológica;
- c. em terceiro lugar, e no que respeita à *conservação*, estes museus estão por vezes equipados para proceder à conservação preventiva e mesmo ao restauro dos

³ RAPOSO, Luís, “Museus de Arqueologia” in *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993, p. 204.

bens arqueológicos, incluindo nas respectivas instalações laboratórios com este fim, ou, quando isto não sucede, recorrendo a entidades especializadas;

- d. em quarto lugar, a importância conferida às funções museológicas já referidas tem reflexos significativos nas actividades de *comunicação* com o público, nomeadamente nas exposições e nas publicações. Nestas últimas salientam-se duas linhas complementares, as de carácter científico que vêm ampliar o conhecimento das colecções e dos territórios, e as de carácter pedagógico, embora menos frequentes.
- e. finalmente no que respeita à *educação*, são comuns nos museus de arqueologia a promoção da descoberta dos territórios e da relação com os sítios arqueológicos, mediante a realização de percursos patrimoniais e de actividades relacionadas com a aprendizagem das técnicas de investigação e de conservação.

Tendo presente que os aspectos precedentes introduzem alguns elementos de distinção dos museus de arqueologia face a outros tipos de museus, que reflexos têm estes aspectos na adopção dos parâmetros de sustentabilidade enunciados pela RPM? Sem colocar em causa a universalidade de aplicação à globalidade das unidades museológicas portuguesas dos quesitos atrás enunciados, uma análise mais fina dos museus de arqueologia, ou mesmo dos museus com colecções de arqueologia, poderá assinalar algumas particularidades. Assim, para tentar responder à pergunta anterior, passaremos a tomar como base de análise os museus de arqueologia que actualmente integram a RPM.

De entre os noventa e sete museus actualmente integrados na RPM⁴, nove são museus de Arqueologia:

Museus	Tutela
Museu Nacional de Arqueologia – Lisboa	Administração central - Instituto Português de Museus
Museu Regional de Arqueologia D. Diogo de Sousa - Braga	
Museu Monográfico de Conímbriga	
Museu de Mértola	Administração local
Museu Municipal Abade de Pedrosa - Santo Tirso)	
Museu Municipal Pedro Nunes - Alcácer do Sal)	
Museu da Villa romana do Rabaçal	
Museu Arqueológico de são Miguel de Odrinhas - Sintra)	
Museu da Casa Grande de Freixo de Numão – Vila Nova de Foz Côa	Privada - Associação

Quadro I – Museus de Arqueologia da RPM

⁴ Número de museus integrados na RPM até 18 de Maio de 2003, data em que passaram a cento e catorze.

Se tomarmos também como critério de distinção, dentro dos museus pluridisciplinares ou mistos, os “museus com colecções de arqueologia” que integram a RPM a presente lista alarga-se substancialmente passando a trinta e um museus que possuem colecções arqueológicas, ocupando algumas delas um lugar preponderante dentro da distribuição relativa das colecções. Sabendo-se da dificuldade em classificar tipológica e disciplinarmente os museus e conhecendo-se a diversidade de critérios utilizados, não apenas no plano nacional, mas também no plano internacional – onde actualmente as estatísticas europeias utilizadas pelo *Eurostat* assentam em critérios diferentes dos da UNESCO – optámos por colocar no primeiro grupo – “museus de arqueologia” - os museus exclusivamente constituídos por colecções de arqueologia ou aqueles em que a preponderância destes bens é evidente em todas as funções museológicas, da investigação à exposição. Não podemos, contudo, deixar de salientar o facto de este segundo grupo de museus – “pluridisciplinares com colecções de arqueologia” - constituírem no quadro global actual da RPM cerca de um terço do seu universo museológico. Com efeito, se somarmos ambos os grupos obtemos um total de quarenta museus – quase 40% - do total dos museus RPM.

Museus	Tutela
Museu do Abade de Baçal - Bragança	Administração central
Museu de Évora	
Museu de Francisco Tavares Proença Júnior – Castelo Branco	
Museu da Guarda	
Museu de Lamego	
Museu Nacional de Machado de Castro - Coimbra	
Museu dos Lanifícios - Covilhã	Administração central
Museu da Quinta das Cruzes - Funchal	Administração regional
Museu de Angra do Heroísmo	
Ecomuseu Municipal do Seixal	Administração local
Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real	
Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique - Faro	
Museu Municipal de Alcochete	
Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso - Amarante	
Museu Municipal de Coruche	

Museu Municipal de Esposende	Administração local
Museu Municipal de Etnologia e História da Póvoa de Varzim	
Museu Municipal Leonel Trindade – Torres Vedras	
Museu Municipal de Moura	
Museu Municipal de Portimão	
Museu Municipal de Santarém	
Museu Municipal de Santiago do Cacém	
Museu Municipal de Tavira	
Museu Municipal de Torres Novas	
Museu Municipal de Vale de Cambra	
Museu Municipal de Viana do Castelo	
Museu Municipal de Vila Franca de Xira	
Museu da Pedra - Cantanhede	
Museu Regional de Paredes de Coura	
Museu de Setúbal – Convento de Jesus	
Museu do Paço Ducal de Vila Viçosa	Privada – Fundação

Quadro II – Museus com colecções de arqueologia da RPM

Pese embora a diversidade dos museus pluridisciplinares com colecções de arqueologia que acabamos de enumerar e a ausência de recolha de alguns dados que seriam imprescindíveis a uma análise mais aprofundada sobre a diferenciação introduzida pela dominância, ou não, destas colecções no contexto do acervo do museu, passaremos a analisar e a caracterizar sumariamente todo este conjunto de museus que actualmente integram a RPM. Deste modo, que conclusões podemos tirar da análise destes museus à luz dos parâmetros de sustentabilidade a que nos temos vindo a referir?

1 - Pessoal

- a. Quanto à direcção do museu – Dentro de um amplo leque de casos, entre as quais muitas vezes à direcção do museu não responde um cargo formal mas apenas o de “técnico responsável”, verificam-se com mais frequência três

situações. Nalguns casos é ao arqueólogo que está cometida a direcção do museu; noutros casos, raros, o arqueólogo possui também formação em Museologia; uma terceira situação ocorre quando a direcção está atribuída ao conservador ou ao técnico com formação em Museologia e ao arqueólogo a função de técnico superior.

- b. Quanto à relação do pessoal (inscrito no quadro próprio ou da tutela, ou outro pessoal como estagiários ou voluntários) - A principal diferença encontrada nos museus de arqueologia ou com colecções de arqueologia, como consequência mais imediata da sua tipologia, é a inserção no museu de pessoal das carreiras da área funcional de arqueologia, designadamente a existência de arqueólogos nestes museus, mas também a existência de pessoal nas categorias de assistente de arqueólogo, desenhador de arqueologia e operário de arqueologia. Em qualquer das situações detectadas o primado à investigação de carácter disciplinar é uma constante nos museus de arqueologia, atrevendo-nos mesmo a dizer que merece um lugar mais destacado e mais evidente, com reflexos na especialização do pessoal, do que em outros tipos de museus, dado o carácter especializado da actividade arqueológica, ou seja, como já referimos, dos métodos de recolha, de incorporação e de documentação. No entanto, os quadros de pessoal destes museus são muito variáveis, consoante a tutela, a vocação e a dimensão dos mesmos.
- c. Outro traço comum a estes museus é a cooperação com outros especialistas e investigadores externos ao museu, nomeadamente arqueólogos, seja oriundos de outros museus de maior dimensão e com quadros mais especializados, seja provenientes de universidades ou de outras instituições culturais e científicas. É de salientar em museus do norte do País a ligação e a articulação estabelecida entre museus locais e o Museu D. Diogo de Sousa, em Braga. À escala do país, a cooperação, nalguns sectores funcionais, com o próprio Museu Nacional de Arqueologia e o Museu Monográfico de Conímbriga, são também realidades a referir. A articulação de recursos humanos internos e externos ao museu parece ser, assim, uma característica prevalente.

2- Orgânica:

- a. Nos museus dependentes do IPM, como o Museu Nacional de Arqueologia é a sua lei orgânica que lhe confere o estatuto jurídico próprio (não a personalidade jurídica) face à entidade de tutela, o IPM, do qual é um serviço dependente.
- b. Nos museus municipais, a existência de uma unidade orgânica inserida no regulamento de serviços da tutela efectua-se seja ao nível mais inferior de sector, seja ao nível de divisão, ou mesmo de departamento. Nestes casos as orgânicas podem ser simplesmente referentes a museu, a património, a arqueologia ou existir ligação aos gabinetes de arqueologia, modo de funcionamento herdada dos anos oitenta e noventa do século XX e comum a alguns municípios. Nestes casos é absolutamente necessária a boa articulação e coordenação entre esses gabinetes e os museus com colecções de arqueologia. Alguns exemplos de unidades orgânicas nos museus municipais da RPM: Sector de Museus, Sector

de Museus e Património Histórico, Sector ou Serviço do Museu Municipal; Divisão de Património e Museus, Divisão de Património Histórico-Natural, Divisão de Património e Museus Municipais, Divisão de Bibliotecas e Museus. A recomendação mais frequente da RPM é para a criação de divisões.

- c. Uma situação diferente respeitante às orgânicas é a dos museus privados, entre as quais citamos os exemplos de um museu associativo e de um museu de uma fundação, cuja estruturação remete no primeiro caso para serviços de turismo da associação de tutela e no segundo para os serviços de museu e biblioteca da fundação.

3- Orçamento:

- a. A especificação orçamental em rubricas próprias e discriminadas, indicadoras das actividades constantes do Plano de Actividades do museu, é um objectivo que a RPM tem vindo a prosseguir, por meio de recomendações às instituições de tutela dos museus. Contudo, são pouco frequentes os casos em que esta discriminação orçamental é observada, não nos permitindo, por conseguinte, saber se a condição de museu de arqueologia tem reflexos orçamentais significativos em actividades próprias, como por exemplo nas actividades de escavação arqueológica.
- b. Nalguns casos é contemplada rubrica própria para escavações arqueológicas, por vezes também é inserida rubrica para a manutenção de sítios arqueológicos, aspecto que indicia uma articulação entre o domínio patrimonial e o museológico. Noutros casos estas rubricas abrem-se à divulgação conjunta do património edificado, do arqueológico e do etnográfico.
- c. Finalmente os campos da articulação institucional, da captação e da rentabilização de recursos orçamentais diversos são também comuns a alguns destes indicadores orçamentais, designadamente nos casos em que os museus são alvo de apoios comunitários para projectos europeus.

Tendo em atenção que os dados apresentados correspondem a um universo bastante delimitado e balizado apenas pela pertença à RPM e tornando-se evidente a existência entre estes museus dos traços comuns salientados, a nossa atenção centra-se actualmente não apenas num maior apuramento do conhecimento da realidade museológica portuguesa e das suas especificidades, mas também, e sobretudo, na utilização deste conhecimento como plataforma de reflexão para delinear políticas de actuação eficazes no quadro da RPM.

A terminar, gostaria de referir que a Lei-Quadro de Museus, actualmente em fase de preparação técnica pelo IPM, com o apoio de um grupo formado no seio do respectivo Conselho Consultivo, virá, assim o esperamos e desejamos, a assegurar um quadro legal de referência para os museus portugueses, designadamente nos aspectos de parametrização institucional, orgânica e funcional que constituem o tema central deste painel.

A Arqueologia no Museu de Setúbal/Convento de Jesus

Maria João CÂNDIDO e José Luís NETO

Resumo:

A investigação arqueológica em Setúbal esteve sempre relacionada com a exigência de uma museu da história da cidade. Tal movimento intelectual começou em meados do Século XIX, com diferentes actores e gerações, até ao presente.

Abstract:

The archaeological reseach in Setúbal was always connected with the demand of a historical city museum. That intelectual movement started in middle XIX century, with different actors and generations, until the present.

Origem dos núcleos

Em 1857 foi extinta a *Sociedade Archeologica Lusitana*, sediada em Setúbal, a primeira do seu género em Portugal, cujo objectivo era a pesquisa do povoado romano de Tróia. Esta instituição encerra por falta de condições financeiras que assegurassem a continuidade do projecto, mas, a problemática então levantada, a da existência de um museu local onde se pudessem depositar os achados arqueológicos das suas campanhas, não cessa até às primeiras décadas do Século XX¹.

Este período foi extremamente conturbado na vida política de Setúbal, logo, e de igual modo, nas reivindicações culturais locais. Existe, sem sombra de dúvida, uma militância arqueológica, bem como museológica, expressa de um modo muito vincado nos periódicos sadinos². Ao nível da arqueologia, as acções e intervenções da *Sociedade* perduraram ainda longos anos, bem como o eco das investigações dos Serviços Geológicos (Carlos Ribeiro, Nery Delgado e Félix Alves Pereira), seguidas, nos finais de oitocentos, por dois investigadores locais, António Inácio Marques da Costa e Arronches Junqueiro.

¹ J. Almeida Carvalho (1896) - *A Sociedade Archeologica Lusitana*.

² J. L. Neto - [Apontamentos para uma História do Património em Setúbal...](#) (no prelo).

A. I. Marques da Costa vem-se a dedicar a um modo de fazer arqueologia na esteira do que era praticado no Museu Nacional de Etnografia e Arqueologia, do Professor Doutor Leite de Vasconcellos. Descobre sítios arqueológicos, estuda outros, analisa materiais, para além de tentar resolver a famosa questão da localização de Cetóbriga³. As suas investigações são noticiadas pelo *O Archeologo Portuguez*, tendo forte repercussão junto dos jornais locais⁴.

Arronches Junqueiro, ao invés, encarna o espírito de uma arqueologia romântica, pouco sistemática, mas muito ideológica. Através da arqueologia pretende-se construir um passado sadino legitimador de uma memória e identidade próprias, numa altura em que os contingentes migratórios são muito significativos junto desta povoação, causados pelo desenvolvimento da indústria em geral, e da conserveira em particular, provocando tensões sociais no seio desta comunidade em transformação. Por exemplo, a 2 de Outubro de 1897, o jornal *O Elmano* publica uma notícia da inauguração do Museu Municipal, instalado na Biblioteca Municipal, elaborado com a colecção de numismática de Barbuda Cabral. A 23 de Setembro de 1899 o Museu Municipal passou para o edifício dos Paços do Concelho, onde, o município, encetava já conversações com vista a recolher o espólio da *Sociedade Archeologica Lusitana*, todavia, sem qualquer sucesso. Paralelamente à Câmara, outra instituição realizava, igualmente, esforços para conseguir erigir um museu maioritariamente arqueológico, a Santa Casa da Misericórdia de Setúbal, na figura do Provedor Januário da Silva que promoveu, em 1897, pelo menos, o restauro de um púlpito em brecha da Arrábida, bem como da cripta do altar da Igreja e Convento de Jesus. Pensou-se logo em inaugurar, na Sala do Capítulo, um pequeno museu com peças pré-históricas dos Barris e da Quinta do Anjo, algumas peças romanas e elementos soltos do Convento de Jesus “sem renunciar a esperança de readquirir o que nos levaram”⁵, numa clara alusão ao Professor Doutor Leite de Vasconcellos que anexou indevidamente a colecção da Sociedade no museu de Belém. É nesta linha que encontramos Arronches Junqueiro com o seu museu particular na Quinta das Lajes, descrito numa notícia do *O Elmano* de 1/5/1907:

O muzeu Arronches Junqueiro

O Seculo de domingo publicava o seguinte artigo em que é justamente apreciado o nosso amigo e antigo collaborador sr. Arronches Junqueiro:

Quando apreciavamos em 1896 o estro do poeta das *Urzes*, homonymo do auctor genial da *Morte de D. João e da Patria*, não imaginavamos que aquella alma vibratil encerrasse o espirito positivo de um naturalista, e muito menos que viríamos pessoalmente a conhecê-lo, em hora tão momentosa como a do centenario de Bocage em 1905. o seu nome, conhecido dos raros que estudam e vulgarizado pelos muitos que se interessam pela poesia, tem agora de ser evocado da meia sombra em que o envolve a modestia, pelo exito final dos fundadores da Sociedade Portugueza de Sciencias Naturaes, cujos estatutos já foram aprovados a 15 do corrente. Não podia ficar no escuro o fundador

³ A. I. Marques da Costa (1926) - *Setúbal Antiga. Localização de Cetóbriga in Cetóbriga*, n.ºs 2 a 5. Sobre o autor vide Manuel Envia (1947) - *Coisas de Setúbal, Prosas Regionais*, pp. 205 - 208.

⁴ J. L. Neto - *Apontamentos para uma História do Património em Setúbal...* (no prelo).

⁵ in *O Elmano* - 21 de Abril de 1897.

de um dos raros muzeus de zoologia particular - se não o único - que temos em Portugal, muzeu a que melhor chamaríamos *biologico*, porque de tudo ali encontramos reunido e ordenado, desde a embryologia e as collecções micrograpincas até a um sortido muzeu zoologico, completado por collecções ethnographicas, ethenlogicas, rochas, um herbario, um gabinete e... uma sala de Pompeia!

Tudo isto, dissémos, ordenado, isto é, não só dividido, separado, classificado a preceito e artisticamente arrumado em *vitrines* proprias ou dispostos pelas paredes, como é de lei em muzeus que se prezam, mas tambem com rotulos impressos. Note o leitor, impressos. Há muzeus na Europa que não teem este luxo, commum aliás nas bibliothecas e muzeus dos Estados Unidos. Cada rotulo tem a designação generica - Muzeu de Arronches Junqueiro - por debaixo a secção, mineralogica, geologica, herbario, zoologica, etc., com indicação do objecto ou o nome da especie scientifico e vulgar, e a localidade a que pertence. Tudo impresso.

Imagina o leitor, sabido isto, que estamos tratando de algum millionario, apaixonado da sciencia, ou que o vamos introduzir n'algum palacio magico. Infelizmente não, porque o talento continúa a ser desaborado da fortuna, e apenas o poderemos guiar á formosa e pequena Quinta da Lage, a 2 kilometros de Setubal, n' uma das vertentes meridionaes d' aquellas lindas e desconhecidas collinas dos arrebaldes da rainha do Sado.

Casa pequena, cheia como um ovo mas, como elle, solidamente ordenada e positivamente fecunda. Respira se, logo desde a entrada do largo portão de ferro, a athmosphera artistica d' aquella vivenda. Há gosto, arte superior, na escolha do sitio, embalsamado pelos pinheiraes e pomares de redor, na ornamentação da escada e da varanda larga, d' onde se avista Setubal, e na bella disposição interior das divisões, dos moveis e das collecções.

A sala tem a mobilia simples e solida de quem não perde o tempo em frioleiras. A' esquerda da entrada ergue-se um piano, por detraz do qual se estendem um harmonium, guitarras, violas e um violoncello. Nas paredes, retratos de familia, quadros pintados pelo dono da casa, que parece um discipulo de Girão; á esquerda e á direita portas, abrindo esta para a sala do muzeu e aquella para o gabinete de trabalho. A sala do muzeu tem duas janelas, sete bellos mostradores envidraçados e dois armarios, com um herbario, os mineraes, os crystaes, os fosseis e as collecções, das quaes a zoologica é a maior de todas. Ao pé da janella direita está a collecção ethnographica, e nas paredes pendem em attitudes naturaes peixes, aves, etc.; ao pé da janela esquerda descança no chão a cabeça enorme d' um hippopotamo.

A collecção zoologica tem a maior riqueza em aves, que estão dispostas em lindas attitudes, tendo algumas os ninhos e os ovos. Possui espongiarios, poly peiros, conchas vasias, crustaceos, ophideos, saureos, batracheos, peixes, arachuideos, insectos e mammiferos varios, todos empalhados e embalsamados por Arronches Junqueiro, que tem na sua distincta esposa uma excellente collaboradora.

Há ophideos, batracheos e saureos em frascos, e de alguns os fetos e as phases d' evolução.

E' curiosa a pequena série das obras dos animaes: ninhos de insectos, vespeiras, casulos, etc., tudo disposto n' uma ordem perfeita e n' um asseio absoluto. Não sabemos

até como houve arte de furar insectos minusculos com a ponta de um alfinete e de collocar a outros sobre chapas, tambem minusculas, de vidro.

O gabinete, que fica á esquerda da sala de visitas, abre para o horizonte por uma larga janella que lhe ilumina ao dois armarios com livros, o amarello luzente do telescopio, o monstruario da micrographia com as suas lentes, microscopios, etc., e a meza com os reagentes da photographia e do embalsamento.

Arronches Junqueiro é tambem photographo. Vimos n' um excelente verascopio de Richard uma bella série photographica dos cortejos do centenário de Bocage em Setubal e da entrada de Loubet em Lisboa, além de varias vistas primorosas da Serra d' Arrabida, de Cezimbra, etc.

Do gabinete ou laboratorio, passa-se para o famoso terraço, onde se estende á direita um trecho magico de Pompeia, desenhado e pintado pelo dono da casa. Ao canto direito de quem entra está o muzeu ethnologico, com materiaes de Troia, etc. a sala, d' um vermelho carmezim, tem á roda, entre frisos amarellos, pinturas no estylo de Pompeia, destacadas do fundo da parede, recortada por retabulos pretos. E' uma evocação feita sobre documentos de uma sala romana d' então, uma verdadeira surpresa, com as suas figurinhas de carne rosada, os seus moveis e utensilios estranhos, o seu sabor antigo de uma civilisação requintada, que o fogo, o fumo, a lava, o tremor de terra e por fim o incendio fulminaram, como se todos os males se accumulassem para o castigo e a ruina de tanto luxo! Registraremos ainda para curiosidade de Jorge Collaço, uns bellos azulejos feitos por Arronches Junqueiro na casa de jantar, e um grande presepio com remate egypcio, que se alonga pela parede.

Divulgando esta maravilha, julgamos prestar serviço á Sociedade dos Naturalistas, que tem n'este talento polyplastico um auxilliar de primeira ordem, e prestamos homenagem desinteressada a um bello cultor apaixonado da sciencia, á qual sacrifica os seus haveres e consagra todo o seu tempo.

C. M.

Esta colecção vem a ser doada à Câmara pelo próprio, que organiza um museu no Liceu de Setúbal, na segunda década do Século XX. Ao invés de A. I. Marques da Costa, que doou a sua colecção ao Museu Etnográfico e Arqueológico, apesar de ter sido Presidente do Município, Arronches defende que a cultura local tem de ser divulgada junto aos sadinos, privilegiando critérios pedagogicos de cariz identitário, aos científicos⁶.



Postal com Lucerna da Colecção
Arronches Junqueiro

⁶ Sobre Arronches Junqueiro vide Luzia Seromenho (2001) - *Arronches Junqueiro, o poeta arqueólogo*.

Do Liceu para a Biblioteca Municipal, pelo menos a parte de arqueologia, vem a ser transferida para o Museu de Setúbal/Convento de Jesus aquando da sua inauguração em 1961.

Em meados do Século XX, prosseguiam as investigações arqueológicas de Tróia, encabeçadas pelo Professor Doutor Manuel Heleno, segundo director do museu de Belém, que levaram à execução dos magníficos ensaios de Fernando Bandeira Ferreira⁷ e Fernando Castelo - Branco⁸. A

ligação do Professor Doutor Manuel Heleno à Faculdade de Letras de Lisboa, veio a permitir que, gradualmente, esta deixasse de ser uma investigação do Museu Nacional de Arqueologia para passar a ser uma investigação protagonizada pela Faculdade de Letras de Lisboa (conforme veio a suceder com a direcção de Professor Doutor D. Fernando de Almeida).



arqueológica das obras de remodelação da distribuição das águas e esgotos, que decorreram entre 1957 e 1959 e publicado pela Câmara .em 1960, sob o título *Novos elementos para a localização de Cetóbriga*.

Contudo, para além da posição tomada pelo autor (de acompanhar as obras e analisar os vestígios) e do município (autorização, auxílio e publicação dos resultados), teremos de referir que esta situação resulta, não tanto do reconhecimento social dos trabalhos arqueológicos desenvolvidos em Tróia, mas antes da reputação e influência do autor no meio político local, mercê de ser um dos elementos permanentes, desde os anos 50, da Comissão de Arte e Arqueologia ligada à edilidade.

Poucos anos antes, tinha já o autor proposto à Câmara que todas as obras



Aspectos da Sala de Arqueologia, anos 60, M.S./C.J.



⁷ Fernando Bandeira Ferreira (1959) - *O problema da localização de Cetóbriga ...*

⁸ Fernando Castelo - Branco (1963) - *Aspectos e problemas arqueológicos de Tróia de Setúbal*.

⁹ Actual Escola Secundária Sebastião da Gama.



públicas que implicassem remoção de terras do subsolo urbano deveriam ser acompanhadas com vista a minimizar os impactos negativos sob os vestígios aí existentes... e foi aceite. Conjuntamente, na Comissão, encontrava-se o Provedor da Santa Casa da Misericórdia, o Eng. João Botelho Moniz Borba, criador e futuro director do Museu de Setúbal/Convento de Jesus. Compreende-se, então, que os materiais recolhidos por

J. Marques da Costa venham a incorporar as colecções do museu.

A criação do museu resulta de uma parceria entre a Câmara Municipal de Setúbal (pessoal, gastos de manutenção, bem como algumas das colecções, como, a título de exemplo, a de Arronches Junqueiro) e a Santa Casa da Misericórdia (colecções e edifício - Convento de Jesus).

É neste esforço primevo para levantar o museu que se congrega o inventário elaborado por J. M. da Costa da colecção Arronches Junqueiro (policopiado), bem como se elabora o *Sala de Arqueologia - Apontamentos para o catálogo*, documento policopiado do maior interesse. Podemos observar a distribuição de objectos na sala, por vitrines. A primeira era dedicada à *Sociedade Archeologica Lusitana*, a segunda ao acompanhamento arqueológico de J. Marques da Costa, a terceira estava preenchida com objectos de Tróia, Setúbal e da colecção Arronches Junqueiro, colecção esta que ocupa a 4ª e 5ª. A sexta vitrine tinha materiais de Setúbal. A última reservava espaço para bronzes romanos, como agulhas, instrumentos cirúrgicos, anzóis e anéis, entre outros. Distribuídos pela sala tínhamos ânforas, colunas, mós e uma base de coluna. Este esforço inicial foi complementado pelo estudo do tesouro monetário do Troino, com 21 000 moedas romanas, da autoria de J. A. Carvalho Fernandes, bem como pela tentativa de limpeza e conservação dos numismas. O programa museológico privilegiava uma interpretação de três sítios arqueológicos - Castro da Rotura, Tróia e Setúbal - não uma visão de conjunto no panorama da região. Simultaneamente era uma leitura histórica dos grandes momentos da arqueologia sadina, não tanto dentro de uma perspectiva científica, mas mais político-ideológica. Tratou-se, evidentemente, da consagração das personalidades heroizadas que procuraram assegurar, as mais das vezes contra o poder autárquico, um espaço de identidade, memória e educação popular, como já havia defendido Ana de Castro Osório, em 1901¹⁰.

A este esforço inicial notável, não se segue qualquer acção consequente nesta área, até porque, após a exposição estar montada e algumas das peças identificadas, surge então um dos marcos incontornáveis na arqueologia em Setúbal, o Dr. Carlos Tavares da Silva, que nos anos 60 e inícios de 70 leva a cabo investigações várias nesta

¹⁰ Note-se que as reivindicações para a criação de um museu partiam da burguesia intelectual e financeira local, bem como da recém - chegada à cidade, que utilizava o desenvolvimento cultural como meio de aceitação e integração na sociedade setubalense. Sobre este tema vide Ana Duarte (2001) - Subsídios para a História dos Museus Municipais de Setúbal e J. L. Neto (2001) - A Casa do Corpo Santo - de sede de confraria a núcleo museológico.

cidade, consubstanciadas com a criação do MAEDS (Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal), que ainda hoje desenvolve as suas investigações nesta área¹¹. A única colecção a vir a ser integrada no Museu de Setúbal/Convento de Jesus é a proveniente das campanhas de escavações arqueológicas efectuadas em 1989 e 1997/98 pelo MAEDS no edifício conventual.

As colecções mencionadas resultam das conjunturas e circunstâncias em que foram criadas. Assim, a colecção Arronches Junqueiro apresenta materiais do Castro da Rotura e Fazendinha (Neo-Calcolítico), bem como alguns de Alferrara e Tróia (Romano). A colecção J. Marques da Costa, proveniente de Setúbal, é, na sua esmagadora maioria constituída por materiais romanos, visto que o colector não manifestou interesse por outras épocas. A colecção resultante da intervenção efectuada no Convento de Jesus ainda não foi estudada, logo, não sabemos ainda que real contributo irá oferecer, apesar de sabermos que se tratam de materiais modernos.

Por outro lado, o museu encerra em 1993, contribuindo para que a falta de dinâmica da arqueologia se acentuasse. Todavia, em 2000, o museu patrocina uma intervenção arqueológica no Terreiro de Santa Maria, coordenada por Luís Jorge Gonçalves e Luís Ferreira, no espaço de uma hospedaria medieval para peregrinos. Esta importante intervenção, extremamente mediatizada na imprensa local, nem sempre pelos melhores motivos, conduziu nova intervenção no pátio da Casa do Corpo Santo, coordenada por Luís Jorge Gonçalves e José Luís Neto, com resultados igualmente positivos.

No final desse mesmo ano foi criado o Sector de Arqueologia no Museu de Setúbal/Convento de Jesus. Em intervenções directamente patrocinadas ou apoiadas por esta instituição, conta-se a do PROCOM (segunda grande remodelação da rede de águas e esgotos - note-se que a primeira foi acompanhada por J. Marques da Costa) com a coordenação do A. M. Dias Diogo, Pedro Xavier e dos signatários; o acompanhamento das obras da Setgás, a intervenção no Café Muralha (Avenida 22 de Dezembro, 58) e na Multiópticas Pita (Rua de Bocage, 29) coordenadas por Gustavo Portocarrero, a intervenção do Convento de Nossa Senhora do Carmo e do Baluarte de Jesus, até à da Rua Fran Pacheco, 165, coordenada por Luzia Seromenho e Maria João Cândido.

Estas intervenções, efectuadas no Centro Histórico de Setúbal, procurando olvidar alguns dos graves problemas que esta zona apresenta na salvaguarda da informação arqueológica, provocaram um aumento extraordinário no quantitativo das colecções de arqueologia dentro do museu. Os materiais recentemente exumados são de várias naturezas e de cronologias diversas (desde o Século IV a. C. ao XX). Perante esta situação sentimo-nos obrigados, conseqüentemente, a procurar soluções também para estes novos núcleos.

Investigação

Perante um acervo de materiais já razoavelmente significativo, o museu tem procurado soluções diversas para promover o estudo dos materiais. Neste sentido,

¹¹ A partir desta data, muitos são os investigadores que dedicam a sua atenção sobre esta região, com maior frequência a partir dos anos 80, todavia, não esquecendo os seus valiosos e importantes contributos, reduziremos a nossa análise ao Centro Histórico de Setúbal, visto que, desde José Marques da Costa, tem sido esta a zona de investigação prioritária para a cidade.

uma das experiências que tem sido promovida é a entrega de núcleos de materiais a estudantes de arqueologia, naturais da região¹², para elaborarem os seus trabalhos de seminário. Assim, os estudantes têm, simultaneamente, contacto com dois universos distintos dentro da arqueologia, o da avaliação académica e o técnico, neste caso, a nível local. É evidente que os estudantes são acompanhados pelos técnicos do museu, acompanhamento este que se quer não antagónico, mas complementar ao universitário. Existem princípios a serem tidos em conta nas duas avaliações, e como tal, pensamos que, por este modo, os alunos também enriquecem a sua formação. Dois trabalhos de seminário já foram realizados - o da colecção Arronches Junqueiro e o da colecção Padre Manuel Frango de Sousa. A de Arronches Junqueiro foi já comentada, enquanto que a de Manuel Frango de Sousa, é o resultado de anos de investigações amadoras do antigo pároco de Azeitão. Como é evidente, em ambos os casos, estes estudos transcendem o estudo meramente tipológico dos materiais, tendo uma forte componente humana inclusa, dentro do que se pretende que venha a ser uma História da Arqueologia de Setúbal.

Outra forma de permitir o estudo destas colecções foi o concurso ao Programa de Apoio à Investigação das Colecções da Rede Portuguesa de Museus, exclusivamente dedicado à arqueologia. Assim foi-nos possível associar quatro investigadores para efectuarem os estudos dos núcleos de José Marques da Costa, do Convento de Nossa Senhora do Carmo da Regular Observância de Setúbal, bem como de parte do espólio do Hospital João Palmeiro. Restam-nos apenas alguns núcleos, como o restante material do Hospital João Palmeiro, o da Casa do Corpo Santo e o do PROCOM, todos eles já em estudo.

Outros núcleos, de menor dimensão, como o da Setgás, o do Baluarte de Jesus, o do Café Muralha, o da Multiópticas, o da Rua Fran Pacheco, o da Portugal Telecom (recolha de materiais) e o do Baluarte das Fontainhas (recolha de materiais), estão já publicados, ou em vias de publicação.

Temos, todavia, um número já moderadamente significativo de ossos humanos e não humanos. O estudo do espólio osteológico humano está, neste momento, totalmente concluído, mercê do labor assinalável de Luís Manuel Alves Lopes e Nathalie Antunes-Ferreira, enquanto que o não - humano é, desde a conclusão do primeiro, uma das grandes prioridades.

Parece-nos claro que, com a conclusão dos vários estudos que estão a decorrer, resolveremos algumas das questões relacionadas ainda com a fase primeira de uma qualquer Arqueologia Urbana, a das tipologias numa aferição ainda de largo espectro cronológico.

Divulgação

Parece-nos ser evidente que, este investimento ao nível do conhecimento das colecções existentes no museu, para além do próprio investimento na arqueologia em si, não encontraria a sua plena satisfação senão com a transmissão ao público

¹² Apesar de os estudos de materiais estarem abertos a estudantes de qualquer região, mediante, obviamente, um conjunto de condições mínimas, é normal que sejam os naturais que se interessem maioritariamente pelas colecções, visto também estarem em maior contacto com as actividades arqueológicas do museu.

das actividades e estudos que têm vindo a ser realizados. Para além das publicações gerais, das apresentações através de comunicações, ou menos formalmente, através de simples conversas, o Sector de Arqueologia tem efectivamente privilegiado, como meio comunicativo, as exposições e a linguagem expositiva (criação de memórias nos locais intervencionados).

A primeira exposição onde alguns resultados das investigações arqueológicas puderam ser observados, foi na exposição *500 anos a praticar o Bem – A Santa Casa da Misericórdia de Setúbal*, que decorreu de 22 de Julho a 6 de Agosto de 2000 na Feira de Santiago, transferida depois para a Igreja de Jesus onde esteve patente quase até ao final do ano. Nesta exposição, onde se fez uma reflexão sobre o legado de cinco séculos de História, foi possível mostrar como decorreram alguns aspectos da intervenção no Hospital João Palmeiro, bem como mostrar algumas das peças mais significativas. Dado que o Hospital João Palmeiro passou para o Hospital do Espírito Santo, e este último foi anexado à Santa Casa da Misericórdia, acabou por ser esta instituição a beneficiária das suas rendas. A arqueologia aparecia então interligada com a paleografia e a história da arte, numa primeira tentativa, e pensamos que conseguida, de uma leitura mais abrangente da História, despreocupada com as barreiras, por vezes difíceis de ultrapassar, das disciplinas históricas. A exposição foi coordenada pelo Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, aliás, como as demais, e resultou da parceria entre o museu e a Santa Casa da Misericórdia de Setúbal.

Pouco tempo depois tivemos de enfrentar uma exposição mais complexa. Se na primeira a actividade arqueológica apareceu, apesar de integrada, com um discurso que lhe é próprio, na Exposição *O Homem como construtor da Paisagem*, que decorreu entre Abril e Agosto de 2001, no Museu do Trabalho - Michel Giacometti, a linguagem arqueológica foi renunciada em prol de uma leitura estruturante de forte acentuação fenomenológica (à qual as outras áreas presentes, como a pintura, a escultura, a cartografia e a fotografia, foram igualmente submetidas). Partindo da visão subjectiva do sujeito, tentou-se mostrar a desconstrução/desobstrução dessa visão, até encarar formas objectivas da realidade - espaço. Os resultados obtidos através das intervenções arqueológicas são, conseqüentemente, uma forma mais objectiva de interpretação do espaço, constatando as interacções genésicas do *anthropos* com o meio, e as condicionantes que este encontra, que o moldam, mercê das características específicas da paisagem. Tratou-se de uma iniciativa dos Museus Municipais de Setúbal inserida no programa *Printemps des Musées*.

Foi ao final de quase um ano de existência do Sector de Arqueologia do museu, que tivemos a oportunidade de apresentar as actividades e trabalhos que haviam sido desenvolvidos até então. Foi uma exposição que tentou apresentar as várias intervenções, para além dos núcleos que englobam a colecção de arqueologia do museu. No *Reconstruir o Corpo - Viagem ao Passado Arqueológico de Setúbal*, que decorreu entre Setembro e Outubro de 2001, na Casa Bocage. Aí podemos apresentar reconstruções de ambientes de escavação e materiais inéditos, contudo, não aceitando uma lógica de apresentação radicada em critérios cronológicos, abraçamos uma leitura de contrastes, que procurou valorizar o Homem enquanto centro da problemática arqueológica, utilizando as peças apenas como veículos para esse entendimento.

Poucos meses depois, apresentámos a exposição *Das Antigualbas ao Património - Marcos da Arqueologia em Setúbal 1500-1960*, que decorreu entre Fevereiro e Março de 2002, igualmente na Casa Bocage, procurando, numa mostra sóbria e sintética, evocar o contributo de vários investigadores que se ocuparam desta região, e que formaram a actual visão histórica que é o ponto de partida das actuais abordagens. O limite de 1960 foi aqui fixado, como é compreensível, dado que a partir dos anos 60 entra em cena Carlos Tavares da Silva, seguido depois por Joaquina Soares e Antónia Coelho-Soares, contributo esse que, felizmente, ainda está longe de estar concluído, o que torna prematura qualquer interpretação de carácter histórico.

Após esta, a arqueologia volta a ser apresentada em duas outras exposições, de novo integrada numa leitura holística das ciências históricas, no *Ver, Tocar, Ouvir, Saborear e Cheirar - para uma História da Sensibilidade (Séculos XVII - XX)* que decorreu entre Abril e Junho de 2002, na Casa do Corpo Santo, organizada pelos Museus Municipais de Setúbal inserida no programa *Printemps des Musées*, e nas *Visões do Corpo* que decorreu entre Setembro e Dezembro de 2002, subdividida em três núcleos, igualmente organizada pelos Museus Municipais de Setúbal.

Atendendo às características das intervenções arqueológicas efectuadas no Centro Histórico, nalguns casos, foi-nos possível, através da negociação com os proprietários, criar memórias nos locais intervencionados. Tal foi o caso do Café Muralha, edifício de génese seiscentista ou setecentista, que passou por diversas adaptações até chegar a café, como, por exemplo, carvoaria e tasca. Igualmente, na Rua Fran Pacheco, está a ser instalada uma memória relativamente à história daquele espaço, com base nos resultados da intervenção ali efectuada.

Resta-nos ainda referir que está programada a musealização da intervenção efectuada no pátio da Casa do Corpo Santo, onde foi descoberta parte de uma sala seiscentista em tijoleira, disposta em espinha, com dois azulejos hispano-árabes inclusos. Com lareira e paredes cobertas com um reboco de crê e gesso que indiciam que, eventualmente, as paredes foram recobertas com pinturas a têmpera, será, certamente, uma memória com uma intervenção museológica minimalista. No caso do Hospital João Palmeiro, a situação apresenta-se-nos mais complexa. Visto tratar-se de uma propriedade privada, a edilidade e o proprietário encontram-se em negociações para decidir de que modo poderá este espaço ser musealizado. Com um nível romano, outro tardo-medieval (século XIV a XVI) e estruturas pós terramoto de 1755, este espaço apresenta-se, até agora, como o *ex-libris* das musealizações arqueológicas programadas para o Centro Histórico.

Cumpre-nos ainda salientar que nos Encontros de Setúbal - Seminário Internacional sobre Programação Museológica, organizado pela Câmara Municipal de Setúbal em 2001, existia uma mesa para *Museus de Arqueologia e Etnologia*, o que é demonstrativo de que o espaço da arqueologia junto aos Museus Municipais é consensualmente atribuído, integrado dentro das várias especificidades que a museologia apresenta.

No que respeita às consequências das acções aqui apresentadas, julgamos que ainda é prematuro avaliar e ponderar o seu verdadeiro impacto junto da comunidade. Para além das exposições, das memórias e musealizações de sítio, o projecto que abraçámos, e que está em construção, só encontrará plena satisfação com a reabertura

do Museu de Setúbal/Convento de Jesus, com o repositório fixo (mas não fixado) da memória e da história de Setúbal, certamente numa leitura integrada com as outras áreas da História, mas numa apresentação provavelmente mais clássica.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, J. C. D' Almeida (1896) - *A Sociedade Archeologica Lusitana - As antiguidades extrahidas de Troia e onde é que se acham depositadas*, Typ. Franco - Portuguesa, Lisboa.

CASTELO - BRANCO, Fernando (1963) - *Aspectos e problemas arqueológicos de Tróia de Setúbal* in *Ocidente*, vol. 65, Lisboa.

COSTA, A. I. Marques da (1926) - Setúbal Antiga. Localização de Cetobriga in *Cetobriga*, n.ºs 2 a 5, Setúbal.

COSTA, José Marques da (1960) - *Novos elementos para a localização de Cetóbriga - os achados romanos na cidade de Setúbal*, Câmara Municipal de Setúbal, Setúbal.

DUARTE, Ana (2001) - Subsídios para a História dos Museus Municipais de Setúbal in *Subsídios para o Estudo da História Local*, Câmara Municipal de Setúbal, Setúbal, pp. 3 - 15.

ENVIA, Manuel (1947) - *Coisas de Setúbal, Prosas Regionais*, Ed. do autor, 2ª ed., Setúbal.

FERREIRA, Fernando Bandeira (1959) - O problema da localização de Cetóbriga - seu estado actual in *Conimbriga*, n.º 1, Coimbra, pp. 41 - 70.

NETO, José Luís (2001) - A Casa do Corpo Santo - de sede de confraria a núcleo museológico in *Subsídios para o Estudo da História Local*, Câmara Municipal de Setúbal, Setúbal, pp. 17 - 24.

NETO, José Luís - Apontamentos para uma História do Património em Setúbal; O Elmano - Semanário ou bi-semanário politico, litterario e noticioso (no prelo).

SEROMENHO, Luzia (2001) - *Arronches Junqueiro, o poeta arqueólogo*, trabalho de seminário de Arqueologia apresentado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SOARES, Joaquina (2000) - Arqueologia Urbana em Setúbal: problemas e contribuições in *Actas do Encontro sobre Arqueologia da Arrábida*, Instituto Português de Arqueologia, Lisboa, pp. 101 - 130.

Procissões sacras: arte e equipamentos no universo das confrarias

Paula Cristina Machado CARDONA¹

Resumo:

No contexto da encomenda artística, as procissões sacras apresentam-se como cenário ideal para entender e descodificar uma variada tipologia de objectos artísticos, bem como a relação que se estabelece, entre a sua função e os seus utilizadores.

Tendo por base a documentação dos arquivos Histórico Municipal de Ponte de Lima e do Arquivo do Instituto Limiano Museu dos Terceiros foi possível construir um conjunto de indicadores, sobre uma panóplia de equipamentos e objectos artísticos, que serviam as procissões e festas sacras realizadas na Vila de Ponte de Lima na época moderna, dando especial enfoque aos seus encomendantes, em particular as confrarias.

Abstract:

As far as the order of artistic objects is concerned, religious processions are the ideal scenery to understand and decode varied kinds of artistic objects, as well as the relation established between their function and their users.

Based on the documents of the Ponte de Lima Historical Archive and the Archive of the Instituto Limiano Museu dos Terceiros it was possible to gather a number of indicators on a set of equipments and artistic objects used in the processions and sacred celebrations in Ponte de Lima, in modern times, with special mention to their buyers, particularly brotherhoods.

As procissões, sobretudo sacras, encerram um grande valor simbólico e estão associadas a uma dinâmica festiva e popular.

Nesse quadro de valor são múltiplos os sujeitos activos, intervenientes da procissão, como numerosos são os seus espectadores, a procissão traduz sempre uma prática comunitária, um movimento de ritualização destinado à devoção colectiva por oposição à peregrinação que é na maior parte dos casos mais circunscrita e individual.

A primeira forma processional da religião cristã surge, mas não de forma regular após a paz constantiniana (313), estas procissões eram na sua essência de carácter solene e estavam associadas a rituais fúnebres.

¹ Investigadora em exclusividade do Centro de Estudos Economia e População da Universidade do Porto

Nos séculos subsequentes as procissões sacras começam a integrar as celebrações eucarísticas, a este propósito, veja-se a descrição do *V Ordo Romanus* (séc. X, in Andrieu, II, 1921, pp.209-227) “*Ordo processionum ad ecclesiam sive missam secundum Romanos*”.

Como resposta às exigências da devoção popular, o século XIII, vai assistir à exteriorização da procissão, incrementa-se o ritual processional para fora do espaço da igreja e da missa.²

Da mais antiga procissão que se recorda, a que celebra a apresentação de Jesus no Templo, com origem no oriente, difundida em Roma no período de Sérgio I (687-701) e adaptada do decurso da época medieval na procissão mariana da Candelária, o ritual processional evolui em crescendo até atingir o seu máximo expoente no período Barroco. Regista-se assim, a procissão da palma, de origem oriental e ainda hoje popular e traduzida no tradicional ritual de bênção dos ramos; a procissão do círio que abre a vigília pascal; a procissão da trasladação das relíquias, muito frequente na Idade Média; a procissão por motivos e causas públicas – fome, pestes, calamidades e fenómenos meteorológicos, etc.; a procissão do período quaresmal; a procissão de *Corpus Christi*, a mais importante do ritual processional eucarístico e finalmente a procissão em honra da virgem e dos santos, que nasce e difunde-se após a Idade Média, nas quais se expunham as relíquias, as imagem e estátuas de forma espectacular e aparatosa com grandiosos acompanhamentos populares que encontra a sua expressão mais eloquente, como afirmámos, no período Barroco.³

Nesta época, as procissões transformam-se em grandes festivais urbanos, têm como cenário ideal as cidades, como epicentro a igreja e a praça que a envolve, implicavam um itinerário muito bem definido, percorrido por uma massa humana em movimento pelas ruas mais importantes que se preparavam cuidadosamente, a preceito para estas ocasiões.

No caso das procissões solenes do Santíssimo, as ruas eram meticulosamente limpas e as fachadas das casas (paredes e janelas) eram ornamentadas com as “*melbores alfyas, & armações, que a industria puder have*.”⁴

Glorificar e louvar a Deus, honrar os Santos, são as duas premissas basilares para que se realizem as procissões sacras, rituais em que toda a comunidade cristã era convidada a participar e participava espontânea e voluntariamente. A razão das massivas adesões populares a este tipo de manifestações, estão profundamente enraizadas na necessidade da comunidade, colectiva ou individualmente, exorcizar medos, cimentar crenças, obter a protecção divina, alcançar a salvação das almas.

“*Por quanto as procissoens sorão ordenadas na Santa Igreja para gloria, & louvor do Senhor, & honra de seus santos: & para que, juntos os fieis Christãos em hum mesmo espírito, possam mais facilmente alcançar de Deos remédio, & favor em suas necessidades*”⁵

Na linha da frente, a igreja impulsionará estes rituais públicos de caris devocional, dirigidos preferencialmente a grandes comunidades, na maior parte dos casos urbanas,

² MONTEVECCHI, Benedetta; ROCCA, Sandra Vasco – *Suppletile ecclesiastica*, ed. Ministero per il Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Florença, 1987, pp. 322-323

³ Idem, *ibidem*

⁴ Tesouro de Ceremonias ...composto por João Campelo de Macedo, tesoureiro mor da Capela Real acrescentado pelo padre João Duarte, pároco da igreja dos Reis do Campo Grande, oficina de António Pedrozo Galvão. Lisboa: 1697, p. 348

⁵ *Constituições Sinodais de Braga ordenadas pelo ilustrissimo arcebispo D. Sebastião de Matos no ano de 1639* ... Lisboa: 1697, p. 300

mas fazendo depender integralmente da sua apertada regulamentação a prática destas manifestações.

As Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga regulamenta, desde logo, o modo como devia ser organizado o ritual processional: *“ordenamos & mandamos, que se fação com toda a veneração possível, & encomendamos muito, que vão todos nellas com muita quietação, cantando. Ou rezando, sem praticarem, nem conversarem huns com os outros: & que vão os homens apartados das mulheres, por evitar escândalos: & que se ordenem de maneira, que todos os que forem oução Missa, ou antes ou depois, principalmente sendo dia de obrigação da Igreja”*.⁶

Refere quem deve participar e como: *“Todos os Clerigos, que forem nas ditas Procissoens, irão com sobrepelizes sans e limpas sobre lobas, ou roupetas até o artelbo & com barretes. E os que levam cruces, irão com toda a decência possível, & fação por levar sobrepelizes, ou veste de alguma confaria. E assim os Clerigos, como as pessoas, que ouwerem de levar as ditas Cruces, & mais gente do povo, se ajuntarão todos a tempo (...)”*⁷

Tipifica as procissões, distinguindo as solenes - as de *Corpus Christi*, as comuns - fome, peste, guerra e outras necessidades e as que se realizam em honra dos santos.

Finalmente, dão particular relevo à forma como a procissão deve ser apresentada *“quando determinamos se fação, se devem ordenar com todo o apparatus, & ornato possível, principalmente, quando nelas for o Santíssimo Sacramento da Eucaristia; e no dia de Corpus Christi com especial razão por ser tam encomendada pelos sagrados cânones, concilio Tridentino, & Leys seculares, recebida, & approvada por costume geral da igreja”*.⁸

Este conceito de aparato e ornato, na sua dimensão mais superlativa, permite-nos enquadrar a procissão como uma manifestação de importância e significado artístico. De facto as procissões, sobretudo na época moderna, porque se apresentam como uma manifestação de grande expressão pública devocional, transformaram-se em cenários ideais do mais eloquente diálogo entre poder e arte. Este cenário expunha, apresentava e utilizava uma panóplia de objectos artísticos, dos mais sumptuosos que arte sabia e podia fabricar, tendo em linha de conta que estas manifestações eram terreno fértil para o exercício da opulência servida por uma estética de efeito. Trata-se de exibir o melhor, o mais rico e mais ostensivo. Poder temporal e poder espiritual unem-se na mais complexa das semânticas, na qual a arte é posta ao serviço do *marketing* político e religioso que se resume a uma simples equação - poder e arte.

As procissões sacras determinaram a criação de um conjunto de objectos artísticos constituídos por uma variada tipologia de equipamentos, inúmeros objectos litúrgicos produzidos com distintas matérias-primas que se organizavam de forma complexa e aparatosa nos diferentes alinhamentos processionais e que variavam de acordo com a importância da procissão, dos seus intervenientes e dos seus espectadores. Todos estes objectos e equipamentos constituem de forma sumária o que se designa por objectos processionais e aqui as questões impõem-se: quem os encomenda, quando e como eram utilizados, que função específica servem.

⁶ Idem, ibidem

⁷ Idem, ibidem, p. 301

⁸ Idem, ibidem, p. 302

Para o cabal esclarecimento destas questões utilizaremos as informações por nós exaradas de documentos pertencentes essencialmente a dois arquivos, Arquivo Histórico Municipal de Ponte de Lima e Arquivo do Instituto Limiano Museu dos Terceiros que permitiram a construção de um conjunto de indicadores relativos à realidade da Vila de Ponte de Lima, aos seus encomendantes e ao tipo de encomenda artística reservada às procissões.

Ao nível dos encomendantes a nossa atenção convergiu essencialmente para as corporações laicais - as confrarias, sendo obrigatória nesta vertente da análise, um olhar mais detalhado para o papel que lhes coube enquanto impulsionadoras do desenvolvimento da actividade artística local.

A Colegiada Matriz de Ponte de Lima era o palco de todos os acontecimentos da vida religiosa desta comunidade e em particular destas manifestações devocionais. Como se organizava então este espaço?

A resposta encontramos-a num manuscrito datado de 7 de Janeiro de 1709 que aponta um conjunto de regras, usos costumes, privilégios e obrigações entre os quais as procissões.

Usos e costumes da matriz de Ponte de Lima

A paróquia tinha para além do prior, pároco municipal, um beneficiado tesoureiro, e outros três beneficiados. Tinham por obrigação rezarem missas conventuais cantadas aos domingos e dias santos.

A matriz tinha quatro ecónomos, cujos beneficiados eram do padroado real, rezavam as horas canónicas e missa três dias por semana: terças, quartas e sextas-feiras, isto porque à segunda-feira era celebrada a missa dos Fieis de Deus, às quintas-feiras eram as missas da confraria do Espírito Santo, e aos sábados, a missa da confraria de Nossa Senhora a Grande padroeira da Igreja.

Para além destas obrigações, os três beneficiados e os quatro ecónomos, oficiavam no coro as missas conventuais cantadas aos domingos e dias santos; eram obrigados a acompanhar as procissões das Ladainhas de Maio e Quaresma. Estas procissões faziam o circuito pelas capelas da vila, Misericórdia e à volta da igreja Matriz; também acompanhavam a procissão de São Vicente que ia à capela de Nossa Senhora da Guia, por ter a imagem do Santo; Dia da Invenção da Cruz, cuja procissão vinha de Refoios a acompanhar o Santo Lanho, juntando-se à procissão da vila que acabava na Matriz.

Todas as confrarias da Matriz de Ponte de Lima estavam dependentes da autorização do pároco, para exercerem as suas funções litúrgicas, não podendo ser rezada missa sem consentimento do mesmo. Contudo é aberta uma excepção à confraria do Espírito Santo, que se achava na posse de um privilégio que lhe permitia usar a Matriz nas suas funções de quinta-feira e nas festas, sem necessitar da prévia autorização do pároco.⁹

Como podemos constatar, o documento faz alusão às procissões que obrigatoriamente se faziam e às festas no capítulo reservado aos privilégios da confraria do Espírito Santo.

⁹ Arquivo do Instituto Limiano Museu dos Terceiros, *Usos e Costumes da Colegiada Matriz de Santa Maria Dos Anjos*, 1709

As celebrações festivas e as procissões no universo das confrarias

A Semana Santa foi desde o século XVII, considerado o mais importante acontecimento da vida religiosa. Festa maior com procissões sumptuosas, o esplendor era tónica dominante neste calendário litúrgico que procura acentuar e sublinhar a doutrina contra-reformista.

O contributo das confrarias, nas festas e procissões era por isso, inestimável. Olham estes acontecimentos com particular atenção, até porque tiram deles, altos dividendos, uma vez que por esta via incrementavam a devoção popular, aumentando o contingente de confrades que se alistavam nas suas fileiras.

A confraria confere de facto, grande importância às festas dos seus oragos e ao aniversário da sua fundação, manifestações essas que incluíam rituais processionais na sua essência de cunho devocional.

No momento da sua instituição, as confrarias tinham a preocupação de definir estatutariamente o calendário das suas festas e procissões. Estas acções reflectem e reforçam o carácter popular das confrarias, dimensionando simultaneamente a força devocional de cada uma delas.

Confraria do Espírito Santo

O capítulo segundo dos estatutos de 1751, determinava a realização da festa do seu orago, o Divino Espírito Santo, na terça-feira segunda Oitava da Páscoa;¹⁰ organizavam dois cabidos gerais¹¹ na quinta-feira a seguir ao Natal e à Páscoa. Esta iniciativa integrava uma missa solene e uma procissão à volta da igreja em louvor do Divino Espírito Santo; comemoravam anualmente o aniversário da morte dos seus irmãos, rezando às quintas-feiras uma missa no altar-mor. As quintas-feiras reservavam também os confrades para a denominada *Missa do Giro*.¹²

Confraria de Nossa Senhora da Expectação

A sua festa principal realizava-se no dia 21 de Dezembro. Em 1732, a confraria decide que em todos os Domingos e dias santos se rezasse uma missa pela alma dos seus irmãos.¹³

Na sequência das indulgências concedidas por Braga, a confraria estipulará no ano de 1742, as datas das suas quatro festas principais e da festa acessória. Realizava-se no dia 23 de Janeiro o dia dos Esponsais de Nossa Senhora; a 19 de Março o dia de S. José; na primeira segunda-feira depois dos oitavados da Páscoa comemoravam o

¹⁰ CARDONA, Paula Cristina Machado, *O Perfil Artístico das Confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna*, 1997. Faculdade de Letras da Universidade do Porto [Tese de doutoramento policopiada], 3 Vols. Vol. 2, Anexo III, Confrarias, confraria do Espírito Santo, Nº 150, p. 173

¹¹ Os estatutos da irmandade do Espírito Santo de 1633, determinavam a realização de três cabidos Gerais que se realizavam nas terças-feiras dos oitavados do Espírito Santo, quintas-feiras das oitavas do Natal, quinta-feira das oitavas da Páscoa. Caracterizavam-se por reuniões onde tinham assento todos os irmãos clérigos e leigos e destinavam-se a discutir todos os assuntos referentes à confraria.

¹² Idem, p. 175

¹³ Idem, Nº 8, p. 326. Esta decisão será reforçada por outro termo de Mesa datado de 2 de Dezembro do mesmo ano (Nº 9, p. 236-237)

“*Gaudiorum Beate Maria*”; a 2 de Junho, a celebração da Visitação “*Beate Maria*” e a 21 de Dezembro celebravam a festa da Senhora da Expectação.¹⁴

A confraria celebrava também festa em honra de Santa Teresa, instituída em 1734, por escritura de obrigação entre esta instituição e o Dr. Manuel Carneiro de Lima, na sequência da doação feita por este último de uma imagem com a referida invocação.¹⁵

Em 1796, a confraria delibera que a festa da Senhora devia ser solene, com exposição do Santíssimo Sacramento.¹⁶

Quanto às procissões, a confraria integrará em 1748 por decisão da Mesa desse ano, a procissão do Santíssimo, facto que se repetirá em 1796 por solicitação da Confraria do Santíssimo Sacramento.¹⁷ Participou numa procissão de preces, realizada a 18 de Setembro de 1746, desfilando com o andor de Santa Teresa.¹⁸

Confraria do Santíssimo Sacramento

Directamente envolvida nas celebrações da Semana Santa, esta confraria exaltarà inúmeras vezes que a mesma devia ser feita com “[...] *Todo o brillantismo e decencia*[...]”.¹⁹

A festa do Santíssimo Sacramento, estabelecido pelo calendário litúrgico, realizava-se no último Domingo de Maio, merecendo por parte da confraria uma cuidada atenção, concorrendo com todos os seus recursos para assegurar que este ritual processional tivesse grande solenidade e máxima dignidade. A procissão integrava danças alegóricas²⁰ e desfiles com o Santíssimo e outras imagens nos seus andores.²¹ Participavam activamente nas procissões de Corpus Christi, juntamente com as restantes corporações.

Segundo os seus estatutos, reservavam para a quinta-feira Maior a exposição do Santíssimo Sacramento e mandavam rezar uma vez por mês uma missa cantada que se complementava com procissão.²²

Confraria de Nossa Senhora do Carmo

O dia de Nossa Senhora do Carmo era comemorado a 26 de Maio e incluía uma missa rezada na sua capela.²³

O dia da festa da confraria, celebrava-se a 10 de Julho ordenavam os estatutos que esta cerimónia devia ser feita com o Santíssimo Sacramento exposto, devendo a missa ser cantada e composta por dois sermões. Por outro lado, em qualquer festa de Nossa

¹⁴ Idem, Nº 17, p.239-240

¹⁵ Vol. 2, Anexo II, Núcleo Notarial, Nº 15, p. 85

¹⁶ Confraria de Nossa Senhora da Expectação, Nº 56, p. 254-255

¹⁷ Idem, Nº 30, p. 244

¹⁸ Idem, Nº 25, p. 242

¹⁹ Confraria do Santíssimo Sacramento, Nº 31, p. 275. Em 1830, a Mesa determinava que para maior decência da solenidade, se deviam ornamentar seis anjos com emblemas adequados. (Nº 32, p. 276)

²⁰ Confraria do Santíssimo Sacramento, Nº 4, p. 264

²¹ Idem, Nº 10, p. 267

²² Confraria do Santíssimo Sacramento, P. 283

²³ Confraria de Nossa Senhora do Carmo, Nº 8, p. 288-289

Senhora, nos Sábados e Domingos, devia ser dita uma missa em honra da Senhora do Carmo.²⁴

Nos terceiros Domingos de cada mês, a confraria organizava uma procissão, desfilando os confrades com a imagem de Nossa Senhora do Carmo.²⁵

Confraria de Nossa Senhora a Grande

Organizava a festa de Nossa Senhora da Assunção, padroeira da Vila de Ponte de Lima, que se realizava no dia 15 de Agosto, com missa solene, exposição do Santíssimo, sermão e procissão.

Celebrava ainda a festa de São Cristóvão, no dia 25 de Julho, integravam estas celebrações, uma missa solene e sermão.

Rezavam uma missa em louvor de Maria Santíssima, todos os Sábados, excepto no Sábado referente à celebração da Semana Santa.²⁶

Como se observa, a propósito das confrarias que mencionámos, em rigor, todas estas instituições definiam nos seus estatutos o calendário das suas festas e procissões, que representavam pontos altos na sua missão devocional.

Cada cerimónia com os seus momentos específicos, temporais e espirituais, implicava a utilização de um conjunto de objectos, com significado e valor simbólico e funcional próprio. Estes objectos concorriam para o complemento cénico do ritual processional a vários níveis: imagens processionais, andores, pálios, equipamentos destinados a armações, objectos ligados à eucaristia, outros destinados a incensar, outros usados na ablução e aspersão e ainda outros destinados à iluminação, enfim equipamentos que as confrarias a seu cargo providenciavam, influenciando de forma transversal todas as artes – artes da madeira, pintura, ourivesaria e prataria, têxteis.

Máquinas processionais e Imagens processionais

Confraria do Espírito Santo

Desta tipologia de objectos artísticos encomendados especificamente para as procissões, descortinámos, num inventário da confraria do Espírito Santo datado de 1631, a referência de um retábulo usado nas procissões - *Hum retabolo que serve nas proçoçoins com seu panno de rede*²⁷; em 1637, novamente numa relação da fábrica da confraria aparece registado o mencionado retábulo processional com insígnia do Espírito Santo.²⁸

Julgamos trata-se de um passo processional, designado por máquina processional que servia para levar nas procissões imagens de santos ou composições escultóricas com temáticas relacionadas com a vida dos santos e ou episódios sacros. Estes equipamentos eram compostos por um embasamento, mais ou menos elaborado, sobre o qual se montava uma ou um grupo de imagens, habitualmente de tamanho natural retratando

²⁴ Idem, p. 304

²⁵ Idem, p. 305

²⁶ Confraria de Nossa Senhora a Grande, p. 307

²⁷ Anexo III, Confrarias, confraria do Espírito Santo, Receita e Despesa, N° 2, p. 177

²⁸ Idem, N° 4, p. 178

episódios sacros de grande efeito cenográfico. Podiam ser construídos em madeira entalhada, pintada e dourada, cartão ou metal.

Um outro inventário da confraria de 1664 menciona uma imagem do Espírito Santo numa caixa fechada.²⁹ Provavelmente trata-se da imagem processional que aparece claramente referida com essa designação no inventário de 1692. “Huma *imagem grande do Divino Espírito Santo, outra pequena que serve nas procissões com sua caixa.*”³⁰

Outro inventário elaborado entre 1701-1727, refere as mesmas imagens informando que uma imagem estaria colocada no altar da confraria e outra servia nas procissões.³¹

Por determinação da Mesa em 18 de Maio de 1752, a imagem processional do Espírito Santo é consertada.³² Obra entregue ao mestre pintor dourador limiano Vitório Soares, por preço de 3.000 réis. O Livro da Receita e Despesa do ano de 1753 - 1754, regista: “*Despesa com Vitorio Soares por estofar a imagem do Espirito Santo piqueno - tres mil réis 3000.*”³³ Nesta Mesa é ainda decidido comprarem uma imagem pequena para as procissões.³⁴

Confraria de Nossa Senhora do Carmo

No inventário elaborado em 1720 foi possível identificar a imagem da padroeira da confraria - Nossa Senhora do Carmo, com coroa de prata colocada no seu altar e uma imagem mais pequena da virgem com o menino pertencente a um oratório, possuindo ambas imagens coroas de prata. Deste inventário destaca-se por fim uma imagem de Cristo.³⁵

O inventário de 1822, para além de registar imagem grande de Nossa Senhora do Carmo, localizada no altar da confraria, informa-nos da existência de outra imagem da Virgem com o Menino, mais pequena, usada exclusivamente nas procissões e situada num oratório.³⁶

Estes dois exemplos revelam claramente que a imagem processional conferia o sinal de reconhecimento da memória devocional da confraria, ocupando um lugar de destaque no culto e no ritual processional.

Pálio Processional

Equipamento usado nas procissões destinado a cobrir o Santíssimo Sacramento, Santos Óleos na Sexta Feira Santa, relíquias, estátuas ou alto dignitário eclesiástico. Era uma estrutura composta por uma armação com 4, 6 ou 8 varas cobertas de tecido.

No caso das confrarias em análise registemos a encomenda integral ou parcial para este tipo de equipamentos.

²⁹ Idem, Nº19, Nº20, p. 186

³⁰ Idem, Nº 54, p. 201

³¹ Idem, Nº 56, p. 205

³² Idem, Nº 82, p. 142

³³ Arquivo do Instituto Limiano Museu Dos Terceiros, Livro em que se Lança o Recibo e Despesa na Forma dos Estatutos, 1750-1780, Confraria do Espírito Santo, fls. 27v.; 30-31v.

³⁴ Idem, Nº 67, p. 136

³⁵ Idem, p. 296; 299

³⁶ Idem, p. 300

A confraria do **Espírito Santo** decide em 1659, adquirir um palio em tela e tecido de brocado para as procissões³⁷; nova referência surge em 1760, relativa a um pálio composta por seis varas³⁸; aquisição de varas destinadas ao pálio³⁹; menção ao pálio em tela rosado de tafetá carmim com franja e seis borlas de ouro⁴⁰.

Confraria do **Santíssimo Sacramento** registo relativo à elaboração de seis varas, cobertas de latão destinadas ao palio.⁴¹ O inventário de 1852 alude ao palio em tecumã⁴² de ouro com seis borlas, galões e franção fino em ouro.⁴³

Confraria de **Nossa Senhora do Carmo**, o inventário de 1720 arrola um pálio em damasco branco com todos os seus aparelhos⁴⁴

A prataria das procissões

As confrarias desempenharam um importante papel no processo de encomenda de todo o tipo de objectos e equipamentos artísticos, dos quais mereceu da sua parte especial destaque a prataria sacra. Estas encomendas envolviam, na maior parte dos casos, avultadas somas de dinheiro. Peças, executadas vulgarmente em prata e em alguns casos em ouro, eram regra geral encomendadas nos grandes centros do norte do país, Porto, Braga e Viana, apesar de não ser despicienda a actividade dos ourives limianos.

O volume e o ritmo da encomenda destes objectos dependiam da necessidade de substituição de peças que com o uso e com o tempo se degradava; de questões de moda, ditando novos contextos estéticos e sobretudo porque estes objectos eram fundamentais à prática do ritual litúrgico.

Estas alfaías constituíam para a confraria uma marca incontornável de poder e identidade, reflectiam também, para os olhos dos seus confrades e da comunidade em geral, solidez financeira. Estas questões estão bem patentes na confraria do Espírito Santo que em 1624, a 11 de Janeiro, por decisão do juiz, é executada uma cruz de prata, para substituir a anterior dizendo textualmente o documento: “[...] *mandassem fazer huma cruz do tamanho he feitio que lbes parecesse de feição e modo que huma confraria tam honrrada como esta tem necessidade* [...]”⁴⁵

A mesma confraria delibera em reunião da Mesa de 1818, mandar fazer uma cruz, varas, turíbulo e naveta em prata, a imposição da utilização da prata é justificada pelo facto de qualquer outro material não ter a duração, nem o requinte necessários ao culto.⁴⁶

³⁷ Idem, N.º 4, p. 110

³⁸ Livro dos Termos de Mesa, 1760, 27 de Novembro, N.º 135, p. 165

³⁹ Livro em que se Lança o Recibo e Despesa na Forma dos Estatutos, 1774, N.º 121, p. 232

⁴⁰ Recibo e Despesa, Livro das Contas, 1658, N.º 18, p. 185

⁴¹ Livro da Receita e Despesa, 1796, N.º 7, p. 228

⁴² Variedade de palmeira cujas fibras, curtas e finas (tecum) são têxteis e servem para fazer redes e fios de pesca

⁴³ Inventário 1852, N.º Pp. 284 - 286

⁴⁴ Livro do Inventario, 1720 – 1834, p. 296

⁴⁵ Anexo III, Confrarias, Confraria do Espírito Santo, N.º 13, p. 115

⁴⁶ Idem, N.º 104, p. 150

Esta preocupação pelo ornato ostentatório é uma constante destas confrarias, como se ilustra uma vez mais, com o exemplo da confraria do Espírito Santo que determina em 1749 a aquisição de sedas, damascos; galões de ouro e prata para enriquecimento da sua fábrica.⁴⁷

No que concerne à confraria do Santíssimo Sacramento, registamos a decisão de Junho de 1799, de mandar executar um novo relicário para as procissões, para exposição do Santíssimo Sacramento, uma vez que a custódia se devia destinar ao trono por ser muito pesada, tornando impraticável a sua portabilidade nas procissões.⁴⁸ O relicário foi adquirido em 1799, por preço de 85.440 réis.⁴⁹

Esta mesma confraria mandará executar em 1852 uma cruz de prata destinada igualmente às procissões.⁵⁰

A confraria de Nossa Senhora do Rosário, por seu turno encomenda em Fevereiro de 1802, uma cruz processional, em prata para substituir uma anterior.⁵¹

Da vasta tipologia de alfaia litúrgica que mais encomendaram as confrarias, queremos destacar em particular as de cunho marcadamente devocional que se dirigiam ao rito processional – varas, campainhas, cruzes processionais, insígnias de confrarias, lanternas, umbelas, candelabros processionais e outros objectos de cariz devocional, que em regra serviam de adorno às imagens.

As alfaia Litúrgicas usadas nas procissões, registadas nos inventários das confrarias da Matriz de Ponte de Lima

CATEGORIAS	CARACTERÍSTICAS E FUNÇÕES	INVENTÁRIOS DAS CONFRARIAS DA MATRIZ DE PONTE DE LIMA
Objectos Processionais	Vara Processional: Vara em metal usada durante uma procissão pelos membros de uma confraria religiosa. A vara do juiz era geralmente em prata. A vara processional, apresenta-se com um castão, uma cruz, a insígnia ou uma estátua representando o orago da confraria.	Espírito Santo Duas varas de prata do Juiz e Chamador da confraria Três varas de prata Santíssimo Sacramento Varas de prata do Juiz Nossa Senhora do Carmo Vara de prata do Juiz
Objectos Processionais	Campainha Processional: Campainha que abre o cortejo processional para acompanhar o Santíssimo Sacramento ou Viático usada para advertir os transeuntes. Cruz Processional da confraria: Cruz usada numa procissão por um membro da confraria, distingue-se da cruz processional por uma fita em tecido à volta do braço da	Espírito Santo Campainha de prata Santíssimo Sacramento Campainha de prata Espírito Santo Cruz de prata de meio relevo com manga de veludo carmim, tela, cordões e haste

⁴⁷ Idem, Nº 56, p. 131-132

⁴⁸ Idem, Nº 19, p. 270

⁴⁹ Idem, Receita e Despesa, Nº 9, p. 281

⁵⁰ Idem, Confraria do Santíssimo Sacramento, pp. 284-285

⁵¹ Idem, Nº 12, p. 327

Objectos Processionais	<p>cruz, por vezes essa fita aparece presa por baixo do nó da haste da vara.</p> <p>Cruz da Paixão: Cruz com representação de objectos da Paixão é utilizada por confrarias penitentes para abrir as procissões da Semana Santa</p> <p>Cruz Processional: Cruz utilizada nas procissões ou nos enterros com a figura de Cristo numa das faces e por vezes a Virgem Maria ou um Santo noutra face. Içada sobre uma haste, pode apresentar-se com campainhas e na base um nó e a imagem de S. João e da Virgem num suporte à parte. Pode ser colocada no altar sob uma base – Pé da Cruz.</p> <p>Insígnia da Confraria: Emblema em forma de medalhão que os membros da confraria usam à volta do pescoço ou aplicada nos paramentos. A insígnia representa geralmente o orago ou o emblema da confraria.</p> <p>Lanterna Processional: lanterna içada sobre uma haste, transportada na procissão para acompanhar o Santíssimo Sacramento ou Viático. Apresenta-se em pares e possui normalmente decoração religiosa. Quando acompanha o viático, a lanterna pode apresentar-se com campainha processional.</p> <p>Umbela Processional: Sombrinha transportada nas procissões como sinal de veneração ao Santíssimo Sacramento, ao papa, a um cardeal, um bispo ou a outros altos dignitários do clero. A umbela processional, é de cor branca para o Santíssimo Sacramento, branca ou vermelha para o papa, vermelha ou violeta para o cardeal, violeta ou verde para um bispo e por vezes azul para outros altos dignitários do clero.</p> <p>Candelabro Processional ou Tocheiros: Espécie de candelabro com aparadeiras, içado numa vara sem base, usada na procissão para acompanhar o Santíssimo Sacramento ou nas missas solenes, depois do <i>Sanctus</i> até à Comunhão.</p>	<p>Cruz alta para acompanhamento dos irmãos da confraria Cruz de prata com Cristo e Pomba Cruz com haste de prata</p> <p>Nossa Senhora da Expectação Cruz grande de prata da procissão</p> <p>Santíssimo Sacramento Cruz das procissões de prata</p> <p>Nossa Senhora do Carmo Cruz de prata à romana com imagem de Cristo numa das faces e de Nossa Senhora do Carmo na outra Cruz com manga dos defuntos Cruz de latão prateada com vara de prata Cruz de metal com haste de prata</p> <p>Espírito Santo Diadema Guardas de costados com insígnia do Espírito Santo</p> <p>Santíssimo Sacramento Medalha com custódia de prata da batina</p> <p>Santíssimo Sacramento Umbela de seda lisa</p> <p>Espírito Santo Tocheiros</p>
Objectos Devocionais	<p>Atributos da Imagem Sagrada: Objecto em metal representando um ou mais atributos iconográficos, aplicados numa imagem sagrada ou pertencentes à imagem, permitindo caracteriza-la.</p> <p>Resplendores: Objecto que se apresenta em forma de disco, círculo ou meio círculo colocado na cabeça de uma imagem, de um personagem sagrado, vulgarmente a Virgem com o Menino</p>	<p>Nossa Senhora da Expectação Quatro Verónicas de prata Pena de prata da imagem de St.ª Teresa</p> <p>Nossa Senhora da Expectação Seis resplendores de prata Resplendor de S. Francisco Xavier Resplendor de St.ª Teresa</p>

<p>Objectos Devocionais</p>	<p>Paz: Placa de pequena dimensão, em metal com representações religiosas (Crucifixo, Natividade, Sagrada Família) que os fieis e por vezes o celebrante abraçam em sinal de paz. Apresenta nas costas um apoio que serve para expor verticalmente a representação.</p> <p>Coroa Devocional: Coroa colocada como ornato na cabeça de uma imagem sacra, geralmente a Virgem e o Menino.</p> <p>Coroa Votiva: Coroa oferecida à igreja por um soberano ou um papa, por vezes como Ex-Voto (Coroa Ex-voto) ou como relicário (Coroa Relicário). A coroa votiva está geralmente pendurada por cima de um altar e pode estar associada a uma cruz pênsil. A coroa votiva pode também ser colocada sobre o altar.</p> <p>Relicário: Caixa, cofre ou outro tipo de objecto destinado a guardar e expor as relíquias. Existem duas categorias de relicários: os de grande dimensão destinados à exposição da relíquia, vulgarmente localizado no altar (relicário em forma de cofre, caixão, ou caixa imitando a arquitectura de uma igreja; relicário morfológico; cruz relicário; estátua relicário; quadro relicário).</p> <p>Relicários portáteis: Pequenos cofres que contêm relíquias ou diversos objectos sagrados. Podem ser colocados dentro dos altares (sepulcro relicário). Habitualmente os relicários apresentam certificados de autenticidade das relíquias. Alguns móveis ou objectos da igreja podem conter relíquias, tornando-se relicários (banqueta relicário, tabernáculo relicário, ostensório relicário).</p>	<p>Santíssimo Sacramento Resplendor da imagem do Senhor em folha-de-flandres</p> <p>Espírito Santo Paz de prata</p> <p>Nossa Senhora do Carmo Duas coroas de prata do Menino e da Senhora Duas Coroas de prata da Senhora</p> <p>Nossa Senhora a Grande Coroa de prata</p> <p>Santíssimo Sacramento Relicário para as procissões</p>
-----------------------------	---	---

As festas e as procissões através da prática dos empréstimos/ aluguer de alfaias litúrgicas

Por regra os empréstimos da fábrica das confrarias estavam limitados pelos estatutos e ocorriam em situações muito específicas: não se podia proceder a empréstimos de determinado tipo de objecto; limitava-se os empréstimos para fora da igreja Matriz e fazia-se depender do consentimento generalizado dos oficiais da Mesa destas instituições a cedência da fábrica. Contudo, os empréstimos e o aluguer da fábrica das confrarias significavam em muitos casos, dividendos para essas instituições, aparecendo

na documentação dados relativos aos rendimentos auferidos anualmente, pelo aluguer de determinada fábrica.

A documentação estudada, permitiu-nos concluir que a confraria do Espírito Santo era a que mais alfaias litúrgicas emprestava e alugava, não só para as confrarias da Matriz como também para as que se localizavam fora dela e curiosamente para outras instituições como é exemplo a Câmara e alguns particulares.

O quadro seguinte, com base nas informações estudadas da confraria do Espírito Santo, avalia o tipo de peças vulgarmente emprestadas e alugadas, as confrarias e instituições de destino e os eventos a que se destinavam.

Empréstimo e aluguer da fábrica da confraria do Espírito Santo

DATA	TIPO DE PEÇA	CONFRARIA E INSTITUIÇÕES DE DESTINO	EVENTOS
1750-1772	Castiçais Tocheiros Borlas de ouro Ceroferários	Santíssimo Sacramento	Semana Santa.
1751-1771	Tocheiros prateados Castiçais de prata Borlas de ouro Ceroferários	Nossa Senhora da Expectação	Festa da Senhora.
1751 ¹³	Castiçais Ceroferários	Igreja Matriz	
1752	Castiçais de Prata	Convento de Vale Pereiras	Solenidade do Senhor.
1754-1767	Banquetas Turíbulos Naveta Tocheiros Castiçais prateados Castiçais de prata	Ordem Terceira	Para a exposição do Santíssimo Sacramento na quinta-feira mor, Semana Santa.
1755-1774	Tocheiros Fábrica proibida	Mordomos das Quarenta Horas	Função das Quarenta Horas
1758-1771	Tocheiro Castiçais Cruz Cálice Ceroferário Turíbulo e Naveta	Almas	Aniversário das Almas.
1766	Tocheiros prateados	Nossa Senhora das Dores (situada na igreja da Ordem Terceira)	Para Exposição do Santíssimo no dia 21 de Março
1766	Tocheiros de prata	Nossa Senhora da Conceição	
1767	Tocheiros	Nossa Senhora do Carmo	
1770	Castiçais Ceroferários	Confraria do Senhor Jesus	

A par da função reservada a cada um destes objectos, de acordo com o cerimonial a que se destinavam, os mesmos constituíam o património simbólico e material das confrarias.

As procissões representavam um paradigma de vivências muito próprias, estas manifestações simbolizavam o elo de intercepção entre o divino atemporal e profano temporal. O espaço, neste caso a igreja Matriz regia-se por um conjunto de regras que tornava o culto num somatório de gestos e práticas que funcionavam com uma orgânica muito própria.

Esse corpo vivo dava sentido e justificava cada um dos objectos que se associavam entre si no interior do templo.

O cerimonial que nos dispomos a analisar é um exemplo bem claro de como o retábulo, a imaginária, o mobiliário, o púlpito e o órgão, as alfaías litúrgicas e a paramentaria, funcionavam como um todo integrado em cada momento do espaço e tempo litúrgico.

A cor usada no período barroco era um elemento primordial na visualização simbólica dos suportes retabulares, da imaginária e da paramentaria, consubstanciando e reforçando o efeito cénico do espaço religioso.

A igreja em geral e os altares das confrarias em particular, ornamentavam-se para momentos mais solenes com ricos paramentos seguindo como é óbvio, um quadro simbólico complexo que determinava o tipo de paramento e o seu expoente cromático. Esse quadro evoluía de acordo com as celebrações ou funções do calendário litúrgico e por esse motivo, a cor do paramento seguia uma paleta cromática que ia do branco ao negro, passando pelo roxo, amarelo, vermelho, verde, com especial destaque para o ouro.

Na paramentaria, ao complemento simbólico da cor, correspondia também uma grande variedade nos tecidos usados. Na confecção dos ornamentos e dos paramentos clericais os mais nobres, eram constituídos por tecidos exóticos: damascos, damasco de Itália, brocados, caxemiras, sedas, cetins, veludos, tafetás. Os mais vulgares usavam como matéria-prima o linho e a lã e os mais singulares a holandilha; o chamelote e os cairos.

O tipo de paramento também diversificava, bem como a sua função. Nas grandes áreas reservadas ao templo, armavam-se, penduravam-se e colocavam-se frontais, panos e toalhas de altar; sanefas, panos de nichos, panos de estante, panos de túmulos. Executavam-se painéis e frontais destinados à ornamentação dos altares; cortinas que eram usadas nos arcos, janelas e portas; toalhas para as credências, esquifes, mangas de cruz, ornamentos de púlpitos e pálios. Estes últimos, eram elementos primordiais nas procissões e a sua importância era de tal ordem, que em 1660, assistimos ao caso extremo da confraria do Espírito Santo, aplicar os fundos das missas, para alugar um pálio que se destinava a uma cerimónia sua.⁵²

Outro tipo de equipamento têxtil era a genericamente designada por “*ornamento*” ou “*ornato rico*”, constituíam peças muito complexas e de elevado preço, disso é exemplo, o impedimento que a confraria do Espírito Santo decretou em 1747, do empréstimo do seu “*ornato precioso*”, definindo que o mesmo devia ser usado exclusivamente nas

⁵² Anexo III, Confraria do Espírito Santo, Nº 5, p. 110

cerimónias do Espírito Santo, estando os mesários que não cumprissem, sujeitos às penas definidas nos estatutos.⁵³ Outro exemplo refere-se ao ornamento mandado executar pela confraria do Santíssimo Sacramento a 15 de Dezembro de 1759, composto por damasco branco agaladoo com galões de ouro para servir nas funções dos Terceiros Domingos.⁵⁴ Destinados exclusivamente às cerimónias da Semana Santa, eram os cortinados de damasco e os ornamentos do esquife de veludo preto que a confraria do Espírito Santo pontualmente emprestava às suas congéneres Santíssimo Sacramento e Senhor Jesus e à Ordem Terceira.⁵⁵

Com uma função específica, os paramentos enquadravam-se nas estruturas arquitectónicas dos templos, eram usados em variados momentos e tempos litúrgicos. A documentação tornou possível relacionar de forma directa paramentos, festas e procissões.

Confraria do Espírito Santo, empréstimos e aluguer de paramentos para as procissões e festas do calendário litúrgico

DATA	FESTAS E PROCISSÕES	CONFRARIAS, ORDENS RELIGIOSAS, ENTIDADE PÚBLICA
1680- 4 de Julho	Festa de São Pedro	Confraria de São Pedro
1688- 11 de Março	Função do <i>Descendimento da Cruz</i> , festa das Almas	Confraria das Almas
1749- 13 de Maio	Semana Santa	Ordem Terceira
1750- 10 de Junho	Festa do Senhor	Santíssimo Sacramento
1751- 29 de Abril	Procissão das Cruzes	Ordem Terceira
1751-13 de Agosto	Ascensão e Assunção	Nossa Senhora a Grande, S. Sacramento
1751-9 de Novembro	Festa da Senhora da Expectação, 21 Dezembro	Nossa Senhora da Expectação
1751- 4 Novembro	Aniversário pelas almas dos irmãos defuntos	Ordem Terceira; Irmandade de São Pedro; confraria de Nossa Senhora Expectação
1751-30 Dezembro	Festa do Senhor Jesus	Confraria do Senhor Jesus
1752- 25 de Maio	Festa de Corpus Christi	Câmara Municipal

⁵³ Idem, confraria do Espírito Santo, N° 49, p. 129

⁵⁴ Idem, Confraria do Santíssimo Sacramento, N° 9, p. 266; N° 64, p. 135; N° 89, p.145; N° 92, p. 146

⁵⁵ Idem, confraria do Espírito Santo, N° 55, p. 131

1752- 15 de Junho	Solenidade do Senhor	Convento de Vale Pereiras
1752- 22 de Junho	Festa de São Pedro	Confraria de São Pedro
1752-2 de Novembro	Festa do Aniversário	Ordem Terceira, confraria de Nossa Senhora Expectação
1753- 12 de Abril	Semana Santa	Santíssimo Sacramento
1754- 27 de Junho	Festa do Apostole S. Pedro Festa no Convento de Vale Pereiras	Confraria de S. Pedro Convento de Vale Pereiras
1755- 30 de Janeiro	Solenidade das Quarenta Horas	Mordomos das Quarenta Horas
1755- 15 de Maio	Procissão das Cruzes	Ordem Terceira
1756- 27 de Maio	Festa do Santíssimo Sacramento	Confraria do Santíssimo Sacramento
1758-16 de Fevereiro	Aniversário das Almas	Mordomos das Almas
1760- 20 de Março	Quinta feira Santa Tragédia da Procissão das Capas	Ordem Terceira Reverendo Reitor da Correlhã
1761- 23 de Abril	Festa de São Lúcio, dia 26 de Março	Ordem Terceira
1761- 29 de Outubro	Festa de N. Senhora da Conceição	Confraria de Nossa Senhora da Conceição
1763- 17 de Março	Sexta feira Santa, procissão do enterro	
1766- 20 de Fevereiro	Aniversário das Almas	Mordomos das Almas
1766- 20 de Março	Exposição do Santíssimo	Devotos de Nossa Senhora das Dores
1766- 3 de Abril	Celebração da festa do Cabido Geral da Ressurreição do Senhor	
1766- 11 de Dezembro	Festa de Nossa Senhora da Conceição	Devotos de Nossa Senhora da Conceição
1766- 15 de Dezembro	Festa de N.S. da Expectação, 21 de Dezembro	Confraria de Nossa Senhora da Expectação

1767- 4 de Junho	Festa de <i>Corpus Christi</i>	Câmara Municipal
1767- 26 Setembro	Festa de Nossa Senhora das Dores	Ordem Terceira
1767- 17 Novembro	Festa do Carmo	Confraria de Nossa Senhora do Carmo
1768- 26 de Março	Vésperas Solenes de Corpo de Deus	Câmara Municipal
1769- 14 Dezembro	Dia do Senhor Jesus	Mordomos do Senhor Jesus
1770- 25 de Janeiro	Função de Quinta-feira Mor	Santíssimo Sacramento
1773- 8 de Março	Semana Santa	Confraria de Nossa Senhora da Guia
1733/1734	Festa de Santa Luzia, festa de Nossa Senhora do Rosário de São Bento, festa do Senhor Jesus, festa de São Sebastião, Procissão de Santa Maria Madalena, festa dos Fieis Defuntos, festa de Nossa Senhora das Neves, festa de Santo António, festa da Senhora da Penha, festa de S. João de Deus, festa de <i>Corpus Christi</i> , festa de S. Roque, festa das Pereiras, festa dos Terceiros, festa das Quarenta Horas, festa de S. Pedro o Mártir, festa de Nossa Senhora da Conceição.	
1734/1735- 1735/1736	Festa de São Benedito, Festa de S. Tiago, aniversário de Nossa Senhora da Expectação, procissão dos Passos, Procissão das Cinzas, festa de Santo Estêvão da Facha, festa de S. Sebastião da Igreja, festa de S. Sebastião de Fora, Cruzes da Senhora da Luz.	
1749/1750	Festa de Nossa Senhora da Piedade, Invenção de Santa Cruz Ordem Terceira, Festa de Nosso Senhor dos Passos, Festa de Santo António, festa no convento de Vale Pereiras, festa do Coração de Jesus, festa de Nossa Senhora da Penha, festa de Nossa Senhora do Carmo, festa de Santa Luzia, festa de Nossa Senhora da Conceição, festa do Senhor Jesus, festa das Almas, festa de S. José, festa de <i>Corpus Christi</i> .	

A utilização desses objectos reservados às procissões e festa tinham uma tal importância que, casos houve, em que as confrarias da Matriz se juntaram para dividirem os gastos com ornamentos mais dispendiosos, ou ainda mais elucidativo, definirem como para a prataria sacra, medidas dissuasoras de empréstimos. Todos os estatutos analisados mencionam este tipo de medidas, reforçadas sempre que necessário nos Termos da Mesa das confrarias.

Os objectos litúrgicos, conjugados de acordo com os seus valores funcionais, davam sentido místico aos rituais do calendário litúrgico. O ponto mais alto era a Semana Santa, cujo cerimonial celebrava a Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo. Por isso, apresentava-se com uma estrutura muito complexa ao nível dos rituais que encerrava,

essa estrutura define-se pelos momentos do próprio cerimonial que seguidamente se demonstra.

Compêndio de cerimónias da Semana Santa

À luz do Compêndio de Cerimónias da Semana Santa da Matriz de Ponte de Lima, um manuscrito de 1836, tentámos montar o esquema no qual se inscreviam cada um dos momentos que comportava os rituais da Semana Santa: **Domingo de Ramos**, das **Matinas das Trevas**, **Quinta Feira Mor**, **Sexta Feira Mor**, **Adoração da Cruz**, **Sábado Santo**, **Bênção da Fonte**, **Véspera de Corpus Christi**, **Missa Solene**.

Estes momentos, correspondiam a áreas específicas do templo, quase sempre a capela-mor, outras capelas desempenhavam igual papel de destaque como a do Santíssimo Sacramento e a de Nossa Senhora do Carmo.

Nestas cerimónias o templo estruturava-se de forma a permitir que as componentes decorativas, retábulos e imagens, se revestissem de superior significado, cumprindo a sua mais elevada função servir a divindade. Era frequente as confrarias pagarem a armadores para que os seus altares e retábulos se ornamentassem com a espectacularidade que as celebrações exigiam. A confraria do Santíssimo Sacramento, por exemplo, na sua reunião de 5 de Janeiro de 1744, decide adjudicar a armação da Matriz para as cerimónias da Semana Santa ao armador que garantisse a melhor relação qualidade preço.⁵⁶ O preço das armações diferia em função do número de capelas e altares a ornamentar e da cerimónia a que se destinava.

Para o ritual da Semana Santa, todas as capelas da eram preparadas com todo o *ornato*, e *decência*. O mobiliário integrava-se e ajustava-se como qualquer outro elemento ao cerimonial. Vulgarmente existente nas Igrejas, a credência, móvel que servia de apoio ao altar, localizava-se habitualmente junto deste. Sobre este móvel eram colocadas todas as alfaias litúrgicas a serem usadas nas missas.

As alfaias litúrgicas, variavam em número e espécie, destinavam-se a apoiar integralmente a missa e o seu conteúdo funcional era variadíssimo: sacras, turíbulo e navetas para os diferentes momentos do incenso; caldeira para as bênçãos que se faziam, o hissopo para a aspersão; a píxide, os castiçais, o cálice e a custódia, o missal e a sua respectiva estante e a cruz. A par destes objectos, a paramentaria, cuja cor variava em função dos ritmos das cerimónias: verde, símbolo da vida e da esperança, usava-se no ofício do tempo, desde a oitava Epifania até à septuagésima e desde a oitava de Pentecostes até ao Advento.⁵⁷

Roxo, símbolo da penitência, usada fundamentalmente no período Quaresmal, nomeadamente na bênção das Cinzas, na bênção dos Ramos, procissão das Velas, missas da Paixão do Senhor. Esta cor era usada em regra, em todas as procissões, excepto nas do Santíssimo Sacramento, na festa de *Corpus Christi*, nos dias solenes e na Acção de Graça.⁵⁸

Branco, símbolo da pureza, usava-se nas primeiras vésperas das Vigília do Natal, até à oitava da Epifania, exceptuando algumas festas.

⁵⁶ Idem, confraria do Santíssimo Sacramento, N.º 3, p. 264

⁵⁷ TEIXEIRA, José de Monterroso - Triunfo do Barroco, Fundação das Descobertas, 1991, p. 251

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 252

Preta, símbolo do luto, e da penitência, esta cor era usada nos paramentos destinados à Sexta Feira Santa e aos ofícios dos defuntos.

Vermelho, símbolo do amor divino e humano, está associada ao martírio e à morte de Cristo e ao Mistério da Eucaristia. É usada na missa da Vigília de Pentecostes até ao fim da missa do Sábado seguinte; nas festas da Paixão, de Mártires, nas dos Santos Inocentes, nas festas dos Santos cujas relíquias se conservam na igreja em que se celebravam estas cerimónias. O vermelho era ainda a cor das festas de Santa Cruz.

A forma e feitio variavam também em função dos suportes a que se destinava o paramento: para adorno de uma determinada estrutura ou como indumentária religiosa, ajustando-se aos cargos eclesiástico, dentro de uma hierarquia que ditava a utilização da ou das indumentárias: celebrante, diácono, subdiácono, acólito, mestre-de-cerimónias, sem esquecer que aos laicos das confrarias, por exemplo, estava-lhes destinada uma paramentaria específica, habitualmente designada por opas, com simbologia adequada à devoção que representavam.

Associadas à simbologia cromática, o clero paramentava-se de acordo com os rituais, entre outro tipo de indumentária, usavam pluvial, casulas, dalmáticas, capa de asperges, estolas e manípulos, sobrepeliz.

O tipo de tecidos era também muito diversificado, a aplicação dos brocados, damascos ou sedas era uma característica determinada pelo tipo de paramento e pela cerimónia a que se destinavam. Por exemplo, a casula, uma das vestes sacerdotais de maior distinção, devia ser de seda e tecido fino com bordados de fio de ouro ou prata, como impunham os regulamentos da Igreja.⁵⁹ A capa de asperges era usada nos dias de grande solenidade em que o celebrante da missa, depois de aspergir o altar três vezes, descia até ao transepto da Igreja para benzer os fiéis.⁶⁰

Por fim, as procissões, cerimónias que encerravam uma série de gestos e correspondiam a percursos muito bem definidos, com paragens e andamentos, compreendendo distâncias mais ou menos curtas, mais ou menos extensas - da sacristia para a capela-mor, ou para o púlpito por exemplo, ou do interior para o exterior, à volta do templo, ou em direcção a outras capelas e igrejas, fazendo-se na maior parte dos casos, acompanhar por confrarias, com especial destaque para a do Santíssimo Sacramento.

Domingo de Ramos

O percurso processional respeitava uma ordem bem definida: à frente seguia o turiferário, o subdiácono com a cruz, que desfilava no meio dos ceroferários, seguia-se o clero e por último o celebrante e o diácono.

Esta procissão correspondia a um percurso que se centrava no interior da Matriz, dirigindo-se posteriormente para o exterior, percorrendo o templo em seu redor.

Quanto às alfaias litúrgicas, determinava o manual as seguintes: Missal que era colocado no lado da Epístola; naveta, colher e turíbulo para o incenso; caldeira de água benta e hissope para a bênção e aspersão dos Ramos. Na procissão, utilizavam-se os turíbulos, cruzes e castiçais.

⁵⁹ TEIXEIRA, Ob. cit. p. 250

⁶⁰ Idem, ibidem. p. 252

Das Matinas das Trevas

Esta cerimónia, estava relacionada com as matinas de quinta-feira que se rezavam na quarta-feira à tarde, era feita no altar-mor, excepto as matinas e as laudes que se rezavam no meio da igreja. O altar era armado com seis velas de cera amarela e um crucifixo colocado entre as velas.

A este ritual assistia o pároco que rezava as matinas e as laudes, o sacristão, os cantores e o mestre de cerimónia.

Quinta Feira Maior

A procissão era formada dentro da igreja e servia para no fim da mesma se colocar o santíssimo no trono. Uma outra procissão vinha da Misericórdia até à porta da Igreja onde se encontravam os confrades do Santíssimo Sacramento e o pároco que não levava cruz, nem o juiz da irmandade a vara. Formavam-se posteriormente duas alas entre os irmãos da Misericórdia, no meio das quais passava um andor com a imagem do Senhor da Cana-Verde, seguido pelos confrades da confraria do Santíssimo Sacramento.

Uma particularidade da Matriz de Ponte de Lima, segundo o ritual bracarense, consistia no facto de ser a confraria do Santíssimo Sacramento a fazer a procissão em redor da igreja, pelo seu interior, sendo a imagem do Senhor transportado numa custódia ou trono.

Sexta Feira Maior

O ofício era feito no altar lateral da parte do Evangelho, armado com seis velas amarelas apagadas, no meio das quais se colocava a cruz e o crucifixo, estava este último coberto com um véu preto.

A sacristia era o local do templo por onde saíam os sacerdotes; na capela-mor, do lado do Evangelho estava colocado o pátio.

Os intervenientes desta cerimónia saíam da sacristia, segundo esta ordem: à frente o turiferário, sem turíbulo, depois os ceroferários, sem círios; seguia-se o mestre-de-cerimónias, o subdiácono e o diácono e atrás o celebrante. Compunha este grupo o acólito e os cantores.

Adoração da Cruz

A procissão abria com os turiferários com os turíbulos e navetas; seguidos pelo subdiácono, com a cruz entre dois ceroferários; seguia-se o mestre-de-cerimónias, por fim os ministros sagrados e o celebrante. A procissão terminava na capela-mor aí, o diácono tirava a custódia do trono entregando-a ao celebrante.

Finalizada a procissão, o Sacramento era colocado sobre a Ara e o Santíssimo de novo incensado.

Sábado Santo

A preparação da função para este dia respeitava o mesmo princípio da missa solene, com a particularidade de ser feita a bênção do lume à porta da igreja. Outro dos locais do templo que concentrava parte do ritual, era a sacristia e o altar-mor.

Os ritmos da procissão centravam-se nos seguintes trajectos: sacristias até à porta da igreja para a bênção do lume, findo este ritual dirigiam-se para o centro da igreja,

onde se fazia uma paragem, seguindo posteriormente para a capela-mor dando-se início à missa.

Domingo da Ressurreição

Todos os clérigos juntavam-se ao grupo composto por músicos e por irmãos da confraria do Santíssimo Sacramento. Os ministros sagrados paramentavam-se com os paramentos ricos e os confrades das confrarias com paramentos de cor branca e dirigiam-se à capela-mor. Neste local estava preparado o púlpito que usava na procissão. Esta procissão percorria todas as capelas que tinham em exposição o Santíssimo Sacramento desde quinta-feira, neste percurso pelas igrejas e capelas do termo da vila, ficava de fora a capela de Nossa Senhora da Guia, por ser distante. Regressavam depois à Matriz, onde o pregador subindo ao púlpito anunciava a Ressurreição do Senhor.

Bênção da Fonte

A cerimónia era feita junto da Pia Baptismal, outra localização desta cerimónia era o altar-mor no qual se celebrava a missa.

O celebrante, diácono, subdiácono, sacristão, acólitos e cantores, participavam no cerimonial, o primeiro usava estola roxa, que substituíra por branca, quando se dava início à missa.

O percurso processional formava-se na sacristia. Daqui partiam em direcção à pia baptismal para iniciarem a cerimónia da *bênção da fonte* e deste local dirigiam-se ao altar-mor para celebrarem a missa.

Vésperas Solenes do Corpus Christi

O espaço reservado a esta cerimónia era o altar do Santíssimo Sacramento, sendo a sacristia o ponto de partida da cerimónia tal como nos outros momentos. O sacrário e a tribuna estavam no epicentro deste ritual, o primeiro encerrava o Santíssimo Sacramento e o segundo expunha-o.

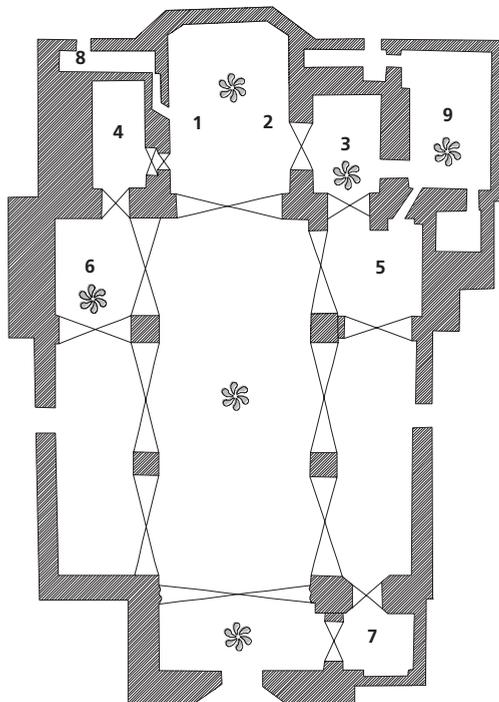
A procissão formava-se no altar do Santíssimo Sacramento e seguia em direcção ao altar-mor, incensando-se o Sacramento, posteriormente formava-se um cortejo em redor do templo, retornando no fim à capela do Santíssimo.

Missa Solene

Cerimónia bastante complexa do ponto de vista da sua montagem e encenação, mantém contudo características comuns às funções já descritas neste cerimonial. Assim, o ponto de partida da cerimónia era a sacristia, reservando-se a função para o altar-mor. O manual refere a posição e a ordem de entrada no templo dos intervenientes da cerimónia: à frente o subdiácono com o cálice, seguido do diácono com o missal e atrás o celebrante com as mãos levantadas, outros protagonistas eram o mestre-de-cerimónias, os acólitos e os cantores.

Da indumentária usada destaca-se a dalmática e o véu de ombros, mas o detalhe de maior interesse reserva-se aos barretes usados pelo celebrante, ministros sagrados, diácono e subdiácono estes deviam ser tirados ao chegar ao supedâneo do altar caso estivesse exposto o Santíssimo.

Das alfaias litúrgicas que se preparavam para a missa solene, impunha-se o cálice, castiçais, turíbulo e naveta. O altar-mor encontrava-se devidamente armado porque durante toda esta cerimónia o Santíssimo Sacramento estava exposto.



Esquema da Igreja Matriz de Ponte de Lima, Séc. XIX

✿ **Espaços da Matriz de Ponte de Lima contemplados no cerimonial da Semana Santa**

- 1- Confraria do Espírito Santo
- 2- Confraria de Nossa Senhora a Grande
- 3- Confraria do Santíssimo Sacramento
- 4- Confraria de Nossa Senhora da Expectação
- 5- Confraria de Nossa Senhora das Dores instituída no Altar do Senhor Jesus
- 6- Confraria de Nossa Senhora do Carmo
localizada na capela pertencente a Nossa Senhora da Piedade
- 7- Capela de Nossa Senhora da Conceição
- 8- Sacristia do Espírito Santo
- 9- Sacristia do Santíssimo Sacramento

Capela-mor, concentrava a totalidade do cerimonial.

Capela do Santíssimo Sacramento, reservada às cerimónias das Vésperas Solenes de *Corpus Christi*.

Capela de Nossa Senhora do Carmo, celebrava parte do ritual de Sábado Santo.

Sacristia, local do templo por onde entravam todos os intervenientes do cerimonial e de onde partiam os percursos processionais.

Entrada principal do templo, destinada ao cerimonial de Sábado Santo e Bênção do Lume.

Nave Central, local de paragem de vários rituais e do trajecto processional de Sábado Santo.

Todo o cerimonial traduz com grande riqueza de pormenor, os momentos do ritual da Semana Santa. A carga simbólica e o efeito cénico de todos os objectos e equipamentos artísticos usados, serviam para persuadir o crente de forma emotiva e transcendental.

As procissões integradas nas festas litúrgicas e a parafernália de objectos que a servem, conjugavam-se eficazmente revelando cada uma das partes de um todo que tinha por principal objectivo exaltar a divindade.

Os objectos usados, conjugados entre si, codificados segundo escalas funcionais específicas, para além da nobreza dos seus suportes, continham um grande poder plástico e visual, acentuando o modo marcadamente sumptuoso e ostentatório destas manifestações públicas.

Sumptuosidade e ostentação, que como vimos, nos são reveladas em primeira mão pela dinâmica das confrarias.

As rubricas destas instituições relativas aos gastos com festas e procissões, que incluíam as despesas com as armações de altar, música, sinos, cera, incensos, luminárias, tinham uma tradução importante no seu quotidiano, estes elementos eram essenciais a todo o tipo de cerimónias e representavam uma significativa fatia das suas despesas anuais.

Vive-se um período em que do ponto de vista das mentalidades em geral e da religiosidade em particular, se promove as manifestações exteriores das devoções, que corresponde precisamente à fase de florescimento da actividade artística das confrarias, o que justifica o empenho das mesmas na realização das festas e procissões marcadas por um timbre de espectacularidade, onde pontuava poder e riqueza.

Há ainda que salientar que as festas e as procissões de carácter devocional têm uma acentuada repercussão pública traduzida numa enorme popularidade.

Toda a parafernália da festa barroca, destinava-se a reforçar a mensagem religiosa. Os interiores dos templos ornamentavam-se com uma grandiosidade transcendental; as montagens dos desfiles processionais com as suas representações figurativas, eram imponentes, como impressionante seria a música, os fogos e as luminárias.

As festas, mas sobretudo os rituais processionais, quase sempre de grandes dimensões, aliadas aos majestosos aparatos cénicos que os compunham, transmitiam com profundo significado o valor da devoção, constituindo talvez o mais persuasivo elemento ao serviço da evangelização das comunidades.

Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos

Luís Alberto Esteves CASIMIRO^{1*}

RESUMO

Os elementos simbólicos que integram as pinturas da Anunciação, e que não correspondem a prefigurações ou temas bíblicos, são muito diversos e constituem elementos fundamentais para compreender o significado da mensagem subjacente. A presença destes elementos iconográficos transforma algumas pinturas em «verdadeiros tratados de teologia» e deverá ser compreendida no contexto da época em que foram utilizados. Neste artigo, que se baseia na investigação realizada no âmbito da nossa Tese de Doutoramento, tentamos esclarecer o significado de alguns dos símbolos e atributos mais significativos das pinturas da Anunciação, o que permitirá, não somente compreender melhor tais pinturas, como, também, evidenciar que, por parte dos artistas ou dos respectivos comitentes, havia um profundo conhecimento teológico e das fontes literárias, entre as quais salientamos os Evangelhos Apócrifos.

ABSTRACT

The symbolic elements that integrates the paintings of the Annunciation, and that do not correspond to biblical subjects, are very important for understand the meaning of the underlying message. The presence of these iconographic elements transforms some paintings in "true treated of theology" and should be understood in the context of the epoch in that were utilized. In this paper we intent clarify the meaning of the most important symbols and attributes of the paintings of the Annunciation, what will permit, not only better understand such paintings, as, also, patent the deep theological knowledge and the knowledge of literary sources, namely the Apocryphal Gospels.

^{1*} Professor Auxiliar convidado do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Açafate

A figuração do açafate constitui uma remanescência dos Evangelhos Apócrifos que apresentam Maria ocupada na confecção do véu do Templo de Jerusalém, tarefa que lhe fora entregue pelos sacerdotes depois de tirarem sortes entre as diversas donzelas². Parece-nos, todavia, poder alargar o simbolismo deste objecto a outros campos. Efectivamente, pensamos ver neste utensílio uma forma de salientar Maria como a dona de casa atenta e a esposa diligente de que fala o livro dos Provérbios (Pr 31, 10-28), ocupada em trabalhos vulgares da vida do quotidiano, tipicamente femininos, mostrando

que a jovem de Nazaré escolhida por Deus para acolher o Verbo Divino no seu seio era uma mulher igual às mulheres do seu tempo e, portanto, conhecedora das tarefas femininas, tal como nos relatam os Apócrifos do Novo Testamento.

Com efeito, sabemos, pelos Evangelhos Apócrifos que a Virgem aos três anos de idade foi entregue pelos seus pais, Joaquim e Ana, para ser educada no Templo cumprindo, assim, uma promessa feita antes do nascimento da jovem. Juntamente com outras donzelas, Maria recebe uma educação esmerada que incluiria, naturalmente, uma aprendizagem nas tarefas consideradas, então, próprias da mulher, como era todo o trabalho de labores. Assim, não existindo muitas pinturas que apresentem uma alusão explícita à educação da Virgem no Templo, a figuração do açafate, e dos restantes acessórios, podem ser utilizados simplesmente como uma referência a estes trabalhos femininos que exaltam o valor da mulher e valorizam as suas qualidades.

Açucena

Desde as mais remotas origens que as primeiras civilizações desenvolvidas junto aos grandes rios utilizam o simbolismo floral para exprimir conceitos abstractos inerentes à própria essência da flor como beleza, fragilidade, brevidade, perfeição e renovação³.

Os textos veterotestamentários utilizam, com frequência, este simbolismo das flores, para expressar determinadas realidades associadas às contingências da vida humana. Também o Cristianismo, desde os seus primórdios, dando continuidade à tradição do povo bíblico, faz uso das flores para dar expressão a novos conceitos relacionados



Fig. 1. *Llaves de la Virgen en el Templo*, Mestre desconhecido (séc. XVI) Barcelona

² Cf. *Proto-Evangelho de Tiago* XI,1; *Evangelho de Pseudo-Mateus* IX, 2.

³ Cf. MARIA QUIÑONES, Ana – *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995, p. 21.

com as suas crenças. Isto mesmo pode ser visto tanto nos textos patrísticos como nas primeiras manifestações da arte paleocristã na qual se percebe a força do simbolismo do mundo vegetal que vai atribuindo, a símbolos antigos, novos significados ou criando outros que vão perdurando ou desaparecendo ao longo dos séculos. Um dos que se conservou é, precisamente, o da açucena.

Trata-se da espécie designada, em botânica, por «*lilium candidum*», originária do Oriente, pertencente à família das liliáceas e conhecida popularmente por «Lírio-de-São-José», atendendo, sem dúvida, ao relato do *Livro sobre a Natividade de Maria*, apócrifo que descreve o fenómeno da vara florida de José, ocorrido quando se procurou encontrar um homem da casa de David para receber Maria a partir do momento em que ela não poderia continuar a permanecer no Templo de Jerusalém⁴. Apesar de serem, muitas vezes, utilizados como sinónimos, é necessário referir que a açucena e o lírio são flores diferentes. No caso das pinturas portuguesas da Anunciação, apenas são representadas açucenas.

A presença desta flor pode ser entendida, não só, como uma alusão à Primavera, tempo privilegiado de flores, dado que no calendário juliano, tinha início no dia 25 de Março, dia em que ocorreu a Anunciação, como ainda ao nome de Nazaré (que para S. Bernardo significa «flor»), mas sobretudo, diz respeito à própria Virgem Maria para indicar que Cristo nascerá de uma Virgem. Por isso, são raras as pinturas em que falta a açucena, seja numa jarra ou nas mãos do Anjo Gabriel, como símbolo da eleição de Maria, de pureza, inocência, virgindade e castidade⁵. No caso de se tratar de um ramo onde se destacam três flores abertas é feito, mediante este símbolo, uma alusão à tríplice virgindade de Maria (*ante partum, in partu e post partum*) a que se refere São João Damasceno⁶.

Importa considerar, ainda, um novo significado que apresenta uma visão diferente e complementar de tudo quanto já foi referido e embora se aplique directamente a Maria particularmente neste momento da Anunciação nunca antes fora referido: a açucena simboliza o abandono à vontade de Deus, à Providência Divina que provê às necessidades dos seus eleitos: como refere uma parábola de Cristo: “Olhai como crescem os lírios do campo: não trabalham nem fiam! Pois Eu vos digo: nem Salomão em toda a sua magnificência se vestiu como qualquer deles” (Mt 6, 28-29). Apenas contando com a Providência Divina, o lírio apresenta-se melhor vestido que Salomão em todo o seu esplendor. Por extensão, também a açucena, simboliza o abandono místico à vontade de Deus⁷.

Baldaquino

A figuração do baldaquino nas pinturas da Anunciação, nomeadamente, nas pinturas portuguesas, assume um especial significado quando se encontra disposto sobre a

⁴ Cf. *Livro sobre a Natividade de Maria* VII, 4. O florescimento da vara de José, está devidamente desenvolvido em MACEDO, António de Sousa – *Eva e Ave*. Lisboa: [s.n.], 1676, Parte II, Capítulo XXII, pp.376-377.

⁵ Cf. FERGUSON, George – *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1961, pp. 33-34.

⁶ Cf. *Homilia sobre a Natividade de Maria*, 5.

⁷ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, p. 652.



Fig. 2. *Anunciação*, Garcia Fernandes (c. 1525-1530)
Setúbal, colecção particular

figura de Maria (fig. 2). Este elemento arquitectónico que, habitualmente surge associado ao altar, de modo a identificar e demarcar um espaço sagrado é representado quer sobre o leito da Virgem Maria, quer, como referimos, sobre a sua própria figura. Sendo Maria verdadeiro tabernáculo, onde habita o Filho de Deus, após a Encarnação, não podemos deixar de estabelecer um paralelismo entre a presença de Cristo no seio de sua Mãe, o altar, o baldaquino e o dossel. Assim, remetemos a análise do significado mais aprofundado deste elemento para a entrada referente ao dossel.

Cântaro

A ligação, estabelecida entre este utensílio doméstico e as pinturas da Anunciação, lança raízes nos Evangelhos Apócrifos que relatam o acontecimento apresentando o Colóquio Angélico dividido em duas partes. Nestes textos, o primeiro contacto do Anjo Gabriel com Maria ocorre quando esta se dirige para a fonte buscar água. No Proto-Evangelho de Tiago XI, 1, diz-se expressamente que Maria pegou no cântaro e foi enchê-lo de água. Por seu

lado, o Evangelho de Pseudo Mateus IX, 1, afirma: “*No dia seguinte, enquanto Maria se encontrava junto à fonte enchendo o cântaro com água, apareceu-lhe o anjo de Deus [...]*”. Por fim, o Evangelho Arménio da Infância V, 1, refere “*[...] Maria tomou o seu cântaro e foi à fonte em busca de água.*” A Igreja Oriental, mais influenciada por estas fontes apócrifas, cedo representou Maria junto da fonte ou do poço segurando na mão um cântaro, quando surge o Anjo Anunciador (fig. 3).

Todavia, a figuração do cântaro não teve continuidade na pintura do Norte da Europa, e na Itália, e também não conhecemos representações da Anunciação na pintura francesa e espanhola da primeira metade da centúria de Quinhentos, onde esteja representado o cântaro (pequenos recipientes sim) com a importância e o lugar de destaque que possui na pintura portuguesa, onde são frequentes as representações daquele Mistério no qual se vislumbra a presença, mais ou menos discreta, deste utensílio tipicamente nacional.

Além de revelar a influência exercida pela arte bizantina sobre a pintura portuguesa da época considerada, ainda que por vias desconhecidas, o cântaro relaciona-se com o tema da água, que encontra particular impacto nas pinturas da Anunciação seja para aludir à fonte selada, ou ao poço de águas vivas a que se refere o Cântico dos Cânticos (Ct 4, 12, 15) e que a Igreja aplica a Maria. Para Federico Revilla, o cântaro, como outras vasilhas antropomórficas, são um atributo da mulher pela sua vinculação com a água, chegando por isso a representar a Grande Mãe (receptáculo da vida)⁸. Este significado pode estar associado ao cântaro das pinturas da Anunciação, atendendo não só aos aspectos mencionados, mas, também, pela alusão a um dos quatro elementos, a água interpretada sempre como fonte de vida e de regeneração.



Fig. 3. *Anunciação na fonte/poço*, Toroslav (início séc. XIV) Recklinghausen, Palácio dos Ícones

Castiçal/Vela

Nas pinturas portuguesas da Anunciação estes acessórios surgem sempre associados, por isso serão analisados em conjunto porque, efectivamente, se completam (fig. 5). O castiçal, destina-se a conter a vela, neste sentido pode ser interpretado como símbolo da Virgem Maria que transporta no seu seio o Filho de Deus⁹. Por sua vez, a vela encontra-se representada segundo uma de três variantes: pode estar acesa, apagada ou ainda fumegante, com o pavio incandescente, e libertando uma coluna de fumo



Fig. 4. *Virgem da Anunciação*, Mestre da Lourinhã (c. 1520-1525) Cascais, igreja matriz

dando a indicação que acabou de ser apagada. A interpretação de cada uma destas situações varia atendendo ao contexto geral da pintura e a outros elementos simbólicos. Estamos, pois, perante um objecto polissémico que necessita de ser tratado com muito cuidado, de modo a prevenirmos contra a falácia do dicionário referida por Ernst

⁸ Cf. REVILLA, Federico – *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 83.

⁹ Cf. *L'ANNONCIATION de la Renaissance à nos jours*. Entrada: *Chandelle/Bougie*.

Gombrich¹⁰. Com efeito, a vela pode ser interpretada como uma alegoria da fé e, neste caso, poderíamos ver nela uma alusão à firmeza da fé de Maria que, como Abraão, confia na Palavra de Deus e se dispõe a fazer incondicionalmente a sua vontade¹¹. Estando acesa pode simbolizar a oração de Maria, mas ser, também, expressão da presença de Cristo Redentor que triunfa sobre a morte e sinal da sua divindade¹².

Resta-nos referir o caso em que a vela acaba de ser apagada e apresenta o pavio incandescente. Não havendo estudos efectuados a este respeito avançamos com algumas hipóteses. Será que tal representação corresponderá a um forma de materializar o «sopro» de Deus, que actua sobre Maria dando origem a uma Nova Criação, a uma vida nova como aconteceu no início dos tempos quando o mesmo sopro insuflou vida em Adão? Teria sido este sopro que apagou a vela? Ou existirá uma alusão à profecia de Isaías que ao referir-se ao Servo de Javé o apresenta dizendo: “Eis o meu servo, que Eu amparo, o meu eleito que Eu preferi. Fiz repousar sobre ele o meu espírito para que leve às nações a verdadeira justiça. Ele não gritará, não levantará a voz, não clamará nas ruas. Não quebrará a cana rachada, não apagará a mecha que ainda fumega.” (Is 42, 1-3).

Este «Servo de Javé» é identificado no Novo Testamento com o próprio Jesus Cristo. Por isso, poderá ter existido uma intenção clara de mostrar que aquele cujo nascimento é anunciado pelo Anjo Gabriel, não é outro senão o Servo eleito, sobre quem repousa o Espírito de Deus, ou seja, o seu próprio Filho.

Por outro lado, Guilherme Durando, (c. 1230-1296), bispo de Mende, apresenta um significado que pode ser transposto para o contexto da pintura da Anunciação. Refere ele que as virgens levavam velas acesas, segundo um costume antigo e precisado pelo Pontifical Romano na Idade Média, para demonstrar a sua semelhança com as virgens prudentes do Evangelho que permanecem vigilantes com a candeia sempre acesa prontas para receber o Esposo que pode chegar a qualquer momento. Maria é a Esposa, vigilante e prudente que mantém viva a chama acesa aguardando a vinda do seu Esposo, que está prestes a chegar. Assim se salienta a sabedoria e a prudência de Maria¹³.

Cetro

O facto do Anjo Gabriel ser portador de um cetro tem, em nossa opinião, as suas origens primitivas no Livro dos Juízes, onde se faz referência ao bastão transportado pelo anjo que anuncia a missão a Gedeão. De facto, após ser relatada a vocação deste guerreiro, o escritor sagrado conclui com um sinal prodigioso realizado pelo anjo: “O anjo do Senhor estendeu a extremidade do bastão que tinha na mão e tocou na carne e nos pães ázimos; saiu fogo da rocha e devorou a carne e os pães ázimos” (Jz

¹⁰ Gombrich refere que, tal como as palavras, o significado das imagens não pode ser utilizado de forma desenquadrada do contexto. Cf. GOMBRICH, Ernst – *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 23-24.

¹¹ Cf. CANTÓ RUBIO, Juan – *Símbolos del arte Cristiano*. Salamanca: Univers. Pontificia de Salamanca, 1985, p. 224.

¹² Cf. MONREAL Y TEJADA, Luis – *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Alcantilado, 2000, p. 467.

¹³ Cf. *L'ANNONCIATION de la Renaissance à nos jours*. Entrada: *Chandelle/Bougie*.

6, 21). Neste caso, tal como a vara de Moisés, o bastão é símbolo do poder de Deus. Sensivelmente, até ao século XIII, era o atributo mais frequente do mensageiro divino nas pinturas da Anunciação¹⁴. Depois desta data, o Anjo Anunciador, sobretudo na arte italiana, passou a transportar na mão um ramo de açucenas que, por vezes, se vê substituído pelo ceptro.

Ao longo dos séculos, o bastão recebeu diversos tipos de ornamentação que variam segundo a imaginação, a capacidade técnica do pintor e a época, situação esta que leva os artistas portugueses, por exemplo, a transpor para o ceptro a arte da ourivesaria (fig. 5).

Mais do que um simples mensageiro, Gabriel é o embaixador do Altíssimo. A palavra que pronuncia é a palavra de Deus, por isso, com alguma frequência, é figurado esboçando o gesto do orador. O ceptro que o Anjo leva na mão, como os arautos dos tempos passados é não só o símbolo da sua missão de embaixador de Deus junto de Maria, mas revela o poder e a autoridade de que se encontra revestido.

Por vezes os pintores servem-se do ceptro como forma de reforçar o significado da mensagem de que o Anjo é portador. Por isso, deparemos com ceptros rematados com uma pequena figura de vulto representando o rei David, ou com uma esfera, símbolo do poder soberano de Deus, com a figuração mais ou menos trabalhada artisticamente de uma flor-de-lis e, neste caso constitui uma remanescência do ramo de açucenas que outrora era portador. Noutros casos assistimos a um remate acastelado com pesadas estruturas douradas construídas à semelhança das arquitecturas góticas, fazendo recordar os esmerados trabalhos de ourivesaria que pela mesma época eram mandados construir para uso nas celebrações litúrgicas. Outras vezes são rematados por uma simples pedra preciosa, ou então por uma cruz, evocando a do Cálvário onde Cristo haveria de entregar a sua vida, constituindo, neste caso, uma forma clara de efectuar a ligação entre os dois momentos indissociáveis da Redenção de Cristo: a Encarnação e a Redenção.



Fig. 5. *Anunciação*, Gregório Lopes (c. 1531-1540) Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁴ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*. [S.l.] Éd. Servites, 1943, p. 11.

Concha (arquitectura)

O tímpano aconcheado que serve de elemento decorativo do frontão existente no portal de entrada da câmara da Virgem (fig. 5), coloca-nos perante um exemplo claro do que deve ser uma interpretação prudente dos símbolos presentes numa pintura. Com efeito, a utilização da vieira não é exclusiva dos painéis da Anunciação, pois surge associado às mais variadas manifestações artísticas e aos mais diversos temas. Assim, teremos de colocar, em primeiro lugar, a hipótese de se tratar, simplesmente, de uma forma decorativa utilizada em diferentes manifestações artísticas sem possuir, portanto, um significado especialmente adaptado ao tema da Anunciação.

Apesar de tudo, em nome do rigor científico que deve presidir à investigação, não devemos excluir a possibilidade de ter sido utilizada a vieira com um carácter simbólico associado à Anunciação, razão pela qual apresentamos a nossa interpretação deste símbolo. Tratando-se de um elemento associado à água, é necessário ser enquadrado no âmbito do significado de purificação, de vida nova, de regeneração a que se encontra ligado o símbolo da água. Também não pode se excluía uma alusão ao Baptismo, pois aquele que é baptizado renasce para uma vida nova: vida do Espírito, tornando-se uma criatura nova, ou seja, dá-se uma nova Criação. Ora, é precisamente isto que acontece com a Encarnação: uma recapitulação da Criação original. São Tomás de Aquino refere que Cristo toma a mesma carne de Adão para purificar a natureza humana¹⁵, estando pois subjacente o conceito de renovação e purificação associado à água e por inerência, também à concha. Nesse sentido, a Anunciação comemora a “criação do primeiro homem que teve lugar, também, no dia 25 de Março”¹⁶.

Importa salientar que não estamos de acordo com a interpretação da vieira nas pinturas da Anunciação que pretende ver neste elemento uma ligação à deusa pagã Vénus, por associação com a célebre pintura de Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vénus*. De facto, tal interpretação, salvo na vertente elementar do sentido de nascimento, encontra-se perfeitamente desenquadrada deste contexto, atendendo tanto à finalidade catequética que possuíam as pinturas junto do povo menos culto, mas também porque tal referência seria inútil pois seria incompreendida por quem não conhecesse a referida pintura de Botticelli.

Decálogo

Quer seja representado de modo isolado, ou nas mãos de Moisés, no caso da *Anunciação* de Francisco Henriques, em Alpiarça, o decálogo, ou seja, as Tábuas da Lei, entregues por Deus a Moisés contendo os Dez Mandamentos representam a Antiga Lei e o início do tempo *sub lege*. A finalidade deste símbolo é estabelecer um paralelismo antitético com Cristo o «Novo Moisés», o verdadeiro libertador da humanidade e o autor da Nova Aliança e da Nova Lei. Com Cristo cessa o tempo *sub lege* e inicia o tempo *sub Gratia*.

¹⁵ Cf. TOMÁS DE AQUINO, Santo – *Suma de Teologia* III, questão 31, artigo 1.

¹⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Fra Angelico. Dissemblance et figuration.*, Paris: Flammarion, 1995, p. 116.

Dossel

O dossel que sobrepuja o leito da Virgem é um elemento simbólico que faz a sua aparição nas pinturas da Anunciação no decurso do século XV¹⁷. Na pintura flamenga, talvez mais que na italiana, a sua presença assume um certo impacto dado os pintores dos Países Baixos meridionais, de uma forma geral, procurarem retratar com maior fidelidade o interior e os pormenores do quarto de Maria criando um ambiente de recolhimento e intimidade, de certo misticismo, no qual se deveria desenrolar a Saudação Angélica. No caso português o dossel é representado com muita frequência, sendo raras as obras em que não se encontra, embora a força da sua expressão seja muito diferente de painel para painel.

Em termos latos, o seu significado alude à protecção recebida por quem se situa coberto pelo dossel¹⁸. É necessário ter em conta também a sua forma que sendo quadrangular se encontra relacionada com a terra e os bens terrenos e, sendo circular, alude ao céu ou aos bens celestiais¹⁹. Não podemos perder de vista o facto de depararmos com o dossel colocado sobre o tálamo ou aberto sobre a Virgem. Neste último caso já referimos que, em nossa opinião, se encontra associado ao simbolismo do baldaquino pelo que remetemos para esta entrada um estudo mais aprofundado deste símbolo. Porém, quando figurado sobre o tálamo (fig. 5), deveremos ter em conta o significado deste móvel, analisado adiante, enquanto lugar simbólico do desposório espiritual, entre Maria e o Espírito Santo, do qual resulta a concepção virginal do Filho de Deus que ocorre sob a protecção e o beneplácito de Deus Pai.

Importa sublinhar o facto de depararmos com a representação do dossel com a forma circular (dossel de pavilhão) que, como acabámos de referir, se refere ao céu e aos bens celestes (fig. 5 e 6). De facto, a aparência deste tipo de dossel é muito semelhante ao tipo iconográfico utilizado para a representação da tenda como se verifica, nomeadamente, em duas pinturas de Piero della Francesca: *Madonna del Parto* (c. 1465) e *Sonho de Constantino* (c. 1460).



Fig. 6. *Anunciação*, Mestre de Abrantes (c. 1548-1550) Abrantes, Igreja da Misericórdia de Abrantes

¹⁷ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*, p. 90.

¹⁸ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, p. 428

¹⁹ *Ibidem*.

Perante tal semelhança parece-nos existir uma alusão directa ao significado da tenda ou do tabernáculo do Antigo Testamento, enquanto sinal da morada de Deus entre os homens. Com o anúncio do Anjo Gabriel e após a Encarnação, a presença de Deus na história da Humanidade deixa de ser uma presença simbólica para passar a ser real, dado que o Verbo Divino, ao tomar a nossa carne no ventre da Virgem se encontra verdadeiramente presente no seu seio e, portanto entre os homens. Este parece-nos ser o simbolismo mais profundo e verdadeiramente adequado para a representação do dossel circular nas pinturas da Anunciação.

Drap d'honneur

A presença desta cortina nas pinturas da Anunciação (fig. 7) tem sido, até ao momento, sempre interpretada como uma alusão ao véu do Templo de Jesusalém que os sacerdotes tinham confiado a Maria, depois de tirarem sortes, segundo os relatos dos Evangelhos Apócrifos a que já nos referimos. De facto, diversas representações da Anunciação oriundas, principalmente, da Igreja Oriental, apresentam Maria a fiar ou a tecer enquanto decorre o diálogo com o Anjo Gabriel, o que constitui uma clara ilustração dos relatos apócrifos. Porém, o que se representa em tais pinturas é Maria ocupada na tarefa de tecer o véu do Templo e não o próprio véu, circunstância que, para nós, assume uma enorme diferença atendendo ao significado deste véu.

Quando Cristo expira sobre a Cruz, os evangelistas sinópticos referem que “*o véu do Templo rasgou-se em dois, de alto a baixo*” (Mt 27, 51; Mc 15, 38; Lc 23, 44). Por este véu do Templo pode entende-se tanto a cortina que separava o pátio do Santuário (*bekal*), como a que dividia o Santuário do Santo dos Santos (*debir*). O romper do véu significa que se quebraram as barreiras entre Deus e os homens, uma vez que já não existia tal separação simbolizada pelo véu.

Se nas pinturas da Anunciação se encontrasse representado o véu do Templo, estaria a ser figurado um acessório que significava uma barreira entre Deus e a Humanidade o que não se enquadra no âmbito do significado da Anunciação quando a mensagem torna claro que o Emanuel (Deus conosco) se torna presente junto dos homens. Assim, é necessário distinguir uma alusão à tarefa de confeccionar a cortina para o Templo através da representação dos artefactos ligados à costura como o açafate, os tecidos e a tesoura, dedal novelo e agulha, da representação dessa mesma cortina que, quanto a nós não acontece.



Fig. 7. *Anunciação*, (porm.) Jorge Afonso (atr.) (c. 1520-1525) Setúbal, Museu de Setúbal

Para compreender a presença do drap d'honneur é necessário efectuar uma breve resenha histórica. Nos primeiros tempos em que se desenvolve a iconografia da Anunciação, estava muito viva a noção de que o mistério de Deus feito homem deveria permanecer oculto ao demónio²⁰. Encontramos já em germen essa noção em alguns escritos de São Paulo (1 Cor 2, 7-8; Rom 16, 25; Ef 3, 9; Col. 1, 26, mas é com as cartas de Santo Inácio de Antioquia († c. 107), concretamente na Carta aos Efésios 19, 1, que esta noção ganha uma verdadeira expressão: “Y quedó oculta al príncipe de este mundo la virgindad de María y el parto de ella, del mismo modo que la muerte del Señor: tres misterios sonoros que se cumplieron en el silencio de Dios.”²¹. A este autor seguem-se outros nomeadamente Santo Ambrósio († 397) que no «Tratado sobre o Evangelho de S. Lucas» refere: “[...] a virgindade de Maria haveria de enganar o príncipe deste mundo que, vendo-a unida ao seu esposo, nada suspeitou sobre o seu parto.” (Livro II, cap. I, 3), referência que esclarece como o nascimento, como a Encarnação foram mistérios que permaneceram ocultos ao «príncipe destemundo». Por sua vez, São Tomás de Aquino trata deste assunto na Suma de Teologia (Suma de Teologia III, questão. 29, artigo1), onde se mostra defensor da mesma convicção.

Estamos, pois, diante de uma questão que permaneceu inalterável durante séculos estando viva durante a primeira metade da centúria de Quinhentos e passando ainda muito além dessa época. De facto, citando, apenas como exemplo, o *Marial* do P. Frei Luís de Azevedo, verificamos que apoiando-se em diversos Padres da Igreja afirma ao tratar da Festa da Anunciação:

“[...] la razon porque conuino que la Virgen serenissima nuestra Señora fuesse desposada, fue para que se le encubriesse al demonio por este camino el misterio de la encarnacion del hijo de Dios. [...] Vna de las cosas donde mas burlasse le hizo al demonio, fue encubrirle el arte como Dios se hizo ombre, y assi nunca el demonio atino a persuadir a sus Idolatras, adoradores y cultores suyos, que alguno siendo Dios eterno se hiziesse hombre [...]. Pues esta fue la burla que al demonio se le hizo que por ser la Virgen desposada se le encubriesse el hazerse Dios eterno hombre, y assi el misterio dela encarnacion del hijo de Dios fue encubierto al demonio con el matrimonio de la Virgen, que viendola desposada auia de pësar que el hijo era de Ioseph su esposo.”²²

Uma pintura que pode ajudar a esclarecer este aspecto é a *Anunciação* de Lorenzo Costa (fig. 8), composta por duas onde é o Anjo Gabriel que surge oculto pela cortina e não a Virgem, numa indicação clara que a sua mensagem permanece escondida ao príncipe deste mundo. Tal figuração não teria sentido ocorrer no painel do Anjo

²⁰ Cf. FOURNÉE, Jean – *Commentaires sur l'iconographie de l'Annonciation*. Paris: [s.n.], 1954, pp.13-14.

²¹ Citámos a partir de RUIZ BUENO, Daniel – *Padres Apostólicos*. Madrid: BAC, 1993, p. 458.

²² Cf. AZEVEDO, Luís de, P. Frei – *Marial, Discursos morales en las fiestas de la reina del cielo nvestra Señora*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602, pp. 44-45.

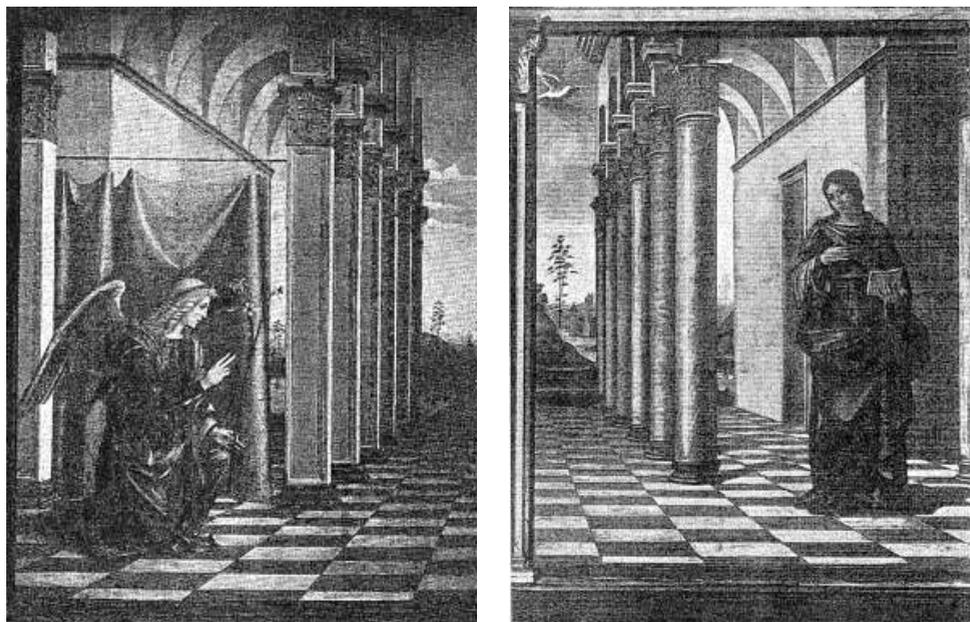


Fig. 8. *Anjo Gabriel e Virgem da Anunciação*, Lorenzo Costa (finais do séc. XV-início do séc. XVI)
Bologna, San Petronio

no caso de pretendermos interpretar o *drap d'honneur* como uma alusão ao véu do Templo tecido por Maria.

Assim, entendemos que a presença do *drap d'honneur* não se destina a efectuar uma alusão ao véu do Templo de Jerusalém, mas trata-se, antes de mais, de um recurso iconográfico utilizado pelo pintor de forma a salientar que o Mistério da Encarnação foi algo que permaneceu oculto a Satanás, aspecto que teologicamente se mostra muito mais importante que uma simples referência à tradição apócrifa relacionada com a cortina do Templo.

Esteira / Tapete

São diversas as pinturas portuguesas da Anunciação onde se reproduzem tapetes persas ou esteiras congolosas. Estas últimas, em menor quantidade reflectem as trocas comerciais com os povos africanos, embora o significado da sua figuração permaneça o mesmo da representação dos tapetes orientais. Estes são vistos de modo muito diverso entre os povos ocidentais e os orientais. Para os primeiros trata-se, na maior parte dos casos, de um mero acessório prático ou decorativo, enquanto para os segundos constitui «um elemento importante da sua vida pessoal, familiar e privada»²³. Para efectuar as suas devoções o homem oriental utiliza o «tapete de oração» sobre o qual se coloca para rezar. Assim, este torna-se um *templum*, ou seja um espaço sagrado separado de tudo o que o rodeia considerado mundo profano. Há pois uma delimitação da sacralidade do espaço de oração correspondente ao tapete, que isola o orante do mundo exterior²⁴.

²³ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*, p. 74.

²⁴ *Ibidem*.

Em termos simbólicos também a cor tem a sua função: sendo o tapete predominantemente vermelho significa felicidade e gozo, sentimentos que se enquadram no espírito geral do anúncio a Maria. Por outro lado, enquanto símbolo estético o tapete expressa a noção de jardim, ideia inseparável do «Jardim do Éden» que tem uma especial importância nas representações da Anunciação. Assim, no caso das pinturas passadas no interior dos aposentos de Maria, onde são raras as aberturas para o exterior que permitam a inclusão de paisagens com jardim, a presença da destes elementos ganha um significado acrescido. Entendido sob esta perspectiva, a presença do tapete, poderia ser uma forma de substituir a ausência da representação do Paraíso.

Encontrando-se a Virgem em oração no momento em que recebe a embaixada do Anjo Gabriel, a presença do tapete reforça essa atitude ao mesmo tempo que salienta o carácter sagrado do espaço onde a jovem de Nazaré se encontra bem como a solenidade do momento da Encarnação de Cristo.

Janela / Veduta

Para Julián Gallego, a janela constitui uma variante da veduta “que os pintores do século XV inventaram para quebrar a monotonia das paredes das suas cenas e para dar uma representação mais completa do espaço representativo”²⁵. Precisando um pouco mais este conceito afirma:

“Com este sistema, o artista consegue dar uma representação relativamente satisfatória do mundo, sem se meter nos terríveis problemas que acarreta a imitação da paisagem: os limites da janela são como a moldura de um quadro e, na realidade, a «veduta» é como um «quadro dentro do quadro» que o justapõe num espaço distinto, cuidadosamente limitado [...]”²⁶.

Porém, independentemente do tema introduzido pela «veduta», a janela, em si mesma, enquanto constitui um vão aberto, simboliza receptividade, aspecto inerente ao anúncio efectuado pelo Anjo²⁷. Efectivamente, a atitude receptiva de Maria é um aspecto a destacar dado que tem como resultado o acolhimento da mensagem divina transmitida pelo Anjo e culmina com a proclamação do seu consentimento: «*Fiat mihi secundum verbum tuum*», de enormes consequências para a Humanidade.

Por outro lado, a janela envidraçada que por vezes encontramos representada nas pinturas da Anunciação também nos remete para a simbologia do vidro que, ao ser atravessado pelos raios luminosos, os raios divinos, permanece inalterável. Estamos perante uma metáfora marial destinada a simbolizar, ao mesmo tempo, a fecundidade virginal de Maria, a concepção e nascimento miraculoso de Cristo²⁸.

²⁵ Cf. GÁLLEGO, Julián – *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 255.

²⁶ Cf. GÁLLEGO, Julián – *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 87.

²⁷ ÁVILA, Ana – *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1993, p. 67.

²⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, p. 30.

Jardim fechado (*Hortus conclusus*)

A figuração do jardim fechado nas representações da Anunciação tem a sua fonte literária no livro do Cântico dos Cânticos, no qual se pode ler: “*Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*” (Ct 4, 12). O *hortus conclusus* é um espaço fechado (cercado) por qualquer elemento físico (paliçada sebe, muro, muralha), no interior do qual cresce uma vegetação abundante: ervas verdejantes, flores variadas, plantas e árvores de fruto. Por vezes, este jardim é ladeado por um bosque que faz a transição para a paisagem envolvente ou manifesta a natureza selvagem. A simbologia do jardim é complexa e permite diversas leituras consoante o contexto da sua figuração.

Nas pinturas da Anunciação pensamos que a presença do jardim fechado poderá fazer alusão a duas realidades. Em primeiro lugar, ao próprio jardim do Éden onde existia toda a espécie de vegetação e árvores de fruto, ou seja, uma alusão ao Paraíso terrestre perdido para a humanidade pela desobediência de Adão e Eva, mas que foi recuperado pela obediência e colaboração de Maria, que permitiu a Encarnação do Verbo o qual, através do sacrifício na Cruz e Ressurreição abriu as portas do Paraíso, restituindo-o à Humanidade.

Em segundo lugar, como refere Jean Delumeau, o jardim fechado é uma imagem simbólica da virgindade de Maria:

“O hortus conclusus do paraíso terrestre resvalou [...] para o simbolismo mariano e a evocação da virgindade de Maria. Esta, diziam os monges poetas foi um «jardim fechado, uma vez que Cristo desceu sobre ela como o rocío». A referência a este respeito era S. Jerónimo que tinha escrito que o «Hortus conclusus [...] é uma imagem que se assemelha a Maria, mãe e virgem.» Daí as múltiplas representações de Maria no meio de um jardim fechado, com o menino divino ao colo ou em adoração diante dele.”²⁹

A partir de São Jerónimo o conceito do jardim fechado, como símbolo da virgindade de Maria, difundiu-se por toda a Patrística e perdurou durante séculos servindo, inclusivamente, de motivo inspirador para o enquadramento de pinturas da Anunciação. Em síntese, o *hortus conclusus* das pinturas da Anunciação, simboliza a virgindade protegida e fecunda da Mãe de Cristo, o espaço uterino que só o Verbo Divino conhece e fertiliza de modo que floresça o Cristo Salvador, o Novo Adão, a flor divina.

Nas representações da Anunciação este jardim fechado pode servir de enquadramento para o episódio, como acontece na «*Caça Mística*» de Martin Schongauer (1462-1465), do Museu de Unterlinden, em Colmar, embora seja mais frequentemente representado sob a forma fragmentada de um canto de jardim, uma parcela florida colocada lateralmente (situação mais frequente no caso português) ou nos planos de fundo como lugar simbólico sobre o qual se abre uma *veduta*. Neste jardim o artista pode ter representado um poço ao qual já nos referimos.

²⁹ DELUMEAU, Jean – *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, 1992, p.151.

Jarra

É a partir do século XIII que se vê surgir um acessório que tomará, depois, um papel primordial em quase todas as pinturas da Anunciação: a jarra³⁰. Situada, muitas vezes, entre a figura da Virgem e do Anjo Gabriel, a jarra de flores pode ser utilizada como forma de separar os respectivos universos em substituição da coluna ou de outro elemento (fig. 9). Nas pinturas em que a jarra contém açucenas será necessário complementar o significado da jarra com o simbolismo da Açucena anteriormente apresentado.

Parece-nos que a presença simbólica da jarra, poderá ser alargada ao significado geral das flores, como alusão ao tempo primaveril em que teve lugar a Anunciação. Como já referimos, no calendário juliano o dia 25 de Março marcava o início da Primavera, facto que São Bernardo explora associado ao significado de Nazaré (flor). Este mesmo aspecto simbólico é suficientemente relevado por Émile Mâle ao afirmar:

“Cependant, dans le courant du XIIIe siècle, commence à apparaître un détail symbolique dont il ne me semble pas qu’on ait compris le sens. Une fleur à haute tige s’éleve dans un vase entre la Vierge et l’ange. Cette fleur n’est pas encore un lis, et elle ne symbolise pas, comme on pourrait le croire, la pureté de Marie. Elle rappelle un autre mystère. Les docteurs du moyen âge, en tête desquels il faut citer saint Bernard, admettaient que l’Annonciation avait eu lieu au printemps, «au temps des fleurs». Ils croyaient en trouver une preuve dans le nom même de Nazareth qui signifie «fleur». De sorte que saint Bernard avait pu dire: «La fleur a voulu naître d’une fleur, dans une fleur, au temps des fleurs».”³¹

E. Mâle ressalta o facto da flor a que se refere não ser a açucena e por isso não ter o significado associado com a pureza de Maria. Nas pinturas portuguesas da Anunciação da primeira metade do século XVI apenas se representa esta flor, o que nos permite acrescentar a esta interpretação de Émile Mâle, o significado da açucena vista anteriormente. Temos, portanto, motivos suficientes para justificar a origem da jarra de açucenas nas pinturas da Anunciação, bem como uma forma complementar de interpretar da sua presença.

Leito / Tálamo

Na opinião de Erwin Panofsky, a introdução do tálamo, ou leito nupcial, nas pinturas da Anunciação fica a dever-se a Rogier van der Weyden³². Todavia, na origem desta representação encontramos fontes literárias com vários séculos de existência

³⁰ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L’Annonciation. Essai d’Iconographie Mariale*, p. 75.

³¹ Cf. MÂLE, Émile – *L’Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910, pp. 288-289.

³² Trata-se de uma conhecida pintura da Anunciação pertencente ao Museu do Louvre. Cf. PANOFSKY, Erwin – *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 252.

e que perdurarão por muitos outros. Assim, por exemplo, o bispo São Proclo de Constantinopla († 446) ao falar dos símbolos e figuras que se aplicam a Maria refere:

*“Nos ha convocado aquí la santa Madre de Dios, la Virgen María, incontaminada joya de virgindad, paraíso espiritual del segundo Adán, taller de las naturalezas de Cristo [...], tálamo en el que el Verbo se desposó don la carne, zarza viviente y personal que no fue consumida por el fuego del divino alumbramiento [...]”*³³

Como vemos, para além de apresentar a Maria como «tálamo» recorre, ainda, à simbologia da sarça, outro elemento simbólico associado à virgindade de Maria de Nazaré. Percorrendo os séculos, esta simbologia permaneceu nos nossos dias, tal como refere Ana Ávila para quem o sentido simbólico do tálamo reforça, por contraposição, o carácter milagroso da concepção de Maria³⁴. Ou seja, o tálamo, símbolo da união conjugal, introduz iconicamente, por antonomásia, uma alusão ao mistério da concepção de Maria por acção do Espírito Santo, e da sua maternidade virginal. Para Daniel Arasse, o motivo do tálamo surge associado à referência à *domuncula* de Maria efectuada pelas «Meditationes» de Pseudo-Boaventura, que no século XV, a imaginação dos pintores conduziu a uma «verdadeira inflação decorativa»³⁵.

Atendendo ao modo como o símbolo do tálamo era considerado em diferentes épocas, incluindo a primeira metade de Quinhentos, é compreensível que os pintores portugueses lhe tenham dado a importância que efectivamente lhe atribuíram em termos iconográficos e simbólicos. A sua representação é muito diversificada e surge, sempre, associado ao dossel tendo, por vezes, um enorme impacto visual na composição (fig.9).

Noutros casos, a sua presença é, apenas, sugerida, implicitamente, através de uma abertura, ou uma cortina parcialmente corrida. A figuração da câmara de Maria, com o tálamo, outros objectos familiares e os acessórios conhecidos (ou seja o espaço onde se desenvolve o acontecimento milagroso) confere um carácter de maior intimidade ao encontro criando um ambiente propício ao anúncio da mensagem do Anjo Gabriel e simbolizando, por antonomásia, o divino e o humano que se unem de um modo transcendente.

Livro

O livro das Sagradas Escrituras aparece nas pinturas da Anunciação a partir do século XII³⁶. Como facilmente se compreende, a representação dos livros constitui um anacronismo perante o qual os pintores se mostraram totalmente indiferentes, pois a sua verdadeira preocupação residia na mensagem que procuravam transmitir. Tal

³³ *Homilia sobre la Madre de Dios*, apud PONS, Guillermo – *Textos Marianos de los Primeros Siglos*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994, p. 134.

³⁴ Cf. ÁVILA, Ana – *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, p. 65.

³⁵ ARASE, Daniel – *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento*. *Versus. Quaderni di studi semiotici*. Milano. 37 (1984) 3-18.

³⁶ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*, p. 76.

como outros elementos simbólicos o livro possui um carácter polissémico, pelo que é necessário alguma prudência na sua interpretação, tendo sempre em conta o contexto da sua representação. Em termos genéricos, o livro «fechado» significa a matéria virgem enquanto o livro «aberto» a matéria fecundada, mas é, também, símbolo da cultura, da ciência e da sabedoria³⁷.

Embora tais acepções não se possam excluir na interpretação dos livros nas pinturas da Anunciação, pois também se pretende salientar Maria como uma mulher culta, sábia e conhecedora das Escrituras, parece-nos que o livro que a jovem Anunciada sustenta detém um significado muito específico no âmbito destas pinturas.

Assim, caso esteja fechado nas mãos de Maria, pode ser interpretado como uma indicação da vida de oração e meditação que

a jovem levava. Todavia, esta mesma figuração poderá indicar que a Virgem acabara de ler uma determinada passagem ou oração e se encontrava meditando sobre o seu conteúdo. Por sua vez, quando se encontra aberto sobre uma estante-genuflectório, uma banquetta ou, ainda, sobre os joelhos da Virgem é, em nossa opinião, uma indicação clara que Maria se encontrava ocupada na sua leitura, a qual abandona subitamente, quando recebe a embaixada do Anjo Gabriel.

Devemos salientar que os pintores nem sempre representam o mesmo tipo de livro: nuns casos trata-se de um Breviário ou um Livro de Horas, onde algumas iluminuras aludem a símbolos associados com o Mistério da Anunciação-Encarnação, enquanto noutros figura, sem margem para dúvidas, o livro das Sagradas Escrituras. Neste caso, a tradição, oriunda da Patrística, interpreta o facto especificando que Maria estava a ler a passagem do profeta Isaías onde anuncia que uma virgem conceberá. Efectivamente, em certas pinturas, as palavras iniciais desta profecia encontram-se perfeitamente legíveis: *Ecce virgo concipiet...* (Is 7, 14).



Fig. 9. *Anunciação*, Gregório Lopes (atr.) (c. 1527) Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

³⁷ Cf. REVILLA, Federico – *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 247.

Por vezes, além das iluminuras já referidas, os artistas enriquecem o significado geral do livro com outros detalhes, nomeadamente, com uma letra capital que permite, eventualmente, identificar o género de livro que o pintor quis colocar nas mãos de Maria.

Poço

O tema da água tem particular importância para as regiões secas e para um povo de pastores e agricultores como era o povo bíblico. A água era sinal de abundância e fonte de vida. Talvez por este motivo tenha sido relatado nos Evangelhos Apócrifos um primeiro anúncio do Anjo Gabriel a Maria quando ela se deslocava para ir buscar água ao poço (ou à fonte, pois os dois temas estão intimamente associados). Nas pinturas da Anunciação onde se registam influências orientais era frequente a representação da Virgem junto ao poço. O tema não teve continuidade na pintura italiana ou na dos países da Europa do Norte, embora mostrasse alguma repercussão na pintura portuguesa da primeira metade de Quinhentos.

Quando se representa o poço, nas pinturas portuguesas, parece-nos existir uma alusão à passagem do Cântico dos Cânticos onde se menciona o poço de águas vivas: “*Fons hortorum puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de Libano*” (Ct 4, 15). Se este tema tem sido atribuído a Maria como símbolo da sua pureza, não podemos deixar de o interpretar associado ao tema da água que na religiosidade cristã representa o baptismo (nascimento para uma vida nova), purificação, ressurreição e salvação³⁸. Temas estes que surgem intimamente associados à Anunciação e às consequências da Encarnação do Filho de Deus para a Humanidade.

Para Manfred Lurker a palavra poço, em sentido metafórico, designa o seio feminino que dá a vida, interpretação perfeitamente enquadrada no contexto das pinturas da Anunciação onde o Anjo Gabriel anuncia a Encarnação do Verbo Divino, portanto, uma alusão explícita à fecundidade de Maria que concebe virginalmente³⁹. O poço, associado ao jardim pode evocar, também, o rio que irrigava o Paraíso terrestre (Gn 2, 10) e, portanto, aludir aos tempos de felicidade antes da desobediência de Adão e Eva, que a Encarnação do Filho de Deus veio reparar.

Porta

A porta, tal como a janela, é uma figura ambivalente da abertura, um lugar de passagem, de transição entre dois estados, dois mundos (Jo 10, 9). A porta é símbolo de Cristo que afirma sobre si mesmo; “Eu sou a porta” (Jo 10, 7; 9). Devido a esta analogia existe um grande simbolismo entre a porta e Cristo, verdadeira Porta do Céu. Porém, Maria não permanece ausente do significado associado à porta, nomeadamente, no contexto da Anunciação, nas quais se alude à maternidade virginal de Maria, a porta luminosa por onde passará o Todo-Poderoso. Por isso, nas litânias marianas é designada como «*Porta Coeli*», pois, ao conceber e dar à luz o Verbo Divino, colaborou na obra da Redenção que abriu à humanidade as portas do Céu.

³⁸ CANTÓ RUBIO, Juan – *Símbolos del arte Cristiano*, p. 202.

³⁹ Cf. LURKER, Manfred – *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1983, p. 187.

Todavia, o simbolismo mais forte entre Maria e a porta, nas pinturas da Anunciação, fica a dever-se à visão de Ezequiel onde se refere que a porta oriental do Templo de Jerusalém permanecerá sempre fechada e apenas o príncipe entrará e sairá por ela (Ez 44, 2-3). Passagem esta que é interpretada pela Igreja como uma alusão à maternidade virginal de Maria.

Nas pinturas portuguesas do Renascimento alusivas à Anunciação, a representação mais clara da porta de Ezequiel, ocorre na pintura de Vasco Fernandes da Sé de Lamego, onde um pequeno tríptico, em grisalha, representa três figuras veterotestamentárias: Moisés (à esquerda), Ezequiel (ao centro) e Gedeão (à direita) (fig. 10).

Raios luminosos

Tal como os raios de luz que ao atravessarem o vidro o deixam intacto, de igual modo, a Virgem Maria, ao conceber pelo poder do Espírito Santo e ao dar à luz o Filho de Deus, conserva a sua virgindade. Tal metáfora simboliza,

portanto, a fecundidade virginal de Maria e o nascimento miraculoso de Cristo. A este propósito, parecem-nos muito importantes as palavras de Meyer Schapiro:



Fig. 10. *Anunciação*, (porm.) Vasco Fernandes (c. 1506-1511) Lamego, Museu de Lamego

“Les rayons de lumière qui traversent la fenêtre ne sont pas simplement un phénomène pris dans le détail de la vie quotidienne, que les artistes hollandais postérieurs devaient représenter plus subtilement et avec plus de pittoresque dans leurs tableaux de genre montrant une femme en train de lire ou de coudre dans sa chambre; le passage des rayons à travers le verre est une image de l’insémination et de la naissance miraculeuses propre au Moyen Âge. Dans la poésie médiévale, dans la littérature mystique, dans les hymnes et les mystères, en latin et en langue populaire, cette métaphore revient. «Tout comme un rayon de soleil peut traverser une vitre sans que le verre translucidesubisse aucun dommage, de même, et plus subtilement, préservant la pureté de sa mère, Dieu, le Fils de Dieu, sort du sein de son épouse.”⁴⁰

Em termos plásticos a figuração dos raios de luz, de cor dourada, é um processo pelo qual os pintores possibilitam a materialização de um acontecimento incapaz de ser captado pelos sentidos: a acção fecundante exercida pelo Espírito Santo sobre Maria levando-a a conceber no seu seio o Filho de Deus. No caso português, os raios que se

⁴⁰ Cf. SCHAPIRO, Meyer – *Style, artiste et société*. Paris: Éditions Gallimard, 1982, p. 152.

dirigem sobre Maria são oriundos da pomba do Espírito Santo, numa alusão clara que a Encarnação do Filho de Deus ocorre por intervenção da terceira pessoa da Santíssima Trindade.

Recipientes de cristal

As propriedades do cristal, nomeadamente a sua transparência, definem uma das mais eficazes conjugações dos «contrários»: a matéria existe, mas é como se não existisse pois pode ver-se através dele⁴¹. Por isso, o cristal é símbolo de pureza que, neste caso, é uma virtude atribuída a Maria. A luz que o atravessa é uma imagem tradicional da concepção de Cristo: a Virgem é o cristal e o seu Filho é a luz celeste que o atravessa sem o danificar⁴². A representação de recipientes bojudos, de utilidade desconhecida, jarras ou garrafas de cristal nas pinturas portuguesas da Anunciação revela claras influências flamengas. Apesar da sua importância secundária ou tamanho reduzido desempenham, em nossa opinião, um papel simbólico associado à Encarnação virginal do Verbo Divino.

Sarça

A representação da sarça que Moisés viu envolvida pelas chamas sem se consumir constitui um dos símbolos da maternidade virginal de Maria mais frequentes nas pinturas da Anunciação. Com origem nos tempos da Patrística esta simbologia alcança grande difusão durante a Idade Média interpretada como sinal da Encarnação de Jesus Cristo⁴³. Na primeira metade de Quinhentos ainda permanece activa como nos recorda São Tomás de Villanueva:

“Presta atención: mira cómo ardía la zarza y no se consumía; crepitaba el fuego, y la zarza permanecía intacta; así serás tú vestida del sol, el sol te circundará, y no sufrirá mengua tu virginidad. Le vestirás a El de carne, y tú serás revestida de su esplendor; le vestirás de la humanidad, y serás revestida de la divinidad. Le coronarás con la diadema de nuestra mortalidad, y El te ceñirá la diadema de la gloria. Serás virgen, pero fecunda; madre serás, pero incorrupta; conservando el honor de la virgindad con los gozos de la maternidad.”⁴⁴

De uma forma muito concisa São Tomás de Villanueva evidencia a analogia entre o fenómeno da sarça ardente e a maternidade de Maria que ocorre mantendo a sua virgindade. Não se trata de um símbolo que tenha perdido força ao longo dos tempos, dado que, passado quase um século após os escritos de São Tomás, deparamos com a mesma analogia num discurso de Frei Manuel dos Anjos, escrito em 1638:

⁴¹ Cf. EDUARDO CIRLOT, Juan – *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Ciudad Nueva, 1990, p. 156.

⁴² Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*, p. 358.

⁴³ Cf. THOUMIEU, Mark – *Dictionnaire d'Iconographie romane*. [S.l.]: Zodiaque, 1996, p. 117.

⁴⁴ Sermão III, 3 sobre a *Anunciação da Virgem Maria*. In *OBRAS de Santo Tomás de Villanueva. Sermones de la Virgen y obras castellanas*. Madrid: BAC, 1952, p. 265.

“Há quem não veja na sarça e espinheiro retratada a Sacratíssima Virgem e que foi uma expressa semelhança e figura sua? Pois é a um espinheiro vil, e a uma planta de tão pouca estima, por haver Deus estado nela a encheu de tão grande resplendor e de tanta glória, preservando-a de que não perdesse com as chamas sua inteireza que se pode dizer que usaria com sua mãe santíssima, de cujas puríssimas entranhas havia de tomar carne humana.”⁴⁵

Tintinábulos

No livro do Êxodo (Ex 28) são dadas indicações minuciosas quanto às vestes sacerdotais que deveriam ser usadas para o serviço no templo. Interessam, particularmente, as especificações do manto:

“Farás o manto da insígnia inteiramente de púrpura violácea. A abertura superior será redonda e guarnecida a toda a volta por um debrum tecido, como na abertura de uma cota de malha, para evitar rasgões. Na barra colocarás romãs de púrpura violácea, de púrpura escarlata, de púrpura carmesim, entremeadas de campainhas de ouro a toda a volta. Uma campainha de ouro e depois, uma romã; uma campainha de ouro e depois outra romã, na barra do manto e a toda a volta.” (Ex 28, 31-35).

Uma possível reconstituição das vestes do sacerdote encontra-se ilustrada na fig. 11 onde se pode observar a presença das campainhas na barra do manto, destinadas a assinalar a entrada e saída do sacerdote bem como as suas deslocações pelo interior do templo⁴⁶.

Importa sublinhar o significado destas pequenas campainhas ou tintinábulos que marcaram uma presença constante nas pinturas da Anunciação onde são representados trabalhos de ourivesaria e vestes eclesiásticas. Se tivermos em conta que as campainhas durante as celebrações eucarísticas eram tocadas para advertir os fiéis das partes mais importantes de modo a exortá-los ao recolhimento e à devoção e que alguns objectos ligados ao culto ou a determinadas cerimónias religiosas como, por exemplo, cálices, custódias e cruzes processionais, todos sujeitos, por vezes, a elaborados trabalhos de ourivesaria, possuíam tintinábulos para chamar a atenção dos fiéis de acordo com o uso próprio de cada alfaia litúrgica, será mais fácil compreender a presença dos tintinábulos nas pinturas da Anunciação. Com efeito, a presença dos tintinábulos nas vestes sacerdotais do AT e nos objectos ligados ao culto terão certamente contribuído para que os pintores colocassem os mesmos objectos quer no peitoral do Anjo Gabriel (situação menos frequente) quer na extremidade do ceptro que, em algumas pinturas,

⁴⁵ ANJOS, Manuel dos, P. Frei – *Triunfo da Sacratíssima Virgem Maria Nossa Senhora concebida sem pecado original*. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1638, fol. 26 r/26 v.

⁴⁶ Fonte da figura: *HISTÓRIA dos Tempos Bíblicos*. [S.l.]: Selecções do Reader's Digest, 1994, p. 88.

recebe uma requintada decoração, muito semelhante aos objectos supracitados. Em ambos os casos surgem associados ao Anjo Gabriel. A sua finalidade será dar conhecer, à Virgem, de forma simbólica, a sua iminente chegada, chamando a sua atenção atendendo, talvez, ao facto dela se encontrar absorvida pela oração ou meditação.

Véu

Quando Maria é representada nas pinturas da Anunciação com a cabeça coberta por um delicado véu de tonalidade branca e quase transparente, corresponde a um hábito da época dos pintores e não do tempo de Maria que permitia que as virgens pudessem apresentar-se em público sem véu⁴⁷. Nas representações da arte paleocristã Maria surge com a cabeça descoberta, sinal da sua virgindade. Todavia, uma vez consagradas a Deus as virgens deveriam cobrir a cabeça com um véu ou com o próprio manto. O facto de se verificar que em certas pinturas Maria se apresenta exactamente com a cabeça coberta pelo manto ou com o véu poderá ser uma alusão ao voto de virgindade que a jovem teria feito segundo a tradição transmitida desde a Patrística.

Não podemos, todavia, deixar de recordar que o costume das mulheres cobrirem a cabeça quando se encontram em oração, independentemente do seu estado civil, tem uma expressão escrita desde o século primeiro, pois, São Paulo ao escrever aos Coríntios refere que as mulheres devem cobrir a cabeça quando estiverem na sinagoga devido à presença dos anjos (1 Cor 11, 10). Se a virgem consagrada deveria cobrir a cabeça, o mesmo devendo fazer a mulher em presença dos anjos, parece-nos existirem motivos suficientes para justificar a representação de Maria com um véu ou o próprio manto, colocado sobre a cabeça.

CONCLUSÃO

Uma vez concluída a apresentação de alguns dos atributos e símbolos mais importantes importa esclarecer que as interpretações dadas não pretendem esgotar o tema, nem dar a última palavra sobre o assunto, mas, tão-só, contribuir para um maior conhecimento de certos elementos simbólicos representados nas pinturas portuguesas da Anunciação de modo a darmos uma panorâmica geral sobre a profundidade de conhecimentos teológicos e simbólicos existentes nas referidas pinturas. Por outro lado, salientamos que o presente artigo reúne, apenas, uma reduzida parte do imenso universo de símbolos associados a tais pinturas e que, no contexto desta publicação, a sua



Fig. 11. Vestes sacerdotais do Antigo Testamento
Reconstituição segundo textos bíblicos

⁴⁷ Cf. TRENDS, Manuel – María. *Iconografía de la Virgen en el art español*. Madrid: Ed. Plus-Ultra, 1947, p. 613.

apresentação foi, necessariamente sintetizada, aguardando futuras oportunidades para ampliar a divulgação de outros aspectos simbólicos, nomeadamente as prefigurações e personagens bíblicas. Todavia, pensamos ter proporcionado ao leitor interessado pela Iconografia da Anunciação, nomeadamente, das pinturas portuguesas, alguns elementos basilares para uma interpretação segura da mensagem subjacente.

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Manuel dos, P. Frei – *Triunfo da Sacratíssima Virgem Maria Nossa Senhora concebida sem pecado original*. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1638.

ARASE, Daniel – Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento. *Versus. Quaderni di studi semiotici*. Milano. 37 (1984) 3-18.

ÁVILA, Ana – *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1993.

AZEVEDO, Luís de, P. Frei – *Marial, Discursos morales en las fiestas de la reina del cielo nvestra Señora*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602.

CANTÓ RUBIO, Juan – *Símbolos del arte Cristiano*. Salamanca: Universidade Pontificia de Salamanca, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999.

DELUMEAU, Jean – *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.

EDUARDO CIRLOT, Juan – *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Ciudad Nueva, 1990.

FERGUSON, George – *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1961.

FOURNÉE, Jean – *Commentaires sur l'iconographie de l'Annonciation*. Paris: [s.n.], 1954.

GÁLLEGO, Julián – *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

– *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

GOMBRICH, Ernst – *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

HISTÓRIA dos Tempos Bíblicos. [S.l.]: Selecções do Reader's Digest, 1994.

LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*. [S.l.] Éd. Servites, 1943.

LURKER, Manfred – *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1983.

MACEDO, António de Sousa – *Eva e Ave*. Lisboa: [s.n.], 1676.

MÂLE, Émile – *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910.

MARIA QUIÑONES, Ana – *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995.

MONREAL Y TEJADA, Luis – *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Alcantilado, 2000.

OBRAS de Santo Tomás de Villanueva. Sermones de la Virgen y obras castellanas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

PANOFSKY, Erwin – *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.

PONS, Guillermo – *Textos Marianos de los Primeros Siglos*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.

REVILLA, Federico – *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

RUIZ BUENO, Daniel – *Padres Apostólicos*. Madrid: BAC, 1993.

SANTOS OTERO, Aurelio de (org.) – *Los Evangelios Apócrifos*. 10ª ed. Madrid: BAC, 1999.

SCHAPIRO, Meyer – *Style, artiste et société*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

THOUMIEU, Mark – *Dictionnaire d'Iconographie romane*. [S.l.]: Zodiaque, 1996.

A fachada maneirista da Sé de Viseu

Liliana Andrade de Matos e CASTILHO

Resumo

O presente estudo tem como objectivo a análise da construção da actual fachada da Sé de Viseu, e seus intervenientes, numa cronologia que medeia entre 10 de Fevereiro de 1635, data da derrocada da anterior fachada, manuelina, e 1638 data final da intervenção.

Abstract

The present study serves the purpose of analysing the development of the construction of the existing façade of Sé de Viseu and its intervenients, within a timeframe that has its marks, in February 10th of 1635 – date of the previous “manuelina” style façade collapse, up to 1638, the final date for the intervention.

Introdução

A construção da actual fachada da Sé de Viseu teve início em 1635 e, correspondeu não a uma vontade de renovação estética face à sua precedente manuelina¹ (que contava pouco mais de um século), mas a uma necessidade pragmática causada pela derrocada da sua antecessora.

A 10 de Fevereiro de 1635, na sequência de um violento temporal que assolou a cidade durante dois dias, a medieval torre dos sinos, uma das duas que enquadravam a fachada da Sé, ruiu, destruindo na sua queda o frontispício da catedral. A descrição do sucedido chega-nos através da obra de Botelho Pereira, escrita na década de 30

¹ A única descrição que possuímos desta fachada chega-nos pelas palavras de Botelho Pereira e faz adivinhar um portal de decoração manuelina encimado por uma rosácea ainda de tradição gótica: “*As figuras e folbagens da porta principal, haveis de confessar, nunca viste coisa semelhante. Todo aquele portal e o mais frontispício que há entre as torres, com a curiosa invenção da vidraça que dá luz ao coro, é obra deste insigne prelado, cuja memória se conserva em dois letreiros, que em dois escudos estão esculpidos de pedra de Ançã; um sobre a porta da Sé e outro, da parte de fora, e no meio da abóbada, e outro na no coro de cima, com as suas armas e ao redor este letreiro*”. PEREIRA, Botelho – *Dialogos Moraes e Politicos*. Viseu: 1635. (Manuscrito) Publicado por VALE, A. de Lucena e. Viseu: S.ed. 1955. P. 464.



Fachada da Sé de Viseu. Fotografia da Autora.

do século XVII, em pleno desenrolar dos acontecimentos: *“Traz a perda de tal Bispo (D. Miguel de Castro) e no anno seguinte succedeo nesta Cidade não menos notável, e digna de sentir, por ver que parece se mostra Deos irado contra este povo por seus grandes peccados; e foi que aos 8 de Fevereiro 1635 começou a chover tão notavelmente, que parecia findar-se o Mundo.*

Na noute e dia seguinte cairão algumas casas e destilharão-se outras, arracando-se muitos e grandes castanheiros, e outras arvores, em que houve notável perda.

Ao outro dia depois da tormenta, que foi aos 10 entre as duas e as três horas da tarde estando os Conegos resando completas na Capella mor cabio a torre dos sinos com todos elles sobre a porta principal da Sé, e todos se fizerão em pedaços, se não o com que tangião a cabido, inda que por alguma fenda secreta não ficou prestando.”²

² PEREIRA, Botelho – *Ob. cit.* P. 552.

Urgia iniciar as obras não só para evitar o risco de ruína das restantes estruturas da Sé, nomeadamente as abóbadas manuelinas fragilizadas pela perda de parte da sua estrutura de apoio, mas para se retomar quanto antes o uso da Catedral. Testemunho do perigo eminente e da perda de funções da Catedral é a Acta do Cabido de 28 de Fevereiro de 1635 segundo a qual *“farase cabido nesta Capela de Sam Sebastiam por rezão do perigo que tinha a See pella torre caída de que eu secretario o cónego (?) de Mello de Sampaio fis esta lembrança e assinei com o presidente”*³.

A gestão da obra

Estando o Bispado de Viseu em período de Sede Vacante, devido à morte de D. Miguel de Castro (1633-1634) a resolução do problema cabia assim ao Cabido que, para maior celeridade e eficiência da obra, entendeu eleger dois capitulares para superintenderem à mesma alegando que *“a obra da torre caída, e sinos quebrados desta See era de muita consideração em que se avião de gastar muitos mil contos?”*⁴. No Cabido de 28 de Abril de 1635, presidido pelo Deão Jerónimo de Araújo de Seia, saíram eleitos para o cargo o Arcediago Jerónimo de Almeida e o Cónego Jerónimo de Figueiredo com o salário mensal de 2000 réis: *“e lbe davão de salario pelo muito trabalho que hão de ter a cada hum dous mil reis por mes em quanto durarem as ditas obras, e serão contados como se fossem presentes no choro em quanto assestirem as ditas obras”*⁵.

A gestão da obra ficou então a cargo deste dois capitulares sendo-lhes entregue todo o dinheiro necessário ao pagamento quer dos trabalhadores quer dos materiais, cabendo-lhes a obrigação de manter actualizados os livros de receitas e despesas e de prestar contas dos mesmos sempre que necessário⁶.

Este cuidado com a contabilidade era não só uma preocupação normal pelas finanças do Cabido, mas acima de tudo reflexo da actual situação de Sede Vacante com a decorrente gestão das contas da Mitra de que teriam de prestar satisfações ao próximo prelado. Prova disso é a ressalva contida na Acta do Cabido *“e em caso que o prelado que vier queira reparar nestes gastos se obriga o cabido a tirar os ditos dous capitulares elleitos em pas e a salvo relevando os dos gastos, e demandas se acaso as tiverem com o prelado por se fazer as ditas obras”*⁷.

Igualmente exemplar da gestão do Cabido das rendas pertencentes ao bispo, e das questões que essa gestão por vezes levantava, é a substituição do quinteiro do Fontelo, Quinta do Bispo situada no limiar da cidade, por um dos superintendentes da obra. Nomeado, provavelmente, pelo prelado anterior, o Conego Manuel Enriques Machado, não serviria a obra de “lenha e carros” com a presteza desejada pelo Cabido sendo por isso substituído pelo Cónego Jerónimo de Figueiredo durante a duração da

³ Arquivo Distrital de Viseu. Fundo do Cabido. Lv. 3/439. Fl 167.

⁴ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 168 a 168v.

⁵ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 168v.

⁶ *“e se lbe entregara todo o dinheiro que necessário for para pagamento dos officiais e mais compras e gastos de que farão seus livros de receita e despeza para darem suas contas a todo tempo que se lbe pedirem”*. A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 168v.

⁷ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 169v.

Sede Vacante : “Oje segunda-feira vinte e hum dias do mês de mayo no mesmo Cabido atrás notificado foi proposto pelo presidente Pero sobrinho da Costa thesoureiro maior estando os capitulares presentes em Cabido em como pêra melhor espediente da obras dos sinos que se fundem, e reedificação da torre caída para que era necessária muita madeira tanto para lenha da fundição como para as obras das abobadas pelo que parecia convinha muito escuzar o Conego Manuel Enriques Machado de quinteiro do Fontello e prover no dito officio a hum dos supra entendentés das obras que se vão fazendo por que assim se acudiria melhor ao necessário das ditas obras tanto com madeira como carros e serviço. Estemados os votos depois de (?) o negocio saio o dito Cónego Manuel Enriques do officio de quinteiro da dita quinta do Fontello e em seu lugar eleito o Cónego Jerónimo de Figueiredo de Castelbranco hum dos dous supraentendentés das ditas obras e logo o Cabido lhe encargou debaixo de juramento dos santos evangelhos que tomou da mão do presidente, que bem e prontamente agencia o culto da dita quinta e se pudesse servir de tudo o necessário della pera as ditas obras por que com isto assim se aforrara algum dinheiro ao prelado dos muitos custos que há de aver nestas obras, e mandou o dito Cabido se lhe pagasse provisão ao dito Cónego Jerónimo de Figueiredo de quinteiro com clausula em quanto durasse a See vacante, e não pudesse ser amovido do dito officio sem erros cometidos nelle mesmo, e convencido em juízo ordinário delles do que tudo assim asentado e determinado me mandou o cabido fizesse assento neste livro por quanto o secretario da cúria que he o Arcediago Jerónimo de Almeida de Loureiro andava muito ocupado na fundição dos sinos o qual assento eu o cónego Cristóvão de Mello de Sampaio secretário deste Cabido fis”⁸.

Com a eleição de D. Dinis de Melo e Castro para Bispo da cidade (1636-1639) viu-se o Cabido, tal como receado, posto em causa e obrigado a prestar contas pelas despesas feitas com a obra. As acusações do prelado prendiam-se principalmente com o facto de terem dado a obra de reedificação da fachada à jorna em vez de a terem posto em arrematação o que poderia ter reduzido em muito os custos⁹. O Cabido apelou para o rei e embora não se conheça o resultado da apelação o prelado faleceu sem receber qualquer devolução da quantia exigida.

Com a independência de Portugal em 1640 e a recusa da Cúria romana em confirmar os prelados indicados por D. João IV viu-se o bispado de Viseu em Sede Vacante durante três décadas (1639-1669). O Cabido, apesar de oficialmente continuar à frente da gestão do bispado, terá no entanto consultado o bispo nomeado por D. João IV, pelo menos no tocante às obras, como se pode deduzir por um documento de 1646 em que se lê “o senhor Manuel Saldanha¹⁰ bispo eleito deste bispado o aver assim por bem e dar seu parecer nesta forma”¹¹.

⁸ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 175v a 176.

⁹ ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 265.

¹⁰ O episcopologio visiense considera o início do bispado de D. Manuel Saldanha em 1669, mas na documentação compilada o Cabido correspondia-se com ele, enquanto bispo eleito desde 1646.

¹¹ A.D.V. Fundo Notarial de Viseu. Lv. 433/23. Fl 41v. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 270.

O arquitecto

No já citado Cabido de 28 de Abril de 1635 “*se ordenou, e determinou que se chamassem arquitectos de Portugal e Castela pagando lhe seus caminhos e trabalho para melhor traçarem as obras que se ão de heedificar*”¹².

A documentação apenas nos dá conta de duas respostas ao apelo do Cabido, uma de um arquitecto de Coimbra cuja identidade desconhecemos e outra de João Moreno, castelhano. O arquitecto de Coimbra, preterido, foi dispensado com a soma de 6000 réis e “*alguma rega pois não levava nada pelo feitio da traça que fes do portal*”¹³.

João Moreno, o “*Arquitecto que veio de Salamanca*”¹⁴ recebeu a quantia de 14 tostões por dia “*mais algum mimo enquanto estivesse nesta cidade, e lhe pagarão desde dia que saio de Salamanca ate o dia que tornar a entrar na dita cidade*”¹⁵. Para além da fêria diária, que já de si acumulava uma quantia superior à auferida pelo arquitecto de Coimbra, solicitou ainda 6000 réis de fazer a traça do portal, quantia que os capitulares não acharam razoável tendo o Cabido determinado que “*lhe dessem de feitio da dita traça dous mil reis e se com elles se não contentasse lhe não dessem nada*”¹⁶. Imaginamos que o arquitecto se deve ter “contentado” tendo sido o seu traçado o escolhido para reconstruir a fachada da Catedral.

Apesar de vir muitas vezes referido na bibliografia local como um arquitecto menor¹⁷, João Moreno, ou Juan Moreno, era na verdade muito mais do que isso. Pertencendo á escola maneirista de Salamanca¹⁸ é referido por José Miguel Muñoz Jiménez como o protagonista da ruptura com o maneirismo classicista e introdutor do protobarroco, em Salamanca¹⁹. De destacar, entre as suas obras, a sacristia da igreja dominicana de San Esteban de Salamanca cujas obras tiveram início em 1627. Embora seja reconhecível a mesma linguagem classicizante, de influência italiana, na sacristia conventual Juan Moreno foi mais longe nas suas aventuras protobarrocas principalmente ao nível da decoração, apresentando-se bem mais retraído no desenho da fachada da Catedral visiense.

¹² A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 168v. Parcialmente publicado por: ALVES, Alexandre – O Frontispício e as torres da Catedral de Viseu. Revista Beira Alta. Viseu: Edição da Assembleia Distrital de Viseu. Volume XXX, Fascículo II (1971).

¹³ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 169.

¹⁴ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 169.

¹⁵ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 169.

¹⁶ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 169.

¹⁷ ALVES, Alexandre – A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu. Viseu: Edição da Câmara Municipal de Viseu, Santa Casa da Misericórdia de Viseu e Grupo de Amigos do Museu Grão Vasco, 1995. P. 28.

¹⁸ “*También en la órbita del área central castellana, verdadero interés ofrece Salamanca como escuela en torno a un Sardiña y un Juan Moreno, ya protobarroco*” JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz – El Maneirismo en la Arquitectura Española de los siglos XVI y XVII, La fase classicista (1560-1630). *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo V-9. (1992)

¹⁹ “*Poco después, la figura del citado Juan Moreno será el protagonista de la ruptura del manierismo classicista de Ribero en Salamanca, enlazando con el protobarroco de Gómez de Mora. Resulta significativo que la ciudad del Tormes sea visitada por diversos arquitectos madrileños (como fray Alberto de la Madre de Dios) o vallisoletanos (como Juan de Nates), cuyo tardomanierismo classicista habrá de influir tanto en la obra magistral de Gómez de Mora del Colegio de la Clerecia como en las trazas de Moreno para la Sacristía y la Sala Capitular de San Esteban de la misma Salamanca.*” JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz – *Ob. Cit.*

O mestre de obra

No Cabido de 30 de Maio de 1635 é declarado que se tinha em outro Cabido escolhido Manuel Fernandes para “*mestre das obras de pedraria do portal caído da See com salário de duzentos e sinquo reis por dia*”²⁰. Sendo necessário darem-se fiadores em como o “*dito mestre das obras aseguraria da perfeição da dita obra e que fossem de dous mil reis (?) e o dito Manuel Fernandes nomeo por fiadores a Bastião Cardoso de Ranbados e a Domingos Francisco e a Miguel Francisco de Travassós de Cima*”²¹.

Manuel Fernandes obrigava-se “*a fazer o dito portal da See pela traça que deixou o Architecto João Moreno castelbano morador em Salamaqua*”²².

Iniciadas naturalmente ainda no ano de 1635 as obras devem ter continuado nos anos seguintes embora os livros de despesas e receitas das mesmas não tenham infelizmente chegado até nós e, os livros de obras da catedral, não lhes façam qualquer referência.

As obras continuaram certamente a ritmo rápido de modo que, em 1645²³, foi posta em pregão a obra dos zimbórios da Sé. Continuando a seguir-se de modo geral a traça de João Moreno, no tocante aos zimbórios, D. Manuel Saldanha terá mandado vir à cidade Pedro Álvares, architecto de Coimbra, para “*ver as torres e a traça dos zimbórios que sobre elas haviam de fazer*”²⁴ tendo este architecto feito alguns acrescentos ao desenho original, como se pode deduzir do próprio pregão: “*mandou por em pregão (o Cabido) na praça pública dela (cidade de Viseu) a obra dos zimbórios que se hão de fazer sobre as torres da dita Sé para perfeição da obra e trassa que fez João Moreno mestre e architecto de obras de pedraria morador na cidade de Salamanca e com os mais acrescentamentos feitos na trassa piquena que fez David Álvares architecto morador nesta dita cidade de Viseu e na forma dos apontamentos feitos pelo dito David Álvares que estão asinados por Pedro Álvares mestre de obras da comarca de Coimbra*”²⁵.

Segundo o mesmo documento “*a dita obra andou em pregão muitos dias como consta dos termos dos lansos que nela se fizerão que estão em poder de mim tabelião e o ultimo lanso que na dita obra se fez ser de novecentos mil réis no qual andou muitos dias sem aver quem nela menos lansasse*”²⁶. Este lanço de 900.000 réis foi feito não por Manuel Fernandes, que haveria de continuar à frente da obra, mas por David Álvares, o mesmo que havia já feito os acrescentos à traça dos zimbórios na forma dos apontamentos de Pedro Álvares. No entanto Manuel Fernandes alegou junto do Cabido que o contrato celebrado aquando do inicio das obras o obrigava a conclui-las, bem como impedia o Cabido de contratar outro mestre: “*Manuel Fernandes, mestre de obras*

²⁰ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 178.

²¹ A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 178.

²² A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 178v.

²³ A 13 de Março de 1646 surge a indicação de que “os lanssos tinham corido na praça desta cidade avia perto de hum anno”. A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23 Fl 42.

²⁴ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23. Fl 41v. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 271.

²⁵ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23. Fl 41v. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 271.

²⁶ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23. Fl 41v. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 271.

*de arquitetura desta mesma cidade requereu ao Reverendo Cabido della que elle tinba feito hum contrato com o mesmo Reverendo Cabido no tempo em que principiarão as obras da dita Sé em que se obrigou a corer com a dita obra pello formal conteudo na dita escretura como mestre della ate a por em sua perfeição na forma da dita traça de João Moreno alegando que o Reverendo Cabido estava obrigado a não meter outro mestre na dita obra mas que elle Manuel Fernandes a avia de acabar na forma do dito contrato*²⁷. Perante este requerimento o Cabido consultou mais uma vez D. Manuel de Saldanha alegando que *“parecia visto a escretura que estava feita com o dito Manuel Fernandes se lhe devia de dar a obra dos zimbórios pello menor presso que nella se lansasse a que o dito bispo eleito respondeu por carta sua que lhe parecia asim convir*”²⁸.

Em Cabido de 5 de Março de 1646 foi ordenado *“a ele dito Reverendo Arcediago que fisses corer os lanssos da dita obra toda a somana de domingo passado em que se contarão onze dias deste presente mes de Março e asim andou o porteiro da Camara Manuel Lopes pregoando a obra no lansso dos ditos novecentos mil réis cem aver quem menos lansasse [...] o que tudo visto e não aver quem menos lanssasse na dita obra elle dito Reverendo Arcediago pello poder que tinba do dito Reverendo Cabido mandou dar o ramo ao dito Manuel Fernandes no dito presso de novecentos mil réis*”²⁹.

A 13 de Março de 1646 foi então celebrada a escritura do contrato e obrigação para a obra dos zimbórios das torres da Sé entre Manuel Fernandes e o Cabido pela quantia de 900.000 réis: *“Nos as Dignidades e Cónegos Cabido da Santa Sé desta cidade de Viseu sede ipiscopalle vacante, pella presente fazemos constetuimos e ordenamos por nosso certo e bastante procurador, com livre e geral administração, ao Reverendo Arcediago João de Almeida de Loureiro, nosso irmão para que possa fazer e com ifeito fassa huma escretura de obrigação entre nos e Manuel Fernandes mestre de obras morador nesta cidade, sobre os zimbórios das torres desta Sé, que na prassa publica desta cidade lhe mandamos arematar esta obra em novecentos mil réis, a qual obra nos juntos em Cabido asentamos e acordamos que se desse e arematasse ao dito Manuel Fernandes pello menor lansso que qualquer pessoa nela fizesse que forão os ditos novecentos mil réis, e por não aver quem menor lansso fizesse ordenamos se lhe arematasse neste presso como com ifeito se lhe arematou por o dito Manuel Fernandes ter feito a mais obra da Sé de que os ditos zimbórios dependem e estarmos obrigados por huma escretura publica de elle acabar a dita obra perfectamente, na forma da traça do mestre João Moreno e não aceitarmos outro mestre pera a dita obra*”³⁰. Por este contrato se obrigava o mestre de obras *“a fazer a dita obra dos zimbórios na forma das ditas trassas e apontamentos e acrescentamento feito a dita trassa por elle Manuel Fernandes e pera a dita obra dara tudo o nessessario de qual pedraria ferragens e tudo o mais que for nessessario pera a perfeição e fortaleza da dita obra ate a por em sua perfeição na forma das ditas trassas e acrescentamento por elle feito assim em huma como em outra torre cem o Cabido*

²⁷ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23. Fl. 42. Parcialmente publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 272.

²⁸ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23. Fl. 42. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 272.

²⁹ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23 Fl. 42 e 42v. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 273.

³⁰ A.D.V. F.N.V. Lv. 433/23. Fl. 41. Parcialmente publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 270.

*ou as rendas do bispado e obra da Sé ficarem obrigados a lhe darem coisa alguma [...] e se obrigava a dar acabada a dita obra dos zimbórios com sua perfeição com a varanda que os cerqua tudo na forma dos ditos apontamentos dentro de dois anos que comessarão a corer da feitura desta escretura em diante ate serem perfeitos os ditos dois anos cem aver erro algum ou falba na dita obra na forma dos ditos apontamentos*³¹.

A decisão, por parte do Cabido, de entregar a obra a Manuel Fernandes suscitou apelação por parte de David Álvares, o autor do lance mais baixo, como se pode inferir da declaração de Manuel Fernandes, datada de 26 de Abril de 1646, constante no Livros de Actas do Cabido: “*Por este por mim feito e asinado diguo eu Manoel Fernandes mestre da obra de architectura morador nesta cidade de Viseu que he verdade que os senhores do Cabido me derão procuração para em seu nome defender a causa e appelação com que veo David Alvares sobre se me arrematar a obra dos zimbórios desta See e me obriguio por minha pessoa e bens a pagar todas as custas em que os ditos senhores forem condenados por razão da dita procuração sem a isso ser duvida embargo algum e queroo que a sentença que contra elles se der se (?) loguo em mim*”³². Esta reclamação não deve no entanto ter tido sequência uma vez que não surge qualquer outra referência ao assunto nas Actas dos anos seguintes.

Não surgindo igualmente qualquer referência ao incumprimento das cláusulas por parte de Manuel Fernandes é de supor que a actual fachada da Sé de Viseu tenha ficado concluída em 1648.

A fachada

De linguagem claramente maneirista apresenta formalmente uma composição retabular organizada em três registos sobrepostos divididos horizontalmente por arquitrave e cornija. No primeiro, através de um amplo vão de arco abatido, acede-se ao nártex, de função vestibular, com dois bancos laterais e coberto por abóbada de aresta abatida. O portal de acesso à Catedral é igualmente de arco abatido, coroado por frontão curvo interrompido e ladeado por pilastras.

Ladeando o vão central dois pares de pilastras enquadrando os nichos onde se encontram as imagens de dois Evangelistas, S. Marcos do lado do Evangelho e S. Lucas do lado da Epístola.

No segundo registo surge ao centro, em nicho próprio, ladeado por pilastras e rematado por cornija triangular, a imagem de São Teotónio, padroeiro da Catedral, vestido como cónego regante de Santo Agostinho, empunhando na mão direita o báculo enquanto a mitra jaz a seus pés. Lateralmente duas pilastras enquadram nichos com imagens dos restantes Evangelistas, repetindo o módulo inferior, neste caso S. João do lado do Evangelho e S. Mateus do lado da Epístola. Este registo apresenta ainda um óculo central de forma ovalada, sobreposto à imagem de S. Teotónio, e dois janelões rectilíneos ladeando-a em plano ligeiramente elevado. Embora tudo faça supor que o óculo pertence à traça original de João Moreno os dois janelões foram acrescentados

³¹ A.D.V. FN.V. Lv. 433/23. Fl 42v a 43. Publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 273 a 274.

³² A.D.V. F.C. Lv. 3/439. Fl 261. Parcialmente publicado por: ALVES, Alexandre – *Ob. Cit.* P. 268.

durante as amplas obras de renovação da Catedral ocorridas na Sede Vacante de 1721-1738.

No terceiro registo surge a imagem de Nossa Senhora da Assunção inserida num nicho enquadrado por pilastras e rematado por frontão semi-circular. Fazendo a ligação entre estas pilastras e a cornija inferior encontram-se duas aletas rematadas por pináculos. O módulo repete-se no próprio corpo deste registo, com pilastras, aletas e pináculo, mas o coroamento da fachada é feito por um frontão triangular sobrepujado por cruz no vértice e por remates boleados nos ângulos.

Esta estrutura central é flanqueada por duas torres sineiras, cegas, de planta quadrada, com ventanas, rematadas exteriormente por cornija sobre a qual corre balaustrada com pináculos boleados nos ângulos e coroadas por zimbórios. Embora uma leitura meramente formal nos aponte para uma fachada maneirista ladeada por duas torres medievais, com actualizações nos remates, apenas uma pertence a essa cronologia. A chamada torre dos sinos, que se encontra anexa ao actual Museu Grão Vasco, foi refeita desde a base na sequência da derrocada de 1635 conservando da origem medieva poucos vestígios. Pelo contrário a torre do cartório ou do relógio, apenas sofreu modificações nas ventanas e no remate.

Conclusão

Construída em cronologia que medeia entre 1635 e 1648 a actual fachada da Sé de Viseu correspondeu mais que a uma vontade estética a uma necessidade de integridade da Catedral, após a derrocada da sua precedente manuelina, numa época de Sede Vacante e poucos recursos.

Seguindo a traça do Arquitecto de Salamanca Juam Moreno, com pequenas alterações ao nível dos zimbórios projectadas por Pedro Álvares de Coimbra, o encarregado da sua construção seria o mestre de obras viseuense Manuel Fernandes.

Arquitectónicamente coerente no seu maneirismo contido, mais do que a fachada desejável para a sede de bispado foi a fachada possível numa época de grandes contingências políticas e económicas.

Bibliografia

Alexandre – A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu. Viseu: Edição da Câmara Municipal de Viseu, Santa Casa da Misericórdia de Viseu e Grupo de Amigos do Museu Grão Vasco, 1995. P. 28.

ALVES, Alexandre – O Frontispício e as torres da Catedral de Viseu. Revista Beira Alta. Viseu: Edição da Assembleia Distrital de Viseu. Volume XXX, Fascículo II (1971).

ARAGÃO, Maximiano Pereira da Fonseca e – *Vizeu: Apontamentos históricos*. Viseu: Typographia Popular, 1894. Tomo I.

AZEVEDO, Carlos Moreira de - *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2000.

CORREIA, Alberto – *Viseu*. Lisboa: Editorial Presença, 1989

JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz – El Maneirismo en la Arquitectura Española de los siglos XVI y XVII, La fase clasicista (1560-1630). *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo V-9. (1992)

MOREIRA, Francisco de Almeida – *La Catedral de Viseu: sus aspectos arquitectónicos*. Porto: Tipografia Sequeira, Limitada, 1927.

PEREIRA, Botelho – *Dialogos Moraes e Politicos*. Viseu: 1635. (Manuscrito) Publicado por VALE, A. de Lucena e. Viseu: S.ed. 1955.

O monumento epigráfico, um caso sério em Museologia

José D'ENCARNAÇÃO

Desenvolveram-se enormemente, nos últimos 25 anos, os estudos epigráficos e a consequente identificação de monumentos um pouco por toda a parte, de tal modo que não há praticamente nenhum museu, mormente se de Arqueologia ou de âmbito local ou regional, que não integre no seu acervo várias «pedras com letras» datadas do tempo dos Romanos ou mesmo da Idade Média ou dos tempos modernos.

São, efectivamente, peculiares as características deste tipo de monumentos, o que implica uma atenção particular à sua técnica expositiva. E há que estarmos sensibilizados para tal.

Na verdade, a primeira ideia a reter é a de que, de um modo geral, esses monumentos andam dispersos: metidos nas igrejas – em pináculos, nas paredes, a servirem de pia de água benta ou de pedestal de um santo; encastradas em paredes; reaproveitadas numa ponte, num peitoril, num portal, a servir de coluna; usadas com novos letreiros; abandonadas por terras e caminhos; guardadas em colecções particulares, em local apropriado ou num pátio ao ar livre. Trata-se, de facto, de um património por cuja recolha e/ou salvaguarda o responsável pelo museu local deve pugnar.

No passado, a recolha em museus fez-se, em regra, atabalhoadamente, uma vez que esse tipo de peças – pesadas, feias, de mensagem sóbria e enigmática... – parecia mais destinado a reservas ou a um pátio interior. E, assim, não será raro vê-las a monte, sem indicação de proveniência, sem registo... – a possibilitar, de resto, ao epigrafista o inesperado achamento de inéditos ou a identificação de peças que há muito julgara perdidas. Um «armazém» foi outra das hipóteses, como acontecia, até há pouco, na chamada 'catedral' de Idanha-a-Velha.

Aqui e além, contudo, criaram-se «galerias lapidares», geralmente a ocuparem pórticos (não raro os museus eram adaptações de antigos edifícios com pátio interior) e jardins. Bem conhecido, por exemplo, o caso do Museu da Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães, até há muito pouco tempo (fig. 1). Esse esquema se adoptou no Museu dos Condes de Castro Guimarães, de Cascais, e é bem sabido como o pátio interior

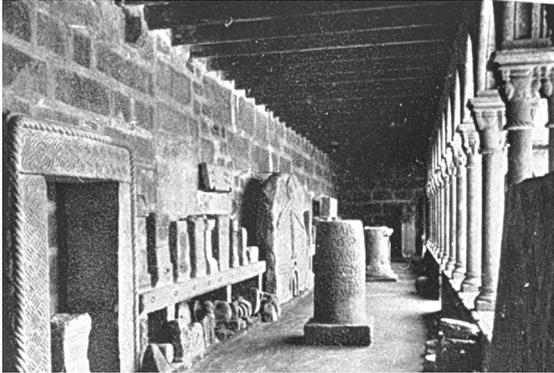


Fig 1

de uma selecção: que é que vai ser exposto, que é que vai para a reserva... Aliás, nesse domínio, tanto o Museu Distrital de Évora como o Museu Regional Rainha D. Leonor, de Beja, resolveram o problema: puseram no pórtico interior as inscrições mais significativas e o resto foi para a reserva, no primeiro caso, para o pátio, no segundo.

É que, de facto, 'pedregulhos' assim apresentam sérias dificuldades de sistematização. Vamos arrumá-los por temas, como fez D. Fernando de Almeida quando juntou, no primeiro andar do Museu de Belém, tudo o que dizia respeito a Endovélico? Privilegiaremos, ao invés, as áreas geográficas: tudo o que diz respeito à necrópole de Silveirona (Estremoz), tudo o que se prende com *Olisipo*... Ou – sejamos práticos – usamos apenas a técnica do espaço disponível? No Museu de Elvas, as placas epigrafadas romanas foram encastradas na parede, ainda que isso tivesse levado a partir



Fig 3

do revestimento de azulejos; em Beja, todos os cantinhos se aproveitaram e, por isso, até o alpendre junto à entrada, tem peças epigrafadas de grandes dimensões, como o pedestal em honra de Lúcio Márcio Píero ou as cupas mais avantajadas. Em Faro, no então chamado Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique, o lintel do templo ao Imperador ficou assente sobre duas mísulas de pedra porventura nossas contemporâneas. No anterior Museu do Castelo de Vila Viçosa – que precedeu a excelente arrumação nele feita sob orientação da Dra. Jeannette Nolen – fragmentos de epígrafes estavam em prateleiras, algumas colavam, mas nada se ousara fazer.

Depois, há os problemas estéti-cos. Encontradas, a maior parte das vezes, em reaproveitamento que as desfigurou, as lápides não seduzem pela forma. Daí que se não hesitasse em colar-lhe etiquetas de madeira negra mesmo na face dianteira (fig. 3) e se escrevesse, em letras gradas, o número de inventário, bem à vista de todos...

do Museu Nacional de Arqueologia, antes da actual arrumação, estava pejado de pedras com letras, entre as quais medrava a erva... No Museu do Abade de Baçal, em Bragança, as epígrafes quase que serviam de embelezamento do jardim. E quando se procedeu à reinstalação (se assim se pode dizer) do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco, as peças epigrafadas saíram para o pátio e por lá ficaram, na expectativa

E o peso – com a consequente dificuldade de ‘manobra’ – foi constituindo um óbice maior, pelo menos até se terem inventado os modernos processos de deslocação desses ‘pesos’ sem os molestar. Não é segredo para ninguém que a remodelação do Museu Nacional de Arqueologia e o consequente armazenamento em prateleiras fortes e em contentores do abundante material epigrafado resultante da pesquisa de Leite de Vasconcelos se não fez sem alguns desaires.

Não há, na actualidade, museu nenhum que não tenha encetado ou não esteja para encetar um processo de remodelação e de nova apresentação das suas colecções de forma didáctica e atraente. E se para as demais peças arqueológicas se requer imaginação e bom gosto, para o que às epígrafes diz respeito, designadamente as epígrafes romanas, é mesmo preciso reflectir maduramente e, nesse aspecto, do parecer do epigrafista dificilmente se poderá prescindir, a não ser que o museólogo detenha já luzes bastantes acerca do real significado das peças em presença.

E, aqui, uma palavra merece atenção maior: objectivo. A exposição – pensada quer em termos de permanente quer como temporária – tem um programa. Nesse programa, que papel está reservado às epígrafes?

Em Conímbriga, por exemplo, um museu monográfico, cujo programa é dar a conhecer o quotidiano das gentes que por ali passaram, as epígrafes vão sendo significativamente espalhadas: aqui, a mostrar que havia oficinas lapidárias; mais além, a exemplificar o tipo de escrita e o respectivo suporte; em seguida, a saudação – **V(tere) F(elix)**, «Felicidades!» – do anel de uma matrona. Na sala reservada ao fórum, o cipo a homenagear um dos notáveis conimbricenses que nesse fórum, um dia, fez promessas eleitorais... Ao fundo, no recanto destinado ao mundo do Além, os ex-votos, os epitáfios dispostos como que em necrópole, os esconjuros e os mágicos dizeres...

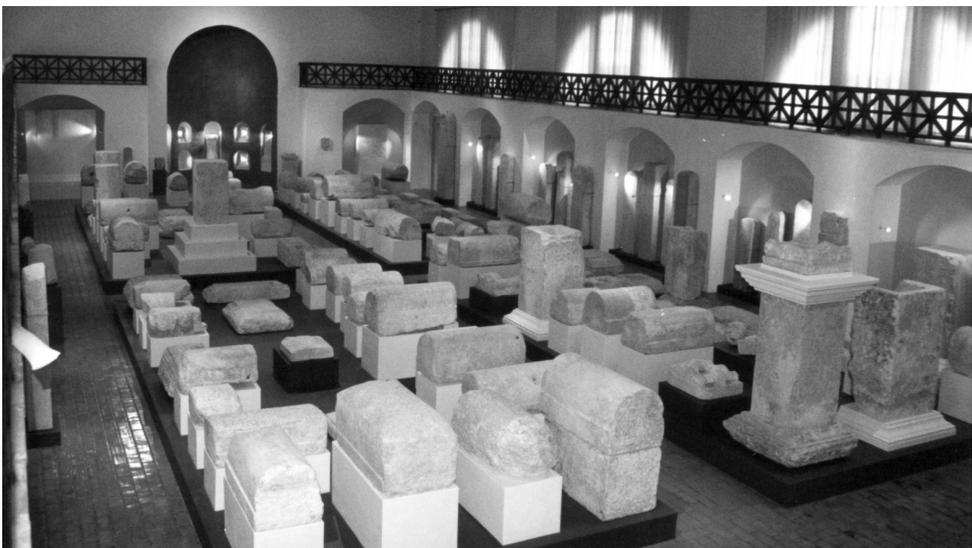


Fig 2

Em Odrinhas, ao invés, temos um «livro de pedra», ou melhor, inúmeros livros de pedra, que era preciso mostrar na sua quantidade, pois isso de modo especial caracterizou as gentes romanas que por ali passaram, há mais de dois mil anos atrás. A pedra abundava, os epitáfios eram de moda, a necessidade de «salvar o nome do esquecimento» impunha-se às famílias de ricos proprietários que, logo desde os primórdios da chegada dos Romanos, ali lograram prosperar. Portanto, importava mostrar, como numa basílica que parece de ar livre, com seu *cardo* e seu *decumanus*, os muitos epitáfios encontrados, registo fiel dessas famílias ilustres. E, na cabeceira, em abside, como em altar-mor, os ex-votos diversos, no ritual sagrado... (fig.2).

Aliás, esse esquema acabou José Cardim Ribeiro por o utilizar na exposição *Religiões da Lusitânia – Loquuntur Saxa*, exactamente porque, neste domínio da relação entre os homens e os deuses, o que mais nos impressiona, porque foi o que ficou, é esse «falar das pedras»...

Claro que teremos regras a sugerir: a colocação junto às paredes, mas nunca nelas embutidas, para que se possa ver a espessura e analisar a peça também pela sua face posterior (já lá vai o tempo em que apenas o texto interessava numa epígrafe!...). A utilização de peanhas para que a leitura se faça sem esforço, ou melhor, para se dar uma ideia tão aproximada quanto possível do que fora o contexto arqueológico do monumento. A iluminação cuidada, porque, se é mui presumível que, originalmente, essas letras foram pintadas, hoje não o estão e é através de uma luz rasante que a leitura melhor se fará. A legenda – como, de resto, para as demais peças – não deverá impor-se mas servir, discretamente, como guia explicativo quanto baste (porque teremos o Guia ou, mais explícito ainda, o Catálogo).

Quebra-cabeças maior é a reserva. Desde logo, porque requer amplidão de espaço; depois, por ter de dar ao estudioso acessibilidade à peça na sua totalidade. A colocação de pequenos fragmentos em prateleiras metálicas afigura-se-nos boa prática, sendo, porém, requerida a maior atenção para, num adequado registo, se saber exactamente onde é que a peça se encontra.

Dir-se-á, à partida, que a maior parte das epígrafes constantes da colecção de um museu, mesmo local ou regional, se destina a ficar em reserva, aguardando o dia em que lhe seja dada a honra de vir a figurar numa exposição temática temporária. Contudo, nada impede que, num museu com um núcleo exíguo de epígrafes, não se opte por tudo expor, devidamente enquadrado e explicado. Pensa-se, amiúde, que um fragmento com três-quatro letras não merece o trabalho da sua exposição. Depende! Também aqui não há receitas mágicas, porquanto tudo se relaciona com o significado que esse fragmento pode ter. Imagine-se que é mármore de Estremoz/Vila Viçosa numa zona em que predomina o granito! Constituirá, nesse caso, ainda que indecifrável ou indecifrada, uma peça a não descurar!

O Museu da História da Cidade de Barcelona poderá ser, nesta problemática, um exemplo a reter. Sito em pleno centro histórico, contendo no seu subsolo as ruínas de *Barcino* – para onde se desce num elevador que, significativamente, nos faz recuar no tempo... – manteve nessas ruínas, frequentemente no próprio local de achado, as epígrafes identificadas (fig. 4). Mas Barcelona é fecundo manancial; por isso, o Ayuntamiento recorreu a amplos armazéns, na periferia da cidade, para onde



Fig 4

trasladou tudo o que era peça epigrafada que não caberia no sempre exíguo espaço de um museu de história e que também não teria cabimento no Museu Arqueológico propriamente dito. E aí, colocados sobre estrados de ágil deslocação, os monumentos podem facilmente ser examinados e fotografados em todas as posições que se deseje (fig. 5).

Merece referência especial o ficheiro. Tem o museólogo a preocupação de o actualizar em relação a todas e a cada uma das peças que constituem o acervo do museu ao seu cuidado. Contudo, há peças e peças. E, sem querer considerar ‘excepcionais’ as peças epigrafadas, o certo é que, nos últimos tempos, se têm multiplicado estudos e referências e análises às mais diversas epígrafes, porque outras interpretações se deram, outros dados novos surgiram... Um ficheiro epigráfico actualizado é, pois, fundamental, não só para servir de bom guião para uma eventual exposição temporária



Fig 5

a fazer futuramente ou para os elementos a divulgar quando a epígrafe for escolhida para «peça do mês» ou «do semestre», mas também para ajudar na elaboração de um bom catálogo ou apoiar eficazmente o investigador que a pretenda re-analisar.

Nas páginas 38-40 da 3ª edição da minha *Introdução ao Estudo da Epigrafia Latina* (Coimbra, 1997), dou conta do que, à data, existia nesse domínio dos catálogos epigráficos dos

museus portugueses. O panorama mantém-se sensivelmente idêntico, embora se espere que, a muito breve trecho, boa parte dos museus municipais com inscrições romanas e medievais lhes dê a atenção que, como fonte histórica singular, efectivamente merecem. Mas não há que lamentarmos de atrasos: o próprio British Museum tem o seu acervo epigráfico arrumado ainda à maneira antiga, as peças umas ao lado das outras; as etiquetas, embora elucidativas, a necessitarem de actualização... No Metropolitan de Nova Iorque, os monumentos expostos são muito bonitos; contudo, nem sempre se

diz donde são provenientes (*bonni soit qui mal y pense!*...). E só muito recentemente, com o apoio da American Academy in Rome se publicou, por iniciativa de John Bodel e Stephen Tracy, uma «checklist» das *Greek and Latin Inscriptions in the USA* (Roma, 1997), de que Maria das Dores Girão Cruz fez adequada recensão na *Conimbriga* (38, 1999, 235-238). Quantas colecções particulares e institucionais se poderão dar ao luxo de ter bons catálogos, como aqueles a que o Gabinete de Antigüedades da Real Academia de la Historia, em tão boa hora, lançou mão: *Epigrafia Hispánica*, da responsabilidade de Juan Manuel Abascal e Helena Gimeno e a colaboração de Isabel Velázquez (Madrid, 2000, 390 páginas, dotadas de utilísimos índices); e *Epigrafia Prerromana*, da responsabilidade de Martín Almagro-Gorbea, com a colaboração de Manuel Molina Matos, José Manuel Galán, Luis Alberto Ruiz Cabrero e Concepción Blasco Bosqued (Madrid, 2003, 544 páginas, também elas bem secundadas por índices da maior utilidade)?!

No volume XIV (1985) da revista *Conimbriga*, apresentei (p. 239-240) breve recensão do primeiro livro que expressamente abordou esta temática: *Il Museo Epigrafico*. Editado em Faenza (1984), contém, nas suas 640 páginas, as comunicações apresentadas a um colóquio internacional, realizado na Emilia-Romagna, no Outono de 1983, sob a égide da Association Internationale d'Épigraphie Grecque et Latine, ciente da problemática que, nessa primeira parte da década de 80, a valorização museológica das epígrafes estava a despertar. Nessa obra, a única que, até ao momento (que eu saiba), expressamente se debruçou sobre as questões que se prendem com esta temática, se poderão colher, ainda hoje, sábios ensinamentos.

Antonina Maria Cavallaro e Patrizia Framarin escreveram, na revista *Epigraphica* (L, 1988, 264-272), uma breve mas substancial nota intitulada «Il nuovo museo dell'Ospizio del Gran S. Bernardo. Problemi di riordino e proposta di fruizione di una raccolta antiquaria in un piccolo museo del territorio», bem elucidativa pois dá particular relevo à apresentação do espólio do importante santuário rupestre (Pan de Júpiter) aí existente, junto ao *Lacus Poeninus*, constituído por inúmeras placas votivas dedicadas a *Poeninus*, a *Iuppiter Poeninus* e às *Dominae*.

Útil será, ainda, a leitura dos comentários feitos por Giancarlo Susini ao *Lapidarium Hungaricum* (*Epigraphica*, LI, 1989, 255-256), uma interessante iniciativa da Academia das Ciências da República da Hungria. Recorde-se, a propósito, que o último texto escrito por aquele eminente e saudoso epigrafista foi dedicado precisamente ao Museu de Odrinhas, cuja concepção elogiou (cf. «Em Sintra, entre os “livros” esculpidos pelos nossos avós», *Al-madan*, 10, Dez° 2001, 210-211).

Outro autor que a esta problemática vem dedicando grande atenção é António Sartori, de Milão. Dele recordaria, a propósito, o comentário «La memoria dei cittadini: il lapidario urbano», *Arte Lombarda* (Rivista di Storia dell'Arte), nuova serie, 90-91, 1989, 7-14.

Enfim, pela sua especificidade e pelo hermetismo da sua mensagem e do seu significado, o monumento epigráfico arrisca-se, de facto, a ser, mais do que as outras, no museu, uma peça morta. Competirá ao museólogo e ao epigrafista fazerem-no aiosamente ressuscitar na sua luzidia roupagem de importante **objecto cultural**.

Entre a vivência religiosa cultural e académica. A presença de têxteis chineses nas festas do colégio de São Paulo de Goa em meados do século XVI

Maria João Pacheco FERREIRA

Resumo

No decurso das investigações que temos dedicado ao estudo dos têxteis no contexto religioso católico, designadamente daqueles produzidos na China para o mercado português entre os séculos XVI e XVIII, merece-nos particular atenção, de entre a documentação consultada, um pequeno grupo de cartas da autoria do padre jesuíta Luís Fróis com notícias relativas às missões nas partes da Índia. Nos seus conteúdos reconhecemos aquelas que consideramos ser, até ao momento, as informações mais antigas acerca do uso de têxteis chineses em contextos festivos inicianos, em concreto, no colégio de São Paulo de Goa, nos anos de 1559 e 1560.

Partindo da análise das missivas enviadas por este religioso da Companhia de Jesus para os seus pares em Lisboa, o presente texto visa analisar as armações têxteis e os espécimes chineses que marcaram presença nalgumas festividades daquele colégio, como aquelas celebradas a 21 de Outubro em honra da Virgem. Intenta-se uma sistematização dos informes relatados, no que concerne às tipologias têxteis genericamente empregues e aos espaços em que as mesmas se expõem, bem como à iconografia e procedimentos empregues na realização dos artigos originários do Celeste Império ou às motivações subjacentes à sua integração nas alfaias do colégio de São Paulo de Goa.

Abstract

During our research about the use of textiles in catholic ceremonies, namely those produced in China for the Portuguese market between 16th and 18th centuries, we found an import group of letters written by the jesuit priest Luis Fróis reporting the missions that were been taken in India. In its contents we recognise what it may be considered as the first information, so far identified, about the use of Chinese textiles in jesuit celebratory events, more precisely at Saint Paul's College, in Goa, during the years 1559 and 1560.

From the analisis of the correspondence sent by this religious of the Company

¹ O presente texto assume-se como a versão portuguesa de parte de uma comunicação a apresentada na XXX^a Assembleia Geral do Centre International d'Etude des Textiles Anciens, intitulada *Chinese Trade Textiles for the Portuguese Market: Their presence in religious contexts in the 16th and 17th centuries*, em Bruxelas, em 2009.

of Jesus to his brothers in Lisbon, the present text aims to characterize the textile furnishings, specially those of Chinese origin that were taken as adornment in some of the College's religious events, such as the Virgin's feast in 21st of October. It is our intention to present and discuss the type of textiles, the procedure methods and iconographic options described by the author as well to expound the reasons for their integration in the Sain Paul's college ornaments.

Introdução

As informações mais antigas que dispomos até ao presente momento da nossa investigação acerca do uso de têxteis chineses em contextos festivos inicianos², entre os séculos XVI e XVIII, são-nos facultadas pelo religioso Luís Fróis (1532-1597), religioso da Companhia de Jesus, quando da sua estada em Goa, no colégio de São Paulo Velho ou dos Arcos, em vésperas de ser ordenado sacerdote (1561) e partir definitivamente para o Japão.³

De entre a correspondência que o padre jesuíta então remeteu para Lisboa dando conta dos acontecimentos naquelas partes, pudémos identificar, num dos códices consultados da extensa colecção *Jesuítas na Ásia* da Biblioteca da Ajuda em Lisboa, um conjunto de cartas datado de meados do século XVI (entre 1557 e 1561), nas quais aquele religioso faculta informações preciosas sobre as armações têxteis e a presença de adereços chineses nalgumas das celebrações que tiveram lugar naquele instituto. Foi o caso das festas em louvor da Virgem distinguidas no dia 21 de Outubro, dedicado a Santa Úrsula e às onze mil Virgens as quais, contanto que com propósitos distintos, pelo menos, nos anos de 1559 e 1560 foram exaltadas em conjunto com os actos de conclusões, que todos os anos assinalavam o início dos estudos naquele colégio, uma opção que o autor assim justifica: “*Não deixarey todavia de lhe dizer em particular cõ quanto aparato e festa e autoridade forão çelebradas as conclusois gerais que se quaa tem no principio do anno das escolas pelo dia das onze Mil Virgens, aos .21. doutubro, ordenouse terem os estudos seu principio neste dia pela grandissima devação que toda esta terra tê a esta santa Reliquia que temos neste Collegio que he huma das cabeça destas gloriosas virgens exemplo grande e polo grande concurso de gente que no mesmo dia concorre a esta casa ver a reliquia, cõ que ainda ficão os autos publicos das escolas mais çelebrados.*”⁴

O presente texto visa pois analisar as armações têxteis e os espécimes chineses que marcaram presença nestes dois contextos festivos que, embora distintos na sua natureza, se complementam e enquadram na vivência religiosa dos padres da Companhia de Jesus, reflectindo a sua vocação pregadora e educativa, a que tão empenhadamente se dedicaram no âmbito da campanha de evangelização, promovida pelo Padroado Português do Oriente. Partindo das missivas acima indicadas, intenta-se uma sistematização dos

² A qual se integra num estudo mais vasto, em curso, sobre os têxteis chineses nas opções decorativas sacras nacionais de aparato (séculos XVI a XVIII), no âmbito da tese de doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na qualidade de bolsreira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

³ Para uma breve biografia de Luís Fróis Cf. Introdução da autoria de José Wicki S.J. à obra do Pe. Luís Fróis, História de Japam, 5 vols., Lisboa Biblioteca Nacional, 1976-1984.

⁴ BIBLIOTECA DA AJUDA, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 49, *Cópia de huma carta que escreveo o Irmão Luis Fróis do Collegio de Goa ao Primeiro de Dezembro de 1560 aos irmãos da Companhia de Portugal*, fl. 209. Documento publ. por António da Silva REGO, documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente, vol VIII, 2. ed, Lisboa, Fundação Oriente – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, p./ 139-162.

informes relatados, no que concerne às tipologias têxteis genericamente empregues e aos espaços em que as mesmas se expõem, bem como à iconografia e procedimentos empregues na realização dos artigos originários do Celeste Império ou às motivações subjacentes à sua integração nas alfaias do colégio de São Paulo de Goa.

As armações têxteis e os espécimes chineses nas festas do colégio de Goa

No decurso das investigações que temos dedicado ao estudo dos têxteis no contexto religioso católico, designadamente daqueles produzidos na China para o mercado português entre os séculos XVI e XVIII, foi diversa a documentação a que recorreremos, com o objectivo de reunir um conjunto de informações suficientemente consistentes, capazes de fomentar a compreensão do universo em causa nos seus múltiplos aspectos. De entre o acervo consultado mereceu-nos particular atenção um pequeno grupo de cartas da autoria de Luís Fróis⁵, padre da Companhia de Jesus no Oriente, para os seus confrades em Portugal com notícias relativas às missões nas partes da Índia.

Trata-se de um *corpus* relativo ao colégio de São Paulo de Goa⁶, cuja análise dos respectivos conteúdos nos revela a adopção de formulários, do ponto de vista ritual e decorativo, congéneres àqueles observados nas festas da metrópole, sendo que da mesma forma nos permite descortinar questões de foro logístico no que à preparação destes eventos respeita. Aspectos como o envolvimento de membros da comunidade religiosa e civil local na concepção, montagem e acessibilização de adereços com vista ao embelezamento do espaço festivo, ou as inerentes disputas a que se assiste no seio das comunidades religiosas e civis, pelos mais rasgados elogios, em relação à sua participação e desempenho, são assinalados pelo autor, como se reconhece em carta de 16 de Novembro de 1559⁷: “*O concerto das nossas endoenças quasi sempre pela comũ voz de todos os que o vem, he auentajado ao que se faz em todas as outras Igrejas desta terra, e creio segundo os padres e jrmãos dizião que se preferio este ano a todos os outros pelo artificio do sepulchro ser bem inuentado, e ornado de riquissimas peças de borcado, e de*

⁵ Embora as cartas a que recorreremos tenham sido publicadas por António da Silva Rego foi nossa preocupação proceder à sua leitura integral e efectuar as nossas próprias transcrições (que apresentamos sempre que citamos os documentos), as quais, por vezes, diferem daquelas anteriormente publicadas.

⁶ Colégio erigido na Rua da Carreira dos Cavalos sobre as fundações de um templo hindú, entretanto destruído, cujo culto foi solenemente iniciado em 1541, dois anos após o princípio da sua construção. Formalmente entregue aos jesuítas em 1548, o mesmo foi mais tarde substituído pelo Colégio de São Paulo Novo ou de São Roque destinado a residência dos padres da Companhia. Pedro DIAS, “A Construção da Casa Professa da Companhia de Jesus em Goa”, in <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3184.pdf>, p. 287. (visionado a 11.9.2009). Sobre a história deste Colégio leia-se também a obra do Pe. Sebastião Gonçalves, Primeira Parte da História dos Religiosos da Companhia de Jesus, vol. I (publ. por Joseph WICKI S. J.), Coimbra, Atlântida, 1957 (1614), pp 127-132.

⁷ Os mesmos aspectos sobressaem em documentação coeva relativa a outros locais afectos à missão jesuíta, como se regista no relato do Pe. Geronimo Vaz, a respeito da celebração da Quaresma no colégio da Madre de Deus de Cochim: “*estava toda a nossa igreja desde Altar maior, ate a porta principal, toda cuberta de doo, e todo o Cruzeiro (...) a capela mor adonde estaua armado o moimento, o qual segundo o parecer de algũs que correrão as igrejas, derão auentajẽ ao nosso, e assim me pareceo que era verdade e no qual trabalhou e se esmerou bem o jrmão Gaspar Soeiro, e o jrmão ção christão Migel Ferreira que nam sei como tinhã forças, mas porẽ ate agora sitem o trabalho, e com Rezão porque do domingo de ramos, ate o primeiro dia de paschoas, de dia e de noite, não sesauão de trabalhar, armando e desarmando (...)*”; B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 56, *Cópia de hua carta que escreveo o Padre Geronimo Vaz do Collegio da madre de Deos de Cochim em que trata do Cativoiro do padre João de Mizquita e do jrmão Francisco Durão no Cabo de Comorim*, fl. 245v. Documento publ. por António da Silva REGO, op. cit., pp. 488-491.

*toda a sorte, fizeram os irmãos destas mesmas peças bñã abobada falsa sobre arcos de sotas muyto frescos e onde os mesmos arcos da abobada bião fazer as chaves encayxauão em bñãs maçãs de prata muy lustrosas e lauradas que lhe dauão muyta graça, o sepulchro defora em que o santo sacramento esteue atee ó domingo da resurreição estaua todo cuberto de veludo preto por çima, e pelas ilbargas e degraos erão tudo borcados cõ muytos castiças de prata, e cera que ardeo todos estes dias (...). Os vizinhos pela deuacão que tem à casa estão postos em quẽ milhor o farã. Quando veo a noite ou madrugada da paschoa ardião estas Ruas cõ candeas com grandes arcos e inuenções delas e outros artifícios de fogo, armados panos riquissimos pelas portas e jenelas, e arcos de bñã parte a outra da Rua por onde o santissimo sacramento auia de passar, e ajnda creio que se excedeo a esta proçissão a que se fez dia de Corpus Christi que cã fazemos em o dia proprio que o a igreja celebra que he ja no inuerno, porque a çidade antiçipasse algũs dias pera lhe não chouer. Ver o aparato desta proçissão, a Riqueza della, à solenidade com que o Padre Patriarcha leuaua o Santissimo sacrameto, o conçerto das Ruas, as inuções de momos, e danças que se vẽ a proçissão o numero da gente, os instrumentos de Musica pelas jenelas e casas a artelharia que se despara, sem duuida que he muyto pera louuar a Deos porque concorrẽ aver isto mouros, gentios, judeus e Bramanes que ha nesta çidade (...)*⁸.

O investimento dos religiosos em aspectos que aparentemente em muito ultrapassavam as exigências básicas do culto divino, justificava-se à luz de uma necessidade absoluta de cativar as populações locais para o seio da vivência cristã. Embora esta fosse já uma prática aprimorada na Europa, a mesma viria a beneficiar ainda de uma maior preocupação no contexto missionário ultramarino, nomeadamente indiano, como bem o reconhece um outro padre da Companhia, em carta que no mesmo ano envia de Cochim para Portugal: *“trabalhamos quaa na jndia, de termos as igrejas muy conçertadas mais que em portugual porque pareça que releua mais, a honra de Deos Nosso senhor qua entre tantos mouros judeus, e gentios, o culto divino, externo ser mais solenizado que entre christãos porque os christãos comsecreados, e cõ o espiritu, e fee, e charidade, sabem que se seruem mais que as cerimonias corporais, mas os enfieis, e tãobem os Novos christãos soo pelo culto corporal entendem Nossos desejos e Nossas fees por esta causae tãobem por renovarmos nossos espiritu, e de nossos proximos fazemos muytas vezes festas, mas que tal maneira que tudo se resolve à mais devação, e mais conbiçimento dos misterios da santissima fee*⁹. No decurso de um trabalho contínuo de abordagem e conquista, o muito concurso dos pagãos mencionados podia, afinal, significar potenciais convertidos ao catolicismo.

Não menos importante nestes acontecimentos religiosos que cadenciavam a vida religiosa da cidade era a comparência de figuras de topo da hierarquia social e do aparelho de estado local, a qual muito concorria, em termos simbólicos, para a validação da actividade proselitista inaciana no antigo Estado da Índia¹⁰. Neste contexto, e mais

⁸ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 29, *Treslado de bua carta que escreueo o irmão Luis frois do collegio de sam Paulo de Goa aos 16. de Nouembro de 1559*, fls. 116-116v. Documento publ. por António da Silva REGO, *op. cit.*, vol. VII, (...), pp. 297-326 e por Joseph WICKI S. J., *documenta Indica*, vol. IV, Roma, Monumenta Histórica Jesu, 1956, pp. 269-300.

⁹ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 66, *Copia de huma carta quẽ escreueo o Padre Mestre Melchior de Cochim para os jrmãs de portugual a 25 de janeiro de 1559*, fl. 264v. Documento publ. por António da Silva REGO, *op. cit.*, vol. VII, pp. 243-261.

¹⁰ Não por acaso, num dos seus extensos relatos, Luís Fróis salienta, em jeito de reportagem, a presença de várias destas figuras na festa em honra da Virgem, celebrada no dia das onze mil virgens de 1559 naquele colégio: *“as vesporas e dia forão bem acompanhadas do Viso Rey com muitos fidalgos, e dos bispos de Cochim*

uma vez de acordo com o Pe. Fróis, os têxteis desempenham funções que merecem ser notadas. Com efeito, numa outra missiva (de 1557), o religioso faculta um pormenor a respeito da solenidade de baptismo que os padres inacianos assiduamente assinalam em massa¹¹, em concreto, sobre os têxteis a expor na fachada da residência do patrono do evento; ao que tudo aponta, a sua presença assumia relevante importância não só como componente indispensável do tradicional embelezamento cénico concebido em torno do espaço que envolvia a passagem do préstito - e que por si próprio devia atrair e distrair a assistência -, mas ainda como forma de enobrecer e assinalar o local onde o vice-rei se deveria deslocar: *“e como esta proçisão aja de sair de casa de algũ vezinho, do cabo ou do meyo da Rua, tem lhe ja o padre pero dalmeyda dado recado pera se elle também preparar, lançãdo suas alcatifas ricas a janela, com algumas bandeiras e ornãdo a frontaria da sua porta com Ramos frescos e junco serve isto também de sinal porq chegãdo ali o visoRey, descavalga naquella casa e fica com todos os fidalgos esperando pela proçisão, a tempo que esta ja tudo preparado (...)”*¹².

A cooperação destas personalidades estendia-se ainda a outras questões de foro prático, por exemplo, disponibilizando adereços, como sucedeu no dia 21 de Outubro de 1559 - dia de santa Úrsula e das onze mil virgens¹³ -, por ocasião das festas organizadas em louvor da Virgem, para as quais *“a igreja se concertou Riquamente, armando a Capela*

e malaqua, pregou o padre dom Gonçal grandes cousas das Virgens, jantarão caa no mesmo dia o Viso Rey e bispos e o Adayão (sic) da see de Goa com alguns religiosos pera que ficasse pera as conclusões da tarde, (...) chegadas as horas asentou se o viso Rey junto das grades da varanda de çima, e o padre patriarcha e bispos junto com elle. E outros muytos fidalgos encostados pelas varandas, veose o padre Provincial pera baxo com os padres professos e irmãos do curso a gasalbar os Religiosos, desembargadores e as mais pessoas que avião de argumentar, ficando tambem embaxo o capitão da cidade e outros fidalgos que depois vierão, e a mais gente popular que ficava por detras.”; B.A., Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, doc. 29, fl. 119.

¹¹ Para a concretização destes baptismos colectivos, era necessário obter os vestidos que todos deveriam envergar na ocasião, uma tarefa que cumpria ao superior do colégio angariar, como nos informa Luís Fróis: *“Depois de auer numero sufficiente pera a solenidade do baptismo e que elles estão instruydos em algua noticia da fee, por comisão do padre provincial que pera isso o padre Pero dalmeida tem, mandalbe fazer os vestidos pera todos conforme à suas calidades (...)”*. Contudo, por vezes, estas celebrações contemplavam tantos gentios, que os religiosos se viam a braços com questões de foro logístico, forçando o seu adiamento, como sucedeu em 1560: *“deixarão de se bautizar mais de duzentos, por não aver vestidos feitos, por que em esta somana que diguo, especialmente da quarta feira ate o sabado o fizerão e negociarão os irmãos vestidos para toda esta gente que se bautizou (...)”*. Cf. B.A., Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, doc. 30, *Copia de outra do Irmão Luis Frois do Collegio de Goa a 14. de Novembro de 1559*, fl. 122 e doc. 50 *Aos Charissimos em Christo padres estimados dos collegios de Lixboa, Coimbra e Evora e a todos os mais da Companhia de Jesus que em as partes de europa. 13 de novembro de 1560 da conversão dos cristãos desta ygreja de Goa do Padre Luis Frois*, fl. 223. Documentos publ. por António da Silva REGO, *op. cit.*, vols. VII e VIII, (...) pp. 327-364 e 52-112 respectivamente.

¹² B.A., Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, doc. 27, *Carta do irmão Luis Froes para as casas e collegios da Companhia de Europa escrita e Goa a o derradeiro de Novembro de 1557*, fl. 122. Presumimos que se tratasse de D. Francisco Barreto, então governador da Índia (entre 1555 e 1558). A mesma carta encontra-se também publicada na vasta obra, Documenta indica, vol. III, pp. 698-730.

¹³ A lenda da Santa assume a sua forma definitiva com a Lenda Dourada de Voragine: filha de um rei cristão da Bretanha, Úrsula é prometida em casamento a um príncipe pagão. Determinada a permanecer virgem, a princesa pede três anos para ponderar o assunto e nesse período empreende uma viagem de peregrinação a Roma, acompanhada por dez donzelas distintas, cada uma delas com um séquito de mil virgens. Na viagem de regresso, todas foram martirizadas em Colónia pelo rei dos Hunos. Portugal acolheu, em 1517, os sagrados despojos de uma dessas virgens, Santa Auta, com capela instituída no mosteiro da Madre de Deus de Lisboa. Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOREAU, *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 329; José Alberto Seabra CARVALHO, José Luís PORFÍRIO, Maria João Vilhena de CARVALHO, *A Espada e o Deserto*, catálogo de exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2002, pp. 26-27.

*mor com a tapeçaria do viso Rey (...)*¹⁴, presumimos que D. Constantino de Bragança (1528-1575), vice-rei da Índia entre 1558 e 1561¹⁵.

Contanto que o conjunto de correspondência que serve de base à presente análise não seja significativo no número de cartas consultado o mesmo é, todavia, suficientemente pormenorizado ao ponto de facultar o reconhecimento dos espaços em que os têxteis surgem expostos, das tipologias usadas ou da iconografia que anima as peças mencionadas, muito em particular daquelas de proveniência chinesa, como adiante se exporá. Com efeito, no âmbito da estrutura arquitectónica edificada do colégio, verifica-se que além da casa da portaria, *armada de panos de frandes frescos, e graciosos*, não só o interior do templo, mas ainda o pátio ou crasta¹⁶, integrado na área da escola, é enriquecido por elementos têxteis em dias académicos extraordinários; é o caso daqueles que assinalam o arranque dos cursos no dia de São Lucas evangelista, no dia 18 de Outubro (em acumulação com a já mencionada festa em honra da Virgem, realizada três dias mais tarde), marcados pelas conclusões gerais e pela exposição de epigramas e enigmas, componentes muito apreciadas e exploradas no método pedagógico jesuíta¹⁷.

No que se refere à igreja, depreendemos que nestes dias festivos, a mesma era sempre concertada de forma generosa e “*custosamente de ornamentos e frontais de borcado, em grande numero, e de castiçais e alampadas de prata com seus giois, bandeiras e pendois dantretalhos dourados*”¹⁸. Descreve ainda, de um modo mais pormenorizado, a já mencionada armação da capela-mor, composta por um conjunto de tapeçarias, pertencentes ao vice-rei da Índia, superiormente articuladas com panos da China dourados, e o revestimento parietal da nave com “*godomeçis e panos de frandes, e*

¹⁴ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 29, fl. 119.

¹⁵ Sétimo vice-rei da Índia, filho do 4.º duque de Bragança, D. Jaime I, e de sua mulher, a duquesa D. Leonor de Mendonça, filha de D. João de Gusmão, 3.º duque de Medina Sidónia, e de D. Isabel de Velasco, D. Constantino, casou com a sua prima D. Maria de Melo, filha do 1.º marquês de Ferreira, D. Rodrigo de Melo. O mesmo vice-rei custeou por diversas ocasiões os vestidos de baptismo dos Gentios. “*No mes de Setembro se fez num bautismo em que se bautizarão 200 e tantas almas. A este presidio o Senbor Vice-Rey Dom Constantino, que já a este tempo era vindo, e favoreceo muitos aos novamente convertidos, tomando seus afilbados e vestindo-se e agasalbando-os com muito amor (...)*” Carta do Pe. Pedro de Almeida, Goa, 26 de Dezembro de 1558, publ. por Joseph WICKI S. J., *Documenta Indica*, vol. IV, p. 212. Informa ainda o Pe. Almeida da realização de outros baptizados colectivos acrescentando que “*A todos estes bautismos que se fizeram depois que o Vice-Rey veio, presidio sempre sua Senhoria, tirando hum, por estar mal desposto, e os favoreceo tomando seus afilbados*”, *Ibidem*, p.213.

¹⁶ Segundo o padre Nicolau Lanceloto numa breve descrição que fez do colégio, em 1545, o mesmo apresentava um claustro grande de estrutura semelhante ao de Santo Antão da Mouraria de Lisboa: de dois andares, e arcadas no piso térreo, de um lado do claustro ficava a igreja e do outro uma casa com cerca de trinta metros de comprimento, a qual por baixo servia de refeitório e por cima de dormitório. Na terceira ala do claustro havia três câmaras destinadas aos padres e na quarta, uma varanda. Cf. Pedro DIAS, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O espaço do Índico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p. 82.

¹⁷ Naquele ano foram expostas “*sesenta orações em prosa ou setenta a mayor parte dellas com as primeiras letras douradas muyto curiosas e outras de cabidos com diversas pinturas e jvnções porque pera isto particularmente tem os moços desta terra natural engenbo e inclinação*.” Deduzimos que as obras apresentadas tenham agradado sobremaneira, pois no ano seguinte “*auya 90 oraçõis ou passante dellas, em prosa e algumas em verso, que sercavão a cresta todas em roda, e obra de 400 epigramas antre ellas, as mais destas oraçõis ou quasi todas trazião as primeyras letras grandes iluminadas e douradas*”, sendo que também “*os moços que andão na escola daritmetica, punhão aby seus treslados com letras coriosas e douradas, e nelles feitas humas contas difficulosas para os que a soubessem fazer os levarem*.”; cf. B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 29, fl. 119 e doc. 49, fls. 209-209v.

¹⁸ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 49, fl. 209.

por cima muytas bandeiras”¹⁹, as quais presumimos se encontrassem dispostas ao nível da sanca. Aparentemente, esta conjugação usada nas paredes da igreja nas festas de 1559, viria a sofrer algumas alterações no ano seguinte ao apresentar-se, desta feita, “por baixo de gadamiçins e por cima da milhor e mais fresca tapeçaria da China, que eu nunca vi nestas partes, em huns panos tamanhos como gardaportas”²⁰. É no entanto de observar que as mesmas opções, em termos tipológicos e de proveniência, podiam já ser observadas em 1557, designadamente, na decoração preparada para as conclusões que iriam ter lugar no início académico daquele ano, no “patio das crastas que estavam muy bem concertadas pera o acto com muytas alcatifas riquas e pannos de Frandes e da China e muytas bondeiras e estendartes e instrumentos (...)”²¹.

Como Fausto Sanches Martins salienta, aquando destes acontecimentos, o pátio transformava-se verdadeiramente num espaço cénico, incorporando elementos plásticos como recurso didático e apostando nos mesmos valores de representação sensível veiculados pelos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loiola, um tipo de actuação que interpreta como uma das expressões culturais mais genuínas da Companhia de Jesus e da mentalidade barroca²². Destes elementos, os têxteis, sob a forma de tapeçarias, panos e alcatifas eram indiscutivelmente uma componente-chave dessa metamorfose porquanto pareciam invadir todas as superfícies ali existentes, cobrindo as paredes das alas, os balcões das varandas, as colunas que constituíam as arcadas e até as grades de ferro, de onde pendiam²³. Também a cadeira das classes se apresentava cuberta com alcatifas “muy Riquas, sendo que ate à cadeira deçião outras alcatifas não menos lustrosas e Riquas que ficavão ornando mais a mesma estança e por derrados dela seus banquetos alcatifados”²⁴, estes últimos destinados aos protagonistas da disputa.

Além do aspecto decorativo que comportavam, muitos destes adereços desempenhavam ainda funções de carácter sobretudo utilitário, com o objectivo de providenciar mais superfície murária do que aquela de que se dispunha, e tão necessária a uma adequada afixação dos muitos epigramas e enigmas então produzidos por iniciativa dos estudantes para o arranque dos estudos em 1559 e 1560. Sobre o primeiro ano diz-nos Fróis, “pelos lugares mais acomodados que puserão duzentos epigramas de muyta copia de versos, e da outra banda das crastas em cada esteo sobre as alcatifas que nelles estão pregadas se puserão os epigramas mais adequados a festa.”²⁵, sendo que no ano seguinte de novo se assiste ao uso de alcatifas como suporte da produção escrita: “Da outra banda dos esteos estava em cada hum delles huma alcatifa, e nellas os milhores epigramas postos nos cantos e em outros dous lugares se puserão cobre alcatifas mea

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 27, fl. 99v.

²² Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 – 1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, vol. 1, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1994, p. 941 (texto policopiado).

²³ Assim o refere Fróis em diferentes passagens como as duas seguintes que passamos a citar: “as crastas do Collegio pela banda das paredes se armarão todas em derredor com a tapeçaria dos estudantes de casa”; “o chão bem juncado, e com outras [alcatifas] os deçião das varandas, ate a cadeyra, e as mesmas varandas por dentro todas armadas de panos de chinas (...) e das grades de ferro para fora alcatifas lançadas”; cf. B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 29, fl. 119 e doc. 49, fl. 209v.

²⁴ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 29, fl. 119.

²⁵ *Ibidem*.

*duzia de ensignias de muy boa invenção e artifição pintados polos irmãos de casa hũs com olios e outros de debuxo*²⁶.

A partir dos informes compulsados, é para nós deveras interessante notar como as armações descritas contemplavam o uso simultâneo de peças europeias e asiáticas, ou a forma como os adereços chineses eram indistintamente empregues nos diferentes espaços do colégio, marcados por ocupações muito díspares, no domínio do culto religioso e do ensino. Estes aspectos sobressaem ainda mais perante as notícias que o relator inaciano faculta acerca dos programas decorativos que animam as peças de origem chinesa assinaladas. Na sua correspondência, Fróis, perspicaz e atento, descreve, de forma minuciosa, o teor iconográfico de algumas destas obras importadas da China permitindo-nos distinguir três núcleos temáticos, dois deles de cariz absolutamente chinês e um terceiro de índole cristã. No primeiro conjunto incluem-se dois assuntos muito estimados no quadro artístico e cultural do Celeste Império, no domínio do culto aos antepassados e à natureza: temas alusivos às *istorias, montaria, e festas dos mesmos chinas pintados*²⁷ em escala monumental e a figuração de elementos da natureza como *passaros com arvoredos, e que he a suma perfeição de seu pintar em que antre estos panos hum certo genero de ramos, que quaa ha de palmeyras brabas que dão muyta graça onde quer que se poem (...)*²⁸. O impacte que as peças com composições à base de motivos vegetalistas e aves teria então, exercido sobre aqueles que as observavam parece não se ter confinado a Luís Fróis, uma vez que também o dominicano Frei Gaspar da Cruz, sensivelmente pela mesma altura, a elas se refere no seu *Tratado* datado de 1569, ao observar que os chineses *ẽ pinturas sam bõs pintores principalmẽte de folbagẽs e passaros, como se pode ver nos pannos que a nos vẽ da China*²⁹.

No segundo núcleo, composto por peças de índole cristã, vários são os temas figurativos historiados do Antigo e do Novo Testamento assinalados por Fróis, numa carta datada de 1561, como a representação *do sacrificyo de Abrahão do nacymento dos Reis, da visitação de Santa Elisabet e da Resurreyção*³⁰, por exemplo, acerca dos quais o religioso infelizmente não adianta mais nenhuma informação. No acervo do colégio havia, contudo, um conjunto de panos, presumimos que idênticos entre si, em torno do qual o inaciano se concentrou descrevendo-os em pormenor: *“Pintarão em huns panos como de Frandes huma imagem de Nossa Senhora muito gloriosa posta em hum campo douro rodeada de serafins com huns çeos e nuvens por cyma que tem ho mynino Jesus pellas mãos em pee posto sobre o globo do mundo e mays abaxo hu Yesus em outro campo douro rodeado de serafins da gloria aos quaes ho mynino lança de cyma humas capellas de rosas e liryos fresquissimos, e abaxo dos anjos os myninos no nosso collegio em procissão de huma parte e da outra com sua cruz alevantada e seriaes e suas roupetas brancas vestidas e o padre Micer Paullo que esta em gloria antre os myninos com sua sobrepeliz e livro na mão rosando as ladainbas e hum velho que aqui tinbamos com sua vara que os*

²⁶ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 49, fl. 209v.

²⁷ *Ibidem*, fl. 209.

²⁸ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 29, fl. 119 e doc. 49, fl. 209v.

²⁹ Cf. Frei Gaspar da CRUZ, *Tratado em que se cõtam muito por esteso as cousas da China cõ suas particularidades, assi do reino d'Ormuz, cõposto por el. R. padre frei Gaspar da Cruz da orde de sam Domingos*, (ed. de Rafaella D'Intwo), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, p. 205.

³⁰ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 133, *Cópia de hũ capitulo que o padre Luis Froes escreveu a hũ irmão da Companbia - 1561*, fl. 400. Documento publ. por António da Silva REGO, *op. cit.*, vol. VIII, (...), pp. 483-484.

*vay regendo diante os quaes os anjos punhão na cabeça as capellas que recebem da mão de Yesus.*³¹. Ainda segundo a mesma missiva, *Destes nos vierão o anno passado da China dous ou tres panos*, além dos artigos decorados com os temas já elencados – observação que aponta para o facto de, os têxteis mencionados nas cartas não serem pontualmente dispensados por fieis nestas ocasiões particulares (exceptuando as tapeçarias facultadas pelo vice-rei) e antes pertencerem às alfaias do próprio colégio, que os integram no seu quotidiano, muito em particular nas festas que assinalam os dias especiais daquela comunidade.

No que cabe aos métodos empregues usados na realização destas peças, embora Fróis por sistema empregue a expressão pintar, e os chineses sejam famosos pela sua tradição secular no domínio da pintura sobre seda, não estamos certos do uso da técnica aludida, pelo menos em exclusivo. É possível que alguns dos artigos fossem, de facto, pintados mas, a partir do momento em que o autor recorre ao mesmo termo para caracterizar as tapeçarias da Flandres expostas na casa da portaria, as quais descreve como *panos de frandes frescos, e graciosos e de tintas tem pintadas as istorias da escritura*³² - quando estas são obtidas pela técnica da tecelagem - a designação usada perde sentido. Acresce ainda que naquela época era vulgar referir as obras bordadas como pintadas, um procedimento não por acaso explicado pela expressão ‘pintar com a agulha’. Veja-se o caso do Padre Duarte de Sande (na sua obra de 1590) quando, a respeito dos ofícios chineses declara haver “*muitos pintores que usam o pincel ou a agulha, dos quais os últimos são por alguns chamados bordadores*”³³. Cremos, por estes motivos tratar-se de peças maioritariamente bordadas, de particularidades consentâneas com aquelas que temos tido oportunidade de inventariar e estudar nos últimos anos³⁴.

Perante as informações que Fróis oferece acerca dos programas ornamentais destas peças chinesas, algumas considerações merecem ser feitas em relação à presença destes objectos artísticos entre as alfaias do colégio, ainda que de forma forçosamente breve. Sobre as primeiras peças de feição chinesa, sobretudo aquelas de temática completamente alheia e até profana, como eram os episódios da história do povo do Império do Meio usados na armação montada nas paredes do templo pelas festas da Virgem de 1560, desde logo se equaciona a sua integração no contexto religioso católico. Julgamos que esta questão se enquadra no esforço de aproximação e atracção dos gentios empreendido pelos religiosos da Companhia de Jesus no âmbito da missão moderna³⁵, sendo

³¹ *Ibidem*.

³² B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 49, fl. 209.

³³ Pe. Alessandro VALIGANO, S. J., Duarte de SANDE, S. J., *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Curia Romana*, (pref. Trad. e coment. de Américo da Costa RAMALHO), Macau, Fundação Oriente – Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, p. 334 (1ª ed. publ. em 1590 em latim).

³⁴ Designadamente no âmbito da dissertação de mestrado de 2002 publicada como *As Alfaias Bordadas Sinoportuguesas (séculos XVI a XVIII)*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2007.

³⁵ O nascimento da missão moderna, surge no contexto do procedimento adoptado por Francisco Xavier no que respeita ao modo de aproximação aos gentios, alicerçado numa atitude de adaptação aos povos autóctones e suas culturas em contraposição a uma filosofia de tábua rasa, que vinga através da anulação do contexto anteriormente existente. A determinação desta nova fase da missão deve-se à figura do Pe. Josef Glazik que a apresenta como a Primavera Missionária. Sobre este assunto leia-se, por exemplo, o artigo de Maria do Rosário Azevedo CRUZ, *A Missão Portuguesa. Perspectivas da Missão e da História de Portugal*, in AAVV, *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missão Portuguesa*, Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, pp. 37-51.

que estas peças podiam assumir aqui um papel intermediário entre os missionários que se encontravam no terreno e as populações indígenas que se pretendia sensibilizar e converter.

Outros aspectos de ordem prática devem ainda ser mencionados como justificativos desta realidade, a qual pode também proceder das carências e dificuldades sentidas no dia-a-dia, no que respeita à disponibilidade de alfaías, nomeadamente, das vestes sagradas, fundamentais à celebração do culto divino. Ainda que num primeiro momento da presença portuguesa na Índia, as ordens religiosas ali implantadas obtivessem as tão necessárias alfaías a partir da metrópole³⁶, depressa emergia a necessidade de encontrar alternativas rápidas e eficazes de fornecimento, uma vez confrontados com a morosidade e complexidade das viagens entre a metrópole e aquela região do planeta, por sinal, prolífera na produção têxtil de qualidade e muito acessível, em termos de aquisição e preço. Não menos importante seria ainda o fascínio que estes artigos, provenientes da China, mas também da Índia e da Pérsia, exerciam sobre os ocidentais, como bem testemunha o discurso adoptado pelo padre inaciano na descrição dos espécimes chineses expostos no colégio ou os elogios que dedica às alcatifas usadas para cobrir a cadeira das classes, exposta no pátio do colégio, por ocasião das conclusões académicas. Com efeito, e pelo modo como se lhes refere, *muy Riquas como as caa ba*, estas eram quase certamente indianas, e de tão grande efeito decorativo *que escusavão os borcados da Europa*³⁷.

Foi seguramente neste apreço manifestado pelos portugueses que os chineses encontraram motivação para desenvolver a produção de peças de cariz europeu no que aos programas iconográficos patenteados concerne, como mais uma vez se conclui da leitura de uma das missivas de Fróis, quando este perspicazmente explica o seu aparecimento na Índia: *“Huma cousa lbe direy dos chinas muito gracyosa contarão-lbe la os portugueses as proçissões que qua fazião em Goa e a maneyra de nosso cullto dïvino e ymagens elles como são homens abilissymos determinarão, de não perder a ocasião de ganharem que he quasi seu ulltimo fim pretenderão em tudo seu enterresse.”*³⁸.

A importância destes testemunhos revela-se ainda mais significativa uma vez presente o período a que se reportam as cartas, contemporâneo de uma fase ainda embrionária do relacionamento entre Portugal e a China (após a autorização oficial de fixação dos lusitanos em Macau em 1557), mas nem por isso menos profícua. Com efeito, e como Gauvin Alexander Bailey observa, “Com a esperança de penetrar no mercado cristão, os artistas chineses não-cristãos não revelaram qualquer hesitação em copiar de uma forma ocidental a imagética cristã, como acontecera com os escultores hindus em Goa. (...) Os artífices chineses conheciam o seu mercado. Quatro anos apenas após a fundação da primeira colónia europeia permanente na China, em Macau, os artesãos chineses já mostravam um conhecimento extremamente sofisticado das necessidades iconográficas específicas daqueles estrangeiros.”³⁹. Este fenómeno de empenho e adaptação dos chineses

³⁶ Pedro Dias estabelece uma pequena lista de exemplos neste sentido, compulsados a partir da leitura de obras como a *Documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente* compilada por António da Silva Rego: cf. Pedro DIAS, *História da Arte Portuguesa no Mundo*, (...), pp. 20-24.

³⁷ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 49, fl. 209v.

³⁸ B.A., *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, doc. 133, fl. 400.

³⁹ Gauvin Alexander BAILEY, “Imagens com Vida. O programa artístico dos jesuítas na Ásia Portuguesa e mais além”, in AAVV, *Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*, catálogo de exposição, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação/ Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 228.

seria tão válido no contexto da escultura e imaginária como no da produção têxtil, que pela mesma altura. começava a circular pelo antigo espaço ultramarino português, com figurações bordadas do hagiológico⁴⁰, é certo, mas também com outro tipo de referentes plásticos ocidentais coevos, como o motivo das *candelabra*, ou a malha polilobada que caracterizou os tecidos italianos e espanhóis do século XVI.

O uso de têxteis chineses não se circunscreveu ao colégio inaciano de São Paulo de Goa. A este respeito, Pedro Dias é peremptório ao afirmar que nas igrejas estes nunca faltavam, mesmo nas mais pobres ou mesmo quando ainda estavam em obras, exemplificando com o que sucedeu em Tana, na igreja da Companhia de Jesus, em 1560, por ocasião de um baptizado colectivo, em que se cobriram com panos da China todas as paredes em redor da pia baptismal⁴¹. Pelo discursado Pe. João Bravo, que deste assunto dá notícia, depreende-se que este artigos têxteis se distigam da armação concebida para o efeito, uma vez que, como o próprio saliente, “*Nam digoa V. R. boutras muitas particularidades que ouve, bas quais mui bem se podiam contar, nem lbe escrevo do conserto da Igreja, porque há cousa velba falar niso, somente lbe digo que ficarão pasmados neste bautismo de ver de que maneira estava: tinba sobreceo muito fresco, panos da china ao redor, hum altar junto dela pera os oleos, ela feita hum bosque verde muito fresco, que assim a estavam vendo como pasmados*”.⁴²

Da mesma forma urge notar que os padres da Companhia não foram os únicos religiosos do Padroado a integrar têxteis de origem asiática nas alfaias destinadas às suas missões. Mencione-se, apenas, duas situações relatadas pelo padre agostinho Sebastião Manrique, quando da sua estada na Índia, o qual recorre a este tipo de adereços para ornamentar devidamente os espaços de celebração a que preside e assim cativar o beneplácito das elites e poder locais, bem como os gentios e recentes membros convertidos ao catolicismo: assim se verificou no âmbito dos aprestos que realizou para a audiência com o rei de Arração, tratando para tal “*de preparar la mejor estancia que auia, para celebrar, trayendo para esto los Iapones Christianos algunas pieças de varias sedas, y alsombras; con que quedò bien adereçada la estancia: y despues de hecho el altar, lo ornè con vn frontal de damasco blanco con diuisas de veludo carmesin bordado, obra de la China, poniendo sobre el vn quadro de la Virgen Santissima del buen sucesso, de baxo de vn dossel compuesto de varias, y colorifiquas sedas*”.⁴³ Se nesta circunstância o frade recorreu a alfaias chinesas que o próprio adquirira com aquela finalidade, já num outro momento procedeu ao aproveitamento e conversão de peças têxteis ofertadas pela

⁴⁰ De que são exemplo, uma dalmática e uma casula existentes no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu do Caramulo, respectivamente (n^os Inv. 2276 e 267), bem como dois panos existentes na coleção do Victoria & Albert Museum com as figurações monumentais de S. Sebastião e de Sr^o António (n^os Inv. T.245-1921 e T. 246-1921). Sobre estas e outras peças vejam-se o nosso artigo “Os Têxteis Sinoportugueses existentes no V&A Museum. Caracterização e análise de uma coleção”, in *Revista de Cultura* (Ed. Internacional), Macau, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, n^o 27, 2008, pp. 104-131; as entradas de catálogo n^o 144 e 147 do catálogo da recente exposição *Encompassing the Globe*, (...), pp. 324-327 ou o livro já mencionado na nota 21.

⁴¹ Joseph WICKI, *Monumenta Indica*, vol. IV, Roma, Monumenta Historica Societatis Jesu, 1956, p. 634 cit. por Pedro DIAS, *História da Arte Portuguesa no Mundo*, (...), p. 336.

⁴² Carta do Pe. João Bravo para Goa, Tane, 22 de Setembro de 1560, publ. por Joseph WICKI S. J., *Monumenta Indica*, vol. IV, (...), p. 634. Deduzimos que os preparativos da celebração tenham ficado a cargo do Pe. João Bravo e do irmão Manuel Gomes, os quais contaram ainda com a colaboração de Gaspar Pires (feitor e recebedor de localidade) que “*consertou ho terreiro muito bem, fazendo ruas de arvores pondo muitas bandeiras e sua casa toda consertada, até pôr na frontaria dela panos da China armados*”; *Ibidem*, p. 633.

⁴³ Sebastiam MANRIQUE, *Itinerario delas Misiones del India*, Roma, Guillelmo Halle, 1653, pp. 66-67

rainha viúva de Pegu: *“venian dos peças de cassas finissimas de nouenta varas de largo cada vna, y de siete palmos de anchura, floreados de varias flores de oro, plata, y seda de varias colores; cosa muy bella, tambien, porque podian seruir para ornato, y limpieça de los Altares; y ansi mandè luego hazer dellas tres pares de quartinas con sus cielos todos guarnecidos cõ sus franjas de oro finissimo para tres Iglesias; ornato, que podia passar en los dias de mayor solemnidad en qualquierera templo de Europa. (...)”*⁴⁴.

De facto, e na sequência da chegada em abundância de espécimes têxteis orientais à Europa, desde o início do século XVI, os mesmos depressa foram integrados nas alfaias litúrgicas das igrejas nacionais tanto daquelas de ordens religiosas como de igrejas paroquiais e conventuais ou ainda de confrarias, como os vários testemunhos documentais e materiais sobreviventes testemunham. Concebidos de raíz ou montados na metrópole a partir de suportes previamente realizados na China (tecidos, bordados ou pintados), estes artigos exóticos e testemunhos da campanha evangelista em curso na Ásia, patrocinada pela coroa portuguesa, tornam-se, também eles e a curto termo, presença assídua nas celebrações religiosas nacionais.

Algumas considerações finais

Pese embora as matizes registadas em termos de opções tipológicas empregues, com vista ao cumprimento de variadas funções, é indiscutível o quanto os têxteis se afirmaram como uma opção válida, assídua e amplamente utilizada no contexto das festas religiosas católicas, não obstante o local geográfico onde eram celebradas ou as condições de que se dispunha com vista à sua concretização. Sob a forma de vestuário sacro, de roupas litúrgicas, de paramentos de igreja ou ainda de outro tipo de adereços empregues no engalanar dos ambientes arquitectónicos e das estruturas efémeras onde as cerimónias tinham lugar, os têxteis sempre integravam os programas decorativos gizados para aquelas ocasiões especiais ou extraordinárias.

A festa de Santa Úrsula e das onze mil virgens, todos os anos celebrada a 21 de Outubro pelo Colégio de São Paulo da Companhia de Jesus, em Goa, não foi, portanto, excepção desse ponto de vista, adoptando formulários consentâneos com aqueles praticados em Portugal. Já o mesmo não se pode, porém, afirmar em relação ao recurso a têxteis de proveniência chinesa, na medida em que foi neste âmbito festivo que reconhecemos indicações acerca do seu uso pioneiro entre as comunidades inacianas então existentes.

Nestas circunstâncias, importa sublinhar alguns aspectos que se nos afiguram da maior relevância no âmbito dos estudos que temos vindo a desenvolver neste domínio temático, designadamente: a forma como as armações descritas por Luís Fróis contemplavam o uso simultâneo de peças europeias e chinesas (bem como de outras origens asiáticas) independentemente do seu teor plástico e iconográfico; o modo como os adereços chineses eram empregues de forma indistinta nos diferentes espaços do colégio, muito em particular naqueles destinados ao culto, como era a igreja, em cujo interior se podia testemunhar a sua presença tanto na capela-mor como no revestimento das paredes da nave; por fim, e não menos importante, a (relativa) abundância de que o colégio parecia dispor destes espécimes entre o seu acervo artístico, num momento em que o relacionamento oficial entre Portugal e a China se encontrava ainda numa fase, como Rui Loureiro observa, de compromisso.

⁴⁴ Sebastiam MANRIQUE, *op. cit.*, p. 100.

Apontamentos de um arqueólogo da “Pré-história recente” tirados do seu “caderno de notas”

Vítor Oliveira JORGE

RESUMO

CONJUNTO DE “NOTAS” BASICAMENTE RETIRADAS DO BLOGUE <http://trans-ferir.blogspot.com>. Foram escritas e aí publicadas ao longo de 2009. No seu carácter heterogéneo e fragmentário, exprimem algumas das minhas áreas de reflexão que, penso, serão úteis para os leitores desta revista, que se caracteriza, como deve ser, pela interdisciplinaridade e pela diversidade de “discursos” que o “património cultural”, na sua abrangência, implica e exige. Um fio condutor deste texto: unir o particular e o geral, a teoria e a prática da pesquisa, admitindo embora, e sempre, uma “tensão” entre todos esses pólos.

Continuar

Às vezes debruçamo-nos sobre um livro; percebemos o que estamos a ler; achamos que o que estamos a ler é iluminante; abstraímos de tudo o resto, o ruído, a sujidade do acontecer; e cresce o chilrear dos pássaros lá fora como ruído único. Então, o nosso sentimento e o nosso pensamento, que são obviamente a mesma coisa, ficam iluminados de uma luz sobrenatural, rodeada de pássaros chilreando. É isso que nos faz continuar.

Écrã, jogo, etc.

O senso comum, com respostas para tudo, baseadas na intuição de cada um, serve como écran e efeito de bloqueio (em muitas pessoas) ao pensar. Porque pensar é problematizar as evidências, é desbloquear (como quem quebra gelo) esse écran que torna tudo evidente. Retirando a película das evidências do senso comum, o acto de reflectir mostra não a verdade, mas uma outra versão e sentido das coisas que tinham

ficado ocultos e que, em geral, são muito mais complexos e interessantes. Pensar é ultrapassar a infância das evidências e dos convencimentos em que estão os indivíduos, nos seus entreténs quotidianos, absolutamente convictos de que já sabem.

Aquilo que muitas vezes se apresenta como irrefutável, da ordem do direito, da ordem da ciência, e de muitas outras influentes fontes de poder, hoje desmistificadas como poderes soberanos, não é mais do que um arbitrário que se apresenta como nada tendo de exterior a si.

O pensamento crítico consiste em quebrar o gelo dessas evidências e beber com gosto o refresco assim preparado, no copo da felicidade, frente a um mar totalmente exterior às evidências apresentadas como factos irrefutáveis. O irrefutável é apenas sempre uma retórica da afirmação do potencialmente mais frágil, num tabuleiro de jogo: apresenta-se assim para bloquear de antemão qualquer destapamento da sua fragilidade, para prevenir qualquer lance que lhe tire a roupa. A arte da guerra inclui uma boa parte de intimidação, para nem sequer se poder pôr ao eventual adversário a hipótese de vir a constituir-se como tal, num esforço vital (por parte desse “poder guerreiro”) de não ter exterior.

Felizmente que qualquer sistema é sempre, mais cedo ou mais tarde, aberto, historicizado, dissecado, objectivado, às vezes segundo as próprias regras que, durante uma certa altura, o queriam fazer passar por infalível. Outras vezes, e isso é que é uma ruptura epistemológica, são as próprias regras que mudam e desnudam o sistema reinante na sua comicidade de se querer reinante, quer dizer, soberano sem exterior a si, quando se sabe que toda a soberania tem sempre um exterior a si, como toda a lei tem sempre um avalizador externo, que é o poder do direito, como tudo o que se diz, mesmo o excepcional, está sempre avalizado por uma regra mais inclusiva, que é a da linguagem. Ou seja, a inclusão e a exclusão estão sempre em jogo, como a excepção (exclusão inclusiva) e o exemplo (inclusão exclusiva) (nas expressões tão felizes do filósofo italiano Giorgio Agamben).

Será possível pensar e viver na multiplicidade?

“(...) Somos modelados por uma filosofia geral da unidade (...)”

J. Baudrillard, *Palavras de Ordem*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 61.

“Porque o pensamento não actua na identificação das coisas, como o pensamento racional, mas na sua desidentificação, na sua sedução, isto é, no seu desvio, apesar da vontade fantasmática de unificar o mundo sob a sua capa e em seu nome.”

idem, ibidem, pp. 64-65

Creio que um problema essencial é o da unidade, o do desejo último que nos trabalha que é o de reduzir o múltiplo e aberto ao uno e fechado, completo - em suma, o de passar pela (ultrapassar a) análise para desesperadamente construir a síntese, a explicação, o princípio de ordem. Aceitar a óbvia complexidade e multiplicidade do mundo é ainda um passo para esse horizonte de unidade, de completude, que é a nossa utopia por excelência. Com todas as tensões e dialécticas pelo meio...

Desejamos o Uno, onde todas as suas facetas se apresentam constantemente; todas as dialécticas visam de certo modo um consenso, uma explicação, um acordo, um término do diferendo. Nós sofremos com as metamorfoses da realidade, queremos encontrar algo de fixo para além da aparência, procuramos uma razão, a razão, um princípio unificador. De outra maneira sentir-nos-íamos à deriva e parecer-nos-ia ser impossível construir comunidade, sociedade, que aparenta ter de se basear num consenso mínimo, nem que seja no da impossibilidade de consenso e portanto no do conflito potencial ou em acto. Mesmo quando nos aparece um pensamento desconstruidor (desconstrutivo), que demole algumas das nossas convicções, logo aos seus críticos ele se apressa a dizer: atenção, as polaridades fixas (sejam o sujeito, sejam a realidade, sejam o real, sejam a transcendência, seja o que for) não são mais do que um efeito do discurso, da linguagem - mas no fundo o que eu procuro, através da diferença, é algum “depósito”, ou resto, que lhe resista, mesmo que evanescente. E se eu digo que a repetição cria diferença, eu estou ainda a tentar discernir as molduras dessa diferença, estou a tentar abarcar numa síntese esse vazio de realidade ainda não conceptualizado ou simbolizado. É como um oleiro que fizesse um vaso à mão e ele, vaso, nunca deixasse fechar a pança, o corpo, por forma a ser um contentor perfeito. Nós ambicionamos caixas, arrumação, e mesmo a desarrumação que é ainda um último avatar da arrumação, a exposição nostálgica ou cínica da sua impossibilidade.

Criar conceitos, estabelecer sistemas de conceitos, chegar a conclusões, fechar sistemas... e, contraditoriamente, quando nos dizem que circulamos dentro de um anel de Moebius (ele próprio o símbolo da completude) sentimo-nos asfíxiados. Nós queremos poder subjectivar-nos como sujeitos livres, sabendo bem que essa liberdade é uma ilusão desejada como tal, porque a liberdade total seria a que se acercaria do sublime insuportável, seria a morte. Ou seja, a liberdade estabelece-se sobre um pano de fundo de normas, a diferença sobre um pano de fundo de referentes... mas se todos eles são também construções não estáticas, fluidas, como fazer? É possível um pensamento da diferença radical, da que se liberte do mito do primitivo (da origem - do éden - do ser humano colado à vida, vivendo no pleno usufruto do não pensar, da despreocupação) e de uma teleologia regeneradora, escatológica? É possível fugir ao tempo linear da história, da biografia? É possível uma ontologia do fragmento e da aparição como tal, sem re-presentação? É possível uma existência sem a estabilidade de referências fixas, sem cordões umbilicais?

É possível vermo-nos livres deste projecto totalizante da modernidade ocidental (uma realidade sem restos) sem cairmos nas filosofias orientais da diluição do ser? Ou nas suas caricatas adopções ocidentais de tipo “new age”, ou outra ridicularia assim? Como orientar a nossa vida na multiplicidade, sem nos perdermos?

Creio que essa ontologia ainda não existe.

A ontologia do uno está inscrita na linguagem (essa aliás tem sido a questão das feministas, como aliás de todo o projecto antropológico, que nada tem de inocente na sua abertura ávida e tolerante: sim, digam-me quem são, para eu, compreendendo-vos, ó vós que sois outros, vos poder absorver... isso já começou com os missionários do “ultramar”...).

Mas quem poderia garantir ser impossível?

Que filósofos me corrijam ou ajudem, por favor, se tiver avançado por terrenos sem a necessária bagagem conceptual...

A questão da representação - alguns tópicos

“A representação pode então reencontrar o seu sentido exacto e primeiro (filosófico e artístico): não uma reprodução, ela própria submetida aos limites de “um ponto de vista”, mas um gesto que traz à presença, uma apresentação. Esta está em relação com a verdade. A verdade da apresentação supõe a parte de retracção [retrait] que não pertence à presença, um fundo ou uma ausência de fundo “mesmo ao fundo” da própria presença.

Se há o irrepresentável, isso não é o efeito de uma interdição ou de uma impotência, é porque na presença se abre sempre este recuo para o fundo. A verdade de uma representação consiste em tomar em conta [prendre en charge] essa abertura [creusement]. “

Jean-Luc Nancy

“L' Art et la Mémoire des Camps. Représenter exterminer”, dir. de Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 2001, p. 11 (tradução minha)

Esta questão é provavelmente o problema por excelência da nossa cultura, qualquer que seja o ponto de vista por que se encare. Representação no sentido de relação entre o original e a cópia, a verdade e a sua tradução em enunciado(s) ou imagens, simulacros; representação no sentido performativo, teatral, de uma artificialidade total (encenada) que é (ou pode ser) mais verdadeira do que a própria verdade, na medida em que re-apresenta, isto é, torna actual (no sentido reforçador do rito em relação ao mito) algo que estava apenas na memória colectiva mais ou menos difusa, sendo catártico. Representar no sentido político, de delegação, no sentido de que eu delego em representantes que elejo “democraticamente”, pelo voto, a minha vontade e o meu desejo. Representar no sentido de voltar a apresentar algo que se não pode vivenciar directamente, tal como fazemos através dos protocolos (regras) da ciência, da arte, etc, algo que se reporta a uma realidade de que eu “procuro dar uma ideia” tão certa, tão perfeita, tão rigorosa quanto possível.

É isso que me acontece quando tento uma explicação ou compreensão seja do que for, incluindo a explicação, ou as múltiplas formas de explicação, convocadas pela arqueologia: representar (no sentido de “mise en scène”, de encenar) o passado...

Como diz Rancière: “[a representação] diz respeito à mimesis, enquanto relação entre dois termos: uma poiesis e uma aisthesis, quer dizer, uma maneira de fazer e uma economia dos afectos.” (S’ il y a de l’ irrepresentable, “L' Art et la Mémoire dea Camps”, Paris, Seuil, 2001, p. 84).

Obviamente o tema da representação não pode reduzir-se apenas à questão da imagem, mesmo que tomada no seu sentido mais alargado. Porém, nas reflexões a seguir, na sequência de uma leitura de J - L. Nancy (“La représentation interdite”, *op. cit.*, pp. 13 a 39), procurarei inspiração para a maior amplitude problemática possível,

que conecte várias questões sumamente importantes, em particular para um arqueólogo como eu.

A questão do irrepresentável (que tem a ver com a do testemunho e da testemunha, e com a formação de um discurso que dê conta de acontecimentos que se produziram na história recente e sobre os quais há uma particular dificuldade de dar testemunho, de discernir os seus limites, de lhes atribuir um sentido para além de todo o sem-sentido com que nos aparecem, como o Holocausto) tem-se posto muitas vezes na história.

É claro que não há irrepresentável em si: isso depende do ponto de vista e do que se entenda por representação: se nomeio algo como irrepresentável paradoxalmente já o estou a trazer para dentro da ordem da representação, já o estou a representar pela negativa.

A mim importa-me muito o seguinte: aquilo a que convencionámos designar “pré-história”, adentro de uma lógica de história sequencial, de um discurso continuista, cronológico, faseado (condenado por Nietzsche e tantos outros) tem sido apresentado, de certo modo, e no limite, como um irrepresentável. Que quero dizer com isto? Que se trata de uma “realidade” (e aqui é que pode residir um dos nós do nosso problema, pois essa realidade é um produto conceptual nosso, obviamente) sobre a qual não temos grandes “pontos de apoio”, apesar de toda a “profusão informativa” recolhida desde o século XIX. Há coisas óbvias: estamos a tratar com restos, restos materiais, não com pessoas em acção nem com discursos que estas emitam.

A “arqueologia pré-histórica”, para usar esta expressão convencional, lida com uma dupla ausência: a ausência de pessoas, de comunidades, e a ausência da maior parte das coisas, dos objectos materiais (que os arqueólogos se habituaram a designar “cultura material”) com que elas viviam e interagem, e que evidentemente não reflectem intenções ou, mesmo, configurações mais sólidas, agrupadas dentro de “comportamentos culturais”. Temos restos de restos.

Essa quase impossibilidade de estabelecer uma memória que resulta da “dupla condição de ausência” da realidade arqueológica pré-histórica, quase se poderia, in extremis, pôr em paralelo com a de um fenómeno contemporâneo que à primeira vista nos aparece como irrepresentável: o do campo de extermínio. De facto, os nazis pretenderam eliminar um povo e também os testemunhos, vestígios ou restos dessa operação de eliminação. Como diz Nancy (op. cit, p. 15): “Os campos de extermínio são um “empreendimento” de sobrerepresentação, no qual uma vontade de presença integral concede a si própria o espectáculo da aniquilação da própria possibilidade representativa.”

Ou seja, os nazis perpetraram uma acção que deveria existir e extinguir-se perante os seus olhos, sem resto. Por isso nos é impossível avaliar com precisão qual a extensão exacta das vítimas atingidas: é o incomensurável contemporâneo.

De certo modo, no caso da “pré-história”, estamos perante um incomensurável também. Desejámos ver o teatro da “passagem” da natureza à cultura, do animal ao humano, do símio ao homem - e montámos uma formidável máquina de inquérito. Ao mesmo tempo, e em relação com esse processo, estudámos as sociedades de outras culturas como “fósseis”, totais ou parciais, indicadores do nosso próprio passado. E fomos no engodo de uma antropologia que nos prometia, se associada à arqueologia,

contribuir para insuflar vida num registo morto, duplamente morto. Só hoje estamos a perceber os pressupostos filosóficos, por assim dizer, de tal desiderato. Estamos com o infinitamente residual e singular (cada contexto ou micro-contexto) e com o infinitamente geral (as grandes teorias da “evolução da humanidade”) e não temos, em bom rigor, o forro dessas duas paredes que se afastaram enormemente uma da outra. Não é motivo para preocupação, é apenas motivo de reflexão para melhor ajustarmos as nossas expectativas às nossas realidades, sobretudo ao carácter embrionário do nosso trabalho, do ponto de vista conceptual, de que muitos arqueólogos não estão suficientemente conscientes (nem a arqueologia empresarial ou de emergência está vocacionada, pelo seu próprio ritmo, quer para o registo rigoroso e intensivo quer para a problematização do mesmo, tanto cá como no estrangeiro; a lógica do lucro, que é a do curto prazo, é conflitual em relação à lógica da pesquisa e da reflexão, que aponta sempre para um indeterminável, para um jamais acabado).

O visível e o invisível

Há um processo de produção que todavia não aparece à superfície: a escavação, em arqueologia, produz passado, que se destina ao museu, ao centro interpretativo, ao sítio, ao parque de visitas, à brochura, ao livrinho, mesmo à obra científica. Mas o processo de trabalho fica sempre um pouco na sombra: no supermercado do passado o que importa são os produtos acabados, prontos a “comer”, a compreender, a consumir, apetecíveis, nas vitrinas ou estantes. O carácter compreensível do produto na sua total individualidade e abstracção, arrancado ao seu próprio processo produtivo. Existem muito poucas obras (se algumas) onde o arqueólogo, em vez de descrever o que achou e de o arrumar numa história, faça a descrição exaustiva de como achou, tim-tim por tim-tim, quer dizer, EXPONHA o real processo de produção daquilo que produziu.

O mesmo se passa também na vida cá de fora: assim como o museu incorpora toda a vida, assim a vida se transformou num museu: nos expositores dos supermercados, dos centros comerciais, das lojas, os produtos brilhantes e apetecíveis estão prontos a serem metidos no carrinho de compras. Até nas livrarias já há cafés e sofás onde se pode hedonisticamente usufruir algo que está muito para além do livro: é um espaço museografado que se procura, a nova “igreja” (no sentido de lugar de culto) contemporânea onde se encontra gente ou se está só com gente à volta.

Neste contexto, perguntei-me muitas vezes por que razão a nossa sociedade consumista não tinha mais produtos culturais para venda, a juntar aos museus, ou nos próprios museus por exemplo. Por que não usa mais produtos multimédia, também. Uma pessoa abastada via uma obra de arte de que gostava e dizia: quero uma igual àquela. Tecnicamente é possível. Público também há, mesmo em época de crise continuam a vender-se jaguares. Mas é compreensível por que razão se verifica o que existe, o modo de distribuição dos produtos: o intelectual quer o livro, vai à livraria; o abastado quer a peça antiga, vai ao antiquário (por isso os arredores dos grandes museus são bairros de galeristas ou antiquários); o público comum satisfaz-se com qualquer coisa; e se houvesse uma verdadeira possibilidade de escolha de produtos de substituição (réplicas, videos, DVDs de qualidade, etc.) isso interferiria com a aura do museu (com a sua economia) e com a mais-vaila dos intermediários, dos mediadores, dos que explicam, dos que ensinam (e os quais, é claro, estão muito senhores ou senhoras de

si, desse pequeno saber/poder). As pessoas infantilizadas seguem os guias. Pagam para voltar a ser crianças. O mesmo nas lojas: levam souvenirs, o museu em si mesmo é um arquivo pesado e inquietante, é para estar onde está: basta o recuerdo metonímico ou alegórico. A mesma lógica preside aliás a toda a vida e à encenação da leveza e da infantilidade que está ligada ao consumo. Quando em família, com as crianças e apesar da parafernália que as acompanha em deslocação, TODOS SE TORNAM CRIANÇAS e podem jogar o grande jogo da leveza. O pesado processo de produção e de sustentação das máquinas de lazer está oculto. É preciso que o artificial absoluto se apresente como natureza, como pura aparição, e que o consumo seja uma espécie de caça-recollecção, onde o consumidor advertido (todo o consumidor se pensa a si mesmo advertido, é um “predador esperto”) fareja de longe, secretamente, o alvo do seu desejo. Mas não há sangue nem violência, não há pathos: música ambiente e deslizar fácil do dinheiro, tornado abstracto, pelos cartões e pelas máquinas automáticas. É uma natureza indolor, interiorizada, bem educada, espelhada nas maneiras e espelhando as maneiras. Pessoas e objectos, todos se comportam bem; qualquer coisa que macule, vem a limpeza ou a segurança remover. Pela primeira vez pode-se viver neste processo de infantilização ideológica toda a vida, desde que, evidentemente, se saiba desempenhar bem uma tarefa, um serviço. Mas estes também estão a tornar-se mais abstractos. O trabalhador deu lugar ao sujeito atarefado e sorridente, que desliza à vontade no seu território de compostura e autoridade/competência, confraternizando no bar quando necessário. É esse ar blasé, um tanto auto-irónico, todo maquilhado, todo luminoso e lubrificado, o do sujeito moderno. Descontraído, preparado para o prazer. Prazer de ser light, sportive, e de gostar. Light, smooth, brilliant.

Comparar: algumas notas

Comparar é confrontar realidades diferentes. Confrontar, quer dizer, pôr frente a frente, ou lado a lado em frente ao observador, por forma a estabelecer analogias e diferenças. Essas semelhanças ou dissemelhanças não estão à partida definidas, sendo pelo contrário resultado do processo de comparação. Por isso, quando se diz “realidades diferentes” há que ter em conta que essa diferença pode ser mínima, ou mesmo não aparente à escala da experiência corrente (e portanto confundível com identidade entre essas realidades consideradas), ou ainda, no outro extremo do espectro de possíveis, essas realidades podem (poderiam) “parecer” tão diferentes que não seriam comparáveis, ou seja, o que haveria de análogo entre elas seria tão escasso ou rarefeito que a sua comparação de pouco ou nada serviria.

Dito isto, tudo fica em aberto, ou seja, é possível “comparar o incomparável”, para usar o título que Marcel Detienne deu a um dos seus livros. Aliás, que é a metáfora senão a comparação entre realidades aparentemente tão distintas que nada parece terem a ver uma com a outra? E no entanto poderíamos dizer que todo o nosso pensamento é metafórico, ou seja, que o processo criativo inerente ao pensar (e ao agir) consiste em ligar, por comparação, por associação mais ou menos inesperada ou não, realidades diferentes, quando por exemplo usamos (em poesia então isso é tão frequente) o “como”, ou “como se”, para as “aproximar”, para as confrontar.

Comparação, comparar, significa trazer a um mesmo quadro problemático, ao interior de uma moldura, de uma sintaxe, de um possível campo de sentido, de um

discurso, coisas respigadas daqui e dali, que, pelo simples facto de assim ficarem enquadradas, estão já a comungar de um certo grau de semelhança, como “objectos” sujeitos à hipótese comparativa, à análise do confronto.

Ser ou não comparável não é uma propriedade das coisas, porque as coisas não têm uma essência em si. As coisas são presas de uma formação discursiva que lhes estabelece características, as quais depois se podem comparar segundo critérios muito diversificados.

Um desses critérios pode por exemplo ser o da escala. Eu posso comparar uma bola de árvore de Natal com a lua, são ambas objectos mais ou menos esféricos. De um ponto de vista “poético” pode ter maior ou menor pregnância estética tal comparação, ou ser simplesmente um tremendo pastiche. Mas também posso comparar coisas totalmente dissemelhantes, como seja uma linha de lã inserta num tear ou um fio a ser tricotado para uma camisola, com uma linha de texto, com uma sequência de raciocínio, com um percurso, etc. Tudo é e não é comparável de acordo com o critério de comparação, que implica uma certa expectativa sobre a sua utilidade, capacidade explicativa, potencialidade estética. A comparação agrupa, mas o que importa não é o agrupamento, é o critério que lhe subjaz, que dá sentido à “tipologia”, à classificação, à analogia, ao movimento de abstracção que está por detrás da aproximação de coisas diferentes, que podem ser homólogas, ou análogas, ou índices (indícios) uma da outra segundo o critério adoptado.

Comparar é um processo constantemente em curso na vida corrente, empírica, qualitativa. O que a caracteriza, tal vida? A fusão do pensamento e da acção. Pensar, estudar, em termos intelectuais, se quisermos, em termos científicos, filosóficos, artísticos, é pelo contrário, antes de mais, rasgar, rasgar o senso comum, separar, pôr em causa o evidente, o identitário, o que parece idêntico, para poder comparar o ainda incomparado.

Os arqueólogos, também ao nível do seu trabalho, passam a vida a comparar, quer dizer, a estabelecer analogias ou diferenças entre o que vêem e o que esperavam ver, ou já viram algures e trazem à memória, ou vêem porque põem sobre a sua mesa de trabalho. A comparação é muito importante em todas as ciências sociais, quer dizer, em todas as ciências em que o que muitas vezes é mais importante são as variações, e não os protótipos ou arquétipos, em que o mais interessante podem ser as particularidades e não as generalidades, as classificações e taxonomias simples e evidentes. Porque quando reduzimos à unidade estamos imediatamente a falsear a particularidade da realidade, a sua irreduzível diversidade. Porém, todo o pensamento, mesmo o científico, é generalizador por vocação, compara para encontrar a unidade subjacente à diferença. É nesse JOGO que se deve perceber o processo comparativo, a sua complexidade, e discutir a sua maior ou menor pertinência em cada caso. Se não comparássemos, se não usássemos a metáfora, a analogia, ficávamos colados ao particular de cada coisa, de cada percepção, de cada experiência. Não sintetizávamos, não abstraíamos. Ora, toda a análise parte de uma síntese e desemboca noutra síntese.

Comparar é testar viabilidades de comparação. Eu posso, passado um processo comparativo, encontrar tais diferenças de escala, de contexto, de manifestação entre realidades distintas, que digo assim para mim próprio: esta comparação não me leva a

nada. Mas só no fim é que sei, ou julgo saber: à partida, não posso descartar qualquer hipótese de comparação, de analogia, mesmo que essa analogia seja por assim dizer negativa, quer dizer, mesmo que duas coisas se oponham termo a termo. Se se opõem termo a termo já foi ÚTIL compará-las.

Em todo este processo, e por muito grande que seja a técnica do investigador, pensador, criador cultural, científico, etc, o que importa é a INTUIÇÃO. A intuição guiada pela metodologia (senão pode derivar em delírio) é o génio do criador, é aquilo que distingue um criador de um mero reprodutor, que ou repete o mesmo sobre as mesmas coisas, ou repete o mesmo sobre coisas diferentes, isto é, replica sempre o mesmo modelo, apenas variando de campo, ou fica mesmo alguém disso, não desenvolvendo o tema, embora possa até publicar mil e um “trabalhos”.

Pensar é DESENVOLVER, desenvelar um tema. E o processo de desenvelar um tema é feito pela linguagem. E a linguagem é um sistema de conotações (não apenas de denotações), é um aparelho simbólico, uma máquina de produção de sentidos que não está desgarrada da nossa experiência prática e corporal, antes se identifica com ela totalmente. Pensar é sentir ou então não é pensar nada. E para pensar temos de estar sempre a comparar.

Pode comparar-se TUDO desde que se estabeleça qual o critério subjacente. Tal critério às vezes só aparece no fim, quer dizer, a resposta explica a pergunta: mas, se virmos bem, a pergunta já pressupunha a resposta. Num certo sentido, perguntar é iniciar o processo de justificação de uma resposta.

Em tudo isto as taxonomias, as tipologias, as comparações são fundamentais. Mas não levam a esquemas hirtos, organizados em árvore ou tronco; são antes rizomas, realidades fluidas, líquidas, sempre a escorrer de umas para as outras, sempre em devir, sempre em processo de congelar e de derreter.

É esse movimento da vida, é esse o movimento da comparação, tanto ao nível qualitativo, mais ligado muitas vezes ao emocional, como ao nível do raciocínio (eis mais uma dicotomia absurda, claro). Quando optamos, estamos sempre a pressupor uma intuição que resulta de uma comparação espontânea, digamos: isto é bom, ou isto é a única saída, vou por aqui e não por ali, etc, etc. O próprio processo de sedução é um processo de verificação, de re-conhecimento, em que estamos sempre a comparar: gosto, não gosto. Só que esse processo é em grande medida inconsciente, e esse é o contributo que a psicanálise trouxe. Quem não o considera testemunha uma sensibilidade em “bruto”, não compreende - não sente - a complexidade sensível do ser humano.

Comparar em arte é uma coisa, comparar em ciência é outra, comparar em filosofia é outra ainda. Mas no fundo nada disso são compartimentos estanques. A comparação na realidade visa a fusão das coisas, a síntese, a categorização. Comparar é arrumar, em muitos aspectos. Mas temos de nos precaver contra o nosso pensamento demasiado categorial, funcionando por categorias binárias (de que a digitalização do mundo, a sua divisão em zeros e uns é a apoteose final, até agora - é uma engenharia profundamente redutora, e aliás uma utopia). E temos de pensar que o fundamental é o CRITÉRIO da comparação, a sua pregnância, a sua utilidade hermenêutica, e não qualquer essência das coisas ou dos métodos que ditasse que determinada coisa é comparável, ou não,

com outra. Alhos e bugalhos podem confundir-se ou não, conforme o objectivo em vista, ou seja, a pertinência da questão. E a pertinência da questão só aparece com a resposta e com o temporário consenso, ou admiração, ou aplicabilidade, de tal resposta.

Enfim, isto dava para um texto muito longo...

O que já não tenho pachorra por vezes é ver as pessoas a discutirem coisas num novelo de confusões, apegando-se às palavras e a todo um pensamento espontâneo... compara-se, não compara, é comparável, não é comparável, etc. Nenhum Deus no princípio do mundo nos obrigou a ser assim limitados. Nós é que nos limitamos, pela nossa preguiça de aliar ao pensamento a mesma “aisance” com que comemos, dormimos, caminhamos, encontramos pessoas, amamos, fazemos amigos, escrevemos blogues, incluindo estas notas que eu aqui escrevi... lutando contra o que nos dificulta ver bem o ecrã, tal como acontece com o senso comum, que, se nos ajuda no quotidiano ordinário (vulgar), se torna ordinário (boçal) quando transposto para o raciocínio. É uma monstruosidade, uma torção.

Quando dizemos de alguma coisa que ela é incomparável estamos apenas a usar uma figura da retórica elogiosa ou pejorativa: é realmente tão diferente que não tem paralelo fácil à vista, confrontação possível (para melhor ou para pior). Estamos tão só e apenas a afirmar uma relativa unicidade da coisa (monstruosa, bela, sublime, etc), levados pela nossa convicção.

Neolítico e Civilização

Acaba de passar no canal 2 da RTP (8.2.2009) um documentário sobre o Neolítico e (como epílogo) as origens da civilização. Algo onde depunham investigadores franceses (J. Guilaine, por ex.), americanos, alemães, canadianos, de origem inglesa (I. Hodder, por exemplo), etc.

Focavam-se vários pontos cruciais: a caça e a recolção foram importantes na vida humana durante muito mais tempo do que se julgou.

Como já bem se sabia, a sedentarização no Próximo Oriente (PO) é muito anterior à agricultura.

Também a conservação de alimentos (com a possibilidade de armazenagem e portanto de deslocções muito mais episódicas) é em geral muito anterior ao chamado Neolítico: ponto relativamente assente, ficando apenas a pairar o que é isso da sedentarização... coisa muito variada...

A agricultura (domesticação de plantas) é pelo menos em certos locais mais antiga em talvez 1.500 anos em relação à domesticação de animais que compõem o conjunto habitualmente associado ao PO: cabra, ovelha, vaca e porco.

O cão, como bem se sabe, é de domesticação muito antiga, é um “companheiro” do caçador-recolector. A domesticação “neolítica” (atestada por exemplo em Chipre) do gato pode estar ligada à proliferação de roedores, de ratos que se alimentavam de cereais armazenados, e portanto o gato seria um animal, por assim dizer, dos agricultores, segundo autores que intervêm no filme referido acima.

A caça permaneceu durante tanto tempo dominante (como em Çatal Hoyuk, na Turquia, por exemplo) que se aventa a hipótese de certos animais terem sido primariamente domesticados não para a utilização de carne, mas de leite. A comprovar-se tal, lá vai pelos ares a famosa RPS (Revolução dos Produtos Secundários, uma

invenção de Sherratt em que muitos colegas acreditaram, de forma firme, querendo ver sinais dela em toda a parte, até em Portugal).

Também a propósito da famosa figurinha de mulher de Çatal Hoyuk, que constitui o logotipo daquele sítio e quase que do Neolítico turco, bem como de outras figuras similares, Ian Hodder vem dizer que não temos qualquer motivo para as considerarmos “deusas-mães”, como desde o século XIX muitos autores convencionaram chamar-lhes (era interessante fazer a psicanálise de tal obsessão). Aventa antes aquele autor uma ligação (pelo menos em Çatal Hoyuk) da mulher ao mundo dos mortos, mortos esses enterrados dentro das casas, e parece afinal que (pelo menos em alguns casos) em enterramento primário (quando antes se julgava que eram sobretudo, para não dizer na totalidade, enterramentos secundários). Ou seja, diz Hodder, as pessoas ao entrarem em casa entravam num mundo protegido pelos antepassados, dormindo literalmente sobre os restos dos mesmos em decomposição.

Guilaine por seu turno ainda avança com a ideia da casa rectangular, expansível, e divisível interiormente, enquanto evolução da casa mais “primitiva”, circular, mais limitada... como certos arquétipos são persistentes mesmo nos melhores investigadores!

A própria arquitectura megalítica, com grandes menires em forma de T, aparece no Sul da Turquia associada a caçadores-recolectores (estudo alemão). Para já não falar de aldeias e grandes aglomerados onde a caça e a recollecção foram, durante muito tempo, a base da alimentação. Enfim... um mundo a mostrar a nossa ignorância e o extremo cuidado que devemos ter nos dogmatismos explicativos, sobretudo aqueles que somos obrigados a ensinar as novas gerações num quadro de aprendizagem cada vez mais moldado à feição do “fast food”, do curto prazo que domina a nossa economia geral.

Algo que todos os autores do documentário evocam é a nova “mentalidade” que está por detrás de um mundo em que a caça e a recollecção deixaram de ser as formas dominantes de aprovisionamento de bens alimentares. Também acentuam a extrema variabilidade destes fenómenos de uma área do globo para outra, etc.

Mas o difusionismo continua a estar por detrás da explicação da chamada “neolitização” da Europa... se tudo fosse assim tão simples... tudo já basicamente explicado... tal não é plausível!

Sobretudo, porém:

O que é mais interessante observar nesta ideologia é o evolucionismo, verdadeira ideologia europeia desde as Luzes, e que autores franceses como J. Guilaine ou Jean Paul Demoule (ver livros recentes dele e actividades do INRAP) continuam a utilizar, com recurso a paralelos etnológicos e a inspirações que foram desenvolvidas nos EU e no RU com a nova arqueologia/processualismo.

O evolucionismo cultural é uma teleologia da história em que se vê que, por uma sucessão encadeada de “acazos” e de “necessidades” (e “pouco a pouco”, uma frase que JG utilizava muito no filme), sociedades essencialmente horizontais passaram progressivamente a piramidais.

A história teria assim dois “volants”, que seriam o da caça-recollecção e das sociedades igualitárias (Paleolítico, a versão moderna do bíblico Éden) e depois o das sociedades de agricultores/pastores, com um grau de violência, de conflito, de

vontade de domínio sobre a natureza, os animais, as plantas, os outros seres, que seria o “Neolítico” (o mundo até hoje, pois apesar da industrialização ainda continuamos a alimentar-nos na base de uma “economia de produção” de bens agrícola-pastoris, digamos), incluindo novas formas de mentalidade e de gestão da natureza, entre as quais o Estado e os seus aparelhos de controlo seriam fenómenos de emergência recente (a chamada civilização).

Portanto, em filigrana, e por detrás desta IDEOLOGIA, continuam duas linhas de força:

- a ideia de natureza ameaçadora contraposta à ideia de cultura protectora;
- a ideia de que há uma linha de continuidade através da história que se pode ver de acordo com um domínio crescente dessa natureza e uma proliferação do artificial. Uma teleologia à luz da qual a sociedade em que vivemos nos aparece legitimada em raízes milenárias.

Salta pelos olhos dentro o carácter convencional desta narrativa, desta cosmogonia ocidental de origem judaico-cristã, ao mesmo tempo que começam a surgir contradições nas suas formas mais toscas e simples (funcionalismos, “pacotes neolíticos”, vagas de avanço, colonizações, noções sobre origem da religião e outras histórias, digamos, algo simplificadas, diria infantis). Estas matérias, que já se discutem desde os gregos (certamente desde antes deles...) ainda vão fazer correr muita tinta, como costuma dizer-se. Mas certas ideias feitas começam a desfazer-se, enquanto, em background, o fundamental suspeitamente se mantém igual, como uma moldura de que não conseguíssemos libertar-nos. Como se sabe bem, é essa mesma a definição de ideologia; aquilo que nos aparece imediatamente à consciência como insofismável, quer dizer, como um soco a-histórico e indiscutível, como uma crença, como uma convicção, como uma evidência. Só um tolo, um ignorante ou um presunçoso (um relativista pós-moderno, por exemplo, para alguns, que se julgam detentores da verdade) põe em causa esse “common ground”, aceite como doguia.

E no entanto, a presunção é julgar que há um “common ground”, um adquirido, algo que atravessará os séculos, e que a ciência é um conhecimento cumulativo que apenas se limita a aperfeiçoar no detalhe esse “common ground”. Trata-se da suprema ilusão. A ciência não precisa de ser nada disso, nem desconstruir mitos é relativismo negativo: são o próprio motor do conhecimento a inquietude e a vontade de, sabendo-nos sempre dentro de uma determinada ideologia ou paradigma (conjunto de axiomas) querermos pelo menos ter a imaginação (poderá considerar-se ilusão... problema muito complexo) de sair dela, de ganhar distanciamento crítico, de ver de um “fora” que obviamente está sempre “dentro”.

Claro que temos de dar o desconto a estes filmes de divulgação, e aos colegas que neles depõem, porque quando qualquer um de nós é interrogado pelos media também se vê na necessidade de dizer umas coisas rápidas, acessíveis, que desmontem certos mitos (senão não é notícia) mas que nunca ponham em causa as expectativas principais (senão isso nunca chega a ser editado, ou essa passagem é cortada do filme, digamos). Ou seja, o quadro em que somos entrevistados não nos pertence, engole-nos, é perverso, arrasta-nos para a repetição e para o pitoresco, para o entretenimento.

Em suma, temos de contar uma história mais ou menos plausível, sentindo-nos às vezes muito mal por nos estarem a ver como cientistas (a dizer a verdade, portanto; as pessoas querem a verdade, querem acreditar, precisam de fé como de pão para a boca) e nós a sentirmo-nos uma espécie de prestidigitadores (a tirar da cartola os coelhos esperados pelo público para receber palmas, aprovação, e nos deixarem sossegados).

O “Portugal interior” depois dos “Paleolíticos” e antes dos “Romanos”: a Pré-história Recente (o Holoceno dos VI ao I milénios a. C.) do “país profundo”

“Portugal interior” – este conceito deve ser entendido de forma ampla, ou seja, correspondente não só a toda aquela faixa raiana em contacto mais directo com a Espanha mas, também, a toda uma zona muito mais ampla do “Portugal médio” que se encontra a uma certa distância do litoral onde ainda hoje a maior parte da população (c. 75%) se concentra, e onde as características de “ruralidade”, apesar da recente extensão urbana e das acessibilidades, são ainda notórias. É outra densidade de população e de serviços, é outro ritmo, é outra paisagem: é outro “mundo”.

Ora, temos sempre de começar pelo presente para o passado, porque o que nos interessa compreender é como é que se deu historicamente esta “litoralização” do nosso território, não em época histórica, assunto relativamente bem estudado, mas para vermos se antes da presença romana havia sinais dessa “diferença” entre um “litoral” estreito e mais povoado, em ligação com o mar, e um “país interior”.

Que “geografias” (físicas, sociais, culturais, mentais) se desenhavam em cada momento, quando as pessoas iniciaram e incrementaram uma abordagem do território que, não sendo “administrativa” e totalizante como a do Estado, não obedecia já à lógica da “apropriação” ou vivência do meio “paleolítica”, ou seja, a um modo lasso dos seres humanos se relacionarem com esse meio?

Esse é um problema importante, porque se intercala entre o “absolutamente Outro” (o Paleolítico, obviamente uma construção simplificadora actual para podermos pensar, uma convenção) e a nossa própria cultura, que começa com o Estado, a escrita, a cobertura administrativa do território segundo um “projecto global”, etc.

Trata-se de estudar comunidades que estavam em relação entre si, e que partilhavam muitas coisas e ideias, circulando no território, mas onde este território tinha barreiras simbólicas e formas de representação menos lassas do que as “paleolíticas”.

É no fundo um processo muito variado, local, de comunidades orais, sem escrita, e cuja principal “inscrição” intencional no território consistia na sua “monumentalização” perdurável, quer dizer, na fabricação de sítios, de espaços e de paisagens com visibilidade e dureza, persistência, numa concertação de esforços nunca até então vista. Mesmo os seus grafismos (aquilo que toscamente se chama arte rupestre) não tinham a mesma lógica dos paleolíticos: há aqui um jogo de “citações”, de transplantes, de transformações do meio que é de uma lógica global diferente, na sua imensa diversidade.

Uma teia dessas emerge em rede, autopoieticamente, sem que se possa encontrar uma razão ou motor primário. É essa não centralidade de fundamento que torna estas sociedades fascinantes: são ainda muito lassas, não têm provavelmente a ideia de se apropriarem do território senão à escala muito local, mas manipulam uma variedade de

materiais e usam uma diversidade de técnicas antes não utilizadas; cristalizam aqui e ali diferenças entre seres humanos que antes não seriam concebíveis.

Claro que se trata de um problema mental, de cosmovisão, que está ligado talvez à criação de novas formas de intimidade e de centralidade (família, recinto, cosmos como um todo significativo, nomeadamente em torno dos movimentos astrais, etc) que no longo prazo se desenvolve ou amplia, visto como um todo, mas certamente de forma muito complexa, e que se intercala entre o mundo paleolítico, de grande lentidão, e o mundo do Estado, de grande aceleração.

Estão assim aqui presentes todos os problemas das ciências sociais: relações seres humanos/meio, problemas de género, questão do laço social e da identidade grupal, relação com a “natureza” e “domesticação” de alguns elementos desta, importância do parentesco e das genealogias, problemas relacionados com a liderança, a fronteira, o antepassado, a memória, a legitimação de diferenças, a gestação de “aristocracias” (gente que se legitima na sua “superioridade” por circunstâncias de nascimento e genealogia), o poder, a fixação de percursos, contactos, territórios, enfim, uma infinidade de marcas deixadas no mundo, que é anterior à burocratização estatal. É esse mundo que nos interessa estudar nas suas mais variadas manifestações.

A história, que é sempre uma visão interpretativa retrospectiva, mostra-nos basicamente três fases, de modo muito esquemático: uma fase “paleolítica” pela qual passaram quase todos os sítios do mundo (e de que os caçadores-recolectores actuais não são um resíduo, não, eles são tão “modernos” como nós), muito uniforme (claro que comparativamente muito menos monótona e mais acelerada nas suas fases terminais); a fase em que estamos há cinco mil anos, a mais curta, de emergência do Estado e dos processos de controlo globais e planetários, ligada a uma categorização das diferenças, aos conhecimentos “científicos”, à standardização da arte, às filosofias e grandes sistemas religiosos, etc. O facto desse mundo abrir brechas permite-nos entrever tudo o resto, que é muito mais vasto, que o rodeou e/ou que existiu antes dele próprio ser, dele emergir.

Pois é esse “resto”, um resto estratégico, que importa compreender. Se a arqueologia, como profissão, tem interesse mais que evidente em se unir, em se apresentar homogénea e coesa para o exterior, enquanto pesquisa a chamada Pré-história é um campo autónomo, que tem urgência em se redefinir, libertando-se dos evolucionismos e dos processos teleológicos.

Julgo que deve ser esse o nosso projecto, arqueólogos da Pré-história, que nos sentimos cientistas sociais, e não naturalistas ou geólogos, com todo o respeito por esses outros investigadores. São problemas que dizem respeito à esfera do “mental”, relacionados com a psique humana (não com uma natureza humana imutável, mas com uma realidade sempre contextualizada e sempre imbricada na acção) que nos movem ao estudo, de um ponto de vista materialista, isto é, eliminando as transcendências, as teleologias e os finalismos inerentes ao discurso histórico mais habitual. É aqui e agora que começa o nosso esforço, para obter um espaço de manobra entre as ciências sociais, e libertos de tutelas, seja da antropologia física, seja da genética, seja mesmo da antropologia cultural/social corrente, seja das chamadas ciências da mente ou da cognição, seja da primatologia, seja do que for.

Há um espaço que, antes de qualquer inter ou transdisciplinaridade, é só nosso, o dos arqueólogos da “pré-história”.

Não nos diluímos no resto da arqueologia, nem da história, nem da paleontologia, nem da linguística histórica, etc, com todo o respeito que esses saberes nos merecem.

Há uma prática, uma experiência, uma metodologia e uma visão do mundo que é nossa, e, por ser nossa, é que deve e tem de ser partilhada e entendida pelos outros como um (grande, porque específico) valor. Um património e um projecto.

Federador das mentes livres e jovens, que as há neste país, entre os que se interessam por estes temas, que achamos (que eu acho) cruciais e fascinantes.

Sítios “monumentais” do Calcolítico: a nossa responsabilidade

Durante o III milénio a. C. construíram-se na Península Ibérica sítios de grande porte, destacados (pelo menos em relação a certos pontos de observação) no território, e que “faziam corpo” com a paisagem circundante.

Esses sítios “monumentais” são normalmente designados, na “literatura da especialidade”, “povoados fortificados”. Estou evidentemente a referir-me não a locais com estruturas em negativo, do tipo fosso, situados em vales e/ou em encostas, e a muitos outros atribuíveis a este período dito “calcolítico”, e portanto desde logo a escolher uma sub-categoria de sítios, se tal categoria é concebível, e não uma simplificação abusiva.

Em 1994, Susana Oliveira Jorge, a partir da sua experiência de Castelo Velho de Freixo de Numão (V.^a N.^a de Foz Côa), e de uma análise comparativa que fez à escala peninsular, concluiu pelo carácter arbitrário e redutor da designação “povoados fortificados”, mostrando como debaixo dela se esconde uma enorme variabilidade e toda uma ignorância nossa, decorrente de serem muito poucos os sítios sistematicamente (bem) escavados e publicados.

A verdade é que só o estudo exaustivo de toda uma região, com escavação de vários tipos de sítios potencialmente conexos, poderia abrir-nos portas para a compreensão da rede de locais e de trajectos em que estes sítios se inseriam.

A arqueologia portuguesa - e mesmo a arqueologia a nível internacional - nunca teve fôlego para um trabalho dessa natureza e escala, envolvendo equipas estáveis, dezenas de pessoas e décadas de estudo, como acontece em qualquer outro ramo produtivo do conhecimento científico. Assim sendo, não se pode mais do que ter intuições apoiadas nas pesquisas que se vão conseguindo fazer, sendo muitos dos debates meramente “académicos” no pior sentido. Não há nenhuma fraqueza intrínseca à arqueologia (destruição de grande arte dos seus “documentos” pelo tempo, e outras banalidades que as pessoas repetem) - há apenas uma debilidade política que conduz ao seu processo débil de produção. A capacidade negocial é mínima.

Quer dizer, enquanto alguns arqueólogos se entretêm a debater, os “gestores do território”, e outros utilizadores “práticos” do mesmo, beneficiados com tal entretenimento, vão procedendo com poder e meios à devastação do que existe no terreno para a investigação desres problemas. De modo que a questão teórica e prática estão mais uma vez ligadas: pequenos meios, grandes debates...grandes sábios, impotentes actores sociais que vão cedendo sempre e agradecem muito por um quadradinho de espaço... ou seja, agradecem a esmola de poderem ir continuando a escavar um sítio, como se fosse uma questão de sobrevivência ou um prazer privado...

Seja como for, neste campo do Calcolítico português, o trabalho de S. O. Jorge não pode ser esbatido na sua importância inovadora (e não só para um local específico, considerando-se Castelo Velho como uma excepção e continuando a tratar os restantes sítios da mesma maneira, como alguns fazem), como também o que já outros autores vêm felizmente realizando na mesma linha, e que mostra à evidência a complexidade do assunto.

Aqui queria lembrar sobretudo o seguinte:

Quando se observam as plantas, as fotografias, e a realidade ao vivo de sítios como Los Millares (Almería, Espanha), Leceia ou Zambujal (Estremadura portuguesa) e Castanheiro do Vento (Horta do Douro, V^a. N.^a de Foz Côa), para só citar alguns deles, torna-se evidente um certo “ar de família” ao nível da concepção do espaço e de outras características arquitectónicas. Esse “ar de família” (a que alguns chamariam “estilo”, mas essa para alguns é uma palavra perigosa, porque entifica, ou porque lhes lembra as interpretações do histórico-culturalismo), que por intuição observamos, pode evidentemente vir a revelar-se ilusório.

Mas vejamos: o que caracteriza basicamente estes sítios, tão importantes no património arqueológico peninsular (Los Millares, Almeria - e Vila Nova de S. Pedro - Azambuja, neste caso - são dos locais mais citados em toda a bibliografia sobre a Pré-história da Península Ibérica)?

Têm normalmente várias linhas de “muretes” mais ou menos concêntricas, e por assim dizer as elevações (colinas, ou outras) em que se inserem são “transformadas” por esses dispositivos, tornando-se desse modo toda a elevação no que hoje chamamos um “monumento”, quer dizer, uma estrutura imponente, complexa, labiríntica, e com grande quantidade de objectos para ali transplantados.

Essa “transformação” é no sentido de “acasalar” sistematicamente as características geomorfológicas do local com as realizadas pelos seres humanos, numa união entre “natural” e “cultural” que esbate, por absurda, esta dicotomia; como se de uma gigantesca escultura se tratasse. Ora, ninguém se lembraria, numa escultura, ou mesmo numa “instalação”, de querer conectar certas características com “o natural” e outras com “o cultural”. Uma vez em curso o processo de esculpir e de fazer/refazer - processo esse certamente mais importante do que o próprio “objecto acabado”, como tendemos a pensar hoje - o que seria importante seria a enorme afectação de energia (física e “moral”, digamos), suportada por uma convicção colectiva, por uma crença partilhada, a um determinado local.

Uma vez iniciado o processo, parece que este funcionava como bola de neve, no sentido de ser mantido e eventualmente reforçado e transformado. Ou seja, há aqui uma temporalidade importante, uma memória. Querer saber o sentido último ou único dessa memória não é apenas uma utopia, é uma questão mal posta: não há sentidos primeiros para as coisas, o mundo não nasceu virgem num momento determinado, qualquer passado tinha já, também ele, passado, antecedentes. E mesmo as fases de ruptura, a comprovarem-se, acarretam muito do que existia antes, remodelam e retribalham evidentemente o que já havia...

Os chamados “sítios calcolíticos” (da Idade do Cobre, enfim, tudo designações convencionais), que em abundantes casos entrarão claramente pelo II milénio a.

C., eram susceptíveis de muitas representações por parte das populações que os construíram e mantiveram, e a eventual conflitualidade de tais “negociações de sentido” é apenas admissível como hipótese, uma vez que não somos contemporâneos dos “jogos de estatuto” que se disputavam através da construção destas “cenografias” e das performances de que elas eram “cenário” (para usar umas palavras convencionais).

Mesmo que fôssemos contemporâneos de cada um dos momentos em que, ao longo dos séculos, “aconteceram coisas”, se deram eventos, nestes locais, apenas ficaríamos tal como o antropólogo actual: com um “presente etnológico” (fabulosa invenção) que tem tudo de artificial, até nas narrativas que as pessoas transmitem.

É muito importante esta consciência básica de quem aborda os temas do ser humano e da sociedade: estas realidades são “matérias sensíveis”, a criatura humana é uma criatura da ambiguidade por definição, de forma que a ilusão de uma realidade “aí fora” estática, atingível pelos métodos da ciência, a realidade de um passado acontecido, é um mito ingénuo. Perceber essa ingenuidade é condição “sine qua non” de um maior aprofundamento dos problemas, do seu afastamento em relação à consciência espontânea, não elaborada.

Há uma realidade que se nota em algumas destas edificações: os muretes estruturantes do espaço (seguindo tendencialmente a linha curva e casando-se com o terreno) são providos de protuberâncias sub-circulares, voltadas para o exterior, que são espaços secundários de deposição, e a que por convenção os arqueólogos se habituaram a chamar “bastiões”. Sem dúvida que eles criariam um efeito cénico e uma ritmicidade estética, mas o mais importante é serem locais onde se punham coisas junto a linhas de limite, de limiar (os muros). Ridiculamente, algumas furações baixas existentes nestes “bastiões” foram interpretadas como “seteiras”, quando podiam ter servido para uma multiplicidade de outros fins relacionados com as construções e com o que nelas se depunha (como por exemplo para o encaixe de vigas...). Para mim é mais importante essa característica «objectiva» que se observa do que a sua interpretação apressada.

Também é muito importante ver que alguns pelo menos destes sítios estão em esporões ou em plateaux alongados, e que a sua zona mais reservada (nuclear) podia estar numa extremidade (como no caso da famosa “cidadela” de Los Millares) em posição oposta às linhas de muretes com “bastiões”, ou pelo menos em relação às mais importantes destas linhas, como se vê em Los Millares, Leceia ou Zambujal. Mas esses esporões, mesmo que assentem na rocha de base e estejam mais erosionados ou as suas estruturas menos visíveis, devem ser estudados cuidadosamente. O arqueólogo tem de deixar de andar atrás do mais visível, tem de deixar de ser um antiquário, de vez, para ter um método de «varrimento» do terreno, estando atento às mais pequenas coisas.

Ver o que toda a gente vê não é mérito nenhum; importa tentar por intuição encontrar o exemplo paradigmático (no sentido de G. Agamben) de algo que ainda não conseguimos demonstrar, de uma generalização ou síntese de que ainda estamos à procura. Há que, ao lado da dedução e da indução instaurar um procedimento “para” (Agamben - no sentido em que falamos de paradigma ou de paradoxo), um movimento no sentido de abertura à novidade que não está em lado nenhum, para ser desvelada, mas pode demonstrar a sua própria racionalidade a um olhar novo, inter-subjectivo,

como quando acontece estarmos numa escavação e de repente sermos surpreendidos por uma intuição partilhada. É por esse momento precioso, por esse “encantamento”, que a pesquisa científica é tão maravilhosa, e não pelo achado de objectos retumbantes e misteriosos, porque então nesse caso íamos para um país exótico recolher múmias. Quer dizer, estar atento à capacidade paradigmática, exemplar, que a realidade tem de apontar para algo que ainda não é, nem precisa de ser, universalizável. No sentido de uma para-ontologia de que fala Agamben.

Os sítios calcolíticos do nosso território são um património muito importante, como são as necrópoles megalíticas (tão estraçalhadas já pelo “desenvolvimento”) ou os castros mais tardios, para o entendimento de como se estruturou o espaço, de como o espaço e os objectos eram realidades transaccionais, quer dizer, elementos activos de um diálogo entre seres humanos.

Nenhuma sociedade humana alguma vez se constituiu sem elementos fora do humano (verdade de La Palisse), fossem eles animais, plantas, objectos diversos. A fabricação de grandes objectos arquitectónicos é um elemento básico da constituição de um fundamento (archè, radical comum a arquitectura e a arqueologia) para a vida colectiva. Não tratemos pois estes grandes dispositivos do III/II milénios de ânimo leve. É preciso é lê-los com cuidado e atenção, e tempo, que é aquilo a que praticamente não temos acesso, o que é gravíssimo, pois o tempo é o elemento básico do amadurecimento e da criatividade.

De facto, retirarem-nos o tempo de investigação (criando cursos apressados e obrigando as pessoas a trabalharem em empresas para poderem pagar pós-graduações que entretanto não estão a fazer dignamente porque não têm tempo) é uma perversão terrível. É uma castração. Este problema da arqueologia é muito interessante porque traz atrás de si, como sintoma, tudo o que carecemos. E o que carecemos é de mais gente competente (não num sentido redutor e “técnico”, mas num sentido de uma bagagem amadurecida, de uma boa “cultura geral”, de uma cultura de interrogação) no terreno, enquanto não são varridas definitivamente do espaço público formas (testemunhos, traços) com que comunidades orais, que pensavam e sentiam diferentemente de nós, inscreveram nele sentidos, que obviamente desapareceram. Agora só estamos nós e a nossa responsabilidade.

Formas de construção da coesão comunitária no III e II milénios a. C. no Alto Douro português

No Alto Douro português a época que grosso modo se intercala entre o mundo dos caçadores-recolectores (Paleolítico, Neolítico antigo) e o mundo das sociedades mais ou menos fortemente hierarquizadas (Bronze Final, Idade do Ferro), isto é, em geral o que na Europa se designa Neolítico, ou, em termos neo-evolucionistas, processo de neolitização no seu sentido mais amplo, era praticamente desconhecida até finais dos anos 80, inícios dos anos 90. A década de 90 do séc. XX e a primeira década do séc. XXI têm vindo a assistir a um incremento das pesquisas, através de prospecções e de inventariação de sítios e outros dados, de escavações de dois locais de altura (Castelo Velho de Freixo de Numão de 1989 a 2003 e Castanheiro do Vento de Horta do Douro a partir de 1998, e agora em curso – ambos situados no concelho de Vila Nova de Foz Côa), e de trabalhos conexos que inclusivamente recuam até ao Neolítico

antigo (sítio do Prazo, de Freixo de Numão). Esta actividade tem sido coordenada e participada por elementos da Universidade do Porto e investigadores do CEAUCP (FCT), mas também do IPT de Tomar, e sempre em articulação com a associação ACDR de Freixo de Numão e com a Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, e almeja uma mais profunda articulação com o PAVC (Parque Arqueológico do Vale do Côa) que, na região, é um pólo arqueológico fundamental. O apoio do então IPPAR, agora IGESPAR, nomeadamente de 2001 a 2003, foi decisivo. Os resultados substanciais são conhecidos, para além do número das publicações feitas (a nível local, nacional, ou internacional), das intervenções em reuniões científicas a todos os níveis e escalas, do interesse crescente que vêm suscitando por parte de colegas e Universidades estrangeiras, do funcionamento ali de cursos práticos de campo, onde, desde 1989 até hoje, já participaram muitos milhares de voluntários, e dos trabalhos académicos produzidos, sejam eles relativos a conclusão de licenciatura, de mestrado ou de doutoramento, e mesmo de âmbito pós-doutoral. É indubitável pois que, pelos resultados obtidos (nomeadamente com o sítio de Castelo Velho aberto à visita pública, e com a criação de um núcleo museológico de Pré-história, em curso de desenvolvimento e organização, integrado no Museu de Freixo de Numão) pelas sinergias criadas, pelas expectativas futuras, e adentro do se convencionou chamar a Pré-história do território português, o núcleo das investigações mencionadas é neste momento um pólo de referência a nível nacional e internacional.

Qual é basicamente a problemática que se tem desenvolvido em torno dessa experiência, e que subjaz nomeadamente aos vários projectos plurianuais aprovados pelo IPA/IGESPAR ? É esse núcleo problemático que justifica a continuação dos trabalhos, que se não reduzem a escavações/prospecções/ investigações de museu (mau grado a sua importância decisiva), mas têm uma problemática subjacente, que, é claro, nem se mantém igual desde 1989, nem tem de ser partilhada de igual modo por todos os investigadores ligados a este pólo de pesquisa. Tem sido procurado sempre um equilíbrio entre a especificidade das questões de cada um e o diálogo necessário (quer dizer, o “terreno” aceite por todos) para a prossecução coerente das pesquisas.

Não se trata (apenas) de compreender sítios e territórios de um ponto de vista arqueológico “clássico”, e de os integrar em interpretações histórico-culturais (quem - que “culturas” -, quando, como e com que fim “ocupou” - ou “ocuparam” - um determinado espaço do Alto Douro no III e II milénios a. C.) ou processualistas (quais as tendências gerais de “desenvolvimento” de sociedades de bando para sociedades linhageiras ou de “chefado”, recorrendo-se ou não ao chavão pseudo-marxista de “modos de produção”, etc.).

Trata-se de ir muito mais além do que aplicar “receitas” gerais de pseudo-explicação “historicista” a uma época/zona definidas. Isso seria mais do mesmo, ou seja, estéril. Trata-se de um processo contínuo de desconstrução de conclusões aceites como certas e definitivas, no sentido por exemplo de Jacques Derrida, que, como se sabe, nem tem nada a ver nem com relativismos nem com a validação de «explicações» definitivas, mas implica uma concepção do saber em permanente construção. O pensamento da desconstrução é, creio, o único pensamento construtivo possível, e portanto aquele que em última análise pode ser inovador cientificamente.

Ou seja, trata-se de um saber que contribua para um propósito interdisciplinar, a partir do ponto de vista e da experiência da vulgarmente chamada “arqueologia pré-histórica”, ou seja, o de conhecer como se tece, se reforça, ou enfraquece, o cimento social, o laço social, o que leva os seres humanos a serem constituídos e a constituírem comunidades e a permanentemente negociarem modos de equilibrar a agressividade e a generosidade, a troca/intercâmbio e a procurarem permanentemente estádios de equilíbrio entre os pólos opostos do conflito e da paz. O conflito e a paz, a reciprocidade negativa e a reciprocidade generalizada (a hospitalidade, no dizer de Derrida) são os dois pólos extremos permanentes do ethos humano.

Como foram eles “geridos” em sociedades, ou em modos de sociabilidade (para se ser mais preciso) que existiram durante o III e o II milénios a. C. (particularmente, neste último milénio, durante os seus três primeiros quartéis)? Como interagiram comunidades e meios ambientes, construindo-se mutuamente, numa tal “fase”? Que especificidades locais assumiram e qual o significado dessas especificidades de cada contexto quando comparado a diferentes escalas (sítio, paisagem envolvente, território, Península Ibérica, Ocidente mediterrânico, etc.)?

Concentramo-nos em particular na questão da acção “construtora”, “arquitectónica” (assumindo a convencionalidade óbvia do conceito) das comunidades, em sítios de intensificação de actividade, quer dizer, em espaços definidos onde, durante centenas de anos, continuada ou descontinuadamente, se operaram acções que envolviam necessariamente a mobilização de muitas pessoas e de muitos materiais, locais e alógenos. Chamamos-lhes, também convencionalmente, colinas monumentalizadas,

Tal como aparecem ao olhar do arqueólogo de hoje, essas “colinas”, apesar de muito alteradas pelas destruições históricas, principalmente recentes (florestações, uso agrícola) “contêm” um conjunto de características que, sendo locais e mesmo micro-contextuais (e produto de uma determinada técnica de abordagem por nós, é claro) permitem por essa mesma razão (a da análise fina, detalhada, descritiva, mas sempre no sentido de uma leitura necessariamente interpretativa e portanto provisória) colocar um conjunto de questões que julgamos pertinentes.

Este ponto é decisivo: encontrar (e reformular constantemente) as questões pertinentes é a principal tarefa do investigador (desconstruir para poder construir), porque colocar uma questão é estabelecer desde logo a moldura da(s) resposta(s) possível(eis). Isso implica um esforço de distanciação em relação às molduras correntes que enformam o trabalho arqueológico, tornadas paradigma dominante, e portanto não auto-reflexivo ao nível conceptual, quer dizer, destinado a ser mais do mesmo, destinado ao fracasso. Em “background” está pois uma preocupação que se articula com o pensamento crítico contemporâneo, que a nosso ver tem de ser necessariamente desconstrutivo no sentido derridaniano, para ser verdadeiramente produtivo e científico.

Que há de comum entre nós e os homens e mulheres (as comunidades do III e II milénios a. C.) que supomos, usando o senso comum, terem construído sítios que hoje designamos convencionalmente monumentais, carregando para eles o que parece ter sido uma parte muito importante da sua energia individual e colectiva? Como se agenciavam, nesse contexto, sentidos que na sua maior parte não seriam expressos (é

essa a noção de senso comum, ainda hoje), mas estariam permanentemente a construir-se (e a desconstruir-se, claro) através do diálogo e do confronto, a nível comunitário e individual? Que aportação específica pode o arqueólogo, através dos contextos concretos que estuda, dar ao entendimento de como se estabelece o consenso e o dissenso, de como se reforça ou destrói o laço social, de como se conseguem planaltos de estabilidade e se produzem fracturas, eventos, que provocam inovação? Esse é o pano de fundo da nossa problemática.

Queremos imaginar (propor interpretações plausíveis) através da experiência de arqueólogos, em que medida certos tipos de técnicas e de materiais, o estilo dos objectos (às mais diferentes escalas) uniu ou desuniu, pode ter contribuído para o fazer e o desfazer de alianças, de redes de intercâmbio, de identidades territoriais, de estatutos diferenciais, de modos de polarizar acções colectivas em torno de certos princípios/pessoas, como é que pela fabricação de «paisagens» sempre novas com pontos de referência “construídos” as comunidades se articularam ou desarticularam, estabelecendo redes de trajectos e portanto centros e periferias, corredores e fronteiras, um espaço habitado, um espaço negociado.

Se o conseguirmos (em termos de processo, ou de “work in progress”, e não de trabalho acabado, que nunca o está), conseguiremos perceber melhor como nós próprios actuamos, aqui e agora. Mais, muito mais do que contar a história, do que narrar o passado (necessidade ontológica indesmentível, a da constituição da memória, mas processo sempre em fabrico, porque do domínio do desejo, e portanto nunca totalmente satisfatório) o que queremos é, obviamente no presente que é tudo o que parece termos em cada momento (o próprio presente está em perda por definição, pois se define pelo que já não é, e pelo que ainda está para ser) ver mais claro qual é a nossa condição, seres que habitamos num espaço arqueológico, isto é, numa paisagem de traços, de heranças, de vestígios, mas onde constantemente se mobilizam forças para uma política do seu entendimento e, portanto, da sua reorientação.

Há uma maneira calculítica de conceber certos sítios...

No passado dia 18 de Agosto de 2009, visitámos o sítio calculítico de altura de S. Pedro, praticamente na vila de Redondo, Alentejo, que o arqueólogo Rui Mataloto tem vindo a estudar.

Torna-se óbvio que a existência de embasamentos pétreos de muretes com “bastiões” (designação puramente formal) constitui um estilo arquitectónico durante o Calculítico peninsular, que vem (termo meramente descritivo) desde Almeria (Los Millares) até ao interior Sul e Norte de Portugal (Castanheiro do Vento de Horta do Douro, mas, embora menos conservado, Castelo Velho de Freixo de Numão), passando, é claro, pela Estremadura portuguesa. Os arqueólogos, tão prontos a encontrar estilos cerâmicos, e a tirar daí conclusões culturais, talvez devessem olhar mais para este estilo de muito maior escala, que tem a ver com uma concepção espacial e (diríamos hoje) estética, próprias. Não sabemos a extensão deste estilo na Península nem podemos fazer disso uma “cultura” (no sentido de Childe e de tantos outros) como há um século atrás. Constatamos apenas um modo repetitivo de conferir monumentalidade, mas não só: cada murete é um limiar. Se ele contém, em cada um dos seus “bastiões” (como os dólmenes de corredor de câmaras secundárias de toda a Europa) estruturas

ou deposições particulares, isso não é apenas uma opção que hoje designaríamos “estética”. Há uma vontade de “carregar simbolicamente” esses limiares, como se vê nas passagens, de que observámos uma muito bem conservada em S. Pedro, ainda com duas lajes fincadas laterais. As “portas” ou passagens foram sempre sítios críticos, ligados à ideia de limiar (diferença entre um interior e um exterior), simbólicos (até nas nossas casas de hoje...).

Pudemos também verificar afinidades construtivas no xisto, como a existência de grandes taludes de pedra monumentais, que a nosso ver, e com a devida consideração por outras opiniões, não são derrubes (os quais, obviamente, podem existir em todo o lado); são sim uma forma calcolítica de construir embasamentos monumentais, como se nota no Zambujal e noutros sítios, e em Castelo Velho e Castanheiro do Vento é mais que evidente: salta aos olhos.

Enfim, uma visita muito produtiva, que nos mostra o que há por fazer e por reescavar enquanto é tempo em Portugal neste típico modelo de arquitecturas, que configuram espaços de reunião e de reforço do laço social através do trabalho arquitectónico, por assim dizer. Era essa (a de servirem de símbolos comunitários, desde o início da sua construção), julgo, a sua principal “função”, para usar uma palavra desadequada.

Naturalmente, nesta apreciação rápida e comparativa há factores de subjectividade, e há que confrontar estas hipóteses com novos trabalhos, muito cautelosos antes de se desmontar seja o que for, ou mesmo em vez de estarmos tão preocupados com as chamadas “fases de ocupação”... sempre o eterno problema do arqueólogo, que temos de repetir cada dia para nós próprios.

É uma pena que um sítio como este seja em parte demolido por uma estrada, desde logo forçando as escavações a decorrer a um ritmo que o arqueólogo não desejaria, compreensivelmente, e por outro fazendo perder à vila de Redondo uma das suas pérolas. Mais tarde, quando já não houver remédio, outros responsáveis por este tipo de obras vão arrepende-se desta e de muitas outras amputações que o nosso património arqueológico sofre dia a dia, na mais total indiferença ou impotência por parte da população e das “elites cultas” do país.

Transplantes: Vila Nova de Foz Côa, há 5.000 anos, hoje

para a Susana

Quando penso no que poderiam pensar e sentir as pessoas que “fizeram e refizeram” Castelo Velho e Castanheiro do Vento (V.^a N.^a de Foz Côa) há 5.000, 4000 anos, e tenho a sensação de que era outra humanidade com pressupostos totalmente diferentes dos nossos, sinto uma espécie de vertigem. Por breves segundos afigura-se-me intuitivamente o que poderia ter sido, mas logo se esvai. É muito difícil meter isso em texto depois, porque pôr em texto é evidentemente uma encenação dessa vertigem que já se desvaneceu. Foi como quando tive consciência (c. dos meus 15 anos) do absurdo da pretensão de querermos acreditar na existência de Deus: tive a vertigem do nosso nada, da minha absoluta desqualificação, ou seja, de que a vida tem de ser vivida no luto do sentido, da perda abissal do princípio ordenador, e que de certo modo a beleza da vida é esse desamparo trágico. Sem perceber (sentir) isso, fica-se, sempre na minoridade. Mas para um adolescente de 15 anos é uma vertigem sentir/

perceber isso como num relâmpago insofismável. É quando ele começa a deixar de ser miúdo, ou seja, quando começa simbolicamente a ser pai dos pais, a libertar-se deles, a ver a sua minoridade a olho nu, a perceber-se sozinho no batel em que «se safou» do grande barco protector, e a sentir-se no alto mar, exposto e entregue unicamente à sua capacidade própria de sobreviver, ou seja, à iminência constante da morte, à sua instanciação permanente.

Para voltar aos construtores de Castelo Velho e de Castanheiro do Vento.

Aqueles indivíduos manipulavam uma série de coisas que iam buscar/trabalhar aqui e ali, uma série de materiais, como troncos, plantas em geral, sedimentos, afloramentos, animais, líquidos, enfim, todo o meio-ambiente. E faziam nele, com esses elementos, uma série de TRANSPLANTES. É esta a palavra-chave. Por exemplo, Castelo Velho, na sua frente sul, a do esporão, era um espécie de pedreira que esteve sempre a ser trabalhada, como uma escultura. Mas todas estas palavras nos enganam, porque chamar “pedreira” é um funcionalismo simples, e falar de “escultura” uma esteticização abusiva. Fazia-se transplantes de coisas de um lado para o outro, e em sítios como Castelo Velho e Castanheiro do Vento vemos ainda concentrado o “resto” (o “resultado” alterado pelo tempo) dessa sequência por certo interminável de transplantes. Lascar a rocha xistosa de base para, com esses pedaços daí saídos, partidos em diferentes formas, compor e recompor um espaço, através da sua reaplicação (transplante) em muretes, embasamentos, etc. Certamente porque para além das suas propriedades “geológicas” (nossa visão) cada “pedra” tinha, conotadas, propriedades outras que nós hoje também identificamos (mas são as nossas, de hoje): peso, textura, cor, forma de se deixar talhar, etc, etc. O mesmo com o arvoredado, com os ramos que serviam para estacas, ou postes, ou armações de coberturas: as conotações que damos a um tronco mais ou menos grosso, a uma vara ou fibra que se mantém em tensão com outras para fazer um cesto, a ramos longos e elásticos que podiam entrecruzar-se no tecto de uma “cabana”, etc. Transplantes, transformações de elementos usados depois noutros compostos, noutras composições: essa a tarefa (a sua arquitectura, a sua engenharia) humana.

Mas as suas conotações de cada “momento”, ou seja, as suas relações com o conjunto ideológico/explicativo do mundo, suscitam-nos a tal vertigem da irrecuperabilidade. Irrecuperabilidade do que nunca existiu, porque nunca houve decerto um sentido fixo, bem definido, para cada coisa. Em cada época o que se verbalizava ou fazia dependia de um acordo inconsciente ou tácito entre os intervenientes, ou seja, na reprodução, reafirmação ou enfraquecimento desse sistema de transformações. Ora, um pensamento actual que passe pela ideia de inconsciente (tão presente desde a psicanálise, tão recuperado pelo estruturalismo e seus “avatares” posteriores, que ainda estamos a digerir) dilui de imediato a ideia de um sentido fixo para qualquer coisa, presente ou passada. Dissolve, subverte a transparência do signo. Há uma barreira entre significante e significado, como disse Lacan, muito para além de uma simples convencionalidade de relação como queria Saussure. O que significa, como acentuam Labarthe e Nancy (“Le Titre de la Lettre. Une Lecture de Lacan”, Paris, Galilée, 1990) uma subversão da linguística saussureana. Estamos entregues à deriva infinita dos espelhos. Assunto a desenvolver alhures, por certo...

Voltando ao passado: ou seja, a esse modo de se pensar, aqui no presente, é claro (não somos como meninos a brincar às máquinas do tempo), a que convencionadamente chamamos passado. O que aqueles seres humanos faziam era transplantar, tirar daqui, pôr ali, unir e desunir uma série de “qualidades”, trabalhando sempre (como nós hoje, pois partimos do princípio de que eram humanos como nós, não “extra-terrestres”) com os princípios da metáfora e a metonímia, quer dizer com a ambiguidade e multiplicidade dos sentidos, quer ao nível consciente, quer inconsciente. PORTANTO O SEU PRESENTE NUNCA SE LHES MOSTRAVA A ELES MESMOS COMO PRESENTE COMPREENSÍVEL, TAL COMO O NOSSO PRESENTE, QUE PENSAMOS O PRESENTE DELES, JAMAIS SE NOS REPRESENTA COMO COMPREENSÍVEL, TOTALMENTE ABRAÇÁVEL POR UMA TEORIA. Há que ultrapassar uma filosofia da representação, que é uma «teologia», uma vontade de recuperar a unidade do sentido totalizado. Isso – essa ultrapassagem - é um empreendimento muito difícil.

As pessoas manipulavam o mundo, transplantando partes dele de um lado para outro, partindo, colando, unificando, demolindo, em suma, transformando, mas não para chegar a uma “obra acabada” (a arquitectura pronta), mas pelo próprio acto de arquitectar. Arquitectar (o que só podia ser em conjunto) significa, pressupõe, o estabelecimento prévio de uma certa confluência de intenções. Mas não há um momento original em que uma série de indivíduos antes isolados (como se fossem seres contemporâneos, indivíduos “independentes” segundo a nossa maneira de ver/sentir) contratam entre si, por exemplo numa clareira da sociabilização, como quem diz: “temos de nos organizar, temos de começar a manipular isto de uma maneira concertada.” Não, esse momento primordial (e depois repetido em cada grande suposta fase, forma de reiterar o primordial) da constituição do grupo a partir de indivíduos é mítico; nós já nascemos num grupo e como produto de um “projecto” já em execução, quer dizer, cada um de nós vem ao mundo tarde e a más horas, e parte dele (morre) bem antes do que supunha (do que queria, um dos nossos enigmas é que mesmo moribundos nunca admitimos a morte), não temos mão nisto, não sabemos quem somos, etc. O inconsciente é o essencial de nós, o embraiador dos desejos, das crenças, das convicções, e portanto é preciso pensar a chamada “pré-história” incorporando a psicanálise (Freud, pois, mas também Lacan, aquele que se adentrou mais, filosoficamente falando, em Freud, para trazer o seu legado para a filosofia - e por isso é que se não pode já pensar um sem o outro) senão não se sai do realismo ingénuo da ciência corrente.

Transplantes de água para com a terra moldar a argila, misturada com desengordurantes, e “fabricá-la” em formas multivariadas. Transplantes de pedra. Transplantes de ossos humanos ou de animais. Transplantes de artefactos de todo o tipo, incluindo muitos intencionalmente transformados (lâminas de machados embotadas, moinhos manuais partidos, uma imensidão de coisas “alteradas”, partidas). Manipulação em suma do mundo, do ambiente, em que o papel da crença é crucial, da crença em que o que se está a fazer em comum tem um alcance que vai para além de uma qualquer conceptualização nossa (ou deles), de uma qualquer representação, porque grande parte desse elo de união é inconsciente.

É aqui que Pré-história e psicanálise se unem, e que se torna evidente que um sítio arqueológico é tão bom para pensar o humano como um livro de filosofia ou

a experiência do divã: são formas de concentrar a atenção, de nos separarmos do senso comum dos outros, de nos sociabilizarmos (entre aqueles que se interessam por estas coisas, quer dizer, pelo enigma do ser humano) e de criarmos uma rede de controvérsias, de transferências, de transplantes. Entre nós, sozinhos, com o cosmos à frente, na sua beleza infinita, sem o ruído de deuses nem de fadas: resplandecendo apenas pelo encantamento do nosso olhar.

A beleza do mundo é a beleza do nosso olhar.

O espanto do passado está a acontecer, aqui e agora, mais uma vez, e sempre.

Castanheiro do Vento 2009: começar a estudar o núcleo espacial do sítio

Este ano a campanha concentrou-se neste núcleo, uma área central do topo do sítio.

Nela, múltiplas estruturas foram encontradas, começando a “preencher “o vazio” dessa área, que está, pelo contrário, cheia de elementos pétreos e não só (passados tantos anos, Castanheiro, como projecto, está ainda de certo modo a começar... se é que algum projecto científico alguma vez acaba...). Além dos “bastiões” (designação puramente convencional e de conteúdo morfológico), das estruturas circulares de maior ou menor tamanho, e de “estruturas geminadas” (que têm sido explicadas em trabalhos anteriores – veja-se, por exemplo, texto publicado nesta revista, vol. V-VI, pp. 241-277, 2006/2007) existe no topo uma série de prováveis estruturas circulares de grande diâmetro, situadas a distâncias regulares uma das outras, que são delimitadas por pequenas pedras (lajes) fincadas obliquamente, e que configuram provavelmente o verdadeiro “núcleo” do Castanheiro (que não seria então a dita “torre”, que, como já várias vezes nós, responsáveis, temos afirmado, parece que não foi uma torre, pelo menos numa fase inicial - é uma estrutura complexa). Essa foi, quanto a mim, a grande descoberta das escavações de 2008 (no seu fim) e de 2009.

Veremos o que nos reserva 2010.

No interior de uma destas prováveis estruturas circulares de grande diâmetro existe este curioso dispositivo: uma espécie de “bacia” preenchida por fragmentos de quartzo branco (semelhante a outra escavada por André Santos/Susana Jorge/Mónica Corga/Joana Alves, para oeste, noutra estrutura circular presumivelmente semelhante). Logo para leste situa-se uma estela tombada azul, muito bem conservada, que ainda não foi escavada, e mais ainda para leste, no mesmo alinhamento, uma pequena “caixa de pedra” em xisto e granito (como sempre, incorporação simbólica de pedaços de dormentes), e com uma “estela” provável de cabeceira. É possível que tudo faça parte de um mesmo sub-conjunto, que poderia ter estado envolvido por uma parede de que ainda se vêem restos. Trata-se de uma mera hipótese.

Ou seja, grandes estruturas circulares, algumas das quais com áreas interiores, localizadas, que incluem “leitões de quartzo”, parece serem características da parte nuclear do Castanheiro do Vento.

Escavações em Foz Côa (Castanheiro do Vento, Horta do Douro)

No ponto mais elevado da colina de Castanheiro do Vento, o arado poupou uma estrutura de base pétrea ainda relativamente bem preservada, mas complexa na sua organização interna e na sua articulação com as estruturas em redor. Castanheiro do Vento testemunha um autêntico “horror ao vazio”, sendo todo o terreno um autêntico “bordado de pedra”. Este “bordado”, que podia ter uma espécie de organização por módulos, desenhava no solo, ao nível da planta, a estrutura a três dimensões que se ia erguer. Essa implementação dos embasamentos era feita sobre um manto de argila húmida, como ligante. Agora imagine-se a grandiosidade do trabalho, pois que a área conservada no sítio é só uma pequena parte do monumento original, que até grandes menires incluía (há dois tombados na encosta leste, perto do topo).

Por outro lado, entre duas linhas paralelas do embasamento de uma (presumivelmente grande) estrutura circular, notamos toda uma “fabricação” do espaço com pequenas lajes, embutidas na argila fresca no momento da construção (o que pressupunha quantidades de água enormes), de modo regular e que, no entanto, não ficariam à vista. Não era o que se via que importava, mas a ordem global criada e recriada desde o início da fabricação do sítio, através do próprio afeiçoamento do seu substrato xistoso.

Cada coisa que se encontra em Castanheiro do Vento não está ali por acaso, ou como “resto”, mas como depósito, como um elemento de uma construção monumental, significante, intencional, a todas as escalas. Assim, os elementos arqueológicos devem ser em princípio encarados como escolhas e não como simples restos ocasionais. Poderia dar milhentos exemplos, desde os fragmentos de cerâmica partidos (como se fossem talhados, de forma regular) para serem insertos em determinados locais, ou as centenas de plaquetas de xisto trabalhadas, talhadas e/ou polidas, para também serem insertas em certos pontos da construção, os seixos de rio de diferentes cores e formas, ou as “estelas” (grandes placas de forma regular e de cor especial), etc, etc.

É esta nova forma de encarar este tipo de sítios que é fundamental perceber e incorporar, sem a qual, julgo, a escavação se pode tornar numa autêntica depredação, menosprezando imensos detalhes significativos porque querendo colar tudo o que se encontra a interpretações simplistas, baseadas em teorias muito rudimentares e nunca questionadas, tidas como evidências, de forma ingénua (“povoados fortificados,” etc).

Uma escavação é um trabalho intelectual e manual em profunda união, e até nisso ela é muito importante para superar dicotomias da nossa tradição metafísica e «teológica» ocidental. Toda uma postura CRÍTICA se exige, permanentemente atenta contra a rotina ou o já pretensamente compreendido. É também importante o trabalho de equipa, incorporando diferentes sensibilidades e capacidades, e incluindo a tensão inerente a diferentes personalidades em confronto. Longe de ser um handicap, ou um “deixa andar” pós-moderno, isso cria energias positivas, porque as decisões são alvo de disputa e negociação, obrigando a objectivar as intuições de cada um dos dirigentes.

O Castanheiro do Vento tem apenas uma monumentalidade “a duas dimensões”... poucas são as estruturas com alguma altura (embora por vezes possamos atingir algo como um metro ou mais). A metodologia escolhida desde o início adaptou-se a essa circunstância e ao facto de estarmos perante uma realidade que só em área, num grande

espaço, faz sentido. Por isso a nossa preocupação é extirpar os níveis superficiais de terra humosa e cheia de raízes, profundamente afectados pelo arado, erosão, etc., e atingir a primeira “camada” onde as estruturas arqueológicas (embasamentos, na maior parte) estão minimamente preservadas. Até aqui, de facto, a “estratigrafia” arqueológica propriamente dita não existe, mas sim níveis pedológicos, não fazendo sentido confundir coisas tão diferentes, e repetir metodologias “standard”.

Temos procurado mais decapar em área, segundo este método, do que propriamente aprofundar muito, entrando na complexa estratigrafia arqueológica do sítio que não se pode compreender senão, também ela, em área. Isso implicaria uma equipa e meios muito maiores. De qualquer modo, já se fez uma ou outra “incisão” no “corpo” do sítio, ao nível de bastiões ou de estruturas circulares.

Este morro de xisto foi intensamente aplanado no topo pelos “arquitectos” calcolíticos, que usaram o afloramento por eles moldado como qualquer outro elemento do sítio ou para ele trazido. O que seria um espaço erigido de afloramentos xistosos inclinados transformou-se numa arena plana sobre a qual assentam embasamentos de construções em terra.

Não estamos perante um “povoado”. Sítios usados primordialmente para “habitação” não faltariam nas redondezas, em cotas mais baixas. Estamos perante uma colina monumentalizada que poderia servir de local de reunião, de congregação de diferentes grupos, famílias, linhagens, etc., mas esse “préstimo” (para cairmos na linguagem funcionalista actual) era apenas um entre muitos, pois o principal objectivo destes sítios seria, provavelmente, o de unir as pessoas através do próprio acto construtivo e de manutenção/renovação dos espaços. Quer dizer, valeria como uma referência identitária espacial, de grande visibilidade a partir de alguns pontos do território, e na qual se sintetizavam, por assim dizer, elementos heterogéneos, senão mesmo “caóticos”, vindos de várias proveniências, numa ordem expressa em três dimensões, num cosmo. É de supor que tal cosmo não estaria estabilizado numa narrativa única, própria de uma sociedade estatal (e mesmo nestas, vemos o proliferar das diferenças e a luta constante do poder central pela uniformização de narrativas desconexas) mas sujeito a uma negociação permanente, a que se adaptava bem a própria plasticidade das arquitecturas de terra.

Assim, os objectos que encontramos não estão em posição primária, nem são desperdício. São elementos, a diversas escalas (do caco cerâmico até à colina inteira), da construção desse cosmo, dessa ordem. Aquilo a que chamamos arquitectura tinha pois, nestes sítios, um papel crucial, porque moldava, num espaço a três dimensões, formas possíveis de dar sentido ao mundo, de o tornar habitável dentro de uma estrutura simbólica que caracteriza o humano. Por isso estes sítios são também uma espécie de “escrita”, desenham no espaço “real” uma cartografia microcósmica que tentamos entender através da distribuição espacial e do relacionamento das estruturas e das outras formas de fabricação do espaço. Assim, a nossa opção vem na linha de A. Leroi-Gourhan e de outros autores que vincaram a importância da escavação horizontal sobre a vertical, em determinado tipo de sítios. Isso não significa - antes ao contrário - que não estejamos atentos às temporalidades, mas estas só se poderão detectar se, primeiro que tudo, se valorizar a decapagem em área e se se perceber como se distribuem

no espaço as várias estruturas e suas eventuais remodelações, dentro daquilo que podemos agora observar.

A metodologia de Castanheiro do Vento continua e prolonga a de Castelo Velho e afirma uma nova maneira de fazer arqueologia do Calcolítico em Portugal, fora dos estereótipos correntes. Porém, não se afirma como sendo a única certa, ou a melhor: há que ter prudência e sentido das nossas infinitas restrições e deficiências.

Portanto está ainda em experimentação e não esquece que estamos a abordar sítios excepcionais, isto é, sítios “cerimoniais” colectivos, e não locais de povoamento (habitação) corrente ou outros, e muito menos a complexa teia de relações e de circuitos que os uniriam territorialmente. Temos consciência do carácter muito fragmentário e limitado do nosso estudo. Mas já dá para entender que “o que iria na mente destes indivíduos”, a sua estrutura mental, nada tinha a ver com a nossa. E essa intuição é de hoje, sempre e definitivamente nossa, como em qualquer outra ciência. Uma certa objectividade (porque obedece a regras de objectificação, de verificação, de uma determinada realidade) sempre em relação com uma certa subjectividade (porque tais regras são consideradas, são tidas - regime da crença - como as mais acertadas para a objectificação referida).

Assim sendo, trata-se agora cada vez mais de comprovar e documentar no maior detalhe possível e com o mais rigor exigível o acerto da nossa opção, não distinguindo dados de teorias, o que é um fetichismo redutor, mas mostrando como um olhar é sempre posicionado, sem que isso o impeça de estabelecer condições de partilha no acesso à objectificação.

Castanheiro do Vento confirma, reforça e enriquece o “paradigma” das interpretações de Castelo Velho avançadas por Susana Oliveira Jorge (ver por exemplo desta autora “O Passado é Redondo”, Porto, Afrontamento, 2005).

São responsáveis pelos trabalhos, além do signatário: Susana Oliveira Jorge (desde 2009 inclusive), João Muralha Cardoso (autor de uma tese de doutoramento sobre o sítio, apresentada à FLUP, e em publicação), Ana Margarida Vale (preparando uma outra tese sobre o sítio), Gonçalo Leite Velho, Bárbara Carvalho, Sérgio Gomes. As escavações contaram ainda com a colaboração de numerosos arqueólogos portugueses e estrangeiros, nomeadamente Mónica Corga, Maria de Lurdes Oliveira, André Tomás Santos, Sara Luz, Alexandra Vieira, Ângela Carneiro, Christopher Watts (Toronto), Lesley Mc Fayden, Maria de Jesus Sanches, etc.

Porto, Setembro de 2009

Frei Luís de Montóia e Diogo de Castilho na construção do Colégio da Graça de Coimbra, segundo o «Libro das obras del Collegio»¹

José MARQUES²

Resumo

*Este breve estudo procura revelar o complexo processo da construção do Colégio de Graça de Coimbra, dos Eremitas de Santo Agostinho, impulsionada e conduzida por Frei Luís de Montóia, com a assessoria técnica do conhecido mestre biscainho, Diogo de Castilho. A minuciosa documentação disponível no **Libro das obras del Collegio**, além de permitir conhecer as diversas fases desta obra e as respectivas empreitadas, com os montantes por que foram adjudicadas, identifica diversos mestres e artífices, ligados a este grande e moroso empreendimento, incluindo o escultor Diogo Jaques, que executou várias encomendas para a igreja do Colégio. O presente texto revela ainda como a procura de materiais de construção se repercutiu na actividade económica e social de diversas localidades da região coimbrã, aspectos largamente referenciados, como se impunha.*

Summary

*This brief study tries to reveal the complex process of the construction of the Colégio de Graça in Coimbra, of the Saint Augustine Hermits, promoted and supervised by Friar Luís of Montóia, technically helped by the well-known Biscayan Diogo de Castilho. The meticulous available documentation in the **Libro das obras del Collegio**, besides allowing us to know the several phases of this work and their respective contracts, with the amounts of money involved, identifies several masters and artisans, linked to this great time-consuming enterprise, including the sculptor Diogo Jaques, who performed several orders for the College church. The present text also shows how the search for building materials was reflected on the economic and social activity of several places of the Coimbra area, aspects largely mentioned in this paper, as it would be expected.*

¹ Comunicação apresentada à Academia Portuguesa da História, em 29 de Outubro de 2008. Independentemente de vir a ser publicada nos *Anais da Academia*, divulga-se também aqui, na esperança de poder ser útil aos historiadores da Arte e do Património.

² Prof. Catedrático da Faculdade de Letras do Porto (ap.) e Investigador do CEPES.

1. Introdução

Com a mudança da Universidade de Lisboa para Coimbra, iniciou-se uma profunda transformação na cidade do Mondego, que para além dos aspectos culturais, se projectou, de forma visível, nos planos urbanístico, económico, artístico, social, demográfico e religioso, que, até então, seria difícil prever.

Neste momento, não poderemos acompanhar estes aspectos com a devida atenção, mas, nem por isso, deixaremos de lhes fazer as referências indispensáveis ao enquadramento do tema que nos propomos desenvolver, começando pela demografia.

É sabido que a inversão da curva demográfica, no sentido ascendente, iniciada entre nós, em datas e localidades diferentes, no segundo quartel do século XV, foi-se afirmando, durante a segunda metade desta centúria, e, vencidas algumas dificuldades das duas décadas iniciais de *Quinhentos*, prosseguiu, ao longo do século XVI. É certo que nesta centúria temos de contar com os efeitos da expansão ultramarina, que, apesar das repercussões demográficas, se fez sentir, especialmente, no crescente intercâmbio comercial com o Oriente e com o Brasil, mas o seu impacto sentia-se, sobretudo, em Lisboa, Algarve e zonas costeiras atlânticas, sendo mais lenta a sua chegada ao interior.

Mais do que os resultados da expansão marítima, Coimbra beneficiou de forma extraordinária, com a instalação da Universidade, dentro dos seus muros, e com todo o movimento cultural e social que esta mudança desencadeou, obrigando-a a expandir-se para fora da velha cerca, tendo contribuído para isso as diversas instituições religiosas que aqui vieram implantar os seus colégios a fim de, pelo menos alguns dos seus membros, poderem frequentar a Universidade, cujo elenco e ordem de implantação é geralmente conhecida³.

Paralelamente - e até com anterioridade - verificou-se na sociedade portuguesa uma preocupação de reforma religiosa, cujos primórdios remontam, de forma inequívoca, aos finais do século XIV, com progressiva afirmação na centúria de *Quatrocentos*, tendo o próprio D. João III tomado, no século XVI, algumas medidas e solicitado ao Romano Pontífice as providências reputadas mais adequadas⁴.

Foi neste contexto que, em 1535, chegaram a Portugal Frei Francisco de Vilafranca e Frei Luís de Montóia com a missão de procederem à reforma do Eremitas de Santo

³ VASCONCELOS, António – Os Colégios Universitários de Coimbra (Fundados de 1539 a 1779), in *Escritos vários, relativos à Universidade Dionisina*. Reedição preparada por Manuel Augusto Rodrigues, vol. I, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Reitoria da Universidade de Coimbra, 1987, pp.155-295. GONÇALVES, António Nogueira – Os Colégios universitários e o desenvolvimento da arte. *A sociedade e a cultura no Renascimento*, Coimbra, 1982, pp. 223-238. BRANDÃO, Margarida – *O Colégio de S. Paulo*, vol I, Coimbra, 1973.

⁴ Cf. MARQUES, José – A reforma dos Eremitas de Santo Agostinho no século XVI (1538-1592), in *III Congresso Histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época. 24 a 27 de Outubro de 2001. Actas. Volume II. Igreja e Assistência*, Câmara Municipal de Guimarães, 2004, pp. 285-313, especialmente, pp.289-295.

Agostinho⁵, de cuja acção, além de outras iniciativas, as actas dos capítulos provinciais, reunidos, a partir de 1538, ao longo do século XVI, são um excelente testemunho⁶.

É em plena fase da consolidação da transferência da Universidade de Lisboa para Coimbra e da reforma dos Eremitas de Santo Agostinho, já em bom ritmo, que, a partir de 1543, podemos seguir Frei Luís de Montóia no acompanhamento sistemático das obras do novo Colégio da Graça ou dos Eremitas de Santo Agostinho, fora da couraça coimbrã, mais concretamente, na área da actual rua da Sofia, enquadrado para Norte e para Sul por outros colégios, que mais à frente especificaremos.

A oferta de trabalho que a construção dos novos colégios proporcionava atraía mestres, oficiais e simples trabalhadores dos vários sectores da construção civil, cuja presença e actividade ajudavam a transformar o ambiente social de Coimbra, já marcado por diversas Ordens Religiosas, sobressaindo, além da Sé e do Cabido diocesano, o mosteiro de Santa Cruz, iniciado em 1131.

Entre os mestres chegados a Coimbra, figura Diogo de Castilho, que já tinha realizado obra de mérito em diversas localidades portuguesas, como em Vila Nova de Gaia, e, agora, passava a colaborar estreitamente com Frei Luís de Montóia na obra deste Colégio, onde deixou a marca da sua evolução artística, como mestre da primeira Renascença.

De quanto se disse e para nos conservarmos dentro dos parâmetros enunciados no título desta comunicação, procuraremos acompanhar a actividade de Frei Luís de Montóia e a colaboração que lhe prestou na obra deste colégio o mestre biscainho, Diogo de Castilho.

Feita esta breve alusão às circunstâncias históricas que aproximaram estes dois personagens e ao contexto em que se processou a sua estreita colaboração na construção deste importante colégio coimbrão, é tempo de apresentarmos os principais aspectos a desenvolver ao longo desta comunicação:

- Nótulas biográficas destes dois intervenientes
- A principal fonte – o «*Libro das obras del Collegio*»
- Patrocinadores
 - Fases da obra:
 - compra de terrenos e outros preparativos
 - contratos com artistas e para aquisição de materiais:
 - pedraria: dormitório, refeitório, cisterna, janelas, muros, desaterros, remoção do entulho...
 - subempreitadas: claustro, varandas, escadas, cisterna ...
 - contratos: - para fornecimento de madeiras
 - com os telheiros, carpinteiros (móveis do refeitório), tubos ou canudos
 - com os caieiros, ferreiros, pintores.
 - com Diogo Jaques para as esculturas (Sra. do Pópulo, sacrários, crucifixo, etc.).

⁵ ALONSO ROMO, Eduardo Javier – *Luís de Montóia, un reformador castellano em Portugal*, Editorial Agustiniãna, Guadarrama (Madrid), 2008, p. 45: - «*Intravimus Lusitaniam in die sancti Iacobianni Domini 1535*».

⁶ A. D. B., Ms. 688-691.

- Conclusão.

Delineado o esquema da nossa exposição, impõe-se proceder ao desenvolvimento possível de cada um dos pontos enunciados, alguns dos quais terão de ser ampliados, especialmente, quanto ao processo de construção do colégio dos Eremitas de Santo Agostinho ou da Graça de Coimbra, como na devida altura se verá.

2. Nótulas biográficas destes dois intervenientes

Talvez pareça estranha a introdução destas notas biográficas dos principais intervenientes na construção deste colégio dos Eremitas de Santo Agostinho, em Coimbra, meia dúzia de anos após a transferência da Universidade de Lisboa para Coimbra, mas julgamos indispensável clarificar as circunstâncias que os aproximaram e converteram nos responsáveis maiores por esta obra de extraordinária importância, nos planos artístico, cultural e religioso, como teremos oportunidade de verificar.

Por uma questão metodológica e de maior clareza, apresentaremos separadamente estas notas, começando pelo principal dinamizador desta obra – Frei Luís de Montóia -, cuja presença em Coimbra precedeu o início das obras deste colégio e se prolongou para além da sua conclusão, como prior do convento e responsável pelo colégio, até 1566, ano em que, tendo pedido pela segunda vez dispensa do exercício das funções de vigário geral, o Geral da Ordem, Frei Cristóvão de Pádua, autorizou que o capítulo provincial elegesse um provincial português⁷.

Embora nos interesse, essencialmente, o período da sua vida ligado à construção do Colégio da Graça de Coimbra, uma vez que este projecto se integra na missão reformadora que o trouxe a Portugal, com Frei Francisco de Vila Franca – facto que, no conceito dos seus superiores, o impõe como religioso altamente prestigiado -, valerá a pena apresentar algumas notas que nos ajudem a compreender a sua personalidade. A vida e a obra de Frei Luís de Montóia têm sido, compreensivelmente, muito estudadas por investigadores da sua Ordem, em particular, mais recentemente, por Carlos Alonso⁸ e Eduardo Javier Alonso Romo⁹, sendo na obra deste último que respigamos algumas notas referentes ao período anterior à sua chegada a Coimbra.

Podemos, assim, adiantar que Luís de Montóia, filho de Álvaro de León e Inês de Montóia, nasceu em Belmonte, na Alta Mancha, actual diocese de Cuenca, Espanha. Pelo lado materno, era descendente de fidalgos, motivo por que assumiu o sobrenome de Montóia¹⁰. Em 26 de Abril de 1514, com dezasseis anos, entrou no convento dos agostinhos de Salamanca¹¹, vindo a receber a ordenação sacerdotal, em Junho de 1519,

⁷ ALONSO ROMO, Eduardo Javier – *Luís de Montóia, un reformador castellano en Portugal*, Editorial Agustiniiana, Guadarrama (Madrid), 2008, pp. 54-55. O primeiro pedido tinha sido feito, em Setembro de 1551, mas o Geral, Frei Cristóvão de Pádua, não o aceitou.

⁸ ALONSO, Carlos – La fundación del colegio agustiniano de N.tra Sra. de Gracia de Coimbra (1543-1551), in *Revista da Universidade de Coimbra*, 36 (1991), 327-341. IDEM – Agostinhos, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000. IDEM – *Os Agostinhos em Portugal*, Madrid, Religiión y Cultura, 2003, pp. 61-87.

⁹ ALONSO ROMO, Eduardo Javier – *Luís de Montóia, un reformador castellano en Portugal*, Editorial Agustiniiana, Guadarrama (Madrid), 2008.

¹⁰ IDEM – *O. c.*, p. 19.

¹¹ IDEM – *O. c.*, p. 24.

sendo logo eleito prior desse colégio para o triénio de 1519 a 1521. Neste último ano, foi nomeado mestre de noviços e, para o período de 1523 a 1525, foram-lhe, novamente, confiadas as funções de prior desse mesmo colégio¹². Terminado este mandato, em 1526, foi nomeado prior do convento de Medina del Campo, onde se conservou até ser enviado com Frei Francisco de Vila Franca, para Portugal, onde chegaram no dia 25 de Julho de 1535, como ele próprio registou num dos seus manuscritos: «*Intravimus Lusitaniam in die sancti Iacobi anni Domini 1535*»¹³. O objectivo da sua missão em Portugal, bem como a de Frei Francisco de Vila Franca, era procederem à reforma desta província dos Eremitas de Santo Agostinho, e aqui permaneceu, durante quase trinta e quatro anos e meio, até falecer, em Lisboa, em 17 de Setembro de 1569¹⁴.

Não é ainda o momento de avaliarmos a sua acção reformadora, a que não é estranha a sua produção literária no campo da espiritualidade, mas pelo conhecimento que temos por outras fontes, podemos afirmar que foi altamente positiva.

E que dizer de Diogo de Castilho?

Diogo de Castilho, natural da Junta de Cudeo, da merindade de Trasmiera, da então comarca da Biscaia, era meio-irmão de João de Castilho¹⁵, sendo o mestre da Renascença coimbrã que mais interesse despertou, entre os investigadores de História da Arte, tanto em Coimbra como no Porto, no século passado e até no presente, bastando recordar os nomes de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho¹⁶, Magalhães Basto¹⁷, A. Nogueira Gonçalves¹⁸, Pedro Dias, Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro¹⁹, etc., cujos contributos para a sua biografia e percurso artístico, não é possível condensar aqui.

Em ordem ao nosso objectivo, além de sabermos que tinham origem nobre, com armas, que, reconhecidas por D. Sebastião, ele e os irmãos (António, Pêro, Manuel e, eventualmente, Gonçalo) passaram a poder usar em Portugal, por carta de 7 de Janeiro de 1561, sabendo-se também que o pai viera viver a estes Reinos nos princípios do século XVI²⁰, e que os membros desta família estiveram ligados a grandes obras realizadas em vários pontos de Portugal, sobretudo, na primeira metade do século XVI. Nesse sentido, basta esclarecer que Diogo de Castilho, em 7 de Abril de 1524, era «mestre da obra dos Paços de Coimbra», com o ordenado anual 3.000 reais, a partir

¹² IDEM – *O. c.*, p. 30.

¹³ IDEM – *O. c.*, p. 45.

¹⁴ IDEM – *O. c.*, p. 148.

¹⁵ CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos – *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença, em Coimbra*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1990, p. 7-8. Dissertação de Mestrado, policopiada, inédita.

¹⁶ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – *João de Ruão e Diogo de Castilho. Notas à margem de um compromisso: MDXLV-MDLXX*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921.

¹⁷ BASTO, A. Magalhães – *Acerca de Diogo de Castilho. Artista da Renascença coimbrã. (Apostila ao «Dicionário dos Arquitectos» de Sousa Viterbo, separata de «O Instituto, vol. 88», Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1935.*

¹⁸ GONÇALVES, António Nogueira – *Os Colégios universitários e o desenvolvimento da arte. A sociedade e a cultura no Renascimento*, Coimbra, 1982, pp. 223-238.

¹⁹ CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos – *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1990. Dissertação de Mestrado. Inédita.

²⁰ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – *João de Ruão e Diogo de Castilho*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1921, p. 26.

de 1528, acrescidos de 2.000 reais, a título de mantimento²¹. Em 1531, foi nomeado, por carta régia, mestre das obras de pedraria e alvenaria do mosteiro de Santa Cruz e, em 1547, passou a ser mestre de pedraria e alvenaria da Universidade, como até ali o fora das obras de Santa Cruz²². Em carta régia, de 18 de Março de 1547, é designado «cavaleiro da minha casa»²³, o mesmo se verificando, depois, em 20 de Novembro de 1551, no contrato das obras do Colégio das Artes²⁴. Para encerrarmos estas notas, podemos acrescentar que foi vereador da Câmara de Coimbra, desde 1559 até 1569, ano em que foi destituído dessas funções, por sentença régia, por ter favorecido o Mosteiro de Santa Cruz num pleito em que este andava envolvido por uma questão de águas²⁵, sabendo-se também que na década seguinte, mais concretamente, em 2 de Julho 1563, e, depois, em 1566, foi eleito Provedor da Misericórdia de Coimbra²⁶.

Naturalmente, não podemos deixar de nos interrogar sobre a actividade deste grande mestre, entre 1533 e 1547. Magalhães Basto, depois de ter referido a sua ligação ao Porto por ter casado, antes de 7 de Novembro de 1526, com Inês Ilharco, filha de Gonçalo Ilharco, morador no Porto, e que D. João III, por carta de 1 de Dezembro de 1527, lhe concedeu «todas as honras, liberdades e franquezas» de que gozavam os cidadãos do Porto e de algumas vistorias feitas, em 1539, em obras do Porto e seu termo, de 1539 a 1541, liga-o, de algum modo, ao início da obra do mosteiro da Serra do Pilar, cuja traça lhe atribui²⁷. E este breve, mas interessante artigo reserva para a parte final estas afirmações: «*Cremos pois que de 1539 a 1541, e mesmo durante mais alguns anos, Diogo de Castilho esteve ocupado nos trabalhos da construção do Mosteiro e Igreja da Serra, visto que em 1543 êle se encontrava no Porto e não consta que tivesse executado outras quaisquer obras nêsse período. E como em 1547 já o vemos em Coimbra encarregado das obras da Universidade, talvez se possa inferir que só então, ou pouco antes, a sua tarefa no Porto estivesse concluída*»²⁸.

Embora deste texto se pudesse concluir que Diogo de Castilho prolongou a sua ligação à obra do Mosteiro de Serra do Pilar até 1547, podemos adiantar que foi, precisamente, entre 1543 e 1548, que ele colaborou intensamente com Frei Luís de Montóia na construção do Colégio da Graça, de Coimbra, como a parte central deste estudo demonstrará, período em que já se encontrava em Coimbra o primeiro grupo de colegiais desta Ordem, que aí iniciaram o primeiro ano do curso de Artes.

²¹ CRAVEIRO, M. L. A. – O. c., p. 11.

²² BASTO, A. de Magalhães – Acerca de Diogo de Castilho, artista da Renascença coimbrã, separata de *O Instituto*, vol. 88.º, Figueira da Foz, 1935, pp. 3-4. Ver também CRAVEIRO, M. L. A. – O. c., p. 11,

²³ *Documentos de D. João III publicados por Mário Brandão*, vol. III, Coimbra, Universidade, 1939, p. 85. Ver também nota seguinte.

²⁴ CRAVEIRO, M. L. A. – O. c., p. 12.

²⁵ CRAVEIRO, M. L. A. – O. c., pp 12-13.

²⁶ IDEM – O. c., p. 13.

²⁷ BASTO, A. de Magalhães – O. c., – p. 4-8

²⁸ IDEM – O. c., p. 10. De 1550 a 1558, foi Arcebispo de Braga.

3. A principal fonte – o «*Libro das obras del Collegio*».

Apesar dos vários estudos dedicados aos colégios de Coimbra – considerados colégios universitários²⁹ – fundados por diversas Ordens Religiosas, pelo bispo do Porto, D. Frei Baltasar Limpo (1530-1550)³⁰, e até por particulares³¹, com o intuito de que todos ou, ao menos, parte dos seus colegiais frequentassem as aulas na Universidade, temos de reconhecer que tais estudos estão, essencialmente, orientados para o conhecimento da sua funcionalidade em termos religiosos e académicos e como expressões das correntes artísticas vigentes na arquitectura, à data das suas construções, e da identificação dos mestres responsáveis pelos respectivos projectos, pouco se sabendo relativamente ao complexo processo que representou a construção de cada um deles.

Poderá haver diversas justificações para esta generalizada situação, sendo, provavelmente, a mais determinante a inexistência da contabilidade pormenorizada de todas as receitas e despesas de cada uma destas obras.

Neste contexto, o Colégio da Graça, se não é excepção, pelo menos, é verdadeiramente privilegiado, porque se conserva o *Libro das obras del Collegio de Nuestra Señora de Graça de Coimbra*, iniciado no dia 3 de Março de 1543, com a menção de todas as receitas destinadas às suas obras, que estavam no início.

Para além da descrição codicológica desta preciosa fonte, através das suas laudas, além de ficarmos a conhecer quem foram os patrocinadores desta grande obra e o montante dos contributos individuais, mesmo quando dados em diversas prestações, regista, na íntegra, os numerosos contratos celebrados por Frei Luís de Montóia ou pelos seus representantes com os numerosos proprietários que venderam os terrenos necessários à sua implantação e áreas anexas indispensáveis, com os mestres dos vários sectores da construção, com os mestres das oficinas que forneceram matérias primas ou já manufacturadas, com trabalhadores do mais variados serviços, incluindo os que se encarregavam dos transportes de materiais por via terrestre e fluvial, etc.

Pela sua leitura podemos acompanhar o ritmo de crescimento da obra, desde os alicerces, a regularidade nos pagamentos dos salários e dos materiais fornecidos, permitindo, inclusive, conhecer o valor dos salários individuais e o preço unitário de muitos artigos adquiridos, sem faltar, sequer, o cômputo global do valor da obra, etc.

Não podemos continuar esta exposição sem informar que esta importante fonte histórica se encontra no Arquivo Distrital de Braga, onde tem a cota arquivística: *Ms*.

²⁹ VASCONCELOS, António – Os Colégios Universitários de Coimbra (Fundados de 1539 a 1779), in *Escritos vários*, relativos à Universidade Dionisina. Reedição preparada por Manuel Augusto Rodrigues, vol. I, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Reitoria da Universidade de Coimbra, 1987, pp.155-295. GONÇALVES, António Nogueira – Os Colégios universitários e o desenvolvimento da arte. *A sociedade e a cultura no Renascimento*, Coimbra, 1982, pp. 223-238. RODRIGUES, Manuel Augusto – O Colégio de S. Bento de Coimbra, in *Anais da Academia Portuguesa da História*, Lisboa, 1985, pp. 187-205.

³⁰ *Libro das obras*, fls. 7v-8 e 51.

³¹ Tal é o caso do Colégio de Rui Lopes: - «*Item medimos a Antonio Lopez la parede de pedra y cal que fizo entre nos y el colégio de Ruy Lopez e fallamos IIIº braças y mea y pagamos le a IIIF por braça que monta XVI UD (= 16.500) reays*», (*Libro das obras*, fl. 7v e 51).

1019 (*Libro das obras* - 1543), aí se encontrando também outra documentação relativa à Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, que, pela sua importância, deve ter sido levada para Braga por D. Frei Agostinho de Jesus e Castro, que aí pontificou como Arcebispo Primaz, desde 1588 até 1609.

4. Patrocinadores

Afirmámos, de início, que a construção deste Colégio dos Eremitas de Santo Agostinho, em Coimbra, se insere no contexto de reforma da Ordem, em que, desde 1535, andavam verdadeiramente empenhados, como vigários para a província portuguesa, Frei Francisco de Vila Franca e Frei Luís de Montóia, projecto em que, numa dimensão mais ampla, contava com o apoio do próprio D. João III. A decisão régia de transferir a Universidade para Coimbra surgiu quando o movimento de reforma da Ordem, em que estes dois vigários para a província andavam profundamente interessados, já se fazia sentir, de forma mais visível, através dos capítulos provinciais, e tendo-se já celebrado o de Évora, em 1536, estavam a preparar o de 1538, no convento da Graça, em Lisboa, no qual foi decidido que o de 1540 teria lugar, no convento de Évora.

A possibilidade de, em Coimbra, virem a realizar os estudos na Universidade, quando, até então tinham de enviar os seus alunos para o convento e colégio de Évora, não foi desperdiçada, e, por ocasião da visita do Geral Seripando a Portugal, em meados de 1541, fico apalavrada a erecção do colégio de Coimbra, tendo passado a contar com a promessa do apoio do monarca D. João III, na esperança de que aí se formassem missionário para as Índias. Uma decisão de tanta importância e responsabilidade tinha que ser cuidadosamente preparada e, em 13 de Novembro de 1542, chegou a Coimbra Frei Luís de Montóia com vinte religiosos, que se instalaram em casas alugadas, começando, então, o primeiro curso de Artes.

Esta instalação precária constituía mais um factor de pressão a urgir a construção do necessário e desejado Colégio, cujo projecto já devia estar bastante avançado e os pormenores das obras, igualmente, amadurecidos para se poderem iniciar no primeiro trimestre do ano seguinte. Com efeito, o *Libro das obras* começa, em 3 de Março de 1543, com o registo de dois mil cruzados, enviados pelo Rei, D. João III, para se começar as obras: - *«A tres de Março de 1543 annos nos enbio el señor Fernand'Alvarez los dos mill cruzados que el Rey nuestro señor nos mando dar pera començar las obras del Collegio de Nuestra Señora de Gracia de Coimbra. Truxo estos dos mill cruzados un moço d'estribera del Rey que se llama Matos, los quales pusimus en nuestro deposito y dell se ham gastado lo que se fallare en este libro que se ha dado a Juan Gonzales nuestro mayordomo pera que por su mano se faça la despensa desta obra ---- - D III^e U»³².*

Não devia ser a primeira verba que chegava para esta obra, porque, embora no corpo do texto se fale de dois mil cruzados, na soma, à margem, constam oitocentos mil [reais]. E as quantias entregues por ordem régia sucedem-se, com destinos concretos: para a *hospedaria*; para a *compra dos terrenos* onde seria implantada a obra, alguns

³² *Libro das obras*, fl. 2. Apesar da nomeação deste mordomo, que teria também funções de tesoureiro, pelo teor de muitas passagens deste livro, redigidas na primeira pessoa do singular, cremos que é da mão de Frei Luís de Montóia. Gostaríamos de poder dispor de outros textos, comprovadamente da sua mão para termos a confirmação desta afirmação.

dos quais logo foram vedados, sabendo-se que, em 15 de Fevereiro de 1544, o mesmo monarca lhes enviou por António Leitão mil cruzados e, em Maio seguinte, aproveitando a presença de Frei Luís de Montóia no capítulo de Évora, lhe deu mais quatrocentos cruzados para as referidas obras.

Neste capítulo das *receitas*, é necessário ter presente também as numerosas e avultadas verbas enviadas ou entregues, pessoalmente, por Frei Francisco de Vila Franca, que apesar de ser como ele um dos vigários responsáveis pela província portuguesa, que Frei Luís de Montóia não se cansa de designar como «*mi padre y compañero*», e cujas remessas monetárias revelam bem quanto ele se sentia comprometido com a rápida construção deste colégio, sendo elucidativo este registo: - «*Item quando mi padre compañero Fray Francisco de Villa Franca vino a Coimbra la primera vez nos truxo sesenta mill reays³³ que eram del convento de Lisboa y nos los dio pera comenzar el dormitorio --- LX U³⁴*». Não pretendemos registrar aqui todas as doações régias para esta obra, mas como expressão do apoio de D. João III a esta obra, convém recordar que, em 1 de Janeiro de 1545, Fernando Álvares enviou para a obra mais trezentos cruzados para a hospedaria, e em Julho seguinte, por ordem régia, fazia chegar a Coimbra uma cédula no valor de cem mil reais destinados à obra do dormitório, sendo pelo teor do registo desta última verba que concluímos que a anterior procedia também de ordem régia³⁵. A liberalidade do *Piedoso* ficou mais uma vez expressa, quando, em Dezembro de 1546, ofereceu cem mil reais para as obras em curso e noventa e dois mil reais para a compra de três propriedades da quinta do Colégio, e, em Setembro de 1547, a título de esmola, enviou para as obras mais trezentos cruzados³⁶.

A preocupação de que não faltassem os pagamentos relativos ao bom andamento das obras, além desta ofertas da Coroa, obrigou o principal gestor a contrair alguns empréstimos junto do bispo de Coimbra, D. João Soares (1545-1572), como aconteceu no mês de Maio de 1545, em que o recebedor do prelado lhes emprestou, de uma vez, cem mil reais e, de outra, ostenta mil reais, sabendo-se que foram entregues mediante ou «*por asignados mios los quales mi pdre compañero avia de pagar al señor Obispo*». Posteriormente, o mesmo prelado emprestou-lhes mais vinte mil reais, ascendendo, por isso, a dívida ao prelado diocesano a duzentos mil reais, que ficaram integralmente pagas, porque, tendo sido pagos os dois primeiros empréstimos, de cento e ostenta mil reais, o referido bispo ofereceu-lhe os últimos vinte mil³⁷.

A leitura atenta desta secção do *Libro das obras* esclarece, ainda, as formas de circulação destes valores, por vezes, chegados através de *cédulas*, que o almoxarife de Coimbra devia pagar. No conjunto sobressai o alto patrocínio do monarca, bem expresso nas *armas reais*, patentes tanto na fachada e no claustro do colégio como na da sua igreja.

³³ Inicialmente, hesitamos em transcrever a abreviatura *rns* por *reaes* ou *reales*. Dado, porém, que na fl. 167 se encontra a forma **Reays**, escrita por extenso, utilizámo-la em todos os casos, embora convertendo o **R** em **r** minúsculo, de acordo com as normas seguidas.

³⁴ *Libro das obras*, fl. 2.

³⁵ *O. c.*, fl. 2v.

³⁶ *O. c.*, fl. 3.

³⁷ *O. c.*, fl. 2v.

4. Fases da obra

Um dos aspectos mais importantes deste *Libro das obras* reside, precisamente, no facto de conter os contratos celebrados entre D. Frei Luís de Montóia - (por vezes, substituído por seus delegados) - e os diversos responsáveis pela execução das tarefas que lhes eram confiadas, a fim de fazer avançar a obra deste colégio, tanto mais que já se encontravam em Coimbra mais de duas dezenas de colegiais e os respectivos superiores, provisoriamente instalados em casas arrendadas, os quais aguardavam, ansiosamente, a hora de nele se poderem instalar.

Apesar de termos designado este ponto como «fases da obra», convém esclarecer que não se trata de fases subordinadas a uma rigorosa sequência cronológica, que a evolução dos trabalhos, em muitos aspectos impunha, mas antes ao que diz respeito a trabalhos específicos: aquisição dos terrenos, trabalhos de pedraria, madeiramentos, telhados, encomenda de móveis, ferragens, esculturas, etc., que analisadas individualmente ajudarão a compreender as suas reais dimensões, os artistas contratados para as executar e até os montantes que foi necessário pagar por cada uma delas.

Detenhamo-nos, por isso, um pouco em cada uma delas:

4. 1. Aquisição dos terrenos.

Este e outros novos colégios tiveram de se implantar fora dos muros da cidade de Coimbra, dada a falta de espaço no seu interior. Para alguns deles o monarca dispensou-lhes parcelas de terreno, que, mesmo não sendo suficientes, constituíam um significativo apoio material e uma prova da sua estima pelas Ordens a que pertenciam, assim beneficiadas, tendo também o Mosteiro de Santa Cruz disponibilizado alguns terrenos para o mesmo fim.

Em relação ao Colégio da Graça, por uma carta de D. João III para Frei Brás de Braga, que presidia ao Mosteiro de Santa Cruz, escrita por Henrique da Mota, ficámos a saber que a fundação deste Colégio já estava prevista, em 6 de Outubro de 1539, pois, na referida carta, ao recusar a cedência de certos terrenos pedidos, acrescentava também que tinha prometido um chão «para os padres da Graça»³⁸.

Admitindo que esta anunciada promessa se concretizou, foi necessário adquirir outras parcelas de terreno, para as quais o mesmo monarca concorreu com algumas verbas, expressamente destinadas aos respectivos pagamentos.

Neste, como na gestão de outros negócios relativos a este colégio, que estava em construção, ocupa um lugar preponderante Frei Luís de Montóia, que, em 19 de Abril de 1544, comprou a Francisco Fernandes, sapateiro, o olival que tinha acima do *colégio de Rui Lopes Carvalho* por doze mil reais, tendo-lhe adiantado mil reais, entrando logo na posse efectiva do mesmo, ficando de lhe dar o resto do preço por ocasião da escritura de venda³⁹. Em 17 de Março do ano seguinte (1545), comprou a Domingos Fernandes - como o anterior, sapateiro em Coimbra - um pedaço de terreno que ele trazia aforado de Santa Justa, para o integrar «en nuestro Monte Oliveti»⁴⁰

³⁸ CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos – *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1990, p. 103 (ver a nota 82). Dissertação de Mestrado. Policopiada.

³⁹ *Libro das obras*, fl. 15.

⁴⁰ *O. c.*, 15.

Entre os terrenos comprados, figura um pedaço de olival de Santa Cruz de Coimbra, que Gonçalo Botelho trazia aforado, tendo sido com ele que o negócio foi realizado, em 16 de Julho de 1544, pela quantia de seis mil reais, vindo a propósito esclarecer que esta parcela se destinava a ampliar a cerca do Colégio da Graça, do lado do colégio do doutor Rui Lopes⁴¹. Alguns meses depois, em 9 de Novembro de 1544, Frei Luís de Montóia comprou mais três propriedades que estavam na quinta que os Eremitas já possuíam, em Santa Comba, por 60.825 reais⁴².

Em Dezembro de 1546, o Rei enviou-lhe 92 000 reais para comprar três propriedades da quinta; e em Agosto de 1547, deu-lhe mais 25.000 reais para pagamento do olival que Sebastião (*Bastião*) da Silva lhe tinha vendido⁴³. Os Eremitas compraram também «*el chao mas alto del Monte Oliveti*» pela quantia de vinte mil reais, tendo pago pela escritura do mesmo trezentos reais⁴⁴.

Por estas amostras verifica-se que as propriedades compradas, além de resolverem o problema da ampliação da cerca do colégio, visavam também consolidar algumas unidades agrícolas, indispensáveis ao sustento da nova comunidade eremítica, de Coimbra.

A necessidade de assegurar o domínio destas propriedades e, ao mesmo tempo garantir a privacidade da comunidade, quando aí estivesse instalada, obrigava a ir procedendo à vedação das novas aquisições, quer pelo lado da Conchada, em empreitada confiada a Manuel Gaspar, por contrato, datado de 11 de Fevereiro de 1544, para fazer cem braças de cerca, cujas condições ficaram minuciosamente descritas⁴⁵. Poucos dias depois, em 19 desse mesmo mês e ano, deparamos com um novo contrato para a construção de sessenta braças de cerca ou vedação do terreno do colégio com o pedreiro Manuel Luís e a obra continuou, a ponto de, em 4 de Julho seguinte, ao ser medida a parte que estava feita, terem verificado que já ascendia a cento e trinta e seis braças⁴⁶. Nesse mesmo dia 19 de Fevereiro de 1544, foi celebrado o contrato de sessenta e quatro braças de parede com o pedreiro Gaspar da Costa, para prosseguir a vedação da cerca do colégio⁴⁷.

Estas breves notas sobre a aquisição e vedação dos terrenos indispensáveis para o normal desenvolvimento da comunidade eremítica agostinha ajudam a compreender os numerosos problemas de ordem material que Frei Luís de Montóia teve de enfrentar logo no início da construção desta importante obra, que, apesar da vicissitude dos tempos, ainda se pode admirar, em Coimbra.

4. 2 O complexo processo das obras

Como acima referimos, nos estudos sobre os colégios de Coimbra, mesmo os pertencentes a Ordens religiosas, tem-se prestado particular atenção, essencialmente,

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Libro das obras*, fl. 124,

⁴³ *O. c.*, fl. 3.

⁴⁴ *O. c.*, fl. 15.

⁴⁵ *O. c.*, fl. 91v.

⁴⁶ *O. c.*, fls. 108-108v.

⁴⁷ *O. c.*, fl. 110.



Fig. 1 – Colégio da Graça – Coimbra, visto de sudeste. À direita, a fachada da igreja, com a imagem da Senhora do Pópulo, referida neste estudo.

à sua ligação à Universidade, o que é compreensível, dado o interesse cultural que ela representava na estratégia da formação intelectual dos estudantes de todos eles, e a importância destes edifícios no campo da História da Arte da Renascença e dos períodos seguintes, a que também nos referiremos.

Neste momento, preferimos centrar a nossa atenção na própria fase das obras: nos mestres que contrataram e realizaram as respectivas empreitadas, sem esquecermos os preços de cada uma delas e no impacto social que esta obra teve na sociedade coimbrã e do seu termo, cujas populações beneficiaram com a oferta de trabalho remunerado e até de contratos inesperados, que, pelo menos durante seis anos, proporcionou a diversos mestres artistas e aos seus colaboradores, a trabalhadores não qualificados, a proprietários de matas nas regiões de Penela, Coja⁴⁸ e Tentúgal, etc., a pequenas empresas telheiras e de fornos de cal, carreteiros, almocreves, almadieiros, etc.

Na impossibilidade de introduzirmos aqui todos os elementos fornecidos pela fonte que estamos a analisar, tentaremos apresentar o essencial das obras de pedraria, carpintaria, cobertura das várias dependências do Colégio, obras em ferro, etc.

É certo que alguns aspectos de obra tão vasta e demorada, como se verifica pelas datas dos contratos, decorreram simultaneamente ou com uma diferença de tempo muito limitada. Por uma questão metodológica, optámos por tratá-las separadamente,

⁴⁸ Pronuncia-se: *Côja*.

a fim de melhor salientarmos os seus responsáveis e colaboradores e as características mais notórias de cada uma delas.

4. 2. 1. Obras de pedraria

Antes de avançarmos com especificações concretas, convém estabelecer, com alguma segurança, a partir de que data é que podemos fixar o início da obra deste colégio. Dissemos, mais acima, que esta construção teria ficado apalavrada com D. João III, em meados de 1541, por ocasião da visita do Geral da Ordem, Seripando, e que o monarca, dois anos antes, já reservava terrenos para a mesma.

Mas quando se iniciou, efectivamente, a obra?

A resposta encontra-se num registo datado de 4 de Março de 1543, relativo às contas com Diogo de Castilho e por ele assinado, que é do teor seguinte:- *«Item a quatro dias de Março de 1543 años dimos quinientos cruzados a Diego del Castillo empleytero de la obra de albañeria y pedreria de la obra del collegio de Nuestra Señora de Gracia de Coimbra pera en parte de pago de la obra que fiziere en el dito collegio⁴⁹ los quales le dio Juan Gonzales nuestro procurador. Y por verdad assigno aquí IF U».*

(Assinado): *Diogo de Castillo».*

Nesta nota de pagamento antecipado de quinientos cruzados, isto é de 200.000 reais, **Diogo de Castillo** é apresentado como *« empleytero de la obra de albañeria y pedreria de la obra del collegio de Nuestra Señora de Gracia de Coimbra pera en parte de pago de la obra que fiziere en el dito collegio»*, aí se afirmando expressamente que esta verba lhe é entregue como parte do pagamento da obra de alvenaria e pedraria que ele fizesse neste Colégio⁵⁰.

Podemos, por isso, afirmar que a obra se iniciou, em 4 de Março de 1543 ou num dos dias imediatos.

Em 23 de Abril desse mesmo ano, foram pagos a Diogo de Castilho mais cem mil reais pela obra que estava a fazer neste Colégio, segundo o contrato oportunamente feito, datando de 29 de Maio seguinte um novo pagamento de dezasseis mil reais, relativos à mesma obra.

Os trabalhos prosseguiram a bom ritmo e, em 23 de Janeiro de 1544, por si próprio ou por intermédio de Pêro Luís e Jorge Dias tinha recebido mais 320.000 reais, como Diogo de Castilho confirmou com a sua assinatura⁵¹.

À descrição das portas grandes e pequenas e das janelas e frestas feitas e assentes no refeitório, bem como de muitas outras peças para frestas, arcos e três chaminés de pedras, temos de acrescentar as destinadas ao alpendre, nomeadamente: arquitraves, colunas, bases e capitéis. Além de todo este trabalho realizado, estava em curso a construção da *cisterna*, da *pia de água* benta, toda a fachada da casa e a *ministra* da portaria. Por toda esta obra de alvenaria e pedraria Frei Luís de Montóia e Diogo de Castilho, na presença de Henrique de Parada, combinaram pagar 636.726 reais,

⁴⁹ Seguem-se cortadas duas palavras que não tinham sentido na frase.

⁵⁰ *Libro das obras*, fl. 6. Ver *apêndice*, doc. n.º 1.

⁵¹ *Ibidem*.

sendo, apenas, de lamentar que não tivesse ficado registada a data desta determinação, subscrita pelos três⁵².

A partir desta altura, Diogo de Castilho aparece preponderantemente como supervisor das obras em curso e a presidir à medição das obras, emergindo como responsáveis pela execução dos trabalhos de pedraria António Fernandes e Diogo Fernandes, que figuram nas sucessivas notas de pagamento, tendo-lhes sido medidas, em 29 de Abril de 1544, entre outros trabalhos executados: o casco e a arcaria da cisterna, a parte da cerca por eles feita do lado dos padres do Carmo e na parte que confinava com o colégio de Rui Lopes, as trinta e nove braças de algeroz na parede do lado da rua e «*todolos tellados desta casa bien feitos ya acabados e com cannos pera la cisterna*» e as cimalthas da livraria, com a menção das verbas pagas por cada uma destas obras⁵³.

O ano de 1544 ficou marcado pela assinatura de diversos contratos, relativos a várias partes fundamentais desta casa. Assim, em 4 de Julho, Frei Luís de Montóia e Diogo de Castilho contrataram com o pedreiro Gaspar da Costa, morador em Coimbra, fazer todas as paredes de alvenaria do *refeitório* e metade do dormitório deste colégio em construção, determinando as condições a que devia obedecer a empreitada, que, por brevidade não se reproduzem aqui, à excepção de uma que reflecte bem a urgência que havia na construção deste grande edifício: - «*Item fará esta obra muy bien hecha y farta de cal e com la área necessaria y no mas y aguara las paredes lo que sea necessário. Y será obligado a trazer en la obra todos los oficiales que le mandaremos pera que la obra se faça en tres meses*⁵⁴». Dias depois, em 14 do mesmo mês de Julho, deparamos com novo contrato para a construção do *refeitório* e do dormitório, mas, agora, com o pedreiro Manuel Bernardes, morador também em Coimbra, associado ao referido Gaspar da Costa, ficando assente que estes empreiteiros eram obrigados a abrir os alicerces de toda a obra, com cinco palmos (1,10^m) de fundo, e se houvesse necessidade de outros seriam feitos por conta do colégio. O transporte da pedra incumbia aos mencionados empreiteiros, tendo lhes adiantado o representante da Ordem dez mil reais para comprarem uns bois e para pagarem aos cabouqueiros que abririam os alicerces⁵⁵.

A necessidade de ter prontas as cimalthas para rematar certas paredes levou o representante da Ordem a contratar com o pedreiro João Dias a execução de cinquenta varas (55m) de cimaltha, igual à do claustro do colégio⁵⁶.

No dia 8 de Agosto de 1544, teve lugar o contrato feito por Frei Luís de Montóia, acompanhado por Diogo de Castilho, com os pedreiros João Luís e Jerónimo Afonso

⁵² *Libro das obras*, fl. 7. Apesar de neste estudo nos apoiarmos inúmeras vezes no *Libro das obras*, que sempre referimos, pareceu-nos conveniente divulgar alguns dos muitos contratos de empreitadas e subempreitadas que foi necessário fazer, ao longo dos quase sete anos que demorou a construção deste Colégio e da respectiva igreja. Mesmo tendo referido diversos desses contratos, quer no texto, quer em notas de rodapé, pareceu-nos importante apresentá-los na íntegra, em *apêndice*, para eles remetendo também, quando nos parecer necessário.

⁵³ *O. c.*, fl. 7v.

⁵⁴ *O. c.*, fl. 119. Ver *apêndice*, doc. n.º 7.

⁵⁵ *O. c.*, fl. 119v.

⁵⁶ *O. c.*, fl. 141.

para fazerem toda a pedraria necessária para a *sacristia* e a casa do *capítulo*, deste colégio, que também era convento, embora, às vezes, surja o termo de *mosteiro*, documento em que também figura, ao nível do principal outorgante, o nome de Diogo de Castilho⁵⁷.

Em 16 de Agosto de 1544, o representante dos Eremitas fez um novo contrato com estes mesmos empreiteiros, Gaspar da Costa e Manuel Bernardes, que se incumbiram de fazer todas as *abóbadas de tijolo* que fossem necessários nesta obra, esclarecendo que seriam fortes e seguras, ao preço de quatrocentos reais por braça, recaindo sobre o colégio a obrigação de lhes fornecer os *cimbres* feitos; além disso, assumiram o compromisso de guarnecerem as abóbadas que viessem a fazer, e as portas das celas que fizessem falta⁵⁸.

Pouco depois, aos 9 dias de Setembro do mesmo ano, foi a vez de os pedreiros Jorge Dias e António Lopes contratarem a construção dos *arquinhos da abóbada da claustura*⁵⁹.

Em 6 de Outubro de 1544, Frei Luís de Montóia contratou com o pedreiro António Fernandes, que no mesmo documento trata como «*empleytero*», a feitura de toda a alvenaria necessária para a casa, que estava a ser levantada, entre a *enfermaria* do convento e o *colégio de Rui Lopes*, tendo ficado expressas as condições a que a encomenda deveria obedecer, e a obrigação de guarnecerem as abóbadas que viessem a fazer, e as portas das celas que fizessem falta⁶⁰.

Os registos de pagamentos a Diogo de Castilho sucedem-se, parecendo interessante observar que, em 17 de Novembro de 1544, Frei Luís de Montóia comprou a Diogo de Castilho noventa carros de pedraria de Ançã, lavrada e por lavar por 26 460 reais, aos quais acrescentou, na mesma data, os 13.540 reais que lhe devia, ascendendo o débito a 40.000 reais. Pagou-lhe 20.000 reais e ficou a dever-lhe outros 20 000⁶¹.

Em 9 de Dezembro de 1546, com o pagamento de 10.000 reais, ficou registada a nota de que se acabava de pagar o que se devia a Diogo de Castilho⁶².

Jerónimo Afonso foi incumbido de diversas tarefas ou, se preferirmos, empreitadas, durante a construção deste colégio. Entre outras, a ele se deve a construção dos arcos da sacristia, como decorre da nota de pagamento, de 1 de Março de 1545, em que lhe foram entregues mais 3.000 dos 18.466 reais, em que estava avaliada esta obra, de que tinha recebido 13.800 reais, ficando a haver mais 1.620 reais⁶³. O contrato de execução desta dependência importante na estrutura e vida deste colégio foi assumido em parceria com outro pedreiro bem conhecido, João Luís da cidade de Coimbra, em 3 de Agosto de 1544, foi assinado pelos referidos dois mestres de pedraria e por Frei

⁵⁷ O. c., fl.139. Ver *apêndice*, doc. n.º 12.

⁵⁸ O. c., fl. 121. Ver *apêndice*, doc. n.º 9.

⁵⁹ O. c., fl. 137. Ver *apêndice*, doc. n.º 11.

⁶⁰ O. c., fl. 51. Ver *apêndice*, doc. n.º 5.

⁶¹ O. c., fl. 8v.

⁶² O. c., fl. 8v.

⁶³ O. c., fl. 138v.

Luís de Montóia e Diogo de Castilho⁶⁴, tendo a obra sido dada por concluída e paga a última prestação, de 1630 reais, em 8 de Março de 1545⁶⁵.

A partir de Janeiro até 17 de Maio de 1545, deparamos com Jerónimo Afonso e João de Penagos a trabalhar, *à peça*, como pedreiros, para as obras do colégio: frestas, janelas, arcos, etc., que Diogo de Castilho ia avaliando⁶⁶, e que não é cómodo individualizar aqui, com os respectivos preços. Em 17 de Novembro desse mesmo ano de 1545, aparece, de novo, Jerónimo Afonso, agora associado a João Luís, a contratar a feitura de três frestas para a enfermaria, por três cruzados, isto é, 1.200 reais, que acabou por lhes pagar adiantadamente⁶⁷.

A obra da hospedaria, confiada a António Fernandes, prosseguia, mesmo durante a ausência de Frei Luís de Montóia de Coimbra. Após o seu regresso, no dia 20 de Setembro de 1545, foi informado de que João Gonçalves tinha dado ao mencionado pedreiro sete mil trezentos e quarenta (7.340) reais, tendo-lhe logo dado este vigário da Ordem mais dois mil (2.000) reais, a título da sua fêria. No dia 22 seguinte, foi examinada e medida toda a obra de pedraria feita na hospedaria, tanto a que estava assentada, como a que estava preparada, mas ainda não tinha sido colocada no seu devido lugar, numericamente especificadas: janelas, portas, frestas, chaminés, lavatório, etc., no valor de 25.500 reais, «*con los quales el fue contento*».

Além destes, foram-lhe vistoriados e pagos outros trabalhos, designadamente, cento e trinta e uma braças de alvenaria, e mais trinta braças do andar superior - «*que tiene el sobrado mas alto*» -, acrescentando o telhado com o cano, o encanamento feito na rua, a guarnição das primeiras pequenas celas - “*celdiñas*” - e outros trabalhos, tudo no valor de 92.970 reais. Somando a esta verba outras recebidas e referidas mais acima, foi possível escrever no *Libro das obras*: - «*y tiene recibidos da hospedaria C U III^F LII reais*», isto é, 100.352 reais⁶⁸. Estavam ainda por pagar alguns trabalhos e moios de cal, avaliados em doze mil e quinhentos reais, que lhe foram pagos, além dos 100.352 já mencionados, pelo que Frei Luís de Montóia acrescentou este elucidativo texto: - «*Y com estos finca pago de toda la obra da ospederia que es feyta com acabar de guarnecer las camaras de los meninos de alto abaxo. Y pagamos se los luego y por verdade assigno*», com o sinal habitual.

Imediatamente a seguir a esta nota, encontra-se a indicação de que João Gonçalves, um dos fiéis colaboradores do promotor e grande gestor desta obra, tinha pago a António Fernandes quatro mil e cem reais pelo *forno* que fez na hospedaria⁶⁹. Posteriormente, em data impossível de determinar por desaparecimento das folhas 55 a 60, foram pagos a António Rodrigues e ao seu companheiro duzentos reais a cada um, isto é, 400 reais, pela colocação do lavatório, e mais 700 pelas nove varas de parede, em que o mesmo foi colocado⁷⁰.

⁶⁴ O. c., fl. 139. Ver *apêndice*, doc. n.º 12.

⁶⁵ O. c., fl. 138v-

⁶⁶ O. c., fl. 9.

⁶⁷ O. c., fl. 16.

⁶⁸ O. c., fl. 54.

⁶⁹ O. c., fl. 54v.

⁷⁰ O. c., fl. 60v.

Nesse mesmo dia 22 de Setembro de 1545, Frei Luís de Montóia contratou com Pêro Luís, João Luís e Jerónimo Afonso, todos pedreiros moradores em Coimbra, a obra da **varanda**, esclarecendo o longo contrato, que será levantada «*sobre el angulo que esta feyto de pedraria de Ançã muy bien labrada y limpia, convien a saber, sobre la silleria da claustra boa. Ha de levar una cimalla da forma que dexaron señalada sobre la qual se assentaran los pectorales que teran de grosso con su sacada palmo y meo y de alto quatro palmos y meo. Y day arriba se pornan sus basas y capiteles y coluna conforme a lo que conviene a la grosura do pectoral y das alquitraves que seran de palmo y meo de grosso y de un palmo de alto y sobre las alquitravez levaran una cimilla como le pareciere a Diego del Castillo.*

Item terna esta varanda de alto sobre el ladrillado basta el frechal do maderamiento treze palmos y meo, o XIIIº palmos como ballaremos que mas conviene. Y lebaran sus cuñales e botareos conformes a las de baxo salvo que no seran los cuñales sino de palmo e meo de grosso y fincara sua dentacion pera los otros paños da claustra y levaran embebidos sus arcaduces pera el caños y los botareos se retraen un palmo de delante y de las yllargas nada, los quales se acabaran en chapa debaxo de las alquitraves. Y toda esta obra nos daran acabada y e assentada⁷¹ muy bien labrada y limpia y acabada. Y nos les daremos la cal y albeñaria y madera pera andamios que les fuere necesaria⁷².

Neste mesmo contrato, Frei Luis de Montóia cometeu-lhes também o encargo de fazerem o **púlpito** do refeitório, «*conforme al púlpito do refitorio de Sancta Cruz sin las galanterias dalla solamente de la misma medida de alto y largo*» e alguns pormenores necessários, tudo bem feito e acabado, a contento de Diogo de Castilho. Por toda esta obra, uma vez acabada, dar-lhes-ia trinta e quatro mil reais, pagos em quatro prestações de 14, 10, 5 e 5, em momentos especificados da obra, patentes no texto do contrato, entre dois Natais. Frei Luís de Montóia procurava pagar aos artistas em devido tempo, mas era exigente no cumprimento dos prazos. Não admira, por isso, que neste contrato figurasse a exigência de que os três artistas andassem exclusivamente ocupados nesta obra «*sim alçar mano della ni ocuparse en obra ninguna hasta que esta obra finque acabada*». Referia-se à obra da varanda, que «*toda assentaran elles a su custa*», pois, quanto ao púlpito e aos arquinhos encomendados, do seu assentamento trataria o que poderemos designar como «dono da obra», isto é, Frei Luís de Montóia, coadjuvado por Diogo de Castilho⁷³.

A obra da *varanda* prosseguiu, e, em 13 de Fevereiro de 1546, estava concluída, tendo sido vistoriada por Diogo de Castilho, que chegou à conclusão de que os três empreiteiros perdiam na obra, tendo informado que lhes deveria ser dados mais quinze cruzados, que logo lhes foram entregues, como João Luís e Jerónimo Afonso confirmaram, subscrevendo o respectivo recibo⁷⁴. Além destes termos relativos ao acerto de contas, a soma dos registos dos pagamentos que lhes foram feitos, desde a assinatura do contrato até esta data, revela que o custo da obra ultrapassou largamente o valor previsto.

⁷¹ A seguir foram cortadas estas palavras: «*pera el dia de Natal proximo que viene*».

⁷² O. c., fl. 34v - 35. Ver *apêndice*, doc. n.º 2.

⁷³ O. c., fl. 35. Ver *apêndice*, doc. n.º 2

⁷⁴ O. c., fl. 36.



Fig. 2 - Armas reais, patentes no claustro, lado nascente.

Cerca de dez meses depois, em 7 de Novembro de 1546, contratou com o pedreiro António Rodrigues a execução de dois capitéis para o *alpendre da portaria* do colégio, que deveria fazer *de vulgar*, mas que fosse resistente. Deveria entregá-los, lavrados e muito bem feitos, a gosto de Diogo de Castilho, até ao Natal. Por eles receberia 3.000 reais e mais os jornais de um carpinteiro que o ajudasse a preparar a parede. Fornecer-lhe-iam também a madeira necessária⁷⁵.

Na obra de pedraria, era necessário dar continuidade à construção do *claustro*, de que, em 3 de Outubro de 1547, só estava levantado um dos ângulos, conforme se afirma no texto do contrato, então, feito com os pedreiros Pêro Luís, João Luís e Jerónimo Afonso, «*que se obligaron de nos fazer y acabar nuestra claustro de pedraria, conviene a saber, los tres paños que fincan conforme al angulo que agora esta hecho com sus cuñales botareos cimaldas y represas y arcos de la misma forma y medidas que estan hechos en estotro, salvo que las columnas y basas y capyteles seran de piedra de útil, conviene a saber, las nueve colunas y basas y capiteles da claustro baxa, y mas faran unas **armas del Rey** com sus devisas e letrero como las ordene el señor Diego del Casyilbo. Y toda esta pedraria si fuere posible será blanca de Ançan*»:

Entre as restantes cláusulas do contrato, salientamos o prazo para conclusão da obra, que ficava combinado para o mês de Junho de 1548, e que Diogo de Castilho ficou como fiador para ambas as partes⁷⁶.

Pouco depois, em 21 de Dezembro de 1547, foi celebrado novo contrato com estes mesmos três pedreiros para fazerem «*un arco de pedreria de Ançan en nuestra cozinba y sera este arco de dos palmos y meo de largo e palmo y meo o dos palmos de*

⁷⁵ O. c., fl. 115.

⁷⁶ O. c., fl. 37. Ver *apêndice*, doc. 3.

grosso», dando-lhe, além do preço acordado, também a madeira que houvesse em casa e a pregadura necessária para os *cimbres* do arco⁷⁷.

A leitura atenta das notas de pagamento revela mais alguns elementos relativos a subempreitadas de obra de pedraria, seja quanto a frestas, janelas, portas, etc., encomendadas à margem dos referidos contratos, mas integráveis no projecto geral da construção deste colégio, podendo servir de exemplo o contrato que, em 18 de Maio de 1545, Diogo de Castilho fez com Pêro Luís e Jerónimo Afonso para fazerem as *cimalbas* necessárias para rematar as paredes do dormitório, assunto sobre o qual há diversas outras informações⁷⁸, mas o que acabamos de enunciar basta para se ter uma ideia da complexidade da condução desta obra.

Não se esqueça, porém, que a obra de pedraria para a construção do edifício, como da cisterna e dos extensos e, por vezes, altos muros de vedação e suporte de que fizemos menção – bem como todo o trabalho dos alicerces – implicavam a utilização de elevadas quantidades de cal, que registaremos noutra alínea.

4. 2. 2. Madeiramento e cobertura

A mais de quatro séculos e meio de distância deste empreendimento, uma vez levantadas as paredes, com técnicas de construção tão diversas das actuais, impunha-se proceder ao madeiramento e à cobertura do edifício, prosseguir com o vigamento e colocação dos soalhos, portas e janelas, que implicavam a aquisição das necessárias ferragens e do mobiliário imprescindível à vida da comunidade, etc.

Quer isto dizer, que, embora brevemente, teremos de nos ocupar da aquisição das madeiras e do tijolo – por vezes aplicado no contexto da obra de pedraria -, da telha, dos algerozes e canos ou “*canudos*”, destinados a conduzir a água captada, dos telhados para a cisterna ou, eventualmente, para outros destinos.

A fonte que estamos a utilizar permite-nos sair do âmbito do estaleiro da obra e acompanhar os colaboradores de Frei Luís de Montóia até às várias localidades do termo coimbrão à procura de madeiras, telha e cal, como veremos em análises separadas.

4. 2. 2. 1. Madeiras

Para a armação dos telhados e sustentar os diversos pisos ou andares do edifício, era necessário dispor de uma grande quantidade de traves de carvalho que pudessem aguentar os enormes pesos que teriam de suportar.

Como amostra do que a resolução deste problema implicou, sabemos que, em 24 de Outubro de 1544, foi contratado com João Lopes, Pêro Simão e Francisco Afonso, moradores em Carapinhal, termo de Miranda, o fornecimento de duzentas traves de carvalho, sendo cem de doze côvados de comprido e outras cem de dez côvados, conforme a bitola determinada no referido contrato, pelos preços no mesmo estipulado. Na impossibilidade de nos determos na análise do minucioso contrato, limitamo-nos a dizer que os fornecedores deveriam colocá-las, à sua custa, no açude, com esta periodicidade: 50 no próximo mês de Novembro, 50 em Dezembro, 50 em Janeiro ou

⁷⁷ O. c., fl. 38. Ver *apêndice*, doc. 4.

⁷⁸ O. c., fl. 64-65.

Fevereiro de 1545, e as últimas 50 em Março do próximo ano, tendo eles aceitado estas e as restantes condições, como revelam as assinaturas apostas ao contrato⁷⁹.

Em 10 de Dezembro de 1544, deparamos com a compra de mais 36 traves, de 12 côvados, ao preço de 110 reais e de mais 9, de 10 côvados, a 90 reais cada uma para a hospedaria, importando tudo 4.770 reais.

Em 31 de Janeiro de 1545, começou a chegar este material pesado, com a entrega por um tal Aleixo Fernandes e seus companheiros de 18 traves e um pontão (“*ponton*”), pagas a quatro vinténs, ou seja, a oitenta reais, no total de 1.480 reais.

Pêro Simão trouxe 16 traves pequenas, que logo lhe foram pagas a 80 reais, ascendendo o total a 1.280 reais.

Em 17 de Maio seguinte, compraram-se mais 24 traves, a tostão, e mais duas a 80 reais, tendo pago, na totalidade, 2.560 reais.

No dia 23 de Novembro desse mesmo ano, foi feito um contrato de fornecimento de 15 traves de comprimento e bitola e largura nele especificados com João Lopes e Afonso Gonçalves, moradores no termo de Miranda, tendo-lhes adiantado logo um cruzado, isto é, 400 reais, como sinal.

Em 9 de Dezembro, João Lopes, trouxe à obra 22 traves, e mais uma trave dobrada e três *tabuões*, no valor de 1.890 reais e, posteriormente, foram-lhe pagos por outras traves, 1580 reais⁸⁰.

Já no ano seguinte (1546), a partir de 19 de Janeiro, foram chegando as traves compradas, figurando como responsável pela entrega o madeireiro Aleixo, que trouxe também tabuado que lhe tinha sido encomendado⁸¹, e, em Junho de 1546, ainda foram compradas mais oito traves⁸².

O acompanhamento deste processo, com todas as suas particularidades, permite conhecer o impacto que a obra deste colégio teve para além da cidade de Coimbra, em locais mais afastados do seu termo, e ajudará a compreender o esforço que esta obra implicou, como melhor se verá, quando nos referirmos a outros serviços conexos com estes, especialmente o relativo aos transportes da madeira e de outros materiais.

4. 2. 2. 1. 1. Obra de carpintaria:

Se o madeiramento era indispensável para se proceder à cobertura total do edifício e à colocação dos soalhos, havia muitos outros aspectos da obra de carpintaria que era necessário garantir, com a devida antecedência. Não admira, por isso, que Frei Luís de Montóia, logo em 3 de Abril de 1543, firmasse um longo contrato com os carpinteiros João Afonso, João Estevanes (*Esteves*) e Rodrigo Peres, moradores em Coimbra, *que se obligan de fazer toda la obra que for necessária en nuestro monesterio de Nuestra Señora de Graça que se faze en esta cibdad*», comprometendo-se a fazer a seguinte obra de carpintaria:

- da livraria, que tinha doze braças e meia de comprido e trinta e um palmos e meio de largo;
- da hospedaria, que tinha vinte palmos de largo;

⁷⁹ *Libro das obras*, fl. 71.

⁸⁰ *Libro das obras*, fl. 53v.

⁸¹ *O. c.*, fl. 72.

⁸² *Ibidem*.

- todo o soalho que for necessário;
- os pares de portas de portal e de janelas de três palmos , quatro, cinco ou seis, pelo mesmo preço de duzentos reais; os que tivessem mais de seis palmos de largo, teriam outro preço;
- todas as escadas de madeira
- comprometiam-se, ainda, a fazer esta obra, em três meses, e bem acabada, que aproveitariam a madeira para que se não desperdiçasse, «*y que no llevaran da obra cavacos ni pedaços de palo ni outra cosa sin que lo vea Juan Gonçalves y Diego del Castillo que estava presente a todo esto y salió por fiador de d'ambas partes y testigo de todo*», tendo subscrito o contrato logo a seguir a Frei Luís de Montóia⁸³.

Quanto aos pagamentos, sabemos que no dia do contrato lhes foram entregues 10.000 reais, sucedendo-se as notas de pagamento, até 7 de Outubro desse mesmo ano⁸⁴. O acerto de contas foi feito, no dia 4 de Dezembro de 1543, constando da respectiva acta que a obra encomendada ascendeu a 90.000 reais, tendo a declaração sido assinada por Frei Luís de Montóia e pelos referidos carpinteiros⁸⁵.

Menos de um mês depois, em 2 de Janeiro de 1544, o activo Montóia celebrava outro extenso contrato com o carpinteiro Rodrigo Peres⁸⁶ e, em 16 de Setembro seguinte, firmava com o mesmo Rodrigo Peres um novo contrato de carpintaria, que abrangia o **corredor** e as **celas** do dormitório, com os **frontais** necessários para cada uma, o **refeitório** «*cubierto de engado limpio conforme al engado da libreria com duas tacanizas y la troxe que fuere necessária da parte do dormitório*»;

- faria os *travejamentos* necessários, com traves de carvalho e com o tabuado aberto a meio fio;
- faria as *escadas* que fossem necessárias, de madeira, de quinze degraus e com corrimão;
- faria os pares de *portas* de portal ou de janelas de três a seis palmos de largo e de nove ou dez de alto;
- e nas *janelas das celas* faria uma porta, esclarecendo-se, em cada rubrica, os preços e os casos de eventuais alterações.

O prazo para acabar esta obra ficava limitado aos primeiros seis meses, exigindo-se que fosse bem acabada, voltando a aparecer as assinaturas deste vigário geral da Ordem, do empreiteiro Rodrigo Peres e de João Gonçalves⁸⁷.

As notas de pagamento desta obra prolongaram-se, até 26 de Setembro de 1545, sinal de que o prazo fixado foi largamente ultrapassado, mas dois dias antes, em 24 desse mês e ano, Frei Luís de Montóia estabelecia um novo contrato com este mestre carpinteiro, Rodrigo Peres, sobre a obra de carpintaria da varanda, segundo as indicações técnicas aí descritas, devendo ficar acabada e limpa, como o corredor do dormitório com as suas linhas de pau. O compromisso foi aceite com a característica assinatura do dono da obra e pelo conhecido sinal de Rodrigo Peres⁸⁸.

⁸³ *Libro das obras*, fl. 73-73v.

⁸⁴ *Libro das obras*, fl. 74-74v.

⁸⁵ *Libro das obras*, fl. 75.

⁸⁶ *Libro das obras*, fl. fls. 76-76v.

⁸⁷ *Libro das obras*, fl. 77v-78.

⁸⁸ *Libro das obras*, fl. 79.

Os trabalhos de carpinteiro continuaram, inclusive, com a conclusão do espaço reservado às *secretas*⁸⁹, a colocação do forro das celas e com muitos outros aspectos, como demonstram os abundantes registos de compras de mais traves, barrotes, rípias, e numerosas dúzias de tabuado de carvalho e, sobretudo, de castanhos, tendo ficado omissos, muitas vezes, os nomes dos fornecedores e das localidades donde estas madeiras procediam. Podemos, no entanto, adiantar que, entre as pessoas a quem foi comprada madeira figura D. João de Castanhede (*Castanede*)⁹⁰, que vendeu cem dúzias de paus da sua mata, «*cortados y postos en el maranchon*», e que Tentúgal⁹¹, Penacova⁹², Santa Comba Dão⁹³, Lousã (*La Losana*)⁹⁴, Miranda⁹⁵, Vila Cova⁹⁶ e Côja⁹⁷ são as localidades mais frequentemente mencionadas como aquelas donde vinha muita madeira.

Além desta e de muita outra madeira comprada serrada, pois fala-se sistematicamente em *dúzias* de tabuado, de rípias e, muitas vezes, até na sua espessura ou bitola, temos notícia, apenas, de uma oferta de cinquenta dúzias de rípias, dadas por Mascarenhas, cujo transporte importou 2.750 reais, pagos aos lavradores que as trouxeram⁹⁸.

Entre as despesas pagas, em Novembro de 1545, relativas a 3 dúzias de tabuado de castanho, 3 dúzias de travessas, uma dúzia de barrotes e dos “xemezes” para o soalho das celas dos meninos, figuram quatro dúzias de tabuado de pinho, a menção de que treze traves foram serradas para as *escadas* e a aquisição de oito paus de castanho para *corrimãos*⁹⁹.

Em todas as terras donde vinha tabuado serrado, havia serradores, cujos nomes, geralmente, ficaram omissos. Em Maio de 1547, o Padre Vigário – Frei Luís de Montóia, contratou com os serradores de Côja o preço por serrarem certas quantidades de tabuado de espessuras diferentes, mais uma vez, tendo ficado omissos os seus nomes, sabendo-se, contudo, que, em 19 de Junho de 1547, pagou ao serrador de Afonso Eanes mil reais¹⁰⁰. Há notícia também do pagamento feito pelo referido Padre Vigário aos serradores de Miranda¹⁰¹.

Para encerrarmos estas notas acerca das madeiras utilizadas na construção deste Colégio da Graça, desejamos observar que muitas delas chegaram a Coimbra por via

⁸⁹ *Libro das obras*, fl. 81v.

⁹⁰ *Libro das obras*, fl. 85.

⁹¹ *Libro das obras*, fl. 88v, 89,90.

⁹² *Libro das obras*, fl. 88v., 89,89v.

⁹³ *Libro das obras*, fl. 89.

⁹⁴ *Libro das obras*, fl. 90 e 95. Neste caso, o fornecedor era Brás Afonso, morador em Vilarinho, termo da Lousã.

⁹⁵ *Libro das obras*, fl. 92.

⁹⁶ *Libro das obras*, fl. 105v.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Libro das obras*, fl. 87v.

⁹⁹ *Libro das obras*, fl. 83.

¹⁰⁰ *Libro das obras*, fl. 104v. Embora não saibamos ao certo de que localidade era, podemos registar também o nome do serrador Afonso Peres, a quem foram pagos 500 reais (*Libro das obras*, fl. 105).

¹⁰¹ *Libro das obras*, fl. 105.

fluvial¹⁰², como revela a nota de pagamento, de 31 de Maio de 1547: «*truxeron los almadieros treynta dúzias de tabuado de Coxa en dos carreras*». Por cada “carrera” (viagem=carga) pagaram-lhes 675 reais, mas a nota adianta que são obrigados a trazer apenas vinte dúzias¹⁰³, certamente, por uma questão de segurança, que eles violavam. Em 12 de Dezembro seguinte, os almadieiros trouxeram mais quarenta dúzias de tabuado, em duas viagens, e, em 12 de Fevereiro de 1548, trouxeram mais duas viagens ou cargas, pelo que lhes pagaram 1 150 reais¹⁰⁴.

Em 1548 e até 13 de Março de 1549, os almadieiros continuaram a transportar tabuado para a obra de Coimbra, onde continuava a gastar-se. A certa altura parece ter havido alguma dificuldade em conseguí-la, pois, em Setembro de 1548, foi o Padre Vigário (*Frei Luís de Montóia*), acompanhado por Frei Melchior e pelos boieiros a Côja, onde gastaram 2.500 reais, tendo aí deixado nove pilhas de tabuado, num total de 119 dúzias¹⁰⁵.

A fonte que estamos a seguir dá informações concretas que permitem acompanhar a colaboração dos *almadieiros* – alguns referidos como sendo de Vila Cova - para a construção deste colégio, tendo continuado a trazer as habituais vinte ou vinte e cinco dúzias de tabuado, que os carpinteiros rapidamente esgotavam. Não abundam os registos dos seus nomes, mas a nota de pagamento, de 31 de Maio de 1547, identifica João Vaz, almadieiro das Chãs, a quem foram entregues 700 reais para comprar quatro dúzias de tabuado¹⁰⁶

Em relação ao transporte fluvial, há notícia também das caravelas¹⁰⁷ e das barcas, mencionadas no *Libro das obras*, certamente porque a elas se recorreu também, como indica este registo: - *Item pagamos a los varqueros de trazer esta madera basta la Ribera desta cibdad onze mill reays*¹⁰⁸. E não se trata de uma referência isolada ao transporte fluvial, pois, a fl. 87, a mesma fonte, nos finais de Dezembro de 1545 ou nos princípios do ano seguinte, inclui este registo de pagamento:- *Item de varqueros CXX reays*¹⁰⁹.

Além destas referências de maior vulto, a leitura das notas de pagamento, autenticadas pelas assinaturas ou sinais pessoais dos mestres, artistas, fornecedores e, por vezes, de simples trabalhadores, revela outras informações de interesse nesta área.

4. 2. 2. 1. 2. Mobiliário do refeitório

Embora a descrição do mobiliário, propriamente, não caiba na rubrica da construção, atendendo às suas dimensões e porque, de certo modo, se conservava fixo

¹⁰² *Libro das obras*, fl. 105v.

¹⁰³ *Libro das obras*, fl. 105.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Libro das obras*, fl. 105v.

¹⁰⁶ *O. c.*, fl. 104v.

¹⁰⁷ *O. c.*, fl. 61: - *Item: dos oficiales un dia y un official médio dia andubieron reglando las caravellas de Manuel Thomas, etc. ciento y quarenta y cinquenta (sic) reays ----- C XL V.*

¹⁰⁸ *O. c.*, fl. 85,

¹⁰⁹ *O. c.*, fl. 87.

no local onde foi assentado, parece-nos de apresentar o contrato para a execução das mesas do refeitório deste colégio.

O contrato foi celebrado com os carpinteiros Jorge Dias e Antão Lopes, para fazer cinco mesas para o refeitório, de dezasseis palmos e três dedos de comprido e de três palmos e dois dedos de largo, cada uma com três pés, e quatro palmos e três dedos de alto. A mesa travessa teria vinte palmos de comprimento e a largura e altura prevista para as outras.

Além de aí se especificar também o preço, teriam de as assentar e executar as molduras previstas¹¹⁰

4. 2. 2. 2. Compra de cal

Numa obra desta envergadura, era necessária muita cal para diversos usos, não só na construção das estruturas, mas também na fase dos acabamentos.

Além de notas isoladas sobre pagamentos de certas quantidades de cal e do seu transporte, dispomos de alguns contratos com os caieiros ou proprietários de fornos em que era produzida.

Um desse contratos, datado de 15 de Fevereiro de 1544, teve lugar com o caieiro, António Motoso - também dito Montoso -, ao qual *«le compramos todo el forno de cal que tiene enornado por preço de noventa reays por moyo e el se obligo de dar nos toda la cal e no dar nada della a outra persona y si quisiere Diogo del Castillo poner un hombre que vea medir esta cal e holgara disso»*, sabendo-se que, além disso, lhe compraram *«toda la cal que tiene encaldada a cient reays por moyo»*¹¹¹.

Dois dias depois, em 17 desse mês de Fevereiro, compraram ao referido António Motoso quarenta e nove moios de cal, pelos quais Diogo de Castilho lhe pagou logo 400.800 reais. No mesmo dia arremataram ao mesmo caieiro uma fornada de cal, tendo lhe dado como sinal dez cruzados ou 4.000 reais, sabendo-se que de outra fornada retiraram 123 moios de cal¹¹².

Assim, em 23 de Fevereiro de [1544], sabemos que Fernando Eanes de Bordalo, caieiro, vendeu setenta moios de cal para esta obra, a tostão por moio, mas acabou por entregar setenta e um moio e meio. Foi comprado a Gaspar Fernandes um monte de cal de catorze moios, por 1.400 reais¹¹³.

A cal era indispensável nas argamassas utilizadas nesta grande obra, e não admira, por isso, que, em 20, 21, 27 e 29 de Julho de 1544, deparemos com registos referentes a António Motoso ou Montoso, quer acerca da entrega de quantidades de cal, quer alusivos a pagamentos de vendas anteriores¹¹⁴.

¹¹⁰ *Libro das obras*, fl. 171. Ver *apêndice*, doc . 21.

¹¹¹ *O. c.*, fl. 103.

¹¹² *O. c.*, fl. 103.

¹¹³ *O. c.*, fl. 112.

¹¹⁴ *O. c.*, fl. 119v.

Pouco depois, entrou na lista dos fornecedores o caieiro Estêvão Dias, a quem, em 7 de Agosto de 1544, compraram uma fornada de cal, por 3.000 reais¹¹⁵, registando-se também nesse mês pagamentos a Pedro Eanes da Póvoa e a António Motoso¹¹⁶.

Em 13 de Outubro de 1547, foram pagos dezassete moios de cal, que se compraram para os alicerces da claustra, a 95 reais, tendo sido comprados mais quatro moios de cal delgada, a 400 reais¹¹⁷. Depois, compraram a Pedro Eanes cinquenta e sete moios de cal por 4.560 reais, e a 7 de Março de 1548, ainda se compraram ao caieiro António Fernandes de Bordalo cinco moios de cal delgada e quinze moios de cal grossa, pelo total de 1.850 reais¹¹⁸.

4. 2. 2. 2. 1. Transporte da cal, areia, saibro e ferro

Conhecidas as aquisições de cal, podemos adiantar que o transporte para os locais das obras foi feito, essencialmente, por almocreves. Com efeito, sabe-se que, desde 23 de Fevereiro de [1544] aparece ao serviço desta obra o almocreve galego Fernando Eanes, que, nesse dia aí entregou vinte e dois moios de cal; em 7 de Março, levou à obra que decorria no Monte Olivete, dezasseis moios; em data não especificada entregou na obra confiada a Manuel Luís e António Fernandes outros dezasseis moios de cal. Em 20 de Julho de 1544, foram pagos ao mesmo almocreve 1.840 reais de 46 moios de cal, transportados para a obra do colégio.

Não era o único a trabalhar para esta obra, pois, em 28 de Fevereiro de 1544, João Gonçalves, um dos colaboradores de Frei Luís de Montóia, pagou dois tostões ao almocreve João Fernandes *Prioste*, por transportes feitos, a que acrescentou, depois, a entrega de quinze moios, de cal, segundo o contexto inculca. Este mesmo pelo transporte de areia, saibro e cal para a obra do refeitório e pelas cargas que levou para os trabalhos do Monte Olivete recebeu mais 4.000 reais.

A seguir, foi-lhe pago o transporte de dois montes de cal, um de catorze moios e outro de doze, todos a dois tostões (200 reais). Depois, levou à obra mais treze moios de cal e dois de ferro, por 400 reais.

Além destes dois, sabemos que foram utilizados também os serviços de outro almocreve, Gaspar Gonçalves, que levou treze moios de cal para a obra do Monte Olivete, e mais oito moios para o mesmo local, que lhe foram pagos no Sábado de Páscoa¹¹⁹.

4. 2. 2. 3. Telha e tijolo

Chegados a este ponto, é tempo de nos referirmos à aquisição da telha para a cobertura do edifício, já devidamente madeirado e do tijolo que foi sendo utilizado, ao longo da obra, sobretudo, para as abóbadas que se ia impondo fazer.

Prover oportunamente à telha necessária, apesar dos contratos com os telheiros, não foi fácil, como se depreende dos registos de compras e até de empréstimos de

¹¹⁵ *O. c.*, fl. 120.

¹¹⁶ *O. c.*, fl. 120v.

¹¹⁷ *Libro das obras*, fl. 113v.

¹¹⁸ *O. c.* fl. 113r.

¹¹⁹ *O. c.* fl. 114.

telha registados no *Libro das obras*. Mesmo sem podermos apresentar este processo de forma exaustiva, consideramos prioritário mencionar os contratos conhecidos com os telheiros, que, mais uma vez apontam para a dimensão económica e social desta obra, na região coimbrã.

Nesse sentido se integra o contrato celebrado, em 6 de Maio de 1545, com Antão Eanes, Diogo Peres e Sebastião (*Bastião*) Afonso, moradores na Marmeleira de Botão e em Trouxemil (*Trexumil*), que se comprometeram a fazer e dar seis mil telhas, postas na obra, de bom barro, bem cozidas, boas e sãs, dentro dos trinta dias imediatos, de forma que os oficiais fiquem satisfeitos com a referida telha, pagando-lhes 480 reais por cada milheiro, admitindo que em cada milheiro pudessem aparecer quebradas até vinte telhas. Deram-lhe de sinal e em parte de paga três cruzados e estabeleceram cláusulas cominatórias para a hipóteses de incumprimento do contrato¹²⁰.

No dia seguinte, 7 de Maio de 1545, estabeleceram novo contrato com Fernão Jorge, Afonso Soares e Domingos Fernandes, telheiros moradores em Trouxemil, que se obrigaram a dar-lhes oito mil telhas, devendo dar-lhes a primeira fornada dali a um mês, sendo o preço e as restantes cláusulas idênticas à do contrato precedente. Pelos registos apostos a seguir ao contrato, verifica-se que começaram a entregar a telha nos dias 15, 18 e 27 desse mesmo mês de Maio¹²¹.

No dia 1 de Junho fizeram mais um contrato, agora com Fernão Jorge e com seu irmão, Francisco Peres, moradores também em Trouxemil, que se comprometeram a dar-lhes dois milheiros de telhas, ao preço das anteriores, estabelecendo que a entrega teria de ser antes do próximo S. Tiago, mas se lhas entregassem antes do S. João, elevariam o preço do milheiro para 500 reais, sendo as restantes condições similares às dos contratos precedentes¹²².

Além desta telha encomendada, há referências não só a outras quantidades de telha comprada pelo Padre Vigário e João Gonçalves, mas também ao facto de terem pedido emprestadas 2.000 telhas aos Padres do Carmo e mais 500 ao Reitor de S. Domingos¹²³.

Ao longo deste estudo fomos encontrando algumas alusões aos algerozes e canos para captação das águas dos telhados. Podemos, agora, acrescentar que houve, pelo menos um contrato com o oleiro Pêro Gonçalves e seu filho para o fornecimento de dez mil “*canudos*”, ao preço de 560 reais por milheiro¹²⁴.

Com estas notas cremos ter chamado a atenção para a complexidade e o esforço de Frei Luís de Montóia e dos seus colaboradores, entre eles, Diogo de Castilho, ao longo dos seis anos que duraram as obras deste colégio e da respectiva igreja.

4. 2. 2. 4. Obra de ferro - ferragens

Um dos aspectos interessantes deste livro da contabilidade da obra do colégio é o relativo a quanto diz respeito à encomenda e pagamento das ferragens utilizadas.

¹²⁰ *Libro das obras*, fl. 49v.

¹²¹ *O. c.*, fl. 50.

¹²² *O. c.*, fl. 50v.

¹²³ *O. c.*, fl. 49.

¹²⁴ *Ibidem*.

Apresentamos o contrato celebrado entre Frei Luís de Montóia e o *serralheiro* (“*cellarero*”) Gabriel da Rosa, cuja minúcia dispensa grandes considerações, valendo a pena observar que para certos aspectos técnicos são apontados como exemplos os colégios de S. Miguel e o Mosteiro de Santa Cruz:

Item en XXXI dias de Março de 1543, nos concertamos con Graviel de Rosa cellarero que nos fara la obra que for necessária pera nosso colegio, conviene a saber, ferrollos y fechaduras o aldrabas y machos y femias por los precios siguientes:

Item fara todos los ferrollos grandes que foren necessários pera las puertas da rua y de la porteria y del carro y del cillero por precio de ciento y veynte reays por cada ferrollo que seran conformes a los que estan agora puestos en las portas del colegio de Sant Miguel que salen a la rua salvo dos / tres pera las portas do carro y porteria que seran mayores,

Item fara los ferrollos mas pequeños que seran pera las portas mas pequeñas que estan en las celdas o dentro de casa que son conformes a las que estan en las camaras del dito colegio de Sant Miguel o algo mas pequeñas pera las celdas por precio de ochenta reays por cada uno.

Item fara las aldrabas que foren necesarias las grandes de palo y medio por precio de treinta reays por cada una por que asy dizen que las pagan en Santa Cruz. Y si yo quisiere algunas que sean la mitad mas pequeñas pagar le han la mitad menos del precio, conviene a saber, a quinze reays o a sueldo por libra como foren.

*Item*¹²⁵

Item y toda esta obra se obligo de fazer muy bien feyta muy limpia y labrada y trayda con tempo ala obra, Y como fuere dando la obra feyta le yran pagando lo que tubiere merecido. Y por verdad deste assunto asignamos aquí nuestros nombres.

Fray Luis de Montóia

*Gabriel (sinal) de Rose*¹²⁶.

Não podendo mencionar as notas de pagamento, limitamo-nos a referir que o seu registo se estende pelas fls. 182 a188.

4. 2. 2. 5. Diversos

Nesta tentativa de acompanhar os principais aspectos relacionados com a construção deste colégio universitário de Coimbra, deveríamos abordar ainda outros sectores, como:

- a aquisição e o transporte da pedra, não só em carro e com bois próprios e muitos outros pagos para o efeito;
- a abertura dos alicerces e a remoção dos entulhos;
- o calcetamento nas imediações do edifício, etc., etc.

¹²⁵ A seguir está cortado: «*fara las grades que fueren menester*».

¹²⁶ *Libro das obras*, fl.181v.

Dada a escassez de tempo, dispensamo-nos de nos determos nesses aspectos, para nos fixarmos em alguns aspectos da escultura.

5. A ESCULTURA

Para terminar este percurso através do que poderíamos denominar o estaleiro da obra de construção do Colégio da Nossa Senhora da Graça dos Eremitas de Santo Agostinho, em Coimbra, não podemos deixar de mencionar a imagem da Senhora do Pópulo e o seu escultor, até porque já lhe dedicámos um longo artigo no *Diário do Minho*, de 25 de Junho deste ano¹²⁷, sobretudo com a intenção de divulgar o nome do escultor, que não vimos referenciado nas obras sobre a Renascença coimbrã que tivemos o cuidado de consultar, nem recebemos resposta ao pedido de esclarecimento que, alguns meses antes de o escrevermos, dirigimos a quem, fundadamente, pensávamos deveria ter alguma notícia sobre o assunto e não nos enganámos.

Dispúnhamos do original do contrato celebrado entre Frei Luís de Montóia e o escultor Diogo Jaques e logo pensámos que a imagem em causa seria a que se encontra sobre a porta principal da igreja, apesar de no referido contrato se dizer que seria colocada no «*encasamento que se ha de assentar sobre el portal de nuestra porteria*». Na visita que fizemos ao edifício, não detectámos nada que sugerisse a concretização da sua colocação inicial no destino indicado no contrato, o que mais nos convenceu de que se tratava desta imagem, até porque a simples vista do conjunto revela que se está perante uma peça ali incrustada, depois de levantada a fachada. Mesmo assim, não deixámos de perguntar se se tratava da imagem primitiva e, na falta de qualquer resposta, ao nosso pedido de informação, não desistimos de escrever o referido artigo, embora introduzindo-lhe, premonitoriamente, a seguinte reserva:

- «*Não somos especialista em História da Arte, nem temos a presunção de conhecer toda a bibliografia relativa aos monumentos de Coimbra, correndo, por isso, o risco de apresentarmos como novidade o que outros, eventualmente, já poderão ter esquecido. Se tal for o caso, não teremos dificuldade em reconhecer as próprias limitações, apresentando, antecipadamente, as nossas desculpas*»¹²⁸.

Após a sua publicação, por gentileza do Sr. Prof. Vítor Serrão, que, oportunamente, agradecemos, soubemos que o assunto tinha sido abordado, em Coimbra, numa dissertação de mestrado, que fomos ler. Efectivamente, lá se encontram os documentos do *Libro das obras del Colégio*, conservado no Arquivo Distrital de Braga. O mencionado estudo cumpriu a função académica e veiculou a informação a um grupo restrito, mas o facto de se conservar inédito, impede o seu conhecimento pelo público interessado, que não tenha notícia da sua existência, nem possibilidade de se deslocar a Coimbra.

Em breves apontamentos, diremos que a autora também não encontrou a imagem no local que, inicialmente, lhe tinha sido destinado¹²⁹. Analisou outras imagens,

¹²⁷ MARQUES, José – A imagem da Senhora do Pópulo da igreja da Graça, em Coimbra, in *Diário do Minho*, de 25 de Junho de 2008. Caderno: Cultura, pp. IV-VI.

¹²⁸ Cf. nota 124, O. c., p. IV.

¹²⁹ GONÇALVES, Carla Alexandra - *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2005. 2 vols. Dissertação de doutoramento, dirigida pelo Prof. Doutor António Pedro Dias (BFLUC – B – 111 / 6 / 25). A autora refere também os escudos coroados, os sacrários, o crucifixo, etc., referidos no *Libro das obras*.

algumas até retiradas para o Museu Machado de Castro, e considerou esta, que prende a nossa atenção, como obra da escola de João de Ruão, o que infirmaria a nossa identificação, bem como a do seu escultor. Divergiu, até, da opinião do seu orientador, que a identificou como obra de Diogo Jaques, e fê-lo nos seguintes termos: - «*Pedro Dias atribui a este escultor a imagem da fachada da igreja de Nossa Senhora da Graça, bem como o par de esculturas da Anunciação, guardadas no interior da igreja, nas cantoneiras do arco do coro alto, o retábulo da sacristia do Colégio, o retábulo da Visitação (inv. E. 126), proveniente da Misericórdia de Coimbra, e o retábulo da Paixão de Cristo que se depositou no Museu Nacional de Machado de Castro (E. 103). Não podemos corroborar, para já, qualquer uma destas atribuições*»¹³⁰ (p. 396).

Fica, assim, bem claro que, na opinião do Professor Pedro Dias – que não conhecíamos quando escrevemos o mencionado artigo, no *Diário do Minho* -, esta é a imagem esculpida por Diogo Jaques, que terá sido transferida para a fachada da igreja, quando a mesma foi concluída, em 1555¹³¹.

Nestas circunstâncias, registamos, com agrado, a coincidência da nossa identificação desta imagem como sendo a saída das mãos de Diogo Jaques, e lamentámos que nos tenha escapado a sua primitiva colocação - que, entretanto, parece não ser ainda de todo pacífica¹³² -, reafirmando quanto, então, escrevemos acerca da invocação de «Senhora do Pópulo», tanto quanto pudemos apurar, completamente esquecida, em Coimbra, e que, na referida dissertação, não passa de mais uma imagem de Nossa Senhora com o Menino. Feita esta rectificação, eis o que a propósito escrevemos:

- «Não obstante estas reservas, cremos oportuno começar por divulgar o contrato da mencionada imagem da Senhora do Pópulo, registado a fls. 160v, da citada fonte documental, aí se identificando também o nome do escultor e outras circunstâncias da execução dessa obra. Apresentamo-lo, em castelhano, seguido da reprodução fac-similada, em fotocópia, e precedido de um breve sumário:

1543, Outubro, 1 - Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com o escultor Diogo Jaques a execução da imagem de Nossa Senhora do Pópulo e do respectivo nicho, conjunto a colocar sobre a porta principal da igreja da Graça (?), especificando os prazos de entrega destas obras e dos seus pagamentos:

- Item primero dia de Octubre de 1543 años nos concertamos con Diego Jaques ymaginario estante en esta cibdad de Coymbra que el se obliga de nos fazer la ymagen de Nuestra Señora de Populo con el encasamento que se ha de assentar sobre el portal de nuestra porteria conforme a una traça y padron que nos tiene dado. La qual obra toda ha de dar feyta y acabada la imagen de Nuestra Señora por todo este mes de Octubre y el encasamento fãra por todo el mes de Noveembre proximo que viene deste año de 1543. Y por esta obra le pagaremos lo que Diego del Castillo dixere que vale. Y pera en parte

¹³⁰ Negrito nosso.

¹³¹ DIAS, Pedro – *A escultura em Coimbra do Gótico ao Maneirismo. Catálogo da Exposição*, Coimbra, 2003, p. 149. Ref. por GONÇALVES, Carla Alexandra – *O. c.*, p. 396.

¹³² Este inciso foi aqui introduzido como estímulo a que os especialistas na matéria se esforcem por esclarecer, definitivamente, o assunto.

pa. 10 dia de octubre de 1443. años nos creamos con Diego Jaques y
 magisterio estate en esta cibdad de Coimbra q el se obliga de nos
 fazer la ymagen de nra señora de pópulo con el encasamento q se ha
 de assentar sobre el portal de nra posesion con forme a una carta y
 padreo q nos tiene dado. la qual obra toda ha de durar feyta y
 acabada la ymagen de nra señora por todo este mes de octubre y
 el encasamento faga por todo el mes de noviembre y q viene deste año de
 1443. y por esta obra le pagaremos lo q Diego de castillo dixere
 q vale. y por en xte de pagare dimos luego tres mill rds y otros
 de la ymagen de nra señora en fin deste mes le daremos otros mill rds.
 y acabado el encasamento le daremos todo lo q restare. y por
 lo da assinamos aqui con ju gonales q estuvo presente.

III U

Fray Luis de Montoia
 Juan Gonzalvez

III U

pa. 5. de noviembre nos traxo Diego Jaques la ymagen y le pagamos mill rds
 como parece por un conocimiento que tiene Juan Gonzales.

I U

Fig. 3 – Fac-simile do contrato da imagem da Senhora do Pópulo (fl. 160v).

de pago le dimos luego tres mill reays y acabada la ymagen de Nuestra Señora en fin deste mes le daremos otros mill reays y acabado el encasamento le daremos todo lo que restare. Y por verdad assinamos aqui con Juan Gonzales que estuvo presente.

(À esquerda): III U (isto é: 3 000).

Fray Luis de Montóia

(Rubrica de Diogo Jaques – ver fig. 1).

Juan Gonzalvez.

Item a 3 de Nobembro nos truxo Diego Jaques la ymagen e le pagamos mill reays como parece por un conocimiento que tiene Juan Gonzales.

(À esquerda): I U (isto é: 1 000).

Pelo seu interesse para a história desta imagem e respectiva invocação, em Portugal, e da própria igreja da Graça, de Coimbra, como anunciámos no sumário, aqui reproduzimos também o *fac-simile* do original do contrato para a execução da imagem da Senhora do Pópulo:

Fig. 4 – Assinatura de Frei Luís de Montóia

Articulando as informações deste documento com as de outros que mais abaixo serão referidos, ficamos a saber que o escultor **Diogo Jaques** - considerado hispânico, mas cujo nome sugere ascendência francesa -, em 1543, estava em Coimbra, onde se regista a sua presença, pelo menos, até Novembro de 1547, e que era artista de reconhecido mérito, tendo-lhe Frei Luís de Montóia confiado a execução da imagem da Senhora do Pópulo, segundo o esboço que o próprio artista lhe apresentou, conforme consta do contrato assinado por Frei Luís de Montóia, pelo escultor e por João Gonçalves, que, durante os anos da construção do Colégio da Graça, a par de Diogo de Castillo, se afirmou como um fiel colaborador do mencionado promotor e exímio gestor deste grande empreendimento.

Não é este o momento de nos determos em análises de natureza paleográfica, mas não deixamos de convidar os interessados a fixarem a característica e inconfundível assinatura de Frei Luís de Montóia:

Diogo Jaques excedeu, apenas em três dias, o prazo de entrega da imagem, que só no ano seguinte subiu para o local que lhe estava destinado. Este respeito pelo prazo fixado corresponde à sistemática exigência que Frei Luís de Montóia estabelecia em todos os contratos, só pagando a última prestação do preço combinado, depois da medição das obras e respectiva verificação por mestres qualificados. O mesmo aconteceu com o contrato desta imagem, e, no dia 3 de Novembro de 1543, contra a sua entrega, pagou ao escultor os mil reais, previstos para a conclusão de obra, para a qual já lhe tinha adiantado três mil reais, no acto da celebração do contrato.

Quanto à execução do nicho ou «*encasamento*» para a colocação da referida imagem, o prazo estabelecido era de todo o mês de Novembro, mas não foi cumprido. Com efeito, por uma nota de pagamento registada, em 16 de Fevereiro de 1544, ficamos a saber que nesse dia, Frei Luís de Montóia entregou a Diogo Jaques mais 2 000 reais, alargando-lhe o prazo de conclusão do nicho, que devia entregar bem feito e assente no local a ele destinado, até ao próximo dia de Páscoa.



Fig. 5 – Imagem da Senhora do Pópulo, na fachada da igreja da Graça.

Para acompanharmos melhor a exposição destes dados históricos, convém proporcionar a vista da obra em causa, que então, acabava de sair das mãos do escultor:

O atraso do escultor não decorreu, apenas, da dificuldade de encaixar o nicho ou «*encasamento*» na fachada da igreja, que, em finais de 1543, segundo parece, já estava concluída, mas da urgência da entrega de um **sacrário**, encomendado anteriormente e que só teve lugar, em 23 de Novembro de 1543, bem como o pagamento por conta de mais quatro cruzados, ficando a liquidação definitiva do débito da obra deste sacrário adiada para dia o 20 de Dezembro seguinte, com a entrega de um cruzado, isto é, de 400 reais.

161

pa. 26. de abril de 1544. vido si de castillo el encasamento de nra ymage y lo
 valio en diez mill rds r la ymage q esta feyta y r dos escudos q ha de
 fazer r sus coroas y duas biliñas en q se asienten uno das quinas y otro
 de una jarra de nra señora. todo muy bien acabado. y di luego sobre
 siete mill y ^{seiscientos} rds q tiene recibidos desta obra otros mill y oytto
 rds otros q los tiene recibidos nueve mill rds. y los otros mill le
 dare daqui a dez dias qn tenga feyto los escudos. y estara a ver
 sentar esta obra. ya q se siente bien y por verdad asigno aqui
 otros seiscientos rds por la pedrezica q me fiz para o sagrario. y ll

D. Jaques

Fig. 6 – Registo da vistoria e avaliação de Diogo de Castillo à obra da Senhora do Pópulo (fl. 161).

Finalmente, Diogo Jaques concluiu a obra a que nos vimos referindo, e, na Páscoa, como estava acordado, a imagen da Senhora do Pópulo já estava colocada no local há muito previsto, tendo Diogo de Castillo, procedido à respectiva vistoria e aprovação, como consta da nota de pagamento, assinada pelo próprio escultor:

- Item a 26 de Abril de 1544 vido Diego del Castillo el encasamento de nuestra ymagen y lo valio en diez mil realaes con la ymagen que esta feyta e con dos escudos que ha de fazer con sus coroas y duas biliñas en que asientem uno das quinas y otro de una jarra de Nuestra Señora todo muy bien acabado. Y di le luego sobre siete mill y doscientos reays que tiene recibidos desta obra otros mill oytocientos con los quales tiene recibidos nueve mill reales. Y los otros mil le dare daqui a dez dias quando tenga feytos los escudos. Y estara a ver sentar esta obra pera que se siente bien. Y por verdad asigno aqui. Y mas le di otros doscientos reays por la pedrezica que me fiz pera o sagrario.
 ----- II U.

(Rubrica de Diogo Jaques).

Podemos agora afirmar que o valor desta obra ascendeu a 9 000 reais, correspondendo a última prestação, paga no dia da vistoria, a 1 200 reais, constando do mesmo documento que Diogo Jaques se comprometeu a fazer também dois escudos, em relevo, a entregar dentro de dez dias, pela quantia de 1000 reais, sendo-nos possível adiantar que já os identificámos e fotografámos, reservando a sua reprodução para novo texto. Temos ainda notícia de outras obras executadas por Diogo Jaques, encomendadas por Frei Luís de Montóia, nomeadamente, mais um sacrário – além dos dois anteriores – e um crucifixo de cinco palmos, para o que lhe foi dada, como matéria prima, uma oliveira, como documentaremos noutro momento. Entretanto, podemos esclarecer que Diogo Jaques aparece a executar encomendas para o Colégio da Senhora da Graça de Coimbra, entre Outubro de 1543 e Novembro de 1547 (fls. 160v e 161v).

Por hoje, cremos suficiente ter revelado o «Libro das obras del Collegio de Nuestra Señora de Gracia», de Coimbra, e lembrado a invocação de Nossa Senhora do Pópulo, aparentemente esquecida, na área de influência da igreja que ostenta a Sua bela

imagem quinhentista, em plena consonância estilística com os cânones da Renascença, comprovando, ao mesmo tempo, documentalmente, o nome do seu autor – *Diogo Jaques* – que a fez, em Outubro de 1543»¹³³.

7. – Conclusão

Terminamos esta sumária exposição do muito que a fonte referida permite conhecer sobre os passos da construção desta obra e sobre diversos aspectos da sociedade coimbrã do século XVI e quanto ela beneficiou, também materialmente, num período de crescimento demográfico e económico, com a intensa actividade construtiva que a implantação do diversos colégios lhe trouxe, sendo possível acompanhar o caso do Colégio da Graça, em pormenor, chegando, mesmo, ao contacto com artistas, pequenos empresários, proprietários e trabalhadores sem qualificações específicas.

Importante foi o facto de podermos divulgar estas notas, que chamam a atenção para a importância desta preciosa fonte documental, agora revelada com algum pormenor, que, através dos contratos celebrados com numerosos artistas que trabalharam na construção do Colégio da Graça, de Coimbra, contribuirá para se aprofundar o conhecimento da complexidade e envergadura desta obra e rever alguns conceitos bastante generalizados. Muitas das informações técnicas e práticas aí registadas não poderão ser esquecidas no estudo da História da Arte da Renascença coimbrã.

A análise desta fonte, que, pelo facto de estar escrita em castellano, é susceptível de proporcionar diversas reflexões de natureza linguística sobre a forma de falar e escrever de Frei Luís de Montóia, permite também uma visão de conjunto das actividades económicas, em Coimbra e suas redondezas, não só quanto aos diversos aspectos do que hoje, vulgarmente, designamos como *construção civil*, mas também quanto às áreas de produção, comercialização e meios de transporte das matérias primas. Neste contexto, permitirá retirar do silêncio e do esquecimento diversos centros produtores de telha, tijolo e cal, bem como as múltiplas pedreiras - incluindo as de Ançã -, as zonas fornecedoras de madeira (em bruto e serrada), e alguns representantes dos grupos sociais dedicados aos transportes terrestres e por via fluvial, tanto em barcos como em almadias, etc.

A conjugação das informações fornecidas por esta fonte com as de outras, eventualmente, existentes, relativas à construção dos grandes colégios e outros edifícios, a partir de meados do século XVI, contribuiria para um melhor conhecimento de muitos aspectos da realidade social da Coimbra quinhentista, prescindindo, aqui, de nos alongarmos pelos séculos XVII e XVIII.

Por fim, impõe-se observar que o estudo pormenorizado de fontes desta natureza é absolutamente indispensável para as instituições oficiais com responsabilidades na realização de obras de conservação ou remodelação, a fim de os técnicos incumbidos de tais trabalhos, face ao conhecimento da realidade nelas descrita, poderem optar por melhores e mais eficazes soluções.

Não se trata de um sonho. Bastará ter presente o que se passou com a Catedral de Tournai, na Bélgica.

Lisboa, A. P. H., 29 de Outubro de 2008.

¹³³ Cf. nota 124, *O. c.*, pp. IV-V.

Apêndice documental

Nota prévia

Apesar do tempo já investido na preparação da edição do *Libro das obras*, cuja leitura permite acompanhar os diversos passos da construção do Colégio de Nossa Senhora da Graça e da respectiva igreja, em Coimbra, pareceu-nos que não deveríamos adiar a divulgação dos principais contratos e registos de pagamentos, relativos às empreitadas e subempreitadas de vária ordem, em que intervieram Frei Luís de Montóia, Diogo de Castilho e muitos outros, que, a diversos títulos, ficaram ligados à concretização desta importante obra da Renascença coimbrã.

No sentido de facilitarmos a leitura de alguns registos, recordamos que o **U**, que frequentemente aparece na menção de certas verbas, corresponde ao cifrão (\$) e obriga a multiplicar por mil os números que o antecedem: II U=2 000.

A ordem dos documentos respeita a sequência crescente da foliação do *Libro das obras* e não a cronologia dos mesmos. Acrescentando-lhes muitas outras informações fornecidas por esta preciosa fonte e, então sim, dispondo-as cronologicamente, é possível acompanhar o ritmo da construção deste conjunto arquitectónico e das numerosíssimas empreitadas e subempreitadas, que foi necessário fazer e concretizar.

Como se impõe, cada documento será antecedido de um breve sumário.

Doc. nº 1

1543, Março, 4 – 1544, Janeiro, 23 – Coimbra

Frei Luís de Montóia, por si ou pelos seus colaboradores, entre as datas supra-referidas entregou a Diogo de Castilho, empreiteiro da obra do Colégio da Graça de Coimbra, 636.727 reais.

Libro das obras, fl.- 6.

+

(Fl. 6)

«Cuenta con Diego del Castillo

Item a quatro dias de Março de 1543 años dimos quinientos cruzados a Diedo del Castillo empleytero de la obra de albañeria y pedreria de la obra del collegio de Nuestra Señora de Gracia de Coimbra pera en parte de pago de la obra que finieron en el dito collegio¹³⁴ los quales le dio Juan Gonzales nuestro procurador. Y por verdad assigno aqui ----- II^c U.

Diogo de Castillo.

Item a 22 dias de Abril de 1543 años dimos a Diego del Castillo cient mill reays pera en pago da obra que faze en nosso collegio conforme al trato que esta hecho. Y assigno de su mano en mi poder, los quales cent mill reays les dio Juan Gonçales nuestro procurador. Y por verdad asigno aqui -----C U.

Diogo de Castillo.

¹³⁴ Seguem-se cortadas duas palavras que não tinham sentido na frase.

Item a XXIX dias de Mayo de 1543 años dimos a Diego del Castillo diez y seys mil reays pera en da obra que faze en nuestro collegio. Y por verdad assigno aqui -----
----- XVI U

Diogo de Castillo.

Item a XXIII dias de Jenero de 1544 fezimos cuenta com el señor Diego de Castillo y hallamos que tiene recibidos por si y por Pero Luys y Jorge Diaz e por mandados suyos alen de trescientos y diez y seys mill reays que aquí tiene asygnados otros trezientos y veynte mill y setecientos y veynte y sete reays. Y por verdad asigno aqui con el señor Enrique de Parada que fue presente a esta cuenta -----
----- III^c XX U DII^c XXVII

Diogo de Castillo

Enrique de Parada . DC XXX VI U DII^c XXVII.

Doc. nº 2

1545, Setembro, 22 – Coimbra

Frei Luís de Montóia ou seu representante contrata com Pêro Luís, João Luís e Jerónimo Afonso, pedreiros moradores em Coimbra, a construção da varanda do Colégio da Graça (primeira fase) e a pedraria do púlpito do refeitório, tendo como modelo o do Mosteiro de Santa Cruz, embora mais simples.

Libro das obras, fls. 34v-35.

- «Item a 22 de Setiembre de 1545 nos concertamos con **Pero Luis y Juan Luis y Jeronimo Affonso** pedreiros moradores en esta ciudad que se obligaron de nos fazer nuestra **varanda** sobre el angulo que esta feyto de pedraria de ançã muy bien labrada y limpia, *convien a saber*; sobre la silleria da claustra boa. Ha de levar una cimalla da forma que dexaron señalada sobre la qual se assentaran los pectorales que teran de grosso con su sacada palmo y meo y de alto quatro palmos y meo. Y day arriba se pornan sus basas y capiteles y coluna conforme a lo que conviene a la grosura do pectoral y das alquitraves que seran de palmo y meo de grosso y de un palmo de alto y sobre las alquitraves levaran una cimilla como le pareciere a Diego del Castillo.

Item terna esta varanda de alto sobre el ladrillado hasta el frechal do madermiento treze palmos y meo, o XIII^o palmos como hallaremos que mas conviene. Y lebaran sus cuñales e botareos conformes a las de baxo salvo que no seran los cuñales sino de palmo e meo de grosso y fincara sua dentacion pera los otros paños da claustra y levaran embebidos sus arcaduces pera el caños y los botareos se retraen un palmo de delante y de las yllargas nada, los quales se acabaranen chapa debaxo de las alquitranes. Y toda esta obra nos daran acabada y e assentada¹³⁵ muy bien labrada y limpia y acabada. Y nos les daremos la cal y albeñaría y madera pera andamios que les fuere necesaria.

Item faran el pulpito de nosso refitorio conforme al pulpito do refitorio de Sancta Cruz sin la galanterías dalla solamente de la misma medida de alto y largo con unas molduras chaas dereytas con sua peana que tenga las molduras que parecieren a los mismos oficiales y mas faran un arquño sobre el pulpito y otro arquño pera la entrada

¹³⁵ A seguir foram cortadas estas palavras: «*pera el dia de Natal próximo que viene*».

y mas faran siete degrados cuadrados y toda esta obra yra muy bien feyta y acabada a contento de Diego del Castillo. Y nos darenos por toda esta obra acabada treyta y quatro mil reays (fl. 35) pagados en quatro pagas, *conviene a saber*, luego les damos quatorze mill reays y quando tengan labrados los pectorales y las comiencen a assentar les daremos diez mill reayes y quando asienten las alquitraves les daremos cinco mill reays e los otros cinco mil les daremos despues de acabada toda la obra. Declaramos que este paño de varanda han de fazer de en Natal a en Natal sin fazer las medias columnas que tornejan pera las otras vandas. Y mas decla[ra]mos que todos tres oficiales andaran en nuestra obra sim alçar mano della ni ocuparse en obra ninguna hasta que esta obra finque acabada. Y el pulpito y sus arquiños y obra daran labrada la pedreria solamente y nos la faremos sentar mas la varanda toda assentaran elles a su custa. Y por verdad que faran toda esta obra por el dito precio de treinta y quatro mill reays y que recibieron luego los quatorze mill assignaron aqui. X IIIº U.

Pedro Luis

Jeronimo Affonso

Juan Luis».

Doc. nº 3

1547, Outubro, 3 – Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com os conhecidos pedreiros Pêro Luís, João e Jerónimo Afonso a parte de pedraria do claustro do Colégio da Graça, que deveriam acabar, confiando-lhes também a execução das armas reais e respectivas legendas e letreiro, segundo orientação de Diogo de Castilho.

Libro das obras, fl. 37v.

- «Item a 3 de Octubre de 1547 nos concertamos con Pero Luis e con Juan Luis e com Jeronimo Affonso pedreiros moradores en Coimbra que se obligaron de nos **fazer y acabar nuestra claustra de pedreria**, *conviene a saber*, los tres paños que fincan conforme al angulo que agora esta hecho con sus cuñales botareos cimallas y represas y arcos de la misma forma y medida que estan hechos en estotro angulo, salvo que las columnas y basas y capyteles seran de piedra de util, *conviene a saber*; las nueve columnas y basas y capiteles da claustra baxa, y mas faran **unas armas del Rey con suas devisas e letrado como las ordenare el señor Diego del Castillo**. Y toda esta pedreria si fuere posible sera blanca de Ançan. La qual obra se obligaron a labrar y dar assentada de la misma medida y altura y forma de estotra a su propria costa acabada por todo el mes de Junio proximo que viene do año de 1548. Y nosotros les daremos pera esta obra sacados los alicerces y toda la albañería y cal que fuere menester para assentar la dita obra y mas les daremos en dinero doscientos e setente y cinco mill y quinientos reays pagados por sus ferias, asy que alfil da obra les finquemos deviendo treynta mill reays. Y mas seran obligados a poner los arcaduces en los dos piores con sus pias y dar los han corrientes e limpios que corra por ellos el agua so pena de se tornar a fazer a su costa, Y por que desto fueron todos contentos asignamos aquí con el señor Diego del Castillo el qual salio por fiador de ambas partes.

Fray Luis de Montoya

Diogo de Castilho

Pero Luiz

Jeronimo Affonso

Juam Luiz».

Doc. n.º 4

1547, Dezembro, 21 - Coimbra

Frei Luís de Montóia adjudica a Pêro Luís, Jerónimo Afonso e João Luís a construção do arco da cozinha do Colégio da Graça, em pedra de Ançã, tendo-lhes adiantado 1. 500 reais.

Libro das obras, fl. 38.

- «Item a 21 de Diziembre de 1547 nos concertamos com Pero Luis y Jeronimo Affonso y Juan Luis que nos han de fazer un arco de pedreria de Ançan en nuestra cozinha y sera este arco de dos palmos y meo de largo e palmo y meo o dos palmos de grosso. Y de vano y de alto terna lo que capiere debaxo del arco de albañeria que alli esta hecho y sera labrado de picon y dar lo han assentado y acabado y atochado muy bien como conviene pera seguridad y fortaleza de aquella obra que con este arco elles se obligan a nos la dar fuerte y segura, Y nos les daremos por este arco asy hecho y acabado siete (*sic*) mill reays y mas la madera que oviere en casa y la pregadura que fuere menester pera la cimbría deste arco. Dimos les luego diez mill y quinientos reays de su obra y por verdad asignaron ----- X U D

LXXV U D

Pero Luiz

Jeronimo Affonso

Juan Luiz.

Doc. n.º 5

1544, Outubro, 6 – Coimbra

Frei Luís de Montóia contratou com o pedreiro Antonio Fernandes a construção de toda a parte de alvenaria da enfermaria do Colégio da Graça.

Libro das obras, fl.51.

- «Item a 6 de Octobre de 1544 nos concertamos com Antonio *Fernandez* pedreiro que se obligo de nos fazer toda la albaneria de nuestra casa que fazemos entre nuestra **enfermeria** y el colegio de Ruy Lopez que subira un sobrado o dos como nos pareciere por precio de quatrocientos y veynte rreays por braça poniendo el pedra e cal y agua y todolo demas que fore necessário y fara muy buena obra y las paredes biem caldeadas y de boa cal etc. y que finquen anbozadas e bien concertadas las paredes etc.

Item fara la pedreria que fuere menester pera esta casa, *conviem a saber*, la que nosotros no tuvieremos, los portales que fuerem de 3 o 4 o 5 palmos <de largo> y de dos palmos y meo de grosso por mill reays cada uno y si fuerem maiores pagar le hemos las crecenças sueldo a libra mas y las ginelas que tubieren de largo estos cinco palmos fara por mill reays y la de menos se le pagara sueldo a libra y las otras festras mas pequenas le pagaremos como foren segund que les pagamos nosotros a essotros officiales. E toda esta pedraria que se oviere de assentar en esta obra será o dito AntonioFernandez obligado a la assentar y medir se le ha vano por cheo.

Item fara o dito empleytero todas las guarniciones que fueren necessárias en esta obra por precio de noventa reays por braça poniendo el las achegas.

Item fara todo el frontal que fuere necessário en esta obra por precio de dozientos y cinquenta reays por braça conforme a como se fazem en el colégio do Obispo do

Portu. E por verdad que guardaremos este contrato y le pagaremos como fuere faziendo la obra assignamos aqui.

Frey Luis de Montoya

Antonio (*sinal*) Fernandez»

Doc. n.º 6

1544, Fevereiro, 11 – Coimbra

Frei Luís de Montóia adjudica a Manuel Gaspar a construção de cem braças de muro (cerca) de vedação do terreno do Colégio pelo lado da Conchada.

Libro das obras, fl. 100

+

- «A XI dias de Febrero de 1544 nos concertamos com Manuel Gaspar que se oblige de nos fazer cient braças de cerca de nuestra obra por la vanda da Conchada, *convien a saber*, que poniendo el la piedra y el agua y las manus y dando le yo la cal fará cada braça de piedra y cal por precio de trezientos reays revocada y hcho en spigon de quinze palmosde alto sobre o chao o de doze como nos pareciere. Y si yo quisiere que quisiere que esta obra se faça de piedra y barro por este precio de trzientos reays fará este dicho Manuel Gaspar cada braça poniendo el las manos y piedra y barro y yo sere obrigado a dar le agua y cal pera revocar las paredes.Y oblige se a fazer toda esta obradesde este dia hasta domingo de Ramos próximo (*borrão de tinta*) que pera estonces le terna acabada dando le nosotros a ----- delo que le havemos de dar y a fazer le hemos feria cada domingo con los officiales y servidores que truxieren y a el. Y por verdad deste contrato asignamos aqui nuestros nombres. Despues nos concertamos que ponga ele l agua por lo que le damos mas un veynten por braça que son a III^c XX por braça.

Fray Luis de Montoya

Manoell Gaspar».

Doc. N.º 7

1544, JULHO, 4 – COIMBRA

Frei Luís de Montóia contratou com Gaspar da Costa, pedreiro, morador em Coimbra, a construção das paredes do refeitório do Colégio e Convento da Senhora da Graça.

Libro das obras, fl. 119.

- «Item a quatro dias de Julio de 1544 annos nos concertamos com **Gaspar de Costa pedrero** morador en esta cibdad de Coymbra que el se oblige de nos fazer todas las paredes que fueren necessarias de albaneria en el refitorio de este monesterio de Nuestra Señora de Gracia y en la mitad del dormitorio que agora queremos fazer. Y fara toda esta obra acabada muy bien en preto y de pedra y cal y las paredes enbozadas y las fara en aquela altura que la obra requiere conforme a lo que tenemos ordenado com el señor Diego del Castillo. Y porna el dicho Gaspar de Costa todas las achegas de piedra y cal y agua y de todo lo mas que sea necessário excpto la madera pera los andamios que le prestaremos. Por la qual obra le daremos a quatrocientos y veynte reays por braça comua medidas las braças vano por cheo en los portales y ginelas y

festras que el assentare y si oviere de assentar algunos <arcos> grandes mayores que de diez palmos no se mediram vano por cheo mas ser le ha pago por el asiento lo que pareciere al señor Diego del Castillo. Y todavia el será obligado a assentar todos los que oviere en la obra que el faze.

Item fara esta obra muy bien hecha y farta de cal y con la área necessaria y no mas y aguara las paredes lo que sea necessário. Y será obligado a trazer en la obra todos los officiales que le mandaremos pera que la obra se faça en tres messes. Y los pagamentos le faremos desta manera que le daremos pera conprar las achegas lo que fuere necessário y mas le daremos cada semana el dinero pera las ferias. Y por verdad que fezimos este concierto y lo guardaremos assignamos aqui com el señor Diego del Castillo que fue presente a todo y salyo por fiador de d'anhas partes.

Fray Luis de Montoya Diogo de Castilho
Gaspar da Costa».

Doc. n.º 8

1544, Julho, 14 – Coimbra

Gaspar da Costa faz contrato de parceria com Manuel Bernardes para a construção do dormitório e do refeitório do Colégio.

Libro das obras, fl.119v.

- «Item a 14 dias de Julio de 1544 annos nos concertamos con **Manuel Bernardez pedrero** morador en esta cibdad de Coymbra que el se obligo de fazer esta obra **de nuestro dormitorio y refitorio com Gaspar de Costa** conforme al contrato que en esta folla tiene fecho asi que anbos a dos de man (*mã*) se obligan de acabarmos toda la obra que fuere necessária de albañeria en nuestro dormitorio y refitorio todo muy bien hecha y anbozada de piedra y cal conforme al dito contrato por precio de quatrocientos y veynte reays por braça y se faran los pagamentos por feria como dito es. Y luego en parte de pago da obra pera conprar unos **bueyes** y pera pagar a los **caunqueros** les dimos doze mill reays y por verdad que faran y conpliran este dito contrato assignaron aqui anbos y dos.

Y los dos **empleyteros** seran obligados a abrir los alicerces de toda esta obra de cinco palmos de fundo y lo demas que se ovieren de abrir los abriremos nosotros a nuestra costa ----- XII U.

(*Rubrica de*) Gaspar de Costa Manuel Bernaldez».

Doc. n.º 9

1544, Agosto, 16 – Coimbra

Gaspar da Costa e Manuel Bernardes comprometem-se a fazer todas as abóbadas de tijolo, que forem necessárias na obra do Colégio da Braga de Coimbra, ao preço que quatrocentos reais por braça, acordando também fazerem outras obras.

Libro das obras, fl. 121.

– «Item a 16 de Agosto de 1544 nos concertamos com **Gaspar de Costa y Manuel Bernaldez** que se obligaron a fazer las bovedas que fueren necessárias en nuestra obra muy bien feytas de tejuelo senzillo que sean fuertes y seguras por preço de quatrocientos reays por braça y los cheos das ditas bovedas se dediran por albaneria. Y ellos seran obligados a fazer los andaimos necessários y nosotros les daremos las cimbricas.

Item se obligaron a guarnecer las dichas bobedas por precio de cient reays por braça y las otras guarniciones que fizieren en las paredes se las pagaremos noventa por braça y los ditos empleyteros pornan las achegas necessarias pera las ditas bovedas y guarnicion y nos les daremos las cimbricas hechas y madera pera los andaimos. Y por verdad assignaron aqui.

Item faran los ditos **Gaspar da Costa y Manuel Bernaldez** todos los portales das veynte celas que fueren menester con los otros portales que fueren menester aunque tengan hasta cinco palmos de largo por precio de mill reays cada uno conforme a lo que se fizo en el contrato do Obispo do Porto.

(*Rubrica de*) Gaspar de Costa

Manuel Bernaldez».

Doc. n.º 10

1545, Julho, 16 – Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com Gaspar da Costa e Manuel Bernardes a cobertura do dormitório do Colégio da Graça, com outros trabalhos conexos, devendo a telha ser igual à da cobertura da livraria.

Libro das obras, fl. 126v.

– «Item a 16 de Julio de 1545 di a **Gaspar da Costa y a Manuel Bernaldez** cinco mill y ochocientos reays y obligaron se a tellar el dormitorio todo desde el topo hasta el poyo al modo que esta tellada nuestra libreria asy de assentar las cimallas de ambas partes y las lagas del topo y fazer los caños muy bien hechos de ambas partes com sus tellas en riba das cimallas bien rematadas etc. y por esta obra les daremos doze mill reays y mas dos cruzados por la albaneria dos caños que no se há de medir. Y la outra albaneria se medira hasta juntar com las cimallas o com las lajas las quales no se miden. Y por verdade asygnaron ----- XX IIIIº U LXV (?).

(*Rubrica de*) Gaspar de Costa».

Doc. n.º 11

1544, Setembro, 9 - Coimbra

Frei Luís de Montóia, pessoalmente ou por seu representante, contrata com os empreiteiros Jorge Dias e António Lopes a construção dos arcos da abóbada do claustro.

Libro das obras, fl. 137.

+

– «Item a 9 de Setembro de 1544 nos concertamos com Jorge Diaz y Antonio Lopez pedreros que se obligaron de nos fazer los arquiños de boveda da claustro muy bien

labrados y aparellados pera se poder assentar y puestos al pie da obra por precio de dozientos reays por cada vara de arco.

Son onze arcos. Y por verdad assignaron aqui. Y si fuere menester assentar se los ditos empleyteros se obligan de los dar assentados por su jornal o como nos concertarnos. Y por verdad assignaron aqui. Y yo les pagar elos costos y feria como les suelo pagar.

Jor (*sinal*) ge Diaz

Amtonio (*sinal*) Lopez».

Doc. n.º 12

1544, Agosto, 3 – Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com os já conhecidos mestres pedreiros João Luís e Jerónimo Afonso, a construção de pedraria da sacristia e da casa do capítulo do Colégio e Convento da Senhora da Graça de Coimbra, acto a que assistiu Diogo de Castilho, que ficou como fiador das duas partes.

Libro das obras, fl. 139.

– «Item a 3 de Agosto de 1544 nos concertamos com Juan Luís y com Jerónimo Affonso pedreros moradores en esta cibdad que se obligaron de nos fazer la pedraria que nos es necessária pera nossa sacristia y cabydio, *conviene a saber*, tres arcos pequenos en cada casa que tengan de grosso un buen palmo y de alto un buen palmo y torno con las molduras que el señor Diego del Castillo les diere por precio de dozientas y veynte reays por vara.

Item dos arcos en cada casa grandes de dos palmos boos de grosso y de un palmo y medio de alto com las molduras que les dieren por precio de trezientos y veynte reays por vara.

Ytem faran las cimallas que fueren necessárias de un palmo de alto com la moldura da outra cimalla y de leyto com sacada dos palmos boos por precio de ciento y setenta reays <cada vara>.

Item faran las represas que foren necessárias de las molduras de las da claustra mayores en proporcion que las otras y y conforme a los arcos por precio de siete veyntenes por cada una y ser les han medidas com las cimallas y toda esta obra há de yr muy bien labrada y limpia a formon y aparellada pera que se poder assentar.

Item se obligaron de assentar estos arcos grandes y pequenos y dar los assentados y limpios y sanos por precio de un cruzado assi los grandes como los pequenos. Y yo sere obligado a dar les los andamios y cinbrias fechas y puestas.

Ytem se obligaron a fazer toda esta obra daqui a tres meses que este acabada y assentada sin ? dias quisiere. Y dar les hemos dineros por sus ferias como fueren haziendo la obra. Y por verdad assignaron aqui con el señor Diego del Castillo que estuvo presente y salio por fiador de dambas partes.

Fray Luis de Montoya

Diogo de Castilho

Joam Luys

Jerónimo Affonso».

Doc. n.º 13

1545, Janeiro, 12 – Coimbra

O mestre pedreiro, João Luís, um dos segundos outorgantes no contrato da sacristia e da casa do capítulo, realizado em 3.08. 1544, compromete-se, agora, a fazer o arco da casa do capítulo, com o vão de 11 palmos (2,42m).

Libro das obras, fl. 140v.

– «Item a 12 de Jenero de 1545 nos concertamos com **Juan Luis pedrero** que se oblige de nos fazer el arco do cabido de XI palmos de vano y de alquitrave de piedra de Ançan muyto bien labrada y limpia y chanflado solamente y com una sacada pera la represa da boveda y una pia piqueña en una parte y del alto que empine (?) con tres degrados en grosso da pared do arco todo labrado y puesto al pie da obra. Y nos le daremos por este arco y dedgrados quatro mill reays pagados como fuere haziendo la obra. Y mas le damos quatro piedras grandes que tenemos y mas si alguna piedra overe en casa pera los degrados que se hazen en el grosso da pared. Y por verdad assgno aqui. Y dimos le luego dos cruzados ----- DIII^c.

Joam Luys».

Doc. n.º 14

1545, Setembro, 25 – Coimbra

O mestre pedreiro João Diaz compromete-se a fazer uma fresta para o refeitório do Colégio e Convento da Senhora da Graça de Coimbra.

Libro das obras, fl. 141v.,

– «A 25 de Setiembre de 1545, nos concertamos com **Juan Diaz pedrero** que nos há de fazer una fresta pera nuestro refitorio rasgada de ambas partes de cinco palmos y medio de largo y de 13 de alto. Y mas nos dara acabado el portal del refitorio de ocho palmos de largo y doze de alto, todo muy bien labrado y limpio por precio de tres mill y trezientos reays y mas quatro piedras que nos le damos. Y por verdad que fara esta obra y que recibio pera ella mill y trezientos reays y mas un cruzado que le devia das cimallas que assento en nuestra clautra assigno aqui. ----- I U III^c.

Joam Diaz».

Doc. n.º 15

1543, Julho, 16 – Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com os oleiros João Peres - por alcunha “D. João” - e Francisco Eanes “o Velho”, o fornecimento de dez mil canos (canudos) para a drenagem das águas do Colégio da Graça de Coimbra.

Libro das obras, fl.- 143.

+

– «Item a XVI dias de Julio de 1543 años me concerte com **Juan Perez, Don Juan de alcuña, y Francisqu’Iañez o Velho, olleros** que se obligaron de fazer diez

mill canudos de muy buen barro y muy bien feytos contados sanos y de recibir a la porta do forno pera las obras de nuestro colegio por precio de quinientos y sesenta reays por millero, los quales diez mill canudos se obligaron de dar dentro de quinze dias, los seys mill y de aqui a un mes otros quatro mill asy que de aqui a Nuestra Señora de Agosto avran acabado de dar los dichos diez mill canudos. Recibieron logo tres mill reays. A todo esto estuvo presente Antonio Leytan y dixo que conocia estos hombres y que salia por fiador que compliran su palavra de lo que prometen y por verdad assignamos aqui todos.

Fray Luis de Montoya

Dom + Juan

Amtonio Leytão».-

Doc. n.º 16

1543, Outubro, 1 – Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com o imaginário Diogo Jaques a escultura da imagem de Nossa Senhora do Pópulo, com o nicho em que seria colocada (encasamento), pagando-lhe por estas obras o que Diogo de Castilho determinasse.

Libro das obras, fl. 160v.

- Item primero dia de Otubre de 1543 años nos concertamos con Diego Jaques ymaginario estante en esta cibdad de Coymbra que el se obliga de nos fazer la ymagen de Nuestra Señora de Populo con el encasamento que se ha de assentar sobre el portal de nuestra porteria conforme a una traça y padron que nos tiene dado. La qual obra toda ha de dar feyta y acabada la imagen de Nuestra Señora por todo este mes de Otubre e el encasamento fara por todo el mes de **Noviembre** proximo que viene deste año de 1543. E por esta obra le pagaremos lo que Diego del Castillo dixere que vale. Y pera en parte de pago le dimos luego tres mill reays y acabada la ymagen de Nuestra Señora en fin deste mes le daremos otros mill reays y acabado el encasamento le daremos todo lo que restare. Y por verdad assinamos aqui con Juan Gonzales que estuvo presente.

Fray Luis de Montoya

(Rubrica de Diogo Jaques)

Juan Gonzalvez».

Item a 3 de Nobembro nos truxo Diego Jaques la ymagen e le pagamos mill reays como parecí por un conocimiento que tiene Juan Gonzales.

(À esquerda): I U.

Item a 23 de Noviembre de 1543 nos truxo Diego Jacques el sagrario feyto pera el Sancto Sacramento, y dimos le quatro cruzados de los quales tiene el ç¹³⁶ o cinco el sacristan.

(À esquerda): I U DC.

Item a 20 de Diciembre dimos a Diego Jaques un cruzado con que finco pago del sagrario.

(À esquerda):IIII^c.

¹³⁶ Palavra ilegível por causa de um borrão de tinta.

Item a XVI de Febrero de 1544 dimos a Diego Jaques dos mil reays e obligase de dar nos acabado nuestro encasamento muy bien hecho que este assentado pera el dia de Pascua proximo que viene. Y por verdad assigno aqui --

(À esquerda): ----- II U

(*Rubrica de Diogo Jacques*).

Item a 17 de Março de 1544 di a Diego Jaques dos cruzados y por verdad asigno aqui.

(À esquerda): --DIII^c.

Despues le mande con su moço um cruzado.

(À esquerda): --IIII^c.

(À esquerda): -- IX U II^c.

(*Rubrica de Diogo Jacques*).

Doc. n.º 17

1544, Abril, 26 – Coimbra

Diogo de Castilho vistoria a imagem de Nossa Senhora do Pópulo e acompanha a sua colocação no nicho encomendado, tendo sido tudo avaliado, com outros trabalhos anexos, em dez mil reais.

Libro das obras, fl. 161.

- «Item a 26 de Abril de 1544 vido Diego del Castillo el encasamento de nuestra ymagen y lo valio en diez mil realaes con la ymagen que esta feyta e con dos escudos que ha de fazer con sus coroas y duas biliñas en que asientem uno das quinas y otro de una jarra de Nuestra Señora todo muy bien acabado. Y di le luego sobre siete mill y doscientos reays que tiene recibidos desta obra otros mill oytocientos con los quales tiene recibidos nueve mill reales. Y los otros mil le dare daqui a dez dias quando tenga feytos los escudos. Y estara a ver sentar esta obra pera que se siente bien. Y por verdad asigno aquí. Y mas le di otros doscientos reays por la pedrezica que me fizo pera o sagrario. ----- II U.

(*Rubrica de Diogo Jaques*).

Item se pagaron estes mill reays a [*Diego*] Jaques por los escudos -- I U».

Doc. n.º 18

1544, Novembro 16 – Coimbra.

Frei Luís de Montóia incumba Diogo Jaques de fazer mais um sacrário de pedra, com a respectiva peanha, semelbante aos outros dois que já lhe tinba feito.

Libro das obras, fl. 161.

- «Item a 16 de Noviembre de 1544 nos concertamos con Diego Jaques que nos ha de fazer un sagrario de pedraria muyto boo conforme a los dos sagrarios que nos tiene feytos con su peana pera debaxo do (ilegível). Todo muy bien labrado y feyto mellor

que los que fizo hasta agora por precio de seys cruzados y medio. De los quales le dimos luego quatro cruzados y por verdad asigno aquí delante de Graviel de Rosa que salio por fiador de ambas partes y asigno aqui.

----- I U DC.

(Rubrica de Diego Jaques)

Graviel de Rosa.

Item a XXV de Noviembre di a Diego Jaques dos tostons ----- II^c.

Item a X de Diziembre le di un toston ----- C.

Item dia de Nuestra Señora da Ó le di tres tostons ----- III^c.

Item a 22 de Março di a Diego Jaques un toston ----- C.

Item a 4 de Mayo di a Graviel de Rosa pera Diego Jaques un toston C.

Item a 7 de Junio le di CC reays y mas el dia que nos truxo

el sagrario, ----- CC^o

conviene a saber, a 16 de Junio de 1545 le di un cruzado por las ----- IIII^c
 portiñas do sagrario y averiguadas nuestras cuentas hallamos que esta pago de toda su obra y el finca obligado de nos fazer la peana do sagrario que fizo y mas otra peana muy bien feytas y quando me trayga estas dos peanas yo le dare otro toston. Y por verdad assigno.----- IIII^c.

Pague este toston a Diego Jaques.----- I^c.

(À direita): -- III U II^c.

(Rubrica de Diego Jaques)».

Doc. n.º 19

1546, Dezembro, 18 – Coimbra.

Frei Luís de Montóia incumbiu o escultor Diogo Jaques de fazer um crucifixo de cinco palmos, pelo qual, além de uma oliveira, lhe pagaria dois mil reais.

Libro das obras, fl. 161v.

- «Item a 18 de Diciembre de 1546 dimos a Diego Jaques una olivera y obligosse de nos fazer un crucifixo de 5 palmos el qual acabado le daremos por el dos mil reays y maderas pera la cruz. A 8 de Noviembre de 1547 dimos a Diego Jaques quatro cruzados pera pagar a Gaspar Fernandez do porton¹³⁷ e mas outro cruzado do que antes le aviamos dado y por verdad assigno ----- II U.

(Rubrica de Diego Jaques)».

Doc. n.º 20

1543, Agosto, 9 – Coimbra.

Frei Luís de Montóia contrata com o pedreiro António Fernandes a execução das guarnições das paredes do Convento – no documento, impropriamente, dito

¹³⁷ Duvidamos se será *porton* ou *Porto*. Verificar pelo original.

“monesterio” –, de algumas canalizações e outras obras necessárias, que Diogo de Castilho avaliaria.

Libros das obras, fl. 167.

+

- «A nueve dias de Agosto de 1543 años nos concertamos con **Antonio Fernandez pedrero** y se obligo de guarnecer todas las guarniciones das paredes de nuestro monesterio de Nuestra Señora de Graça de Coymbra guarnecidas y pinzeladas por dentro y por de fora muyto bien y fazer los encaneamientos que fueren necessários en la pared dela rua y mas los caños por de dentro y los telhados acabados muyto bien. Por lo qual todo le avemos de dar a treinta y cinco reays por braça del guarnecimiento medido vao por cheo sin fazer diferencia ninguna das cantareras ni dos portales <ni ginelas ni arcos> sino todo medido ala larga por las paredes. Ytem le daremos la cal que fuere necesaria puesta en la obra y el sera obligado a massar la cal y concertarla. Y mas le daremos el tejuelo necesario pera los aljarozes y mas la tella sobida en los tellados. Y el la porna y concertara que quede todo muy bien acabado. Y dar le hemos por los aljarozes y tellas y caños allen de lo que le damos por la guarnicion lo que pareciere a Diego del Castillo que merece mas. Y por verdade asignamos aquí con Juan Gonzales que estuvo presente.

Fray Luis de Montoya

Antonio (*senal*) Fernandez
Juan Gonzalvez».

Doc. n.º 21

1546, Fevereiro, 28 – Coimbra.

Frei Luís de Montóia ou seu representante contrata com Jorge Dias e Antão Lopes a execução das cinco mesas do refeitório do Colégio e Convento da Senhora da Graça de Coimbra.

Libro das obras, fl. 171.

+

- «Item a 28 de Febrero de 1546 nos concertamos com **Jorge Diaz e com Anton Lopez** que se obligaron de fazer nos cinco mesas del refitorio de XVI palmos y tres dedos de complido y de tres palmos y dos dedos de largo y com tres pies cada una que ternan de alto quatro palmos y tres dedos, com las molduras que nos concertamos toda la mesa al derredor y mas faran la mesa traviessa que terna XX palmos de complido y del largo y alto de las otras. Y mas faran los degrados que fueren menester pera debaxo das mesas de un palmo d'alto y otro de largo. Y pagar les hemos por cada mesa pequena mil y cient reays y por la mesa grande traviessa mill y doscientos reays y por cada vara de degrado setenta reays. Y elles seran obligados a dar me assentadas las ditas messas y degrados y yo sere obligado a les dar la cal y albaneria pera el asiento y a pagar les como fueren fazendo la obra. Y los degrados seran cuadrados. Y dimos les luego mill reays. Y por verdad asignaron.

(Dois sinais, um de cada um deles).
(Seguem-se dois recibos e depois):

Item a 24 de Abril de 1546 tenian hechas Anton Lopez y Jorge Diaz cinco mesas pequenas que valen <cinco> y quinientos reays.

Y mas tenian sentadas veynte y cinco varas de degrados que a LXX valen mill y setecientos y cincuenta reays ----- I U DII^c L.

Y mas por el arco que fizieron pera la casa da ministra les damos quatrocientos y cincuenta reays ----- IIII^c L».

Doc. n.º 22

1543, Março, 31 - Coimbra

Frei Luís de Montóia contrata com o serralheiro Gabriel de Rosa a execução de toda a obra de ferro, necessária para o Colégio e Convento da Graça de Coimbra, tomando como modelos, segundo os casos, as peças existentes no Colégios de S. Miguel e em Santa Cruz.

Libro das obras, fl. 181v.

- Item en XXXI dias de Março de 1543, nos concertamos con **Graviel de Rosa cellarero** que nos fara la obra que for necessária pera nosso colegio, *conviene a saber*, ferrollos y fechaduras o aldrabas y machos y femias por los precios siguientes:

Item fara todos los ferrollos grandes que foren necessários pera las puertas da rua y de la porteria y del carro y del cillero por precio de ciento y veynte reays por cada ferrollo que seran conformes a los que estan agora puestos en las portas del colegio de Sant Miguel que salen a la rua salvo dois ¿ tres pera las portas do darro y porteria que seran mayores.

Item fara los ferrollos mas pequenos que seran pera las portas mas pequenas que estan en las celdas o dentro de casa que son conformes a las que estan en las camaras del dito colegio de Sant Miguel o algo mas pequenas pera las celdas por precio de ochenta reays por cada uno.

Item fara las aldrabas que foren necesarias las grandes de palo y medio por precio de treinta reays por cada una por que asy dizen que las pagan en Santa Cruz. Y si yo quisiere algunas que sean la mitad mas pequenas pagar le han la mitad menos del precio, *conviene a saber*, a quinze reays o a sueldo por libra como foren.

Item¹³⁸

Item y toda esta obra se obbligo de fazer muy bien feyta muy limpia y labrada y trayda con tempo ala obra, Y como fuere dando la obra feyta le yran pagando lo que tubiere merecido. Y por verdad deste assunto asignamos aquí nuestros nombres.

Fray Luis de Montoya

Gabriel (*sinal*) de Rose».

¹³⁸ A seguir está cortado: «fara las grades que fueren menester».

Rembrandt - o quadro A Lição de Anatomia do Dr. Tulp e a sua busca incessante pelo auto-conhecimento

João-Maria NABAIS¹

"... As cores são acções e paixões da luz. Na verdade, luz e cor se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencentes à natureza como um todo: ela é inteira e revela-se ao sentido da visão..." (Goethe)

RESUMO

Rembrandt (1606-1669) foi um renomeado pintor, desenhador e gravador holandês. A pintura traz-lhe bem cedo a almejada fama, além de riqueza. Mais tarde irá conhecer toda uma série de privações, incluindo a pobreza extrema - morre sozinho, despercebido por todos e quase proscrito. Contudo, vai ser um dos mais conhecidos pintores de Seiscentos e um dos maiores de toda a história da arte europeia.

Em 1632, com apenas 26 anos, pinta **A Lição de Anatomia do Dr. Tulp**, uma das suas mais importantes obras-primas. O admirável quadro pintado com a técnica **chiaroscuro** (luz|sombra) - confere **uma vitalidade inteiramente nova à arte do retrato em grupo** -, ao representar uma dissecação feita num antebraço. Ao observá-lo todos sentem uma tensão dramática latente, como que hipnotizados pelas mãos do anatomista.

E, aqui reside o seu génio incontornável, ao sugerir numa descrição pictórica detalhada, invulgar à época, o mistério do movimento **voluntário** da mão esquerda já dissecada e fria de Aris Kindt, para um melhor conhecimento do profundo mistério da anatomia humana.

Também, ao adoptar para si o aforismo clássico: **conhece-te a ti mesmo**, Rembrandt retrata com incrível realismo, através de mais de cem auto-retratos, uma das mais pungentes e antigas inquietações do homem, isto é, a descoberta da verdade que existe no íntimo do nosso próprio comportamento.

Palavras-chave:

Anatomia, século XVII, técnica chiaroscuro, auto-retratos, auto-conhecimento.

Abstract

Rembrandt (1606-1669) was a famous painter, draftsman and Dutch

¹ Secretário da Secção de História da Medicina e vogal da Secção de História pertencentes à Sociedade de Geografia de Lisboa. Membro efectivo da Sociedade Internacional de História da Medicina.

printmaker. Early in life, the art of painting gives him the desired fame and prosperity. Later, he will meet a sort of deprivation, including the extreme poverty – he dies alone, unnoticed by almost everyone and recluse. However, he'll be one of the best well-known famous painters of 17th century and one of the leading in the European history of art.

*In 1632, only with 26 years of age, he paints **The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp**, one of his most important masterpieces. The amazing picture painted by the famous technique of **chiaroscuro** - gives a whole new vitality to the art of the portrait group – it represents a dissection made in the forearm. Watching it, we all feel a latent remarkable tension, as if we were hypnotized by the hands of the anatomist.*

At this moment we find his crucial genius, by suggesting us a detailed pictorial description, unusual at that time, through the undisclosed voluntary movement of Aris Kindt's left hand corpse, now dissected and cold, for a better understanding of the profound mystery of human anatomy.

*Also, by adopting the classic Greek aphorism: **know thyself**, Rembrandt portrays with unbelievable realism, through more than one hundred self-portraits, one of the most emotional and old concerns of the mankind, that is, the discovery of truth subsists in the depths of our own behaviour or Self-knowledge.*

Key-words:

Anatomy, 17th century, chiaroscuro technique, self-portraits, self-knowledge.

Preâmbulo

Durante o ano de 2006, celebraram-se em todo o mundo os 400 anos do nascimento do génio de Rembrandt, mas com uma maior relevância no seu País natal, a Holanda, onde uma série de exposições evocativas tiveram lugar, um pouco por todo o lado, sobre a sua vida e obra.



Pintor, desenhador e gravador, **Rembrandt** Harmenszoon² van Rijn³ nasce a 15 de Julho de 1606 na cidade holandesa de Leiden. A pintura traz-lhe bem cedo todo um reconhecimento e fama, além de fortuna. Mais tarde irá conhecer uma série de privações, incluindo a miséria absoluta que o acompanha ingloriamente nos últimos anos de vida solitária, despercebido por todos e quase esquecido. Não obstante, vai-se tornar um dos mais

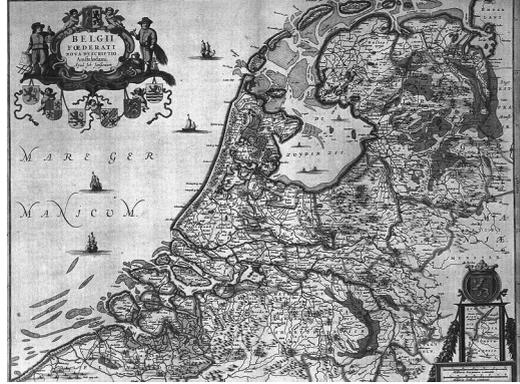
² O uso do patronímico, *Harmensz*, foi influenciado pelos grandes pintores italianos, como Leonardo da Vinci, Rafael de Urbino, Michelangelo Buonarroti, Ticiano. Ver *The Dictionary of Art*, Grove, Macmillan Publishers Limited, Ed. Jane Turner, 25 vol., 1996, p. 152.

³ Rijn ou Rhyn (à letra, *Rembrandt, filho de Harmen do rio Reno*).

importantes criadores holandeses de Seiscentos e de toda a história da arte europeia. Um sumo interventor do Século de Ouro Holandês.

O século XVII, o Século de Ouro Holandês

A Idade de Ouro holandesa é um período ímpar da História da Holanda que corresponde, para todos os efeitos, ao século XVII, no qual o Comércio, a Ciência e a Arte atingem níveis superiores de qualidade, ao converter-se num espaço de tolerância e refúgio para todos os perseguidos e exilados políticos europeus (pessoas de cultura acima da média que frequentemente dispunham de dinheiro e prestígio) e que coincide aproximadamente com o tempo de vida de Rembrandt.



A Guerra dos 80 anos ou Revolta Holandesa (de 1568 a 1648), foi uma guerra de secessão na qual o território englobando aquilo que é hoje os Países Baixos, se tornou um país independente, tanto político como religioso, do domínio espanhol da dinastia da Casa dos Habsburgos, pelo Tratado de Múnster, passando a chamar-se de Províncias Unidas Holandesas. Assim surge uma verdadeira democracia burguesa⁴, em que a classe dominante é formada por representantes do comércio e da actividade mercantil. A república irá perdurar até ao consulado de Napoleão Bonaparte que a incorpora ao Império francês.

É uma fase de florescimento e riqueza para comerciantes e banqueiros, o que faz com que a Holanda se torne numa das nações europeias mais próspera e moderna, onde impera a liberdade religiosa e o livre pensamento.

Povo empreendedor e tolerante vai ser promotor dum dos grandes momentos de criatividade da História. Em 1602, sob a tutela do príncipe Maurício de Nassau, estabelece-se a Companhia Holandesa das Índias Orientais, com sede em Amesterdão que agrupa a maior parte das cidades holandesas e que, com os seus barcos, começa a competir com Portugal (na altura sob o domínio hispânico) no comércio das especiarias, das porcelanas e de outros produtos exóticos provenientes do Levante. Simultaneamente, a Holanda, como País (ou Netherlands), tem uma forte expansão económica, tornando-se uma das maiores potências marítimas, de forte economia de mercado. Paralelamente às correntes comerciais e intelectuais, as ideias da Reforma difundem-se, largamente favorecidas pela tolerância dos seus governantes. O problema da tolerância religiosa vai estar a par do reflexo contra o absolutismo fundamentalista católico de Filipe II, armado com a Santa Inquisição e apoiado pela Igreja de Roma.

Potência mundial por um curto período histórico, centro de um Império Ultramarino com a ajuda do seu grande poder naval, estende as suas rotas comerciais por todo o

⁴ Os Grandes Artistas – *Maneirismo e Barroco, Rembrandt, Hogarth, Frans Hals, Watteau*, Difusão Cultural, 1990, p. 14.

planeta, estabelecendo colónias em lugares tão distantes quanto Suriname (Guiana), parte do nordeste brasileiro, Nova Amesterdão (actual Nova Iorque), algumas ilhas do Caribe, África do Sul (cidade do Cabo), Java e Molucas (Índias Orientais Holandesas) e vai igualmente beneficiar de um crescimento financeiro, científico e cultural sem precedentes, no qual a comunidade sefardita Portuguesa (tendo como paradigmas: Manoel Dias Soeiro ou Menasseh ben Israel, rabino e escritor, amigo pessoal de Rembrandt que lhe pinta um retrato; Bento de Espinosa, filósofo tal como Uriel Acosta; Isaac Aboab da Fonseca, etc.) descendente dos antigos cristãos-novos sefarditas, oriundos da Península Ibérica (a Sefarad judaica), desempenha um papel de relevo, importante no desenvolvimento cultural e económico da República dos Países Baixos, ao desfrutar aqui duma particular liberdade de expressão e de culto.

Amesterdão (ou Amsterdam - a etimologia da palavra provém do rio Amstel que a cruza), burgo de belas residências, prósperas guildas (deriva das associações corporativas medievais), era já um Centro de Comércio e Finança mundial e de manufacturas que prenunciam a próxima Revolução Industrial. As Universidades cultivam um espírito aberto e nelas se reúnem os grandes sábios e artistas da altura, apesar das lutas religiosas e do predomínio do protestantismo calvinista. A Holanda (antiga Batávia⁵) tem governantes liberais, esclarecidos e amigos das artes, em contraponto com os regimes prepotentes e autoritários da restante Europa.

Devido ao ambiente de excelente transigência intelectual, a República holandesa atrai cientistas, pensadores e humanistas de toda a Europa, ex. René Descartes, grande filósofo, matemático e erudito francês, vive em Leiden, de 1628 a 1649.

É natural que este caldo de cultura e de pessoas com gosto pelas *coisas do espírito* facilitasse o surgimento de um número considerável de indivíduos excepcionais que vão impulsionar este pequeno e nascente País independente, do Norte da Europa, nos vários ramos da **Ciência** (Christiaan Huygens – matemático, físico e astrónomo, Simon Stevin - matemático e físico flamengo, Anton van Leeuwenhoek – inventor do microscópio, criando as bases da biologia celular ou citologia, Jan Swammerdam - entomologista e microscopista, o primeiro a descrever os glóbulos vermelhos; Nicolaes Tulp – anatomista; Franciscus Sylvius – médico e professor (fisiologista, químico e anatomista); das **Artes** (*Pintura* - Rembrandt, Vermeer - do quadro *Rapariga com brinco de pérola*, Frans Hals, Jan van Goyen, Albert Cuyp, Adriaen van Ostade, Ferdinand Bol, Jan Steen, etc., *Arquitectura*, *Escultura*); da **Filosofia** (Erasmus de Roterdão, Espinosa); da **Literatura**, Joost van den Vondel, o mais proeminente poeta e dramaturgo do Seiscentos holandês; da **Música**, **políticos** e **governantes** (*Guilherme I, Príncipe de Orange*, Maurício de Nassau) e também na navegação com os **exploradores** Abel Tasman, Willem Barents e muitos mais.

Rembrandt van Rijn⁶ (1606-1669)

É no meio dum clima de prosperidade, respeito pelo indivíduo e na capacidade de criação dos seus artistas que se ilumina o génio de Rembrandt. Será o nono e último

⁵ Batavos (latim, *batavi*), nome dado durante o Império Romano, aos povos bárbaros germânicos que habitavam a região do delta do rio Reno, a que corresponde *grosso modo*, o território actual dos Países Baixos.

⁶ Hendrik van Loon, *A Vida e a Época de Rembrandt*, Livraria José Olympio, Editora, Rio de Janeiro, 1941.

filho⁷ de um moleiro, Harmen Gerritsz van Rijn (*sobrenome, devido ao seu moinho na margem do rio Rijn=Reno*) e da mãe Neeltge, filha de um próspero padeiro. De 1613 a 1615, começa a frequentar a Escola Latina como preparação para a universidade. Este colégio tem origem de outras escolas medievais, criadas inicialmente nos mosteiros e mais tarde da responsabilidade da própria municipalidade (autarquia).

Aqui se ensinavam as humanidades ou artes liberais, tais como gramática, retórica, oratória, aritmética, geometria, astronomia e música. O ensino era baseado na literatura clássica. Rembrandt deve ter estudado com alguma profundidade os temas bíblicos e a mitologia da antiguidade, pois aparecem com alguma profusão na sua obra, como são exemplos: *Moisés*, *Betsabá com a carta do Rei David*, *A Lapidação de St.º Estêvão*, etc..

Os pais teriam tido alguma sensibilidade para dar a este filho, (de modo contrário aos outros irmãos que irão ser simplesmente artesãos) uma educação diferente, ao matriculá-lo com apenas catorze anos ainda incompletos, na Universidade local de Leiden (20 de Maio de 1620), a mais antiga dos Países Baixos, pólo de cultura humanista e teológica, mas que logo abandona – *os estudos superiores interessam-no pouco*⁸, pois sempre se preocupou mais pela análise do conjunto de telas penduradas na biblioteca – passando a dedicar-se quase por instinto à pintura. Enceta estudos como aprendiz de Jacob van Swanenburch durante três anos e depois, em Amesterdão, com Pieter Lastman, pintor prestigiado, dos mais influentes da Holanda de então, regressado há pouco de Itália, conhecido pelas suas pinturas históricas que o inicia na técnica *chiaroscuro* ou *claroscuro*, prática esta que seria fulcral na sua arte.

Por volta de 1627, retorna à sua cidade natal, Leiden, para trabalhar já no seu estúdio com Jan Lievens⁹, discípulo de Lastman. Logo a seguir, começa ele próprio a dar lições de pintura, tendo tido, como alunos seus discípulos, alguns nomes que vão ficar na história da pintura holandesa, são exemplos: Carel Fabritius, Philips de Koninck, Nicolas Maes e Gerrit Dou (ainda com quinze anos¹⁰) que mais tarde se vai notabilizar, ao pintar, entre outros quadros, *A Dona de Casa Holandesa* (1660) e *A Mulher com Hidropisia* (1663) - Museu do Louvre. Ainda hoje, põem-se em questão a autenticidade de várias das obras atribuídas ao mestre, ex. O Cavaleiro Polaco (c. 1655), que podem bem, ter sido concluídas por alunos-aprendizes, sob a influência da competência tutelar da técnica do mestre.

Datam também deste tempo as suas primeiras águas-fortes, desenhos, esboços e a série obsessiva de dezenas de auto-retratos (possíveis criações sobre imagens de *um outro Rembrandt* com novas emoções ou sentires, vividos pelo próprio), pintados numa longa sequência cronológica, desde os vinte anos, indo até ao ano da sua morte. Será possivelmente, o artista que mais o terá feito - um sentimento único na busca incessante do próprio auto-conhecimento que o vai acompanhar até ao derradeiro

⁷ Rembrandt, Lionello Puppi, Thames & Hudson, Dolphin Art Book, London, 1979, p. 3.

⁸ Iniciação, Cadernos de Informação Cultural, A Vida e a Arte de Rembrandt, Lisboa – 1943, pp. 3,4.

⁹ A colaboração entre ambos foi tão intensa e recíproca neste período que causa por vezes alguma dúvida aos especialistas, a quem atribuir a autoria de certos trabalhos executados nesta fase.

¹⁰ *The Dictionary of Art*, Grove, idem, *ibidem*, p. 153.

suspiro de vida -, o que permite segundo Lavater, observar a evolução do carácter com a idade, pelo estudo evolutivo dos traços fisionómicos¹¹ 12.

*Em 1631 muda-se para Amesterdão, cidade mais animada e cosmopolita do que a vetusta Leiden, ficando hospedado na casa de Hendrick van Uylenburgh, um marchand local de sucesso. Por sua interposição pinta as primeiras incumbências oficiais e uma das mais marcantes obras-primas, **A Lição de Anatomia do Dr. Tulp** (1632) que, definitivamente, o lança numa carreira de sucesso com reputação de pintor brilhante embora pouco convencional - tinha na altura 26 anos. Dois anos depois casa com a sobrinha de Hendrick, em 22 de Junho de 1634¹³, o que lhe traz fama, prestígio e prosperidade económica com encomendas de vários trabalhos bem remunerados pelos ricos e poderosos da classe média-urbana, tal como Constantijn Huygens¹⁴, com quem mantém útil correspondência e lhe abre as portas a outros mecenas e *Stadtbouders*¹⁵, tornando-se um dos pintores mais solicitados no finais da década de trinta.*

Enquanto a sua mulher foi viva, teve uma vida desafogada e feliz do ponto de vista pessoal e profissional. Em 1639, Rembrandt e Saskia vivem numa casa luxuosa no Bairro Judeu de Amesterdão que mais tarde se vai converter na futura Casa-Museu de Rembrandt. Dos quatro filhos que teve, só Titus (Tito), que nasce em 1641, sobrevive até à idade adulta. No ano seguinte morre a sua adorada esposa com apenas 30 anos, duma doença consumptiva prolongada, possivelmente tuberculose¹⁶, o que se pode considerar como o ponto de viragem no percurso da sua vida.

*Quase ao mesmo tempo, em busca da serenidade perdida, termina um dos quadros mais famosos e polémicos, **A Ronda Nocturna** (ou **A Mudança de Guarda da Companhia do Capitão Frans Banning Cocq**) - óleo sobre tela, 363 x 438 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdão. Temos aqui mais uma vez empregue a técnica do *Chiaroscuro* (claro-escuro)¹⁷. Há no entanto um problema, a pintura não é bem aceite pelo oficial que a encomendou, por achar que a sua imagem não tinha tido o suficiente destaque, pois a posição que ocupa na hierarquia a isso o determina, já que devia ser ele o grande protagonista e não toda a companhia de arcabuzeiros, para além de questionar*

¹¹ L'Univers de Rembrandt, Henry Bonnier, Les Carnets de Dessins, H. Scrépel, Paris, 1969.

¹² Johann Kaspar Lavater (1741-1801), autor dum tratado sobre a arte de conhecer os homens através da sua fisionomia, considerado o fundador da fisiognomia (gr. *physiognomia*, arte de conhecer o carácter humano pelas feições do rosto) ou a arte de conhecer a personalidade das pessoas através dos traços fisionómicos.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 155.

¹⁴ Pai do famoso cientista Christiaan Huygens, descobridor dos anéis de Saturno e da lua Titã, a segunda maior do sistema solar.

¹⁵ Stadthouder (em holandês: *stadhouder*), cargo político similar a "regente" nas antigas províncias do norte dos Países Baixos que envolvia funções executivas.

¹⁶ A partir dos séculos XVII e XVIII, com a realização de autópsias, inicia-se o estudo da anatomia, o que permitiu identificar estruturas com aspecto de tubérculos, principalmente nos pulmões dos doentes; assim a tuberculose começa a ser melhor compreendida e recebe o seu nome actual.

¹⁷ Palavra italiana que significa à letra "claro-escuro". Uma das técnicas inovadoras da pintura empregue inicialmente, por Leonardo Da Vinci que se caracteriza pelo uso do contraste e da dualidade entre luz e sombra, para representar um objecto, criando um efeito tridimensional. Com Caravaggio há um acentuar por oposição dramática do efeito *chiaroscuro*, origem do Tenebrismo, pelo tratamento especial dado à luz, ou seja, a oposição qualitativa ou quantitativa da intensidade do contraste, entre cada uma (luz e sombra), faz realçar os objectos e as pessoas envolvidas na pintura e, as sombras daí resultantes, no limite do absoluto tornam-se pura obscuridade.

igualmente o alto preço da mesma. Outro dos juízos negativos e que levantou acesa polémica, é de Rembrandt, grande retratista, não ter conseguido aqui diferenciar as várias nuances nas expressões dos rostos de cada um dos guardas, pois além do mais, cada um deles também se tinha associado e bem, para custear o valor acordado pelo quadro.

Rembrandt começa a ser criticado por pintar aquilo que muito bem entende e interpreta, a seu belo prazer e, não o que ficava previamente decidido. Estava tão preocupado em explorar a sua própria subjectividade e os problemas ligados à composição artística, tal como a luz e a importância da iluminação na sua linguagem pictórica que o motivo da pintura se tornava secundário. As pessoas deixam de ser valorizadas, passando a ser meros interventores e figurantes no acontecimento em si. Segundo Jacob Burckhardt¹⁸, “... *Rembrandt, já não se preocupa com veracidade das coisas pois só a aparência lhe interessa... Para si, os acontecimentos, as personagens e as coisas da natureza só existem na medida em que o ar e a luz possam exhibir aí o seu jogo singular...*”¹⁹. Gradualmente, principia o seu longo e aflitivo declínio.

Vive maritalmente durante alguns anos com a ama do seu filho Titus, Geertje Dircks. Esta, para piorar as coisas, processa-o em 1649, por quebra de promessa, e reivindica que a sustente financeiramente ou então se case com ela. Sem alternativas, o nosso mestre-pintor, com a situação financeira a degradar-se, exerce alguma da pouca influência que ainda detinha para a mandar internar num hospício.

Hendrickje Stoffels que de início foi modelo para alguns dos quadros, torna-se sua governante, amante e mãe de mais dois filhos. Um deles, Cornélia, será o único filho a sobreviver-lhe (além da neta Titia, filha de Titus), pois Titus († 1668) como Hendrickje († 1663) e todos os outros quatro filhos morrem antes do mestre.

Contudo, já toda a fortuna se dissipara quando, em 1656, o Tribunal declara Rembrandt insolvente, em consequência da total ruína financeira, apesar do seu sucesso como pintor, professor e negociante de arte; isto, devido às imensas dívidas acumuladas pela vida faustosa que não se coibia de levar nos dias em que o dinheiro para si não constituía problema, com a sequente e inevitável bancarrota.

Uma das muitas outras possíveis razões foi a queda gradual da sua popularidade no gosto do público holandês, compensado por um progresso patente no conteúdo das obras, continuando a trabalhar até tarde na vida, com igual entusiasmo.

Entretanto, a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) assola a Europa com o seu cotejo sangrento de conflitos militares afectando várias nações - especialmente a Alemanha -, tendo por base um longo historial de disputas e rivalidades religiosas entre católicos, protestantes e luteranos, envolvidos no intenso jogo político pela supremacia das várias casas dinásticas europeias e logo mais na conquista da hegemonia comercial com redefinição de novas fronteiras.

Também a Reforma Protestante, há pouco triunfante nas Províncias Unidas, exorta no regresso às origens dos valores e dos princípios morais cristãos de cada indivíduo e à prática do zelo religioso, na humildade e na contenção, tais como eles são expressos na Bíblia, para uma boa prática do espírito evangélico. As igrejas reformadoras tornam-

¹⁸ Jacob Burckhardt (1818-1897), historiador e filósofo suíço, reconhecido como o *pai* da história da cultura.

¹⁹ Citado por Michael Bockemühl, em *Rembrandt, 1606-1669, Taschen, Germany, 2001, p. 63.*

se naturalmente, mais sóbrias, discretas e modestas, o que concorre para o decréscimo de obras de arte, tais como, Pinturas, imagens de santos, ornamentações e paramentos nos seus interiores, muito distante do luxo e da ostentação das catedrais católicas.

Rembrandt é um artista que solitariamente, tentava impor o seu estilo num tempo conturbado da História Ocidental, em que a Holanda é governada por uma burguesia cada vez mais opulenta e imperial e, tal como muitos outros criadores, ficou à mercê de empréstimos fáceis de credores implacáveis, muitos sem escrúpulos, o que leva à decadência de uns, ao alcoolismo e suicídio de outros ou a recolherem-se a instituições de caridade como mendicantes, tal como, o pintor de paisagens Jacob van Ruisdael.

Porém, o nosso génio não se irá deixar afectar de princípio, pelas várias contrariedades surgidas, mantendo o mesmo ritmo de produção e qualidade do trabalho; nem o nível da sua cotação artística será muito afectado neste exigente mercado de arte.

Mas após um inventário realizado em 25 e 26 de Julho de 1656²⁰, todos os seus bens (coleções de arte e antiguidades raras, velhas esculturas, pintura flamenga e italiana, arte oriental, armas e armaduras, múltiplos objectos *bric-à-brac*, etc.) são leiloados ou vendidos, incluindo a casa sumptuosa que comprara com Saskia no Bairro Judeu e ainda, o extenso e rico património remanescente. Continua a pintar sem descanso pois nada mais lhe resta fazer. Desaparece do número dos vivos num estado de puro ostracismo, em Amesterdão, no dia 4 de Outubro de 1669, sendo sepultado em campa rasa, desconhecendo-se ainda hoje a sua localização precisa. No cavalete, deixa um último quadro, por terminar. Mostra o seu quarto: uma cama simples, uma cadeira quebrada, mais um espelho sem moldura e uma mesa rústica.

Estava tão pobre e debilitado que morre na miséria indigente, incompreendido por todos e praticamente esquecido²¹. Até o jazigo da sua mulher Saskia, teve que vender e durante anos muito pouco dele se falou. Em seu testamento deixa “*algumas roupas de linho ou lã, as minbas coisas de pintor e as telas*” que, redescobertas 200 anos mais tarde marcam um dos pontos culminantes da História da Arte.

Hoje, a posição eminente de Rembrandt é relativamente recente, pois durante muitos anos, tanto peritos como críticos tinham as suas preferências por pintores como Rubens, Gerrit Dou e Nicolaes Berchem.

O Artista Criador na Arte Holandesa²²

O Barroco (designação “pérola imperfeita”, ou por associação de ideias *jóia falsa*) é um período estilístico e filosófico na História da sociedade ocidental dos séculos XVI-XVII (Europa) e XVII-XVIII (América), inspirado na devoção religiosa, dominada pelo impulso da fantasia e da paixão com o controlo da natureza pelo homem. São exemplos de artistas barrocos: Caravaggio, Rubens, Rembrandt, El Greco, Velásquez, Vermeer, Murillo e Ribera, entre outros.

²⁰ Rembrandt, Lionello Puppi, idem, *ibidem*, p.8.

²¹ Jan Mens, *Rembrandt*, Editora Ulisseia Lda., 1966, p. 327 - “O cortejo não era comprido; só os irmãos Francen, os pintores Christian Dusart e Cornelius Suytboff tinham insistido em prestar a última homenagem ao velho artista. Como ninguém quis tomar a palavra, a cerimónia durou pouco... era meio-dia.”

²² Marcel Brion, *Rembrandt*, Editions Albin Michel, Paris, 1946.

Rembrandt passa à História como artista barroco sobredotado, além de reconhecido pintor de retratos pelo seu profundo entendimento do rosto, expressão da alma e do carácter da natureza humana; é também notável na técnica e na arte da gravura²³ (talvez a arte mais típica do século XVII holandês), como desenhador de águas-fortes, pontas-secas, etc., que vai influenciar durante gerações o estilo de muitos dos seus pares. Pinta exaustivamente, imagens bíblicas do antigo testamento (em especial, aspectos relevantes da vida e trato judaico²⁴, tema que recorrentemente o atraía, o que contribuiu para alimentar as dúvidas em relação à sua orientação religiosa), passagens mitológicas e cenas históricas. Todo o seu acervo²⁵ de obras poderá atingir várias centenas entre pinturas, esboços, gravuras e desenhos²⁶, de que muitas ainda se questiona se são da sua autoria.

A despeito de nunca se ter ausentado da região dos Países Baixos - a visita de estudo obrigatória a Itália, norma habitual dos seus pares, jamais a realizou²⁷ -, aperfeiçoa-se habilmente na dualidade técnica *claro-escuro* de princípio influenciado por Caravaggio²⁸, em que os efeitos no complexo jogo de luz e sombras recriam e modelam o espaço e as formas, de modo singular, usando a cor muitas vezes apenas como mero suporte, o que induz assim efeitos cénicos distintos, com uma forte componente dramática visual. Os muitos desenhos e quadros sobre motivos históricos baseados em cenas bíblicas e da Antiguidade Clássica - em que os modelos são retratados de maneira mais humana e realista -, são notáveis pela mestria dos traços, sendo um registo vivo e apaixonado do tempo em que viveu. A grande série de auto-retratos e demais personalidades que pintou, muitos delas pertencentes à cada vez mais influente alta burguesia holandesa, demonstram uma profunda atenção e sensibilidade para os vários aspectos do carácter e temperamento humanos, para lá da sua grande habilidade em descrever os mais ténues e imperceptíveis estados de alma. Também se podem notar nele influências do pintor flamengo Rubens (pelo brilho e colorido irresistível que emanam da sua pintura), e de Ticiano, na forma livre como utiliza o pincel.

A partir dos 25 anos de idade, Rembrandt introduz na sua arte um estilo pessoal inovador que se afasta da forma suave e agradável aos sentidos de pintar, dos artistas holandeses coetâneos, influenciados pela técnica e cânones dos mestres italianos. Vai pintar o que a sua sensibilidade filtra através do olhar, sem se preocupar tanto com o rigor do acontecimento, em si. A pincelada espessa, por vezes sobrecarregada de óleo e tinta, ao criar efeitos especiais de cor, forma, luz e sombreados, alia uma ilusão peculiar que obriga o observador a guardar uma certa distância da tela, para melhor apreciar todo o conjunto.

²³ Rembrandt and the nude – prints by Rembrandt van Rijn (1606-1669), The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1996/7.

²⁴ Ivy Judensnaider, *Rembrandt e os Judeus em Amsterdã: algumas considerações entre arte e ciência*, Revista Digital Arte, Ano III, Número 3, 005.

²⁵ *The Dictionary of Art*, Grove, Macmillan Publishers Limited, Ed. Jane Turner, 25 vol., 1996, p. 152.

²⁶ Rembrandt – la luz de la sombra, Biblioteca Nacional de España, Bibliothèque Nationale de France e Fundació Caixa Catalunya, 2006.

²⁷ *The Dictionary of Art*, idem, *ibidem*, p. 152.

²⁸ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), pintor italiano pioneiro da Escola Barroca de Pintura cujo fim buscava, a procura dum Realismo emocionalmente intenso.

Com ele não haverá fórmulas secretas nem saberes ocultos. A sua paleta está assente em pigmentos mais comumente usados e ensaiados do ponto de vista comercial naquele tempo. Os Países Baixos, no século XVII, eram um centro de produção em larga escala de tintas de qualidade, ao conseguirem atingir um progressivo e selectivo grau de pureza.

Em muitas pinturas de Rembrandt podem-se facilmente encontrar cores constituintes à base de pigmentos artificiais, tais como: o branco-sujo, o azul-cobalto, amarelo-estanho, diferentes tipos de carmim, escarlates, além de diversos tons de ocre, grandes quantidades de pigmentos naturais, desde outros ocres, a terras de Siena, brancos marfim e titânio, amarelos, cinzas e castanhos.

Outra prática utilizada na pintura desde o tempo de Leonardo da Vinci²⁹, era a técnica do *sfumato*, criada por ele para dar a sensação de profundidade, tanto na forma como no volume, em que sucessivas camadas de cores são misturadas gradualmente para conseguir uma transição imperceptível de tons e cores. Rembrandt mais uma vez vai adoptá-la com grande perícia para as suas famosas transparências, num jogo perfeito de luz e obscuridades.

A sua pintura realista está imbuída do espírito Barroco, especializado em retratos, cenas de interior das casas, paisagens, naturezas mortas e acontecimentos populares³⁰.

Quase todas as obras encontraram em vida de Rembrandt, tanto críticos maldizentes como entusiastas admiradores apaixonados, pois o realismo intransigente do artista pelo primado do real não agradava a muitos, mas nunca será totalmente ignorado pela crítica coeva³¹.

Acompanhando a sua ascensão social meteórica pela fácil fortuna, a elite burguesa de Amesterdão vive muito bem e cada vez mais aprecia ver o grau de qualidade do seu nível de vida reflectida em arte. Mas um quadro será apenas um *móvel* que se pode pendurar, um objecto mais de decoração para cobrir e embelezar paredes vazias e lisonjear a vaidade *naïf* do burguês novo-rico que gasta assim o dinheiro que não podia ser mais investido em lucros comerciais.

A arte holandesa, especialmente na pintura, democratiza-se, escolhendo a residência burguesa e as sedes das corporações como boas opções de escolha e intervenção.

O sucesso nos mares traz à Holanda e ao seu povo, no século XVII, uma exaltação de grandeza, bem-estar e entusiasmo, em especial para Amesterdão³², verdadeira capital e primeiro entreposto mercantil e cultural mundial, pós a acção de globalização empreendida pela saga dos descobrimentos portugueses no século anterior. Os ricos mercadores e comerciantes, inebriados pelo franco sucesso, promovem o desenvolvimento das artes tornando este pequeno País, no maior mercado de arte da Europa. Aqui tudo se pinta, desde ricos burgueses a gente simples, oficiais de associações a guardas, médicos e camponeses, cidades e paisagens, até moinhos, portos, batalhas e

²⁹ A Pintura foi uma, de entre muitas das suas capacidades de expressar o seu imenso conhecimento e saber. O segredo, segundo ele, era *saper vedere* (saber ver), simplesmente, aprendendo, a olhar para as coisas. Charles van Doren, *Breve História do Saber*, 2.ª Ed., Caderno, Asa Editores, 1991, p. 178.

³⁰ Michael Bockemuhl, *Rembrandt, 1606-1669: The Mystery of the Revealed Form (Basic Art)*,

³¹ Lionello Puppi, *Rembrandt, idem, ibidem*, p. 31.

³² A Vida e a Arte de Rembrandt, Cadernos de Informação Cultural, Lisboa, 1943, p. 5.

cenar marítimas, etc., e também quase tudo se pode comprar e vender numa verdadeira azáfama própria duma metrópole rica e cosmopolita.

O quadro *Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*

(óleo sobre tela, 216 × 170 cm, museu Mauritshuis, Haia - Holanda)

Foram três os quadros pintados por Rembrandt, envolvendo um trabalho (retrato) de grupo: ***Lição ou aula de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*** (1632), ***A ronda nocturna*** (1642) e ***Os síndicos da corporação de tecelões de Amesterdão*** (1662), curiosamente executados a intervalos regulares e todos eles considerados dos mais marcantes do pintor e que tantos debates têm despertado ao longo dos tempos.



Por uma questão de afectividade e gosto pessoal vou relevar o primeiro quadro, talvez a mais famosa e revolucionária pintura deste génio (só equiparado a *Ronda Nocturna* ou aos *Síndicos da Corporação de Tecelões*) acabado de chegar vindo da sua terra natal – Leiden, para se impor rapidamente na próspera capital do império económico holandês, Amesterdão.

A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp³³, encomendado pela Associação de Cirurgiões (Surgeons Guild) desta cidade, é uma tela que representa uma cena de grupo, muito na moda, ao retratar uma instituição social símbolo da classe média-alta. Neste quadro, em particular, alguns membros da ordem médica são pintados num acontecimento grupal, sugestivo da sua eminente profissão³⁴. A grande burguesia liberal estabelecida e bem endinheirada, pagava o que fosse preciso aos seus artistas para ser perpetuada no futuro, por meio destes trabalhos, fazendo intervir com toda a pompa e ostentação, a imagem e roupagens que o seu poder igualmente inspirava.

Vive-se um período irrepetível, correspondente à Idade de Ouro da História da Holanda, em que a Cultura, a Ciência e o Comércio Mercantil elevam o poder e a influência política holandesa, ao nível de uma potência mundial que atinge o seu apogeu no século XVII, **o século de Rembrandt**.

O quadro pintado com a famosa técnica do *chiaroscuro*, herdada de Caravaggio, confere *uma vitalidade inteiramente nova à arte do retrato em grupo*, ao apresentar uma dissecação evidenciando a anatomia do antebraço, feita em 16 de Fevereiro de 1632 na sala de conferências da corporação; mais tarde irá começar a ser feita no próprio teatro anatómico. A data aparece na parede do fundo, por cima, à direita da cabeça da figura em posição mais elevada, ao lado da assinatura do pintor que pela primeira vez assina com o seu nome de baptismo, *Rembrandt. ft: 1632*, sem ser com as iniciais *RHL*, *Rembrandt Harmenszoon of Leiden*, sinal de uma superior autoconfiança e de uma nova tomada de consciência, ao conferir a si mesmo uma relevância marcante para a posteridade

³³ Ludwig Münz e Bob Haak, Harry N. Abrams, Inc., *Rembrandt*, Nova Iorque, 1984, pp. 16, 58,59.

³⁴ Gerard Baldwin Brown, Duckworth, *Rembrandt, a study of his life and work*, London, 1907, pp. 232-239

digna dos mestres italianos: Ticiano, Rafael, Michelangelo. Há dois protagonistas de que se tem a certeza quem são, um é o próprio Dr. Nicolaes Tulp (1593-1674), *Praelector Anatomiae da Guilda de Cirurgiões*³⁵, nomeado anatomista municipal, aqui com 39 anos, grande médico à época, cirurgião, erudito, professor e político, sentado num cadeirão de braços, com um largo chapéu preto de abas, símbolo do seu estatuto social, olhando para um ponto indefinido; o outro, é o do cadáver, de nome Aris Kindt, deitado numa mesa de madeira, recentemente enforcado por assalto à mão armada mas que no quadro é o centro de todas as atenções, donde irradia uma intensa luminosidade que se esvai para a periferia, numa progressão de meios-tons e penumbras, de modo a dramatizar toda a cena ainda mais acentuada pela presença psicológica dominante do cirurgião – estas *aulas* de Anatomia eram simultaneamente uma oportunidade para sublinhar o poder mágico do médico aliado aos seus conhecimentos técnicos³⁶. Em volta, aparecem sete personalidades, algo distractivas, elegantemente vestidas de preto (com os seus rufos brancos como ornamentos) mas um pouco inquietas, em que talvez só duas ou três, possivelmente (as mais próximas e atentas às movimentações do Dr. Tulp) serão médicos; os outros assistentes podem muito bem ser da respeitável elite burguesa da cidade que não queria perder uma oportunidade para se perpetuar (um, Hartman Hartmansz.³⁷ segura um escrito com os nomes deles), estando mais preocupados na aparência final como vão ficar democraticamente retratados para a posteridade, em relação à restante assistência do auditório que aqui não aparece, na qual se incluem o próprio pintor e o preparador técnico da autópsia³⁸. No canto inferior direito, surge um livro de texto volumoso que pode muito bem ser, o muito em voga Atlas de Anatomia de Andreas Vesalius (1514-1564)³⁹, A **Fábrica** do Corpo Humano [*De Humani Corporis Fabrica*] publicado em 1543, o *primeiro grande livro da ciência médica moderna*, segundo William Osler. Agora “o anatomista⁴⁰ oferece ao pintor uma visão dessexualizada da nudez”⁴¹.

Historicamente, 1600 é a data da primeira autópsia pública, realizada por Ján Jesenský (1566-1621) em Praga. Há um primeiro quadro anatómico datado de 1603, de Aert Pietersz, retratando o Dr. Sebastiaan Egberstz. de Vrijt rodeado por vinte e oito membros da guilda de cirurgiões⁴².

Há vários aspectos e alguns paradoxos a ter em conta. Neste tempo, só se dava permissão para realizar uma autópsia por ano que, como seria normal, teria de ser feita no período de Inverno pela maior dificuldade da conservação dos corpos noutra

³⁵ Conhecido pelo *Vesalius de Amsterdão* pelos seus pares. *Rembrandt, the complete edition of the paintings*, Bya Bredius (revised by H. Gerson), Phaidon Press Ltd, London, 1969, p. 582.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 582.

³⁷ *Rembrandt, the complete edition of the paintings*, idem, *ibidem*, p. 582.

³⁸ Rembrandt, in the *Mauritshuis*, idem, *ibidem*, p. 94 – aqui é referido serem todos médicos cirurgiões.

³⁹ Médico belga, considerado o *pai* da moderna anatomia.

⁴⁰ Herófilo (335 a 280 a.C.), médico grego (Herophilos), nascido na Ásia Menor. Foi dos primeiros a basear suas conclusões na dissecação humana, sendo reconhecido como o primeiro anatomista da história. Com Erasistrato fundou a célebre Escola de Medicina de Alexandria.

⁴¹ Jean-Claude Bologne, *História do Pudor*, Teorema, 1996, p. 94.

⁴² Rembrandt, in the *Mauritshuis*, idem, *ibidem*, p. 98.



verdadeiro acontecimento socialmente mundano, vestindo-se as pessoas a rigor, para nele poderem participar.

Um dos paradoxos do quadro de Rembrandt⁴³ é a dissecação ser feita no antebraço, pois o mais natural seria a primeira incisão do ponto de vista prático se iniciar na parede abdominal para o estudo das vísceras, devido à sua rápida deterioração, subindo depois ao interior da caixa torácica (ver, do mesmo pintor, a *Lição de Anatomia do Dr. Jan Deijman*, 1656).

Uma das especulações era que estavam na moda os primeiros estudos dos linfáticos, devido aos recentes trabalhos de William Harvey (circulação sanguínea) e Marcello Malpighi (estudo dos capilares); o nosso professor queria enfatizar assim a sua preocupação na investigação primordial desta nova matéria médica, sem seguir as normas usuais e rigorosas da dissecação.

No entanto, o mais provável é que o nosso artista quisesse preservar, numa hora de inspiração, um momento raro, isto é, a relação intemporal entre estruturas anatómicas e respectiva função, com a preciosa ajuda do Dr. Tulp, de olhar vago perdido no infinito, para se obter um melhor entendimento ou compreensibilidade do profundo mistério da anatomia humana.

Esta pintura de grupo é verdadeiramente inaugural, comparada com o perfil de outros trabalhos do mesmo género, até aí realizados à data. Rembrandt vai quebrar com os preceitos artísticos tradicionais, ainda em vigor, esquecendo tudo o que se tinha pintado anteriormente, ao valorizar em primeiro lugar pela sua importância, um acontecimento histórico. Antes, havia um padrão de desenho rígido, apoiado numa coreografia estática em que os elementos representados obedeciam a uma hierarquia bem definida, consoante o lugar mais ou menos relevante que cada um deles ocupava, na corporação profissional em que se inseriam. O suporte visual, através da forte imagem do cadáver seria mais um aspecto acessório, extrínseco, como pretexto para o encontro social, *inter-pares*, de modo a se sentirem, já imortalizados no porvir imaterial do tempo.

⁴³ Ivy Judensnaider, *Rembrandt e os Judeus em Amsterdã: algumas considerações entre arte e ciência*, Revista Digital Art &, Ano III, Número 3, 2005.

Ao dramatizar toda a cena, Rembrandt faz com que o conjunto de elementos figurantes em presença, se convertam igualmente em protagonistas, valorizados pela intensidade das várias expressões da mímica facial assim como pela atitude gestual obtida com a postura que cada um adopta entre si, adquirindo a pintura uma uniformidade e uma tensão emocional, invulgar à época. Inesperadamente, a luz decaindo de modo mais intencional, centrada sobre o cadáver, sugere ao observador, ser este o ponto fulcral de toda a composição pela sua intensa luminosidade, para onde o olhar se inclina quando tudo o mais mergulha num jogo subtil de sombras e penumbra, sem limites precisos.

Há um contraste evidente entre o *livor mortis* do corpo morto, inerte, rígido e ao mesmo tempo sereno, e a percepção de que tudo à volta, apresenta movimento e pulsa energia. Mais ainda, se compararmos com outro quadro do género, *Lição de Osteologia do Dr. Sebastian Egbertsz*, por Thomas de Keyzer, pintado treze anos antes, em 1619, em que tudo está ordenado de modo muito elementar e formal, como cenário equilibrado dum *decor* feito à medida, em *pose*, em demanda da perene imortalidade.

Rembrandt estava determinado a mudar este estado de coisas. Tal como noutros quadros seus, como *A Ronda Nocturna*, *A Noiva Judia*, os muito auto-retratos, etc., segue o seu caminho habitual, ao concentrar-se no âmago do estudo psicológico das personagens, transmitindo uma força interior que extravasa para toda a pintura como se adquirisse ela própria vida e acção.

No quadro *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp* há uma tensão dramática latente, concentrada nos espectadores, incluindo as figuras ilustres desenhadas na tela, todos à espera que a qualquer momento aconteça algo de extraordinariamente emocionante, como que hipnotizados pela mão direita do anatomista que, com uma pinça (ou *fórceps*), segura os tendões do músculo *flexor digitorum superficialis* e, pelo movimento aparente insinuado pela sua mão esquerda que se apresenta com os dedos semi-flectidos, descortina-se a função do músculo.

Este quadro é mais um exemplo da relação privilegiada que periodicamente, se estabelece entre Arte e Ciência, no caso particular, a inserção do *Realismo* (que afirma o primado do real sobre o ideal) no contexto do pensamento científico da época e a busca das formas como esses vínculos naturalmente irrompem dum nada aparente, para assim lograrmos atingir uma nova percepção e entendimento da delicada tessitura da História da Ciência. Ou dito de outro modo, para tentarmos almejar um nível superior do saber e a uma melhor compreensibilidade do Homem, da Natureza e do Mundo, ante um ente superior a que se convencionou chamar Deus.

E aqui é que reside o génio incontornável de Rembrandt van Rijn que nos seus vinte e seis anos, talvez não se tivesse apercebido do significado e da importância da obra-prima que ele havia acabado de criar, ao sugerir-nos numa descrição pictórica detalhada, o mistério do movimento *voluntário* da mão esquerda já dissecada e fria de Aris Kindt,

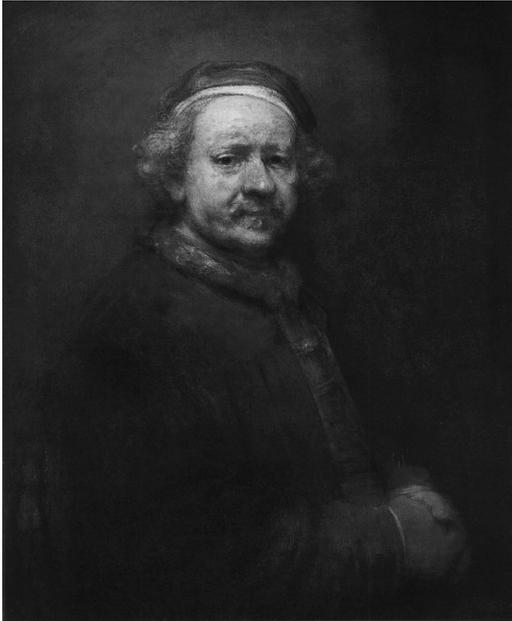
Vão ser necessários mais 100 anos para o pudor científico ter coragem para se abalançar a dissecar o corpo da mulher, já sem vida.

Amsterdão, tal como Leiden, que se destaca pelas colecções de corpos dissecados e bem preservados, torna-se um centro de referência no campo da anatomia humana desde os tempos do grande Vesalius.

O auto-conhecimento em Rembrandt

À entrada do templo de Delphos está escrito:

“... *Homem conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os Deuses*”



Platão, Spinoza, Freud e Edgar Morin fazem parte de uma tradição de filósofos que antevê no autoconhecimento, uma conquista para uma superior realização, ao promover bem-estar e liberdade para quem o pratica. Este propósito ético tem origem no enunciado do oráculo de Delfos que tanto influenciou o pensamento Socrático: *Conhece-te a ti mesmo*⁴⁴.

Rembrandt vai passar horas frente ao espelho, a estudar a sua fisionomia (do grego *physiognomía*, ou a *arte de conhecer o carácter pelo rosto*) pela observação atenta dos traços primaciais ou de certas linhas distintas do rosto, ou seja, como formar o seu próprio autoconhecimento.

Isto permite-lhe descobrir e perceber a evolução da representação facial com a idade - nos muitos esboços que o acompanham de modo obsessivo até o fim -, na demanda permanente para um verdadeiro autoconhecimento, ou seja, baseado na experiência introspectiva, íntima e consciente, sentida nas várias etapas no percurso da vida e nas tomadas de decisão sempre difíceis de adoptar, sobre o rumo que queremos para a verdadeira realidade do nosso viver. E, o verdadeiro saber, segundo o fundamento da razão humana, em Sócrates, leva o indivíduo a agir correctamente, com consciência e, todo aquele que assim age torna-se um homem vero, realmente autêntico, pronto a praticar o bem para intentar alcançar a felicidade⁴⁵.

É notável a grande série de auto-retratos⁴⁶, em distintas poses e estudos de expressão - a *visão do artista*⁴⁷ desde adulto jovem até ao ano da sua morte - e também de outras tantas individualidades que desenha com mestria, muitos delas pertencentes à cada vez mais influente burguesia holandesa, o que comprova uma

⁴⁴ Do Latim, *nosce te ipsum*.

⁴⁵ Jostein Gaarder, *O Mundo de Sofia*, Editorial Presença, Lisboa, 1995, p. 68.

⁴⁶ David Spence, *Rembrandt - Vida de um pintor de retratos*, Grandes Artistas, Lisboa, Texto Editora, 1999.

⁴⁷ Expressão usada historicamente bastante mais tarde.

profunda atenção e sensibilidade para os vários aspectos do carácter e temperamento da natureza humana, para lá da sua grande habilidade em salientar os mais ténues e subtis estados psicológicos, fruto duma grande introspecção.

Com a motivação dos seus desejos e sonhos na busca perene do autoconhecimento, Rembrandt retrata-se transversalmente, como a querer revelar-nos o seu espírito interior, com um desapiedado realismo através de mais de cem desenhos, pinturas e águas-fortes. São exemplo entre muitos: *o artista no seu estúdio* (1626-28), *auto-retrato (a/r) com a boca aberta* (1629), *a/r em jovem adulto* (1634), *a/r com chapéu de veludo e pluma* (1638), *Rembrandt apoiado no muro de pedra* (1639), *a/r de 1657 e 1659* e, outros três no último ano de vida - 1669. No decorrer de tal existência, toda e qualquer imprevista contrariedade ou má-fortuna que provocasse algum abalo emocional, era por ele registado de um modo frio e desapaixonado tal como as páginas íntimas de um diário.

Os auto-retratos de Rembrandt formam um capítulo invulgar na História da Arte. Ao longo dos anos, a expressão amarga da sua mímica torna-se prenunciadora de um destino cruelmente infeliz, ao reflectir, a própria tragédia pessoal da alma humana que irreversivelmente, se acentua na velhice com a idade. Todo o conjunto constitui uma das mais honestas, pungentes e reveladores autobiografias, alguma vez feita, reproduzindo a nossa incapacidade para aceitarmos de ânimo leve, a fragilidade do Homem perante a transitoriedade da vida.

Poder-se-á especular outra razão para o elevado número de auto-retratos, ter a ver com o seu desejo íntimo de sempre - ao ser assim divulgado, passar a estar mais facilmente reconhecido e deste modo, tornar-se comercialmente, mais vendável⁴⁸.

Durante toda a sua vida, Rembrandt empenhou-se ao máximo, para ser consagrado tanto do ponto de vista artístico como social, mas o seu feitio difícil, teimosamente rebelde e obstinado, aliado a uma atitude deliberada de violação das regras de arte em vigor, vão explicar em parte a letargia póstuma a que foi vetado⁴⁹. Como muitos outros génios da História, é dono duma personalidade singular, tão rica como multifacetada e por isso mesmo controversa, com as suas próprias idiossincrasias associadas a incontornáveis pécadilhos, o que vai fomentar em boa parte do público de então, um contínuo afastamento. Começa assim, a ser-lhe destinado um lento ostracismo, a que não é indiferente muitas das vicissitudes dramáticas que se abateram sobre si e a sua família, tornando-se um eremita na própria pátria.

Paradoxalmente, no entanto, o seu nome hoje cada vez mais conhecido, eterniza a imagem mítica da Fénix renascida das cinzas. Muitos dos seus trabalhos estão agora expostos nos principais museus de todo o mundo e são popularmente replicados vezes sem conta, em anúncios, *outdoors*, posters, postais, blocos de apontamentos, *tshirts* e múltiplos *souvenirs*. Apesar de toda publicidade que se viveu em 2006 com as comemorações a propósito das efemérides dos 400 anos sobre o seu nascimento, muito há ainda por descobrir pelo estudo e investigação continuada da sua obra⁵⁰.

⁴⁸ <http://bdindependent.com/rembrandtweb/scans/2donaldson/donaldson.htm>.

⁴⁹ *The Dictionary of Art*, Grove, Macmillan Publishers Limited, Ed. Jane Turner, 25 vol., 1996, p. 177.

⁵⁰ In the Maurishuis – Rembrandt, Waanders Publishers, Zwolle, Royal Picture Gallery Maurishuis, The Hague, 2006.

BIBLIOGRAFIA

1. Ludwig, Emil (1881-1948) - *Trois titans: Michel-Ange, Rembrandt, Beethoven*, trad. française par G. Bernard - Paris: Payot, 1930;
2. Focillon, Henri (1881-1943) - *Rembrandt* / Henri Focillon - Paris : Plon, 1936;
3. Van Loon, Hendrik (1882-1944) - *A vida e a época de Rembrandt* - Rio de Janeiro: José Olympio, 1941;
4. Silva, Agostinho da, (1906-1994) - *A vida e a arte de Rembrandt* - Vila Nova de Famalicão: Grandes Oficinas Gráficas “Minerva”, 1943;
5. Lima, Carlos de - *História maravilhosa de Rembrandt: romance biográfico* / Carlos de Lima - Lisboa: Ed. Argo, 1943;
6. Brion, Marcel (1895-1984) - *Rembrandt* / Marcel Brion - Paris: Albin Michel, cop. 1946;
7. Van Loon, Hendrik (1882-1944) - *The life and times of Rembrandt* - London: Ed. Walter Edwards, 1947;
8. Rembrandt (1606-1669) - text by Ludwig Münz - 1st ed. - New York London: Harry N. Abrams's: Thames and Hudson, cop. 1954;
9. SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES - *Exposição comemorativa dos 350 anos do nascimento de Rembrandt: 1606-1956* / Sociedade Nacional de Belas Artes - Lisboa: S.N.B.A., 1956;
10. Zumthor, Paul, 1915 - *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt* / Paul Zumthor - Paris : Hachette, imp. 1960;
11. Marx, Claude Roger - *Rembrandt* - [Paris] : Pierre Tisné, 1960;
12. Zumthor, Paul, 1915 - *A vida quotidiana na Holanda no tempo de Rembrandt*, trad. Rogério Fernandes - Lisboa: Livros do Brasil, [D.L. 1964];
13. Mens, Jan - *Rembrandt*, trad. de José Luís Luna - Lisboa: Ulisses, 1966;
14. Morse, Peter - *Rembrandt's etching technique: an example* / Peter Morse. - Washington: Smithsonian Institution, 1966;
15. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Biblioteca Geral - *Bruegel e Rembrandt* / Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Geral. - Lisboa: F.C.G., 1969;
16. Czobor, Ágnes - *Rembrandt et son cercle*. - Budapest: Éd. Corvina, 1969;
17. Biblioteca Nacional Espanha - *Rembrandt y artistas de su época* - Madrid: B.N., 1969;
18. Rembrandt, Ludwig Munz e Bob Haak, pub. Harry N. Abrams, Inc. New Yorq. 1984;
19. Rembrandt Harmensz Van Rijn, introd. articles by Vladimir Loewison-Lessing, Xenia Yegorova, trad. Vladimir Pozner - 5th ed., revista - Leningrad: Aurora, cop. 1987;
20. Zumthor, Paul, 1915 - *A Holanda no tempo de Rembrandt* / Paul Zumthor, trad. Maria Lucia Machado - São Paulo: Companhia das Letras, 1989;
21. Rembrandt; Hogarth; Frans Hals; Watteau, trad. Pedro Tamen - Lisboa: Difusão Cultural, 1990;
22. Michel, Émile - *Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps* - Paris: Hachette et Cie., 1893;

23. Cabanne, Pierre, 1921 - *Rembrandt*, trad. Maria João Leal de Faria Albuquerque, Maria do Rosário Luiz Gomes Castro Pernas, dir. artística Peter Knapp, Christine Sahuc - Lisboa: Verbo, D.L. 1994;
24. UNIVERSITY OF CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum - *Rembrandt and the nude* - Cambridge: University of Cambridge, 1997;
25. Museo de Bellas Artes de Bilbao - *De lo divino a lo humano: Rembrandt en la Biblioteca Nacional*. - Bilbao, 1998;
26. Spence, David - *Rembrandt: vida de um pintor de retratos*, trad. Maria João Fontainhas - 1ª ed. - Lisboa: Texto, 1999;
27. Rembrandt Álbum, Berlin: Globus Verlag.
28. Bredius, A., (1855-1946) - *Rembrandt: the complete edition of the paintings* - 3.ed./rev. - H. Gerson, London: Phaidon, 1969.
29. Wright, Christopher, 1945 - *Rembrandt and his art* London : Hamlyn, 1975.
30. De Vries, A. B. (1905-1983) - *Rembrandt in the Mauritshuis*, Magdi Toth-Ubbens, Wiebo Froentjes; introd. H. R. Hoetink - Alphen aan de Rijn: Sijthoff & Noordhoff International Publishers, 1978.
31. Puppi, Lionello, *Rembrandt* trad. Pearl Sanders. - London: Thames and Hudson (A Dolphin Art Book), 1979.
32. *A corpus of Rembrandt paintings*, J. Bruyn. [e col.]; colaboração de L. Peese Binkhorst-Hoffscholte; tradução por D. Cook-Radmore - The Hague [etc.]: Martinus Nijhoff Publishers, 1982-1989.
33. Wetering, Ernst Van de, *Rembrandt: the painter at work*, Amsterdam University Press, cop. 1997.
34. Rembrandt [textos] David Bomford [e col.] - New ed. - London: National Gallery Company, 2006.

<http://openlibrary.org/search?ftokens=ppzozldaqvqb>

Súmula Biográfica

João-Maria Nabais é médico-escritor e Pediatra. A sua obra literária (poesia) consta de quinze livros publicados, entre eles: O Silêncio das Palavras (1992); Novos Navegantes (1998); Sons de Urbanidade (2001); Interior à Luz (2003); Terra de Húmus e Neblinas (2007). Por três vezes, premiado com o Prémio ANTÓNIO PATRÍCIO de Poesia. Medalha de Mérito Cultural da Associação de Escritores Médicos e Jornalistas de Bucareste – Roménia / 2004.

Já ultrapassou as duas centenas de artigos e ensaios publicados, em jornais e revistas da especialidade, nas áreas das Ciências da Saúde, História da Medicina, Judaísmo, Arte, Música e Literatura.

Fez até hoje, mais de quarenta comunicações, sobre História da Medicina incluindo conferências científicas nacionais e internacionais relacionadas com a gesta dos médicos sefarditas portugueses, e também de História da Arte.

Membro de entre outras instituições, da Sociedade de Geografia de Lisboa e vogal da Secção de História e História da Medicina, da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte e da Sociedade Internacional de História da Medicina.

O museu de arqueologia de vila viçosa

Jeannette U. Smit NOLEN¹

Com esta comunicação pretende-se apresentar o Museu de Arqueologia de Vila Viçosa depois da sua completa renovação, realçando quatro aspectos diferentes desta instituição. (fig.1)

O museu

Fundado nos inícios dos anos 50 pela Fundação da Casa de Bragança por proposta de Abel Viana, o museu faz parte do conjunto de museus da Fundação da Casa de Bragança em Vila Viçosa. Reabriu no dia 1 de Maio de 1999 depois de uma renovação completa tanto dos próprios espaços como das suas colecções.

Há quem ainda se lembre dos vasos, mal colados, cobertos de gesso e ainda com terra agarrada que faziam parte do antigo Museu de Arqueologia de Vila Viçosa. Naturalmente todas estas peças foram limpas e restauradas, o que muitas vezes significou desmontá-las e recomençar os restauros de raiz (fig.2)



Fig.1- Fachada do Castelo.



Fig. 2 - Pote tipo Ibérico antes do restauro

¹ Arqueóloga e Colaboradora da Fundação da Casa de Bragança

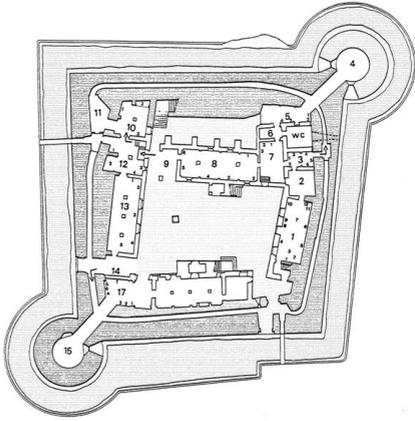


Fig. 3 - Planta do Museu.

O edifício

O Museu está instalado no piso térreo do Castelo de Vila Viçosa (fig.3), e decidimos tratar este edifício como o núcleo museológico principal. Obviamente não alterámos rigorosamente nada na configuração do castelo, até por que o edifício já sofreu muitas ampliações, «arranjos» e «restauros» desde a sua construção original em 1279.

Por duas vezes incluímos no circuito a passagem que circunda o castelo dentro do seu muro exterior (fig.4). Tentámos ao máximo respeitar e chamar a atenção para pormenores arquitectónicos mais

significativos. Infelizmente, por causa de vários desníveis no percurso que não podiam ser disfarçados, o acesso à exposição por cadeira de rodas é apenas parcialmente possível.

Além disso, para respeitar as linhas, superfícies e espaços do edifício, não utilizamos painéis informativos grandes para a interpretação das colecções expostas, mas pequenos textos em formato A4 referentes a temas gerais, explicativos do material exposto ou da época em questão. Estes textos são adaptados aos visitantes mais numerosos (crianças de escolas primárias e secundárias); os estudiosos encontram dados mais pormenorizados quanto as proveniências e cronologia das peças em pequenas fichas ao lado das vitrinas. Toda esta informação repete-se no Roteiro a venda no local. Também por esta razão as vitrinas foram pintadas numa gama de tons cinzentos para não inserir cores alheias ao edifício.

Encontrámos limitações relativamente aos espaços disponíveis ou à sua sequência, e também restrições na possibilidade de instalação das vitrinas ou da sua iluminação. Para simplificar a electrificação do edifício o arquitecto responsável para a presente modificação teve a infeliz ideia de iluminar muitas das vitrinas por baixo, pela base. Foi uma solução que obviamente não resultou porquanto deixa a superfície superior das peças às escuras. Além disso causa a dilatação das pupilas mesmo através do vidro fosco que serve de fundo da vitrina, de maneira que o visitante fica quase às cegas. Este problema está a ser rectificado pouco a pouco, junto com outros de menos gravidade. Constitui uma prova, aliás evidente, que um museu é uma entidade viva e nunca está, ou deve estar, parado.

O percurso já estava preconcebido pela planta do castelo e por várias núcleos tal como os mosaicos da villa romana de Pardais, que apenas cabem na sala abobadada duma das torres, ou uma fonte baptismal que certamente merece um lugar de destaque



Fig. 4 - Sala 3; espólio da Herdade da Chaminé e a entrada pelo preâmbulo.



Fig. 5 - Sala 15; fonte baptismal do terceiro quartel do Século XII.

ao ambiente. O facto do ambiente, dentro deste castelo, que tem muros exteriores de cerca cinco metros de espessura, ser muito estável e fresco, mesmo que esteja húmido, faz com que muitas peças se tenham adaptados. No entanto possivelmente vai ser necessário de retirar a importante colecção de moedas portuguesas proveniente do castelo de Portel. Caso sim, será construída uma vitrina estanque com sistema de desumidificação para este núcleo.



Fig. 6 - Sala 13; sala abobadada do quotidiano dos períodos Moderno e Contemporâneo.

(fig.5). Consequentemente o percurso sofre algumas incoerências; não podíamos apresentar uma exposição rigorosamente cronológica da vida Alto Alentejana desde a Pré-História até o século passado; todavia aproxima-se deste objectivo. A exposição acaba com uns itens da rica colecção arqueológica do Rei D. Luís.

A Humidade é o nosso grande adversário. Algumas peças metálicas tratadas nos laboratórios de Conimbriga voltam a aparecer com corrosão activa enquanto outras, depois dum período de corrosão activa, encontram-se agora estabilizadas e adaptadas

Por outro lado o Castelo igualmente nos facultou um conjunto de salas grandes e espaçosas, com colunas medievais (fig.6), e abóbadas imponentes proporcionando excepcional requinte e visibilidade. Um ambiente exemplar para um museu de arqueologia.

a colecção

A colecção é singular, uma vez que ilustra uma ocupação numa área muito delimitada – o Alto Alentejo - e ao mesmo tempo uma cronologia muito dilatada. Mostra o desenvolvimento dos habitantes do Norte do Alentejo desde finais do Paleolítico Inferior até inícios do século passado. Com excepção do núcleo de instrumentos mesolíticos de Areosa (Viana de Castelo) quase todo o material exposto provém das propriedades da Casa de Bragança no Alto Alentejo.

Consequentemente o tema da exposição é o seguinte:

O QUOTIDIANO NO ALTO ALENTEJO ATRAVÉS DO TEMPO

Temos entre outros os seguintes núcleos para ilustrar as actividades deste dia a dia de tão longa duração:

- ◆ A Pré-História com vários monumentos megalíticos representados cada um com uma importante presença de placas de xisto (51 no total) das quais 31 mereciam ser expostas.

- ◆ Merece especial referência a grande taça Campaniforme da Casa do Canal.
- ◆ A Idade do Ferro na Herdade da Chaminé com fíbulas hispânicas, vários vasos de fabrico regional decorados com cordões plásticos e outros de bandas pintadas no estilo «Ibérico» (fig.7).
- ◆ Na época da romanização chegou até à Herdade da Chaminé uma abundância de brincos, fíbulas, cerâmica de «paredes finas» e de Terra Sigillata, lucernas moldadas de volutas e copos de vidro.
- ◆ A Villa Romana de Pardais que inclui um mosaico a preto e branco e uma pequena coleção de materiais de construção.
- ◆ As lucernas do santuário de Peroguarda das quais 35 são reconhecíveis quanto à forma enquanto existem ainda 257 asas fragmentadas e 40 bicos para fazer uns 300 exemplares ao menos.
- ◆ Uma sala foi dedicada à epigrafia romana onde estão expostos vários miliários, placas funerárias e duas aras. Curioso é que duas das placas são dedicadas a pessoas de quarenta anos, quiçá uma idade fictícia e arredondada que significa antes a ideia de se tratar de uma pessoa velha²
- ◆ Outra sala mostra o quotidiano durante a época romana; estão representadas, entre outras, espécimes do adorno pessoal, do comércio, da agricultura e de vários ofícios tais como as carpintarias, olarias (fig.8), pedreiras e a indústria têxtil.
- ◆ Um núcleo extenso é dedicado às necrópoles de Serrones, Padrãozinho e Torre das Arcas, com quatro sepulturas, de tipologias diversas, reconstituídas (fig.9) e o restante espólio cujo contexto sepulcral conseguimos reconhecer, agrupado por túmulo.



Fig. 7 - Sala 8; conjunto de cerâmica de fabrico do Alto Alentejo.



Fig. 8 - Sala 8; conjunto de cerâmica de fabrico do Alto Alentejo.



Fig. 9 - Sala 11; sepultura 27 da Herdade de Padrãozinho reconstituída. Primeira metade do Século III.

² Agradecemos ao Doutor José d'Encarnação para esta observação.

- ◆ Também existe um tesouro de moedas romanas proveniente de Juromenha, constituído por 21 Antoniniani dos Imperadores Galieno, Cláudio e Quintilo e mais três Asses de Valenciano e Honório. Todas estas moedas se encontram em estado «flor do cunho».
- ◆ A Idade Média infelizmente está muito mal representada apenas por uma candeia e um fragmento de uma taça com decoração de corda seca. No entanto os períodos modernos e contemporâneos figuram com pequenos, mas significativos, núcleos tal como as boticas do próprio castelo e do convento de Chagas e os *ateliers dos falados alfaiates de Portel*. De destacar é um fragmento de uma inscrição de ano 1379 com a ordem de D. Fernando ao Mestre Henrique Gil para a construção do Torre de Menagem do próprio Castelo.



Fig. 10 - Sala 17; Ídolo Pré-Colombiano em forma de Divindade Solar. Equador; Séculos I-V d.C.



Fig. 11 - Machados neolíticos de sílex da colecção de D. Luís.

Para finalizar juntamos a parte da colecção de D. Luís pertencente à Casa de Bragança na última sala. D. Luís, dum gosto artístico notável, era um coleccionador e conhecedor de arqueologia que reuniu uma importante colecção, hoje separado em dois núcleos, um patente em Vila Viçosa e outro depositado na Faculdade de Ciências de Lisboa.

Trata-se de uma colecção muito ecléctica incluindo núcleos egípcios, pré-colombianos (fig.10), gregos, cartagineses e romanos, além de um estupendo conjunto de 59 instrumentos neolíticos dinamarqueses de sílex (fig. 11)

Estes últimos encontram-se separados do resto da colecção, uma vez que o espaço disponível obrigou-nos apresentá-los à seguir ao material pré-histórico alentejano.

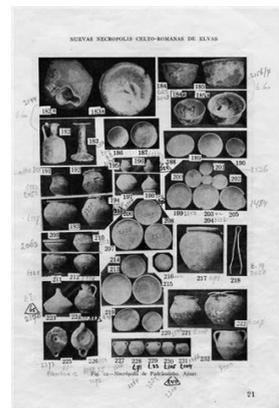


Fig. 12 - Página de um dos folhetos publicado por Abel Viana.

Fontes de informação

É de lamentar que haja uma falta quase completa de informação sobre as 3490 peças existentes, nem existem cadernos do campo das escavações, enquanto o inventário original dos achados é apenas rudimentar além de ser incompleta. Todavia podemos considerar sorte a falta de limpeza e o restauro defeituoso dos artefactos enquanto expostas no antigo museu; os conhecidos folhetos de Abel Viana (fig. 12), com fotografias minúsculas, ainda ajudaram a reconhecer bastantes peças pelas falhas ou sujidade delas. Desta maneira conseguimos descobrir a origem de uma parte significativa das peças provenientes das sepulturas megalíticas e romanas e assim esboçar o quotidiano no Alto Alentejo através dos séculos.

Por consequência o museu de Vila Viçosa retrata a vida da população alto alentejana desde o Paleolítico até aos inícios do século vinte. Era uma vida pobre essencialmente de agricultores, comerciantes e artesãos

Até agora (A.D. 2004) publicamos um roteiro que apresenta o corpo da informação dos textos e fichas, já vistos no museu, quase por completa; enquanto também existe uma guia em língua Inglesa para emprestar aos visitantes estrangeiros.

Onde encontrar nos?

Pode visitar nos no próprio Castelo de Vila Viçosa, ou na nossa *site no Internet*: www.fcbraganca.pt.

O museu de arqueologia de vila viçosa

Apresenta-se o Museu de Arqueologia de Vila Viçosa depois da sua completa renovação.

O mestre carpinteiro Pedro Antunes de Araújo e a edificação de um teatro efémero em Guimarães (1787)

António José de OLIVEIRA¹

RESUMO:

Neste artigo apresentamos um contrato de obra de carpintaria, no qual Joaquim Ferreira Veras, da cidade do Porto, contrata com o mestre carpinteiro Pedro Antunes de Araújo morador nos arrabaldes de Guimarães, a construção de um teatro efémero para a representação de comédias na rua dos Trigais, em Guimarães.

ABSTRACT:

In this article, we present a carpentry labour agreement in which Joaquim Ferreira Veras, from the town of Oporto agrees with master of carpentry Pedro Antunes de Araújo, from the suburbs of Guimarães, the construction of an ephemeral theatre to the performance of comedies in "Rua dos Trigais", in Guimarães.

1. Introdução

Distante vai já a época que, Alberto Vieira Braga difundia uma nova matéria de estudo para a história local vimaranense: o Teatro. Relembramos o seu trabalho publicado em 1936 e 1937, em dois números da Revista de Guimarães, que tinha como tema "Teatro vimaranense"². Trabalho pioneiro associado a uma pesquisa arquivística e

¹ Membro da direção da Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património. Mestre em História e Cultura Medievais. Doutorando em História de Arte na Faculdade de Letras / Porto. Investigador do Cepese - Centro de Estudos da População Economia e Sociedade

² BRAGA, Alberto Vieira – "Curiosidades de Guimarães V. Teatro", in *Revista de Guimarães*, vol. 46, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1936, pp. 231-252; *idem* – "Curiosidades de Guimarães V. Teatro", in *Revista de Guimarães*, vol. 47, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1937, pp. 30-74.

bibliográfica e a análise profunda, fizeram desse artigo um marco indispensável para as gerações seguintes de estudiosos.

Em 1988, Joaquim Jaime Ferreira-Alves lançava uma nova temática para a história de arte portuguesa: a Festa e o Efêmero³. Mais tarde, duas teses de doutoramento alargavam a visão sobre o tema⁴.

No efêmero quase forçado a desaparecer ao acontecimento, se diminutos são os testemunhos que chegaram até hoje para Guimarães, além de relatos narrados pela escrita de um observador⁵, mais raros ainda, são os casos que resistiram ao tempo, de contratos de obra. A função primária da arte efêmera não era a estabilidade e a durabilidade, características próprias de outras expressões artísticas, mas a sua perenidade.

É neste contexto, associado à ausência de infra-estruturas para a concretização de representações teatrais na vila de Guimarães, que obrigaram a um dos seus promotores a mandar erguê-las. É na necessidade de colmatar a falta de espaços para a representação de comédias em Guimarães que devemos integrar o documento que hoje aqui apresentamos⁶.

2. Pedro Antunes de Araújo e a construção do teatro efêmero

A 15 de Maio de 1787, Joaquim Ferreira Veras, da cidade do Porto, encomendaria ao mestre carpinteiro Pedro Antunes de Araújo morador na rua da Madroa, arrabaldes de Guimarães, uma obra efêmera: “*huma caza toda de madeira*”⁷, a construir na rua dos

³ ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – “A Festa Barroca no Porto ao serviço da Família Real na segunda metade do século XVIII”, in *Revista de História*, vol. 5, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1988, pp. 9-67.

⁴ TEDIM, José Manuel Alves – *A Festa régia no tempo de D. João V*, tese de doutoramento apresentada na Universidade Portucalense, Porto, Universidade Portucalense, 1999 (texto policopiado); MILHEIRO, Maria Manuela de Campos - Braga. *A Cidade e a Festa no Século XVIII*, Guimarães, Núcleo de Estudos de População e Sociedade/ Instituto de Ciências Sociais/ Universidade do Minho, 2003. Estes artigos são referidos por ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – “A entrada do Marquês de Fontes na Corte de Roma em 1716: o programa do arquitecto Carlos Gimac”, in *Polígrafia*, vols.11/12, Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 2004/2005, p.35.

⁵ Veja-se por exemplo: CAMÕES, Tadeu Luís António Lopes de Carvalho Fonseca e – *Guimarães Agradecido, aplauso metrico que a celebre academia da muito notavel villa de Guimaraens recitou na presença, e em louvor do Serenissimo Senhor D.Jozé Arcebispo, e Senhor Primaz das Hespanhas, com uma breve narração da Entrada, e Progressos daquelle Principe na mesma villa*, 2 vols, Coimbra, 1747-1749.

⁶ Segundo a classificação proposta por Joaquim J. Ferreira-Alves, esta estrutura momentânea enquadra-se no que designa de “efêmero utilitário” (cit. de ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – “Formas de arte efêmera no duplo consórcio Bragança-Bourbon em 1785”, in *Revista Ciências e Técnicas do Património*, vol. 3, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2003, pp. 105-106).

⁷ No momento da celebração da escritura de obrigação para a obra referida, entre o mestre carpinteiro e Joaquim Ferreira Veras, foram testemunhas presentes: Luís António de Meneses, da rua de Santa Maria e José Francisco Pereira da Silva Alto, da rua Nova das Oliveiras, ambos residentes em Guimarães. “*Obrigaçao de obra de Pedro Antunes de Araujo mestre carpinteiro morador na rua da Madroa a Joaquim Ferreira da cidade do Porto*”, A.M.A.P. = Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães), nota do tabelião Luís António de Abreu, N-1213, fls.185v-186. Documento transcrito na totalidade no apêndice documental. Anteriormente publicamos na íntegra este contrato de obra (OLIVEIRA, António José de - “A construção de um teatro efêmero em Guimarães (1787)”, in *Veduta: Revista de Estudos em Património Cultural*, nº 2, Guimarães, Oficina, 2008, pp. 5-7). Manuscrito referido em primeira mão por BRAGA, Alberto Vieira - *Curiosidades de Guimarães*. V. Teatro”, in *Revista de Guimarães*, vol. 47, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1937, pp. 60-61.

Trigais⁸, para se representarem comédias. Assim, após a autorização do magistrado de Guimarães, a obra foi arrematada pelo mestre carpinteiro, pela quantia de 140\$000 réis, dos quais seriam pagos 19\$200 réis logo no acto da escritura, sendo o demais dividido em dois pagamentos. O primeiro pagamento seria concretizado quando a empreitada estivesse a meio do seu termo, e o restante um mês após a primeira representação teatral. Para além da quantia estipulada, o encomendador obrigava-se a concorrer para o estaleiro com dois oficiais.

A empreitada executada pelos riscos feitos para o efeito⁹, deveria estar concluída com a maior brevidade possível. De acordo com os apontamentos, a obra constaria de “dois andares de camarotes, e cinco na frente, da mesma caza”, com três portas na fronteira¹⁰. Dessas portas, uma delas serviria para o acesso da plateia e as restantes para a servidão dos camarotes. O mestre carpinteiro comprometia-se a executar os bancos e cadeiras que se pudessem acomodar dentro da plateia. Sobre a decoração desta estrutura nada sabemos.

Segundo a escritura notarial, após a representação da primeira comédia, esta construção de madeira teria uma durabilidade de apenas dois meses e meio. Sendo uma manifestação cénica que captava a atenção do público, além de propiciar divertimento, catarse e reflexão, seria normal repetirem-se as representações teatrais para além do número e do espaço temporal estipulado no programa. Deste modo, o encomendador e o executante acordam, que findo este prazo, querendo Joaquim Veras que se continuasse a representação de comédias, este pagaria mensalmente 5 moedas de ouro ao mestre carpinteiro. Tratando-se de uma edificação de madeira, que serviria apenas os propósitos da representação de comédias, e atendendo às condições climatéricas de Guimarães – com elevado teor de humidade e pluviosidade –, o prolongamento da sua existência durante o Outono e Inverno acarretaria certamente, um maior cuidado na sua manutenção por parte do carpinteiro.

Um dado a reter, é o facto deste contrato de obra ter sido firmado na estalagem do “Pintos”, sita na rua dos Trigais. Deste modo, podemos colocar a hipótese que nessa data, Joaquim Ferreira Veras, representante da companhia teatral portuense, estaria alojado nessa hospedaria.

3. Breve nota sobre o artista

Além dos organizadores e intervenientes na construção da arte do efémero, são os artistas e artífices que contribuem para a sua materialização. A rapidez com que têm de executar as empreitadas é uma necessidade na construção do espectáculo efémero. No caso concreto, que aqui apresentamos conseguimos extrair do anonimato um desses mestres carpinteiros vimaranenses o que permite, pois, entender a importância que a arquitectura em madeira, nesse período alcançou, na construção do espectáculo barroco.

⁸ Actual Avenida Alberto Sampaio (cf. A Planta do século XVII - desenho de Mário Cardoso, reproduzida em CARDOSO, Mário – “Evocação”, in *Revista de Guimarães*, vol. 32, Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento, 1922, pp.420- 421).

⁹ No momento da celebração desta escritura, os dois riscos foram assinados pelo tabelião, e pelas duas partes intervenientes.

¹⁰ No contrato é feita a menção a umas escadas.

A obra deste mestre vimaranense Pedro Antunes de Araújo tem passado despercebida aos investigadores, pelo que pouco podemos esboçar sobre o seu percurso artístico. Sabemo-lo apenas, activo em 1775, na igreja da Misericórdia de Guimarães. Por dois contratos de obra firmados na Casa do Despacho da Misericórdia de Guimarães, compromete-se a executar toda a obra de carpintaria da igreja da Misericórdia, bem como a feitura dos taburnos das sepulturas do referido templo.

No primeiro contrato lavrado a 9 de Julho de 1775¹¹, o artista arremata toda a obra de carpintaria da igreja da Misericórdia *“exceto a tampa das sepulturas”*, na forma dos apontamentos, risco e planta que foram assinados por João Ribeiro, escrivão da Misericórdia e pelo mestre carpinteiro. A obra tinha um prazo de execução de seis meses *“que correrão assim que se acabar de fazer a obra de pedraria”*. O mestre arrematou esta empreitada por 390\$000 réis *“sendo por conta desta Santa Caza a ferrage e pregos menos a da escada e capitel do arco”*. O encomendador obrigava-se a fazer o pagamento em três prestações iguais: o primeiro na feitura deste contrato¹²; o segundo no meio da obra; e o restante depois da obra acabada, vista e revista *“pera ver se esta a contento da meza na forma dos mesmos apontamentos risco e planta”*. Para maior segurança do encomendador, o executante apresentava como seus fiadores: João Fernandes, homem de negócio, morador na rua Caldeiroa (Guimarães); e António José Gomes, homem de negócio, residente no rocio do Tournal, da vila de Guimarães.

No contrato seguinte firmado a 24 de Setembro de 1775¹³, Pedro Araújo compromete-se a executar os taburnos das sepulturas da igreja da Misericórdia em boa madeira grossa e seca. No contrato é especificado que *“as tampas de pão das sepulturas da igreja desta Santa Caza”* seriam feitas na forma das que estão na igreja do convento de São Francisco de Guimarães. Não temos menção ao preço exacto desta empreitada, pois a obra foi tratada à peça (sepultura), como podemos verificar neste extracto da escritura notarial: *“por preço cada humas das grandes mil e duzentos reis e as piquenas que o fará a metade das grandes a oitocentos reis que elle mestre carpenteiro pellos ditos preços assim se obrigou a fazer e executar de boas madeiras e serão bem feitas e logo a faz elas e as entallas assim que estiverem asentados os caixilbos de pedra (...)”*.

No momento da assinatura deste contrato, o mestre carpinteiro recebeu 33\$600 réis. A restante verba seria paga no meio e no fim da obra, depois de revista pela mesa da Misericórdia.

¹¹ *“Obrigaçõa a fatura da obra de carpentaria que faz Pedro Antunes”*, A.S.C.M.G = Arquivo Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, Livro de Notas (1775-1799), N-55, fls.19-20. Foram testemunhas presente deste acto notarial: José Madeira Coelho, alfaiate, morador em Guimarães; e Manuel de Sampaio, mestre entalhador, de Landim.

¹² *“(...) e logo pello thizoureiro do cofre foi lançado sobre humas meza o primeiro quartel de cento e trinta mil reis em bom dinheiro que elle mestre carpinteiro contou e acabou serto e a seu poder levou de que dou fe (...)”*.

¹³ *“Obrigaçõa a fatura dos taburnos das sepulturas que faz Pedro Antunes de Araujo carpenteiro”*, A.S.C.M.G, Livro de Notas (1775-1799), N-55, fls.22v-23. Foram testemunhas presentes: Manuel Fernandes Novais, entalhador, da freguesia de São Miguel das Aves e Manuel José de Sousa, servo da Misericórdia.

4. Conclusão

Com este acrescento efêmero, a paisagem urbana da vila de Guimarães que se vislumbrava dos edifícios, renovava-se, abrindo uma das suas ruas aos espectáculos teatrais. Guimarães despertava para as comédias e a rua em cenário desse acontecimento.



Fig. 1 – Antiga rua dos Trigais (C.M.G., 2001)

A importância desta obra efêmera edificada, bem demonstrativa do gosto da época, a escolha para a sua execução de um artista importante a trabalhar na vila na altura, constituem duas achegas para o estudo da arte vimaranense do século XVIII¹⁴.

¹⁴ O autor não pode deixar de manifestar o seu reconhecimento por todos quantos possibilitaram, pelo espírito de colaboração revelado que este trabalho fosse possível. À Dr.^a Teresa Malheiro, directora do Arquivo

5. APÊNDICE DOCUMENTAL¹⁵

1787, Maio, 15 – Guimarães.

Joaquim Ferreira Veras, da cidade do Porto, contrata com o mestre carpinteiro Pedro Antunes de Araújo morador na rua da Madroa (arrabaldes de Guimarães) a construção de um teatro efêmero para a representação de comédias.

A.M.A.P., nota do tabelião Luís António de Abreu, N-1213, fls.185v-186.

“Obrigação de obra de Pedro Antunes de Araujo desta villa a Joaquim Ferreira da cidade do Porto.

Em nome de Deos Amen. Saibam quantos este publico instrumento de obrigação de obra ou como em direito melhor logar haja virem como no anno do nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil setecentos oitenta e sete annnos aos quinze dias do mez de Maio nesta villa de Guimaraens, e na rua dos Trigais della, na estalaje samada do Pintos honde eu tabeliam vim, e ahi achei partes presentes, outurgantes, e aceitantes a saber de huma Joaquim Ferreira de Veras da cidade do Porto, e da outra parte estava, Pedro Antunes de Araujo mestre carpinteiro, e murador na rua da Madroa arabaldes desta villa, ambos reconhecidos de mim tabeliam de que dou fee, e logo na minha presença e das testemunhas ao diante numiadas e assignadas por elle Joaquim Ferreira de Veras foi dito que elle com licença do Magistrado desta villa, tinha detreminado mandar fazer huma caza toda de madeira nesta rua para nella se representarem comedias, na forma de dois riscos, que ficam, assignados por mim tabeliam, e por elles partes, cuja obra a habia tumado elle Pedro Antonio de Araujo, a elle Joaquim Ferreira de Veras cuja caza tera, dois andares de camarotes, e sinco na frente da mesma caza, com tres portas na fronteira, huma para a servidam da platea, e duas para a servidam dos camarotes, com os bancos, e cadeiras que se puder fazer dentro da mesma platea, acumudando se tudo de forma que senão cortem aos cumprimentos das madeiras, so sim as que forem percizas pera as escadas tudo na forma dos sobreditos risco e esta (sic) digo riscos que ficam em poder delle mestre carpinteiro, o qual desde logo continuará com a referida obra com toda a brevidade posível para cuja obra elle Joaquim Ferreira de Veras, enquanto a mesma durar, lhe dara dois officiais sem que // (fl.186) sem que elle mestre pedreiro (sic) digo mestre carpinteiro lhe dé corera a alguma isto em preso e quantia de cento e quarenta mil reis paga esta quantia asim que a obra estiver (sic) digo esta quantia em dois pagamentos hum no meio da factura da obra, e o ultimo, no fim do primeiro, mes, o qual terá principio no dia em que se representar a primeira comedia, cuja caza existira em ser dois mezes e meio, do dia em que se representar a primeira

Municipal Alfredo Pimenta, as facilidades concedidas na recolha e transcrição dos variados elementos e a todos os funcionários da mesma instituição, pela simpatia com que sempre nos acolheram. Á Senhora Provedora da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães Prof^a Doutora Noémia Maria Ribeiro Almeida Carneiro Pacheco, pelo precioso tempo que lhe tomamos na consulta do Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães.

¹⁵ Os critérios usados na transcrição do documento em apêndice foram os seguintes: desdobramento de abreviaturas sem assinalar as palavras reconstituídas; separação de palavras unidas indevidamente; atualização do uso das maiúsculas e minúsculas; manutenção da pontuação original; indicação do final de cada página do original, usando-se o sinal // .

comedia, findos os quais querendo elle Joaquim Ferreira de Veras, que se continue na representaçam das cumedias, este de alugar pagará ao mestre carpinteiro¹⁶ por cada hum mez, cinco muedas de ouro. E logo por elle mestre carpinteiro¹⁷ foi dito que asim aceita esta obrigaçam na forma dita a conta do qual preso, elle Joaquim Ferreira de Veras lhe fez entrega a elle mestre pedreiro (sic) da quantia de dezanove mil e duzentos reis, que elle cuntou e mandou cuntar, e pella achar certa a seu poder a levou, de que lhe dava sua paga raza desta quantia resebida em conta do preso principal por que elle aceitou esta obra. E asim o diceram, quizeram outurgaram e aceitaram de parte a parte, e em testemunho de verdade nesta nota requereram o prezente instrumento donde pediram e concederão os nesesarios que deste tior cumpririam, o que tudo eu tabeliam lhe estupuleu a vista e em nome de quem aceitavam mais toque abzente sendo testemunhas presentes Luis Antonio de Menezes da rua de Santa Maria desta villa, e Joze Francisco Pereira da Silva Alto da rua Nova das Oliveiras desta mesma villa, que aqui assignaram com elles partes ao dipois de lido isto a todos por mim Luis Antonio de Abreu tabeliam o escrevi e declaro dou fee delle mestre carpinteiro levar asi a referida quantia de desanove mil e duzentos reis, testemunhas as mesmas sobredito o escrevi dis a emmenda supra carpinteiro. Sobredito o fiz ao ler desta.

(Assinado:) PEDRO ANTUNES DE ARAUJO

(Assinado:) LUIS ANTONIO DE ABREU

(Assinado:) JOAQUIM FERREIRA DE VERAZ

(Assinado:) LUIS ANTONIO DE MENEZES

(Assinado:) JOZE FRANCISCO PEREIRA DA SILVA ALTO”

The image shows four handwritten signatures in cursive script. From left to right, they correspond to the names listed in the text above: Pedro Antunes de Araujo, Joaquim Ferreira de Veraz, Luis Antonio de Menezes, and Joze Francisco Pereira da Silva Alto. The signatures are written in dark ink on a light background.

Fig.2 – Assinaturas das partes intervenientes no contrato (A.M.A.P., N-1213, fls.185v-186)

6. FONTES MANUSCRITAS E BIBLIOGRAFIA

Fontes manuscritas:

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (A.M.A.P.)

A.M.A.P., nota do tabelião António de Abreu, N-1213, fls.185v-186.

Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães (A.S.C.M.G)

Livro de Notas (1775-1799), N-55, fls.19-20.

Livro de Notas (1775-1799), N-55, fls.22v-23.

¹⁶ A palavra “carpinteiro” foi acrescentada.

¹⁷ A palavra “carpinteiro” foi acrescentada.

Bibliografia:

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – “A Festa Barroca no Porto ao serviço da Família Real na segunda metade do século XVIII”, in *Revista de História*, vol. 5, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1988, pp. 9-67.

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – “Formas de arte efémera no duplo consórcio Bragança-Bourbon em 1785”, in *Revista Ciências e Técnicas do Património*, vol. 3, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2003, pp. 95-108.

BRAGA, Alberto Vieira – “Curiosidades de Guimarães V. Teatro”, in *Revista de Guimarães*, vol. 46, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1936, pp. 231-252.

BRAGA, Alberto Vieira – “Curiosidades de Guimarães V. Teatro”, in *Revista de Guimarães*, vol. 47, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1937, pp. 30-74.

CAMÕES, Tadeu Luís António Lopes de Carvalho Fonseca e – *Guimarães Agradecido, aplauso metrico que a celebre academia da muito notavel villa de Guimaraens recitou na presença, e em louvor do Serenissimo Senhor D. Jozé Arcebispo, e Senhor Primaz das Hespanhas, com uma breve narração da Entrada, e Progressos daquelle Principe na mesma villa*, 2 vols, Coimbra, 1747-1749.

CARDOSO, Mário – “Evocação”, in *Revista de Guimarães*, vol. 32, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1922, pp. 415-421.

MILHEIRO, Maria Manuela de Campos – Braga. *A Cidade e a Festa no Século XVIII*, Guimarães, Núcleo de Estudos de População e Sociedade/ Instituto de Ciências Sociais/ Universidade do Minho, 2003.

OLIVEIRA, António José de – “A construção de um teatro efémero em Guimarães (1787)”, in *Veduta: Revista de Estudos em Património Cultural*, nº 2, Guimarães, Oficina, 2008, pp. 5-7.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – “A entrada do Marquês de Fontes na Corte de Roma em 1716: o programa do arquitecto Carlos Gimac”, in *Poligrafia*, vols.11/12, Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 2004/2005, p.35-70.

TEDIM, José Manuel Alves – *A Festa régia no tempo de D. João V*, tese de doutoramento apresentada na Universidade Portucalense, Porto, Universidade Portucalense, 1999 (texto policopiado).

A informatização do inventário: um novo instrumento de gestão diária do Museu Municipal de Faro.¹

Dália PAULO²

Breve história da Inventariação no Museu

O Presidente João José da Silva Ferreira Neto em sessão camarária de 22 de Fevereiro de 1894 propõe que “*no dia 4 do proximo mez de março, pelo meio dia, em consideração aos serviços prestados à pátria por um vulto tão proeminente da nossa história³, se procedesse à inauguração d’um Museu Archeologico denominado «Museu Archeologico Lapidar Infante D. Henrique»*”. Foi assim que às 11 horas do dia 4 de Março “*se declara solemnemente inaugurado o «Museu Municipal» sôb a denominação de «Museu Archeologico e Lapidar Infante D. Henrique»*” (BOTTO, 1899: IX).

O Cónego Joaquim Pereira Botto, primeiro conservador do Museu, elaborou o *Plano Fundamental da Organização do Museu Archeologico Lapidar Infante D. Henrique*, aprovado em sessão camarária de 15 de Março de 1894. Este documento demonstra uma preocupação na organização/ inventariação do espólio, bem visível nestas alíneas⁴:

“3.º Methodo remissivo na annotação dos quadros ou etiquêtas, com registo das principaes consociações da jazida archeologica.

4.º Matrícula dos monumentos doados ou depositados em livro de honra com a indicação nominal dos dotadores ou depositantes⁵ (foto 1).

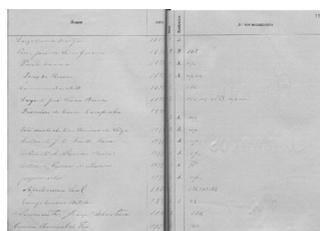


Foto 1 – Livro de dotadores do Museu Archeológico e Lapidar Infante D. Henrique (século XIX)

¹ Texto redigido em 2002

² Arqueóloga. Chefe de Divisão de Museus Municipais e Directora do Museu de Faro (2002-2009).

³ Comemorava-se o quinto centenário do nascimento do Infante D. Henrique.

⁴ Bem como demonstra uma preocupação com dois aspectos que ficaram esquecidos, durante muito tempo, a necessidade de inventariar e relacionar o inventário com os sítios arqueológicos. O Museu Municipal de Faro tem espólios de diversas intervenções arqueológicas mas não possui os respectivos cadernos de campo, desenhos ou fotografias, plantas topográficas ou outros, que constituem elementos fundamentais para que a peça não perca o seu significado e valor históricos. Deve realçar-se que só a partir de 1999 com o Decreto lei n.º 270/99 de 15 de Julho esta questão é legislada, art. 16º, alínea 7.

⁵ Este livro contém as seguintes indicações: n.º de ordem, denominação, observação, quem doa, ano.

5.º O simples depósito de qualquer monumento é garantido por documento camarariamente chancellado entregue ao depositante ficando registado em escripturação especial” (BOTTO, 1899: XI).

O inventário estava organizado por livros de registo divididos por salas de exposições, a começar sempre no número 1. Não havia inventário contínuo e a colecção de numismática⁶ tinha, também, um livro e numeração próprias (foto 2).

A Pereira Botto se deve a organização e classificação meticulosa do espólio. Constituído, inicialmente, por 218⁷ peças exclusivamente de cariz arqueológico. Esta meritória acção leva a que a Câmara seja louvada em 1895 pela Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses (ROSA, 1969: 123).

O Museu estava instalado no edifício dos Paços do Concelho em três salas, como o demonstra o primeiro catálogo do Museu da autoria de Pereira Botto - *Glossário Critico dos Principaes Monumentos do Museu Archeologico Infante D. Henrique* de 1899 (foto 3) – o qual estava organizado, tal como os livros de inventário, por salas.

Em 1914 o Museu muda-se para a Igreja dos Capuchos (foto 4), tendo como director Justino Bívar. É neste período que a colecção do museu se expande e começam a entrar novos objectos - deixando de ser uma colecção exclusivamente arqueológica – tais como algumas pinturas sacras retiradas de edifícios que deixaram de ter função religiosa, como por exemplo o Paço Episcopal e o Seminário e outras de cariz monárquico como

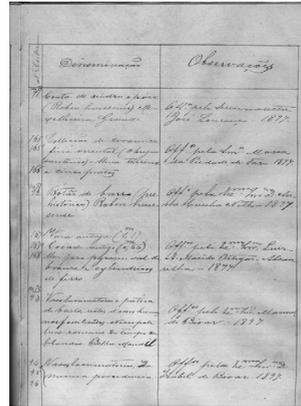


Foto 2 – Livro de Inventário – organizado por Pereira Botto



Foto 3 – Catálogo do Museu Archeologico e Lapidario Infante D. Henrique – 1899



Foto 4 – A exposição do Museu quando instalado na Igreja dos Capuchos, Faro

⁶ Continha vários campos: n.º de ordem, anverso – tipo e legenda, reverso – tipo e legenda, observações – metal, consociação e procedência

⁷ Das quais 21 já pertencentes à autarquia, 44 da colecção de Pereira Botto e os restantes de várias pessoas, tais como Leite de Vasconcelos ou Santos Rocha.

MUSEU ARQUEOLÓGICO INFANTE D. HENRIQUE

N.º 503

SECCÃO

REGISTO DE SECCÃO

N.º

LIVRO PÁG.

REGISTO GERAL

N.º

LIVRO PÁG.

REGISTO ANTIGO

N.º 39

LIVRO PÁG.

OBJETO: *Limtel da Porta de um edifício*

ASSUNTO: *Arquitetura de uma casa de 18.º século. E. Bagnat*

AUTOR: _____ ASSINATURA _____

ÉPOCA: *Régnio de II* LOCAL E DATA _____

MATERIAL: *Mármore* PESO _____ DIÂMETRO _____

INDIÇÕES: ALTEZA: *280* MM X COMPRIMENTO: *1700* MM X LARGURA _____ MM X ESPESURA: *210* MM

PROVENIÊNCIA: *Faro - (Ferreira de Almeida)*

INCORPORAÇÃO DE _____ DE 19 _____

N.º DE CADASTRO _____

Foto 8 – Ficha de inventário em cartão do Museu

FOTOGRAFIAS

CLICHE N.º _____ DATA _____/_____/_____ CAIXA N.º _____

CLICHE N.º _____ DATA _____/_____/_____ CAIXA N.º _____

FOTOGRAFO: _____

OBSERVAÇÕES

Exp. 5/76 - Sala de Arq. de Faro (Arq. de Faro)

Foto 9 – Ficha de inventário - o espaço destinado ao registo fotográfico

Nos inícios da década de noventa o espólio foi na sua maior parte fotografado e organizado em dossiers, os quais, porém, não tinham qualquer relação com as fichas de inventário.

O acervo do Museu é constituído por cerca de nove mil e quinhentas peças, das quais cerca de três mil na área da Arqueologia. As colecções estão organizadas da seguinte forma: número sequencial para todas as colecções¹⁰, mas com a distinção antes do número, o tipo de colecção: Arq. – Arqueologia; FA – Ferreira de Almeida; SA – Santo António.

A necessidade de informatizar/ porquê informatizar?

“É necessário considerar o objecto para além do seu valor estético, ultrapassando a fase contemplativa, e atribuir-lhe novas funcionalidade relacionadas com a carga informativa que possui ou pode produzir” (ANTUNES, 1999:94).

A necessidade de informatização das colecções, do Museu Municipal de Faro, prendeu-se com os seguintes aspectos:

- organização interna do museu: rapidez de acesso à informação, normalização, junção numa mesma ficha a informação, antes, dispersa por diversas pastas;
- tornar o acesso e “uso” das colecções mais rápido para a equipa técnica do museu e para os investigadores que nos procuram;
- cumprir um dos objectivos da nova missão:¹¹ documentar para preservar;
- flexibilidade no tratamento da informação.

Informatizar para nós significa trabalhar para a comunidade/sociedade. É um serviço pouco visível mas imprescindível se quisermos desenvolver um trabalho de qualidade, quer a nível de investigação, quer ao nível de elaboração de exposições ou acções do Serviço Educativo.

¹⁰ Com excepção da colecção Ferreira de Almeida que tem números separados, desde a sua integração no Museu em 1944.

¹¹ A Missão do Museu Municipal de Faro é investigar, conservar, **documentar, valorizar, adquirir** e difundir os testemunhos materiais do Homem na área do Concelho de Faro e numa perspectiva regional com o objectivo de construir uma Memória e Identidade locais que visem um desenvolvimento local integrado e sustentado, para fins de estudo educação e deleite.

É um trabalho que exige meios humanos e materiais especializados, tempo, continuidade e uma atitude de reflexão e crítica, não rotineira/monótona. É importante passar esta mensagem, de um processo aberto, às tutelas, por vezes difícil por ser um trabalho de bastidor, cuja aplicação prática só se faz sentir algum tempo mais tarde.

O Museu Municipal de Faro em 1998 contratou dois técnicos superiores - com formação na área da arqueologia e património cultural - para realizar o trabalho de informatização da colecção, primeiro com um monoposto de trabalho (trabalhavam alternadamente) e em 2001 com dois postos de trabalho.

O Museu Municipal de Faro adquire o programa de inventário informático – *Inarte*¹² - em 1996. Contudo, só em 1998, é que o trabalho realmente começa. É necessário estarmos conscientes de que o programa informático que se adquire não é uma panaceia, mas um instrumento que possibilita uma melhor gestão de colecções se for bem utilizado, não é um fim em si mesmo mas um meio de tornar os nossos espólios mais vivos, dinâmicos e acessíveis. Para isso, é necessário seguir normas de inventário internacionalmente aceites, como as do ICOM (Internacional Council of Museums) e as que foram sendo publicadas pelo IPM (Instituto Português de Museus).

A normalização das fichas de inventário, dificultada pela imprecisão e a omissão das fichas manuais, é um trabalho lento e exigente e que deve ser feito com o máximo de objectividade e respeito pelo objecto a inventariar¹³. A transposição das “deliciosas” fichas manuais com pouca informação e a recolha de mais informação em arquivo, devem ser tratadas de forma o mais normalizada possível, com vista a uma melhor compatibilização com outros museus e inventários.

A falta de informação que temos sobre os objectos que constituem o denominado Fundo Antigo do Museu, não vai aparecer só porque se transferiu a informação para um programa de base de dados; é importante que o técnico que está a informatizar perceba que há campos que não se podem preencher, pois a informação da ficha de inventário tem que ser o mais objectiva possível. É preciso perceber a diferença entre investigação para o inventário e para o estudo tipológico/histórico/contextual do

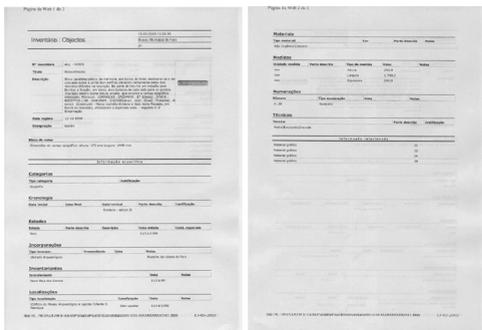


Foto 10 - Ficha de inventário – Inarte Plus

objecto, dado que o inventário transforma o objecto museológico em documento com indicações várias que constituem a sua história de vida.

A informatização permite-nos, pois, relacionar todos os objectos de uma colecção, bem como analisar o objecto/documento de diversos pontos: as exposições em que participou, os vários restauros que sofreu, as várias publicações em que participou.

¹² Comercializado pela empresa Sistemas do Futuro.

¹³ As dificuldades dos técnicos de inventário, de início, foram muitas: primeiro, perceber que no inventário as descrições devem ser breves, que os diversos campos completam a descrição; mas sobretudo na transposição das categorias antigas para as categorias normalizadas do IPM. Muitos objectos foram verdadeiros quebra-cabeças.

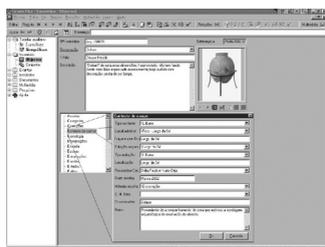


Foto 11 – Caixa para o contexto de campo

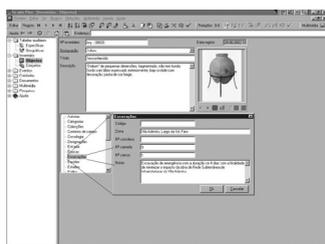


Foto 12 – Caixa para a informação adicional sobre a escavação

As fichas de inventário do *Inarte Plus* (foto 10) são bastante flexíveis, com vários campos em que apenas o número de inventário é de preenchimento obrigatório. Este sistema permite-nos a personalização da ficha consoante as necessidades da colecção que estamos a tratar e a informação que dispomos de momento. Por exemplo, para as peças arqueológicas temos duas caixas adicionais: contexto de campo e escavações (foto 11 e 12), as quais contêm informações importantíssimas para uma peça proveniente de um contexto arqueológico, tais como: coordenadas do sítio, método de recolha, o recolector, tipo de estação, n.º de camada, n.º de campo.

A inventariação através do *Inarte Plus* da colecção de arqueologia é apenas dos objectos arqueológicos que têm valor museológico e não de todos os fragmentos de objectos, cerâmicos ou outros, que o museu possui em reserva¹⁴.

Este novo instrumento de gestão diária dos museus tem imensas potencialidades, pois permite a realização de tarefas no início do estudo de uma colecção; na selecção das peças a expor, na informação rápida, normalizada, sistematizada e fiável a conceder a investigadores e público em geral, no acesso a objectos não expostos ou cedidos para exposições fora do museu.

Na era da tecnologia e da sociedade de informação através das quais podemos ter acesso à informação a partir das nossas casas, o Museu começou a sentir necessidade de disponibilizar a informação das suas colecções via Internet, devido aos constantes pedidos a solicitar informação, quer por parte de investigadores, quer de pessoas ligadas à divulgação turística.

Neste momento estamos a trabalhar nos seguintes aspectos: revisão das fichas de inventário; actualização de fichas de objectos entretanto estudados; revisão de denominações com vista a uma mais adequada gestão e normalização do inventário; inserção de fotografias em ficha (trabalho já realizado a 80%); inventariação de novo material arqueológico proveniente de sondagens realizadas no quintal do convento N.ª Sr.ª da Assunção (actual Museu);

Este trabalho de quatro anos visa ser disponibilizado ao público via Internet, para isso contamos com a parceria da empresa Sistemas do Futuro que nos desenhou a página Web. (foto 13).



Foto 13 – Imagem desenhada pela empresa Sistemas do Futuro – página Web

¹⁴ São programas diferentes na organização e intencionalidade. Este espólio sem valor museológico, no caso do Museu Municipal de Faro, ainda não tem um tratamento informático e organizacional em reservas como pretendemos que venha a ter.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Luís Pequito (1999), “Sistemas de documentação e gestão da informação nos museus”, *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 17, Lisboa p. 91-99.
- CHORÃO, Margarida e SILVEIRA, Adolfo (1999), “O Matriz no Museu Nacional de Arqueologia”, *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 17, Lisboa p. 101-109.
- BOTTO, Joaquim Maria Pereira (1899), *Glossário Crítico dos Principais Monumentos do Museu Archeológico Infante D. Henrique*, Faro.
- BOTTO, Joaquim Maria Pereira (s/d) Dotadores do Museu Archeologico Lapidar Infante D. Henrique (manuscrito).
- BUCK, Rebecca e GILMORE, Jean Allman (1998), *The New Museum Registration Methods*, Washington DC, American Association of Museums.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1998), *Manual de Museología*, Editorial Síntesis.
- SILVA, Raquel Henriques da et ali (coord.) (2000) Inquérito aos Museus de Portugal, Instituto Português de Museus.
- RAPOSO, Luís (1993), “Museus Portugueses com colecções de arqueologia”, *Almadan*, II série, n.º 2, Almada, p.
- RAPOSO, Luís (1997), “Arqueologia em diálogo: o papel dos Museus”, *Arkeos*, n.º 1, Actas do 1.º colóquio de Gestão do Património Arqueológico, Tomar.
- RAPOSO, Luís (2001) *Normas de Inventário Arqueologia*, Instituto Português de Museus.
- ROSA, José António Pinheiro (1969), *Três Pessoas e um Museu*, “Separata dos Anais do Município de Faro”, n.º 1.
- ROSA, José António Pinheiro (1969), *História do Museu Arqueológico Infante D. Henrique*, “Anais do Município de Faro”, n.º 1, p. 121-156.

As Carmelitas do Desterro de Viana do Castelo

Isabel M. R. Tavares de PINHO¹

RESUMO

O Mosteiro do Desterro de Viana do Castelo, a norte de Portugal, foi o último a ser construído na cidade e um dos últimos no país. Num tempo de progresso científico opôs uma fé incondicional, uma crença essencialmente espiritual traduzida no despojamento, simplicidade e austeridade de formas. A grandiosidade volumétrica espanta enquanto convida à elevação, ao louvor e ao recolhimento interior, como um espelho da fundadora da Ordem Carmelita.

ABSTRACT

The Desterro Convent, in Viana do Castelo, in the north of Portugal, was the last to be built in the town and one of the last in the whole country. In an age of scientific advances it offered unconditional faith and essentially spiritual belief translated into the plainness, simplicity and austerity of its forms. The sheer volume of its magnificence astonishes the beholder, while it encourages elevation, praise and inner retreat as if it were a mirror of the Order of the Carmelites' founder.

Convento ou Mosteiro? Generalizou-se a designação de convento para toda e qualquer instituição religiosa, masculina ou feminina, situada num nebuloso passado envolto em qualquer coisa de romantismo. É extremamente difícil procurar clarificar a questão porque as pessoas são avessas a opiniões contrárias àquelas que há muito perfilharam pela tradição do hábito.

Nós que vamos estudando algumas daquelas casas tropeçamos amiúde neste obstáculo cultural, que a explicação simples não parece convencer. A vida do mosteiro é contemplativa tanto para monges como para monjas e inclui a permanência dos seus membros. No caso das casas femininas as razões vão mais longe. A natureza autónoma do mosteiro permitiu, durante longo tempo uma situação geográfica isolada.

¹ Mestre em História da Arte em Portugal pela FLUP

As permanentes invasões e as violações do espaço sagrado nestas instituições, levaram à necessidade de trazer as comunidades femininas para os limites urbanos. Mas o quotidiano monástico não se alterou. As monjas continuaram nos seus redutos, afastadas do século, com os contactos imprescindíveis filtrados por grossas grades de afiadas puas e rodas onde a discrição era total. Mesmo nos momentos solenes o distanciamento manteve-se total e o contacto físico no indispensável, caso dos comungatórios com a diminuta ministra ou substituída por um longo túnel a permitir a passagem exclusiva da mão do celebrante. A clausura permaneceu absoluta e mesmo reforçada com o Concílio de Trento..

Apesar de o convento ser igualmente um instituto religioso a sua vocação é outra, além do serviço a Deus há o serviço aos homens. O Divino chega pela Palavra e pelo auxílio físico e material. Os frades pregavam, ensinavam, cuidavam dos doentes e peregrinos, viviam fora e recolhiam-se para partilhar as esmolas e o catre.

Como as casas femininas estavam normalmente sob orientação dos Gerais das Ordens vulgarizou-se a denominação de convento para todos, mesmo nos casos em que o superior era o Ordinário do lugar.

De novo voltamos ao tema com as Carmelitas vianenses: convento por terminologia mendicante, mosteiro por espiritualidade intrínseca. Antes deste problema comum, outro se levantou, também vulgar nos tempos actuais. A falta de informação nas comunidades acerca das origens do seu património colectivo. Parece estarmos fadados para levantar questões há muito esquecidas. Primeiro os Crúzios que já apresentamos recentemente e agora o mosteiro de Jesus, Maria e José das Carmelitas Descalças, vulgarmente denominado o convento do Desterro de Viana do Castelo, nas várias instâncias fiscais e judiciais dos tempos da exclausuração.

Esta casa monástica surgiu-nos na sequência do levantamento das comunidades religiosas, femininas, de Viana do Castelo. O nosso estudo centrado nas beneditinas, com Viana do Lima como caso singular, necessitava de enquadramento quanto ao desenvolvimento e natureza dos recolhimentos para o excedentário número de elementos femininos no Antigo Regime.

Encontrámos duas fundações beneditinas de génese diversa e curiosa, ambas no século XVI. O aumento populacional e a falta de instalações apropriadas à condição social mostraram a insuficiência do recolhimento franciscano de Santiago existente desde finais do séc.XIV. No dealbar de 500 surge Sta.Ana, seguindo-se meio século depois S.Bento e assim ficou até que o Iluminismo alterando a condição da mulher



Figura 1 – Portal principal (hoje o acesso ao lar de Santa Teresa).



Figura 2 – Fachada da igreja (lado sul).

promoveu a sua educação e a partir de França irradiam os colégios das Ursulinas. Na segunda metade de 700 Viana tem um instituto feminino de Sta.Ursula em que as educadoras de obediência franciscana adoptam a Regra de St.Agostinho pela necessidade de se movimentarem nos meios civis. A outra fundação é a mais tardia ocorrida na vila, hoje cidade. Trata-se do mosteiro do Desterro. Encontrar vestígios dele foi algo complicado e afinal surgiu praticamente incólume. Mudara de nome, vive agora retalhado sob outras denominações, não fora a toponímia urbanística (já um pouco antiga) não o descobríamos.

Passara há muito a estratégia do Venturoso de fazer reunir nos centros urbanos as várias comunidades dispersas como forma de disciplinar e proteger a clausura. Se os dois mosteiros da época das

Descobertas se ergueram nos limites imediatos da urbe, os outros afastaram-se por necessidades de espaço e já sem as preocupações morais e religiosas que haviam ditado os primeiros. Por outro lado em finais do século XVIII a área urbana estava tomada não permitindo levantar estruturas de peso como um colégio e um mosteiro. O colégio ficou na freguesia de Monserrate e o mosteiro do Desterro na freguesia de Sta. Maria Maior a que pertenciam já os beneditinos, mas muito afastado deles. Tão afastado que parece não pertencer à área urbana. Hoje a Igreja chama-se de Nossa Senhora de Fátima e é sede da paróquia com a mesma invocação. Situa-se no largo que se chamou das Carmelitas, para nascente da ponte Eiffel, numa zona de urbanização recente. No que em tempos foi a sua cerca está a escola secundária de Santa Maria Maior, vulgo liceu de Viana e a escola básica Frei Bartolomeu dos Mártires. A recordar o lugar das hortas e do pomar o singelo portal de cantaria de granito mais semelhante à entrada de uma quinta civil que nem a iconografia carmelita individualiza. A estrutura pétrea é uma réplica das máquinas retabulares dos altares laterais. É visível a inspiração na colocação dos capiteis das colunas numa posição diagonal assim como o recorte superior, embora estilizado. Em Idêntica posição as colunas do portal de S.Domingos de Viana que são muito anteriores do século XVI. Este portal foi mudado para o lado norte e é agora o acesso ao Lar de Sta.Teresa, sucessor do Asilo de Protecção às Orfãs em que se transformou o mosteiro do Desterro. Aquele portal foi a entrada principal do recinto monástico, do lado sul, em frente da igreja onde estava igualmente uma cisterna, que um permanente aluimento da rua recorda .

Como se vê temos insistido na denominação de mosteiro. A Congregação dos Carmelitas Descalços a que recorremos para desembrulhar a questão declarou que

efectivamente era comum chamar às casas Mendicantes conventos, mesmo as femininas. No entanto pelo que ficou dito em termos de espiritualidade pensamos mais apropriada a terminologia que usamos. Por outro lado parece-nos que a recusa do epíteto por parte dos carmelitas será uma questão de grandeza, ou seja a sua vocação despojada não aceita a ideia que está subjacente a mosteiro.

Este estabelecimento monástico começou a levantar-se em 1780 por vontade de um natural da Baía, Caetano Correia de Seixas, filho de um vianense bem sucedido, retornado ao solo pátrio. Dos 4 filhos do torna viagem, Caetano, o único rapaz foi para Coimbra onde se tornou lente em cânones, jubilado e cónego doutoral na Sé e residente na Lusa Atenas. Os outros três, donzelas, recolheram-se em S.Bento de Viana onde duas professaram sob o véu do Patriarca. A profunda devoção a S.Paulo e/ou a admiração pelos exemplos carmelitas, deram-lhe o sentido de bem aplicar a imensa fortuna recebida. Já havia patrocinado o Colégio dos Órfãos de Coimbra. É esta a justificação dada pelo Livro da Fundação². No entanto o assunto não fica clarificado se atendermos ao facto do referido livro ser do século XVIII, tempo de apologias e artifícios linguísticos. Qualquer que seja a explicação as diligências e o custeio das obras ficaram registadas e uma enorme tela a óleo, representando e identificando o fundador atestava o seu patrocínio. Estava na portaria do mosteiro como indica o Inventário do Ministério das Finanças e o retratado ostenta um ar muito pombalino, pouco consentâneo com a piedade. O original foi consumido por um incêndio que destruiu parcialmente as instalações no início deste milénio. Ficaram cópias nos anexos da Igreja, feitos recentemente. Aquele benfeitor não viu a conclusão da obra porque faleceu em 1786.

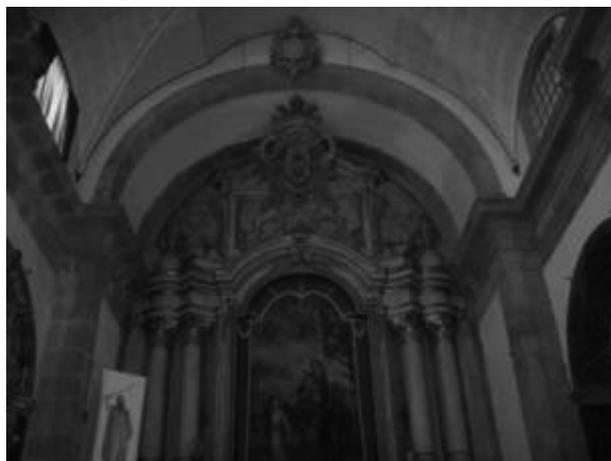


Figura 3 – Parte superior da tribuna do altar- mor.

reformou o mosteiro de Ávila, introduzindo a primitiva austeridade e fazendo avançar o projecto dos observantes sobre os claustrais . Após a reforma feminina incentivou a masculina por intermédio dos padres carmelitas António de Jesus e João da Cruz. A reforma foi aprovada por Pio V e confirmada por Gregório XIII em 1580. A separação

A primeira congregação das Monjas Descalças da Ordem da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo em Portugal é de 1542, com o mosteiro da Esperança de Beja, iniciado com duas castelhanas.

A Ordem na sua versão masculina é bem mais antiga, datando do século XIII em Portugal e sedeadada em Moura.

O Papa Eugénio IV havia suavizado a Regra quando Sta.Teresa , no século XVI

² D'ALPUIM, Maria Augusta, *Carmelitas de Viana*, Cadernos Vianenses, C.M.V.C., 1979, p.125

entre Carmelitas Descalços e Calçados faz-se em 1593. Mas em 1581, no ano a seguir à confirmação da reforma chegam a Portugal os primeiros Carmelitas Descalços e em 1584 as primeiras religiosas reformadas. Em 1773, o breve “*Paterna Sedis*”, de Clemente XIV separa as congregações de Espanha e de Portugal. Foi neste contexto que se levanta o mosteiro do Desterro de Viana, o penúltimo em Portugal, seguido no ano posterior pelo do Coração de Jesus, junto da Basílica da Estrela e de patrocínio régio. D.Maria I como antes Luísa de Gusmão tinham preferencial afeição por estas contemplativas que se entregavam por completo ao desagravo de Cristo e da sua Igreja.

As Constituições fixadas em Espanha em 1701 eram válidas para todas as comunidades, quando se promoveu em Lisboa, em capítulo, uma versão portuguesa para as monjas, tomando como base as constituições espanholas aprovadas em 1786, aperfeiçoadas e confirmadas pelo Papa Pio VI em 1790.

O Mosteiro do Desterro

As diligências para aquisição dos terrenos principiaram em 1772 e em 22 de Abril de 1780 estavam adquiridas por escritura várias parcelas na rua da Bandeira com o custo total de 2 995 361 reis³.

Venderam casas e campos António Martins Coruxo, Domingos Fernandes Brasileiro e sua mulher Isabel Rodrigues, Gracia Maria do Espírito Santo, Manuel Francisco da Rocha e mulher Bernarda Barbosa de Alvarães, Rosa Clara Pita, Miguel Rodrigues Monção, Margarida Maria da Silva, António Barreto Maciel, as religiosas de Vale de Pereiro⁴ e ainda outros.

Em 1786 compraram as religiosas terreno para desaguar as águas do convento e em 1791 conseguiram de um vizinho, Ângelo Bernardo Salgueiro, o usufruto de uma faixa de terreno de 5 por 14 palmos “*desde o cunhal do privado dos moços athe a rua*”⁵.

No dia 8 de Março de 1780, reunidos em definitório no convento de S.João da Cruz de Carnide, Lisboa, a Congregação dos Carmelitas Descalços de Portugal, sob a direcção do Geral frei João de S. Joaquim e do secretário do Definitório frei António de Sta.Teresa, apreciaram a rogatória do cônego Caetano Correia Seixas no sentido de consentirem a fundação do mosteiro do Desterro. Havia já a aprovação da rainha e do arcebispo de Braga a que pertencia então Viana do Castelo, comarca eclesiástica de Valença.⁶

As condições de fundação e dotação eram as seguintes: 13 000 cruzados para um capelão, a nomear pela priora, rezar missa diária por ele fundador e seu pai. O que sobrasse desta verba revertia a favor da comunidade. Como fundador teria as

³ ADB – Fundo Monástico – *Carmelitas Descalças de Viana* C55, doc.447

⁴ Pensamos que as religiosas de Vale de Pereiro seriam as Ursulinas que vieram desta zona de Coimbra (Lousã) e estavam já em Viana

⁵ Esta tira de 1,00m por 2,80m estaria no extremo do adro da igreja, do lado poente, onde confinava a casa dos criados. Esta habitação tinha a norte e nascente o referido adro, a sul a rua da Bandeira e a poente um terreno do mosteiro (seria então este o usufruto). ADB – *Fundo Monástico*...C55, doc.447 (verso)

⁶ Esta questão não bate certa com o Livro da Fundação e Memórias que Maria Augusta d'Alpuim utilizou. Ou o erro é natural em tais registos feitos “*a posteriori*” ou houve confusão de transcrição porquanto os documentos do ADB dizem ter sido em Carnide, Lisboa e não Coimbra que se fez o Definitório

prerrogativas e privilégios de padroeiro, ou seja colocar as primeiras quatro noviças, sem dote, com ou sem a aprovação do “*conventus*” e manter cativos “*in perpetuum*” dois dos lugares, dispondo deles como lhe aprouvesse. Para as quatro daria somente o enxoval e a alimentação para o primeiro ano, o do noviciado. Como contrapartida as religiosas te-lo-íam sempre presente nas suas orações⁷.

Para a construção do edifício daria 40 000 cruzados divididos em quatro parcelas em quatro anos, tempo considerado suficiente para a sua conclusão. Impunha-se a condição que “*não excedesse a grandeza do convento de Sta. Theresa de Coimbra*”⁸. Apesar disto não se excluía a possibilidade de acrescentamento da verba desde que a razão não fosse descuido ou negligência. As obras ficariam sob a direcção do patrocinador, nomeando a congregação representantes para o acompanhamento⁹. A escritura fez-se em Abril de 1780.

A questão da implantação do conjunto monástico não terá sido completamente pacífica. O distanciamento relativamente ao centro da vila poderia parecer razão suficiente para a facilidade na aquisição da área requerida. No entanto se pensarmos que o valor da terra não era questão urbanística mas de riqueza pessoal, percebemos que o problema se poderia pôr em qualquer lugar. Três irmãos de uma família ilustre, Passos Figueiroa, queixaram-se de prejuízo ao serem obrigados a vender uma propriedade que haviam herdado na rua da Bandeira. Aquela morada de casas e terreno pertencera a um seu primo e tutor que fora do Juízo dos Órfãos de Viana (Manuel Luís de Passos)¹⁰.

Um documento do ADB diz que as primeiras carmelitas vieram para Viana em 1 de Junho 1785 quando o patrocinador doara já os primeiros 11 4000 cruzados entregues a frei Manuel de S.João Evangelista, cronista da Ordem e um dos primeiros intervenientes no projecto. Mas o Livro da Fundação regista outra coisa; no dia 31 de Outubro de 1780 chegaram a Viana cinco religiosas vindas de Coimbra a que se juntaram uma de Aveiro e duas do Porto, lugares por onde passaram. Ficaram alojadas provisoriamente em S.Bento e instalaram-se no chamado Hospício no largo do Sr.Bom Homem, 49 onde havia uma capela de invocação da Sra.das Necessidades. Ali permaneceram quatro anos



Figura 4 – Capela-môr.

⁷ ADB – *Fundo Monástico*C55, doc. 458

⁸ Idem, *Ibidem*. O mosteiro de Coimbra havia sido edificado em 1739.

⁹ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 458

¹⁰ Pode ter sido coincidência, ou não, o mosteiro se ter transformado em asilo de órfãos. ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 459.

e meio, juntando 17 irmãs. O desejo de Sta. Teresa de comunidades reduzidas com o máximo de 13 elementos superou-se rapidamente.

Foi primeira priora uma das irmãs de sangue do fundador Maria Inácia do Santíssimo Sacramento, que com as irmãs estivera em S.Bento e apesar de requestada por Lucas Seabra lente da Universidade e Desembargador do Paço não casara, professando carmelita em Coimbra onde era priora¹¹. Segundo constava da escritura apenas ficara acordado edificar o mosteiro e não a igreja pelo menos “*athe se recolherem a elle, porem voluntariamente a mandei fazer...*”, deixando instruções para que após o seu falecimento as obras não parassem e se fizessem à custa dos rendimentos da sua herança, 8000 cruzados em 4 anos. Assinaram além do Cónego Correia Seixas os padres frei Manuel de Sta.Ana, frei Manuel de Deus, António Nunes da Costa e o tabelião Joaquim Alexandre de Oliveira¹².

Pela planta do mosteiro da autoria do carmelita frei Luís de Sta.Teresa e pela água comprada a José Afonso pagou-se 25 910 reis. O local do mosteiro e o da cerca custaram 2 649 091 que a somar à verba anterior não totaliza o montante indicado de início¹³. Fizeram-se mais aquisições.¹⁴

A ideia da fundação desta casa estaria há muito assente pois a tribuna da igreja tem a data de encomenda de 1779, antes da escritura da empreitada e colocada em 1787¹⁵. O autor do risco José Calheiros que recebeu 43 440 reis provenientes dos juros de depósitos na Baía (capital do fundador). As vidraças (da igreja pensamos nós) vieram de Leiria via Figueira da Foz, ou seja vieram por mar, assim como uma boa parte da madeira para a construção¹⁶, meio mais prático, económico e seguro.

Trabalharam na empreitada Manuel Pedro, Gonçalves Franco, Manuel Gonçalves, Manuel Martins, Domingos Afonso, António Domingos, Domingos Ferraz Lima, todos pedreiros. Há ainda os nomes de António Domingues (será o anterior António Domingos?), António Vieira e António Gonçalves a trabalharem nas pedreiras. Estes artistas estão indicados para Março e Abril de 1780¹⁷

Coisa curiosa e inédita para o tempo e lugar, um seguro de obras efectuado em Lisboa no valor de 300 reis.¹⁸

Dirigia as obras como mestre, Geraldo Fernandes Sobreira que substituiu seu pai José Fernandes da Sobreira, por doença deste¹⁹. Os pagamentos regulares fazia-os frei Diogo. Na primeira empreitada “*mediraocce todos os alecerces do convento, da igreja*

¹¹ D'ALPUIM, Maria Augusta, *Carmelitas de Viana*,..... p.128

¹² ADB – *Fundo Monástico* C55, docs. 466 e 467

¹³ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc.482

¹⁴ O total referido de início é 2 995 361.

¹⁵ O *Livro da Fundação e Memórias* diz que o assunto estaria em mente há muito e só a intransigência do Marquês mantinha paralisado o projecto. Com a morte de D.José ocorrida em 1778 e a subida ao trono de D.Maria, protectora das Ordens religiosas se pôs em marcha a resolução. D'ALPUIM, Maria Augusta, *Carmelitas de Viana*, p. 126. Assim se compreende então a data da encomenda do retábulo ,colocado após o falecimento do doador..

¹⁶ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc.483

¹⁷ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 484

¹⁸ Idem, *Ibidem*, doc.486.

¹⁹ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc.468 (escritura de obra), fl.3

excluindo os quatro alecerces aonde asentam os arcos do claustro... “ e “mediraoce todas as paredes do andar de baixo excluindo os confeccionarios e coro abaixo...”. Depois “*mediraoce todas as paredes do andar de cima incluindo os licerces dos arcos do claustro e as devizoens das sepulturas com as paredes de sima dos mesmos arcos, as trabes dos confeccionarios, coro, grade e caza da roda, toda a parede do oratorio do noveciado.... quedutos da sabida da agoa e tambem todas as paredinhas que se fizeram em sima das abobadas para as devizoens dos tabiques...*” excluía-se “*o fronte espicio e corpo da igreja e tambem a porta da portaria de fora e a porta trabessa...*”. A obra seria de “*de cantaria lavrada e tosca.... A lavrada de picam*” As molduras nos dois andares e “*as carrancas do lavatório*” (seria da fonte do claustro, já que o lavatório vem no singular?) . “*as abobadas singellas*”²⁰e outras dobradas.

Na folha 9 Geraldo Fernandes Sobreira contrata-se com frei Luís de Santa Teresa relativamente à segunda medição²¹ que incluía a igreja, frontespicio, coro de baixo, roda com “*dous floreis*”²² e os “*propianhos dos pulpitos*”²³ Pelo menos a planta da igreja e anexos será daquele frade. Numa terceira medição fez-se a torre, as alvenarias da igreja, sacristia, antecoro, escada da roda, confessionários, soleiras, os lajeados e as molduras²⁴. As coisas não terão corrido bem porque em 1790 temos um auto por incomprimento do contratualizado²⁵.

O responsável pela obra de carpintaria foi mestre António Francisco Lima assessorado por João Barreiro que fez portas e janelas em 1781²⁶. António Rodrigues de Lanheses forneceu a telha e o tijolo. Lanheses seria terra de barros de boa qualidade porque é origem destes materiais de construção noutros mosteiros. A cal veio de Manuel Portugal Calhorda.

Entretanto as monjas mantinham-se na rua da Fervença . Este topónimo é hoje completamente desconhecido na cidade. Por aproximação aventamos a hipótese da casa onde estiveram alojadas, intervencionada em 1782 e propriedade de José Pereira Campos, ser uma construção que apesar das modificações, corresponde em estilo e dimensões ao pretendido. Tinha uma capela privada da invocação da Sra.das Necessidades e situava-se, no largo do Senhor Bom Homem de que fala a documentação, actualmente poderá ser o largo Vasco da Gama. Mudaram-se para a nova morada em 19 de Junho de 1785 com grandes festejos²⁷.

Em 1783 levantaram-se os muros sob a direcção de Simão Gonçalves, Manuel do Campo da Penha executou as grades²⁸ e Frutuoso Francisco fez os pregos. Aplicou tudo

²⁰ ADB- Idem, *Ibidem*, fls. 6 e seguintes

²¹ ADB – *Fundo Monástico* doc. 468, fl.10vº

²² Idem, *Ibidem*, fl.10

²³ Idem, *Ibidem*.

²⁴ Idem, *Ibidem*, fl.10 e seguintes.

²⁵ Idem, *Ibidem*, fls. 13/13vº.

²⁶ Idem, *Ibidem*, docs. 501, 504 e 505.

²⁷ D’Alpuim, Maria Augusta, *o.c.*, p. 128

²⁸ ADB – *Fundo Monástico*.... C55, doc. 506

o ferreiro Manuel Rodrigues. No trabalho há ainda Manuel Alves da Póvoa que forneceu cal e um mestre Lourenço não especificado.²⁹

As madeiras utilizadas foram na maior parte pinhos, provavelmente para tabiques (as divisórias das celas eram de madeira) aparece algum castanho e tábuas do Brasil para mesas, talvez as do refeitório feitas de castanho e madeira de caixa como ficou registado ³⁰. Usaram-se couçoeiras de jacarandá

(Brasil) que foram do Porto. Nesta cidade foi também adquirida uma mesa pequena sem qualquer especificação e algumas das ferragens que José Fernandes Loureiro aplicou nas grades de ferro feitas em molde³¹.

Caetano Ferreira, ferreiro fez a grade do locutório, provavelmente da envergadura da que está na igreja próximo do arco cruzeiro do lado da Epístola a vedar o latero-coro feita por António Ferreira de Crasto (denominado o ferreiro frade) a que Luís Ferreira, serralheiro colocou as aguçadas pontas que desafiam qualquer intenção³². Uma outra grade foi colocada no ante-coro e da mão daquele “frade”.

Em 1784 Antonio da Cunha substituiu provisoriamente Geraldo Fernandes³³.

No mesmo ano o azulejo para a cozinha e para o refeitório veio de Lisboa, de barco, e custou 50 880 reis mais o transporte 3 530 reis. Na cozinha colocaram-se 5 pedras para pias³⁴. Fez-se para o refeitório um púlpito de madeira de castanho, riscado e executado por Manuel Francisco (fez também mais alguns trabalhos no locutório, não identificados), em 1785.³⁵ Na parede um quadro a óleo representava a Ceia dos Apóstolos³⁶. Os candeeiros custaram 3 800 reis³⁷. Foi da autoria daquele artista a peanha de St. António existente na cozinha e uma estante de altar para oratório.³⁸ Este oratório



Figura 5 – Altar-môr.

²⁹ Idem, *Ibidem*, doc. 508

³⁰ O inventário diz serem 7 tábuas de madeira de caixa e castanho. IANTT – AHMF, *Religiosas do Desterro de Jesus, Maria, José, Ordem das Carmelitas Descalças em Viana do Castelo*, Cx.2049, capilha 2 (inventário).

³¹ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 510

³² Idem, *Ibidem*, docs.521 e 523.

³³ Idem, *Ibidem*.

³⁴ Idem, *Ibidem*, docs. 513 e 515

³⁵ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 519

³⁶ IANTT – AHMF, *Religiosas*..... Cx.2049, capilha 2 (inventário)

³⁷ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 518

³⁸ ADB – *Fundo Monástico*, C55, doc. 520. Como os documentos são seguidos parece que o referido oratório seria a obra, não identificada, de Manuel Francisco no locutório.

tinha castiçais prateados por um pintor (talvez António Luís, o pintor).³⁹ Há ainda o custo de 9 “*esguichos para lavatórios*” no valor de 3 000 reis⁴⁰

O claustro é simples segundo a escritura de pedraria. Os arcos de meio ponto apoiam-se em estreitos pilares de secção quadrangular, numa espécie de ábaco sem capitel. A área torna-se pequena pelos elevados pés direitos dos pilares. No centro estaria um “*tanque de pedra com bica*”⁴¹. O forro é de abóbada de canhão com tramos que arrancam dos seguintes dos arcos e por cima uma varanda descoberta. O chão de laje servia para as sepulturas como atrás ficou dito. Este claustro austero possuía capelas e como encontramos a encomenda de 4 cruzes para as ditas capelas, podemos calcular serem igualmente do mesmo número, provavelmente nos cantos ou topos das alas. Foi seu autor João Afonso, carpinteiro que fez também os forros da sacristia, confessionários e portarias de dentro e de fora. Tudo feito em madeira de pinho e em 1785.⁴² O claustro tinha ainda 3 pias pequenas para água benta, em louça de Viana, 5 lampiões (4 seriam das capelas) e alguns bancos de pinho⁴³.

Haveria no claustro algum tipo de arrecadação, pelo teor dos objectos descritos no



Figura 6 – Latero-coro (porta maior);
comungatório (porta menor).

inventário encontrados na “*loja do claustro*”: 2 estantes, tocheiros de pau preto, jarras de louça e de folha pintada e alguns ramos de flores artificiais. Estamos em crer ser um aproveitamento de vão de escada, provavelmente da chamada “*Escada Regral*” onde estiveram as imagens da Senhora das Dores, S.João (provavelmente Evangelista), Sta.Maria Madalena e Sta.Teresa e um quadro a óleo representando a Sagrada Família⁴⁴. Esta escada daria para a portaria.

Das celas nada se acrescenta por nada haver de relevância, eram carmelitas descalças. Pobreza e simplicidade segundo o pensamento de Sta.Teresa. Enumeram-se outras dependências: a Casa da Grade (locutório), a Casa da Recreação que incluía um corredor de acesso à Rouparia onde entre os vários objectos se encontrou uma cadeira de rodas e a Enfermaria. Por todo o

³⁹ Idem, *Ibidem*, doc. 519.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, doc. 518.

⁴¹ IANTT – AHMF, *Religiosas do Desterro de Jesus, Maria, José, Ordem das Carmelitas Descalças em Viana do Castelo*, Cx.2049, capilha 2 (inventário).

⁴² ADB – *Fundo Monástico*.... C55, doc. 518

⁴³ IANTT – AHMF, *Religiosas do Desterro*.....Cx.2049, capilha 2 (inventário).

⁴⁴ Idem, *Ibidem*. Esta escada daria para a portaria, paredes meias com o claustro. A existência de um grande quadro a óleo com aquela representação indicaria de imediato a quem entrasse, se não soubesse, a invocação do instituto – Jesus, Maria e José.

lado se multiplicavam os armários embutidos nas paredes com prateleiras e portas de castanho. Na Casa da Procuração se tratavam os negócios do mosteiro, que os papéis do governo estavam no Arquivo (como denomina o Inventário) assim como vários livros incluindo os de Canto-chão. O Largo da Parceria não fazemos ideia o que seria até porque o mobiliário era incaracterístico – armários e caixas de castanho e pinho. A Casa do Espregador poderia ser também uma incógnita não fora o teor do que ali se encontrava – 4 pias de pedra chamadas os “*espyadores*”, outras pias de pedra, uma mesa do mesmo material colocada em “*postes*” e panelas de cobre. Esta panóplia de pedra parece ser qualquer coisa parecida com matadouro. Tinham uma adega com 6 pipas de castanho, utensílios de lavoura e gado bovino, um espigueiro arruinado, um lagar de pedra, um depósito de pedra para água. A terminar esta resenha do quotidiano falta-nos indicar o lagar do azeite com talhas de barro e a Casa de Engomar onde além dos habituais armários de parede e mesas de pinho se instalava um alambique de cobre. A habitual casa capitular seria a Casa do Conselho. Dependência sem ambições de Capítulo, onde se juntavam apenas os deputados e não a comunidade inteira, para tratar dos assuntos da casa. Segundo nos disseram era e é normalmente o ante-coro.

Com as invasões francesas as monjas fugiram para Lisboa onde permaneceram até ao fim dos conflitos. O mosteiro escapou praticamente incólume aos vendavais das pilhagens e profanações por ser recente e como tal pouco apetecível. Mas os elementos naturais são difíceis de suster. Em Março de 1811 já os franceses revolucionários e laicos davam lugar aos ingleses hereges, um raio atingiu a capela mor da igreja, derrubando-a. Dos estragos reais não há registo, apenas arranjos na igreja, caixilharias, vidraças, portas e pinturas feitas por Domingos Jorge Soares⁴⁵

A Igreja do mosteiro do Desterro

O complexo monástico parece ter passado despercebido aos olhos cobiçosos da lei da exclausuração. O seu enorme porte a contrastar com extrema simplicidade não atraiu as atenções nem da Comissão das Belas-Artes sempre em busca de preciosidades saídas dos redutos religiosos. Não encontramos a habitual lista de objectos a recolher aos museus nacionais.

Apenas sofreu os inevitáveis cortes exigidos pela urbanização. O enorme adro desapareceu e com ele as construções adossadas a poente. A torre é bastante alta com a secção do campanário diferenciada. Arranca da varanda do claustro no ângulo sul/poente. Do lado nascente a casa dos sinos tem janela geminada com recorte de meio ponto e muito simples. Os sinos vieram de Braga feitos por João Ferraz Lima, eram dois com o peso de 10 arrobas e 8 arráteis um e o outro com 2 arrobas e 13 arráteis. As ligas metálicas deveriam ser diferentes (questão de timbre) porque o preço por unidade de peso não é o mesmo. Ao mesmo artífice se comprou uma sineta para a porta de fora.⁴⁶ Registe-se a existência de mais 4 sinetas pequenas e outro sino também de dimensões reduzidas sem localização especificada.

⁴⁵ ADB – *Fundo Monástico* C55, doc. 529 (diz ser do século XIX).

⁴⁶ ADB - *Fundo Monástico* C55, doc. 525. Uma arroba eram 32 arráteis, hoje arredondada para 15 kg. Um arrátel 459 g.

O núcleo monástico ficou, parece-nos, intocado. A fachada da igreja muito alta torna-se estreita apesar dos entablamentos que ligando entre si as pilastras duas a duas formam visualmente com o portal, um idealizado nartex, interrompido pela dinâmica formada pelos elementos centrais. A presença destas linhas horizontais, cortando a empena sensivelmente pelo meio é eficaz na ideia que transmite. A coroar o rectângulo um frontão liso e no centro dele o brasão da Ordem iconograficamente identificada: Uma cruz e três estrelas⁴⁷. No enfiamento das linhas verticais quatro fogaréus ladeiam a cruz no ápice, dividindo o espaço a intervalos regulares. O conjunto é típico das construções carmelitas tanto na dimensão como na distribuição dos volumes, ou seja um alçado de tipo palladiano idêntico a outros da mesma Ordem: fachada rectangular com frontão recto com galilé ou algo de semelhante que corre ao nível do coro alto, entrada axial por debaixo do dito coro, já que o coro baixo não existindo naquele local se vai situar junto à capela-mór com o comungatório, tornado num extenso túnel na parede. Este foi o tipo de igreja criado por Francisco Mora para as carmelitas de Ávila, em 1608⁴⁸. De aspecto despojado e com traços semelhantes a igreja do Carmo (instituição masculina) relativamente próximo.

A simplicidade estrutural é suavizada pela decoração curva das guarnições do portal e do janelão do coro alto, dos recortes das cartelas laterais ao nível do rez-dochão que produzem a ideia de arcos e dos nichos que como janelas as sobrepujam. A variação na colocação dos elementos decorativos dever-se-á às características estilísticas em causa a lembrar ainda o joanino. Nos casos mais antigos, em Espanha, a imensa abertura do coro era substituída externamente por um nicho, ficando a luz reduzida a pequenas aberturas laterais que no caso vertente são os nichos que acompanham longitudinalmente o elemento central deslocado planimetricamente. Estas incursões decorativas não retiram no entanto o tom de austeridade, apenas lhe dão um toque de modernidade. O volume sul fica equilibrado pelo mirante colocado a nascente, do lado oposto à igreja.

As paredes nascente e poente da igreja têm aberturas de meia laranja, partidas e outras com verga curva a acompanhar o cruzamento das abóbadas internas. O pano poente segue para norte por alto muro que veda agora as instalações do lar de Sta. Teresa e faz separação com a área pública. No seguimento da fachada principal, para nascente, continua o mosteiro propriamente dito no mesmo plano da igreja. As janelas de dois pisos sobrepõem-se num ritmo regular. Ainda há pouco tempo existia um muro no seguimento desta empena, para poente, de que restam vestígios no cunhal sul/poente da igreja.

Entramos no templo pela porta principal colocada no eixo longitudinal e encimada por um frontão que acompanha o alto da fachada. Uma abóbada limitada por dois arcos abatidos paralelos e de grande envergadura suporta o coro alto. Próximo a entrada lateral, muito discreta, a dar para a portaria do mosteiro onde se colocava uma roda. Normalmente as planificações femininas a partir do século XVI apresentam coros

⁴⁷ As estrelas – O profeta Elias, o profeta Eliseu e N.Sra.Carmo. a Cruz foi introduzida por S.João da Cruz, carmelita calçado que com Sta.Teresa fundou os descalços.

⁴⁸ GOMES, Paulo Varela, “*As Igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*”, Museu n^o9, Porto, 2000, pp.83/98



Figura 7 – Coro alto; púlpitos laterais.

sobrepostos. As carmelitas são excepção. A planta é basilical não existindo separação da capela mor. Também não tem transepto (vulgar nas construções femininas). Uma larga pilastra desenha o arco cruzeiro sem interrupções, terminando e arrancando do supedâneo que eleva o “*Sanctus*”. O grande pé direito da igreja definido por linhas verticais é acentuado por outras pilastras rematadas por cornijas simples. O despojamento e amplitude convidam à elevação. Os púlpitos em número de dois, em talha de finais do século XVIII estão colocados para lá dos dois únicos altares da nave. Os largos panos graníticos onde se adossam sobressaem da alvura das paredes por sucessivas sobreposições de planos. Os arcos de meio ponto colocados no intervalo das pilastras servem de nicho aos altares e ao latero-coro onde uma pesada grade de dimensões apreciáveis traduz, com eficazes pontas aguçadas, o conceito de clausura restrita. A correspondência deste coro é feita do lado oposto (lado do Evangelho) por um altar dedicado ao Calvário. Nele estão também as imagens de S. Francisco de Paula, à esquerda e de S. Bráz, (bispo da igreja oriental) à direita. O risco é algo diferente relativamente aos altares da nave, mas no geral segue o mesmo estilo. Na nave estão: do lado do Evangelho, a Sagrada Família em vulto grande e nas peanhas menores, à esquerda S. Joaquim e à direita Sta. Ana, no centro Sta. Rita de Cássia. Do lado da Epístola, Nossa Sra. do Carmo ocupa o lugar de honra, tendo do lado esquerdo a invocação de Nossa Sra. da Encarnação e à direita o fundador da Ordem, S. João da Cruz. No centro aos pés da Virgem, uma urna de Sta. Filomena⁴⁹. Nos altares quatro pedras de ara no valor de 6 080 reis tinham vindo de Lisboa⁵⁰

A cobertura não é a original consumida pelo fogo mas efectuada como cópia fiel. De abóbadas simples e duplas como preconizava o contrato, com lunetas.

A singleza tem como ponto de fuga o retábulo do altar mor que apesar das poucas manifestações decorativas acusa o período de indefinição em que foi concebido. Entre o barroco de finais de 700 e o neo-clássico que surgia, entre lacados e dourados, muito ao gosto da época. Quatro colunas de fuste liso com um terço estriado, suportam um entablamento simultaneamente curvo e recto a que corresponde um plinto alto na mesma linha. A zona central da tribuna de José Calheiros (obra extra-contrato, paga à parte com fundos específicos como se disse e antes da empreitada) é ocupada por um painel a óleo, que o inventário do Ministério das Finanças cataloga como tal, sem no entanto referir a natureza da obra. A representação pictórica é o sinal inequívoco

⁴⁹ Esta urna deve ter tido um oratório próprio. IANTT - AHMF, Cx.2049, capilha 2 (inventário).

⁵⁰ ADB – *Fundo Monástico* . . . C55, doc. 518.

da invocação do mosteiro, Desterro, a fuga para o Egipto. Entre as colunas Sta. Teresa (uma lindíssima imagem estofada, da fundadora) do lado da Epístola e S. José do lado oposto. O sacrário tem sabor rocóco numa composição clássica, encimado por uma coroa da Virgem. Não sabemos o ou os autores dos altares laterais que têm um traço ligeiramente diferente, parecendo copiar o altar principal mas com algumas modificações propositadas ou não. Na nave portas mais pequenas, de verga recta com sanefas, que serviriam, pelo menos os do lado da Epístola, de confessionários, a seguir ao latero-coro e do lado do mosteiro. O coro alto comunica com a igreja por um janelão de moldura granítica muito simples mas com recorte ainda joanino. A actual vidraça que o protege no lugar da espessa grade que lá estaria, coberta com cortinas, permite visualizar o espaço com lambril azulejado e um atril simplificado de madeira nobre. Esta peça indispensável em qualquer coro é uma austera pirâmide truncada assente num “toro” de pau preto que constitui o seu pé e que Vitorino Marcos (não sabemos se o artista) mandou vir do Porto, com 7 arrobas de peso. Custou 4 025 000 reis (575 por arroba)⁵¹. Com ele se desenhou uma espartana base de quatro braços de estilo Josefino. No remate superior uma cruz.

Há algumas notícias dos anos pós exclausuração. Em 1844/45 Fernando José da Costa dedicava-se a pequenas obras de carpintaria, pintura (confessionários novos), grades, supedâneos dos altares (em número de quatro), portais na entrada do edifício e vedação das águas pluviais, na igreja.

No dia 15 de Outubro de 1900, pelas 18 horas falecia a última habitante do mosteiro. Meio século antes, em 1857 a comunidade tinha ainda 13 religiosas, tantas quantas as preconizadas por Sta. Teresa. A mais velha com 84 anos e a mais nova com 46. A maioria era nascida em localidades próximas como Viana, Braga, Lamego, Porto, Guimarães e Vila Real, mas também de Aveiro (uma) e outra de Leiria. Externos à comunidade permaneciam os capelães (1º e 2º), sacristão, médico, cirurgião, agente de causas (advogado), três criados, porteira, criada de fora e padeira.

Segundo a lei não tinham admitido noviças ou recolhidas e não albergavam educandas. No entanto contornando este obstáculo à sua sobrevivência, permitia a rainha meninas do coro que entraram entre 1847 e 1857 em número de sete⁵².



Figura 8 – Altar da capela-môr (lado do Evangelho).

⁵¹ ADB- *Fundo Monástico* C55, doc.525

⁵² IANTT, *AHMF*, Cx 2049, capilha 1, doc.IV/A/53/11.

Não fica o estudo completo sem uma incursão, ainda que breve, pelo conteúdo duma biblioteca monástica neste final de século.

O número de volumes que a comunidade possuía denuncia uma melhoria acentuada nas condições educacionais da mulher. Comparando com os espólios literários de outras congregações da zona geográfica dá-mo-nos conta que a quantidade e qualidade são idênticas. A diferença é o tempo em que a comunidade carmelita reuniu essa biblioteca. Escassos anos relativamente a outras acumuladas ao longo de dezenas ou mesmo centenas de anos.

Entre as obras arrestadas pelas bibliotecas e arquivos nacionais contam-se os habituais missais, graduais e reflexões. De autores referenciados há vários comuns a outras livrarias monásticas como frei Luís de Granada, Arbiol, frei Manuel Bernardes, Ribadaneira, madre Agreda, Kempis e naturalmente Juana da la Cruz e Sta.Teresa. Por si só espelham a orientação daqueles espiritualistas que muito cedo procuraram reformar costumes e atitudes mediante uma postura nova, voltada para o fundamental da Fé; procurar no interior de cada um o sentido da Vida num diálogo profundo com o Criador, a Oração Mental.

Outros autores são especificados apenas por um apelido onde estarão obras de cariz puramente carmelitano. No total eram 102 exemplares de 82 obras diferentes. Alguns volumes truncados e vários manuscritos de canto-chão completavam o acervo.

Das imagens que se espalhavam pelo mosteiro não sabemos o paradeiro. Na igreja mantêm-se, pensamos uma iconografia original nos altares, mas o inventário regista mais que as que lá estão. No coro alto, como num pequeno museu estarão algumas outras.

Ainda o mosteiro era habitado pelo que restava da comunidade carmelita, após o decreto do “mata frades” de 1834, quando o rei D.Carlos o cedeu para asilo das órfãs que utilizava instalações na Av.das Laranjeiras hoje Rocha Paris. Abandonado depois, o edifício entrou em degradação ao ponto de a igreja servir de pombal. No último terço do século XX (1967) o arcebispo de Braga, D.Francisco Maria da Silva instituiu nela a paróquia de Nossa Sra. Fátima invocação ali venerada desde os finais da 2ª guerra mundial. Paredes meias mantêm-se o asilo agora com denominação actualizada: Lar de Sta.Teresa.

O INVENTÁRIO DO AHMF⁵³

Das alfaias e paramentos destaca-se um pavilhão do sacrário bordado a ouro, uma capa de asperges de seda com aplicações, franja e galões de prata e outro pavilhão de seda bordado com franja de prata. O melhor frontal de seda estava muito usado.

Os castiçais, as sacras e as jarras eram de “pau”. Na igreja para além das imagens nomeadas existiram as das beatas Maria da Encarnação e Maria dos Anjos, de Sta.Luzia, de St.Antonio, de S.Caetano, as invocações marianas do Socorro e da Conceição e pelo menos três crucifixos de madeira.

Na sacristia da igreja uma imagem da Senhora do Carmo e um nicho com um crucifixo. O Senhor da Cana Verde e uma Senhora das Dores deveriam ser de roca

⁵³ IANTT – AHMF, *Carmelitas Descalças de Viana*, Cx.2049, capilha 2

porque apresentam vestimentas isoladas, de seda. A Capela do Senhor dos Passos que não situamos possuía segundo o Inventário duas imagens, de Cristo e da Virgem, uma urna de castanho e um manicórdio⁵⁴ em mau estado. Na sacristia do mosteiro uma peça a fixar, um Cristo de marfim com 33 cm de altura.

Pelo espaço monástico distribuía-se várias réplicas de vários tamanhos de todas as imagens descritas e ainda S.Silvestre, S.Gonçalo, Sta.Maria Madalena, um presépio em ponto grande e duas imagens com relíquias (na Casa da Recreação) e mais duas com relíquias no Coro Alto, onde estaria também um Calvário pequeno e uma Nossa Sra. do Carmo.

Vários quadros a “óleo” maiores ou menores assinalam-se nas várias dependências e uma profusa colecção de gravuras em papel. Dos móveis nada há a ressaltar entre armários, bancos (o coro não tinha cadeiral), tocheiros alguns em madeira exótica. Os luxos conventuais traduziram-se numa escrivaninha de pau preto, uma papeleira de vinhático e dois contadores com capa de xarão que o Inventário classifica de “*mau estado*”. No ante-coro duas peças indispensáveis aos tempos modernos, “*um relógio de parede com caixa de castanho e pesos de metal*” e outro pequeno, despertador, vários oratórios (um de S.Gonçalo) e várias urnas de madeira de castanho.

No Coro Alto para além das referidas relíquias, altares e oratórios sem especificação, encontraríamos dois elementos a conferir a este local uma importância fundamental na vida das enclausuradas: uma cadeira de braços e um órgão positivo⁵⁵. Um lugar distinto para a governante da comunidade e o apoio musical para as cerimónias solenes.

As extravagâncias a que se permitiram as monjas reduziram-se a algumas peças de ourivesaria para uso da igreja: uma custódia de prata dourada com raios cravejados de pedras falsas, vermelhas e brancas, um cálice e patena de prata dourada e mais dois do mesmo metal dourado, sendo um lavrado, um purificador, um vaso do sacrário e as respectivas chaves de prata. O resto resume-se aos resplendores das imagens, coroas, as setas de S.Sebastião (de que curiosamente não consta nenhuma no Inventário), cordão e anéis de ouro, fios de pérolas e contas de ouro e brincos tudo de Sta.Filomena.

Resta um apanhado ainda que superficial dos bens conventuais “*ao luar*”: “*grande casa, mirante, torre, claustro com jardim, varanda descoberta e na cerca o forno e galinheiro cobertos, cortes de gado, eira de pedra coberta, vinha, laranjal e árvores de fruto, terra de lavradio e horta*”. A água de rega era da mina da Abelheira e a cerca toda murada.

As confrontações: A norte o caminho, a sul a rua da Bandeira, a nascente uma faixa de terra fora do muro da cerca e a poente o caminho e terra da cerca.

Dentro do adro da igreja uma morada de casas altas que era a casa do capelão. Tinha a norte e poente o adro, a nascente a cerca e a sul a rua da Bandeira. Na mesma área envolvente outra casa, a dos criados, tendo a nascente e norte o adro, a poente o terreno do convento e a sul a rua da Bandeira.

⁵⁴ O equivalente a clavicórdio do latim chave – instrumento musical de cordas com teclado ou chaves. O manicórdio é uma versão mais recente já do século XIX.

⁵⁵ Está indicado “*um órgão amovível com armário*” a isto se chama um positivo. IANTT - AHMF..., Cx 2049, capilha 2 (Inventário).

Fazia parte dos bens arrestados uma pequena casa baixa com uma tira de terra junto do muro da cerca do lado nascente, uma morada de casas baixas com quintal na rua da Bandeira chamada a Lavadeira, um bocado de terreno, o rocio, junto do muro da cerca do lado nascente e outro “roció” do lado poente. Duas leiras de mato e pinheiro na Meadela. O consumo de água 28 penas⁵⁶ de um veio de água que vinha da quinta de António Pereira Cirne Bezerra Fagundes, na freguesia de Sta. Maria Maior. “*Um aqueduto de pedra em bom estado*” era o meio aquífero que abastecia a comunidade carmelita.

Algum dinheiro a juros em capitais públicos e privados (empréstimos com uma longa lista) e acções da Companhia Geral de Agricultura do Alto Douro completaram o “lucro” da Fazenda Nacional.

OS ARTISTAS QUE TRABALHARAM NO MOSTEIRO DO DESTERRO DE VIANA DO CASTELO

NOME	DATA	OFICIO	OBRA	OBS
Frei Luís Sta. Teresa	1780/Setembro 1786	Autor do risco		1)
José Fernandes da Sobreira	1786	Mestre da obra		2)
Geraldo Fernandes Sobreira	1786/1790	Mestre da obra		3)
José Calheiros	1779/1787	Entalhador	Tribuna altar mor	4)
Manuel Pedro Gonçalves Franco	1780	Mestre pedreiro	indiferenciado	5)
Manuel Gonçalves	1780	M. pedreiro	indiferenciado	6)
Manuel Martins	1780	M. pedreiro	indiferenciado	7)
Domingos Afonso	1780	M. pedreiro	indiferenciado	8)
António Domingos	1780	M. pedreiro	indiferenciado	9)
Domingos Ferraz Lima	1780	M. pedreiro	indiferenciado	10)
António Vieira	1780	M. pedreiro	indiferenciado	11)

⁵⁶ Seria o veio de abastecimento que tinha o diâmetro equivalente a 28 penas de pato, ou a taxa que pagavam.

António Gonçalves	1780	M. pedreiro	indiferenciado	12)
João Barreiro	1781	Carpinteiro	Portas/janelas	13)
António Francisco Lima	1781	Mestre carpinteiro		14)
Manuel Portugal Calhorda	1781	Caleiro		15)
António Rodrigues	1782		Tijolos e telhas	16)
Manuel Alves da Póvoa	1783		Cal	17)
Frutuoso Francisco	1783	Serralheiro	pregos	18)
Manuel Rodrigues	1783	Ferreiro	grades	19)

**ARTISTAS NO MOSTEIRO DO DESTERRO DE VIANA DO CASTELO
(continuação)**

NOME	DATA	OFICIO	OBRA	OBS
Lourenço	1783	Mestre ...		20)
Caetano Ferreira	1783	Ferreiro	Grade locutorio	21)
António Cunha	1784	Mestre de obra	Subst.Geraldo Fernandes	22)
José Manuel Abreu	1784	Pintor/dourador	Castiçais e encarnação	23)
José Fernandes Loureiro	1784	Ferreiro	Grades em molde	24)
José Filipe	1785	Pintor/dourador	rotulas	25) era de Esposende
António Luis	1785	Pintor	Frontal igreja	26)
Luis da Silva	1785	Latoeiro	Lucernas, candeeiros, vidraças	27)
António José	1785	Esteireiro	Armar a igreja	28)

José Pinheiro ou Pinho	1785	Mestre de musica	A inauguração	29)
Manuel Francisco	1785	Entalhador	Púlpito refeitório, estante altar, peanhas	30)
Luís Ferreira	1785	Serralheiro	Espigões da grade coro baixo	31)
António Fernandes de Castro	1785/86	Ferreiro	Grade coro baixo e ante coro	32) é o frade
Perna de Pau	1786	Pintor		33)
Vitorino Marcos	1786	Entalhador?	Estante coro	34)
João Ferraz Lima	1786	Sineiro	sinos	35) era de Braga
Domingos Jorge Soares	Sec.XIX	Pintor	Portas e janelas	36)
Fernando José da Costa	1844/45	Carpinteiro	Consertos vários	37)

1) D'ALPUIM, Maria Augusta de, *Carmelitas em Viana*, Cadernos Vianenses, tomo II, CMVC, 1979, p.126.

2) ADB, Fundo Monástico, C55, *Carmelitas Descalças de Viana*, doc.468, 488

3) Idem, *Ibidem*.

4) Idem, *Ibidem*, doc.481

5) Idem, *Ibidem*, doc.484

6) Idem, *Ibidem*.

7) Idem, *Ibidem*.

8) Idem, *Ibidem*.

9) Idem, *Ibidem*.

10) Idem, *Ibidem*.

11) Idem, *Ibidem*

12) Idem, *Ibidem*.

13) Idem, *Ibidem*, doc.501

14) Idem, *Ibidem*, doc.504

15) Idem, *Ibidem*

16) Idem, *Ibidem*, doc.505

17) Idem, *Ibidem*, doc.508

18) Idem, *Ibidem*

19) Idem, *Ibidem*

20) Idem, *Ibidem*

21) Idem, *Ibidem*, doc.509

22) Idem, *Ibidem*, doc.510

23) Idem, *Ibidem*, doc.516

24) Idem, *Ibidem*, doc.510

25) Idem, *Ibidem*, doc.517 e 519

- 26) Idem, *Ibidem*, doc.519 e 523
- 27) Idem, *Ibidem*
- 28) Idem, *Ibidem*
- 29) Idem, *Ibidem*
- 30) Idem, *Ibidem*
- 31) Idem, *Ibidem*, doc.521
- 32) Chamavam-lhe o frade (seria um artista carmelita?) Idem, *Ibidem*, doc.523
- 33) ADB, *Fundo Monástico, C55*, doc.523
- 34) Idem, *Ibidem*, doc.525
- 35) Idem, *Ibidem*
- 36) Idem, *Ibidem*, doc.529
- 37) Idem, *Ibidem*, doc. 536 e 538

MICHAEL SYLVIUS PROESBITER CARDINALIS. O discurso simbólico da rinascitá ao serviço da exaltação do indivíduo.

Isabel QUEIRÓS^{1*}

RESUMO:

Os patronos e os artistas dos séculos XV e XVI não ressuscitaram o panteão clássico porque os homens medievais não o suprimiram, pelo contrário, trabalharam no sentido de preservar a linguagem clássica integrando-a no simbolismo Cristão. Esta já complexa gramática será enriquecida graças a três feitos que ocorrem ao longo daqueles dois séculos: os Descobrimientos, a exegese dos autores clássicos, e maior intimidade com a cultura grega. Entusiasmados com o manancial de nova informação, os coetâneos dão corpo a criações, por vezes "híbridas", que claramente possuem uma intenção enciclopédica evocativa da virtú do mecenas. Nesse sentido apresentamos como exemplo notável o cadeiral do coro alto da Sé de Viseu.

ABSTRACT:

The fifteenth and sixteenth century's sponsors and artists didn't brought back to life the classical pantheon since the medieval men didn't erased it, on the contrary, they worked to preserve the classical language wich was to be absorbed by the Christian symbolism. This already intricate grammar will be improved thanks to three fundamental deeds, wich occur along those two centuries: the Discoveries, the exegesis of the classic authors, and further intimacy with the Greek culture. Thrilled with the amount of new knowledge, the contemporary give life to creations, hybrid ones sometime, that clearly show an encyclopaedically intent evocative of the virtú of the commissioner. In this sense we present as remarkable example the choir stalls of the Viseu's Cathedral high choir's.

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS

Ausente do país desde 1540, D. Miguel da Silva, outrora bispo e agora cardeal de Viseu², encomenda um cadeiral para o coro alto da sua Sé, o qual se encontra concluído em

^{1*} Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² A 2 de Dezembro de 1541, António Ribeiro escreve ao conde de Portalegre explicando que D. Miguel da Silva havia sido designado cardeal de Viseu porque o título de cardeal de Portugal estava, naturalmente,

1544³, sobre o qual manda colocar a seguinte inscrição: “MICHAEL SYLVIUS PROESBITER CARDINALIS TITULI BASILICAE SANCTORUM DUODECIM APOSTOLORUM ANNO 1544. EPISCOPUS VISENSIS. SEDENTE PAULO TERTIO PONTIFICE MAXIMO, ET REGE JOANNE TERTIO PORTUGALIAE”⁴. Sob ela dispôs um documento ímpar do Renascimento português que cativa pela vivacidade narrativa e notável semântica que a sustenta. Esta súplica da tratadística coeva encontra-se porém incompleta⁵ e a sua organização original foi alterada⁶. Percebemos instantaneamente que qualquer leitura da obra será sempre parcelar e contará com uma razoável dose de subjectividade em



Figura 1: Cabeça de Medusa representada numa das misericórdias da segunda fiada de cadeiras, na qual se encontra a cadeira episcopal.

virtude das razões aduzidas e do deserto documental e bibliográfico em torno do tema. Não temos contudo um propósito monográfico, e, como tal, não nos foi possível resistir à tentação de abordar este complexo universo iconográfico produto do cruzamento de três linguagens distintas apenas articuladas coerentemente no âmbito da conjuntura renascentista em que a obra foi engendrada. O cadeiral introduz-nos no âmago do universo humanista, cujo cimento tem como ingredientes a dimensão ética e metafísica das linguagens clássica e cristã bem como a dimensão experimental derivada dos Descobrimentos.

2. A composição do discurso simbólico

Daremos agora início a uma viagem cujos percursos não se querem lineares ou estanques contemplando forçosas encruzilhadas de molde a uma mais produtiva apreensão dos tópicos, a saber: o carácter enciclopédico do conjunto; os temas centrais; e as ingerências na composição final.

A primeira impressão que nos fica ao depararmo-nos com o cadeiral é inexoravelmente a de nos encontrarmos perante uma enciclopédia talhada em madeira de castanho. Se ao voltarmos uma misericórdia encontramos Hesíodo, na seguinte acena-nos S. Paulo, entre uma cabeça de Medusa apavorada ao perceber o exacto

reservado para o cardeal infante D. Henrique que seria também nomeado em breve. Cf. transcrição de SILVA, Luiz Augusto Rebello da Silva – *Corpo diplomático português*. Tomo IV. Lisboa: Ordem da Academia Real de Ciencias de Lisboa, 1870, pp. 384-388.

³ Tal como nos informa PEREIRA, Manoel Botelho Ribeiro – *Diálogos Moraes e Políticos*. Viseu: Junta Distrital, 1955, pp. 474-478.

⁴ Idem.

⁵ Não conhecemos o número exacto de cadeiras que a compunham. Através da experiência *in loco* percebemos que seriam mais do que as que subsistiram das quais apenas trinta e duas se encontram no coro alto da Sé e as restantes sete no coro da igreja do Seminário Maior de Viseu. Estas últimas foram objecto de uma iniciativa de conservação que lhes retirou a velatura negra que apresenta o espólio da Sé e lhes devolveu a cor natural da madeira de castanho em que foram talhadas.

⁶ Como atesta uma pintura, existente no Museu da Sé, elaborada no século XX, por um autor local, e na qual é patente uma diversa organização das cadeiras.

momento da morte e a alegoria da Ásia, representada pelo camelo⁷, surge-nos um ornitorrinco. Detectamos a linguagem clássica, identificamos os elementos cristãos e os apontamentos exóticos. Com estas constatações impõe-se decididamente uma hierarquia quantitativa. Sobre todo o conjunto prevalece a gramática clássica, não apenas ao nível do discurso mitológico, mas com assinalável presença no campo decorativo, tal como se nos encontrássemos perante um álbum de gravuras, enquanto a informação directamente relacionada com a epopeia dos Descobrimentos é pontual.

Toda a composição é complementada por um soberbo conjunto ornamental que responde precisamente ao mencionado espírito enciclopédico que preside à obra e segundo o qual os motivos se sucedem como num elenco, evidenciando a refinada cultura do encomendante⁸, conhecedor da cultura europeia coeva e da realidade italiana na qual se movia com total à-vontade, enquanto sublinham o tema transversal do sacrifício. Nove misericórdias assumem a forma de vasos romanos com ornamentações diversas, existe igual desvelo no cuidado empregue na representação das várias cartelas, dos mascarões, do ramo de folhas de acanto, dos cornos da abundância – símbolo ligado à Europa, a Itália e a Roma⁹ – e da flor-de-lis. Além dos elementos descritos e a acentuar o tema sacrificial talhou-se um bellissimo bucrâneo (fig. 2), ornamento que, comum nos frisos dos templos romanos, surge desenhado nas métopas de um entablamento dórico no Capítulo III do Livro IV da edição de Vitruvius de 1511¹⁰. Para este motivo Diego de Sagredo dá a seguinte explicação, referindo-se à decoração das métopas: “...y en ellas se formavan ... y vasos de diversas maneras y viejas cabeças de buey y otras cosas cõvenientes a las cerimonias delos sacrificios”¹¹. Aqui, porém, a convencional cabeça de touro transfigura-se em cordeiro aludindo ao sacrifício de Cristo consubstanciado na representação do *Agnus Dei*.



Figura 2: Bucrâneo representado na misericórdia de uma das três cadeiras situadas na primeira fiada que compõem o conjunto à direita da cadeira episcopal.

Tendo em mente o esclarecimento de Sagredo, podemos deduzir que o cadeiral tivesse sido pensado exactamente nesses termos: como um friso no qual seria representada uma concepção cosmogónica ou narrado um momento histórico. De facto, ao observar o conjunto percebemos algo de ambos. Gradualmente tomamos

⁷ “Il Camello è animal molto proprio dell’ Asia, & de essi si servono più, che di ogn’altro animale.” PERUGINO, Cesare Ripa – *La Novissima Iconologia del Signore Cavalier Cesare Ripa*. Padova: Pier Paolo Tozzi, 1625, p. 440 e 441.

⁸ Para aprofundamento da questão em torno da formação e vivência do mecenas na Europa quinhentista *vide* DESWARTE, Sylvie – *Il “Perfetto Cortegiano”D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni Editore, 1989. ISBN 88-7119-027-0 e DIAS, José Sebastião da Silva – *A política cultural da época de D. João III*. Vol. I. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969.

⁹ PERUGINO, Cesare Ripa, *op. cit.*, pp. 438, 338 e 342 respectivamente.

¹⁰ POLLIO, Marcus Vitruvius – *De architectura*. Veneza: Giovanni Tacuino, 1511.

¹¹ SAGREDO, Diego de – *Medidas del Romano*. s.l.: s.n., 1549.

consciência de dois discursos paralelos: o escatológico, adequado ao enquadramento espacial; e um outro de cariz biográfico, espelho da realidade temporal, mais subtil porém contundente. Este último desvela-nos o encomendante da obra, não somente através de indícios, como o é a presença da *tabula ansata* (fig. 3) enquanto elemento puramente decorativo que se torna aqui uma marca da erudição clássica do mecenas¹², como também através de referências explícitas que adiante exploraremos.



Figura 3: Representação de moldura em tabula ansata numa das misericórdias das cadeiras que actualmente integram o cadeiral do Seminário Maior de Viseu.

3. Alusões biográficas

O artista comprova ser um exímio retratista (fig.7) traçando fisionomias de ambos os sexos, diferentes etnias e de todas as faixas etárias. Os rostos não são na sua maioria identificáveis, todavia três deles pertencem a religiosas e fazem certamente alusão às idades do homem, objecto de reflexão dos intelectuais e artistas durante o Renascimento dada a sua finalidade pedagógica e moral. Ora, o retrato conhece, nestes séculos de redescoberta individual, um impressionante desenvolvimento, o homem já não é representado em referência ao sagrado mas por si mesmo. O que se pretende, contudo, não é um simples exercício de representação fisionómica, a individualidade no renascimento surge intimamente ligada quer ao estatuto quer ao destino do indivíduo, ou seja, “*La individualidad fue una condición en relación con el poder, la riqueza, el valor e la cultura.*”¹³ Esta tipologia assume assim uma função de expressão de poder e igualmente de perpetuação da vida, valores e obra do representado¹⁴, é nesse sentido que o próprio D. Miguel da Silva, segundo cremos, se faz representar numa das misericórdias ostentando o barrete doutoral¹⁵ cuja forma evoca em simultâneo o capelo cardinalício (fig.4), resumindo numa única insígnia o seu poder temporal e espiritual. Outra representação deveras

¹² Este tipo de moldura foi caro a Miguel da Silva que o utiliza também na ornamentação exterior da igreja de S. João da Foz. É contudo um elemento que não conhece grande difusão no país, sendo as suas aplicações muito esporádicas e nunca enquanto símbolo em si, mas sim na sua verdadeira função de emolduramento. Sobre as restantes ocorrências deste elemento decorativo consultar BARROCA, Mário Jorge – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Edições Inapa, 2001. ISBN 972-8387-94-6.

¹³ ALCAIDE, Víctor Nieto e CHECA, Fernando – *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84 – 7090 – 108 – 7, p. 119.

¹⁴ A arte do retrato desenvolve-se neste período em paralelo com a do monumento funerário tendo ambas por objectivo essencial a exaltação do indivíduo. Cf. ALCAIDE, Víctor Nieto e CHECA, Fernando – *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84 – 7090 – 108 – 7, p.118.

¹⁵ Diogo Barbosa Machado advogando a formação do nobre em Paris diz-nos que ele aí obteve o grau de doutor em “...*Sciências mayores...*”, cf. MACHADO, Diogo Barbosa – *Biblioteca Lusitana*. 4 Tomos. Coimbra: Atlântida Editora, 1966, p.483. Contudo, é o próprio Miguel da Silva que num a carta para o cabido de Viseu, recomendando Simão Vaz para um cargo que exigia um letrado em cânones, revela a sua formação ao afirmar “...*me criei no estudo com elle...*”, cf. *Correspondência do Cabido da Sé de Viseu*. AMG/ DA/ COR/ 038.

interessante, emoldurada por uma cartela, sugere-nos as feições do próprio monarca português¹⁶. A sustentar esta teoria temos a representação da flor-de-lis, símbolo heráldico dos Farnese, que Alexandre Farnese transportou para o brasão pontifício aquando da sua eleição em 13 de Outubro de 1534. Esta trilogia representativa reflecte, como podemos verificar, a inscrição que Manuel Botelho Pereira transcrevera no século XVII e vai de encontro à mensagem que os *tondi* colocados nas chaves da abóbada do claustro da Sé nos transmitem, ritmando as pedras de armas dos Silvas ora sob o barrete episcopal ora sob o capelo cardinalício. De facto, não só o capelo cardinalício havia sido concedido a D. Miguel da Silva por Paulo III, em 1539, como fora uma das causas da ira do monarca contra o bispo de Viseu. Desnaturalizado em 1542, o agora cardeal de Viseu inscreve com carácter de perenidade, naquela que continúa a considerar a sua Sé, a inalterável afeição pelo país natal, perpetuando igualmente a sua glorificação na qualidade de homem de letras e alto dignitário da Igreja.



Figura 4: Retrato de cardeal ou doutor emoldurado por cartela, talhado numa das misericórdias das cadeiras que actualmente integram o cadeiral do Seminário Maior de Viseu.

4. Diegese do sagrado

Como havíamos dito, concomitante com esta narrativa temporal desenrola-se um discurso escatológico. A questão sacrificial que anteriormente nos foi sugerida pela presença dos vasos e do bucrâneo, que assumem uma função propedéutica, desenvolve-se em toda a extensão do cadeiral, naturalmente com um acentuação na temática da Ressurreição. Com essa orientação encontramos numa outra misericórdia um robusto leão¹⁷ que instantaneamente evoca a ressurreição de Cristo, uma vez que se cria, na Antiguidade, que a leoa guardava os nados mortos durante três dias até ao regresso do leão que os trazia à vida com o seu rugido assim como ao terceiro dia Deus devolveu a vida ao Seu Filho¹⁸, porém o felino tem uma serpente enroscada no pescoço que longe de ser uma menção demoníaca nos remete para uma explicação diversa, convence-nos de que estamos perante uma representação de Éon, “*être existant de toute éternité*”¹⁹,

¹⁶ Curiosamente, as duas personagens retratadas apresentam-se com o rosto barbeado enquanto as duas personagens históricas costumavam fazer-se representar com barba.

¹⁷ Sobre os diversos significados do leão e de outros animais no *Physiologus* consultar: DOUGLAS, Norman - *Birds and beasts of the Greek anthology*. London: Chapman and Hall, 1928; EVANS, E. P. - *Animal Symbolism in ecclesiastical architecture*. London: W. Heinemann, 1896;

Acerca do mesmo assunto nos Bestiários medievais: ALLEN, J. Romilly - *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the Thirteenth Century*. London: Whiting & Co., 1887; THEOBALD, Bishop - *PHYSIOLOGUS*. A metrical Bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald. London: John & Edward Bumpus, 1928.

¹⁸ EVANS, E. P., *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁹ BATTISTINI, Matilde - *Symboles et Allégories*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 914 4, p.17.

que neste caso particular encaramos como evocação manifesta do “*début d’un nouvel ordre spirituel*”²⁰ da qual D. Miguel da Silva acreditava certamente ser um emissário, e que resultaria por certo numa revitalização da Igreja, abalada pela heresia, sobretudo a nível pastoral, reforma da qual foi grande defensor, promovendo a formação académica dos clérigos da sua diocese²¹. A temática da Salvação culmina na misericórdia da cadeira episcopal com a representação do pelicano picando o peito e alimentando as crias com o próprio sangue. Tal como Cristo amou profundamente a humanidade



Figura 5: Cavalo com cauda de serpente representado no apoio de braço direito da cadeira do deão.

e sacrificou a sua existência física em função da remissão dos pecados humanos oferecendo-lhe, como alimento espiritual e purificador, o seu próprio sangue, os bestiários medievais²² referem que o pelicano três dias após matar os seus filhos, em virtude dos ataques a que eles o sujeitam, os ressuscita aspergindo-os com o sangue que brota do peito que ele próprio bica.

De facto, a cadeira episcopal merece da nossa parte uma atenção especial, e a abertura de um parêntesis, não tanto pelo destaque próprio da

sua natureza, mas porque ligado a ela há um facto indiciador de que o cadeiral colocado no coro alto em 1544²³ poderá ter sido riscado pelo menos uma década antes, existindo semelhanças com a cátedra de S. Pedro na pala pintada por Vasco Fernandes entre 1529-1535²⁴. Tal realidade leva-nos a ponderar se o desenho para a cadeira episcopal poderá ter servido de modelo para a cátedra do santo. Esta última é muito mais parca em pormenores decorativos do que a cadeira episcopal ainda assim se verifica uma similitude na ornamentação dos apoios dos braços: ambas ostentam poderosos dragões completamente rendidos aos encantos de pequenos *angelotti* ou *putti* que se sentam no seu dorso descontraidamente em posturas travessas.

Naturalmente, a mensagem apocalíptica não podia deixar de estar presente pelo que figuram nos apoios de braços da cadeira que estaria reservada ao deão um cavalo alado com cauda de serpente (fig. 5), à direita, que mais evoca Pégaso do que os cavalos apocalípticos cuja “... cabeça ... parecia de leão...” e que tendo caudas de serpente estas “...têm cabeças...”²⁵, efectivamente a representação do cavalo com cauda de serpente

²⁰ Idem.

²¹ Tal preocupação é patente na correspondência trocada com o cabido da Sé de Viseu durante o seu episcopado. Vide SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa – *Catálogo do Arquivo do Museu de Grão Vasco [I]*. [1 CD-Rom] Viseu: Instituto dos Museus e da Conservação/ Museu Grão Vasco, 2007. ISBN 978-972-776-352-8.

²² Vide supra nota 11.

²³ Esta data não pode, logicamente, ser tomada como irrefutável à falta de documentação que a sustente além da inscrição supra mencionada.

²⁴ Espaço temporal sugerido por RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar – *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 – 1542)*, p.201.

²⁵ Apocalipse 9, 17-19.

em composições renascentistas não é invulgar nem inerente ao contexto religioso como podemos ver na alegoria de Roma Imperial que Francisco de Holanda copiou para o seu *Álbum de Antigualhas*²⁶ ou nos cavalos do carro de Neptuno presentes no tratado de iconografia de Vincenzo Catari²⁷; à esquerda um gafanhoto que espelha com mais fidelidade a descrição de S. João, apesar de não ter ferrão na cauda - que mais uma vez é uma cauda de serpente - nem cabelos compridos, possui rosto humano e asas não próprias de insecto, mas de ave. Para além destes imponentes animais todo o cadeiral contém referências apocalípticas reproduzindo vários tipos de rostos demoníacos, de dragões e de serpentes motivo este especialmente adequado ao remate das superfícies estreitas e compridas que são os apoios dos braços.

Em conexão com a temática do sacrifício de Cristo e como consequência do apocalipse é abordada a salvação das almas pelo que se representa um belíssimo rosto de Plutão, enquanto deus dos infernos, que disputa as almas com Deus e, obviamente, também Mercúrio está presente, evocando S. Miguel Arcaño²⁸, pela sua qualidade de psicopompo. Neste momento temos obrigatoriamente que referir a advertência de Jean Seznec²⁹ acerca da inclusão de figuras míticas em esquemas enciclopédicos de decoração e da transformação dos deuses pagãos em “...meros *elementos num universo Cristão*.”³⁰, consequência do processo contínuo de apropriação do vocabulário clássico pelo cristianismo desde o seu alvorecer, e cuja consumação se dá em absoluto precisamente durante o Renascimento, momento em que o próprio pontificado está preparado para absorver, nas composições que encomenda, a cosmogonia clássica enquanto invólucro para a sua mensagem. Em face do alegado, percebemos que o discurso alegórico do cadeiral não se centra apenas no recurso aos temas da mitologia clássica, cruzando-os com os seus equivalentes dos Bestiários, por exemplo, relativamente ao tema da condução das almas não encontramos apenas o deus emissário dos deuses mas também um cão, animal a quem se reconhece em várias culturas a faculdade³¹ de psicopompo.



Figura 6: Corpo de três cadeiras situadas na primeira fiada do cadeiral, à esquerda da cadeira episcopal. Nas misericórdias estão representados um sátiro, um suíno e um vaso.

²⁶ HOLANDA, Francisco de – *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. ISBN 972-24-0733-3, desenho 3v.

²⁷ REGGIANO, Vincenzo Catari – *Le vere e nove imagini degli dei delli Antichi*. Padova: Piero Paolo Tozzi, 1615, p. 228.

²⁸ Sobre a assimilação de figuras pagãs a personagens cristãs consultar MUELA, Juan Carmona – *Iconografia Clássica*. 4ª ed. Madrid: Istmo, 2008. ISBN 978-84-460-2939-7.

²⁹ SEZNEC, Jean – *The Survival of the Pagan Gods*. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. New York: Princeton University Press, 1972, pp.122-147.

³⁰ Idem, p.137.

³¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982. ISBN 972-695-215-8, pp.152-155.

Com o intuito de enriquecer os assuntos fulcrais, o encomendante pretendeu por um lado enaltecer determinadas virtudes, e por outro advertir para os vícios mais condenáveis, recorrendo à mesma articulação entre mitologia clássica e simbolismo cristão e submetendo as representações a um notável espírito de síntese. Figuram seis vícios capitais: a Soberba apresenta-se sob a forma de rei Midas com as acentuadas orelhas de burro sob a tiara que lhe cinge a cabeça, as orelhas



Figura 7: Rosto aristocrático representado na curva do painel lateral de uma das cadeira.

de burro são sinónimo da falta de ponderação que este vício implica resultado da estultice própria dos arrogantes³² convencidos da sua superioridade, tal foi o caso do rei que se manifestou sem que ninguém lho tivesse solicitado durante o julgamento de Apolo; a Avareza traduz-se numa mão que se cerra em torno de um saco de moedas³³, a mão do avaro cuja bolsa de dinheiro se transforma para ele em objecto de veneração; a Inveja materializa-se numa belíssima cabeça de Medusa (fig. 1), porque como nos diz Cesare Ripa³⁴ à sua figuração convêm as serpentes no lugar dos cabelos devido aos seus maus pensamentos, porque destila constantemente veneno e está sempre pronta a causar dano aos outros; a Luxúria surge estampada no rosto do Sátiro que é a sua representação clássica³⁵; o pecado da Gula é-nos sugerido pelas representações de suínos, animais associados ao desbragamento em geral, característica que os liga também à luxúria e à avareza³⁶, extremamente gulosos são capazes de comer sem parar³⁷; a Preguiça, na sua forma mais condenável, a acédia, é encarnada por uma pequena tartaruga sinónimo de ócio e indolência³⁸. Por sua vez, enunciam-se apenas duas virtudes teológicas: a Fé e a Caridade. A primeira virtude teológica é materializada na forma de golfinho, alegoria de fé e de Jesus Cristo³⁹, enquanto para representar a Caridade se recorre a um dos seus atributos, o arminho⁴⁰, que nesta figuração sustém no dorso a sua cria.

Esta nossa proposta de leitura iconográfica não esgota de todo o cosmos simbólico da obra em análise tal é a riqueza do seu universo alegórico povoado de sereias, grifos,

³² PERUGINO, Cesare Ripa, *op. cit.*, p.49.

³³ Idem, p.58

³⁴ Idem, p.333.

³⁵ Idem, p.403.

³⁶ Lucas 15, 11-32.

³⁷ PERUGINO, Cesare Ripa, *op.cit.*, p.284.

³⁸ Idem, p.7.

³⁹ IMPELLUSO, Lucia – *La nature et ses symboles*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 919 5, p.350.

⁴⁰ Idem, p.228.



Figura 8: Corpo de duas cadeiras situadas na primeira fiada do cadeiral, à esquerda da cadeira episcopal.

Sagitários entre outras criaturas fantásticas que convivem amavelmente com o reino animal habitado por aves, como é o caso do belíssimo cisne cuja representação na mesma cadeira onde encontramos um símio com rosto humano, ser híbrido associado ao logro, indicia hipocrisia, pois sob a sua penugem branca esconde uma carnação negra⁴¹, répteis, e animais marinhos os que são disciplinados pela figura de Neptuno. Mesmo não esvaziando o repertório de significados que se nos oferecem, expusemos amplamente o seu carácter enciclopédico que conforme nos foi dado compreender deriva tanto da erudição do encomendante e da sua vivência quanto de uma tradição

medieval, de que são evidentes os vestígios quer na simbologia atribuída ao reino animal quer no universo mitológico, exercício que nos permite ver que estamos perante uma amostragem transversal das iconografias pagã e cristã bem como das opções ornamentais clássicas com apontamentos do conhecimento de novas realidades veiculado pelos Descobrimientos do que é belíssimo exemplo um delicado rosto de jovem negra, que singularmente apresenta semelhanças com a Vénus negra, alegoria da África, que Rubens representará cerca de oito décadas mais tarde na sua obra *Os quatro continentes*. Abordamos concisamente os assuntos centrais que ancoram a composição artística sendo o tema central a Salvação que se enaltece como resposta veemente às heresias contemporâneas as quais em grande parte derivavam do progressivo abandono a que os fiéis se sentiam votados pela Igreja⁴². E, finalmente, fomos progressivamente compreendendo o quanto a obra tem de contribuição directa do mecenas não só pelos indícios de narrativa biográfica que apontamos, mas também pelo desfile de informação que percorre o cadeiral e que não pode derivar de outra fonte senão da sua paixão pela cultura clássica que bebera não só na formação europeia e na experiência de duas décadas⁴³ do Vaticano, na intimidade da corte pontifícia, como também da apreciação *in loco* das produções de Roma Antiga e dos artistas seus contemporâneos.

5. Considerações finais

Resta-nos tecer duas considerações finais, que sacrificamos até agora em função da leitura iconográfica, a primeira relativamente à obra em si e a segunda em relação ao seu alcance ideológico.

⁴¹ PERUGINO, Cesare Ripa, *op.cit.*, p. 291.

⁴² Para este tema consultar duas obras de referência: CHAUNU, Pierre – *O tempo das Reformas (1250 – 1550)*. A crise da Cristandade. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 2002. ISBN 972-44-0888-4 e DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 972-44-1178.

⁴³ A embaixada de D. Miguel da Silva junto da Santa Sé decorre, grosso modo, entre 1515 e 1525.

A qualidade da obra de talha é inquestionável, comparável à qualidade do desenho e à articulação narrativa, perante tal realidade é impraticável que não questionemos a sua autoria. Parece-nos que a reconhecida erudição do mecenas, que origina esta obra impar, não surtiria qualquer efeito no sentido de equiparar o conteúdo à forma tal como é o caso. Vejamos, não negando que existissem exímios executores no país que pudessem ter concretizado a obra de talha, duvidamos contudo que o seu repertório iconográfico encontrasse este nível de sofisticação, uma vez que ele contraria no seu todo o “*sentido de quase marginalidade experimental*” que refere Vítor Serrão ao analisar as vias de penetração do Renascimento italiano em Portugal.⁴⁴ É verdade que alguns pormenores demonstram menor qualidade técnica e que algumas figurações não se devem certamente à vontade do encomendante, que inclusive estava ausente do país, pelo menos à data da sua conclusão, mas todo o conjunto clama uma superintendência italiana, independentemente da execução poder ter ficado a cargo de uma oficina nacional e, possivelmente, até local. Deste modo abre-se a perspectiva de que a sua concepção e supervisão tenha sido entregue ao mestre André Italiano vedor das obras de carpintaria do bispo de Viseu, conforme nos desvenda uma carta de Francisco Toscano, datada de 1542, pela qual o corregedor do Porto informa D. João III que com a fuga do bispo se havia de pagar em reis “...6 000 a mestre Andre italiano vedor das obras suas de carpintaria...”⁴⁵.

Tornou-se notório ao longo da anterior reflexão que a obra foi concebida tendo em vista um alcance que ultrapassa largamente o hemisfério sagrado. Não se podendo logicamente constranger esta dimensão, percebe-se por duas vias distintas uma intenção de exaltação do mecenas humanista. Em primeiro lugar, e de forma explícita, retratam-se os protagonistas de uma história de vida ou evocam-se através dos seus símbolos heráldicos, em segundo lugar através da alegoria enuncia-se o desfecho da crónica. É forçoso perceber que a atribuição da dignidade cardinalícia a D. Miguel da Silva por Paulo III coloca ao rubro as relações entre aquele e a coroa portuguesa, independentemente de outras razões que subjazam à indisposição entre o monarca e o bispo de Viseu, concomitantemente é este episódio que definitivamente consagra a sua vitória, ainda que à custa do seu sacrifício pessoal originado por desnaturalização perpétua, sobre o país que desejou verdadeiramente cultivar e que soberbo o renegou. Clarifica-se o cotejo entre o tema central da composição, o Sacrifício, e a biografia de Miguel da Silva que a bem da sua compreensão se faz representar com a mais evidente insígnia da sua formação humanista. Tal como Cristo renegado e sacrificado pelos seus ressuscita para a vida eterna também o mecenas assegura a sua eternidade, após o sacrifício, enquanto cardeal de Viseu e mecenas humanista, por via desta obra que reflecte todos os seus atributos culturais. Tal postura vai de encontro à própria cultura de uma época em que se torna habitual a representação do encomendante, quer pelo retrato quer pela alegoria, com vista a exaltar os seus traços de personalidade e o seu percurso de vida que lhe conferiram, graças ao mérito próprio, o seu estatuto de indivíduo poderoso, rico e erudito, sempre com desejo de eternização na história.

⁴⁴ SERRÃO, Vítor – *O Renascimento e o Maneirismo*. História da Arte em Portugal. Vol.3. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p.55.

⁴⁵ IANTT – *Corpo Cronológico*, Parte I, maço 71, nº 133.

Desejado por um príncipe humanista, provavelmente materializado por um artista italiano é natural que de todas as características do cadeiral ressalte o carácter verdadeiramente renascentista, herdeiro de uma tradição medieval corrigida e adequada às novas correntes ideológicas, dicionário inquestionável de uma gramática clássica integralmente apreendida e testemunho do poder, opulência e cultura do indivíduo responsável pela sua feitura configura a exaltação da *virtú* do seu mecenas, ele próprio, tal como Cristo, renegado pelos seus e injustamente condenado graças à mesquinhez dos homens.

Bibliografia

Fontes Manuscritas

Correspondência do Cabido da Sé de Viseu. AMG/ DA/ COR/ 038.
IANTT – *Corpo Cronológico*, Parte I, maço 71, nº 133.

Fontes Literárias

ALCAIDE, Víctor Nieto e CHECA, Fernando – *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84 – 7090 – 108 – 7.

ANTUNES, Manuel Augusto Lima Engrácia – *Assentos, encomendantes e utilizadores na igreja monástica beneditina no norte de Portugal. Sécs. XVII a XIX*. Vol. I. Tese de doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. 2ª ed. Apelação: PAULUS Editora, 2004. ISBN 972-30-0813-0.

BARROCA, Mário Jorge – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Edições Inapa, 2001. ISBN 972-8387-94-6.

BATTISTINI, Matilde – *Symboles et Allégories*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 914 4.

CHAUNU, Pierre – *O tempo das Reformas (1250 – 1550)*. A crise da Cristandade. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 2002. ISBN 972-44-0888-4.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982. ISBN 972-695-215-8.

DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 972-44-1178.

DESWARTE, Sylvie – *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni Editore, 1989. ISBN 88-7119-027-0.

DIAS, José Sebastião da Silva – *A política cultural da época de D. João III*. Vol. I. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969.

GIOVANNI, Boccaccio – *Genealogia de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional, 1983. ISBN 84-276-0634-6.

GRIMAL, Pierre – *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed. Lisboa: Difel, 2009. ISBN 978-972-29-0926-6.

HOLANDA, Francisco de – *Álbum dos Desenhos das Antigualbas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. ISBN 972-24-0733-3.

IMPELLUSO, Lucia – *La nature et ses symboles*. Paris: Hazan, 2004. ISBN 2 85025 919 5.

MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca Lusitana*. 4 Tomos. Coimbra: Atlântida Editora, 1966.

MARTINEZ, Constantino Falcón; FERNANDEZ-GALIANO, Emilio e MELERO, Raquel López - *Dicionário de Mitologia Clássica*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

MUELA, Juan Carmona - *Iconografía Clásica*. 4ª ed. Madrid: Istmo, 2008. ISBN 978-84-460-2939-7.

MUELA, Juan Carmona - *Iconografía Cristiana*. Madrid: Istmo, 1998. ISBN 84-7090-343-8.

OTERO, Aurélio de Santos - *Los Evangelios Apócrifos*. 13ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006. ISBN 978-84-7914-044-1.

PANOFSKY, Erwin - *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, Manoel Botelho Ribeiro - *Diálogos Moraes e Políticos*. Viseu: Junta Distrital, 1955.

SERRÃO, Vítor - *O Renascimento e o Maneirismo*. História da Arte em Portugal. Vol.3. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

SEZNEC, Jean - *The Survival of the Pagan Gods*. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. New York: Princeton University Press, 1972. ISBN 0-691-01783-2.

SILVA, Luiz Augusto Rebello da Silva - *Corpo diplomático português*. Tomo IV. Lisboa: Ordem da Academia Real de Ciências de Lisboa, 1870.

Fontes Electrónicas

ALLEN, J. Romilly - *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the Thirteenth Century*. London: Whiting & Co., 1887. Disponível em HTTP: <<http://bestiary.ca/etexts/allen1887/allen1887.htm>>

REGGIANO, Vincenzo Catari - *Le vere e nove imagini degli dei delli Antichi*. Padova: Piero Paolo Tozzi, 1615. Disponível em HTTP: <<http://www.archive.org/details/levereenoveimagi00cart>>

DOUGLAS, Norman - *Birds and beasts of the Greek anthology*. London: Chapman and Hall, 1928. Disponível em HTTP: <<http://bestiary.ca/etexts/douglas1928/douglas1928.htm>>

EVANS, E. P. - *Animal Symbolism in ecclesiastical architecture*. London: W. Heinemann, 1896. Disponível em http: <<http://bestiary.ca/etexts/evans1896/evans1896.htm>>

PERUGINO, Cesare Ripa - *La Novissima Iconologia del Signore Cavalier Cesare Ripa*. Padova: Pier Paolo Tozzi, 1625. Disponível em HTTP: <<http://www.archive.org/details/dellanovissimaic00ripa>>

RODRIGUES, Maria Dalila Aguiar - *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 - 1542)*. [2 CD-ROM] Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Coimbra. Ed. de autor. Coimbra, 2000.

SAGREDO, Diego de - *Medidas del Romano*. s.l.: s.n., 1549. Disponível em HTTP: <<http://www.scribd.com/doc/8542565/1549-Sagredo-Medidas-Del-Romano>>

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - *Catálogo do Arquivo do Museu de Grão Vasco [I]*. [1 CD-Rom] Viseu: Instituto dos Museus e da Conservação/ Museu Grão Vasco, 2007. ISBN 978-972-776-352-8.

THEOBALD, Bishop - *PHYSIOLOGUS*. A metrical Bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald. London: John & Edward Bumpus, 1928. Disponível em HTTP: <<http://bestiary.ca/etexts/rendell1928/rendell1928.htm>>

POLLIO, Marcus Vitruvius - *De architectura*. Veneza: Giovanni Tacuino, 1511. Disponível em HTTP: <<http://www.bvh.univ-tours.fr>>

*O Tempo, a Memória e a Arte*¹

Manuel Joaquim Moreira da ROCHA

Sumário:

Heranças culturais e científicas no processo criativo do artista. Pesquisa, acumulação de saber e o papel da História da Arte. Memória como repositório códigos estéticos e Tempo como aferidor do “valor” da produção. Signo e significante da história da arquitetura. Condicionantes da intervenção no Património Artístico construído. Referencial cultural e nível estético do objeto no contexto da produção coeva, tendo em linha de conta o tempo e o lugar. Tensões e diálogos entre materialidade e imaterialidade da obra de arte.

Palavras chave:

Criação, acumulação, tempo, lugar, cultura. Tempo e obra de arte.”

Abstract:

Cultural and scientific legacies in the artist's creative process. Research, accumulation of knowledge and the role of History of Art. Memory as a repository of aesthetic codes and Time as a gauge of the “value” of production. Sign and signifier of the history of architecture. Limitations to intervention in built Artistic Heritage. Cultural referential and aesthetic level of an object in the context of its coeval production, bearing in mind time and place. Tensions and dialogues between materiality and immateriality of the work of art.

Keywords:

Creation, accumulation, time, place, culture. Time and work of art.

¹ Este tema e trabalho resultou de um desafio/convite lançado por Hugo Soares, membro da Coordenação da Revista Trama, para publicar no primeiro número do referido periódico. Por razões de agenda foi impossível cumprir o compromisso atempadamente

A memória na Arte e a memória no acto criativo

A viagem da arte começa no entendimento que o criador possuiu do seu tempo e que vai materializando através da invenção de formas, espaços e expressões visuais que concretizam a sua busca de mais além (infinito/transcendência) numa sede inesgotável de comunicação em tempo real, com os presentes. O artista cria e recria, visualmente, pensamento, ideologia, religião e dogmas, em suma, cultura. Responde, pelas construções artísticas, visuais e materiais, às procuras do seu tempo.

Na natureza, denominada Terra, no mundo dos oceanos, dos rios, das montanhas e florestas, dos estados e das nações, vive e convive, um complexo ecossistema, no qual, parece, o Homem se afirma, e vai afirmando, como o elo mais forte desse universo. Desde os tempos mais recuados da Pré-História até à actualidade, sempre o ADN que classifica a espécie Homem, se impôs sobre as demais espécies pela sua capacidade inventiva/reflexiva, analítica e criativa, de, com o recurso técnico e tecnológico, concretizar a luta pela sobrevivência.

Darwin enunciou, alicerçado na racionalidade/positivismo que caracterizou o século XIX, a lei dos mais fortes como força vital para a sobrevivência das espécies. Mas, do princípio de predador, tal como as demais espécies, o Homem evoluiu para a de construtor e inventor. Construiu comunidades paritárias para, em conjunto, em equipa, suplantando e sobreviver no seu presente. Construiu cidades que permanecem pela reconstrução, reinvenção e vivência, onde se plasmam sedimentos dessa linha evolutiva, ou que são redescobertas pela tecnologia e pelo conhecimento, hoje, sem dúvida, mais evoluído e com novos recursos que não eram conhecidos e dominados no ontem. Numas e noutras prevalecem as formas: ruas, praças e casas. E acima de tudo o homem que se identifica com essas construções dos espaços públicos, privados, religiosos ou institucionais.

Inventou a roda, descobriu e usou até ao limite a força da energia atômica. Criou códigos reconhecidos pela diversidade das comunidades humanas. Estabeleceu diálogos com comunidades diversas, e as normas, os limites – que mais não eram que patamares do desenvolvimento e do conhecimento - surgiram: para a ciência, para a matemática, para a física ou para a medicina. E, em prol desses limites, continuou e continua a percorrer caminho, na expectativa do futuro. Como? Pelo conhecimento do passado (História/Memória) que se torna alicerce para o delinear e projectar do caminho da Humanidade.

É curioso olhar para trás e constatar que para além da sobrevivência fundamentada no conhecimento tecnológico, se encontra no homem, invariável e transversalmente, uma sede de dialogar com o presente/futuro com os mais diversos discursos: as imagens, a literatura, a poética, o pensamento/reflexão, a pesquisa e a materialização dessa pesquisa em proveito do homem social.

Anteontem as pinturas nas cavernas, ontem os desafios materializados tanto pela arquitectura como pela pintura ou escultura. Ou o texto com gravura ou iluminura. Hoje, por todas essas formas, às quais se acrescenta a fotografia, o cinema (e outras expressões comunicativas que não cabe agora referir). Onde reside essa força, essa vontade expressa de dialogar com o presente, apontando um caminho? Na certeza que

1+1 é igual a dois – ciência pura e dura. Mas o que faz o homem continuar? O sonho, como dizia António Gedeão, ou a transcendência. O acreditar. O querer. Mas será que todos os actos criativos podem ser considerados Arte? Artístico, sim; Arte, com que passado e com que presente? Que construções criativas se fazem hoje que podem ser integradas no Museu Global da História da Arte? Uma questão de Tempo.

Que legado se quer erigir hoje para doar aos nossos filhos? Que tipo de Património queremos e devemos preservar e construir, para legar? Uma Terra seca e bruta, antevista já no cinema dos anos 90, ou um acreditar que a felicidade do homem reside na já enunciada *Carta do Direitos Humanos do século XVIII*?

E se isto não basta, para que serviu António Vieira, Fernando Pessoa ou Saramago? Ou, relembrando alguns produtores de imagens, André Gonçalves, António de Oliveira Bernardes, Vieira Portuense, Nicolau Nasoni, João de Castilho, ou Rafael Bordalo Pinheiro? Entre tantos outros... Sonhadores.

Há dois mundos na balança: na Idade Média era a dialéctica entre o bem e o mal; na Época Moderna o debate entre cientismo e Deus; no mundo Contemporâneo a desconstrução das estruturas multisseculares, e o delineamento de um novo presente/futuro que se fundamenta na Ciência?

Homem – Humanidade. Século XX.

O século da assunção das individualidades, narradas em páginas que a História Universal escreve, tanto no lado mais negativo, como positivo. Neste, que é o queremos destacar, basta lembrar Dalai Lama, João XXIII, Madre Teresa de Calcutá, ou o cidadão anónimo que na sua aparente passividade, vive o tempo entre a realidade e a transcendência.

Por realidade entendemos RAZÃO; por transcendência entendemos ESPÍRITO.

Apenas a arte contemporânea pode ser valorizada, intrinsecamente, pela sua qualidade estética. Porém, mesmo a arte de vanguarda actual, tem um cadinho de maturação. A memória. E mais, da produção artística da contemporaneidade, só uma pequena fatia ultrapassa o tempo real do hoje e constituirá a memória do amanhã: o campo privilegiado da História da Arte.

Memória, do latim *monere*, significa lembrar/recordar. Li, algures, que esquecer os mortos é matá-los. O que, transposto para o campo do conhecimento, significa que apagar o passado é viver alienado na antevisão do imaginário futuro. É romper com os alicerces que formam e vão formando a individualidade de cada ser humano. É não entender o presente – colectivo, individual e comunitário.

Tanto o acto criativo como o inventivo, em cada presente, radicou, radica e radicará num caminho que, só terá validade, se o passado for entendido e absorvido na memória, e pela memória, individual e colectiva. E o futuro constrói-se com o presente que conhece o ontem, a História. Já se pensou como seriam possíveis as profundas descobertas de Einstein sem o conhecimento de Marie Curie? E a microbiologia sem as pesquisas e estudos promovidos por Pasteur? E como teríamos chegado aos dias de hoje da comunicação virtual, sem as descobertas de Marconi? Passando para o campo das artes, o que seria Leonardo sem o caminho desbravado por Piero Della Francesca, ou por Masaccio? Que obra teria produzido Miguel Ângelo se não estivesse sintonizado

com a cultura do seu tempo: as questões religiosas que envolviam o *status quo* da vivência papal e eclesiástica, as questões dogmáticas e/ou de fé, as questões culturais, populares ou eruditas, políticas ou ideológicas, propagandeadas por Erasmo, Lutero ou Tomás Moro; e posteriormente, Camões, Francisco de Holanda ou Shakespeare. O que seria a arte moderna e contemporânea sem a observação/estudo das descobertas arqueológicas dos objectos artísticos do mundo romano? E o coleccionismo, que emergiu no séc. XVI até se tornar panaceia em final do séc. XX? O que seria a Europa Contemporânea sem o percurso trilhado por Portugal, na Epopeia denominada de “Descobrimentos”? E sem os Painéis de S. Vicente de Fora, ou sem os Jerónimos? E que lugar caberia hoje ao inter-culturalismo e ao debate Norte-Sul? Há Europa e há África?

E poderíamos continuar a recuar, tal como o podemos fazer na nossa tabela da aprendizagem: gatinhar, caminhar, falar, e correr; aprender o a e i o u, soletrar... interrogar e procurar resposta. É a cadeia da Humanidade no trilho do conhecimento. É um processo da memória e na memória. No conhecimento do passado e na construção no presente de um amanhã que se aguarda com esperança.

Passando para o mundo português contemporâneo e criativo, como seria a produção e o reconhecimento internacional de Siza Vieira ou Souto Moura sem o percurso gizado por Corbusier ou pela Escola de Arquitectura da Universidade do Porto?

A este enfoque chama-se conhecimento positivo e valorativo, do passado no presente, trilhando os passos para o futuro. É aqui que reside a acção da memória – entender e compreender o passado - o ontem – assimilá-lo pela inteligência (racional e emotiva/afectiva), como demonstrou Damásio destronando o pensamento puramente cartesiano que norteou o conhecimento da Cultura Ocidental desde o séc. XVII ao final do séc. XX. É com ensaios e tentativas que se vai edificando um mundo onde valha a pena viver. Hoje a derrota de um sistema; amanhã novo horizonte se vivencia. Como? Pelo sonho/utopia, pelo acreditar e pela esperança.

Aos criadores/artistas (e aqui englobamos todos os criadores/inventores/pensadores, sonhadores que concretizam projectos) compete uma missão maior: ao lado do reconhecimento evolutivo da produção artística, engajada na cultura e na ciência/tecnologia de cada tempo, têm que apresentar visões (criações inovadoras) que na sua acção inventiva individual, ou de equipa, concorram e avancem o tempo presente na projecção do futuro. Outros, os artistas ou criadores ou os investigadores, de segunda linha, confirmam as vanguardas demonstradas anteriormente.

O que são as “indústrias criativas” propagandeadas nesta década, sem o conhecimento Histórico da Festa, da Arte e do Efémero? Qual o alicerce? Um voo sem memória, sem o conhecimento de como se desenrolavam os casamentos régios no passado. Ou das embaixadas de Portugal junto da Santa Sé? Lembro a embaixada do Marquês de Fontes na segunda década do século XVIII. E Carlos Gimac, que, além de escrever o evento que ficou como testemunho para a posteridade, delineou os coches, com um programa que faz a ligação entre a cultura clássica e a portuguesa.

Em cada tempo, em cada ciclo histórico, há apenas alguns criadores. Para conseguir esse prodígio da arte portuguesa do século XVIII, Carlos Gimac, leu Camões, António Vieira, como narrativas da história portuguesa. E hoje os coches permanecem

como objectos do melhor que Portugal produziu na arte da madeira, do entalhe e da materialização em formas, de mitos escritos por Camões, a que tão bem Gimac soube dar forma..

A projecção criativa de vanguarda não é conseguida sem que cada criador se aliene do seu tempo, depois de o ter vivido e sentido plenamente. Conhecendo-o: presente e passado. E mais, por muito desenvolvido que seja o conhecimento científico/tecnológico, ou artístico, alcançado por um indivíduo, ou equipa de trabalho ou pesquisa, sem que este perceba a sua herança cultural – material, imaterial e transcendente – o entendimento do homem será sempre fragmentário. Nada. Sem ontem, sem hoje, sem amanhã. O homem “machine”. O homem do show. O cenário. E onde está o conteúdo da encenação que promove a valorização do homem total na dinâmica incondicional da marcha do Tempo? Na X SEMANA DE HISTÓRIA DA ARTE DA FLUP, cujo tema foi “Os anos 70”, recriou-se, e viveu-se, cientificamente, na actualidade, o ambiente cultural/histórico daquela década. Que conhecimento possui a geração de hoje do ideário utópico do Portugal emancipado? E do pragmatismo (idealismo) do antes “Revolução dos cravos”? Que cores, que formas, que símbolos e conteúdos foram absorvidos e transmitidos para o futuro pela arte? Quem os quer conhecer? Será que todos já nascem esclarecidos e conhecedores das verdades experimentadas?

Conhecimento: interrogação, pesquisa, experiência e criação.

Construção: demonstração, aplicação e promoção do conhecimento. Pensar para criar, o acto mais difícil do homem.

A Arte na História constitui um legado visual e dinâmico demonstrativo da evolução dos sistemas culturais. Uma fonte de conhecimento do passado, do presente e da projecção para o futuro. O artista/criador não pode esbater a sua memória individual, nem as suas convicções, na vivência do presente. Recordo, neste momento, o trabalho de Paula Rêgo ou de Graça Morais, artistas que transportam para a sua comunicação/diálogo com o presente, um imaginário moldado pela latitude cultural em que nasceram, experimentaram e viveram, e a essa vivência dão forma pelas imagens que criam. Em cada uma delas sempre presente o legado formativo e informativo que receberam – o papel da memória – e o acto de comunicar/dialogar com o tempo actual, recriando sonhos, reinterpretando mitos e culturas, através da imagem, ou do pensamento descodificado em formas. Recordo igualmente Manuela Tojal, uma criadora do traje, cuja base de produção residia no Oriente e na Europa dos anos 20. Para tanto, lia, estudava, viajava, documentava-se, para produzir criativamente no presente. No campo da pintura da geração actual, saliento o trabalho de Luís Melo, formado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Um criador que se movimenta entre os desafios e ensaios de inter-acções técnicas, e em cuja obra/produção se lê o seu imaginário/cultura e uma procura incessante de comunicar no hoje, pela imagem, a sua projecção para o futuro. E para finalizar, lembro o emblemático cineasta centenário português Manoel de Oliveira. Quem já tentou aprender a conhecer Portugal através do seu discurso criativo? Fotografia, ambiente, cor, palavra e som.

Pensar no eu é sempre uma viagem pelo passado, sobre os registos que nos formaram até ao momento actual, pelos códigos que nos foram transmitidos por outros

que começaram a viver antes de nós. É revisitar, racional e emotivamente, vivências, sensações e imagens, que estão gravadas no mais profundo do nosso “disco duro”, e que timbrando a personalidade individual, se projectam no social. Segundo Roger Chartier, a cultura, como um todo, analisada à escala regional, nacional, continental ou mundial, é formada pelas práticas e representações². A arte materializa a cultura, o conhecimento e a ciência. Plasma em imagens, formas e espaços, os códigos criativos e interpretativos do presente. Procura.

Arquitectura ideia

Definição de Arquitectura – a arquitectura é o cenário de representação da nossa vida. É a Universidade, é o teatro, é o mercado, é o campo de futebol, é a praça, é o jardim, é a casa da música, é a igreja, a biblioteca, é o escritório, é a nossa casa - aquele lugar mágico que é a nossa segunda pele.

A ideia de arquitectura é expressa por Lamas ao afirmar que o contributo desta “coloca-se a diferentes níveis – do interior dum café, às grandes composições urbanas – sendo por isso mesmo de difícil delimitação. A arquitectura aparece na mais simples habitação rural, na alameda de árvores alinhadas, nas grandes infra-estruturas ou em todos os factos construídos, quando as necessidades espaciais do homem interpretam o sítio e procuram a Harmonia ou a intenção estética”³

Pode dizer-se que a arquitectura é o produto resultante do somatório de componentes materiais e imateriais. A sua origem é imaterial – é a ideia que o arquitecto desenvolve sobre o objecto a criar. Antes de ser arquitectura é uma imagem que ganha forma na mente do criador.

Depois da concepção vem a concretização da ideia, com os materiais mais variados, desde os mais tradicionais – pedra e madeira – aos mais revolucionários como as chapas de titânio utilizadas no Museu de Guggenheim em Bilbao. E aquilo que era ideia ganhou forma.

Saber olhar o património construído

A compreensão da arquitectura não se resume a uma análise da sua planta, dos seus alçados, e dos seus muros. É necessário também, tentar atingir a ideia a partir da qual o criador desenvolve a sustentação da sua proposta. Analisar o tangível, o material, as formas, o objecto, mas também o imaterial: cultural e “genial”.

“Quatro fachadas de uma casa, de uma igreja ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitectónica. A caixa pode ser artisticamente trabalhada, ousadamente esculpida, decorada a gosto, pode constituir uma obra-prima, mas continua a ser um invólucro”.⁴ Arquitectura é espaço. Surge o espaço quando o homem delimita parcelas no ambiente natural. Delimita assim espaços para viver, onde o conforto se alia ao bem-estar. Outras vezes, por arrojo inventivo e tecnológico, suplanta-se a si próprio, criando cenários que serão

² CHARTIER, Roger – A história cultural – entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.

³ LAMAS, José M. – Morfologia Urbana e Desenho da Cidade, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993, p 22.

⁴ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Dinalivros, 1989, p. 20.

referenciais na posteridade. Recordo, por exemplo a cúpula de Brunelleschi, em Santa Maria del Fiore, ou o Instituto do Mundo Árabe em Paris, de Jean Nouvel. O uso, nas suas fachadas, de células fotoeléctricas provoca uma alteração da imagem do edifício de acordo com a incidência da luz.

Entre nós podemos também apontar a Pala de Sisa Vieira no Parque Expo 98, a Torre dos Clérigos no Porto, a Casa da Música, etc. Projectos que marcam tempos e espaços.

E criar não é um acto fácil

Qualquer ideia primogénita está carregada de pensamento e cultura da sua época.

É essa cultura que se revê no objecto criado, que faz dele o fruto de um tempo e espaço bem concretos, respondendo às necessidades singulares de cada tempo histórico. Quando em 1704 as monjas de Arouca resolvem construir nova Igreja, procuraram deliberadamente o melhor arquitecto do Reino. Houve uma intenção óbvia de produzir um objecto inovador.

Escolhem e procuram, para dar resposta às suas necessidades de vivência, um criador conceituado.

Construíram no seu presente um legado que teria futuro pela qualidade estética que o projecto imana. A esse projecto – igreja e coro monástico – está associada a genialidade criadora de Carlos Gimac, formada no cadinho da cultura artística romana do século XVII, a necessidade das religiosas elitistas que usufruíram da construção e que determinaram, de antemão, a escolha de um artista de créditos confirmados, erigindo um conjunto que marca ainda, pela qualidade, a história da arquitectura portuguesa.

Tempo, história e valor artístico

Para que uma edificação seja considerada arte tem de responder a dois requisitos – ter qualidade estética e significado histórico, isto é, a produção do objecto localiza-se num tempo e espaço bem concretos.

Deste tempo bebe as formas, os vocabulários, as técnicas construtivas; dá resposta às necessidades dos seus fruidores/utilizadores e ultrapassando esse nível, outra no campo da poética do espaço, da criatividade.

Em todo o processo da edificação está presente essa dupla abordagem: como realidade objectual - o objecto propriamente dito - e como somatório espiritual, do arquitecto e dos encomendantes.

A análise da obra prevê três tempos:

o tempo da criação – as formas utilizadas traduzem conhecimentos técnicos e estéticos epocais, e compõem o vocabulário expressivo do artista;

o tempo da fruição e da vivência – que se espraia num tempo transgeracional;

por último, a apropriação que o investigador faz desses objectos do passado, quando os estuda.

Estuda-se um objecto com o olhar possível de cada tempo. Quando o investigador se aproxima do objecto vai informado com a cultura do hoje. Estuda-se o ontem sempre a partir do hoje, abrindo o investigador a janela do tempo, e resgatando do passado esses legados materiais e imateriais que a arquitectura guarda, para de seguida lhe

atribuir significação e valor como objecto de arte. Tal como na arquitectura, o mesmo se passa na outras artes.

Ser ou não objecto de arte, resulta, em última análise, da classificação do investigador, depois de devida e profundamente auscultados os três tempos do objecto.

Entre passado e presente estabelece-se um vínculo. Estuda-se aquele com o conhecimento deste. E para a definição do que é ou não arte do passado conta muito a auscultação da experiência criadora que o objecto arrasta até ao presente.

Assim, ao estudar-se e ao investigar-se o Património Arquitectónico, actualizam-se as experiências estéticas, podendo por esta via adquirir o valor de objecto artístico. Aquele que faz parte do Museu Global da História da Arte.

Mas, como salienta Cesare Brandi, para que possa receber essa classificação tem que ser um produto da espiritualidade humana, tem que resultar de actos criativos.

Uns mais que outros traduzem arrojo e inovação na concepção. Naturalmente que estes, podem ser considerados cabeça de série, e como tal, obra de arte maior.

E assim, a arquitectura produz espaços, reflexos de um programa de necessidades funcionais a ter em conta, reflexos de um repertório estético vigente em determinada época, reflexos da cultura específica da sociedade: componentes imateriais solidificados através dos materiais de construção.

Sobre a matéria vão sendo depositadas as marcas do tempo. Surgem novos programas de necessidade, mudam os gostos estéticos, avança a tecnologia. A arquitectura que sobrevive ao tempo, essa, vai sendo cada vez mais enriquecida com valores imateriais. As edificações do passado ganham *status de referenciais da imagem de um lugar, passam a ser significativas para a cultura de uma sociedade, são representantes do tempo construído através da intervenção do homem. Enfim, torna-se um património. A patina que o tempo deposita sobre a arquitectura faz com que cada edifício seja único, pois assim como os homens, cada um tem a sua própria história.*

Intervir hoje nos legados/Memória do passado. Como?

Só reconhecendo e oferindo o valor artístico do objecto se pode definir a política de intervenção, pois é esse valor que deve condicionar a intervenção no presente.

Para intervir no presente sobre um objecto, o arquitecto deve dominar amplamente o referencial artístico desse objecto, para a partir daí definir o alcance da sua intervenção. O arquitecto não pode negar ou olvidar a qualidade estética original se é que ela existe.

Não queremos com isto dizer que os objectos do passado são intocáveis, e que todos os testemunhos arquitectónicos tenham o mesmo valor.

Intervir no Património arquitectónico. Como?

Primeiro resgatando o valor que aquele objecto tivera no passado. Como? Através da investigação científica sobre o passado do Objecto, para lhe reconstituir a sua biografia.

Surge o hoje como o tempo da investigação. E lentamente com o recurso da investigação, com o retirar dos arquivos informações perdidas, vai-se reconstituindo a vida que teve aquele espaço como cenário.

Mergulhar nas fontes primárias – nos ditos documentos – e ancorados pela cultura artística epocal, vai-se definindo o seu significado enquanto arte.

Depois, ter em conta que aquele objecto perdurou no tempo. Funcionou como cenário de representação de vida. Como tal o seu capital simbólico, a imaterialidade que encerra pelo desfile geracional não pode ser apagada. O Homem conferiu-lhe uma patina de humanismo que compete ao investigador apurar. É o tempo da História do Objecto arquitectónico.

E o nosso olhar sobre aquele objecto patrimonial vai-se tornando mais apurado, e o valor como arte cada vez mais esclarecido e reconhecido.

Dominando estas lições fornecidas pelo próprio monumento, é então chegado o momento do arquitecto intervir no património construído, preservando esse legado para o futuro. Sem se vergar ao passado, ao ontem, o arquitecto deve intervir na dimensão que lhe é imposta pelo valor artístico do objecto.

Não é fácil a tarefa para o arquitecto que intervém no património construído. A sua intervenção tem que resultar de um equilíbrio entre valores, dos referenciais do passado, classificados como obras de arte, à criatividade que quer impor na nova intervenção. Intervenção que só é justificada pela necessidade emergente de fazer sobreviver o objecto arquitectónico no tempo presente e para o futuro.

É colocar-se numa fronteira limite entre o ontem e o hoje, entre o facto arquitectónico como resultado de um processo criador, e fruído num tempo mais ou menos longo, e a necessidade de criar e definir a sua própria linguagem. Os diálogos devem, obrigatoriamente, ser de harmonia na conciliação de tempos tão diferentes como o ontem e o hoje.

É um desafio, que em caso extremo pode levar o arquitecto, o bom arquitecto, a aparentemente anular a sua criatividade, para deixar vir ao de cima potencialidades encerradas no velho monumento. Só o bom criador é capaz de compreender o silêncio das pedras e resgatar a sua identidade.

E afinal o que é isto de identidade do património arquitectónico? É a conjugação feliz da cultura que o objecto encerra e de que é símbolo, com a beleza que o espaço transmite, composta pela harmonia e equilíbrio do todo que o compõe.

Criar hoje sempre com o alicerce do passado e projectando o futuro. O artístico poderá ou não ser arte amanhã.

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O Plano da Imagem. Lisboa: Mário e Alvim, 1996.
- BACHELARD, Gaston – A Poética do Espaço. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRANDI, Cesare – Teoria de la Restauración. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- CHARTIER, Roger – A história cultural entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.
- DIAZ-SAAVEDRA, José A. Sosa – Contextualismo y Abstracción. Gobierno de Canarias: 1995.
- LAMAS, José M. – Morfologia Urbana e Desenho da Cidade, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – Fenomenologia da Percepção. S. Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. – O Visível e o Invisível. S. Paulo: Perspectiva, 2005
- PODRO, Michael – Los historiadores del arte críticos. Madrid, 2001
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Das Construções e das Reconstruções. A Memória de um Mosteiro (séc. XVII-XX). Porto: Edição de Autor, 2003.
- ZEVI, Bruno – Saber Ver a Arquitectura. S. Paulo: Dinalivros, 1989

O edifício do Seminário de S. José e Paço Episcopal em Miranda do Douro. Subsídios para o estudo da arquitectura civil nos séculos XVII e XVIII

Luís Alexandre RODRIGUES

Resumo

A formação dos clérigos e a residência dos bispos nas suas dioceses contam-se entre as decisões tomadas no Concílio de Trento, as quais, pela sua importância, tiveram consequências na diocese de Miranda do Douro. Publicitada em algumas cidades de Portugal e Espanha, a obra do novo edifício para alojar o Seminário de S. José e o Paço Episcopal foi arrematada pelo mestre pedreiro Manuel Quaresma. Provavelmente, na sua execução orientou-se por uma planta de Teodósio de Frias, arquitecto que também deve ter desenhado a capela maneirista da Imaculada Conceição na igreja do mosteiro de S. Francisco, da cidade de Bragança. Embora os preparativos tivessem começado nos alvares de seiscentos, a empreitada diocesana arrastar-se-ia quase até ao final da centúria.

Palavras Chave:

Miranda do Douro, Seminário, Paço episcopal; Manuel Quaresma, Teodósio de Frias

Abstract

The training of clergy and the residence of bishops and their «family» are among the decisions held in the Trento Council, which, through their importance, had consequences in the Portuguese diocese of Miranda do Douro. Advertised in some Portuguese and Spanish towns, the new building to house S. Joseph Seminary and the bishop residence was contracted by the master mason Manuel Quaresma, who probably followed a plan by Teodósio de Frias, architect that must also have drawn the mannerist Imaculada Conceição chapel of S. Francisco monastery church, in Bragança. In spite of being prepared since the dawn of the 1600's, the enterprise would take place almost till the end of the century.

Key words:

Miranda do Douro, Seminário, Paço episcopal; Manuel Quaresma, Teodósio de Frias

Introdução

Ainda que se possa estabelecer alguma relação entre os propósitos que norteavam as escolas medievais que se organizaram à sombra de algumas catedrais e os seminários, a verdade é que a criação destas instituições de ensino resultou de novas inquietações que se conjugavam com a necessidade de se responder às linhas de ruptura que ameaçavam a unidade da igreja pré-tridentina. Aos ataques com base no tipo de comportamentos, juntavam-se as críticas que argumentavam com graves deficiências nos campos teológico, ético e formação intelectual dos clérigos. Em 1536, quando já se preparava o Concílio de Trento, Paulo III Farnese (1534-1549) chegou a constituir uma comissão especial¹, para analisar esta matéria. Todavia, no capítulo das decisões efectivas, seria preciso esperar até 1563 altura em que na XXIII sessão conciliar de 15 de Julho se apontava aos bispos a obrigatoriedade de fundarem² nas suas dioceses uma escola onde alguns jovens, desejosos de seguirem o sacerdócio, pudessem adquirir as competências que se julgavam necessárias. Paralelamente, a questão da residência dos prelados, pela importância de que se revestia face aos problemas do absentismo, também mereceria tratamento detalhado sendo os bispos obrigados a residirem nas respectivas dioceses.

Em Portugal foi o arcebispo D. Frei Bartolomeu dos Mártires quem fundou em Braga o primeiro seminário. Em 1566, quando o eclesiástico dominicano convocou para o IV sínodo de Braga³ os antístites de Coimbra, Porto, Viseu e Miranda do Douro, por serem seus sufragâneos, o assunto foi aí afluído. D. António Pinheiro, titular da diocese nordestina, terá, então, mostrado interesse em instituir na cidade de Miranda do Douro um seminário com capacidade para quarenta escolares, apesar de já existir em Bragança um colégio sob a invocação de S. Pedro que os padres da Companhia de Jesus administravam⁴.

A fundação

Apesar de tudo, a questão da fundação arrastar-se-ia até 1600, época em que o bispo D. Diogo de Sousa comprou⁵ o terreno para a edificação do seminário. Ao mesmo tempo tratava da sua sustentação, estabelecendo a obrigatoriedade dos benefícios e comendas contribuírem com dois por cento dos respectivos rendimentos. E como não fosse suficiente o apuro também as rendas do Colégio de S. Pedro, essencialmente provenientes das terças das igrejas de Rebordãos, Faílde e Carocedo, seriam orientadas para o seminário de Miranda. Em consequência, a Mesa Episcopal pagaria anualmente para o seminário o valor de cem mil réis, quantia que ainda vigorava na centúria de setecentos⁶. A estas receitas devem somar-se os valores cobrados nas abadias e os

¹ BORROMEIO, 1997:66

² BORROMEIO, 1997:66

³ Principiando a oito de Setembro, durou sete meses e, deste sínodo «sahirão constituções excellentes para a reformação dos costumes, e estado ecclesiastico, e melhor serviço das igrejas». CUNHA, 1742:199; CARDOSO, 1994: 179-180; CASTRO, 1946:311

⁴ Mais tarde o colégio da Companhia de Jesus seria dedicado ao Santíssimo Nome de Jesus.

⁵ A.D.B., *Cabido, Livro do padroado das igrejas do Cabido (1735-1755)*, Cx.4, Lv. 21, fl. 112

⁶ RODRIGUES, 2001:311

40.000 réis que oneravam anualmente os cônegos do Cabido. Com o procedimento enunciado, o Colégio de S. Pedro seria descapitalizado e a sua viabilidade posta em causa.

Com a liquidez obtida, seria possível, em 1607, iniciar as obras de um edifício novo que se projectava para dar resposta cabal ao funcionamento de um seminário e que nas suas alas albergaria igualmente o paço episcopal. A transferência de D. Diogo de Sousa para o arcebispado de Évora não parece ter favorecido as expectativas criadas, especialmente no que respeitava às salas de aula e celas para os seminaristas, uma vez que no tempo de D. José de Melo (1609-1611), que lhe sucedeu na cadeira episcopal, alguns documentos apenas fazem eco da intenção de se organizar o seminário «em huas cazas per eço suffecentes⁷». Apesar de terem sido adquiridas pelo bispo, à luz das notícias conhecidas, apenas ofereciam comodidades sofríveis. Devia ser neste edifício que o seminário estava instalado em 1614, ano em que se abriram concursos de frequência para doze alunos, número que dava expressão a uma realidade muito menos optimista do que aquela que prometia D. António Pinheiro na reunião de Braga.

Neste quadro, enquanto não se edificava um paço episcopal adequado ao novo papel e aos poderes reforçados dos bispos, os senhores prelados habitavam numa casa pertencente à fábrica da catedral que, pela antiguidade ou tipo de construção, obrigava a reparações frequentes, o que implicava muitas despesas a que o Cabido tinha de fazer face. Os gastos, quase constantes, as modificações que a seguir à sua posse os novos bispos algumas vezes não deixariam de exigir e os períodos em que não se recebiam rendas, por se verificar a vacatura episcopal, representavam mais prejuízo que proveito para a fábrica. Daí a decisão do seu emprazamento à Mesa Episcopal. Este processo arrastar-se-ia até ao tempo de D. Jorge de Melo (1628-1636) e na decisão final intervieram como juízes executores apostólicos o Doutor António de Faria e o Licenciado Manuel Vieira, respectivamente deão e provisor e vigário geral da diocese de Lamego. Dos autos que então se produziram, colhe-se a localização e ainda algumas características da habitação dos bispos:

«mostrasse que à dita fabrica pertencem huas casas sitas na dita cidade defronte da porta travessa da dita See, as quais são sobradadas e tem suas varandas por detras com seu quintal e de hua banda partem com casas do mesmo bispado e com houtras confrontações [...]; mostrasse que nas ditas casas em todo ho tempo atras moravão os senhores prelados nellas por aluguer certo e determinado; mostrasse que muitas vezes e de ordinario fazião obras nas ditas casas em que se consumia o aluguer todo muitas vezes não ficava a fabrica cousa nenhua e isto era de ordinario, porque como são grandes, não se passa anno em que não seja necessario fazerem se lhe obras;

⁷ A.D.B., Cabido, *Assento que se tomou em Cabbido pleno sobre a ercção e fundação do seminário e collegio da Companhia de Jesus, nesta cidade de Miranda*, Cx.1, Lv.4, fl. 121

mostrasse que he grande e evidente proveito pera a fabrica emprazar em perpetuo as ditas casas com foro certo ficando no emphiteuta obrigação de fazer as despezas necessarias as casas e o foro ser livre pera a dita fabrica; mostrasse que o dito reverendo Cabido tem feito acordo e pera melhor dizer emprazado as ditas casas ao Senhor bispo Dom Jorge de Mello em perpetuo com foro de quatorze mil reis cada ano pera a fabrica da dita See e toma sobre si o dito Senhor bispo e seus sucessores o que for necessario pera concerto das ditas casas e seu reparo de modo que o dito senhor bispo e seus sucessores ham de pagar a dita fabrica o dito foro de quatorze mil reis em prazo em salvo e elle senhor e seus sucessores farão as benfeitorias que forem necessarias pera as casas a sua custa⁸».

O facto de no início de 1636 esta casa continuar emprazada ao bispo⁹ parece significar que o seminário e o paço episcopal eram ainda realidades distintas por se referenciarem em edifícios independentes. Mesmo algumas medidas e pagamentos como a eleição¹⁰ de um representante do Cabido, o cónego Manuel de Oliveira de Escobar, com o objectivo de «assistir» às contas do seminário, ou o pagamento de 3.018 réis que, em Fevereiro de 1637, o cónego Manuel Antunes de Paiva efectuou «ao mestre das obras de hu conserto que se fez nas casas episcopais¹¹» são relativamente ambíguas por não identificarem o campo de incidência. Mais esclarecedora parece ser a notícia, datada de Dezembro de 1641, que dá nota de um gasto de 26.702 réis por conta de obras¹² realizadas na residência dos prelados. Um montante que pode indiciar alguma agitação no estaleiro da obra destinada a seminário e paço.

No desenvolvimento do projecto do novo edifício, ganhava notoriedade religiosa e social o problema do seminário não somente por emanar da reforma tridentina mas ainda pelos entraves que os cónegos, em conluio com outros beneficiados, levantavam como oposição à contribuição que lhes foi lançada como forma de se reforçar a capacidade financeira do fundo que geria a obra. Apesar das dificuldades, a directiva de Trento continuava viva e era matéria que não permitia o esmorecimento da atenção dos prelados que sucederam a D. Jorge de Melo. Por isso, é importante o texto de um «Assento que se tomou em Cabbido pleno sobre a erecção e fundação do seminario e

⁸ RODRIGUES, 2001: 354-355

⁹ Cabido, Cx. 1, Lv. 4, fl. 60

¹⁰ Com esta finalidade, o cónego Manuel de Oliveira Escobar foi eleito na sessão realizada em 1 de Outubro de 1633. Mas, em 7 de Novembro, por haver inconveniente na nomeação deste deputado, o bispo ordenou nova escolha de que resultou a eleição do arceidiago da Sé, o cónego Dionísio de Carvalho, para exercer aquelas funções. A.D.B., Cabido, Cx. 1, Lv. 4, fl. 52v

¹¹ A.D.B., Mitra, Cx. 6, Lv. 55, fl. 24v

¹² A.D.B., Mitra, Cx. 6, Lv. 56, fl. 35v

collegio da Companhia de Jesus, nesta cidade de Miranda¹³, cujo conteúdo, apesar de ter sido declarado sem qualquer efeito, demonstra como em Portugal, nos começos da centúria de seiscentos, já tinha raízes fundas a associação das instituições de ensino aos prosélitos da Sociedade de Jesus, confirma a decisão episcopal de levar adiante a obrigação que o Concílio estipulou e, ao mesmo tempo, evidencia a má vontade e azedume por arte de alguns dignitários eclesiásticos em relação à nova obra. Esta atitude surpreende-se nas linhas do mesmo «Assento» quando os capitulares, sob a capa de um pretenso pragmatismo, criticavam o bispo, registando a sua disposição em:

*«fazer cazas com mais ostentação do que hera
necessario pera seminario, não bastando as rendas,
per a obra, e fabrica della¹⁴».*

Apesar de várias contrariedades, nos anos de 1615 e 1616, altura em que D. João da Gama tutelava a diocese de Miranda do Douro, a obra do seminário recebeu um impulso decisivo pois, de acordo com os termos de um «Memorial que fas Manoel Coresma ao Senhor Dom Frei João de Valladares Bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario¹⁵», através de editais afixados em Lisboa e nas cidades castelhanas de Zamora e Salamanca, publicitou-se a arrematação da empreitada relativa a pedraria. Escusado será dar conta da importância destas cidades, especialmente de Lisboa e de Salamanca, no que respeita à encomenda e às capacidades técnicas e inventivas dos principais mestres que aí asseguravam a realização dos empreendimentos de maior volume. Nesta medida, percebe-se que a empreitada que se propunha para Miranda do Douro colocava exigências e requisitos a que só os práticos bem apetrechados podiam responder.

Disponibilizando as principais notícias sobre esta matéria, o «Memorial» a que aludimos nada diz sobre o caderno de encargos e sobre os responsáveis pelo projecto. Contudo, sabemos que foi Manuel Quaresma quem arrematou a obra e que a escritura foi passada a escrito em 16 de Fevereiro de 1616, provavelmente nas notas de algum tabelião de Lisboa.

Ao mestre pedreiro Manuel Quaresma, que vivia em Lisboa, reconhecia-se elevado prestígio técnico porque usava como ofício principal o de «medidor das obras» que nesta cidade e no seu aro corriam. Em Lisboa, por exemplo, em Setembro de 1616 e na companhia de Diogo Vaz, mestre pedreiro, avaliou os trabalhos do mosteiro de Nossa Senhora da Penha de França, empreitada efectuada pelo mestre pedreiro Adrião João segundo o risco¹⁶ do arquitecto Teodoro de Frias. Mas também era executante como se conclui da arrematação, celebrada em Julho de 1625, de uma residência para o presidente do Senado, D. Jorge de Mascarenhas. Ponto importante é o facto da planta

¹³ RODRIGUES, 2001: 321-323

¹⁴ A.D.B., Cabido, *Assento que se tomou em Cabbido pleno sobre a ercção e fundação do seminário e collegio da Companhia de Jesus, nesta cidade de Miranda*, Cx.1, Lv.4, fl. 121; RODRIGUES, 2001: 321-323

¹⁵ A.D.B., Cx. 58, doc. 37

¹⁶ VITERBO, 1988: 33

ter saído da mão de Teodósio de Frias. Mas os seus relacionamentos profissionais também se aproximavam de Pedro Nunes Tinoco, o arquitecto que deu o risco e dirigiu a obra dos Paços Arcebispais de Lisboa que Manuel Quaresma viria a executar (1630) em parceria com Estácio Correia, mestre pedreiro, com Manuel Correia, carpinteiro, e com os ladrilhadores Domingos Martins e João do Porto. Ainda em 1630, Manuel Quaresma e o carpinteiro Manuel Correia encarregar-se-iam das reparações que D. Miguel de Noronha, que foi vice-rei da Índia, mandou realizar na sua casa. Mais uma vez, a planta e a direcção dos trabalhos seriam da responsabilidade de Pedro Nunes Tinoco¹⁷.

O anúncio da obra através da afixação de editais em Lisboa, a presença de Manuel Quaresma em Miranda do Douro e o conhecimento da existência de relações profissionais com os arquitectos Teodósio de Frias e Pedro Nunes Tinoco já antes tinham suscitado no nosso espírito a possibilidade da traça¹⁸ para o edifício do seminário e paço episcopal ter sido produzida em Lisboa. Tal suposição parecer-nos-ia mais plausível num estudo em que procuramos destacar os contributos artísticos¹⁹ de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes. De facto, quando A. Mourinho publicitava um documento que comprovava o pagamento no ano de 1614 a Gregório Fernandez e a Francisco Velasquez por terem trabalhado no retábulo-mor da catedral também se mencionava o nome de Teodósio de Frias que os membros do Cabido mirandês mandaram chamar a Carrazedo, uma povoação serrana nas imediações de Bragança de que era abade Teodósio Pascoal, seu irmão. A solicitação a Teodósio de Frias decorria da necessidade que o Cabido mirandês tinha de se certificar que o retábulo da Sé tinha sido executado com a qualidade técnica e arquitectónica previamente estipulada. Todavia, a nosso ver, a mesma solicitação só tem lógica se aceitarmos que pelo menos alguns dos capitulares já conheciam Teodósio de Frias e que o associavam à prática da arquitectura. Nesta perspectiva, parece-nos plausível, embora falte ainda a confirmação documental, que esse conhecimento se iniciou a partir do momento em que se deu corpo à decisão de se fazer avançar a obra do seminário e paço episcopal de Miranda cujo projecto inicial só pode ter saído da mão do descendente de Nicolau de Frias.

De resto, a presença de Teodósio na região de Bragança legitima a hipótese de também se lhe dever a traça de uma capela maneirista²⁰ existente no lado do Evangelho da igreja do mosteiro de S. Francisco, em Bragança. Dedicada à Imaculada Conceição, foi instituída por Pascoal de Frias, abade de Carrazedo, e aí se celebrou pela primeira vez a festa da Imaculada Conceição em 8 de Dezembro de 1620. As referências ao programa pictórico da abóbada, às lâminas e a algumas dezenas de quadros de Roma juntamente com várias relíquias e outros ornatos atestam a riqueza da sua fábrica.

Como se disse, a escritura da obra do seminário foi arrematada em 1616, no tempo de D. João da Gama. Foi este bispo que aceitou os desenhos que lhe foram apresentados e deu ordem ao tesoureiro do seminário para pagar a Manuel Quaresma,

¹⁷ SERRÃO, 1984/1988: 86-92

¹⁸ RODRIGUES, 2001: 316

¹⁹ RODRIGUES, 2006: 97-98

²⁰ RODRIGUES, 1997: 424-426

que então estava em Miranda do Douro, a elevada quantia de 600.000 réis. Só que este lance evidenciaria os resultados da resistência dos cônegos. De facto, a recusa ao pagamento que lhes tinha sido imposto por serem titulares de benefícios saldava-se por uma vitória pois logo se verificou que o tesoureiro não podia satisfazer o pagamento ao mestre por não dispor da liquidez necessária. Confrontado com a insuficiência de recursos, Manuel Quaresma retirar-se-ia para Lisboa não sem antes nomear Manuel Colaço como seu procurador que manditou para poder realizar alguns pagamentos de materiais que já tinha contratualizado.

O desejo de reactivação da empreitada seria manifestado numa carta que no ano de 1617 o bispo enviou a Quaresma dizendo-lhe que «fose corer com a obra e que fosse no Espírito Santo que vinha²¹» pois o cônego Francisco Luís, tesoureiro do seminário, tinha já em seu poder «muito dinheiro cobrado». Mas o infortúnio atingiria D. João da Gama que viria a falecer em 28 de Março deste ano. Pelas consequências, este sucesso talvez possa ser considerado como o fim do primeiro ciclo deste empreendimento.

Apesar de tudo, ainda antes do novo bispo tomar posse, Quaresma mandou dizer ao deão e ao chantre da Sé que, logo que quisessem, estava pronto para começar a obra. Receberia uma resposta cuidadosa: «amдавão com obras da Se que não querião corer com outras ate não ir bispo²²».

Ainda em 1618, D. Francisco Pereira sentar-se-ia na cadeira episcopal que ostenta as armas de D. António Pinheiro e que integra o cadeiral da capela-mor da catedral. De acordo com as palavras de Quaresma, o bispo:

*«tanto que chegou que vio as achegas na obra
lamsou mão de tudo e tomou as chaves das casas
velhas do siminario omde estava recolhido todas as
fabricas da obra e comesou a corer com as obras
gastamdo nellas todos os meus matriais que nella
estavão²³».*

Quadro I

Pagamentos e materiais para o seminário novo²⁴ de Miranda do Douro

«a Sebastião Fernandes e João Gomsalves camteiros deu Framcisco Luis por escritos de Manoel Collaso semto e simquoemta e simquo mil réis pera se aremcar pedraria e alvenaria que se chegou a obra muito mais	(réis) 155.000
---	-------------------

²¹ A.D.B., Mitra, *Memorial que fas Manoel Coresma ao Senbor Dom Frei João de Valladares Bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario*, Cx. 58, doc. s/nº

²² A.D.B., Mitra, *Memorial que fas Manoel Coresma ao Senbor Dom Frei João de Valladares Bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario*, Cx. 58, doc. s/nº

²³ A.D.B., Mitra, *Memorial que fas Manoel Coresma ao Senbor Dom Frei João de Valladares Bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario*, Cx. 58, doc. s/nº

²⁴ A.D.B., Mitra, *Memorial que fas Manoel Coresma ao Senbor Dom Frei João de Valladares Bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario*, Cx. 58, doc. s/nº. O documento não se apresenta datado.

a Baltasar Gomsalves e Pero Afonso Lobeiro e Julião Visemte reseberão de Francisco Luis outemta e coatro mil reis a comta da cal que avião de dar pera a dita obra da qual puserão muita	84.000
a Francisco Rodrigues Pimintel e João Aires reseberão de Francisco Luis sessenta mil so pera tijollo pera o ladrilho e emcanamentos de que puserão muita cantidade na obra	70.000
Pero Rodrigues carpenteiro resebeu de Francisco Luis vimte e coatro mil reis pera comprar madeira pera amdaimos e simpres e faser tavoado pera elles que tudo estava na obra	24.000
Miguel Alveres pidreiro resebeu de Francisco Luis quimse mil reis pera comprar feramenta piquaretes allavancas linha cordas baldes sestos siramdas fabrica pera a obra o que tudo se meteu nas casas velhas do siminario	15.000
soma o dinheiro que se deu a comta da provisão tresentos e coremta e outo mil reis e de todo esse dinheiro se derão conhesimentos os omes que o reseberão com fiadores abonados os coais entreguarão as acheguas na obra como se sabe».	348.000

Mas a iniciativa do novo prelado não se ficaria por aqui já que mandou um mamposteiro à vila de Torre de Moncorvo chamar o prestigiado Domingos da Fonseca, notificando-o para fazer a obra «de jornal». Sendo certo que o «Memorial» que vimos seguindo nos informa que Manuel Quaresma «tinha dado prasaria» nesta realização ao mestre de Torre de Moncorvo também é verdade que Domingos da Fonseca, reconhecendo a sua posição secundária, talvez estabelecida em acordos prévios, respondeu a D. Francisco Pereira «que de jornal a não queria fazer» porque sabia muito bem «que ella estava contratada e tinha mestre²⁵». Posição que também descobre o papel de Domingos da Fonseca enquanto representante dos interesses de Manuel Quaresma na relação com a parte contratante, especialmente tendo em vista a esperança de contribuir para a normalização do caso pela via do esclarecimento de direitos e de obrigações dos comitentes. Para a mesma finalidade, a pedido do empreiteiro, também tiveram intervenção mediadora Frei Bartolomeu de Santo António

²⁵ Tratando-se de resolver algumas questões relacionadas com a utilização de materiais que Quaresma tinha juntado para a obra, os órgãos de direcção diocesana solicitaram, entre outros papéis, uma cópia do contrato de arrematação. Mais tarde, numa carta ao bispo D. João de Valadares (1621-1627), o empreiteiro de Lisboa declarava ter entregue todos os documentos que lhe pediram. Como de verificavam dificuldades em dar conta dos mesmos, esclarecia: «tudo se lhe deu (a D. Francisco Pereira) e deve estar a recado e guardado e Domingos da Fonseca a quem tudo foi dirigido com precurasão minha dira omde estão esses papeis ou a quem os entregou». A.D.B., Mitra, *Memorial que fas Manoel Coresma ao Senbor Dom Frei João de Valladares Bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario*, Cx. 58, doc. s/nº

e o Conde da Vidigueira. Só que o falecimento de D. Francisco Pereira implicou o protelamento da regularização das contas. Mas a circunstância de D. João de Valadares só ter entrado na cidade de Miranda do Douro na Primavera de 1622 não significou que o tema do seminário tivesse caído no esquecimento. Na verdade, logo nos primeiros dias do ano de 1621, em reunião plenária, os capitulares analisaram o problema e concordaram:

«que as obras do seminario corresse por diante, e Diogo Pita fosse sobreintendente destas obras pera o que lhe assinarão vinte, e cinco mil reis de ordenado em cada hu anno²⁶».

Em Maio o assunto seria novamente objecto de discussão como testemunha um acórdão do Cabido ao registar que se «corresse a obra do seminario». Diga-se, contudo, que tal decisão não reunia a unanimidade dos votos dos capitulares. Informado dos novos desenvolvimentos, Manuel Quaresma diligenciou para que o novo eleito desatasse os nós que teimavam em enredar a progressão da empreitada que tinha arrematado. Por isso, no «Memorial» que endereçou ao novo prelado, escreveu:

«Vossa Senhoria por bem de que a obra cora na forma do meu comtrato com as comdesois e cllauzullas delle pera que meu parseiro asenara todo o dinheiro que he despendido asim em jornais como em acheguas que mais vierão a a obra ira por diamte na conformidade do comtrato fasemedo se a medição della depois de acabada ou cada ves que Vossa Senhoria quiser e com isto ivitara Vossa Senhoria demandas que pode aver».

A documentação conhecida não nos dá balanço para podermos esclarecer com pormenor esta declaração de intenções e as suas consequências. No entanto, em 1657, durante um longo período de *sede vacante* (1636-1672), os membros do Cabido, cientes do normativo tridentino que obrigava à criação de seminários nas dioceses, encetaram negociações com os padres da Companhia de Jesus no sentido de transferirem para estes as obrigações com a formação de novos seminaristas. Um documento como o «Assento que se tomou em Cabbido pleno sobre a erecção e fundação o seminario e collegio da Companhia de Jesus, nesta cidade de Miranda», datado de 7 de Abril de 1657, dá conta, além de encorpadas indefinições e hesitações, da existência de dificuldades negociais.

Porém, mais do que o acompanhamento e análise das expectativas que se depositavam na acção dos jesuítas que, sublinhe-se, nunca chegaram a instalar-se em Miranda, interessam-nos sobretudo os elementos que tenham importância para uma

²⁶ A.D.B., Cabido, Cx,1, Lv.3, fl. 115; CASTRO, 1946: 305

aproximação aos desenvolvimentos que possam auxiliar à compreensão do programa arquitectónico e a esclarecer o uso da edificação. Valores que suscitavam reacções contraditórias no círculo dos cônegos do cabido já que, se por um lado, resistiam, com os acicatados comendadores, ao pagamento da taxa de dois por cento, por outro lado, mostravam-se apreensivos por incorrerem na inobservância da cláusula conciliar tanto mais que, como reconheciam, «sendo esta cidade (de Miranda do Douro) cabeça de bispado, e da provincia de Tras os Montes não ha nella, nem sette legoas ao redor neste reino de Portugal, convento de religiosos²⁷».

Constatação que por ser óbvia corria o risco de ser entendida como um sinal de falta de zelo no governo da diocese visto «não haver os taes seminaristas há mais de trinta e cinco anos». Portanto, desde 1622 que não se cuidava da preparação de novos clérigos em solo mirandês. Conclusão que mostra a força da oposição ao andamento da nova obra apesar de, em 1657, os cônegos admitirem canalizar dinheiro para as mãos «dos religiosos que com ella correrem» até que, no prazo de quatro anos, se desse como concluída. Uma vez terminada, admitia-se, «logo virão pera elle os religiosos, e se formara collegio e seminario²⁸». Bulindo com os interesses dos jesuítas, particularmente com as rendas do colégio de Bragança, donde esperavam retirar cem mil réis anuais, os intentos da hierarquia diocesana não se concretizaram pelo que nem a obra do seminário novo avançava, apesar das grandes despesas efectuadas, nem o seminário antigo reabria as suas portas «de que se seguia grande escândalo neste bispado e falta de ministros que pudessem aproveitar com exemplo, e doutrina ao bem das almas de todo o bispado²⁹». Em consequência, as dignidades e cônegos decidiram, *nemine discrepante*, alterar comportamentos. Por isso determinaram que:

«logo se elejessem oito seminaristas, cujo numero ao diante se ampleara conforme as rendas deduzidas do ditto seminário e que juntamete pera seu serviço terião hum familiar, e hum cozinheiro, e moço de cozinha e pera que os dittos seminaristas sejam bem instituidos, e doutrinados e governados conforme os estatutos do mesmo seminario assentamos que houvesse hum reitor cujo salario se declarara nos dittos estatutos, e que os seminaristas, que entrassem neste seminario sejam limpos, cristãos velhos sem notta infecta nação, nem tenham comettido crime, per onde corrão em infamia, e que os taes seminaristas que se elegerem sejam de idade de doze, ate dezoito annos»

Desta forma, o cônego António Martins, que secretariou esta reunião realizada em Dezembro de 1637, podia concluir a redacção do assento, afiançando que «por este modo houverão os dittos senhores per reformado e erigido o ditto seminário na

²⁷ A.D.B., Cabido, *Assento que se tomou em Cabbido pleno sobre ...CX.1, Lv. 4, fl. 121*

²⁸ A.D.B., Cabido, *Assento que se tomou em Cabbido pleno sobre ...CX.1, Lv. 4, fl. 122v*

²⁹ A.D.B., Cabido, Cx. 1, Lv. 4, fls. 127-127v

forma do sagrado concílio tridentino³⁰. Sendo certo que alguns dos seminaristas aqui formados puderam, anos depois, dar continuidade à catequese, também é verdade que as escassas referências conhecidas apontam uma outra conjuntura negativa. É por isso importante a informação que D. Frei José de Lencastre enviou, quando já estava em vias de ocupar a cátedra de Leiria, em Dezembro de 1681, ao cardeal Cibo, Secretário de Estado de Inocêncio XI, reportando a situação do seminário:

«restaurei o Seminário que havia mais de vinte anos estava suspenso pela má administração do Cabido; e, em nenhum outro bispado é mais necessário o dito Seminário que no de Miranda, pois é aquele em que faltam mais todos os meios para serem instruídos nas ciências, como no exercício das virtudes e bons costumes [...]. Monsenhor arcebispo de Calcedónia, Núncio nestes reinos, tem-me ajudado muito nesta restauração e ainda a vencer as dificuldades que ainda se oferecem³¹».

O edifício

A nova edificação do seminário e paço episcopal implantava-se em terrenos contíguos à capela maior da Sé e na vizinhança de um segmento da muralha sobranceiro à antiga turbulência das águas do Douro. Adaptando-se à geometria de um quadrado de duvidosa esquadria, os seus dois pisos desenvolviam-se em torno de um pátio ou claustro que tinha na sua zona central um poço-cisterna com boca hexagonal e com as superfícies ornamentadas com gordos ornatos que, na sua movimentada agitação, se filiam nos figurinos que se transpuseram para retábulos ou púlpitos de igrejas. O nome de D. João de Sousa Carvalho, que governou a diocese entre 1716 e 1737, figurando numa inscrição, atesta as preocupações com o alindamento e, provavelmente, com a melhoria do aprovisionamento de água na cisterna, obra de importância essencial que se começou a abrir³² em 1657.

O claustro tinha dois níveis que se apresentavam bem marcados por um cordão que sobressaía sobre os fechos dos arcos que ritmavam o piso térreo. Esta arcada de perfil abatido mostrava cinco vãos e assentava em pilares de base quadrada com socos escassamente alteados. Já na galeria superior, apenas as janelas de molduras lisas, que correspondiam com os arcos inferiores e assentavam directamente a pedra da soleira na moldura que separava os dois pisos, rasgavam a lisura dos paramentos.

Na ala Nascente ficava o seminário. Tinha cozinha própria, refeitório e salas de aulas. No sobrado, as celas dos seminaristas organizavam-se ao longo de um corredor que uma escadaria de um só lanço articulava com o pavimento inferior. Nos

³⁰ A.D.B., Cabido, Cx. 1, Lv. 4, fls. 127-127v

³¹ CASTRO, 1947: 117

³² RODRIGUES, 2001: 331-333

compartimentos do sobrado da ala Poente deviam alojar-se as pessoas que eram tidas por familiares dos bispos. E na zona central da fachada de tardoz, a amplitude de um balcão aí existente não só contrariava a secura das superfícies parietais como devia oferecer, pela exposição a Sul, o aconchego das tardes ensolaradas do longo Inverno

No interior, muitas vezes as escadarias desempenham o papel de articulação dos acessos entre os pisos. Função estruturante que tem determinado a imaginação dos projectistas e comitentes a tirarem partido dos efeitos dinâmicos na potenciação do jogo das possibilidades teatrais com o simbolismo da representação social. No entanto, no paço dos bispos de Miranda do Douro nenhuma característica ou elemento nos distrai das funções essenciais da escadaria. Nem o espaço de arranque nem o desenvolvimento dos escalões nem qualquer outro sinal indiciam a ambição do aparato. Mesmo a capela, onde em meados do século XVIII trabalhou³³ o mestre entalhador

João Duarte Pinto, era servida por uma escadaria lançada ao arrepio da largueza de espaço.

Se as funções a que se destinava definiam a identidade deste casarão também a sua desornamentação apregoava a austeridade que convinha ao estado e à imagem pública dos seus ocupantes e, quiçá, o aperto a que os cofres da Mitra foram sujeitos nas diversas fases da obra. Mesmo no portal, encimado por um nicho e por um frontão triangular, nas ventanas, enquadradas por marcos rectos e lisos, não se registaria qualquer cometimento que excedesse a frieza do absoluto desprendimento decorativo.

Com a invasão castelhana de 1711 o edifício do seminário e paço episcopal sofreria a insânia da soldadesca espanhola que escolheram as instalações que o paço oferecia e obrigaram o prelado a acomodar-se num dos compartimentos do seminário. O respeito pelo imóvel devia ter sido proporcional ao que mostraram pelo mobiliário que foram reduzindo a cinzas consoante as exigências de lume. A estas inclemências suceder-se-iam os elevados custos e a escassez na região dos materiais necessários à reposição das funcionalidades do edifício. Em 1715, na prelazia de D. João de Sousa Carvalho, titular que também teve cuidados edificatórios com as casas da Mitra³⁴ de Bragança, sabemos que já podiam assistir às aulas oito alunos, número que seria aumentado para dez dois anos mais tarde.

Seja como tiver sido, com a iniciativa da nova fábrica a lista de topónimos da urbe mirandesa alargar-se-ia já que, tanto o sítio de implantação como o edifício onde as aulas inicialmente funcionaram, passaria a ser conhecido como Seminário Velho, designação que se mantinha no século XVIII como se colhe do articulado de uma escritura de emprazamento por 150 réis, celebrada em 1719, que o Cabido fez a Pedro Lopes Fortuna, «de huas cazas ao Seminario Velho³⁵». Talvez tenha sido nesta casa que nasceu Manuel Caetano Fortuna, também pintor como seu pai e patriarca de uma linhagem de artistas³⁶, onde também se inscrevem os nomes de Luís Inácio e Francisco Xavier Fortuna, com actividade no território correspondente ao actual Distrito de Bragança

³³ RODRIGUES, 2006: 57, 58

³⁴ RODRIGUES, 1994: 139-148

³⁵ RODRIGUES, 2001: 314

³⁶ RODRIGUES, 2006: 105-108

Nos anos quarenta nova campanha de obras introduzia melhorias . Por isso, em 1744, D. Diogo Marques Mourato podia informar o Vaticano que:

«no seminário contíguo ao palácio (episcopal) e chamado de S. José, foi construído de novo o dormitório, refeito com alguns melhoramentos necessários, e a capela, na qual se celebra missa, é assistida quotidianamente pelos seminaristas, que participam dos exercícios espirituais que, antes não tinham³⁷».

Reformas e melhoramentos que, em 1758, pouco anos antes da sede episcopal ser transferida para Bragança, levaram o pároco de Miranda do Douro nas respostas aos quesitos do inquérito suscitado pelos acontecimentos do terramoto de Lisboa a dar nota da presença em Miranda do Douro de:

«hum palacio episcopal grande e formozo e bem goarnecido de officinas e muito melhor de paramentos para ellas e muitas alfaias para seu adorno. No mesmo palacio há hum seminario ou collegio com o titollo de São Joze para nelle sediarem des ou doze estudantes filhos do bispado com as circunstancias ordinarias e mestres para lhes emsinar [sic] Grammatica, e Moral, e Reitor que os governe, e tem remnda certa cinquenta e oito mil e duzentos reis³⁸».

Um palácio episcopal e seminário «grande e formozo» e, acrescentamos, bem apetrechado já que relativamente ao tempo de D. Frei João da Cruz (1750-1756), quando se ampliou a capela maior da catedral, se desvalorizava a utilidade de alguns ornatos pertencentes à fábrica da Sé que estavam a uso na capela do paço episcopal, visto o:

«esplendor, e grandeza, com que se acha adornado o palácio episcopal, pois em nenhum tempo se viu tam provido, e asseado de todo o necessario, e tudo fabricado com primor, e preciosidade³⁹»

Poucos anos depois, num outro documento, lavrado em 1760 pelo reverendo Gaspar Caetano de Sá Ferreira, respeitante a um concurso de professores de Latim não somente se confirmam alguns dos testemunhos anteriores como se afina a caracterização:

³⁷ CASTRO, 1946: 309

³⁸ A.N.T.T., Dicionario geographico de Portugal, vol. 23, fl. 1008v

³⁹ A.D.B., Mitra, *Mappa de toda a despeza feita por conta das rmdas da Excellentissima Mitra deste bispado de Miranda de 20 de Outubro de 1756 dia, em que faleceo o Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo de boa memoria D. Frei João da Crux até o dia 4 de Junbo de 1758*, CX. 48, fls. 15v-16

«dentro do passo episcopal, em forma que a quarta parte de todo o palacio serve de seminario e as outras três partes servem de passo, aonde se acomodão os senhores bispos e sua familia. E pelos seus estatutos deve haver, como sempre há, hum mestre de gramática a quem o mesmo seminario paga annualmente quarenta e seis mil reis de ordenado, e dá de comer, roupa lavada, barbeiro, medico e botica e huns sapatos; e outro de moral, a quem paga quarenta mil reis de ordenado, sem outra couza alguma, e esta assiste fora do seminario. E nos baixos deste estrão as duas classes, para as quaes se entra pela porta principal do palacio⁴⁰».

Finalmente, em 1770, num processo de D. Manuel de Vasconcelos Pereira (1770-1773) podia ler-se que o paço «não necessita(va) de reparos⁴¹». Mas agora havia alterações radicais na organização da diocese as quais decorriam da decisão tomada por D. Frei Aleixo de Miranda Henriques, antigo governador do arcebispado de Braga, futuro bispo do Porto e valido, na cruzada contra os padres regulares da Companhia, do Marquês de Pombal, em mudar a sede diocesana para Bragança.

Perdidas as funções que justificaram a sua construção e sem se terem perfilado outros usos do foro eclesiástico era quase inevitável que a tropa olhasse para a mole edificada como uma boa alternativa aos arruinados aquartelamentos da praça de Miranda do Douro. Possibilidade que, admitimos, seria apoiada pela grande maioria da população não só pelo desejo de manter a guarnição, fonte de prestígio e estímulo à economia local, mas sobretudo pelo temor às despesas e aos grandes abusos que sempre se verificavam quando o sistema dos aboletamentos era decretado. Porém, tanto o sentimento de propriedade como a luta de interesses, arrastando-se no tempo, cegavam os homens ao ponto de não verem, ou de não quererem contrariar, os sinais de degradação que o tempo ia cavando.

Por isso é importante que ao peso dos testemunhos anteriores se possam acrescentar os esclarecimentos contidos numa planta traçada pelo tenente-coronel engenheiro José de Moraes Antas Machado. Operando na praça de Bragança⁴², em 1791 fez o caminho até Miranda do Douro onde riscou algumas plantas do edifício que fez acompanhar de considerações descritivas relativamente sua integridade física:

«seachaem muitas partes arruinado, especialmente nos vigamentos, soalhos, e madeiramentos de telhados. E para se reparar ligeiramente será necessario gastar, pelo menos, dous contos de reis, isto só a fim

⁴⁰ ANDRADE, 1981: 309

⁴¹ CASTRO, 1947: 51

⁴² RODRIGUES, 1997: 507-531

de evitar a continuação das ruínas, que lhe fazem as agoas da chuva; metendo lhe de novo algumas vigas, ásnsas, e soalhos, para que totalmente se não inutilize, como está ameaçando, se não for reparado; porque, querendo reparar se a fundamento, a fim de que fique subsistente para qualquer objecto a que se destine, serão precizos de sete athe outo contos de reis, porque então será necessario fazer lhe absolutamente novos todos os madeiramentos, que por mal construidos vão tirando as paredes exteriores dos seus prumos, como ja tem feito, especialmente a da parte do poente, que ja pende para a rua, mais de dous palmos, e que he para temer em hum edificio tão grande, e que no seu tanto respira magnificencia⁴³».

À edilidade também não agradava ver perder-se, sem glória nem proveito, uma construção de tanta importância pelo que clamaram junto da igreja e da coroa pela possibilidade de funcionar como recolhimento de mulheres ou dar guarida a qualquer manufactura. Mas como a função militar se avantajou a todas as outras hipóteses como decorre do facto de, na Primavera de 1798, ter sido necessário pedir as chaves aos frades trinos, que habitavam o convento vizinho, para abrir as portas a um destacamento que estacionava na cidade. Passado algum tempo, era possível referir danos graves no sobrado e na cobertura, madeiras das janelas do claustro e das portas dos aposentos arrancadas para se fazer lume. Não demoraria muito para que os próprios militares se recusassem a viver no edificio. Então, perante a falta de resposta da hierarquia diocesana aos sucessivos avisos, a Câmara encarou a possibilidade de «pôr em sequestro» parte das rendas da Mitra para, assim, poder estancar a cavalgada da ruína. Só que se confrontou com o avanço da Santa Casa da Misericórdia de Vila Real que desencadeou o processo como forma de saldar dívidas vencidas.

Conclusão

Tanto a criação de seminários como o tema da residência episcopal foram matérias que ganharam particular acuidade após as orientações reformadoras que se definiram na famosa reunião de Trento. A diocese de Miranda do Douro, uma criação contemporânea do Concílio de Trento, definia-se como um campo onde se esperava que a aplicação de tais princípios fizesse medrar a missão catequética. A necessidade de uma boa formação clerical juntamente com o reforço do papel atribuído aos bispos evidenciaram a necessidade de existência de instalações adequadas, funcionais e também de representação. Mas desde o seu início que o projecto contou com forte oposição das dignidades e cónegos do Cabido bem como dos titulares de comendas em virtude de lhe ter sido imposta uma taxa sobre os rendimentos que auferiam. Por isso, o andamento da construção, planeada, admitimos, pelo arquitecto Teodósio de Frias e

⁴³ B.P.M.P., Reservados, Pt. 24 (10). Uma palavra de agradecimento é devida ao Professor Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves por nos ter dado notícia da existência desta planta.

dirigida pelos mestres Manuel Quaresma e Domingos da Fonseca, sofreu demoradas interrupções. E embora tivesse havido alturas em que o seminário funcionou numa casa com escassas comodidades, os dados conhecidos apontam para longos períodos em que não se cuidou da formação de novos sacerdotes.

Apesar da configuração física ter sido demorada, tanto a organização interior como o prospecto exterior pautaram-se pela absoluta contenção ornamental. O edifício seria votado ao abandono após a mudança da sede episcopal de Miranda do Douro para Bragança. Na última década da centúria de setecentos manifestava chagas que o incapacitavam para qualquer uso.

Em 1819, com o país à beira da revolução liberal, a referência a um pagamento de 38.000 réis «aos pedreiros que forão a Miranda tapar as portas e janellas do paço episcopal⁴⁴» não significa somente a aceitação da ruína do mais grandioso edifício civil da cidade de Miranda mas também a constatação de que, mesmo em termos da organização religiosa, esta porta do rio Douro e de Portugal, que se alcançara a cidade no tempo de D. João III, regressava aos constrangimentos da sua antiga condição periférica.

Bibliografia

ANDRADE, António Banha de, 1981 – *A reforma pombalina dos estudos secundários (1759-1771)*, vol. II, Coimbra

BORROMEO, Agostino, 1997 – “I vescovi italiani e l’aplicazione del Concilio di Trento”, in MOZZARELLI, Cesare e ZARDIN, Danilo (orgs.), *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell’Europa tridentina*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 27-105

CARDOSO, José, 1994 – *O IV concílio provincial bracarense e D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Braga

CASTRO, Padre José de, 1946, 1947 – *Bragança e Miranda*, vol. I, II, Porto

CUNHA, D. Rodrigo da, 1742 – *Catalogo dos bispos do Porto*, Porto: Na Officina Prototipa Episcopal

RODRIGUES, Luís Alexandre, 1994 – “Algumas notas sobre a acção do Grupo dos Amigos do Museu e Obras de Arte na região de Bragança”. *Brigantia- Revista de cultura*, Bragança, vol. XIV, nº1/2, pp.133-149

RODRIGUES, Luís Alexandre, 1997 – *Bragança no século XVIII. Urbanismo. Arquitectura*, vol. I e II, Bragança

RODRIGUES, Luís Alexandre, 2001 – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na Época Moderna*, vol. I, III, Bragança/Porto

RODRIGUES, Luís Alexandre, 2006a – *Arte da talha dourada e policromada no Distrito de Bragança. Documentos. Séculos XVII-XVIII*, Mirandela: João Azevedo Editor

RODRIGUES, Luís Alexandre, 2006b – “Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-o-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII”, in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coord.), *Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa*, Porto: CEPSE, pp. 93-111

⁴⁴ A.D.B., Mitra, CX. 3, Lv. 17, fl. 4

SERRÃO, Vítor, 1984/1988 – “Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa: III Série, nº90

VITERBO, Sousa, 1988 – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Documentos

«Memorial que fas Manoel Coresma ao Senhor Dom Frei João de Valladares bispo illeito de Miranda sobre as obras do siminario

Manoel Coresma medidor das obras desta cidade de Lisboa foi com o bispo que Deos tem Dom João da Guama omde se lhe arematou a obra que se avia de faser na dita cidade no siminario do ofisio de pidreiro fe se lhe o comtrato em trese dias do mes de Fevereiro da era de mil e seissemptos e desaseis anos ao tempo que se lhe arematou foi depois de se mandarem por éditos em Lisboa e em Sallamanca e se deu a Manoel Coresma pellos mais baixos presos que avia como costa da escretura

esta escretura se fés com todas as sollenidades devidas adestindo a ella as pesoas do cabido deputadas pera corerem com as ditas obras com as trasas aprovadas e asinadas pello bispo e mais pesoas deputadas pera a obra como se ve mais larguamente da escretura

depois de arematada escretura feita se mandou pasar huma provisão pera o coneguo Francisco Luis arsediaquo de Mirandella que servia de tisoureiro do dinheiro do siminario dar ao mestre Manoel Coresma seissemptos mil reis os coais lhe não deu per que os não tinha e os abades estavam revellados a não paguarem pois a obra se não fasia

Manoel Coresma partia de Miramda pera esta cidade de Lisboa a semana santa do ano asima sem se lhe dar a elle nenhum dinheiro e deixou a provisão em mão de Francisco Luis com precurasão feita a Manoel Collaso mordomo do bispo pera que fose damdo dinheiro as pessas com que Manoel Coresma estava comtratado pera darem os matriais pera a dita obra e o dinheiro se deu em Miramda sem Manoel Coresma estar presente as pesoas abaixo asinadas diguo decllaradas

a Sebastião Fernandez e João Gonsalves camteiros deu Francisco Luis por escritos de Manoel Collaso semto e simquoemta mil reis pera se aremcar pidraria e alvenaria que se chegou a obra muito mais

a Baltesar Gonsalves e Pero Afonso Lobeiro e Julião Visente reseberão de Francisco Luis outemta e coatro mil reis a comta da cal que avião de dar pera a dita obra da qual puserão muita

a Francisco Martins (?) Pimentel e João Aires reseberão de Francisco Luis setemta mil reis pera tijollo pera ladrilho e emcanamentos de que puserão muita cantidade na obra

Pero Martins carpemteiro resebeu de Francisco Luis vimte coatro mil reis pera comprar madeira pera amdaimos e simpres e fazer taboado pera elles que tudo estava na obra

Miguel Alveres pidreiro resebeu de Francisco Luis quimse mil reis pera comprar feramenta piquaretos allavamcas lenha cordas baldes sestos siramdas fabrica pera a obra o que tudo se meteu nas casas velhas do siminario

soma o dinheiro que se deu a comta da provisão tresemtos e coremta e outo mil reis e de todo este dinheiro se derão conhesimentos os omes que o reseberão com fiadores abonados os coais entreguarão as acheguas na obra como se sabe

tanto que chegou a Miramda o bispo Dom João depois de vir da vesita me escreveu que fose a corer com a obra e que fose no Espirito Samto que vinha que ja avia muito dinheiro cobrado e que Francisco Luis o tinha em seu poder quis a minha pouca vventura que elle me faltase amtes de partir desta terá

neste meio tempo que esteve Se Vagamte escrevi ao adaiam e chantre que se querião que fose comesar que iria escreverão em reposta que amdavão com obras da Se que não querião corer com outras ate não ir bispo emllegerão o bispo que Deos tem Dom Frei Francisco Pireira o qual foi a Miramda e tamto que chegou e vio as acheguas na obra lamsou mão de tudo e tomou chaves das casas velhas do siminario omde estava recolhido todas as fabricas da obra e comesou a corer com as obras gastamdo nellas todos os meus matriais e fabrica que nella estavão

mandou chamar a Moncorvo hum Dominguos da Fomsequa que corese com as obras ao qual eu tinha dado prasaria nella e lhe dise que a fise de jornal ho omem lhe respondeu que de jornal a não queria fazer que ella estava comtratada e tinha mestre foi continuamdo com ella sem elle numqua levar jornal amtes pedio ao bispo que se asentase todos os gastos o bispo mandou asenttar e se forão gastamdo todos os matriais de pedraria alvenaria cal tijollo telha que na obra estava tudo per comta do empreiteiro Manoel Coresma e a madeira e lenha que estava recolhida e mais fabricas estavão fechadas aposamdose de tudo sem ter de ver com nada

queixamdo me disto ao padre mestre Frei Bertollameu de Samto Agostinho e a comde da Vedigueira lhe escreverão cada hum per si ao bispo elle respomdeu a cada hum das sobreditas pessoas que se faria comtas commiguo e me avisaria depois de vir da vesita sosedeu que não tiverão primsipio nem fim as comtas porque Deos fés outra comta com elle

antes de seu fallesimento me tinha mandado pedir o comtrato da obra e os conhesimentos de todas aquellas pessoas que tinham resebido dinheiro a comta das acheguas eu lhe mandei o comtrato da obra e os propios conhesimentos o que tudo se lhe deu e deve estar arecadado e guardado e Dominguos da Fomsequa a quem tudo foi derigido com precurasão minha dira omde estão esses papeis ou a quem os entregou

isso tudo se pasa ao pe da letra sem faltar ponto o que se pede a Vosa Senhoria que visto o comtrato ser feito com todas as sollenidades devida e amdar a preguao tamto tempo sem aver quem a fise mais baixa aja Vosa Senhoria per bem de que a obra cora na forma do meu comtrato com as comdisois e cllausullas delle pera que meu parseiro asenara todo o dinheiro que he despemdido assim em jornais como acheguas que mais vierão e a obra ira per diamte na conformidade do omtrato fasemdo se a medisão della depois de acabada ou cada vês que Vosa Senhoria quiser e com isto ivitara Vosa Senhoria demandas que pode aver pedimdo os entereses da obra se os der pera o que aumente Nosso Senhor a Vosa Senhoria per larguos anos pera dar o seu a seu dono e por as cousas em seu lugar com justisa e resão e achara Vosa Senhoria por esta lembramsa que eu numca tomei dinheiro desta obra em meu poder e quisas estará Vosa Senhoria mal emformado e esta he a verdade⁴⁵.

⁴⁵ A.D.B., Mitra, Cx. 58, doc. nº 37

Salvador de Sousa, pintor de azulejo Contributo para o conhecimento da sua actividade a partir de uma nota de arrendamento (1760)

Diana Gonçalves dos SANTOS^{1*}

RESUMO:

O presente artigo procura oferecer novas achegas para o conhecimento de um artista de significativa importância para a história da cerâmica de Coimbra e, especificamente, para a produção das suas olarias na segunda metade do Século XVIII: Salvador de Sousa. Tendo como base a leitura e interpretação de um documento inédito que o associa ao Colégio das Ursulinas de Pereira procurar-se-á contribuir para o esclarecimento de algumas dúvidas remanescentes sobre quem foi o artista, qual o seu percurso e a sua produção.

ABSTRACT:

The current article tries to offer new approaches to the knowledge of Salvador de Sousa: an artist with noteworthy importance to Coimbra's ceramic history and specifically to the production of its potteries and tiles in the second half of the 18th Century. Taking in consideration the reading and interpretation of a document that links him with the first Ursulines' College in Portugal (Pereira), we will try to clarify some doubts that still exist about who the artist was, its path and production.

0. NOTA INTRODUTÓRIA

Na segunda metade do século XVIII a produção das olarias de Coimbra viu-se intensificada na sua actividade, ficando célebres vários dos seus artífices, sobretudo pela qualidade dos produtos saídos dos seus fornos.

No que toca à produção de azulejos, depois de Agostinho de Paiva [†1734] – com parte da sua obra documentada e outra atribuída a aguardar confirmação documental – e também da passagem de António Vital Rifarto – cujo percurso artístico está também

^{1*} Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Investigadora do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade [CEPESE] /Universidade do Porto.

por elucidar –, só a partir de meados de Setecentos as olarias coimbrãs começam a revelar sinais de qualidade que as colocam mais próximas do centro produtor de Lisboa, o qual, apesar da existência daquela oficina regional, continuava a manter as suas encomendas na região centro. Para esta evolução em muito terá contribuído a actividade da *Fábrica de Telha Vidrada* – criada pelo Marquês de Pombal no contexto das obras realizadas na Universidade de Coimbra aquando da sua acção reformadora da mesma – sendo ela dirigida, em alternância, por Salvador de Sousa e por Manuel da Costa Brioso, a partir da data do arranque da sua laboração, o ano de 1773.

Será, precisamente, Salvador de Sousa o alvo do presente estudo que pretende fazer a revisão dos seus dados biográficos e artísticos, acrescentando e analisando novos dados recenseados num documento inédito, recolhido no Arquivo da Universidade de Coimbra [AUC], datado de uma época que se presume próxima do arranque da sua actividade como artista ceramista em Coimbra.

1. SALVADOR DE SOUSA E A HISTORIOGRAFIA DA CERÂMICA PORTUGUESA

A handwritten signature in black ink, reading 'Salvador de Sousa' in a cursive script. The signature is written on a light-colored background and is the central focus of the image.

FIG. 1 Assinatura do pintor de azulejos Salvador de Sousa na nota de contrato de arrendamento lavrada a 18 de Setembro de 1760 que é transcrita no final deste artigo.

Na historiografia da cerâmica portuguesa, Salvador de Sousa surge associado ao centro de produção de Coimbra, podendo considerar-se o estudo de António Augusto Gonçalves – publicado em 1898 e incluído na obra *Estudo Chímico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna* da autoria de Charles de Lepierre – como o primeiro a lhe fazer referência, ainda que de forma indirecta como veremos adiante. Augusto Gonçalves acautela a existência de outros produtores contemporâneos de Manuel da Costa Brioso e Domingos Vandeli, chamando atenção, ainda que em nota de rodapé, para uma *cartouche vistosa com as cores do fabrico de Brioso*, existente no claustro do Convento de Semide, datada de 1784 e assinada por Sousa Carvalho, pelo que regista a sua legenda.²

Na obra *Cerâmica Portuguesa*, saída da pena de José Queirós em 1907, é resgatado o dado de Augusto Gonçalves sobre a *cartouche* assinada por *Sousa Carvalho*, adicionando o autor a informação de que na sua colecção tinha uma garrafa com a inscrição *Carvalho A 26 de Mayo 1768 Foi Pintada*, a qual publicou no seu dicionário de marcas incluído na referida obra com o número 113.³

Em 1923, uma nova informação sobre este artista era revelada pelo trabalho de Prudêncio Quintino da Silva, intitulado *Documentos para as Biografias dos*

² GONÇALVES, António Augusto – «Breve Noção sobre a História da Cerâmica e Coimbra». In *Estudo Chímico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna* [autoria de LEPIERRE, Charles de]. Lisboa: [s.n.], 1898, p.239.

³ QUEIRÓS, José – *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*. 4.ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p.273.

Artistas de Coimbra, no qual era transcrita parte de uma visitação acontecida a 9 de Fevereiro de 1767 na Igreja de São João de Santa Cruz de Coimbra onde, por entre as testemunhas citadas, surge *Salvador de Sousa, pintor de Azulejo, viuvo, morador nas Olarias desta cidade, que disse ter de idade 40 annos*.⁴ Este dado permitiu apurar por aproximação o ano do nascimento do artista que terá sido, portanto, o de 1727.

Feliciano Guimarães – tratando os azulejos de motivo solto existentes no corredor do lado norte do Paço da Universidade [junto à *Sala dos Actos Solenes* e *Sala dos Capelos*] – afirma na obra *Azulejos de Figura Avulsa*⁵, publicada em 1932, que aqueles foram pintados em 1774 por Salvador de Sousa, tendo como base uma pesquisa realizada no AUC sobre os fundos da *Fábrica da Telha*, olaria com *quatro fornos* criada exclusivamente para o provimento de cerâmica para as obras da Universidade. O autor apura que a direcção dessa olaria ficou confiada ao pintor de azulejos Salvador de Sousa, assumido aquele posto a 1 de Outubro de 1773 e recebendo como gratificação diária *240 reis*. No mesmo estudo refere ainda que o livro de obras respeitante ao ano de 1776 apresenta aquele artista como o autor dos azulejos da *Sala do Dossel*, fazendo-os pelo preço de *32 mil reis o milheiro*.

Na sequência destes dados, no ano seguinte, Amadeu Ferraz de Carvalho publicava na «Página de Coimbra» da revista *Cerâmica e Edificação*⁶ um alerta para a importância da figura de Salvador de Sousa para a história da cerâmica coimbrã tendo em consideração as repetidas referências àquele artista nas notas de despesa lançadas nos livros de obras da Universidade, durante a década de 70 do Século XVIII, as quais transcreve.

Já na década de 1950 surge a obra *Dicionário de Pintores e Escultores* da autoria de Fernando de Pamplona⁷ que integra, na entrada *Carvalho (Sousa de)*, a repetição dos dados indicados por José Queirós na sua obra *Cerâmica Portuguesa*, publicada na primeira década do mesmo século. Em 1957, Reynaldo dos Santos, em *O Azulejo em Portugal*, refere sobre Salvador de Sousa apenas o estudo de Feliciano Guimarães [*Azulejos de Figura Avulsa*] indicando que aquele lhe atribui um *papel essencial na decoração da Universidade*.⁸ Mais tarde, em *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Reynaldo dos Santos considera o artista como um *dos precursores de Briosos*, associando-o à garrafa da colecção de José Queirós, datada de Maio de 1768, e aos azulejos assinados e datados de 1784 do claustro do Convento de Semide.⁹

Seria João Miguel dos Santos Simões que – no capítulo *Artistas da Azulejaria Portuguesa do Século XVIII* do volume respeitante à *Azulejaria em Portugal no Século XVIII* do seu *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, publicado em 1979 – com base nos

⁴ GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*. Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1923, pp. 325-328.

⁵ GUIMARÃES, Feliciano – *Azulejos de Figura Avulsa*. Gaia: Edições Pátria, 1932, pp.47-50.

⁶ CARVALHO, Amadeu Ferraz de – Azulejos da Universidade. *Revista Cerâmica e Edificação*. Lisboa: Amadeu Cotrim Garcez. N.º12 – ano I [1933], pp.273-276

⁷ PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.ª Edição. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1987-1988. Vol. I, p.67 [1.ª edição, 1954-1959].

⁸ SANTOS, Reynaldo dos – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Ed. Sul, 1957, p.148.

⁹ SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Ed. Notícias, 1964-1970. Vol. II, p.91.

dados recenseados na bibliografia publicada, levantaria a questão de se *Salvador de Sousa* e *Sousa Carvalho* seriam a mesma pessoa, colocando inclusivamente a hipótese da existência de algum tipo de parentesco entre as duas hipotéticas personagens.¹⁰

Ana Goulão Machado dedicaria quatro artigos, publicados na década de 1990¹¹, que consistiram numa síntese dos dados recolhidos sobre a azulejaria *in situ* nas várias dependências do Paço das Escolas, compilando os dados revelados pela mesma fonte arquivística utilizada por Feliciano Guimarães e Amadeu Ferraz de Carvalho, cerca de sessenta anos antes:¹² os livros de Obras da Universidade do AUC. Apresentaria ainda algumas sugestões de atribuições e também um documento inédito referente à venda de terrenos e casas para a *Fábrica de Telha*.¹³ Nestes estudos a autora não distingue *Salvador de Sousa* de *Sousa Carvalho* e é pioneira a enunciar o nome de *Salvador de Sousa Carvalho*, não sendo precisa na origem dessa referência.

Mais recentemente, a obra *Cerâmica de Coimbra* publicada em 2007 veio revelar um importante dado sobre este artista que vem em parte sugerir a origem da qualidade da sua produção. Do intensivo levantamento realizado pelos autores do estudo referido de nomes associados à produção de cerâmica em Coimbra, através dos registos paroquiais das principais freguesias da cidade, foi apurado revelar que em 10 de Julho de 1756 *Salvador de Sousa Carvalho*, natural da freguesia de Santos-o-Velho em Lisboa, homem viúvo, casava com Teresa Rosa, filha de Bernarda Maria, neta de Agostinho de Paiva [†1734].¹⁴ Segundo os mesmos autores, em documentação datada de 1784, Salvador de Sousa Carvalho – referido como *mestre de tendas de louça* e como o *melhor mestre oleiro da cidade* – é convidado pelo representante da Universidade de Coimbra, a se pronunciar sobre que renda devia pagar Domingos Vandelli pelo uso das instalações da antiga *Fábrica de Telha Vidrada*, encerrada em 1779. Em 1810, o artista viria a falecer no Terreiro das Olarias, sem deixar testamento, sendo sepultado na Igreja de Santa Cruz.¹⁵

Da produção azulejar de Salvador de Sousa Carvalho conhece-se como sendo seguramente da sua autoria a guarnição de um painel azulejar, existente na colecção do Museu Nacional Machado de Castro e identificado com o n.º de inventário 12238, estando ele datado e assinado com a legenda: «No ano de 1784 fes Souza Carv.º». Esta

¹⁰ SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p.39.

¹¹ MACHADO, Ana Maria Goulão – Azulejaria Coimbrã ao Tempo da Reforma Pombalina. *Arquivo Coimbrão*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Vol. XXXIII-XXXIV [1990-1992]; – A Produção de Azulejos da Fábrica da Telha Vidrada ao tempo da Reforma Pombalina. In *Actas do Colóquio “A Universidade e a Arte: 1290-1990”*. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1993; – «Azulejaria Coimbrã ao tempo da Reforma Pombalina: A Fábrica de Telha Vidrada.» In *Oficinas Regionais – Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Tomar: Centro de Estudos de Arte e Arqueologia/ Instituto Politécnico de Tomar, 1996; – Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII. Monumentos. Lisboa: DGEMN. N.º 8 [1998].

¹² Vd. CARVALHO, Amadeu Ferraz de – *Ob. Cit.*; GUIMARÃES, Feliciano – *Ob. Cit.*.

¹³ MACHADO, Ana Goulão – *A Produção de Azulejos da Fábrica de Telha Vidrada*, pp.264-265.

¹⁴ Cf. PAIS, Alexandre; PACHECO, António; COROADO, João – *Cerâmica de Coimbra. Do Século XVI-XX*. [s.l.]: Edições Inapa, 2007, pp.89, 143.

¹⁵ *Idem, Ibidem*.

peça – à qual já Augusto Gonçalves se tinha referido em 1898¹⁶, e de que hipoteticamente se perdeu a reserva figurativa que a cercadura enquadrava – apresenta formalmente características de matriz *rocaille*, reconhecíveis na sua assimetria compositiva e nos elementos concheados em asa de morcego que pontuam todo o enquadramento que apresenta ainda pontuais inclusões de motivos florais nos seus cantos. A partir desta peça surgiram inúmeras atribuições que carecem de uma conveniente confirmação documental: caso dos painéis representando edifícios mandados construir pelo Marquês de Pombal no âmbito da reforma da Universidade e inspirados e desenhos de Guilherme Eldsen¹⁷, alguns painéis presentes no edifício da Universidade¹⁸ e nos antigos colégios universitários de Coimbra¹⁹, entre outros.

2. O COLÉGIO DAS URSULINAS DE PEREIRA E OS AZULEJOS DO SEU ESPAÇO SACRO NUMA NOTA DE ARRENDAMENTO DE 1760

2.1. SÍNTESE HISTÓRICA DO COLÉGIO DAS URSULINAS DE PEREIRA

O Colégio das Chagas de Cristo da vila de Pereira foi a primeira casa da Congregação das Ursulinas²⁰ em Portugal, e a sua fundação, em meados do Setecentos, está relacionada com as figuras de D. Miguel da Anunciação [†1779], bispo de Coimbra, e D. Mariana de Áustria, mulher de D. João V.

Numa fase inicial foi esta instituição um recolhimento feminino fundado por uma local, D. Catarina Francisca Josefa Barreto Vilasboas, mulher de D. Francisco Botelho [†1764]²¹, a qual abraçou os princípios da Ordem Terceira de São Francisco juntamente com as suas filhas Luísa e Maria, a sua cunhada Joana e ainda D. Ana Maria Cordeiro, amiga da família.²² As cinco formariam comunidade instalando-se provisoriamente na

¹⁶ GONÇALVES, António Augusto – «Breve Noção sobre a História da Cerâmica e Coimbra». In *Estudo Chímico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna* [autoria de LEPIERRE, Charles de]. Lisboa: [s.n.], 1898, p.239. Nota 2.

¹⁷ Vd. FIGUEIREDO, Matilde Pessoa de – «Da Cerâmica Coimbrã. Uns notáveis azulejos do Museu Nacional Machado de Castro». In *A Cerâmica de Coimbra*. Coimbra: Comissão para a Coordenação da Região Centro, 1982, pp.55-67; PAIS, Alexandre; PACHECO, António; COROADO, João – *Ob. Cit.*, pp.89-91.

¹⁸ Ver os estudos de Ana Goulão Machado. Vd. Nota 10.

¹⁹ Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Edição de Autor], 2007, pp.280-287.

²⁰ Congregação religiosa feminina, tendo como patrona Santa Úrsula, surgida em Itália no Século XVI e introduzida em Portugal em meados do século XVIII. Observava os votos de obediência, pobreza e castidade e também o da instrução de meninas, sendo o quotidiano das religiosas regido pela Regra de Santo Agostinho. A sua missão principal foi a da afirmação da dignidade e emancipação da mulher pela educação, constituindo o primeiro instituto secular feminino da Igreja Católica a assumi-la.

²¹ Membro da nobreza, descendente da casa dos Condes de São Miguel, assistente à época na Quinta de São Luís na vila de Pereira.

²² Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Memória sobre a fundação e progressos do Real Collegio das Ursulinas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1850; RIBEIRO, José Silvestre – *Historia dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artísticos de Portugal nos Successivos Reinados da Monarquia*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1874. Tomo VI, pp.308-309.

casa da família naquela pequena vila, acontecendo em 1747²³ a doação da propriedade onde ficou localizado o Recolhimento. Com o intuito de garantir o seu sustento, acomodação e aumento, nos anos seguintes alargar-se-ia a construção nos seus compartimentos habitacionais²⁴ e far-se-ia também a escritura de dote e doação para a manutenção das religiosas.²⁵

Após a concessão da licença por parte do bispo de Coimbra ao dito recolhimento, outro nobre habitante de Pereira, D. José António Amado da Cunha e Vasconcellos [†1777], fora tomar a direcção da instituição, ficando já sob a sua alçada a solução do problema habitacional entretanto surgido, onde a falta de instalações provocava sérios constrangimentos à vida conventual.²⁶ Construiu-se, portanto, um novo edifício para a comunidade de Pereira, resultante do risco de Frei João da Soledade²⁷, ficando a integrar todos os espaços indispensáveis à vida conventual. Devido ao trabalho eficaz de supervisão de José Amado da Cunha, feliz curso e facilitação do custeamento das obras, o edifício rapidamente ficou pronto: *custou quatro mil cruzados e era humilde na architectura e na capacidade dos aposentos*.²⁸

Em finais de 1747, D. Miguel da Anunciação ordenava a colocação do Santíssimo Sacramento na igreja do recolhimento.²⁹ A ocupação do novo edifício pela pequena comunidade liderada por D. Luísa Maria das Chagas aconteceria no ano seguinte, a 2 de Fevereiro de 1748.³⁰

Anos mais tarde, a 25 de Dezembro de 1753, a comunidade religiosa feminina de Pereira – então aumentada por novos ingressos de muitas senhoras que se identificaram com as práticas de santidade, amor ao próximo e trabalho ali praticadas, contando naquela data com 27 membros – convertia-se à Congregação das Ursulinas, por vontade do *Bispo-Conde* de Coimbra e intervenção do confessor do Rei, o Padre José Moreira.³¹

²³ A 26 de Março de 1747 é lavrada outra procuração em que D. Catarina Barreto nomeia D. Francisco Botelho como seu procurador para *dar e doar* às fundadoras do novo *Recolhimento de Nossa Senhora Jesus Cristo: vinte e cinco aguilbadas de terra* na sua quinta, as casas que partiam com a mesma terra e rua da Torre, e ainda as moradas de casas que estavam situadas junto das casas em que viviam, frente à Capela de São Luís. Em Julho do mesmo ano a doação seria formalizada por escritura na qual é referido o *Recolhimento para viúvas, ella dotante e suas filhas, e as mais que pello tempo ao diante se enclausurarem e recolherem no dito recolhimento, para nelle viverem separadas do mundo como clausura*. Cf. GÓIS, A. Correira – O Real Colégio das Ursulinas da Vila de Pereira. Coimbra: Edição do Autor, 2005, p. 42

²⁴ Cf. GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Vila de Pereira*. Coimbra: Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, 1992, p.120.

²⁵ Em 1748 celebrar-se-ia uma escritura de doação em que D. Francisco Botelho dava à sua mulher *quinze alqueires de azeite cada anno pagos em Janeiro, dotava a sua irmã D. Joana o rendimento do milho da ribeira de Alfarelos e às suas filhas doava trinta aguilbadas de terra*. Cf. GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, p. 42. GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.120.

²⁶ Foi este nomeado procurador no sentido de cuidar dos negócios do Recolhimento por acto lavrado a 16 de Março de 1746. GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, p. 40.

²⁷ Arquitecto da *Província da Pedreira* enviado por D. Miguel da Silva para *delinear a traça do edificio, comprehendendo somente a igreja, o cêro, refeitório, cosinba, dispensa, cinco cellas, e uma pequena cerca*. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, pp.120-121; GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, p. 43.

²⁸ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa, Visconde de Pereira – *Ob.Cit.*.

²⁹ Cf. GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, p.43.

³⁰ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.121.

³¹ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*.

Esta transformação veio responder aos intuitos de D. Mariana de Áustria em fundar em Portugal uma instituição de Ursulinas, congregação de que reunia boas memórias da Alemanha. Por consequência, ao conseguir ver satisfeita a causa da Rainha, D. Miguel da Anunciação garantiria assim a protecção e conforto económico desejados para aquela instituição que, apesar de filiada na Congregação das Ursulinas, manteria a invocação adoptada na sua fundação inicial seráfica – *Nosso Senhor das Chagas* ou *Chagas de Cristo*³² – assumindo-se a partir daqui como *Real Colégio*.

A vocação de trabalho e instrução feminina acentuou-se a partir deste acontecimento.³³ Seguindo os estatutos da casa ursulínica de Toulouse, a instituição de Pereira passou a organizar-se em classes com as respectivas mestras e educandas, sendo coordenado por uma directora.³⁴ As religiosas passaram a professar a Regra de Santo Agostinho³⁵ e as educandas vieram de todo o reino, das mais abastadas famílias, dado o alto crédito alcançado pela instituição. Este facto motivaria novamente o aumento das infra-estruturas daquela casa acontecendo a compra de propriedades localizadas entre as duas ruas que rodeavam o edifício, a Rua do Padrão e a Rua da Igreja.³⁶

Com a morte de D. Mariana de Áustria o então Colégio das Ursulinas de Pereira beneficiaria economicamente com os 40 000 cruzados e os bens do desembargador António de Macedo Velho deixados por testamento.³⁷ A subida ao trono de D. José I e o episódio da expulsão da Companhia de Jesus – Ordem com quem as Ursulinas de Pereira mantinham estreitos contactos³⁸ – viria a adiar o cumprimento do testamento. Depois de negociações directas com Sebastião José de Carvalho e Melo, a Madre Superiora D. Luísa Maria das Chagas³⁹ conseguiu que esse levantasse a decisão de extinção do colégio de Pereira e, ainda, que facultasse os bens especificados no testamento de D. Mariana de Áustria, aos quais viria a somar os bens dos recolhimentos então extintos de Vale da Mó, Montemor-o-Velho, Tavarede e Mata Mourisca.⁴⁰

A confortável situação económica proporcionada, fomentou a compra de mais propriedades em redor do edifício principal do colégio, sendo inclusivamente anexada

³² Cf. RIBEIRO, José Silvestre – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.122.

³³ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*.

³⁴ D. Leocádia Vahia foi a primeira a assumir as funções de liderança da educação e formação de meninas. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, p.54.

³⁵ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*.

³⁶ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.122.

³⁷ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal*. Porto: Portucalense: 1970. Vol.III, p.99.

³⁸ O processo de reforma que originou a elevação do Recolhimento das Chagas a Colégio da Congregação das Ursulinas foi conduzido pelos padres jesuítas Francisco Gião e José de Figueiredo. As religiosas de Pereira encarregaram também os Jesuítas do cumprimento do estipulado pela ilustre testamentária D. Mariana de Áustria. Foram ainda esses que lhe redigiram e publicaram as suas Constituições em 1755. Recorde-se que, já em 1608, a Companhia de Jesus tinha redigido os estatutos das Ursulinas francesas com base na Regra de Santo Agostinho. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; ROCHA, Manuel Inácio F. – *O Real Colégio das Chagas do Convento das Ursulinas*. Viana do Castelo: Governo Civil de Viana do Castelo/Centro de Estudos Regionais, 1996, p.70; ADÃO, Áurea – *Estado Absoluto e Ensino das Primeiras Letras. As Escolas Réias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Educação, 1997, p.187.

³⁹ Cargo exercido em Pereira até 1778, ano em que parte para Viana da Foz do Lima para fundar um novo colégio. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*.

⁴⁰ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; RIBEIRO, José Silvestre – *Ob.Cit.*, p.319.

a Rua do Padrão e fechadas as suas entradas Nascente e Poente, o que inclusivamente obrigou à alteração do percurso das procissões religiosas da pequena vila.⁴¹ Neste processo de alargamento dos seus limites, ocorreu ainda a compra da Quinta do Canal e mais casas da Rua da Torre com seus quintais, levantando-se *o muro na parte que excedia as casas*.⁴²

Em 1758 o prior da vila de Pereira dava conta – na resposta ao inquérito sobre o território que lhe estava afecto – do papel operado pelas religiosas do Colégio das Ursulinas da sua freguesia: «[...] *Ensinão a educandas o Latim desde os primeiros rudimentos, para o que tem duas Mestras nelle insignes [...], tem mestras e oras para Solfa, Cravo, bordar, e outras mais prendas pertencentes ao sexo, cendo uma das em que mais se distinguem a de escrever; alem destas Aulas, tem duas com Mestras separadas para as Meninas da terra ás quais dão licção duas oras de manham, e duas de tarde, chamandoas a som de hum sino, emsinandoas a Doutrina, e os escritos esperituais, e a ler; escrever, fiar, criar rendas e o mais, conforme a capacidade dellas*».⁴³

Nos anos seguintes, a fama da dignidade e qualidade da missão das religiosas Ursulinas de Pereira foi tal que, de todo o país, chegaram solicitações para a fundação de novas casas nos mais importantes núcleos urbanos do reino.⁴⁴ Seria neste contexto que, em 1778, ano em que a comunidade atingiria o número de 70 religiosas⁴⁵, D. Luísa Maria das Chagas com 16 religiosas fundava o Colégio das Ursulinas de Viana do Castelo.⁴⁶ Todavia, a saída da Madre Superiora e sua substituição por D. Maria das Chagas de Jesus Nazareth, sua irmã, viria a desencadear um breve período de carência económica na casa de Pereira que terminaria em 1779 com a nomeação de Frei Alexandre do Espírito Santo Palhares [†1811] como director da instituição, devolvendo-lhe este a prosperidade económica e a credibilidade pedagógica.⁴⁷ Durante a sua governação, dado o elevado número de educandas que afluíram ao Colégio de Pereira – ultrapassando a comunidade [professas, noviças, educandas e seculares] a centena – foi necessário encetar uma nova campanha de obras de ampliação, sendo edificados novos aposentos a Sul da Rua do Padrão, nomeadamente um terceiro dormitório,

⁴¹ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.122.

⁴² *Idem, Ibidem*.

⁴³ Cf. *Dicionário Geográfico de Portugal*. 1758. Tomo 28, fl.1047. Disponível em ttonline.pt [Consulta em 01 de Setembro de 2009].

⁴⁴ Do Colégio das Chagas da Vila de Pereira partiram religiosas para a fundação das casas de Viana do Castelo (1778), de Braga (1785) e de Lisboa (1788). Cf. GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.123; ROCHA, Manuel Inácio F. – *Ob.Cit.*, p.73.

⁴⁵ Cf. ALMEIDA, Fortunato de – *Ob.Cit.*

⁴⁶ A 15 de Maio de 1778 a Rainha D. Maria I ordenava ao Bispo de Coimbra, D. Miguel da Anunciação, por carta régia, que este seleccionasse «de entre as religiosas do dito Collegio de Pereira aquellas que nos parecessem mais próprias e hábeis pelas suas virtudes e experimentada prudência para serem as fundadoras e mestras» do novo colégio de Viana da Foz do Lima. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; ROCHA, Manuel Inácio F. – *Ob.Cit.*, p.93.

⁴⁷ Nomeação confirmada por decreto real, sendo Frei Alexandre Palhares reconhecido por D. Miguel da Anunciação e D. Francisco de Lemos. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.123; GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, p.60.

formando uma área quadrada com 403 passos em redor de um claustro com uma fonte no seu lado Sul.⁴⁸

O Colégio das Chagas de Pereira perduraria naquela vila até 1838, ano em que foi transferido por portaria ministerial para a cidade de Coimbra, instalando-se no *Convento das Eremitas de Santo Agostinho em Santa Ana*.⁴⁹ A turbulência gerada pelas Invasões Francesas e uma crise epidémica que infestou Pereira nas primeiras décadas do Século XIX terá tornado premente a transferência da comunidade para Coimbra.⁵⁰ A permanência da instituição junto do importante pólo do saber da Universidade e o regresso a condições de habitabilidade com garantias de comodidade e salubridade ajudaram à retomada de uma boa situação económica e ao alcance de um elevado prestígio da sua qualidade de ensino, voltando a comunidade a receber educandas enviadas pelas mais nobilitadas famílias do reino.

Uma petição dirigida a D. Maria II pela Madre Superiora das Ursulinas de Pereira, pedindo «*uma casa commoda para estabelecer um Collegio [...] em exercício e provado com geral acceitação*»⁵¹ resultaria na confirmação régia da mudança definitiva da instituição, por decreto de 23 de Março de 1852, para o Colégio de São José dos Marianos em Coimbra, aí permanecendo independentes até ao fim dos seus serviços pedagógicos, religiosos e culturais, acontecido em 1910.⁵²

Após a retirada definitiva do Colégio das Ursulinas de Pereira para Coimbra, o edifício terá ficado votado ao abandono, acontecendo mais tarde a apropriação desses espaços, levando à sua reestruturação profunda em novas edificações. Actualmente, a sua localização no território é deveras nebulosa, dado que não restaram indícios materiais suficientes para identificar o edifício do antigo Colégio das Ursulinas, situado algures a norte da Quinta de São Luís, entre as ruas do Tojal, Padrão e Torre.

2.2. A IGREJA DO COLÉGIO DAS CHAGAS DE PEREIRA

Espaço de prática do culto divino onde se inclui a oração segundo as horas canónicas, a realização do sacramento da Eucaristia e variados actos solenes da comunidade, como actos de profissão e exéquias, a igreja do Colégio das Chagas de Pereira, com a invocação de *Nosso Senhor das Chagas*, teve a sua fundação paralela à edificação do Recolhimento entre 1746 e 1748.

A 6 de Julho de 1747 dava entrada na Câmara Eclesiástica em Coimbra o processo de bênção e sustentação da igreja do *Recolhimento das Chagas de Cristo*. D. Catarina Maria das Chagas e suas filhas Luisa Maria das Chagas e Maria das Chagas de Jesus Nazareth informavam D. Miguel da Anunciação de que, tendo mandado fazer uma capela junto das casas construídas para seu recolhimento, e havendo sido benzida a sua pedra de fundação e o respectivo sítio de implantação, desejavam que nela se pudesse celebrar missa, para o que

⁴⁸ Este terceiro dormitório corria de Sul para Norte e entestava na botica. Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, pp.68 e 75.

⁴⁹ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*; GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.126.

⁵⁰ *Idem, Ibidem.*

⁵¹ Cf. PINTO, Basílio Alberto de Sousa – *Ob.Cit.*.

⁵² Cf. GÓIS, A. Correira; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.127.

oferciam 25 *aguilbadas de terra dízima a Deos* e o rendimento de *três moradas de cazas*.⁵³ A licença seria concedida em 1 de Fevereiro de 1748, véspera da entrada das religiosas no novo edifício.

Presumivelmente de pequenas dimensões, a igreja *com porta publica pera a rua* tinha naquela data – e segundo as informações da vistoria realizada à capela no sentido da concessão do auto de licença – tudo o *necessario para nella se poder selebrar o altíssimo sacrificio da missa*: um altar fixo de pedra forrado de madeira e *da mesma nelle huma banqueta*; as paredes bem rebocadas e caiadas por dentro e por fora; tecto forrado a madeira *com toda a limpeza*; um Crucifixo com uma cruz *de quatro palmos, bem encarnado no resto do corpo, e a cruz estofada com algum ouro cuja imagem estava em boa proporção e com desencia*; várias peças de paramentaria e alfaiais litúrgicas; apresentando o pavimento do altar *com seu taburno de madeira e por baixo logo três degraus forrados da mesma madeira toda nova*.⁵⁴

Em 1751, ainda no tempo em que as religiosas viviam segundo os preceitos espirituais da Ordem Terceira de São Francisco, ocorre o primeiro enterramento naquele espaço sacro com o falecimento de D. Thereza das Chagas, natural de Coimbra, facto que vem acrescentar-lhe a função cemiterial.⁵⁵

A 25 de Dezembro de 1753 era celebrada neste espaço a cerimónia da tomada do hábito da Congregação das Ursulinas pelas religiosas de Pereira, acto que seria presidido por D. Miguel da Anunciação⁵⁶ e que marcaria a elevação do antigo Recolhimento das Chagas a primeiro Colégio de Ursulinas do reino.

Como actos célebres e solenes relacionados com a igreja do Colégio das Chagas de Pereira acrescentamos ainda que, em 1773, esse espaço sacro mereceria Breves de Indulgências concedidos por Clemente XIV, e em 1775, por determinação régia, celebrar-se-ia *huma missa e o Tedeum Laudamus* em acção de graças pela preservação da vida do *Illustrissimo Menistro e Çacratario de Estado e Negócios do Reino, lugar tinente de Sua Magestade Fidellissima, Restaurador e Reformador da Universidade, o Marquês de Pombal*.⁵⁷

Se é evidente que estas escassas informações fornecem uma imagem bastante incompleta sobre o espaço sacro em análise, acumulando-se com o facto de, actualmente, ser impossível identificar vestígios materiais da sua existência na vila de Pereira⁵⁸, os dados contidos no documento que aqui revelamos vêm adicionar uma nova e hipotética leitura do seu interior. A encomenda de um revestimento azulejar a um reputado produtor local, exigindo elevados parâmetros de qualidade, vem acrescentar a ideia de concepção daquele interior sacro tendo como subjacente a ideia de requinte. No ponto seguinte analisaremos detalhadamente os dados do dito documento no sentido de consolidar esta última reflexão.

⁵³ Cf. GÓIS, A. Correia – *Ob.Cit.*, pp.46-47.

⁵⁴ De acordo com os conteúdos da informação redigida por Jozé Amado de Vasconcelos, a 1 de Fevereiro de 1748, transcrita parcialmente por António Correia Góis na obra *O Real Colégio das Ursulinas da Vila de Pereira supracitada*. Cf. GÓIS, A. Correia – *Ob.Cit.*. Coimbra: Edição do Autor, 2005, pp.48-51.

⁵⁵ Cf. GÓIS, A. Correia; NUNES, Mário – *Ob.Cit.*, p.129; GÓIS, A. Correia – *Ob.Cit.*, p.46. Nota 30.

⁵⁶ Cf. GÓIS, A. Correia – *Ob.Cit.*, p.53.

⁵⁷ Cf. GÓIS, A. Correia – *Ob.Cit.*, p.51.

⁵⁸ Por motivos já mencionados anteriormente. Ver últimas linhas do ponto anterior.

2.3. OS DADOS DA NOTA DE CONTRATO DE ARRENDAMENTO DE 1760

Uma nota de contrato de arrendamento, lavrada a 18 de Setembro de 1760 pelo tabelião de Coimbra António Lopes da Cruz Freire, recolhida no fundo notarial de Coimbra, revelou dados significativos que estabelecem a ligação entre o pintor de azulejos Salvador de Sousa e o Colégio das Ursulinas de Pereira.

O documento notarial é respeitante a um contrato de arrendamento por nove anos de umas *tendas de olaria branca* existentes no Terreiro de São Miguel⁵⁹ da cidade de Coimbra, tendo como intervenientes o Bacharel Custódio Pacheco Rezende, o *Mestre de Tendas de Olaria* Manoel Gomes Figueira, e o *Pintor de Azulejo* Salvador de Sousa, todos moradores na mesma.

Custódio Pacheco de Resende – casado com D. Maria Joaquina de Rezende e residente na freguesia de São Bartolomeu em Coimbra⁶⁰ – é identificado neste contrato como procurador da Madre Superiora e religiosas do Colégio das Ursulinas da vila de Pereira, tendo apresentado ao tabelião a procuração celebrada a 10 de Maio de 1760 e assinada pela Madre Superiora D. Luíza Maria das Chagas, pela sua assistente D. Maria Ignacia das Chagas, pelas conselheiras D. Catrina Maria das Chagas e D. Ignacia Maria das Chagas e ainda pela discreta D. Maria das Chagas, documento que lhe *concedia todos os poderes*.⁶¹ Dos dados do *Livro de entradas de religiosas do Colégio das Chagas de Cristo*, que permitiu a António Correia Góis elaborar um inventário das educandas que ingressaram naquela instituição entre 1753-1852⁶², é possível deduzir a proximidade de Custódio Rezende com as religiosas ursulinas de Pereira, uma vez que naquele instituto de formação feminina terão ingressado quatro filhas suas.⁶³

A razão da intervenção das religiosas ursulinas neste contrato – concernente ao aluguer de umas tendas de olaria branca outrora pertencentes a Agostinho de Paiva – prende-se com o facto de estas lhe pertencerem *por cabeça de huma religiosa* professa naquela casa, cujo nome é omitido, filha e herdeira daquele oleiro e irmã de

⁵⁹ Arquivo da Universidade de Coimbra [AUC] – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.116v.

⁶⁰ Cf. GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, pp.115, 117, 119.

⁶¹ Esta procuração é copiada pelo tabelião António Lopes da Cruz Freire na parte final do documento. AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.119.

⁶² Durante o funcionamento do Colégio das Ursulinas de Pereira, entre 1753 e 1848, foram ali admitidas cerca de meio milhar de educandas, provenientes de várias partes do reino. António Correia Góis recensou 503 educandas para esse período, a partir de dados recolhidos em vários tipos de fontes primárias: livro de entradas de religiosas, livros notariais e paroquiais, entre outros. Cf. GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, pp.113-149.

⁶³ A saber:

«. D. Maria Vitória de Rezende [...]

Entrou em Setembro de 1755 e tomou o hábito de Religiosa. [...]

. Ana Angélica [...]

É irmã de D. Maria Vitória Resende, entrou a 8 de Agosto de 1755. [...]

. Caetana Rosa [...]

Entrou a 8 de Setembro de 1762. [...]

. Luíza Tomázia de Rezende [...]

Entrou a 13 de Novembro de 1765. [...]

Cf. GÓIS, A. Correira – *Ob.Cit.*, pp.115, 117, 119.

duas educandas de nome *Benta* e *Luiza* a quem o pai *recolheo no dito Colegio [...]* *estipullando dar lhe alimentos*.⁶⁴

Da mesma parte das religiosas ursulinas – portanto, do lado de quem faz o arrendamento – surge o *Mestre de Tendras de Olaria* Manoel Gomes Figueira como tutor das duas filhas órfãs de Agostinho de Paiva que como foi já referido, com base no contrato de arrendamento, eram também educandas naquele colégio. O inventário das educandas realizado e publicado por António Correia Góis indica duas das três irmãs, ao mesmo tempo que completa a sua filiação e fornece a freguesia de morada dos pais em Coimbra:

«[...] *Berta Maria da Encarnação, filha de Agostinho de Paiva e sua mulher D. Engrácia Maria do Espírito Santo, residentes em Coimbra na freguesia de São João da Cruz. Entrou a 8 de Dezembro de 1755.*

. Luísa Clara, filha de Agostinho de Paiva e de sua mulher D. Engrácia Maria do Espírito Santo, residentes na freguesia de São João da Cruz em Coimbra. Entrou em 1757 no dia dos Santos Inocentes. É irmã da educanda Berta Maria da Encarnação, a residir no Colégio desde 1755.[...]»⁶⁵

Um requerimento próximo do dia 28 de Maio de 1760, copiado por António Lopes da Cruz Freire no contrato de arrendamento em análise, integra uma declaração da parte da Madre Superiora das Ursulinas de Pereira que refere o seguinte: *por morte de Agostinho de Paiva desta cidade* *lhe ficaram três filhas no mesmo Collegio* e tendo a sua mãe passado a segundas núpcias ficaram as ditas educandas órfãs, *de idade de menos de des annos, sem açistencia tanto para o alimento como para o vestido*.⁶⁶ Se cruzarmos esta indicação com os dados anteriores, podemos apurar que a data do falecimento do pai da religiosa e educandas se coloca entre 1755 e 1760, logo com segurança é possível afirmar que o Agostinho de Paiva referido é o *Mestre de Tendras* nascido cerca de 1702, filho do célebre mestre de tendras Agostinho de Paiva [†1734], casado em 10 de Maio de 1740 com Engrácia Maria do Espírito Santo⁶⁷, e falecido a 13 de Agosto de 1757.⁶⁸

Chegando a esta conclusão, não é pois de estranhar que o tutor das órfãs seja Manoel Gomes Figueira, filho da oleira Elena de Paiva [†1742] e do oleiro António Gomes Figueira⁶⁹ e, portanto, sobrinho de Agostinho de Paiva [†1757] e primo direito

⁶⁴ AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.118v.

⁶⁵ Cf. GÓIS, A. Correia – Ob.Cit., pp.115, 116.

⁶⁶ AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.118.

⁶⁷ Que casaria em segundas núpcias, a 26 de Maio de 1758, com Manuel da Costa Brioso [†1773], que se pensa ser primo de Manuel da Costa Brioso que dirigiu a Fábrica de Telha Vidrada entre 1775 e 1776. Cf. Cf. PAIS, Alexandre; PACHECO, António; COROADO, João – Ob.Cit., p.71.

⁶⁸ Conforme está no livro de óbitos da freguesia de Santa Cruz. Cf. PAIS, Alexandre; PACHECO, António; COROADO, João – Ob.Cit., pp.139, 154.

⁶⁹ Cf. PAIS, Alexandre; PACHECO, António; COROADO, João – Ob.Cit., p. 154.

das referidas religiosa e órfãs educandas no Colégio das Ursulinas de Pereira. Por sua vez, os livros dos registos paroquiais revelaram também que, em 1756, uma outra prima direita delas, Teresa Rosa, filha de Bernarda Maria Teresa e Bento do Rego, neta de Agostinho de Paiva [†1734], casa com um pintor de azulejos, viúvo, natural da freguesia de Santos-o-Velho de seu nome *Salvador de Sousa Carvalho*⁷⁰, o mesmo que assina o contrato de arrendamento em análise, embora sem o último apelido⁷¹ que passaria mais tarde a assumir⁷². Deste cruzamento de dados pode aferir-se a forte relação inter-familiar entre os oleiros de Coimbra na época, aspecto que, como se vê, condicionava inclusivamente os negócios de arrendamento das tendas de olaria.

O aluguer das ditas *tendas de olaria branca* situadas no Terreiro de São Miguel da cidade que partiam com *a veuva do dito Agostinho de Paiva, e com tendas dos berdeiros de Antonio Denis de Carvalho* é feito *por nove annos* a Salvador de Sousa, referido no documento como *Pintor de Azuleijo*⁷³, pelo preço anual de 30 mil reis *pagos em dois pagamentos iguais a saber matade por dia de Natal deste presente anno* [1760] *e outra pello São João do anno que hade vir*.⁷⁴

O contrato de arrendamento teve assim o seu começo no dia de *Sam João Baptista* de 1760 tendo-se estimado o seu fim *por outro tal dia do anno que há de vir de mil e setecentos, e seçenta e nove ou tempo que na verdade for de sorte que seião os ditos nove annos compridos, e acabados e mais não*.⁷⁵

Como condições do contrato é assente que – para além da obrigatoriedade do conserto das tendas *por conta da mesma renda e com ordem da dita Madre Superiora, por ser todo o rendimento para o mesmo collegio, [...] por lhe estar determinado para alimento das ditas órfãs educandas Benta e Luiza*⁷⁶ – o arrendatário seja obrigado *a tratar e estimar as ditas tendas de forma a que andem milboradas e não pioradas*.⁷⁷

Há ainda uma outra condição a cumprir por Salvador de Sousa que é de substancial relevância para o conhecimento da sua actividade artística e, simultaneamente, para o conhecimento histórico-artístico do Colégio das Ursulinas da vila de Pereira e, especificamente, para o que hipoteticamente foi o seu espaço sacro. Como cláusula

⁷⁰ *Idem*, p. 89.

⁷¹ Como no presente documento [Figura 3] e num documento outro publicado por Prudêncio Quintino Garcia na obra *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra* já citado. Ver ponto 1 deste artigo.

⁷² Na nossa prospecção no fundo notarial de Coimbra encontrámos uma nota de compra, datada de 13 de Abril de 1775, que menciona no texto da carta de pura venda Salvador de Souza Mestre de tendas de olaria, surgindo no final do documento a sua assinatura como Salvador de Sousa Carvalho.

AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.153, fl.172v-174.

Aqui deixamos o fac-símile da dita assinatura de 1775:

⁷³ AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.116v.

Salvador de Sousa

obrigatória para o cumprimento do contrato surge a obrigatoriedade em o arrendatário *dar todo o Azulejo que for preciso para a Igreja do mesmo Collegio*, ressalvando, contudo que todo o *emporte delle* só será descontado *no produto deste arrendamento depois de pago Marcos de Oliveira da divida que lhe devem as ditas orphas educandas como Erdeiras do dito seu paii*.⁷⁸ A solução para a situação da dívida contraída por Agostinho de Paiva [†1757] em relação a Marcos Oliveira e herdada pelas suas filhas tinha ficado prevista num requerimento dirigido ao Curador Geral pela Madre Superiora das Ursulinas em que esta – informando que, uma vez que as educandas tinham ficado *sem assistência tanto para o alimento como para o vestido*, o seu rendimento tinha sido aplicado para pagamento da dita dívida e, ainda, considerando que entre os bens estavam *humas tendas de olarias* que pretendia arrendar por 9 anos a Salvador de Souza e esse arrendamento lhe seria útil – lhe pedia para ordenar que se fizesse o arrendamento *das ditas tendas pello referido tempo* e que o tutor das órfãs o assinasse ficando o *arrendatario obrigado a satisfazer a suplicante* enquanto as educandas existissem no Colégio.⁷⁹

Sobre o fornecimento do azulejo para a igreja daquela instituição era exigido a Salvador de Souza que fosse *feito com toda a primorosa perfeição como elle costuma*, um aspecto que denuncia não só o alto padrão de exigência por parte das religiosas ursulinas na selecção de um produto artístico que iria guarnecer um dos mais importantes espaços da vida em comunidade, como também faz acusar que nesta data esse alto padrão de qualidade era já característico e plenamente assumido na produção do artista. O cuidado na selecção do produto é também anunciado pelos pormenores técnicos requeridos que exigiam que na produção daquele revestimento cerâmico se lhe pusesse *bom vidro fino, e azul*, de certa forma um indício da escolha de um produto requintado.

Quanto a valores, ficou estabelecido no contrato que o preço do dito fornecimento de azulejos seria *descontado na dita renda a vinte e nove mil reis por milheiro*⁸⁰, uma quantia que se pode considerar bastante expressiva para uma produção regional e periférica, considerada de menor qualidade em relação à sua congénere de Lisboa. Por comparação com valores por milheiro e gastos totais apurados para episódios de fornecimento de azulejos saídos das oficinas de Lisboa, em cronologia próxima à deste contrato, verificamos que os valores são muito aproximados o que vem demonstrar que a comum consideração depreciativa da produção cerâmica de fabrico coimbrão em relação à lisboeta cai por terra ao verificarmos que, à época, ambos os produtos tinham idênticos preços no mercado. A título de exemplo, a despesa feita com o azulejo para o refeitório do Mosteiro de São Bento de Viana do Castelo, entre 1751 e 1754, que *veio de Lisboa, com todos os gastos* foi de 29 160 reis. Também os gastos com a substituição dos azulejos do claustro do cemitério no Mosteiro de São Martinho de Tibães, em 1770, por

⁷⁸ AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.117.

⁷⁹ AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.117.

⁸⁰ AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fl.117.

azulejos finos de brutesco de cores [produção de Lisboa] foi de 35 000 reis o milheiro⁸¹ - e para este caso tenha-se em conta a razoável dimensão da área revestida.

Sobre a data de entrega dos ditos azulejos o contrato estipula que a obra deveria ficar *posta e açente no seu lugar the o fim de Novembro* do mesmo ano de 1760, *sendo somente o dito Collegio obrigado alem do dito desconto, a mandallo conduzir para elle, e dar a cal para o dito acento, e de comer ao offeçial que o açentar, ficando por conta delle arendatario toda a mais despeza que for presiza the o dito azulejo ficar asentado na dita Igreja.*⁸² Verifica-se, portanto que as despesas com o transporte, assentamento dos azulejos, alimentação do oficial que o colocaria e outras despesas extraordinárias com essa operação, não ficariam por conta do arrendatário mas sim da comunidade das Ursulinas de Pereira.

The image shows a section of a handwritten document in Portuguese, likely a lease contract. It features several signatures in dark ink. The text is written in a cursive script typical of the 18th century. Some legible words include 'Assim se fez', 'Tendo a dita Igreja', and 'M. L. Gomes'. There are also some numbers and dates visible, such as '18 de Setembro de 1760'.

FIG. 2 Assinaturas dos intervenientes e testemunhas do contrato de arrendamento, lavrado a 18 de Setembro de 1760, alvo de análise neste artigo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de não ter surgido, até à presente data, prova documental do cumprimento de todas as cláusulas do contrato de arrendamento alvo de análise neste estudo e, especificamente, no que respeita ao fornecimento de azulejos para a igreja do Colégio das Ursulinas de Pereira, os dados revelados no documento, e também as relações apuradas entre os seus intervenientes, dão um pequeno contributo para o conhecimento da cerâmica produzida em Coimbra na Época Moderna.

Pela primeira vez é revelada a assinatura de Salvador de Sousa Carvalho, um dos artistas que mais se destacou na produção coimbrã de cerâmica da segunda metade de Setecentos. A provar esta última consideração, lê-se na fonte documental o seu protagonismo como *pintor de azulejo*, sendo destacada a *primorosa prefeição* do seu trabalho *como elle costuma(va)*. Pena é que não tenham sobrevivido os azulejos referidos no documento – se é que eles foram algum dia produzidos... – já que em muito viriam auxiliar na atribuição e datação, com mais segurança, de outros núcleos azulejares formalmente e tecnicamente semelhantes. Dada a realidade dessa impossibilidade, resta recensar os dados da fonte primária para que se acrescente um pouco mais ao conhecimento sobre quem foi Salvador de Sousa Carvalho, qual o seu percurso

⁸¹ Cf. ALMEIDA, Patrícia Roque de – *O Azulejo do Século XVIII na Arquitectura das Ordens de São Bento e São Francisco no Entre-Douro-e-Minho*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Edição de Autor], 2004. Vol. I, pp.115-116.

⁸² AUC – Fundo Notarial de Coimbra, Lv:88, fl.117.

biográfico e artístico, qual a sua obra e respectiva periodização, quem foram os seus encomendantes, entre outros aspectos.

Ao mesmo tempo, é também confirmada a relação de proximidade entre pares na classe dos oleiros de Coimbra na centúria de Setecentos, sendo notória a marcante força das relações inter-familiares, bem como o funcionamento do negócio das tendas de olaria no que toca ao seu arrendamento e permuta entre artífices congéneres no seu trabalho: no caso, entre um *pintor de azulejo* – *Salvador de Sousa* – e as filhas órfãs de um *mestre de olaria*, descendente directo de um outro que ficou célebre no seu ofício – *Agostinho de Paiva* filho [†1757] –, as quais surgem representadas pelo seu tutor que é, simultaneamente, seu primo direito e também ele *Mestre de Tendas de Olaria* – *Manoel Gomes Figueira*.

DOCUMENTO

1760, 18 de Setembro

Arrendamento de umas tendas de olaria branca, situadas em Coimbra, pertencentes por herança às filhas de Agostinho de Paiva [†1757], pela Madre Superior do Colégio das Chagas da Vila de Pereira e por Manoel Gomes Figueira Mestre de Tendas de Olaria a Salvador de Sousa pintor de azulejo

AUC - Fundo Notarial de Coimbra, Lv.88, fls.116-119v.

«Arendamento que faz por seu poder a Madre Superiora do Collegio das Orsullinas da villa de Pereira, e o Tutor das Orphas educandas no dito collegio que ficaram de Agostinho de Paiva de humas tendas de olaria branca citas nesta cidade a Salvador de Souza, por tempo de nove annos em preço cada hum delles de 30\$000

Saibão quantos este publico instrumento de contrato de arrendamento por tempo de nove annos compridos e acabados e mais não obrigação ou como em direito milhor dizer se possa e mais firme e valioso for virem que no Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e seteçentos e seçenta annos aos dezoito dias do mes de Setembro do dito anno nesta cidade de Coimbra, e moradas do Bacharel Costodio Pacheco de Rezende onde eu taballiao ao diante nomeado vim, e ahi se achava elle presente, e como procurador que dise em o theor ser da Madre Superiora e mais relegiozas do Collegio das Orsullinas da villa de Pereira o que me fez serto por huma procuração que dellas [fl.116v] me apresentou, e bem assim estavao presentes Manoel Gomes Figueira Mestre de Tendas de Olaria como Tutor das Orphas e educandas no dito Collegio das Orsullinas filhas que ficarão de Agostinho de Paiva desta mesma cidade, e Salvador de Souza Pintor de Azuleijo moradores na mesma pessoas que reconheço, e as testemunhas deste instrumento ao diante nomeadas e asignadas de que dou fée serem os proprios e ahi me foi apresentado o bilhete da destrebuissam cujo theor he o seguinte § A Lopes Arrendamento que faz por nove annos a Madre Superiora do Collegio das Orsullinas da villa de Pereira, e o Tutor das Orphas filhas que ficarao de Agostinho de Paiva desta cidade de humas tendas de olaria citas no

Terreiro de Sam Miguel que partem com a veuva do dito Agostinho de Paiva, e com tendas dos herdeiros de Antonio Denis de Carvalho a Salvador de Souza Pintor de Azulejo em trinta de julho de mil e Seteçentos e Seçenta destrebuida no livro a folhas cento e setenta e duas “ De Jesus ” e nao se continha mais em o dito bilhete que aqui copiei na verdade. E logo por elles Bacharel Costodio Pacheco de Rezende, e Manoel Gomes Figueira foi dito que entre os mais bens de rais que pertenciao as ditas orphas, e ao dito Collegio por cabeça de huma relegiosa Irman das mesmas Orphas e educandas no mesmo Collegio que lhe ficarão por morte seu paii Agostinho de Paiva bem assim herao humas tendas de olaria branca citas no Terreiro de Sam Miguel das mesmas olarias que partem de huma banda com os Erdeiros de Antonio Denis de Carvalho, e da outra com a Maii das sobreditas educandas e religiosa, e com quem mais devao e hajao de partir, e que assim e da maneira que lhe pertenciao estava elle dito procurador por parte de suas constituintes, e elle Tutor por parte das ditas orphas educandas, ajustados e contratados com o sobredito Salvador de Souza em lhas arendar por tempo de nove annos como com efeito por este publico instrumento diserao que arendado tinhao por tempo de nove annos em preço cada hum delles de trinta mil reis pagos em dois pagamentos iguais a saber matade por dia de Natal deste presente anno e outra pello São João do anno que hade vir de mil e setecentos e seçenta e hum forros e livres de qualquer tributo novo ou velho para o dito Collegio, e orphas educandas, e que na mesma forma se hirão fazendo os pagamentos nos annos deste contrato de arendamento, cujo teve seu principio por dia se Sam João Baptista deste presente anno, e hão de findar por outro tal dia do anno que há de vir de mil e setecentos, e seçenta e nove ou tempo que na verdade for de sorte que seão os ditos nove annos compridos, e acabados e mais não [fl.117] com condisam que havendo mister as ditas tendas alguns consertos neses anos serão estes feitos por conta da mesma renda, e senao poderao fazer sem ordem da dita Madre Supriora onde seu bastante procurador por ser todo o rendimento para o mesmo Collegio por lhe estar detreminado por despacho que neste contrato ao diante vai copiado para alimento das ditas orphas educandas Benta e Luiza, por conta do qual rendimento será elle arendatario outrosim obrigado a dar todo o Azuleijo que for prezico para a Igreja do mesmo Collegio feito com toda a primorosa prefeição como elle costuma pondolhe bom vidro fino, e azul, o qual será descontado na dita renda a vinte e nove mil reis por milheiro, e outrosim posto e açente no seu lugar the o fim de Novembro deste presente anno sendo somente este Collegio digo [sic] sendo somente o dito Collegio obrigado alem do dito desconto, a mandallo conduzir para elle, e dar a cal para o dito acento, e de comer ao offeçial que o açentar, ficando por conta delle arendatario toda a mais despeza que for presiza the o dito azuleijo ficar asentado na dita Igreja, e que todo o emporte delle, pello referido preço de vinte e nove mil reis por milheiro, só se entrará a descontar no produto deste arendamento depois de pago Marcos de Oliveira da divida que lhe devem as ditas orphas educandas como Erdeiras do dito seu paii, e que alem disto será mais obrigado a tratar e estimar as ditas tendas de forma que andem melhoradas, e não pioradas e que faltando as referidas condisoins, e deixando de fazer os ditos pagamentos em cada hum dos ditos annos pellos ditos dias e tempos asima declarados the ser cabalmente satisfeito o dito Marcos de Oliveira para dai em diante se descontar no emporte todo do dito Azuleijo poderia o dito Collegio ou quem seu poder tiver remover este arendamento no ponto e estado em que estiver, cometerse logo desposse das ditas tendas sem que para hisso possa haver contenda de juízo, e arendallas a quem por ellas mais ou menos der de sorte que havendo acresimo será para o mesmo Collegio, e orphas educandas, e havendo demenuisão será por conta risco, e despeza delle arendatario, e ao que de novo forem arendadas poderá entrar logo na admenistração dellas sem que elle arendatario se possa chamar forçado nem esbulhado nem alegar embargos de retenção ou que tem feito algumas bem feitorias ou pagamento adiantado com seu dinheiro, e que não fará deixação nem encampação das ditas tendas sem finalizar o tempo deste contrato, e que querendoo fazer lhe não será aseite, e cumprindo elle arendatario na

satisfação do que dito fica, e com todas as clausullas condisoins, e obrigasoins aqui declaradas se obrigava [fl.117v] elle procurador em nome de suas constituintes a fazerlhe este arrendamento bom durante o tempo delle, e da mesma forma elle tutor por authoridade do juízo na forma dos requerimentos e despachos com resposta do curador geral que tudo ao diante vaii copiado; E logo por elle Salvador de Sousa me foii dito em prezença das mesmas testemunhas que elle aseitava este contrato de arrendamento pello tempo referido delle em preço cada hum anno de trinta mil reis que se obrigava a pagar pellos ditos dias e tempos asima declarados, e outrosim a cumprir todas as clausullas, e condiçoins aqui expresadas para satisfação do que dise obrigava sua pessoa, e todos seos bens assim moveis como de raiz havidos e por haver onde quer que estiver, e lhe forem achados e que para tudo assim haver de cumprir disse que renunciava o juis e juisés de seu foro que hora tem e pello tempo ao diante possa vir a ter quer seja por privilegio ou por direito e que se obrigava a responder pello contheudo neste todas suas devidas, e dependências parante o Doutor Juiz de fora desta cidade que hora he, e ao diante for ou parante que mais o queirao obrigar, e demandar sem poder declinar para outro foro ou juizo algum por que tudo renunciava, e [?] gerais e expeçiais, e todos os mais privilegios leis direitos condemnasoins que per sii, e em seu favor alegar posam que de nada poderiao usar nem gozar antes em tudo ter e comprir este instrumento assim, e da maneira que nelle se contem e declara, o que querendo mover alguma duvida ouvir a este com alguma couza que cumprido seu devido cumprimento, e plenario efeito dise não queria ser ouvido em juízo nem fora delle sem primeiro e com efeito depositar na mão das ditas relegiozas e seu Collegio ou na de quem seo poder tiver tudo o que por este lhe for pedido sem para o haver de receber lhe ser nesario dar fiança ou abonassam alguma por quanto sem ella já desde agora para então o havia por abonado, e esta clausulla depositaria escrevi eu aqui publico Taballião de requerimento, e consentimento delles partes em presença das mesmas testemunhas para se haver de comprir na forma da leii novissima, e que emquanto não fizese o dito depozito lhe seria renegada a audiência, e todo o mais remédio de direito, e de demandar com couza alguma, e que outrosim se obrigava mais a dar e pagar a pessoa que andar na cobrança do que dito fica ou em execussão de alguma sentença no cazo que a haja a duzentos reis por dia que lhe serão contados de penna convencional do dia da primeira çitação the a real entrega, e a procuração, requerimentos, despachos, resposta do curador [fl.118] Geral de que aqui se faz menção o seu theor he o seguinte § Diz a Madre Superiora do Collegio das Orsullinas da villa de Pereiira que por morte de Agostinho de Paiiva desta cidade lhe ficarão três filhas no mesmo Collegio huma professa e duas educandas de idade de menos de des annos, e como rogou sua Maii pasou a segundas nunçias ficando as ditas educandas orphas sem açistencia tanto para o alimento como para o vestido, o que a suplicante tem suprido; pois o rendimento de suas legitimas se applicou para pagamento de huma divida que ficou devendo seu paii a Marcos de Oliveira para o qual se lhe manda dar o rendimento como consta do despacho incluso, e porque entre os bens do rendimento das orphas e da religiosa são humas tendas de olarias que pertende arrendar por nove annos Salvador de Souza cujo arrendamento he util a suplicante, e sua comonidade, e o Tutor duvida asignar o arrendamento sem despacho de vossa merçe que assim o detremine Pede a vossa merçe seja servido mandar se faça o arrendamento das ditas tendas pello referido tempo e que o tutor asigne ficando o arrendatario obrigado a satisfazer a suplicante o rendimento emquanto por este juizo se não mandar o contrario, e as educandas orphas existirem no dito collegio `` E Reçeberá Merçé `` Despacho `` Responda o Tutor `` Asesor Alves `` Saraiiva `` Resposta do Tutor § Mandame nossa merçé responder sobre o requerimento retro da Madre Superiora de Pereiira que pertende se arendem as tenças das orphas e da religioza filhas que ficarao de Agostinho de Paiiva, e se achao no referido Collegio de Pereira, e com efeito se lhe nao tem dado couza alguma para o alimento das ditas orphas nem para vestir depois da morte de seu paii por se cazar a Maii segunda vez, e se ter o rendimento aplicado para pagamento da divida

de Marcos de Oliveira que ainda não esta cabalmente satisfeito, e pello que respeita ao arrendamento das tenças nenhuas desutilidade se segue as orphas nem eu tenho duvida assignar a escriptura detreminandoo vossa merçé assim por seu despacho pois como se lhe tem mandado dar o rendimento depois de pago Marcos de Oliveira cobrandoo ellas por sua conta lhe fará alguma utelidade o arrendatario; vossa merçé o detreminará com melhor aserto Coimbra vinte e oito de Maio de mil e Seteçentos e seçenta `` o tutor Manoel Gomes Figueira ``Despacho § Reponda o Doutor Curador Geral `` Asesor Alves `` Saraiiva `` Replica § Senhor Juiz pella ordemnação, o Doutor Curador Geral achase fora da terra á muitos dias e se dis com demora de muito mais; termos em que [fl.118v] espera vossa merçé nomeiie qualquer advogado que como tal responda `` E recebera merçé `` Despacho § O Doutor Manoel Antunes dos Reis `` Saraiiva `` Asesor Alves `` Resposta do Curador Geral § Fazendose o arrendamento pella penção justa, e em que andavao no tempo do Paii das menores com as seuranças nesesarias nao duvido se faça Coimbra de Maio vinte e dois de mil Seteçentos e Seçenta `` o Curador Manuel Antunes dos Reis `` Despacho § Declarem e quanto andavao arendadas as tendas no tempo do paii das orphas, e quanto o condutor quer dar cada anno, e informe o escrivão se já em algum se arendarao por este juizo em quantia `` Asesor Alves `` Saraiiva `` Replica `` As tendas nunca se arendarao mais do que por trinta mil reis, e nesse presso se tem conservado the o presente, e he o mesmo que ofrese o arrendatario que sempre nas mesmas se conservou e nunca se arendarao pello juizo quanto mais que das ditas tendas só sam duas partes das orphas, e a terseira he da suplicante, e sua comonidade por cabeça se sua relegiosa Irmãa das orphas educandas `` Informação do escrivão § Senhor juiz veriador `` Estas tendas ainda se nao arendarao por este juízo porque não posso informar a este respeito vossa merçé mandará o que for justo Coimbra de Março vinte e dois de mil e Seteçentos e seçenta `` Francisco Ferreira da Silva `` Despacho § Façaçe o arrendamento na forma que se pede e declara o Curador geral `` Asesor Alves `` Saraiiva `` Petição § Diz a Madre Supriora do Collegio das Orsullinas da villa de Pereiira que sendo vivo Agostinho de Paiiva desta cidade recolheo no dito Collegio por educandas duas filhas huma por nome Benta e outra Luiza estipullando dar lhe alimentos, e como faleseo, e sua mulher se cazou segunda vez ficarão as ditas educandas sem alimentos pois o rendimento se suas legitimas se consignou para pagamento de huma divida que o defunto seu paii ficou devendo a Marcos de Oliveira, e como está quazi satisfeito pertende a suplicante que vossa merçé lhe arbitre o rendimento das ditas legitimas paga que seja a referida divida para alimentos das educandas emquanto existirem no dito collegio; Pede a vossa merçé seja servido determinallo na referida forma visto redundar em proveito das ditas orphas por ainda não serem suficientes os rendimentos para se alimentarem estando a suplicante sustentandoas e vistindoas de todo o necessário `` e receberá merçé `` Despacho § Informe o Tutor `` Quintanilha `` Informação § Senhor Doutor Juiz dos Orphaos `` Mandame vossa merçé informar sobre o requerimento da Madre Supriora do Collegio de Pereiira o qual he verdadeiro pois lá se achao as duas educandas a quem [fl.119] a mesma trata de todo o nesesario sem que sua Maii que pasou a segundas nunçias lhe concorra com couza alguma nem depois da morte do Paii se lhe deu rendimento algum das suas legitimas por estar este consignado para pagamento da divida de Marcos de Oliveira, e como só o pertende depois de paga a referida divida parese se lhe deve arbitrar por ser tao somente o rendimento das duas orphas educandas a quantia de trinta mil e seiscentos e seçenta e seis reis em cada hum dos annos pagandose da dita os foros, e consertos das propriedades he o que posso enformar a nossa merçé que mandará o que for servido Coimbra vinte e dois de Outubro de mil e Seteçentos e Sincoenta e nove, o tutor Manuel Gomes Figueira `` Despacho § Deselhes rendimento `` Quintanilha `` Procuração da madre Supriora e mais relegiosas § Nosa Madre Supriora e mais Religiosas do Governo deste Collegio das Orsulinas desta villa de Pereiira fazemos e constituhimos nosso Procurador Geral para todas as dependências de todos os bens, e rendas do mesmo Collegio para poder cobrar dar

pagas, e quitaçoins fazer quaisquer contratos que ao mesmo forem úteis, e obrigar a segurança dellas as ditas rendas tudo com livre e geral admenistração ao Senhor Doutor Costodio Pacheco de Resende da cidade de Coimbra para o que lhe consedemos todos os nossos poderes, e os de sobestaballeter, e poderá em todas as nossas couzas jurar em nossas almas, e de calumnia, ou outro qualquer licito juramento appellar aggravar embargar, e fazer tudo o mais que entender a bem da nossa justiça, e só para nos reservamos toda a nova citação Pereiira Collegio das Chagas des de Maiio de mil seteçentos e seçenta `` Dona Luiza Maria das Chagas Supriora `` Dona Maria Ignacia das Chagas asistente `` Dona Catrina Maria das Chagas Conselheira `` Dona Ignacia Maria das Chagas Conselheira `` Dona Isabel Maria das Chagas Conselheira `` Dona Maria das Chagas Conselheira digo [sic] das Chagas discreta `` e não se continha mais em os ditos requerimentos despachos informasoins, e procuração que tudo aqui copiei na verdade cuja procuração tornei a entregar ao dito procurador que de coo a recebeu assignou em fee e testemunho de verdade assim o outorgarão, e rogarão a mim taballiao lhe fizese este instrumento neste meu livro de notas em que assignarao de que consederao dois deste theor e os mais que delle comprirem que aseitarao, e eu como pessoa publica estipullante e aseitante o estipullei e aseitei em nome de quem tocar possa quanto em direito devo e posso ao que forao testemunhas presentes Carlos de Souza solicitador de cauzas, e Antonio Dias Ribeiro Solicitador do Santo Officio moradores nesta mesma cidade, e em prezença [fl.119v] das mesmas declararão elles contrahentes que o quatro e meio por cento que fose lançado as ditas tendas seria por conta dos senhorios e nesta forma assignarao depois que este lhe foii lido por mim Antonio Lopes da Cruz Freire Taballiao que o escrevi

[Assinado:] Custodio Pacheco de Resende // recebi a procuraçam

[Assinado:] Salvador de Souza

[Assinado:] Manuel Gomes Figueira

[Assinado:] Carlos de Souza

[Assinado:] Antonio Dias Ribeiro»

O levantamento gráfico da igreja do mosteiro de s. João de Tarouca

Luís SEBASTIAN^{1*}

Comunicação apresentada no “2º Encontro Nacional de Museus com Coleções de Arqueologia”, no dia 22 de Novembro de 2002, sexta-feira, integrada na sessão temática subordinada ao tema “Integração das tecnologias da informação”, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

1. Introdução

O levantamento gráfico da igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca constitui um projecto actualmente em desenvolvimento e englobado na intervenção arqueológica em curso no mesmo mosteiro desde Abril de 1998², no âmbito do amplo projecto de reabilitação e valorização deste imóvel, classificado Monumento Nacional em 1956 e, desde 1985, afecto à Direcção Regional do Porto do Instituto Português do Património Arquitectónico.

Tendo sido desactivado em 1884 com a extinção das ordens religiosas, a venda deste cenóbio em hasta pública levou ao seu desmantelamento sistemático para comércio de pedra para construção e reaproveitamento de solos para fins agrícolas. Este processo resultou na eliminação da maioria das dependências monásticas, sendo a área que lhes corresponderia o principal alvo dos trabalhos de escavação arqueológica³.

A igreja do mosteiro é, infelizmente, o único edifício do vasto conjunto inicial que se mantém integralmente, preservado pela continuidade das suas funções como igreja paroquial, sendo aí a natureza da intervenção de que tem vindo a ser alvo não de cariz arqueológico, mas de restauro e conservação, quer dos seus elementos móveis

^{1*} Arqueólogo, IPPAR

² A direcção científica da intervenção arqueológica é da responsabilidade do autor e da arqueóloga Dr.a Ana Sampaio e Castro.

³ Entendendo ser aqui despropositado o desenvolvimento deste tema, remetemos para as diversas publicações da responsabilidade da direcção científica da intervenção arqueológica, indicadas no capítulo correspondente à bibliografia.

interiores quer do seu todo estrutural, respeitando contudo neste último o natural papel de acompanhamento e orientação que à arqueologia cabe.

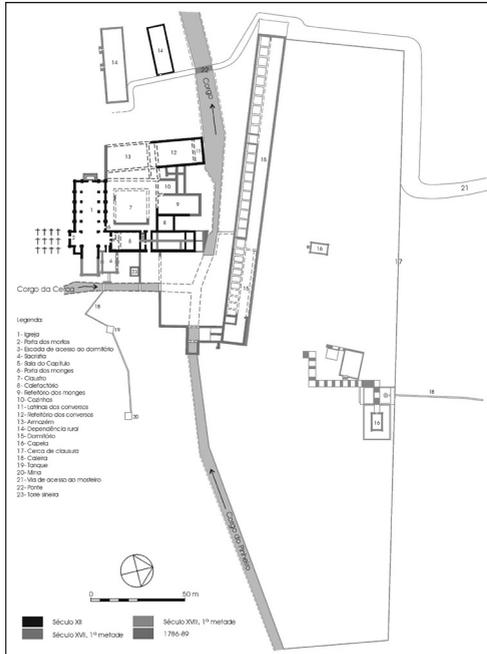


Fig 1. Planta actual do Mosteiro e S. João de Tarouca

2. Objectivos

Neste sentido, várias têm sido as áreas e especialidades intervenientes para além da Arqueologia, como a Arquitectura, Geologia, Restauro e conservação e Engenharia. A articulação efectiva de todos estes trabalhos tornou imperativa a criação de linguagens e ferramentas comuns que permitissem o cruzamento de dados e rentabilização de meios. Como principal ferramenta de trabalho para estes diversos estudos, o levantamento completo e rigoroso do imóvel impôs-se como prioritário, salientando-se pela sua complexidade e exigência de meios como um projecto só por si, entre os vários que compõem

a ampla intervenção de que o Mosteiro de S. João de Tarouca tem vindo a ser alvo.

Com o objectivo de dar resposta a esta necessidade, empreendeu-se o registo gráfico do edifício numa base (re)utilizável pelas mais diferentes áreas de intervenção, procurando-se executar um registo único e cabal numa base versátil e abrangente que salvaguardasse toda a informação respeitante ao estado actual do edifício e a análise directa de todos os dados de cariz arqueológico, arquitectónico e histórico.

3. Metodologia

Para este efeito desenvolveu-se um sistema híbrido entre o desenho arqueológico tradicional, interpretativo, de rigor e pormenor, e a actual tecnologia informática corrente,

traduzindo-se a expressão gráfica original para linguagem vectorial, versátil, dinâmica e reutilizável.

A primeira preocupação a que foi necessário dar resposta foi a da salvaguarda do rigor métrico das medições directas a retirar ao imóvel, respondendo assim quer às suas



Fig 2. A igreja de S. João de Tarouca (Alçados Oeste, Norte, Este e Sul)

volumosas dimensões quer ao grau de pormenor de alguns dos seus elementos constitutivos.

Esta questão foi solucionada adoptando-se como ferramenta de medida um aparelho topográfico com sistema de medição à distância por laser, neste caso específico uma estação “Pulse Laser Station NPL-350” da “Nikon”, oferecendo uma margem de erro helicoidal da ordem de um milímetro.

Não obstante a complementaridade de algumas medições secundárias com fita métrica, todo o registo foi efectuado com base em medições tridimensionais fornecidas por este aparelho, criando-se para cada alçado ou corte uma rede de coordenadas própria, orientada de acordo com as características de cada levantamento. Isto deveu-se ao facto da planta do edifício apresentar desvios de orientação significativos, o que no caso de se ter criado uma rede de coordenadas única resultaria no registo diagonal de alguns levantamentos, resultando naturalmente na sua deturpação dimensional.

Não se tratando de um registo gráfico indiferente ao valor interpretativo do produto final, não se estabeleceu qualquer critério de número máximo ou mínimo de pontos cotados por forma estrutural, sendo antes realizada uma análise prévia e constante às necessidades específicas de cada situação, respondendo assim de forma ajustada



à complexidade formal de cada elemento em registo, mas também ao seu maior ou menor valor científico para o estudo da história do edifício.

O conceito base que presidiu a todo o levantamento foi que apenas a soma do desenho individual de cada

Fig 3. Aparelho topográfico empregue no levantamento.

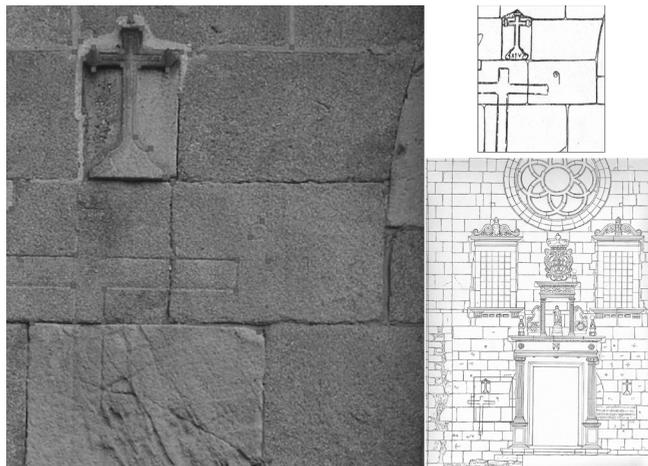
elemento deveria resultar por fim no registo total de cada levantamento, sendo só aí feita uma análise final e geral à significação do todo, evitando-se deturpações inconscientes por interpretação prévia abusiva.

Isto é, não se entendeu o registo de um alçado ou corte como um conjunto de linhas unindo pontos principais, desenhando-se antes cada elemento individual teoricamente sem consciência do seu contexto, ambicionando com este conceito preservar todas as suas características construtivas, intencionais ou não, inclusive imperfeições, tradutoras de ineficiências na técnica construtiva utilizada e de efeitos pós-construtivos.

Na primeira fase realizou-se o levantamento completo do imóvel segundo o método convencional de desenho de arqueologia, resultando num extenso registo de 18 levantamentos entre alçados, cortes e planta, efectuados a carvão à escala 1/20 tendo por suporte papel milimétrico criado especialmente para o efeito em folhas A1 e impresso com a margem de erro máxima de 0,5 mm.

A par do rigor métrico, teve-se especial atenção à caracterização expressiva do desenho, vital para a sua correcta e rápida leitura, criando-se uma linguagem gráfica baseada na diferenciação de espessuras de traço e aplicação de tramas representativas, a ser mantida aquando da sua transposição para a base vectorial.

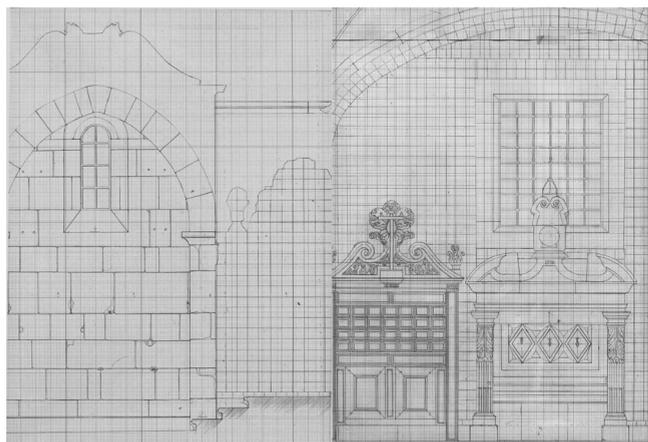
O cariz interpretativo teve nesta fase a sua expressão máxima na proposta de reconstituição de algumas situações óbvias, realçando-se contudo a sua natureza imaterial através de linhas descontinuas. Salvo esta excepção, a análise e interpretação foi limitada



a um exercício de apoio ao desenho, identificador de características passíveis de fornecer informação, produzindo-se um registo imparcial e não o produto de uma interpretação.

Fig 4. Amostra de relação entre complexidade do objecto e número de pontos cotados.

A segunda fase, actualmente em elaboração, consiste na digitalização em imagem “raster” de todos os levantamentos efectuados na primeira fase. Seguidamente, utilizando um levantamento paralelo dos principais pontos coordenados de cada levantamento, procede-se à rectificação de possíveis distorções do papel milimétrico, sendo esta base em seguida vectorizada manualmente e não utilizando “software” de reconhecimento automático, devido à complexidade do registo e seu difícil destrição do fundo milimétrico.



Operar-se-á então uma última revisão analítica confrontando no campo as amostras iniciais com o objecto real, efectuando-se as devidas alterações sempre que justificado.

Fig 5. Aspecto do levantamento convencional efectuado a carvão à escala 1/20 sobre papel milimétrico.

4. Resultados

O produto final resultará no registo de 1 planta, 4 alçados e 13 cortes, apresentados em formato DXF, utilizável pelos principais “softwares” actuais de processamento de desenho, possibilitando operar sem limites alterações de escala, acrescentos, rectificações e impressões. A reutilização para outros fins, como o da reconstituição virtual, fica igualmente salvaguardada.

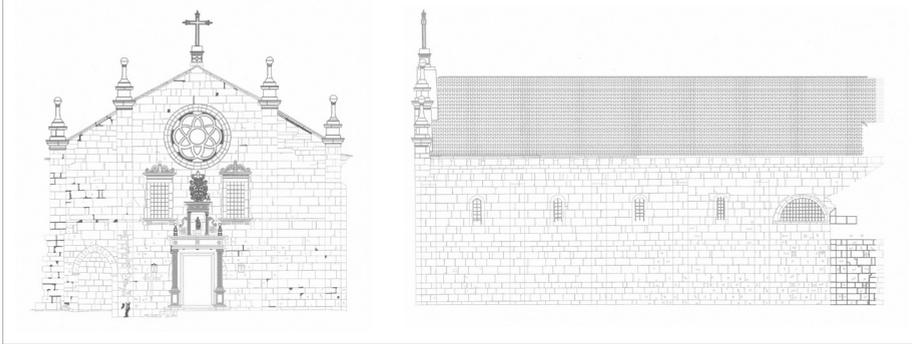


Fig 6. Aspecto dos trabalhos de vectorização manual a realizar sobre o suporte convencional.

No seguimento da ideia inicial de criar um levantamento completo e dinâmico utilizável pelas mais diferentes áreas de intervenção, optou-se por organizar o ficheiro final por diversos “layers”, permitindo trabalhar individualmente ou de forma conjugada 5 principais grupos de informação, como sendo os volumes principais do edifício, a silharia, o azulejo, as siglas de canteiro e a talha dourada. A estes 5 grupos de

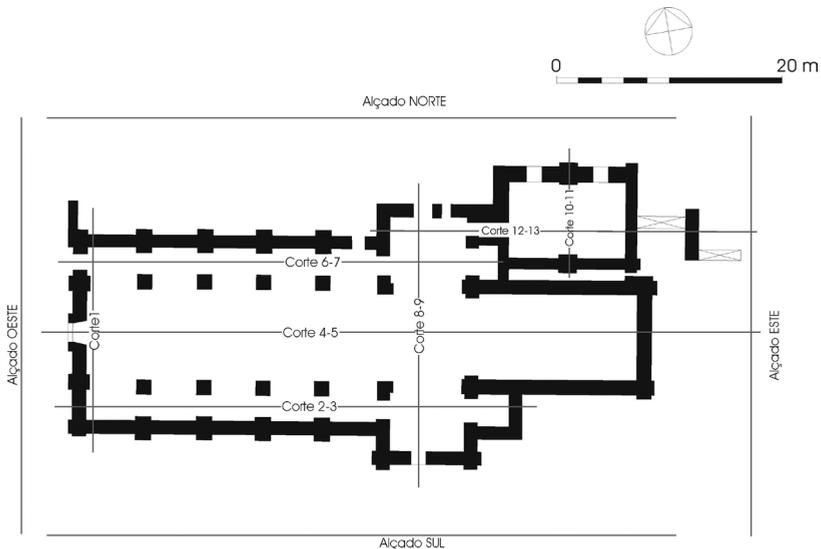


Fig 7. Localização dos registos efectuados.

informação esperamos juntar no fim da investigação arqueológica um número ainda indeterminado de novos grupos, correspondentes aos diversos períodos cronológicos de construção e alteração do mosteiro, incluindo as intervenções da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, entre 1936 e 1987, e as actuais, da responsabilidade do Instituto Português do Património Arquitectónico⁴.

Além de manipulável por tema ou cronologia, este levantamento permite ainda a realização teoricamente ilimitada de Zooms, podendo assim extrair-se isoladamente qualquer pormenor à escala desejada, estimando-se a margem de erro máxima em 2 cm na sua maior dimensão, que é de mais de 50 m, dando por isso um erro por metro quadrado inferior de 0,4 mm.

5. Conclusão

O faseamento previsto para a realização deste trabalho é de 1 ano para a primeira fase e 3 meses para a segunda. A primeira exigiu 1 desenhador de Arqueologia especializado a tempo inteiro, o mesmo se passando com um técnico de informática para a segunda.

As vantagens acrescidas à metodologia empregue são a máxima rentabilização da presença de um técnico de desenho já presente e necessário à intervenção arqueológica, à qual deu logicamente apoio mesmo durante a realização dos trabalhos de levantamento da igreja. A intervenção arqueológica foi igualmente beneficiada pela aquisição de um aparelho topográfico que durante e após o levantamento responderá às suas necessidades nessa área.

Por outro lado, o custo total do actual registo resultou numa décima parte do esforço financeiro, comparativamente ao custo médio orçamentado por diversas empresas privadas consultadas para o mesmo efeito, revelando-se também nesse aspecto e no contexto actual da intervenção de valorização do Mosteiro de S. João de Tarouca, uma solução a todos os níveis vantajosa.

Agradecimentos

Este artigo não estaria completo sem os devidos agradecimentos ao Assistente de Arqueólogo Hugo Pereira, desenhador responsável pela realização do levantamento gráfico da igreja, sem o empenho do qual não teria sido possível a realização deste projecto. Ao Sr. Pedro Portugal, responsável pela vectorização manual dos levantamentos, cabe também o nosso elogio, pelo profissionalismo empregue no trabalho realizado. Por fim, agradecemos a todos os envolvidos na organização do “2º Encontro Nacional de Museus com Colecções de Arqueologia”, não só pela iniciativa em si, mas especialmente pelo reconhecimento que aqui souberam dar à temática do desenho arqueológico, tão essencial ao bom desenvolvimento da Arqueologia e ainda assim tão menosprezado dos meios de discussão científica.

⁴ Esta preocupação vai igualmente no sentido de responder à intenção de aplicar ao estudo do edifício da igreja a metodologia da “Arqueologia da arquitectura”, que se bem ainda embrionária em Portugal, é já uma exigência científica incontornável (MAGALHÃES RAMALHO 2003: 19-29).

Bibliografia

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L.; RODRIGUES, M.; TEIXEIRA, R. - Intervenção arqueológica no mosteiro de S. João de Tarouca. In *Cister no Vale do Douro*. G.E.H.V.I.D.. Santa Maria da Feira. Edições Afrontamento. 1999, pp. 222-225.

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L. - A intervenção arqueológica no mosteiro de S. João de Tarouca: 1998-2001. In *Estudos/Património*. Lisboa. IPPAR - Departamento de Estudos. n.º 2. 2002, pp. 33-42

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L. - Mosteiro de S. João de Tarouca: 700 anos de história da cerâmica. In *Estudos/Património*. Lisboa. IPPAR - Departamento de Estudos. n.º 3. 2003, pp. 165-177.

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L. - A componente de desenho cerâmico na intervenção arqueológica no Mosteiro de s. João de Tarouca. In *Estudos/Património*. Lisboa. IPPAR - Departamento de Estudos.(no prelo).

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L. - O período medieval na intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca. In *Cister no Vale do Douro*. G.E.H.V.I.D.(no prelo).

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L. - Faiança dos séculos XVII e XVIII no Mosteiro de S. João de Tarouca. In *Actas das 4ª Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*. Tondela. Câmara Municipal. (no prelo).

CASTRO, A. S.; SEBASTIAN, L. - Resultado preliminar da intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca:1998-2002. In *Actas do Seminário Internacional Tarouca e Cister - Espaço espírito e poder*. Tarouca. (no prelo).

CHING, Francis D. K. - *Dicionário visual de Arquitectura*. São Paulo. Edições Martins Fontes. 1999.

MADEIRA, J. L. A. - *O desenho na Arqueologia*. Coimbra. (no prelo).

MAGALHÃES RAMALHO, M. de - Arqueologia da arquitectura, o método arqueológico aplicado ao estudo e intervenção em património arquitectónico. In *Estudos/Património*. Lisboa. IPPAR - Departamento de Estudos. n.º 3. 2003, pp. 19-29.

RODRIGUES, M. J. M.; SOUSA, P. F. de; BONIFÁCIO, H. M. P. - *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura*. Coimbra. Edições Quimera. 2ª edição. 1996.

SOUSA, F. - *Introdução ao desenho arqueológico*. Museu Municipal de Almada. 1999.

VEIGA DA CUNHA, L. - *Desenho técnico*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. 11ª edição. 1999.

Conceitos / Contextos / Visões para um programa museológico para a Fábrica Social – Fundação José Rodrigues?

Alice SEMEDO¹ e Susana MEDINA²

Resumo

Este pequeno artigo apresenta conceitos, contextos e visões gerais para o desenvolvimento de um programa museológico para a Fábrica Social – Fundação José Rodrigues (Porto). Este esboço de programa da Fábrica Social propõe um espaço dinâmico de práticas artísticas e culturais, de reflexão e de debate como meio de produção de formas de autonomia e de crítica cultural. Propõe-se a criação de um espaço de reflexividade e construção de pensamento / acção a partir; deste lugar, promovendo parcerias entre os diversos sectores envolvidos, reorganizando recursos e competências culturais e sociais; acreditando na e valorizando a relação com a comunidade local, com a cidade e com o mundo.

This short article introduces general concepts, contexts and visions for the development of a museological programme for the Fábrica Social – Fundação José Rodrigues (Porto). This programme outline for Fábrica Social advances a dynamic space of artistic and cultural practices, a space for analyses and discussion understand as a form for the production of autonomy and cultural critique. This proposal suggests the creation of a space for reflexion and construction of thought / action from this space, supporting partnerships among the different sectors involved; reorganizing social and cultural resources and competencies, believing in and valuing the relationship with local community, with the city and the world.

ACÇÃO APRENDER **ARTES** CELEBRAR CIDADANIA **CIDADE** COLECÇÕES COMPETÊNCIAS COMUNICAÇÃO
CONHECIMENTOS CONSERVAR CONTACTOS CRIATIVIDADE CULTURA **CUMPLICIDADES** DEBATER
DEMOCRACIA DESAFIOS DESCOBERTA DESENVOLVIMENTO DISSEMINAÇÃO DIVERTIR DOCUMENTAR
SUSTENTABILIDADE EMPREENDEDORISMO **ENGENHO** EXPERIÊNCIAS **EXPERIMENTAÇÃO** EXPLORAR EXPOR
FERRAMENTAS **IDENTIDADES** IMAGINAR INCLUIR INOVAÇÃO INTERCULTURALISMO INTERTEXTUALIDADE

¹ Prof. Auxiliar Departamento Ciências e Técnicas do Património FLUP.

² Técnica Superiora da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

INTERVENÇÃO INVENÇÃO INVESTIGAÇÃO **LABORATÓRIO** LINGUAGENS MEDIAR MEMÓRIAS **MOVIMENTO**
MUDANÇA NARRATIVAS **OBRA** OUTROS PRODUÇÃO PROVOCAR PARCERIAS **PARTICIPAÇÃO** PENSAR
PROXIMIDADE RESIDÊNCIA **RIZOMA** SER SONHAR TECNOLOGIAS TRANSDISCIPLINARIDADE **VALOR**
CULTURAL VISÃO* OLFACTO* AUDIÇÃO* TACTO* GOSTO* VIZINHANÇA³

Justificação e fundamentação do projecto

Nas últimas décadas, na paisagem urbana europeia do século XX, encontramos diversos vestígios da era industrial que, embora carregados de simbologia, foram caindo em desuso e perdendo a sua memória. Tornaram-se espaços de silêncio, lugares de ausência que atestam a brusca passagem do tempo. São espaços que desfiguram os bairros em que se encontram tornando-se, tantas vezes, espaços abertos à marginalidade.

Alguns destes espaços abandonados e desertificados tornaram-se um palco de vida alternativa. Muitos destes lugares – industriais, militares ou comerciais – encontraram novas perspectivas de utilização e, pouco a pouco, adquiriram uma nova vida. A sua condição disponível, polivalente e polimórfica tornou-os mais susceptíveis à transformação e à sua exploração enquanto espaços livres para a criação, espaços abertos a novas experiências culturais e artísticas. Tudo nestas estruturas parece encorajar o fazer, o convívio e o cruzamento de pessoas e ideias. Ao contrário das estruturas arquitectónicas dos espaços culturais convencionais – que impõem um programa e uma certa solenidade no seu usufruto – estes lugares estimulam situações e contextos propícios à arte em produção.

Num momento em que se debate o papel da arte e da cultura na sociedade, reclamando de novo o seu efeito regenerador e agitador, estes lugares, fortemente conotados historicamente com o mundo em transformação, revelam-se territórios ideais para o reforço e renovação desse papel. Procuram-se, então, novas utilizações destes edifícios, que promovam a descoberta de diferentes formas de pensar e agir, de novos processos de interacção entre artistas e públicos, entre os agentes socioculturais que neles trabalham e a vizinhança em que se situam. A UFAFABRIK (Berlim), o WUK (Viena), a Cittadellarte (Biella) são exemplos de sucesso de como estes edifícios industriais podem ser convertidos em espaços activos e arrojados, que encorajam o envolvimento das pessoas, unindo-as em torno de desejos comuns de descoberta, diálogo e afirmação.

Estas experiências não são homogéneas, nem facilmente catalogadas, uma vez que se caracterizam pela originalidade sugerida pelos diversos contextos de onde partem e que constituem o seu objecto de experimentação. Estas *fábricas-oficinas-laboratórios* assumem-se, assim, como *habitats* naturais da criatividade e da inovação.

Conceitos / Contextos / Visões:

Em termos gerais, este esboço de programa da Fábrica Social propõe um espaço dinâmico de práticas artísticas e culturais, de reflexão e de debate como meio de produção de formas de autonomia e de crítica cultural. Propõe-se a criação de um espaço de reflexão e construção de pensamento / acção a partir deste lugar, promovendo parcerias entre os diversos sectores envolvidos, reorganizando recursos e competências

³ Twxto apresentado à Fábrica Social – Fundação José Rodrigues em Setembro 2007.

culturais e sociais, acreditando na e valorizando a relação com a comunidade local, com a cidade e com o mundo.

A consciência de estarmos a viver um tempo marcado por transformações culturais, económicas e políticas, diferentes daquelas que caracterizaram a modernidade e seus pressupostos epistemológicos, obriga-nos – enquanto actores implicados na produção e construção de conhecimento e criação artística – a cartografar novas possibilidades de actuação. Assim, a partir deste comprometimento e apoiando-se em paradigmas emergentes, este esboço de projecto ousa romper com a *disciplinarização* dos saberes / das artes e suas relações de poder, comprometendo-se fortemente com a transversalidade.

PARA MAIOR CLAREZA, APRESENTAM-SE, SEGUIDAMENTE, OS CONTEXTOS QUE ENFORMAM O CONCEITO DESTA FÁBRICA SOCIAL EM PONTOS SEPARADOS, AINDA QUE ARRISCANDO ALGUMAS REDUNDÂNCIAS:

- as infra-estruturas sociais e culturais (infra-estruturas *soft*) mais relacionadas com o desenvolvimento de uma sociedade civil interventiva e de um capital social elevado são, no contexto do pensamento actual, compreendidas como sendo um eixo essencial da *nova economia*. Instituições que alimentem a capacidade de criar relações, que promovam uma cultura liberal, cosmopolita, crítica em relação a verdades absolutas, inquieta, que se arrisca... instituições que assumem a identidade e a singularidade (*mas também a diáspora e a diversidade*) como matéria-prima, que promovam uma sociedade civil consolidada e que acentuem a sua dimensão pública, instituições que desenvolvam estratégias para responder às oportunidades e desafios do mundo em que vivem e que apostam na aprendizagem ao longo da vida e na criatividade, são instituições que fomentam e valorizam o capital social, matéria-prima essencial da inovação sustentável. Numa sociedade fragmentada e sem pontos de referência para a construção de identidades colectivas sólidas, a criação de espaços que reforcem inter-relações e que promovam novos significados de cidadania – configurados em torno de identidades locais, comunitárias e sociais – constitui-se como uma abordagem indispensável para repensar estratégias quer económicas, quer de cidadania activa;
- com o colapso dos sistemas universais de significados, os valores e as responsabilidades éticas assumem-se como temas incontornáveis de investigação das artes e das ciências. A racionalidade amplia-se, ultrapassando os domínios do cognitivo e do científico para incluir a ética e a estética, ultrapassando a divisão kantiana entre ciência, moralidade e arte. A divisão positivista entre factos e valores deixou de ser um eixo axiomático e as questões relacionadas com a responsabilidade das acções locais e pessoais são cada vez mais cruciais;
- as últimas décadas têm sido também marcadas por um forte desejo de mudança e de desenvolvimento da sociedade, na direcção indicada por valores democráticos, nomeadamente, liberdade individual e participação democrática

em processos de decisão relacionados com a construção ou produção da vida social e cultural. Políticos, profissionais, investigadores e artistas redefinem o papel das instituições culturais, especialmente museus e centros de arte, como um meio de expressão destas preocupações. Este contexto materializa-se na adaptação dos espaços culturais a novas valências, que enquadram os diferentes objectivos culturais, educacionais, económicos e sociais. Vejam-se, por exemplo, as políticas actuais de desenvolvimento das bibliotecas do Reino Unido, que se transformam em verdadeiros espaços de informação e aprendizagem, acolhendo os serviços tradicionais de uma biblioteca, mas também acções no âmbito da formação contínua, do emprego, entre outras;

- ao nível local, o enquadramento deste programa relaciona-se, por um lado, com o actual panorama cultural da cidade, deficitário de projectos que privilegiem o debate, a criatividade e a celebração e, por outro, com a consolidação de programas que promovem o Porto como *destino turístico* cultural. A perspectiva de criação de um verdadeiro *cluster* conhecimento / artes adivinha-se como fundamental para as novas estratégias de re-posicionamento económico da cidade. Construir, a partir da Fábrica Social, estratégias e conceitos, gerar intercâmbios e novos espaços de reflexão e produção / criatividade sobre as artes e, sobretudo, a cidade são, então, os nossos principais objectivos. Esta abordagem pressupõe, porém, a criação de roteiros alternativos e diversificados que apoiem esta aspiração, consolidando a oferta cultural. A posição privilegiada da Fábrica Social, no centro da cidade e em proximidade com um elevado número de unidades hoteleiras, reforça a sua capacidade de atracção deste sector;
- ainda neste nível, a Fábrica Social encontra a sua vocação nos contextos históricos e geográficos particulares do lugar onde se inscreve. Contextos que nos levam a assumir, igualmente, as ideias de utopia social geradas no Porto do final do século XIX, como por exemplo, as universidades populares e as universidades livres de que a Cooperativa do Povo Portuense é expressão. Jacinto Rodrigues⁴ refere particularmente este contexto num texto-manifesto sobre este mesmo projecto:

“Na esteira das várias realização socioculturais desenvolvidas na cidade do Porto, ressaltamos a experiência histórica das universidades populares e universidades livres que, no final do século XIX, pulularam nesta zona da cidade e de que a Cooperativa do Povo Portuense é expressão. Esta Fábrica Social viveu este contexto do século XIX e a sua organização não for alheia às ideias de uma utopia social destes anos mais longínquos. Também no século XX, com

⁴ RODRIGUES, Jacinto – *A Fábrica Social*, Documento policopiado, 2007.

Leonardo Coimbra, Agostinho da Silva e Bento de Jesus Caraça, um conjunto de actividades culturais promoveram a auto-formação e a formação associativa da população. As escolas livres de inspiração libertária, a formação da Universidade do Porto e as colecções como os cadernos de iniciação da colecção Cosmos constituíram elementos formativos que estão subjacentes à formação de múltiplos grupos culturais desta cidade como o Teatro Experimental do Porto, o Cineclubes do Porto, a Cooperativa Artística Árvore e o Teatro Seiva Trupe, entre outros.”

As ideias da utopia social estão, igualmente, enraizadas no ideário do movimento operário vivido no Porto no séc. XIX, relacionando as memórias deste lugar com os princípios de liberdade, autonomia e independência do indivíduo, articulados com os princípios de solidariedade, integração e justiça social que caracterizam aquele movimento, como bem referem, a propósito da história do sindicalismo no Porto, Gaspar Martins Pereira e Maria João Castro⁵.

É também a vontade de recuperar uma utopia cultural que nos move e faz acreditar que as artes devem assumir a responsabilidade única de estabelecer laços entre as actividades humanas, da economia à política, da ciência à religião, da educação ao comportamento e re-conectar os diferentes laços que constituem o tecido social. A ideia de um envolvimento criativo onde nos responsabilizamos não só por nós mesmos mas também pelos contextos em que vivemos, pelo futuro da nossa sociedade, da nossa cidade e do nosso planeta constitui-se como o cerne da visão desta Fábrica Social.

O espaço criativo que aqui se propõe é, sobretudo, uma *zona de contacto, de questionamento e de confronto*. Lugar de contacto com a/s obra/s, o/s artista/s, com diferentes narrativas e diferentes visões; lugar de contacto, de questionamento e de confronto entre obras e outros, espaço dialógico e de participação cívica por excelência. É um lugar que procura relevância nos diversos níveis da esfera pública, assumindo o micro-espaço público particular importância, pois é, essencialmente, este o nível que envolve a coordenação de comunicação e de espaços de participação cívica. Não se trata de *fazer-arte* unicamente entre os *suspeitos do costume*; trata-se de criar relevância através da constituição de redes de parcerias locais que funcionem como recursos críticos do lugar que este projecto quer habitar. A Fábrica Social, *lugar de contacto*, é um *lugar performativo*, um lugar de experiência e de *acção comunicativa* que, de alguma forma, materializará os valores da utopia racionalizada de que fala Bourdieu.

Assim, este pré-programa da Fábrica Social assume uma configuração rizomática que melhor se adequa a esta visão, recusando uma hierarquização e compartimentação de saberes, abolindo fronteiras e privilegiando *zonas de contacto*. Assumem-se alguns princípios essenciais:

⁵ PEREIRA, Gaspar Martins e CASTRO, Maria João - Do corporativismo do anarco-sindicalismo : sobre o movimento operário no Porto na 2ª metade do século XIX Gaspar Martins Pereira. *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*, vol. II, pag. 203-212, 1999.

- **Princípio de conexão:** qualquer ponto de um rizoma pode ser/estar conectado a qualquer outro. Uma das principais características do rizoma é, justamente, a ausência de um centro pré-determinado. Desta forma, os campos de saberes não possuem uma hierarquia, uma centralização disciplinar. Apresentam-se como redes de conhecimentos;
- **Princípio de heterogeneidade:** dado que não existem territórios disciplinares, o rizoma rege-se pela heterogeneidade. Saberes que se des-territorializam e se interpenetram produzindo novas abordagens conceptuais e metodológicas;
- **Princípio de multiplicidade:** o rizoma é sempre multiplicidade que não pode ser reduzida à unidade, ou a homogeneidade;
- **Princípio de ruptura a-significante:** o rizoma não pressupõe qualquer processo de hierarquização. Embora constitua um mapa, a sua cartografia é um devir.

Missão e objectivos

A Fábrica Social tem como missão inspirar e promover formas inovadoras e criativas de olhar, pensar e agir.

Tendo como núcleo fundador e inspirador o trabalho multifacetado e interventivo do Mestre José Rodrigues, a Fábrica Social constituir-se-á como um contexto crítico, com o objectivo de promover e difundir a criação artística e cultura contemporâneas, enfatizando a articulação dos processos de investigação, produção e confrontação aberta, geradora de novas ideias e práticas de concepção da arte. A preservação e abertura pública da obra deste artista portuense é o ponto de partida e a mais-valia deste projecto⁶.

⁶ Estrutura

A Fundação José Rodrigues é constituída pelos seguintes órgãos:

Presidente da Fundação – O Presidente da Fundação é o Mestre José Rodrigues, que exercerá essas funções vitaliciamente e que assume, igualmente, o cargo de Presidente do Conselho de Administração. O cargo só existirá durante a vida do mestre José Rodrigues.

Conselho de Administração – Composto por x membros escolhidos pelo Presidente do Conselho de Administração, com excepção de três a designar, pelo Conselho de Mecenias (um), Conselho Cultural (um) e Conselho Fiscal (um).

Conselho Fiscal – Composto por x membros efectivos e x suplentes.

Conselho Cultural – Órgão de apoio às actividades culturais, constituído por todas as pessoas que o Conselho de Administração considere que poderão colaborar na prossecução dos objectivos da Fundação e cuja presidência compete ao Presidente do Conselho de Administração. As actividades deste Conselho são coordenadas por uma comissão executiva.

Conselho de Mecenias – Este Conselho é constituído pelos Mecenias individuais ou representantes indicados pelos Mecenias pessoas colectivas e pelas pessoas ou instituições a quem o Conselho de Administração decida atribuir estatuto idêntico ao de mecenias, em virtude de liberalidades feitas à Fundação ou serviços relevantes que sejam prestados com vista dos fins estatutários.

Neste contexto, a Fábrica Social apresenta-se como um verdadeiro laboratório de actividades criativas, multidisciplinares e flexíveis. Em relação ao museu e galerias tradicionais ou a outros espaços institucionais, o objectivo é trabalhar em múltiplos lugares (de e para) e ser parte de uma rede de ideias e actividades.

Objectivos programáticos gerais:

- preservar e celebrar o trabalho do Mestre José Rodrigues;
- ser genuinamente inovador e inclusivo na programação e em todas as formas de trabalhar;
- criar uma zona de contacto de transversalidades que promova os novos paradigmas entre as artes, o conhecimento e a cidadania;
- accionar mecanismos de parcerias criativas com instituições culturais, educativas, empresas e outras;
- encorajar e apoiar a produção e o intercâmbio de ideias e práticas através da produção artística, exposição e disseminação sustentada em redes formais e informais;
- facilitar espaços dialógicos de experimentação para produtores e públicos através da criação de oportunidades de participação nos processos criativos e de intervenção, nomeadamente na cidade;
- promover a discussão, compreensão e apreciação das questões relacionadas com a arte contemporânea, disponibilizando um espaço-fórum para o debate crítico;
- debater e revelar as condições e os contextos nos quais o trabalho artístico é criado;
- criar espaços de acesso à produção e exposição de projectos e obras de artistas situados nas *periferias* dos circuitos de divulgação;
- investigar as poéticas e as políticas do espaço, promovendo estratégias de revitalização e de regeneração urbana;
- participar na consolidação da oferta cultural da cidade e da região;
- diversificar, atrair e fidelizar públicos (in)formados para a cultura;
- encorajar a experiência, a descoberta e o desenvolvimento da criatividade e competências de cada um;
- desafiar artistas para trabalhar no espaço público local com grupos específicos da comunidade.

Pré-programa

Apoiadas nestes princípios, propomos a criação de diferentes espaços / programas inter-relacionais:

- **Atelier de análise e confronto da obra do Mestre José Rodrigues**, constituindo-se como **espaço de exposições, reserva e arquivo documental**, visitas / dias-abertos, debates e edição;
- **Exposições temporárias** fundamentadas em redes de afectos e saberes transversais;

- **Residências e intercâmbios** nacionais, regionais e internacionais para artistas e instituições, que desenvolvam trabalho artístico original baseado na experiência de lugares e de pessoas, a partir das redes sociais, culturais e económicas locais e globais; os períodos de residência incluem a apresentação quer de processos criativos, quer uma exposição de trabalhos produzidos;
- **Formação e apoio à produção artística** dirigidos essencialmente a artistas situados nas *periferias* dos circuitos de divulgação;
- **Ações de aprendizagem e actividade editorial; tertúlia, leitura e espectáculos** que explorem contextos críticos para a arte contemporânea e encorajem a análise de diversos processos sociais, políticos e visuais que marcam a cultura portuguesa nos contextos contemporâneos;
- **Espaço introdutório sobre as memórias do lugar** que celebre um dos mais típicos aglomerados populacionais portuense de índole operária.

A Fábrica Social deve proporcionar experiências positivas que incentivem todos os visitantes a desenvolver um olhar crítico sobre o mundo que os rodeia assumindo-se como um serviço público participante de desenvolvimento⁷.

A Fábrica Social assume-se como um lugar estimulante e acolhedor, onde o envolvimento activo com as artes, com os artistas e com as ideias acontece. O espaço aqui proposto, combina a caducidade veloz dos eventos e a sua periodicidade e estas mudanças rápidas de cenários convertem-no num lugar elástico, dinâmico e propício à experimentação.

O programa deste espaço independente deverá materializar-se através de projectos artísticos e culturais que ultrapassem as fronteiras disciplinares: exposições, residências, palestras, ateliers e outras actividades educativas são o ponto de partida desta Fundação que entende o acesso à cultura como um processo contínuo e desafiador.

Esta Fábrica procurará explorar novas direcções e enquadramentos, afastando-se das noções românticas e modernas de cultura e arte, promovendo uma maior proximidade e trabalhando, lado a lado, com a comunidade local no desenvolvimento e concretização de projectos. Esta característica fundamental manifesta-se, ainda, na dualidade e diálogo contínuo quer com a cultura local quer com as mudanças globais que afectam as nossas vidas. A visão para este espaço que aqui propomos é a de um espaço para investigar e projectar futuros / utopias possíveis.

⁷ Estratégia de comunicação

Espera-se, por exemplo, que a Fundação: faça parte da estratégia de desenvolvimento integrado da comunidade / região (nomeadamente na sua vertente de regeneração urbana); demonstre um investimento / uma utilização otimizada dos seus recursos. A Fundação pode ser um importante catalisador de emprego, turismo e revitalização da área urbana enquanto fomentador de uma identidade positiva da zona em que se insere. Como *zona de contacto / performativa* que envolve, implicitamente, o diálogo e a cooperação, constitui-se como um terreno especialmente fértil para criar espaços dialógicos. Assim, e em conformidade com a missão da Fábrica Social, a estratégia de marketing da Fundação: deve afirmar a Fundação como um serviço público participante do desenvolvimento da comunidade; criar laços mais profundos e duradouros com a comunidade local, criando parcerias sustentáveis e não visitantes ocasionais; rever-se numa imagem dinâmica e proactiva.

ANEXO A

RECURSOS HUMANOS

1. - TRABALHADORES DEPENDENTES E PRESTADORES DE SERVIÇO

1.1. TRABALHADORES DEPENDENTES

1.1.1. - GESTOR/PRODUTOR

1.1.1.1. – FUNÇÕES

- DIRIGIR, TODAS AS AREAS DA FUNDAÇÃO, NOS LIMITES DOS PODERES DE QUE ESTÁ INVESTIDO;
- DESENVOLVER, ORGANIZAR E GERIR O PROGRAMA DE ACTIVIDADES DA FUNDAÇÃO;
- ESTABELECEER AS RELAÇÕES COM INSTITUIÇÕES PARCEIRAS NAS DIVERSAS ACTIVIDADES;
- GERIR E SUPERVISIONAR O TRABALHO DOS RECURSOS HUMANOS E DAS EQUIPAS PROFISSIONAIS CONTRATADAS PARA AS DIFERENTES ACTIVIDADES;
- DESENVOLVER ESTRATÉGIAS DE COMUNICAÇÃO E MARKETING, BEM COMO CRIAÇÃO DOS MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO.

1.1.1.2. - QUALIFICAÇÕES

- CAPACIDADE DE GESTÃO E PRODUÇÃO;
- ORIENTAÇÃO EMPRESARIAL E CONHECIMENTOS DE MARKETING;
- CONHECIMENTO E PRÁTICA EM METODOLOGIAS DE AVALIAÇÃO;
- BOM DOMÍNIO ESCRITO E FALADO DO PORTUGUÊS E OUTRAS LÍNGUAS;
- EXPERIÊNCIA NA ÁREA NUM EQUIPAMENTO CULTURA.

1.1.2. - SECRETÁRIA/RECEPCIONISTA

1.1.2.1. – FUNÇÕES

- SECRETARIAR AS REUNIÕES PARA QUE FOR SOLICITADA E ELABORAR A RESPECTIVA ACTA;
- REDIGIR RELATÓRIOS, CARTAS, NOTAS INFORMATIVAS E OUTROS DOCUMENTOS.
- EXAMINAR O CORREIO RECEBIDO, SEPARAR, CLASSIFICAR E PREPARAR SEMPRE QUE POSSÍVEL AS RESPOSTAS;
- ORDENAR E ARQUIVAR CORRESPONDÊNCIA E OUTROS DOCUMENTOS;
- ACOLHER, INFORMAR E ORIENTAR OS VISITANTES;
- RECOLHER INFORMAÇÃO SOBRE VISITANTES;
- VENDER ENTRADAS E ADMISSÃO DOS VISITANTES.

1.1.2.2. - QUALIFICAÇÕES

- CONHECIMENTOS DE INFORMÁTICA NA ÓPTICA DO UTILIZADOR;
- BOM DOMÍNIO ESCRITO E FALADO DO PORTUGUÊS E OUTRAS LÍNGUAS;

- BOA CAPACIDADE DE COMUNICAÇÃO;
- CONHECIMENTO E INTERESSE SOBRE AS COLECÇÕES;
- EXPERIÊNCIA EM VENDAS.

1.1.3. – PORTEIRO/VIGILANTE

1.1.3.1. – FUNÇÕES

- VIGIAR E CONTROLAR ENTRADAS E SAÍDAS DAS PESSOAS E AS ENTRADAS E SAÍDAS DE MERCADORIAS E VEÍCULOS;
- RECEBER A CORRESPONDÊNCIA;
- ASSEGURAR A DEFESA, VIGILÂNCIA E CONSERVAÇÃO DAS INSTALAÇÕES E VALORES QUE LHE SEJAM CONFIADOS.

1.1.3.2. – QUALIFICAÇÕES

- SENTIDO DE RESPONSABILIDADE;
- BOA CAPACIDADE DE COMUNICAÇÃO.

1.1.4. - AUXILIAR DE SERVIÇOS GERAIS

1.1.4.1. – FUNÇÕES

- PROCEDER À LIMPEZA E ARRUMAÇÃO DAS INSTALAÇÕES;
- ASSEGURAR AS EXISTÊNCIAS DOS ARTIGOS DE LIMPEZA;
- ASSEGURAR A CONSERVAÇÃO DO EQUIPAMENTO À SUA GUARDA.

1.1.4.2. – QUALIFICAÇÕES

- SENTIDO DE RESPONSABILIDADE;
- BOA CAPACIDADE DE INICIATIVA.

1.2. PRESTADORES DE SERVIÇO

1.2.1. MUSEÓLOGO / PROGRAMADOR CULTURAL

1.2.1.1. FUNÇÕES

- EXPLORAÇÃO DAS COLECÇÕES E DESENVOLVIMENTO DO SEU PROGRAMA DE INVENTÁRIO E DOCUMENTAÇÃO, GESTÃO E PRESERVAÇÃO;
- GARANTIR A INTERPRETAÇÃO DAS COLECÇÕES;
- ELABORAR E EXECUTAR UM PROGRAMA DE INVESTIGAÇÃO SOBRE AS COLECÇÕES;
- DESENVOLVER E EXECUTAR UM PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES, RESIDÊNCIAS, OFICINAS, EDIÇÕES E OUTRAS ACTIVIDADES CULTURAIS E DE COMUNICAÇÃO DO TRABALHO DESENVOLVIDO NA FUNDAÇÃO DIRIGIDAS A DIVERSOS PÚBLICOS;
- PROPOR E COLABORAR NA CONSTITUIÇÃO DE PARCERIAS COM A COMUNIDADE E INSTITUIÇÕES;

- COLABORAR NA GESTÃO FINANCEIRA E DE PESSOAL.

1.2.1.2. QUALIFICAÇÕES

- QUALIFICAÇÃO ACADÉMICA NA ÁREA DA MUSEOLOGIA;
- CAPACIDADE DE GESTÃO E ADMINISTRAÇÃO;
- EXPERIÊNCIA EM GESTÃO DE PATRIMÓNIO MUSEOLÓGICO E CULTURAL E PROGRAMAÇÃO DE EVENTOS;
- PREFERENCIALMENTE, ESPECIALIZAÇÃO NUMA DAS ÁREAS TEMÁTICAS DA COLECÇÃO;
- CONHECIMENTO DE TÉCNICAS DE SELECÇÃO, AVALIAÇÃO, CONSERVAÇÃO, RESTAURO E EXPOSIÇÃO DE OBJECTOS E DOCUMENTOS;
- INTERESSE EM DESENVOLVER E CAPACIDADE DE GESTÃO DE RELAÇÕES INTERPESSOAIS E INSTITUCIONAIS DE ÂMBITO NACIONAL E INTERNACIONAL;
- BOM DOMÍNIO ESCRITO E FALADO DO PORTUGUÊS E OUTRAS LÍNGUAS;
- CONHECIMENTOS SOBRE O PANORAMA CULTURAL E DE PROGRAMAS DE APOIO A ACTIVIDADES CULTURAIS.

1.2.2. TÉCNICO DE ACTIVIDADES EDUCATIVAS

1.2.2.1. FUNÇÕES

- PROMOVER O DESENHO E COMUNICAÇÃO DOS PROGRAMAS DE EDUCAÇÃO/APRENDIZAGEM;
- PREPARAR OS MATERIAIS E RECURSOS DE APOIO A ESSES PROGRAMAS;
- COORDENAR A RELAÇÃO COM PARCEIROS;
- COORDENAR E ORIENTAR AS VISITAS GUIADAS E OFICINAS;

1.2.2.2. QUALIFICAÇÕES

- FORMAÇÃO NA ÁREA DA MUSEOLOGIA / PEDAGOGIA / EDUCAÇÃO;
- EXPERIÊNCIA NUM SERVIÇO EDUCATIVO;
- CONHECIMENTO DOS OBJECTIVOS E CURRÍCULA DO SISTEMA EDUCATIVO;
- CONHECIMENTO DA TEMÁTICA DAS COLECÇÕES;
- BOA CAPACIDADE DE COMUNICAÇÃO E GOSTO PELO TRABALHO EM EQUIPA;
- BOM DOMÍNIO ESCRITO E FALADO DO PORTUGUÊS E OUTRAS LÍNGUAS;
- CONHECIMENTOS DE GESTÃO E DE MÉTODOS DE AVALIAÇÃO
- CAPACIDADE DE AVALIAÇÃO;

1.2.3. TÉCNICO DE SEGURANÇA

1.2.3.1. FUNÇÕES

- PLANIFICAR E EXECUTAR PROGRAMAS DE SEGURANÇA DO EDIFÍCIO, COLECÇÕES E PESSOAS (VISITANTES E PESSOAL);

- PLANIFICAR E EXECUTAR PROGRAMAS DE EMERGÊNCIA;
- MANUTENÇÃO DE CONTRATOS DE ALARME (ROUBO, ANTI-INTRUSOS E INCÊNDIO), SEGURANÇA E VIGILÂNCIA (CÂMARAS E FILMES);
- SUPERVISÃO E ESTABELECIMENTO DE TURNOS DE VIGILANTES.

1.2.3.2. QUALIFICAÇÕES

- FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA (BOMBEIROS, POLÍCIA, ETC.) DE ACORDO COM A FUNÇÃO;
- CONHECIMENTOS TÉCNICOS SOBRE O EQUIPAMENTO DE ALARME, SEGURANÇA E VIGILÂNCIA.

1.2.4. TÉCNICO OFICIAL DE CONTAS

1.2.4.1. FUNÇÕES

PLANIFICA, ELABORA E EXECUTA A CONTABILIDADE, TEM A RESPONSABILIDADE TÉCNICA, CONTABILÍSTICA E FISCAL DA CONTABILIDADE QUE LHE SEJA DELEGADA. É UM ELEMENTO DE LIGAÇÃO ENTRE A ESTRUTURA E O FISCO, SENDO COMO TAL RESPONSÁVEL PERANTE O ESTADO. ACOMPANHA, OBSERVA, REGISTA, ANALISA E COMUNICA TODOS OS FACTOS RELEVANTES PARA O FUNCIONAMENTO FINANCEIRO DA ESTRUTURA.

1.2.4.2. QUALIFICAÇÕES

ESTAR INSCRITO NA CÂMARA DOS TÉCNICOS OFICIAIS DE CONTAS.

DEVE SER UM TÉCNICO DE RIGOR, MÉTODO E TRANSPARÊNCIA E POSSUIR ALTO SENTIDO ÉTICO E PROFISSIONAL. GOSTAR DE TRABALHAR EM EQUIPA.

1.2.4.3. REGIME JURÍDICO

EM NOME INDIVIDUAL OU SOB A FORMA DE SOCIEDADE

1.1.4. AUXILIAR DE SERVIÇOS GERAIS

1.1.4.1. FUNÇÕES

- APOIA A AUXILIAR DE SERVIÇOS GERAIS PERMANENTE, EXECUTANDO O SERVIÇO DE LIMPEZA E ARRUMAÇÃO DAS INSTALAÇÕES, SOBRE A SUA ORIENTAÇÃO.

Interacções, reflexos e projecções: poéticas dos materiais e das técnicas na obra de José Rodrigues

Maria Leonor Barbosa SOARES

RESUMO:

A obra de José Rodrigues tem vindo a concretizar-se em várias disciplinas artísticas: desenho, escultura, cenografia, medalhística, cerâmica, gravura, ilustração... É transversal a todas as práticas a que se tem dedicado, a análise de mecanismos de desvelamento das potencialidades comunicativas dos materiais. Como exigência e consequência dessa atenção, reconhecemos o envolvimento do escultor num processo de trabalho que continuamente recupera, recria e projecta questões sugeridas por essas vivências da materialidade, reelaborando, conseqüentemente, as estruturas materiais que a elas anteriormente tinha feito corresponder. Procurar-se-á, ao longo desta reflexão, compreender esses mecanismos, no âmbito do desenho e da escultura e, em brevíssimos apontamentos finais, da cenografia e da medalhística.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Portuguesa Contemporânea; José Rodrigues; Poéticas dos materiais

ABSTRACT:

The art work of José Rodrigues has been taking shape in various art fields: drawing, sculpture, scenography, medal work, ceramics, engraving, and illustration. The analysis of the mechanisms through which the communicative potential of the different materials is revealed can be found across all the fields he has been practising in. As a demand and as a consequence of the attention given to materials, we acknowledge the artist's involvement in a process that continually recovers, recreates and projects questions, suggested, in turn, by the ways in which the materiality is experienced; consequently, the material structures that the questions previously bore a reference to are re-elaborated. This essay is a reflection on the above mentioned mechanisms within the fields of drawing and sculpture and, in brief final remarks, of scenography and medal work as well.

KEY-WORDS:

Portuguese Contemporary Art; José Rodrigues; Material poetics

Na aproximação à compreensão das interacções *artista-obra-artista* - como as formas se relacionam com o artista, se vão transformando e, por sua vez, exigindo novas práticas - encontramos José Rodrigues, no início da década de 60, envolvido na exploração das poéticas da matéria em registos expressionistas e informalistas. Sobre o papel materializava rostos magoados ou perplexos, onde a linha se agitava em angulosidades e mudanças de direcção, a tensão acentuada pelas variações de definição do traço, pelas asperezas e tonalidades proporcionadas pela caneta *Flowmaster*. Nos desenhos a pincel, a linha ora sincopada ora deslizante, desfazia-se por vezes em aguadas; então, o negro da tinta-da-china esvanecia-se em subtilidades de densidade e espessura. Em bronze, Ícaros e Guardadores/Guerreiros, enfrentavam o sol e as estrelas, os corpos abertos, ampliando dores e emoções.



Fig. 1. *S/ título*, 1964
Nanquim e aguada s/ papel, 39 x 57 cm
(aprox.) Fundação José Rodrigues, Porto



Fig. 2. *Ícaro*, 1964
Bonze, 30 cm x 42 cm x 31
cm Convento de S. Paio



Fig. 3. *Guardador de Estrelas I*,
1963/64
Bronze, 115 x 65 x
18,5 cm Convento
de S. Paio

O contexto da guerra colonial inspirava imagens de devastação: rostos e corpos montados a partir de materiais áridos e agressivos, em processos paradoxais de construção, numa organização de texturas (areias, tecidos, arames, fios, papéis amarrotados e colas...) em ambientes de matéria e cor agrestes. A partir de um primeiro contacto com o informalismo catalão – lembremos a exposição “Vinte anos de Pintura espanhola” realizada em Lisboa e no Porto, em 1959, e as suas repercussões na imprensa; lembremos o encontro com Cuixart em Barcelona referido por Francisco Bronze¹ – José Rodrigues ter-se-á interessado pelas possibilidades sincréticos dos efeitos matéricos concentrando a sua atenção em experiências diversas, algumas com expansões notáveis para as três dimensões, como é o caso de *Máscara Africana*, através dos pregos colocados perpendicularmente ao suporte.

¹ BRONZE, Francisco – *José Rodrigues*. Colóquio – Revista de Artes e Letras. Nº 49 (Junho de 1968), p. 36.



Figs. 4 e 5. *Máscara Africana*, ca. 1962 e pormenor
Pintura, pregos, pano, arame, 100 x 70 cm Convento de
S. Paio



Fig. 6. *Guardador de Estrelas II*, 1963
Bronze, 84 x 40 x 33 cm (inc. base)
Convento de S. Paio

Os exercícios de relacionamento entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade proporcionados pelas colagens, durante este anos, conduziram a uma progressiva interrogação sobre os elementos escultóricos e a organização de formas plásticas no espaço. Os volumes de *O Guardador do Sol*² sugeriam, através da massa, outras possibilidades que se vislumbram em *Guardador de Estrelas I* e mais se explanam em *Guardador de Estrelas II*. A colocação da figura em situação instável é associada à marcação do espaço realizada pelo fio – como consequência, esse espaço delimitado pela figura e pelo fio é integrado na obra, de modo inesperadamente activo; sendo fragilizada enquanto massa, a presença da figura é dinamizada enquanto elemento de uma composição de linhas, planos e vazios. No desenvolvimento desta consciência, nos anos centrais da década de

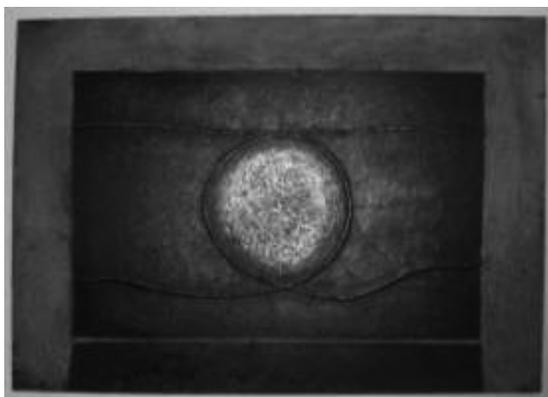


Fig. 7. *S/ Título*, ca. 1966
Folha de prata s/ madeira, 70 x 100 Convento de S. Paio



Fig. 8. *S/ Título*, 1966
Chapa de aço com intervenção na
superfície, zona metálica: 35 x 35
cm; total: 74 x 74 cm Convento
de S. Paio

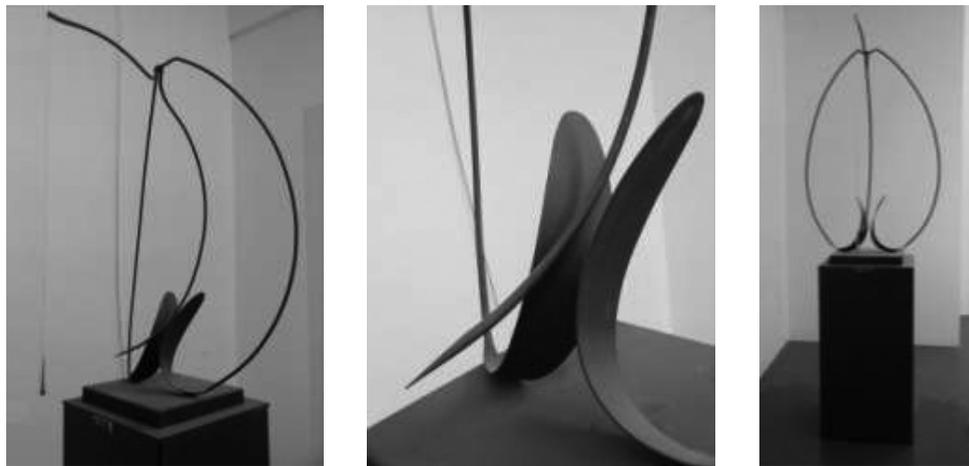
² Ver SOARES, Maria Leonor Barbosa - *Figuras atravessadas por paisagens lentas*. In Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património Porto: FLUP, 2009, vol. V-VI, pp.567-585. Disponível em WWW: <URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6644.pdf>

Ou ainda SOARES, Maria Leonor Barbosa - *José Rodrigues*. Galeria on-line do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Disponível em WWW: <URL: <http://museu.fba.up.pt/>

60, as temáticas modificam-se no sentido da pesquisa formal, da concentração nos elementos plásticos. A linha torna-se um absorvente objecto de estudo. Dramatiza-se sobre superfícies metálicas (Fig. 7) ou dissolve-se, por vezes, em comparências virtuais num suporte onde de facto não foi inscrita - é o caso da série de trabalhos sobre folhas metálicas em que há uma sugestão de desenho por desnivelamento da superfície (Fig.8).

Nessa série, José Rodrigues compôs subtis curvaturas da chapa, através de depressões ou proeminências pontuais, proporcionando efeitos visuais cinéticos que dependem do movimento do observador, da iluminação e de tudo o que compõe o ambiente em redor. Sempre em mudança, formas abstractas vão surgindo e fugindo sobre a superfície polida. A relação com o espaço do observador é ocasionalmente intensificada: por exemplo, pela integral curvatura da própria chapa que, alternando aparências concavas e convexas, se expande para os espaços aquém e além do suporte. A dinâmica interior/exterior associada ao objecto espelho, os conceitos de vórtice e irradiação, ou as articulações espaciais construídas através de jogos de reflexos, serão quase constantes no percurso do escultor.

Estruturando outras relações plásticas em constante mudança, José Rodrigues desenha, pela mesma altura, a linha no espaço, em equilíbrios delicados ou em igualmente delicadas flutuações. Alargando os universos do desenho e da escultura, *as esculturas metálicas com (e sem) pêndulo*, constituíam-se como construções auto-reflexivas que exigiam validar simultaneamente a condição de *desenho tridimensional*, a condição de *escultura de vazio*, a condição de *objecto híbrido* e a condição de *objecto interactivo*. Nestes objectos compósitos e polissémicos, moldagens de ferro dúctil ou aço, ao negro baço do tratamento da superfície se opõem pequenos elementos polidos (as lágrimas, os pêndulos); por vezes, linhas e planos trocam papéis de acordo com o ponto de vista do observador (Figs. 9, 10 e 11) enquanto, simultaneamente, saem do seu universo formal para evocar memórias de corpos em movimentos estendidos ou sinuosidades de suave erotismo.



Figs. 9, 10 e 11. *SI Título*, ca. 1966

Ferro e liga metálica alt.: 118 cm; larg.: 85 cm; prof.: 70 cm (do fio ao ferro) base. 40,5 x 40,5 x 5,5 cm
Convento de S. Paio

Temas independentes ou instrumentos para interpretações espaciais na série das esculturas em *chapa pintada e recortada* dos finais da década de 60, a linha e o plano em contraponto e acordo, e as oposições positivo–negativo, compunham novas configurações. Uma dimensão cinética revelava os ecos de vibração da cor no ar, em variantes da percepção da luz e da cor sobre o metal, por vezes como prolongamentos de elementos vegetalistas ou em osmose com a natureza eventualmente presente, se não, lembrada como envolvente-memória.



Fig. 12. *SI Título*, entre 1966 e 1969
Chapa recortada e pintada, alt. máxima
(fios metálicos): 88 cm; base: diâmetro:
100 cm; alt elementos verdes: 38 cm
Convento de S. Paio



Fig. 13. *SI Título*, entre 1966 e 1969
Chapa de aço recortada, base: 150 cm x
45 cm (aprox.) alt. máx.: 162 cm

Pensando as formas e o espaço, José Rodrigues, realizava paralelamente trabalhos em duas dimensões, com recortes, colagens de papel e desenho³, num registo de depuração e equilíbrio algo sintonizado com a análise Lissitzkiana, no ordenamento das superfícies e estruturas lineares. Mas, na sua origem – atendendo às formas abstractas escolhidas e sua organização – esteve o mesmo olhar que percepcionou as potencialidades de dinâmica plástica das chapas metálicas espelhadas, anteriormente referidas, e das quais a Fig. 8 oferece um exemplo. Tendo em conta o que sabemos da progressão do trabalho, é possível estabelecer uma relação, ao nível dos valores da composição com outros exercícios mais tardios: esses valores viriam a reaparecer amadurecidos e com interiorizada força plástica, na ponderação da área em negro que sensibiliza o plano em redor (embora em situações de evocação figurativa) no conjunto dos vinte desenhos para um texto de Jorge de Sena (impressões a partir de originais realizados com recorte e colagem) editados sob o título *Transformações e metamorfoses do sexo*, em 1980⁴.

A transitoriedade da percepção abordada no conjunto das chapas pintadas e recortadas com elementos cinéticos (na sequência da assimilação das condicionantes perceptivas dos objectos metálicos com pêndulo) iria aquietar-se em exercícios de contemplação e na essencialidade do registo da série *Jardins* do início dos anos 70⁵.

³ É possível visualizar um conjunto de 4 reproduções desta série no artigo já referido na nota de rodapé 1: BRONZE, Francisco – *José Rodrigues*. Colóquio – Revista de Artes e Letras. Nº 49 (Junho de 1968), pp. 40 e 41.

⁴ RODRIGUES, José; SENA, Jorge – *Transformações e Metamorfoses do sexo: Vinte desenhos de José Rodrigues com um texto de Jorge de Sena*. Porto: Oiro do Dia, 1980.

⁵ Ver texto de Laura Castro, *Jardins de Memória* In Catálogo *José Rodrigues: Jardins de memória*. Cascais: Fundação D. Luís, 2004.

Jardins de metal em depurações serenas de impressões visíveis e iconografias pessoais, atravessadas pelos *ventos do oriente* que as viagens por ocasião da participação na Exposição Internacional de Osaka deram a conhecer, procurando o registo essencial e único, definidor de uma totalidade. Ou, jardins em plexiglas ou acrílico, o tema sugerindo, neste caso, microcosmos de limites translúcidos. Areias, pedras e fios, espelhos... a simplicidade dos materiais identificava e sublinhava a transparência como invólucro que se nega, numa implícita projecção espacial que reconhecía a impossibilidade de encerrar um jardim ou de o reter num instante de luz.



Fig. 14. *S/ Título*, 1971
Bronze, fio de algodão e pedra, 37,5 x 20 cm x 18 cm (incluindo a base de mármore) Convento de S. Paio

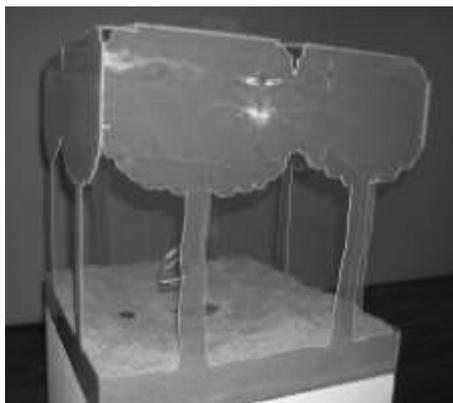
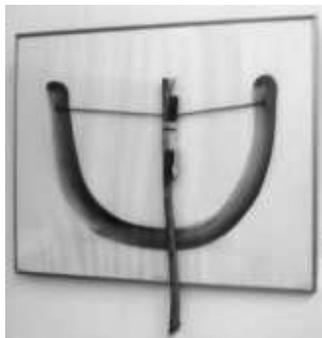


Fig. 15. *Jardim*, [finais da década de 60]
Acrílico, areia, espelho, pedra, bússola, 60x60x60 cm Convento de S. Paio

Tendo subjacente o mesmo olhar identificador do que essencialmente coincide na compreensão da realidade acessível ao ser humano, José Rodrigues justapôs representação e objecto, questionou dimensões e realidades. Referiu os termos da representação em séries de desenho a grafite. Proporcionou a compreensão de valores estéticos de materiais e objectos com eles *desenhando* em contínuo com a grafite (Fig.16). Dois níveis de abordagem - que José Rodrigues articulou de modo pessoal - são legíveis nos trabalhos que resultaram desta manipulação de materiais, unindo espaços, estendendo as linhas para o chão que o observador pisa, fazendo flutuar elementos fora do plano da composição: por um lado, enquanto “combine drawings”,



Figs. 16 e 17. *S/ Título*, 1964 e pormenor
Desenho, madeira, fio, 61,5 x 63,5 cm
Convento de S. Paio

integravam as dicotomias *espaço do desenho/ espaço real e tempo da representação/ tempo real* ; por outro lado, através da particular delicadeza na selecção das relações estabelecidas, dos equilíbrios analisados e das associações implícitas, são metáforas de uma consciência ecológica, uma proposta de estreitamento da ligação entre o ser humano e a natureza.

Estas reflexões – que num primeiro momento se sintonizam com as abordagens artísticas às problemáticas ecológicas da década de sessenta - permanecerão no universo do escultor. Contudo, particulariza-as a atenção atribuída às questões de natureza puramente plástica e a intensidade da sua presença. De facto, não secundarizando esses aspectos nem os colocando num nível de funcionalidade em relação à ideia, José Rodrigues definiu então um lugar particular no conjunto das tendências coetâneas. Necessário notar que estes dois níveis, nunca abandonados, teriam mais tarde novas elaborações-síntese noutras dimensões e contexto, como se reconhece em *Esforço* ou *Navegações* obras colocadas no espaço público em Vila Nova de Cerveira.

Na continuação da reflexão sobre *as formas das representações*, graduando cinzentos, descreveu profundidades utilizando a perspectiva geométrica para imediatamente a isolar, enfatizou entradas em paisagens onde o tempo é retido nas sombras, modelou corpos que se alongaram em ambiguidades espaciais, habitando inacessíveis o universo bidimensional (*Variações sobre um corpo*⁶ e, mais tarde, *Desenhos para Os Lusíadas*, cerca de 1982....). No início da década de 70, contrapôs a representação em perspectiva com a bidimensionalidade do plano de representação, articulou de novo positivo e negativo, presença e ausência em composições que relacionaram papel cortado e colado com desenho como na série *Silêncio para uma ágata*. A descrição a grafite



Fig. 18. *Si Título*, 1969
Integrável na série *Variações sobre um corpo* Grafite s/ papel, 65 x 50 cm
Fundação José Rodrigues



Figs. 19. e 20. *Si título*, entre 1970 e 1972 e pormenor
Série *Jardins cheios de silêncio* Grafite s/ papel,
colagem de areia e pedra e acrílico, 68 x 68 cm
Fundação José Rodrigues

⁶ Ver *Variações sobre um corpo*. Porto: Editorial Inova, 1972, Coleção Arte de Amar, 2. A edição compreende 26 desenhos de José Rodrigues e uma selecção de poesia erótica contemporânea da responsabilidade de Eugénio de Andrade. Para além do próprio Eugénio de Andrade os autores dos textos são: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Irene Lisboa, José Régio, António Botto, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Egito Gonçalves, Natália Correia, Alexandre O'Neill, António Ramos Rosa, David Mourão-Ferreira, Fernando Guimarães, João Rui de Sousa, Alberto Lacerda, José Terra, Herberto Helder, José Bento, Pedro Tamen, M. S. Lourenço, Maria Teresa Horta, Armando da Silva Carvalho, Fiamma Hasse Pais Brandão e Gastão Cruz.

contrapôs interrogativamente o vazio do recorte e a materialidade da colagem; logo depois, grafite e colagem desafiaram-se mutuamente em *Jardins cheios de silêncio*.

Rondando 1978, em *Caderno de Botânica* a natureza inspiradora é simultaneamente registo material na obra e memória, evocação e meio. *Da Natureza à Arte e da Arte à natureza*, os elementos vegetais falam da marca das memórias, lugares ou presenças. A informação sensorial é intensificada nos trabalhos tridimensionais (*Jardins cheios de memória*) e a mutação de registos, acrescentando a ideia de integração na terra e consequente assimilação e transformação (e, também, de fossilização) alarga as possibilidades da leitura às *histórias* dos corpos, à escritura dos tempos e experiências nas suas superfícies, que continuamente se torna elemento reorganizador do interior.

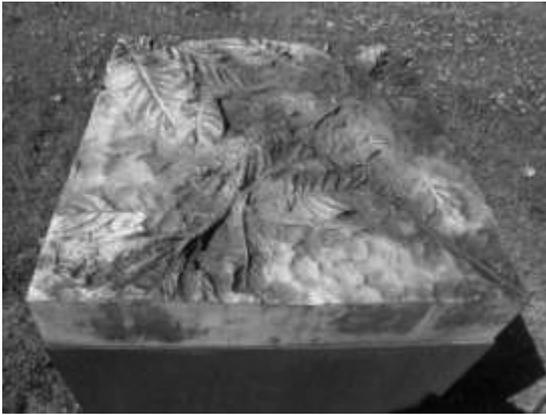


Fig. 21. *Jardim cheio de memória*, ca. 1978
Bronze, 46 x 46 cm x 8 cm Convento de S. Paio

Mas, se essas marcas implicam transposições temporais, outras viagens metaforizadas entre níveis diversos da realidade seriam concretizadas na série de desenhos com recortes e furações, realizados na passagem da década de 70 para 80 e primeiros anos seguintes. O desenho evocava-se a si próprio, revelava-se artifício e ofício, fim e princípio. O papel é simultaneamente suporte e elemento do desenho. Em breve, essa dualidade se processaria na interrogação e no espaço da dúvida onde as sombras, elas mesmas

reinventadas, por sua vez reinventaram profundidades...

As sombras trariam percursos e deslocamentos, confidências e encontros em dialécticas luz/sombra, revelação/ocultação, tema desenvolvido ainda nas séries *Meditações* (Fig. 22) com o encantamento das memórias do oriente e da contemplação do silêncio suspenso entre folhas, troncos ou na erva húmida... e em *Fragments para uma ilha dos Amores* atribuindo à figuração uma maior carga evocativa.

Baco, Europa, Leda e Júpiter... percorrerão espaços da modelação e do desenho (pastel, carvão e colagem) viajando entre abordagens direccionadas para determinadas facetes ou pormenores das suas histórias que José Rodrigues pretende fazer ver ou reinterpretar ... entre dimensões, Sísifo sublimaria o cansaço reservando-se um espaço interior inviolável⁷. O plano do desenho vai-se tornando um outro ecrã povoado de personagens que percorrem milénios: Sara, Judite, Dalila, Susana, Jacob, Abraão⁸... Em 1989, João Baptista reencontra-se interrogando o desenhador – ou o desenhador

⁷ Ver Catálogo José Rodrigues: do silêncio ao desenho e do desenho a Salomé. Porto/V.N. Cerveira: Árvore/Câmara Municipal de V. N. Cerveira, 1991.

⁸ Sobre estas figuras ver Catálogo *José Rodrigues*. Porto. Galeria Nasoni, 1987.

interroga-se interpelando João Baptista⁹. Na espessura enevoada do toque do pastel no papel, na sobreposição das cores, na indefinição da mancha se envolve Salomé, senhora do tempo, coreografando bailados e paixões. A sua presença tem acompanhado José Rodrigues, aquém e além das dimensões do suporte papel, melancólica, encenando variações de atitudes e poses, paradoxal. Nas configurações que lhe atribui, José Rodrigues explora confrontos e dicotomias, em patines e polimentos, asperezas e suavidades. Através dela se reencontra e reencontra desejos e afectos ou, simplesmente, a tão humana aspiração de superar uma indizível e indisciplinável nostalgia.¹⁰

Mensageiros alados e anjas sedutoras vão traçando lugares de indecisão, de



Fig. 22. *Meditações*, 1983
Grafite s/ papel, ca 33,5 x 25
cm Fundação José Rodrigues



Fig. 23. *Salomé*, ca. 2005
Bronze, patinado e polido, 200 x 81 x 57 cm
Fundação José Rodrigues, Fábrica Social

dualidades, de conflitos, de desejos... o desenho materializa-se e desmaterializa-se em grafismos e esbatimentos, no voo ou na sua impossibilidade apesar das asas. Regressará Ícaro em escultura linear metálica (Sede da Sociedade Portuguesa de Autores, 1999; Escola das virtudes, 2006) desafiando o sol.

A série de Cristos, com origem em pesquisa ao encontro da configuração do Cristo para o Seminário Diocesano de Viana do Castelo (que viria a ser concluído em 1999), constitui um núcleo amarguradamente expressionista, incorporando gritos e desesperos de tempos e origens vários. As soluções formais que acompanham os passos da paixão, podem ser assimiladas a outras situações emocionais de compreensão mais acessível e comum. Crucifixão, descimento da cruz, pietà...participam de um outro nível de tensões reconhecíveis num quotidiano permeado de várias modalidades de violência, e adquirem sentido no imaginário e sensibilidade colectivos¹¹.

⁹ Ver Catálogo *Salomé e João Baptista: Desenhos de José Rodrigues* Texto de Eugénio de Andrade. Porto: Árvore, 1989.

¹⁰ Ver, a este propósito: SOARES, Maria Leonor Barbosa - *Movimentos dentro do olhar: perspectivas sobre a interpretação de Salomé por José Rodrigues*. Actas do I Seminário Internacional Luso-Brasileiro Artistas e Artífices do Norte de Portugal, FLUP, 2006. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coord.) - *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: Cepese, 2008.

¹¹ Os estudos desenvolvidos durante a preparação de um *Painel escultórico* para um altar de uma capela particular, em Cimo de Vila, Esposende, deram origem a um notável núcleo de trabalhos em baixo, médio e alto relevo, no qual a obra reproduzida na Fig. 24 se integra. O painel foi colocado em 2002 e é constituído por 44 quadros: 23 quadros figurativos (divididos por vários registos temáticos - Paraíso/ Tentação; Anunciação; Vida de Cristo; Paixão - e um dedicado a N. Sr^a. De Lourdes) e 21 vegetalistas. No convento de S. Paio encontram-se em exposição permanente, um conjunto significativo de placas em barro e bronze dessa série.

Fig. 24. *Cristo*, 1999
Bronze,
60 x 41 x 9cm
Convento de S. Paio



Fig. 25. *Cristo*, 2001
Bronze,
60 x 30 x 30cm
Fundação José
Rodrigues, Fábrica
Social

A imediatividade da técnica de modelação em pequeno formato mantém-se campo de expressão de emoções e preocupações. Lugar de registos de rostos anónimos, de atitudes ou acções, sentimentos... Lugar de concretização de algumas denúncias e apelos. A intimidade com o material propicia a ocasião do gesto rápido e furtivo. Ou, sobre a pele conduz a carícia do barro-terra. Em 2003, *O sentimento Trágico da Vida* - com resolução paralela no desenho na simplicidade da forma do perfil das figuras - documenta a relação da obra com o contexto social e político. Contudo, se a situação palestiniana inspirou efectivamente um grande número de imagens, pelo registo essencial, pela forma-base cilíndrica que as unifica, pelo significado dessa forma associada ao procedimento de recuperação do material, elas tornam-se capazes de abarcar dores universais mas, também, de se afirmar símbolos de resistência e sobrevivência.

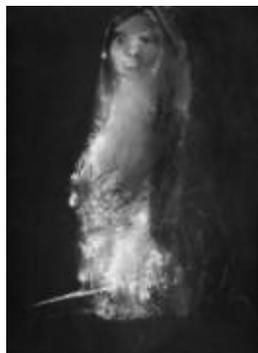


Fig. 26. *SI Título* [Série O Sentimento Trágico da Vida],
Ca. 2002
Pastel e carvão s/ papel, 30 x 23 cm
Convento de S. Paio

Fig. 27. *SI Título* [Série O Sentimento Trágico da Vida],
Ca. 2002
Grés patinado e encerado, 30 x 10 x 10,5 cm

Uma vertente da produção de José Rodrigues com notável impacto cultural e social, é constituída pela obra escultórica realizada para espaços públicos, mais sujeita a contingências de encomenda e imposições do programa pelo que, por vezes, menos sintonizada com a orientação geral da pesquisa plástica. No entanto, algumas obras merecem ser salientadas pelos valores conceptuais ou plásticos intrínsecos. Dessas, um notável número incorpora a água como elemento essencial da composição, com função enquanto elemento visual e determinação enquanto elemento conceptual, estabelecendo relações tangíveis e intangíveis em redor: *O Cubo*, na Praça da Ribeira no Porto (implantado em 1983 e inaugurado 23 de Junho de 1984), sustido por um

jacto de água que o equilibra por um vértice, em analogia ao rio que suportou a formação e crescimento da cidade; *Esforço* obra colocada em Vila Nova de Cerveira, em 1983, que inclui, no corpo da pedra, erosão-marcas de memórias que fluem mas que a modelam, afeiçoando-a permanentemente; *A Pérola*, na Rotunda da Amizade, em Macau, conjunto escultórico inaugurado em 1997¹² em que o sentido totalizador da água integra elementos da simbologia universal associada tradicionalmente ao jardim chinês; *Recontro de Valdevez* em Arcos de Valdevez, de 1999¹³, fazendo a ligação com a natureza envolvente por meio dos reflexos. Inspiradora de desejos aspirações, a água é também evocação de meio ou suporte de realizações na *Praça-Monumento D. João II*, em Vila do Conde em 2001; e em o *Monumento ao Empresário*, no Porto, inaugurado em 1992 (conjunto escultórico frequentemente objecto de observação desatenta) é um dos elementos de um eficaz jogo de espelhamentos e projecções com amplitude metafórica ¹⁴.



Fig. 28. *Esforço*, 1983
Aço, ferro Aço, ferro, pedra
erodida naturalmente, água
Vila Nova de Cerveira



Fig. 29 e 30. *Monumento ao Empresário*, 1992 e detalhe
Granito, mármore, vidro e água Porto

A noção de construção, está implícita em obras como o Monumento ao 25 de Abril, Viana do Castelo, inaugurado em 1999¹⁵, o Monumento ao 25 de Abril, Bragança, 2003 e o Monumento ao Móvel em Paços de Ferreira que recuperam as questões de relacionamentos de planos e as ambiguidades plano/linha em interacção com o

¹² Ver SOARES, Maria Leonor Barbosa - *José Rodrigues: desenbandando lugares, ligando histórias e mares*. In Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto 2005. Porto: FLUP, 2007. Disponível em WWW : <URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6163.pdf>

¹³ Ver SOARES, Leonor Barbosa - *Retóricas do Espaço - segundo quatro esculturas em terras do Lima*. In AFONSO, José Ferrão (Coord.) - Vale do Lima: memória, sentimento, situação. Ponte de Lima: Valima, 2002.

¹⁴ Não inserimos neste grupo trabalhos como A Anja (Praça de Lisboa, Porto, 1996) ou a Fraternidade (Praça Cidade do Porto, Recife, 1995), por considerarmos trabalhos com intencionalidades plásticas diversas dos referidos embora associadas a fontes. Entre si, têm em comum um nível de funcionalidade como elementos valorizadores do espaço.

¹⁵ Ver SOARES, Leonor Barbosa - *Retóricas do Espaço - segundo quatro esculturas em terras do Lima*. In AFONSO, José Ferrão (Coord.) - Vale do Lima: memória, sentimento, situação. Ponte de Lima: Valima, 2002.

observador, em construções de aço revestidas a chapa de aço corten. Outras questões sobre o tempo se tornam legíveis através da utilização deste material: deixa-se alterar à superfície, oxidando-se em tonalidades de vermelho e aparente corrosão mas, se desse modo explicita o envelhecimento, a ele está associado a uma particular e superior resistência.



Fig. 31. *Monumento ao 25 de Abril*, 1999
Estrutura de aço, chapa de aço corten e corrente de aço inox
Viana do Castelo



Fig. 32. *Monumento ao 25 de Abril*, 2003
Estrutura de ferro, chapa de aço corten e aço inox
Bragança



Fig. 33. *Monumento ao Movel*, 1997
Aço, aço corten, bronze e água
Paços de Ferreira

A articulação entre um sólido geométrico paralelepípedo, sóbrio e fechado, e a figuração registada em desenho na sua superfície que evolui entre as duas e três dimensões estabelecendo uma ligação física com o espaço envolvente, são aspectos comuns ao *Monumento a Ferreira de Castro*, obra concluída em 1987 e inaugurada em 1988, junto à Foz do Douro e ao *Monumento a D. António Barroso* também realizado para o Porto, para o largo 1º de Dezembro, em 1999. Nos dois casos essa ligação se expande em múltiplos sentidos sugeridos pelas histórias de vida e realizações das pessoas homenageadas.

Do grupo de obras que se define em íntima relação com as arquitecturas, destacamos o *Obelisco* colocado junto à fachada da Faculdade de Economia do Porto (resultado de longa colaboração entre o escultor e o arquitecto: já previsto no projecto do Arquitecto Viana de Lima, conforme desenho de 1964, constante no Catálogo dedicado à obra do arquitecto¹⁶), elemento que dinamiza a volumetria e as linhas de força do contorno do edifício; em colaboração com o mesmo arquitecto, os conjuntos escultóricos na entrada do Casino Park Hotel (actualmente Pestana Casino Park) no Funchal, são obras integráveis na série das chapas pintadas e recortadas que contrapõem as construções (em massa) de volumes prismáticos no jardim (1976-1979); entre as esculturas metálicas lineares corporizando desenho e expandindo-o em relações espaciais com a paisagem, *Navegações*, já referida, na margem do rio em Vila Nova de Cerveira, 1989 e, *Evocação*

¹⁶ Catálogo *Viana de Lima arquitecto 1913 1991*. Lisboa/Porto: Fundação Calouste Gulbenkian/Árvore - Centro de Actividades Artísticas, 1996.

Simbólica à Memória dos Descobrimentos na Área de Serviço Santo Tirso, sentido S-N.¹⁷

No que se refere às outras disciplinas artísticas em que José Rodrigues se tem movimentado, destacamos, num breve panorama, o contributo para a cenografia portuguesa, com propostas cénicas que, desde meados da década de sessenta, foram abrindo novas perspectivas. Timidamente, a diferenciação de espaços na reduzida área onde a vida decorre em *Desperta e Canta* (TEP, 1965) ou o fechamento angustiante de *O gebo e a Sombra* (TEP, 1966). Progressivamente, a abordagem ao cenário com sensibilidade de escultor vai ganhando substância, declarando-o objecto e actor. Os valores de plasticidade afirmar-se-iam no espectáculo *Nambam Matsuri* (Osaka, 1970) na concepção visual das cenas relacionadas com as facetas suaves e assustadoras do *mar português* dentro de uma sequência onde colaboraram também Júlio Resende, Amândio Silva e Ângelo de Sousa. Logo depois, a “activação” dos objectos cénicos e do cenário ganharia relevância. Em *Breve Sumário da História de Deus* (TEC, 1970), embora utilizando uma estrutura minimalista, algo próxima de uma jaula metálica, José Rodrigues estabeleceu uma dinâmica de ligação com o público sem paralelos naquele contexto do teatro português. Em 1994, numa diferente versão da mesma peça que teve a participação dos Delfins, José Rodrigues iria criar novas interações mantendo a mesma estrutura-base mas duplicando o espaço em altura e revestindo com um enorme espelho uma das paredes do cenário. Para *Antígona* na interpretação de José Cayolla (Os Plebeus Avintenses, 1971) José Rodrigues desenharia manequins-actores concretizando em imagem a ideia do anonimato do trabalhador. A concepção do impressionante cenário-objecto de *A Casa de Bernarda Alba* (TEP, 1972), - a eficácia da utilização dos materiais sublinhando o sentido do texto, a criação de sinestésias que contribuíam e ampliavam as noções de isolamento e amortecimento, fechamento e claustrofobia e consequente percepção das relações de poder/submissão, impotência/revolta entre as personagens - notabilizou o escultor como cenógrafo no panorama português e projectou-o internacionalmente. Teve pertinência semelhante o tratamento dos materiais em *Os Emigrantes* (TEP, 1977) e em *Yerma* (TEP, 1979) - as experiências sensoriais proporcionadas tiveram um determinante *papel* na apreensão do texto. Outras cenografias se distinguiram pelo imaginário espacial proporcionado por delicadas estruturas não descritivas mas evocativas, pelas geometrias e indicações sucintas de espacialidades como em *O Soldado e o General* (TEP, 1975), *Schmurz ou os construtores do império* (TEP, 1977). A criação de um palco em foço, numa invulgar situação relacional entre os espectadores e os actores, tornaria *Perdidos numa noite suja* (Seiva Trupe, 1978) um trabalho marcante no percurso do escultor que, no ano seguinte, traria outra solução de envolvimento do público, ao criar uma forte aproximação com a actriz e uma surpreendente ligação à experiência de uma refeição familiar, em *Feliz Natal avozinha* (Grupo Teatro Hoje, 1979). A criação de sentidos através de indicações minimalistas; a afirmação da presença física dos objectos e sua expansão como organizadores dos espaços e dos conceitos; os efeitos visuais das

¹⁷ Esta é uma selecção que consideramos significativa dentro da perspectiva abordada. Em anexo, deixamos o registo das obras de José Rodrigues realizadas para espaços públicos ou espaços privados com carácter de acessibilidade ao público.

superfícies polidas e espelhadas com consequências no jogo de percepções, associação memórias e pensamentos, foram algumas das estratégias que José Rodrigues explorou. O despojamento do cenário de *Os Amantes Pueris* (Grupo Teatro Hoje, 1976) e de *À porta fechada* (Grupo Teatro Hoje, 1978) é intensificado em contraste com a força do objectos em cena na peça de Crommelynck e, no caso da peça de Sartre, da rede que tudo parece envolver. O jogo de espelhamentos, transparências, em contraste com as asperezas, em *O Equívoco* (Grupo de Teatro Hoje, 1977) e em *Pedro, O Cru* (Teatro D. Maria II, 1982) revela um entendimento do âmbito de acção das texturas e formas que tem subjacente a experiência de escultor. Ela estaria também presente na concepção de da estrutura de níveis espaciais que se vão progressivamente revelando em *O estranho caso do trapezista azul* (Seiva Trupe, 1998) e no minimalismo da estrutura da composição geométrica e cromática de *Medeia* (TEC, 2007).¹⁸

No âmbito da medalhística, desde a década de sessenta – José Rodrigues propôs soluções plásticas que o colocam na esteira da adopção do conceito de medalha-objecto. A medalha do Cinquentenário da morte de Amadeo de Souza-Cardoso, realizada em 1968, mantém o formato circular tradicional mas é um exemplo do interesse pelas potencialidades deste suporte (relacionando os valores de inspiração cubista no tratamento da figura com valores de design gráfico) por certo adquirido na sequência do convívio com Barata Feyo. Notáveis qualidades gráficas e compositivas estão também patentes na medalha comemorativa do 40º aniversário da empresa Abreu & Companhia, Indústrias Tabopan, de 1969. Mas, várias experiências ao nível dos formatos e materiais foram envolvendo o escultor das quais se apontam brevíssimos exemplos, apenas como indicadores: interacção de elementos - a articulação de peças na medalha (*Companhia Portuguesa Rádio Marconi* de 1974, *Associação Industrial Portuense 1849-1999*, 1999; *Centenário do Boavista Futebol Clube*, em 2003); criação de elementos de ligação de espaços correspondentes ao verso e ao anverso, (*Segurança e Cooperação Europeias*, 1973; *Grémio dos Exportadores de Vinho do Porto 1933-1973*, 1973); justaposição de materiais diferentes na mesma peça – bronze e aço (*Associação 25 de Abril*, 1997), bronze e madeira (*Mobilis 2000*), bronze e prata (*Du Madère au Porto*, 2002), bronze, fitas e esmalte (*85 Anos do PCP*, 2006); a recusa do limite tradicional do campo de composição

¹⁸ Para além das 18 cenografias referidas, José Rodrigues realizou cenários para *Rita* (Círculo Portuense de Ópera, 1968), *O Cábula* (Círculo Portuense de Ópera, 1970), *La Serva Padrona* (Círculo Portuense de Ópera, 1970), *O Casaco encantado* (TUP), *Fuente Ovejuna* (TUP, ca. 1969), *Azul Negro* (TUP, 1970), *O Ganso de Ouro* (TEP, 1972), *O Farruncha* (TEP, 1975), *As Artimanhas de Scapino* (TEP, 1976), *Os Preços* (TEP, 1977), *As Histórias de Hakim* (TEP, 1978), *O casaco encantado* (TUP, 1979), *A agonia do defunto* (TEP, 1979), *Restos* (Seiva Trupe, 1979), *Confissão* (Seiva trupe, 1979), *Yerma* (TEP, 1979), *Portugal, anos quarenta* (TEC, 1982 e 1996), *A história do jardim zoológico* (Cena-Companhia de Teatro de Braga, 1982), *Amor de uma mulher* (Seiva Trupe, 1984), *Toda a nudez será castigada* (Seiva Trupe, 1984), *Eróstrato* (Seiva Trupe, 1986), *A birra do morto* (TEP, 1986), *Hamlet* (FCG, 1987), *Hamlet* (FdC, 1987), *Antígona* (Seiva Trupe, 1988), *Terra de Lobos* (Teatro do Noroeste, 1996), *O Crime da Aldeia velha* (Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, 1996), *Henriqueta Emília da Conceição* (TEP, 1997), *Frei Luís de Sousa* (Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, 1999), *Dali* (2005).

Realizou, também, o desenho de figurinos para *D. Caio* e *A Galinha de ovos de Oiro* (TUP, 1970) e, paralelamente às cenografias já indicadas, nos casos de *Fuente Ovejuna*, *Desperta e Canta*, *O ganso de Ouro*, *A Casa de Bernarda Alba*, *O Soldado e o General*, *O Farruncha*, *As Artimanhas de Scapino*, *Os Amantes Pueris*, *O equívoco*, *Os preços*, *As histórias de Hakim*, *Porta fechada*, *Feliz Natal Avozinha*. Foi o responsável plástico pelo *Cortejo Comemorativo dos 650 anos da morte de Inês de Castro*, (Montemor-o-Velho, Coimbra, Alcobaça, 2005).

(*Gabinete da Ponte Ferroviária sobre o Douro*, 1986; *O Fotojornalismo Hoje/ Exposição Comemorativa dos 150 anos da Fotografia*, 1989; *Acção de Sensibilização nas Escolas para a Prevenção de Incêndios Florestais*, 1996, *50 Anos Estádio Universitário*, 2006)... de uma maneira geral, aproximando a medalha da escultura (*Futebol Clube do Porto*, 1993; *Associação 25 de Abril*, 1995; *Cristo Fonte de esperança*, 2000; *Cívbral*, 2001; *Inauguração da Escola do 1º Ciclo do Ensino Básico em Paredes de Coura*, 2005).

Conclusão:

Consideramos linhas fundamentais da obra de José Rodrigues, a utilização dos materiais como instrumentos de redefinição das disciplinas artísticas e a sua subjectivação como corpo, realidade física comunicativa. Nos seus trabalhos, evoca ou concretiza plasticamente teias de reflexos e projecções. As superfícies reflectoras, elementos recorrentes nas suas realizações, multiplicando formas em ecos intermináveis, são objecto-metáfora: devolvem imagens de outro modo invisíveis, mas devolvem-nas *em relação*. Das interacções que a luz sobre elas protagoniza, José Rodrigues retira a lição das situações formais que se tornam indicadores de *activação*... do observador, de um grupo, de uma comunidade. Se encadeia percepções e estímulos enquanto construtor de relacionamentos entre formas e materiais, essa atitude repercute-se noutras áreas de intervenção: na actividade de docente (que iniciou em 1963, tendo-se aposentado em 1995, 32 longos anos de uma actividade pedagógica que proporcionou inovadoras experiências na área da escultura na escola de Belas Artes do Porto), a actividade política, a mediação e acção cultural, na qual se destaca a participação na fundação da Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore, na criação de “O Arbusto” em 1980 e na criação da Cooperativa de Ensino Superior Artístico Árvore I e da Cooperativa de Ensino Polivalente Artístico Árvore II, em 1982, a dinamização do espaço do Convento de S. Paio em Vila Nova de Cerveira, a assessoria do Ministro de Equipamento Social em 1984 e 1895, a colaboração na Escola Profissional de Artes e Ofícios de Vila Nova de Cerveira e na Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, a criação e dinamização da Fundação José Rodrigues e, transversalmente a todas as outras realizações, o estabelecimento de pontes de diálogo cultural entre Portugal e Angola.

ANEXOS:

Relação dos monumentos e esculturas realizados para espaços públicos ou espaços privados com carácter de acessibilidade ao público, entre 1965/66 e 2009:

- 2008/2009** *Caramuru*, Viana do Castelo
- 2008** *General Humberto Delgado*, Porto
Cristo, Igreja de S. João de Ver, Santa Maria da Feira
- 2007** *Alegoria às Artes*, Cine-Teatro Brazão, Valadares
Conjunto escultórico Fragmento para as Ninfas do Tejo e painel escultórico
Ilha dos Amores, Hotel Sheraton, Lisboa

- 2006** *Cristo*, Igreja dos Pescadores, Matosinhos
Atletas, Estádio Universitário de Lisboa
Ícaro, Escola das Virtudes, Porto
- 2005** *S. Teotónio*, Ganfei
S. João da Cruz, Aveiro
Orfeu, homenagem a Pedro Homem de Melo, Afife
Memorial a Eugénio de Andrade, Foz, Porto
Rei Momo e Máscara, (elementos de um conjunto escultórico alusivo ao Carnaval), Ovar
Expulsão do Paraíso, Escola Secundária Soares Bastos, Oliveira de Azeméis
- 2004** *Homenagem à Indústria da Seda* (também designado *Tear* ou *Homenagem ao Tecelão*), Bragança
- 2003** *Monumento ao 25 de Abril*, Bragança
Flor de laranjeira, fachada do edifício do BPI, Luanda
Menino da Rotunda do Noro, Boticas
Cego de Cerejais, Santuário do Sagrado Coração de Maria, Cerejais
- 2002** *Painel escultórico para Capela Particular*, Cimo de Vila
Mistérios da Infância do Menino Jesus, conjunto de 12 placas escultóricas, Convento de Avesadas, Marco de Canavezes
Homenagem a Francisco Carvalho Guerra, Placa escultórica, UCP, Pólo da Foz
Homenagem a Tomaz de Figueiredo, Placa escultórica, Biblioteca Tomaz de Figueiredo, Arcos de Valdevez
Homenagem a Joaquim Pinheiro de Azevedo Leite Pereira, Placa escultórica, Provesende
Homem com a Cabeça nas Mãos, (elemento de um conjunto escultórico alusivo ao Carnaval), Ovar
O Lugar dos Poetas, conjunto escultórico, Barcelos
Garrafa Mateus, Sogrape, Avintes
- 2001** *Praça D. João II*, praça e conjunto escultórico em Vila do Conde
D. António Ribeiro, Celorico de Bastos
Nossa Sr.^a da Consolação, Casa Melo e Alvim, Viana do Castelo
Panteras, Porto
- 2000** *Francisco*, Basílica de Fátima
- 1999** *Monumento ao 25 de Abril*, Viana do Castelo
Escultura alusiva à lenda de Santa Comba, Câmara de Valpaços (Inauguração)
Monumento a D. António Barroso, Porto
Monumento ao Padre Ângelo Ferreira Pinto, Perafita

- Recontro de Valdevez*, Campo do Trasladário, Arcos de Valdevez
Ícaro, Sede da Sociedade Portuguesa de Autores, Porto
Cristo, Capela do Seminário Diocesano de Viana do Castelo
A Sentença de Salomão, Tribunal de Vila Nova de Cerveira
- 1997** *Monumento ao Móvel*, Paços de Ferreira
A Pérola, Macau
Fonte da Sabedoria, Paredes de Coura
- 1996** *Anja*, Banco Borges & Irmão (sede), Porto
Anja, Praça de Lisboa, Porto
Homenagem a Mário Cal Brandão, placa escultórica, Porto
- 1995** *Fraternidade*, grupo escultórico na Praça Cidade do Porto, Recife
 Escultura em memória de Oliveira Martins, Porto
*Peça escultórica alusiva à Associação dos Bombeiros Voluntários
 Portuenses*, Quartel BVP
Monumento para Inês Negra, Melgaço
Homenagem ao Comandante Jeremias Clemente Ferreira, Alfândega da
 Fé
Homenagem ao Duque da Ribeira, placa escultórica, Porto
 Conjuntos escultóricos para o Europarque, Santa Maria da feira
- 1994** *Monumento ao Infante D. Henrique*, New-Bedford, USA
Homenagem a Arala Chaves, placa evocativa, Ovar
Evocação Simbólica à Memória dos Descobrimentos, Área de serviço de
 Santo Tirso
- 1993** *Monumento ao 25 de Abril*, Braga
Fonte da Vida, Barragem do Lindoso
Anjo Protector da Cidade, Mercado Abastecedor do Porto
Santo António, Santuário de St.º António, Vila Chã
- 1994(Ca)** *Hera*, Centro Comercial Capitólio, Porto
- 1992** *Monumento ao Empresário*, Porto
Prometeu, Campus Universitário de Gualtar, Universidade do Minho
Homenagem ao Construtor, AICCOPN, Porto
Fonte, ETAR, Parada, Maia
Arcanjo S. Gabriel, Companhia Portuguesa Rádio Marconi, Lisboa
A Expulsão do Paraíso, Tribunal de Santa Maria da Feira
- 1990** *Navegações*, monumento aos navegadores, Vila Nova de Cerveira
 Conjuntos escultóricos para edifício da PT em Tenente Valadim, Porto:
 Feixe (exterior), Baixo-relevo (exterior) Conjunto vegetalista (átrio) -
 (inauguração)
- 1989** *Monumento ao Pescador*, Viana do Castelo
- 1988** *Monumento a Ferreira de Castro*, Foz do Douro, Porto

- 1985** *N. Sr.^a. das Neves*, Estalagem de N. Sr.^a. das neves, Almeida
- 1983** *Cubo*, fonte escultórica, Praça da Ribeira, Porto (colocação; 1983; inauguração: Junho de 1984)
Esforço, Vila Nova de Cerveira
- 1976-79** Conjuntos escultóricos para o Casino Park Hotel (actualmente Pestana Casino Park), no Funchal
- 1974-76** *Escultura*, BPI, Viana do Castelo
- 1973** Escultura para o Hospital de Bragança
- 1972** *A Lei*, Tribunal Judicial de Vila do Conde
- 1964-74** *Obelisco*, Escultura para a Faculdade de Economia do Porto
- 1970 (?)** *ADN*. Jradim do Hospital de Magalhães Lemos, Porto
- 1968** Grupo Escultórico, BNA, Luanda
- 1965-66** *A Lei*, Tribunal da Comarca do Sabugal

Niccolò Nasoni e la città di Siena: Tra la vita di contrada e la vita d'Accademia.

Giovanni Battista TEDESCO¹*

RESUMO

A figura de Nicolau Nasoni, artista / quadraturista italiano e arquitecto de grande qualidade do Porto no século XVIII e expoente da linguagem de arquitectura barroca portuguesa, tem as suas raízes na cultura secular artística da Toscana. De acordo com estudos realizados na cidade de Siena foram descobertos documentos que confirmam a importância do artista no Grão-Ducado da Toscana, e especialmente na Accademia dei Rozzi. Além disso, alguns desses registos são do período que vai desde 1715 até 1718, anos em que a crítica ainda não foi capaz de dar uma interpretação correcta. São adicionados, portanto, peças fundamentais para o enigma que serve para a reconstrução desta figura emblemática como misteriosa e trazendo à luz elementos que delineiam este percurso artístico, dando um significado para obras que ainda vivem tanto na memória como na vida quotidiana.

PALAVRAS-CHAVE:

NASONI, DISTRITO, ACADEMIA.

SUNTO

La figura di Niccolò Nasoni, pittore/quadraturista italiano, affermato architetto della Porto del XVIII secolo e esponente del linguaggio barocco portoghese, affonda le sue radici artistiche nella secolare cultura toscana. In base agli studi effettuati nella città di Siena sono stati ritrovati documenti che confermano l'importanza che l'artista rivestiva nel ducato toscano e soprattutto all'interno dell'Accademia dei Rozzi. Inoltre, alcuni di questi registri si riferiscono al periodo che va dal 1715 al 1718, anni a cui la critica non ha saputo dare ancora una giusta interpretazione. Si aggiungono, così, pezzi fondamentali al puzzle che sta ricostruendo questa figura tanto emblematica quanto misteriosa, riportando alla luce prove che delineano un percorso artistico, dando un significato ad opere che vivono sia nella memoria che nella quotidianità.

¹ *Doutorando em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

PAROLE CHIAVI:

NASONI, CONTRADA, ACCADEMIA.

ABSTRACT

Nicolau Nasoni, high-quality illusionistic artist (It. / Pt.: quadraturista) and architect in Porto in the 18th century and exponent to Baroque language in Portuguese architecture, had his roots in the secular artistic culture of Tuscany. According to studies conducted in the city of Siena, documents were discovered that confirm the importance of the artist in the Grand Duchy of Tuscany, and especially in the Accademia dei Rozzi. Moreover, some of these records date back to 1715-1718, a period when criticism was not as yet able to give a correct interpretation. Thus, key pieces are added to the enigma which contribute to the reconstruction of this iconic yet mysterious figure, and bring to light factors that help shape this artistic journey, giving meaning to works which remain alive both in memory and in daily life.

KEYWORDS:

NASONI, DISTRICT, ACADEMY.

Riferimenti generali e cenni storici

In base a tutto quello che si è scritto, letto, visto e appurato, si può confermare che la vita professionale di Niccolò Nasoni inizia nel momento in cui si trasferisce dalla città natale, oramai troppo piccola per poter sviluppare il suo genio, nella rinomata e più accessibile Siena. Il “*ducato toscano*”, da sempre luogo culto dell’arte, si presenta come un ottimo “trampolino di lancio” per ogni individuo che possiede una dote artistica. Siena è uno degli alvei italiani che favoriscono la creatività, grazie all’enorme ricchezza culturale e alla sua importanza a livello mondiale. Inoltre, vi è la grande e continua richiesta di opere da parte della chiesa e delle famiglie potenti, ormai unico canale comune per palesare il proprio potere. Tutto questo incrementa l’arrivo di artisti provenienti dalle varie parti della penisola e dall’Europa, creando fusioni e intrecci di culture eterogenee che si uniscono alle testimonianze della secolare scuola pittorica toscana. Accompagnato dall’amico e maestro Vincenzo Ferrati, il Nasoni è intenzionato a mettere a frutto il talento che ha nel disegnare, usando questa dote sia per ritagliarsi un spazio nel campo artistico sia, soprattutto, per guadagnarsi quel tanto che basti a condurre una vita dignitosa.

Gran parte degli studiosi dilettatisi in un’analisi sulla vita e l’operato di Niccolò Nasoni, informano che le notizie principali sugli anni passati dall’artista in terra di Siena ci vengono lasciate in eredità dallo storico Ettore Romagnoli nella monumentale opera “*Biografia Cronologica Dei Belli Artisti Senesi*”, dalla quale prendono spunto la maggior parte dei saggi scritti sul periodo in cui il pittore visse in Italia. Il testo è fondamentalmente un notiziario sulla vita e il lavoro di personaggi, senesi e non, che dal XII al XVIII secolo vissero e operarono in questa comunità, contribuendo ad accrescere la fama universale di città artistica. Dalla pittura alla scultura, dalla letteratura all’architettura, dalla musica al teatro, il capolavoro abbraccia 6 secoli di storia e

le memorie di decine di uomini che espressero il proprio genio in una delle “*culle culturali*” della penisola. Tra queste personalità ritroviamo anche il nostro protagonista che, agli inizi del ‘700, occupa una posizione nei cataloghi del letterato, elogiato con parole di grande considerazione per quello che il suo talento è riuscito ad esprimere nella pittura, nel disegno e nell’incisione.

Lo stesso Robert Smith, nella biografia su Niccolò Nasoni “*Arquitecto do Porto*”, si ricollega ai fatti raccontati dalla penna dello storico senese. Egli riferisce che la prima data certa sulla presenza del pittore nella città toscana risalirebbe al 1713, anno riportato dallo stesso Romagnoli nel colossale manoscritto.

Lo scrittore inglese, informa che in quell’anno l’artista disegna il Catafalco eretto nella Cattedrale di Siena in onore dei solenni funerali del Principe Ereditario Ferdinando dei Medici, figlio di Cosimo III Granduca di Toscana, morto il 31 ottobre del 1713².

Il manufatto aveva colpito profondamente Romagnoli che segnala di aver visto una stampa in una delle sale del museo dell’Opera di Siena: « *Il Nasoni non solo disegnò e dipinse questa mole, ma appresso la incise ad acquaforte, come si può vedere da un esemplare che esiste nelle stanze dell’Opera*³ ».

Successivamente, Smith trae ancora spunto dal testo del Romagnoli aggiungendo che, sempre nel 1713, Nasoni fu autore di una incisione ad acquaforte che raffigura il “giuoco dell’antenna” rappresentato dalla contrada della Chiocciola. Il giovane Niccolò ritrae una delle tante manifestazioni allestite durante il palio della città, organizzato in quella occasione per la nomina cardinalizia del gesuita Giambattista Tolomei da parte di Clemente XI⁴. Purtroppo, come egli afferma, nessuna delle due opere è sopravvissuta al tempo arrivando integra e visibile ai giorni nostri; è quindi da prendere in fede la testimonianza del Romagnoli come unica prova di questi lavori.

Oggi, in base ai documenti rinvenuti, si può confermare che l’arrivo dell’artista nella città toscana può essere anticipato di qualche anno, più precisamente quando il suo nome comincia a comparire nei certificati della contrada della Chiocciola. In più, i registri ritrovati nell’archivio dell’accademia dei Rozzi e gli studi effettuati sulle pitture presenti nel chiostro della chiesa del Carmine, danno credito all’ipotesi di collaborazioni di un certo prestigio tra Nasoni e Giuseppe Nicola Nasini sia dentro che fuori dalle mura di Siena. Queste testimonianze aprono nuovi scenari sul periodo che ha visto il pittore passare dallo stato di anonimato ad essere un personaggio affermato e riconosciuto (soprattutto a Siena). Da qui, egli inizierà il suo cammino di genio poliedrico, spaziando dalla pittura quadraturista al disegno architettonico, dai progetti per la costruzione di case, chiese e torri allo scolpire il legno e il granito, arrivando agli apici di una carriera che lo vedrà diventare uno dei protagonisti del linguaggio artistico tardo barocco, ancora non del tutto riconosciuto in terra lusitana ma già ampiamente collaudato nella penisola italiana. In questo momento Nasoni da via al suo estro, intraprendendo quel percorso che lo porterà ad essere uno dei più affermati architetti del ‘700 portoghese.

Le opere pittoriche del Nasoni, gli studi sulle figure umane, i progetti per i mastodontici carri allegorici, gli schizzi di catafalchi, archi e monumenti funebri, i

² R. C. Smith, *Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1966

³ Romagnoli E., *Biografia cronologica dei belli artisti senesi*, Siena, Biblioteca degli Intronati.

⁴ R. C. Smith, *Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1966

disegni di palazzi, torri, chiese e case sono frutto del contatto che egli ebbe con attività, personaggi e realizzazioni che affondano le proprie radici nella cultura artistica italiana dell'epoca moderna.

Una condotta che parte dalle pitture di Rubens, classiche e naturali allo stesso tempo, con l'aggiunta di quell'accentuazione enfatica, riuscendo a creare una linea comune tra la scuola di Caravaggio, con la propria estrema visione della realtà e la corrente dei Carracci, che ripercorre il sentiero classicista con una lettura nuova ed eterogenea.

Quell'arte che, partendo dall'architettura di Pietro da Cortona, apre la strada ad uno stile innovativo fatto di intrecci di motivi differenti, sinuosità delle forme, molteplicità nell'uso di materiali, abbondanza di elementi decorativi, tutto per creare quel senso di appariscenza che la committenza esigea.

Quella voglia di arrivare direttamente all'animo dello spettatore, sedurlo, commuoverlo senza mezzi termini, con immagini semplici ma allo stesso tempo teatrali.

Un'arte legata ancora al classicismo ma arricchita dall'esuberanza e dal gusto enfatico, capace di esprimersi su ogni superficie e con ogni materiale, divenendo ben presto lo stile sia della Chiesa che delle monarchie europee sempre più tese ad affermare quel loro assolutismo, manifestando il potere con maggior sfarzo possibile.

La stessa Siena, agli inizi del '700, è dimora di molti uomini la cui arte manifesta quella continuità del linguaggio barocco, dai quali il Nasoni apprende tecniche, metodi e segreti, studiando opere e, in alcuni casi, collaborando con le stesse maestranze alla realizzazione di diversi lavori.

Molte sono le figure che hanno tracciato linee considerevoli nel suo apprendistato. Tuttavia, un posto privilegiato se lo ritagliano l'amico e conterraneo Vincenzo Ferrati, definito dal Romagnoli (in maniera alquanto ingrata) "*pittore assai mediocre*", primo maestro e primo appoggio umano che gli apre le porte della Accademia dei Rozzi, ponendo la sua firma come garanzia alla richiesta di ammissione; inoltre, il Cavaliere Giuseppe Nicola Nasini, pittore tanto affermato ai suoi tempi che accoglie il Nasoni come suo aiutante dopo la morte del Ferrati avvenuta nel 1711, dando una considerevole spinta verso l'alto nel suo successo professionale.

Altrettanto importanti per la formazione del pittore sono Bartolomeo e Dionisio Mazzuoli, Jacopo Franchini, Zoroastro Stacciuoli, artisti che spaziano tra architettura, pittura, scultura e incisione, con i quali condivide lavoro, esperienze di vita ed ideali politici.

Tutti, chi più e chi meno, collaborano alla sua crescita professionale; tutti che ruotano nella cerchia degli artisti dell'accademia, ambiente estremamente importante per il livello culturale e artistico con cui si misura il Nasoni.

I primi anni e i primi lavori

Il nome del pittore compare, per la prima volta, intorno al 1710 nei registri della contrada della Chiocciola con l'appellativo di "*contradaio*". Il fatto, anche se poco rilevante ai fini pratici, è da considerarsi importante per dare una data d'inizio alla nuova esperienza che l'artista sta per intraprendere nella nuova "sede"; infatti, solo coloro che vivono all'interno della popolazione e dimorano in una contrada possono

essere fregiati con questo appellativo. È da confermare, quindi, che il Nasoni all'età di 19 anni già faccia parte della comunità senese.

Nasoni quasi sicuramente arriva a Siena accompagnato da Vincenzo Ferrati, anch'egli di San Giovanni Val d'Arno ma già risiedente da diversi anni nel ducato toscano. Il Ferrati è membro dell'Accademia dei Rozzi a partire dal 1708 con l'epiteto di "*Resoluto*", abita nel piano del Carmine, oggi piano dei Mantellini, di fronte alla chiesa dei Santi Lucia e Niccolò, nel territorio della contrada della Chiocciola. Il Nasoni, essendo ancora molto giovane e estraneo all'ambiente, trova sistemazione proprio in casa del maestro dove, si suppone, continuerà a vivere anche dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta l'11 dicembre 1711⁵. Il Ferrati è un personaggio abbastanza noto sia a San Giovanni che a Siena.

Di sua fattura è l'incisione su rame con la veduta di San Giovanni Val d'Arno del 1704, sua anche l'incisione della veduta della Certosa di Pontignano, uno dei più importanti e preziosi disegni di luoghi religiosi senesi. Tuttavia, il Ferrati è un artista apprezzato anche al di fuori della piccola San Giovanni (a discapito di quanto detto dal Romagnoli): prima di diventare membro di una delle accademie rinomate della Toscana, viene chiamato a compiere incarichi di un certo valore. Tra quelli che meritano di essere menzionati ricordiamo: il disegno, l'incisione e la fattura del catafalco eretto nel Duomo di Siena per le esequie della Gran duchessa Vittoria della Rovere, il 12 maggio del 1694; le pitture e le quadrature dell'atrio della chiesa della SS. Trinità, nel 1697, dove il Nasini esegue disegni di vari angeli; l'incisione del frontespizio del libro della "Congrega della Pietà", con vari medaglioni ed emblemi, nel 1698⁶. Lavori del genere possono essere commissionati solo ad artisti la cui bravura è ampiamente riconosciuta; da ritenersi scontata, quindi, la sua fama rinomata nella terra natale. Questa popolarità, può indurre all'ipotesi di una scuola o una bottega gestita dal Ferrati proprio a San Giovanni Val d'Arno, di cui il Nasoni facesse parte e dove il *Resoluto* avrebbe scoperto le capacità di cui era dotato il giovane allievo.

In più, è da dare per scontato che il Ferrati conoscesse la famiglia Nasoni, sia per il fatto che anticamente nei piccoli centri tutti conoscevano tutti, sia per il lavoro che svolgeva il padre di Niccolò, il quale era contabile di diverse famiglie note della San Giovanni di quei tempi. La fama del maestro e l'amicizia con la famiglia Nasoni, unite alle doti del giovane Niccolò e alla voglia di crearsi un futuro migliore, sono giusti presupposti per intraprendere una nuova avventura in un "centro culturale" che, in questo periodo, ha tanto di buono da offrire.

Anche se non abbiamo prove, testimonianze, disegni o altro che documenti qualche tipo di lavoro risalente ai primissimi anni, la sua presenza all'interno della comunità non deve essere del tutto anonima. Forse, i suoi primi lavori si sarebbero limitati agli apparati scenografici che servono all'allestimento della contrada durante il palio.

In questa parte di città ricca di storia, Nasoni inizia ad assaporare il gusto della creatività, respirando l'aria e il profumo di quelle opere realizzate da uomini che hanno segnato il volto dell'arte italiana con tratti indelebili. Solo nella contrada della

⁵ Romagnoli E., *Biografia cronologica dei belli artisti senesi*, Siena, Biblioteca degli Intronati

⁶ Pellegrini, E., *Vincenzo Ferrati "pittore di architettura e incisore" tra i Rozzi detto "Il Resoluto"*, periodico culturale dell'Accademia dei Rozzi, Anno VII - N. 12 - Giugno 2000.

chiocciola, si contano decine di palazzi pubblici, edifici privati, chiese e chiostri, dove artisti di una certa fama hanno lasciato la propria impronta, sia senesi che venuti da altre città della penisola e dell'Europa; una grande opportunità per un giovane da poco introdotto nel mondo dell'arte, nell'intento di intraprendere questa strada.

Tuttavia, si può supporre che il Nasoni si sia sicuramente cimentato in qualche lavoro di una discreta rilevanza che lo abbia messo in luce già da subito, prima di arrivare a realizzare la prima opera certa, l'incisione rappresentante il gioco dell'antenna tramandata dal Romagnoli e trasmessa successivamente da Smith.

L'incisione è conservata nella biblioteca pubblica degli "Intronati" di Siena, firmata dal Nasoni e datata 1712, anno in cui si svolge il Palio straordinario in onore della promozione al cardinalato di Giovanni Battista Tolomei, teologo e filosofo toscano avvenuta nel 1702. Il Cardinale è anche protettore della contrada della Chiocciola, vincitrice di quella edizione, come riferisce lo stesso artista nella legenda posizionata ai piedi della rappresentazione, unita ad una professione di umiltà per il "rozzo" stile dell'opera (figura 1).

Il disegno è una istantanea della biforcazione tra via San Marco e via della Diana, dove al centro si erige la Cappella della Madonna del Rosario, oggi sconosciuta e diventata ricovero per il cavallo durante il palio.

Questa chiesa fu la prima nella storia della città di Siena ad essere costruita da una contrada, posizionata nel cuore pulsante della contrada stessa (figura 2). L'incisione mostra come il Nasoni rappresenti la scena in maniera schietta e reale con uso certo delle proporzioni e l'aggiunta di elementi decorativi, disegni floreali, angeli e tanto di legenda con una dedica riverente al Cardinale Tolomei, segno di prostrazione e devozione.

Sfortunatamente, non si hanno tracce né del manufatto né del disegno riguardante il catafalco per le esequie del principe Ferdinando, datato 1713 e menzionato dallo Smith; tanto meno è arrivato fino a noi "l'esemplare" presente nel museo dell'Opera a cui si riferisce il Romagnoli. L'unica documentazione che ne riguarda è proprio quella tramandata dalla penna dello storico senese nella sua opera monografica.

Purtroppo, per la loro natura le opere effimere non sono destinate a mantenersi nel tempo, se non elaborate e conservate in maniera decente. Possiamo presumere, quindi, che Nasoni abbia dovuto realizzare più di un lavoro del genere, data la sua dimestichezza e bravura nell'elaborarle. Catafalchi funebri, carri allegorici, archi trionfali, strutture grandiose che venivano allestite per solennizzare eventi speciali, per legittimare poteri civili e religiosi ed altissima fu la loro produzione. Negli anni di apprendistato Nasoni si deve essere cimentato in molte di queste creazioni, dovuto alla grande produzione che si ebbe in questo periodo e alle enormi richieste da parte della committenza senese, come affermano i vari progetti di sua fattura conservati nel taccuino di disegni all'interno delle collezioni ciaccheriane.

Andando avanti, tra gli scritti di Girolamo Macchi, scopriamo che a questo stesso anno risalgono anche altri interventi di un certo rilievo eseguiti dal Nasoni, soprattutto nel complesso ospedaliero di Santa Maria della Scala, nato intorno al 1300 come esempio di xenodochio e divenuto ben presto uno dei maggiori ospedali europei. Il



FIGURA 1: Festeggiamenti della Contrada della Chiocciola per la vittoria riportata nel Palio straordinario corso in onore del Cardinale Giovanni Battista Tolomei, nel 1712. Incisione su rame eseguita da Niccolò Nasoni e conservata presso la Biblioteca Degli Intronati di Siena.



FIGURA 2: Vista della biforcazione tra Via Duomo e Via della Diana com'è oggi, con la Chiesa della Madonna del Rosario, ripresa fedelmente nell'incisione eseguita dal Nasoni nel 1712.

mecenatismo da cui venne caratterizzato fece dell'ospedale il principale polo artistico della città insieme al Palazzo Pubblico e alla Cattedrale.

Edificio di grande importanza artistica con il ciclo di affreschi con le “*Storie della Vergine*” di Simone Martini, Ambrogio e Pietro Lorenzetti sulla facciata esterna, oggi andato perduto; all'interno, nella Sala chiamata del “*Pellegrinaio*”, un'altro ciclo di affreschi rappresentanti la storia dell'ospedale, dipinto per mano di Lorenzo Vecchietta, Priamo della Quercia e Domenico di Bartolo; la vasta decorazione absidale della chiesa dipinta nel Settecento da Sebastiano Conca.

Di grandissima rilevanza sono anche le altre zone del complesso ospedaliero come la sagrestia vecchia, dipinta nel 1400 da Lorenzo Vecchietta, la cappella del Manto, con le decorazioni di Domenico Beccafumi e la cappella della Madonna, con le pitture del Nasini, e dove il Nasoni sicuramente ha collaborato alla realizzazione delle architetture e delle quadrature delle scene rappresentate⁷.

Girolamo Macchi, a quei tempi contabile presso la struttura e divenuto uno dei maggiori scrittori sul complesso ospedaliero; egli è stato il primo a ricordare le opere di Nasoni in questo sito. Nelle sue celebrate memorie, Macchi menziona un restauro di una decorazione prospettica compiuto dal Nasoni in un atrio dell'ospedale e che era stata eseguita dal Ferrati nel 1694. Nota curiosa ultimamente venuta alla ribalta è il ritrovamento di tre corpi mummificati durante gli scavi per la ristrutturazione della cappella della Annunziata e, dalle analisi effettuate sui cadaveri, uno di questi

⁷ Macchi, G., *Origini dello Spedale di Santa Maria della Scala, suoi membri e Grance Patronati e Fabbriche*, 1720., Siena.

corrisponde proprio a Girolamo Macchi, morto nel 1734 e fattosi seppellire per sua volontà sotto il pavimento della cappella⁸.

Altro importante intervento del Nasoni riguarda la riqualificazione della “mostra dell’orologio” sulla facciata dello stesso Ospedale e riportato nella guida di Siena del 1751 da Giovanni Antonio Pecci, che parla dell’opera con grande pregio e ammirazione⁹. Con enorme tristezza nessuna di queste opere menzionate è arrivata fino ai giorni nostri. È quindi da ritenere attendibili, senza porsi ulteriori questioni, le parole degli storici.

Dagli studi effettuati sui lavori svolti da Giuseppe Nicola Nasini nel periodo in cui era presente accanto a lui il giovane allievo, è venuta alla ribalta l’ipotesi di alcuni interventi del nostro artista in uno dei importanti monumenti del palcoscenico senese: la Chiesa di Niccolò al Carmine.

Questo stupendo complesso è stato edificato nel XIV secolo da una équipe di architetti San senesi. Nel XVI secolo, a causa di un forte temporale il campanile della chiesa venne fortemente danneggiato; da qui partirono opere di ristrutturazione, condotte da Baldassarre Peruzzi, che ben presto andarono oltre la ristrutturazione del campanile, abbracciando quasi tutto il complesso anche se fondamentalmente la struttura mantenne il suo aspetto trecentesco. L’impianto architettonico presenta una facciata a capanna con un portale ed il rosone centrale, sulla sinistra si trova il campanile di forma quadrangolare a quattro ordini mentre l’ambiente interno è ad una sola navata, illuminato da enormi monofore ogivali. Nel suo interno la chiesa presenta numerosi affreschi di notevole importanza: Sulla parete destra c’è l’affresco di Arcangelo Salimbeni con *l’Adorazione dei Pastori* (1570 circa); vicino al primo altare si trova un frammento dell’affresco di Gualtiero di Giovanni raffigurante *l’Assunzione di Maria* mentre, adiacente al secondo altare, si trova lo straordinario dipinto di Domenico Beccafumi con la raffigurazione di *San Michele* (1520 circa). Altri affreschi allestiscono la cappella del Sacramento, mentre, passata la sagrestia, ci si immette in un ambiente progettato da Francesco di Giorgio dove si trova il dipinto di Alessandro Casolani rappresentante *Il martirio di San Bartolomeo* (1604)¹⁰. Il Nasoni, quindi, aveva davanti a se opere di inestimabile valore tecnico, artistico e morale, dalle quali poteva apprendere e prendere spunti per i suoi studi di pittura.

Nel chiostro laterale della chiesa, oggi sede della biblioteca della facoltà di Scienze Naturali dell’Università di Siena, si trova un ciclo di affreschi ideato e compiuto da Giuseppe Nicola Nasini tra il 1713 e il 1720, pittore senese di fama internazionale e maestro del Nasoni. Nel ciclo di affreschi sono rappresentate le scene della vita dei santi Niccolò e Lucia, a cui era dedicata originariamente la chiesa. Dai confronti fatti tra gli affreschi del chiostro e il taccuino di disegni del Nasoni, anch’esso datato tra il 1710 e il 1720, si possono riscontrare diverse analogie, come conferma lo studio di *testa di Santo* con una delle scene che si trova all’interno del ciclo rappresentante La chiamata di San Niccolò da parte di Gesù. Anche se non del tutto scontata è la presenza della mano del pittore sui lavori del chiostro, tutto fa presupporre ad un suo intervento. Gli studi che

⁸ Martellucci, M., *Storia delle mummie*, articolo scritto per il “Giornale di Santa Maria Della Scala”, Siena.

⁹ Pecci, G., A., *Memorie storico-critiche della città di Siena, che servono alla vita civili di Pandolfo Petrucci*, 1755, Siena.

¹⁰ Pandolfi, A., *I monumenti senesi*, Siena, 1994.

si stanno effettuando su queste pitture sono in piena fase evolutiva. L'intento è quello di poter confermare ulteriormente la tesi che avvalorata la presenza del Nasoni come co-protagonista della scena artistica senese, con opere ancora visibili e ancora presenti nella cultura sia mondiale che di questa città (FIGURA 3 e 4).



Figura 3: Studio di testa di Santo e putti facente parte il taccuino di disegni del Nasoni conservato nella Biblioteca degli Intronati di Siena.



Figura 4: Una scena tratta dagli affreschi del Chiostro parte il taccuino di disegni del Nasoni conservato nella Biblioteca degli Intronati di Siena.

Nasoni e l'Accademia dei Rozzi

L'accademia dei Rozzi segna una svolta non indifferente nella vita di Niccolò Nasoni, tanto per la quantità di lavori offertogli quanto per la possibilità di apprendere, confrontarsi e collaborare con gli artisti che ne fecero parte. Grazie all'inventario dell'archivio dell'accademia redatto da Mario De Gregorio si è potuto intervenire fondamentalmente per ricostruire la storia del pittore all'interno dell'accademia, dal periodo che va dal 1712, anno della sua ammissione, fino al 1718 quando si trasferisce a Bologna per perfezionare il disegno architettonico alla scuola di Stefano Orlandi.

La congrega dei Rozzi nasce nel 1531, quasi in parallelo con quella degli Intronati e in contrapposizione ad essa, come associazione di artigiani che si cimentano nella composizione di commedie e elegie che poi esibiscono per strada durante il Carnevale o i giorni del Palio. I componenti della congrega si occupano di scrivere strambotti, egloghe, villerecce di genere popolare in contrasto con le ampollone creazioni arcadiche che componevano e recitavano gli Intronati. Anche i soprannomi che i rozzi acquisivano erano aggettivi ridicoli o dispregiativi (il Dondolone, l'Avviluppato, lo Sdegnoso, etc...) in opposizione ai nomi nobiliari degli Intronati, segno del completo distacco tra le due accademie. La congrega adotta come proprio simbolo un pezzo di sughero con quattro

rami intrecciati che raffigurano le quattro stagioni con il motto “Chi qui soggiorna acquista ciò che perde”, con il senso che chi vi entra a far parte assume il titolo “rozzo” ma perde, frequentandola, ogni traccia di ignoranza¹¹.

Grazie ai consensi che ricevevano ovunque si esibissero, alla fama acquistata nel corso dei secoli, alla incorporazione di altre quattro accademie e all’intercessione del principe ereditario di Siena Francesco dei Medici, nel 1690 la congrega si trasforma in Accademia. La nuova “Accademia dei Rozzi” riceve come sede il “Saloncino”, una ambiente vastissimo posizionato nel piano superiore del Museo dell’Opera Metropolitana che usa come propria sede fino al 1731, con al suo interno un piccolo teatro dove lo stesso Nasoni interviene alla riqualificazione nel 1715. Dai semplici compositori di commedie, ben presto l’accademia si arricchisce di personaggi che spaziano in diversi campi artistici divenendo una delle istituzioni culturali più importanti della città¹².

Dai registri contenuti nell’archivio è noto che il Nasoni agli inizi del 1711 presenta la domanda di ammissione all’accademia coadiuvata dalla nota di merito di Vincenzo Ferrati, che invita i fondatori ad accettarlo all’interno dell’associazione. Tuttavia la richiesta venne accolta solo nel gennaio del 1712, quando il Ferrati era già morto ed il Nasoni era passato alle maestranze del Cavaliere Giuseppe Nicola Nasini, pittore di fama internazionale, già al servizio del papa (FIGURA 5). Certamente il salto di qualità diede una forte spinta nel processo di ammissione, dato che il Cavalier Nasini era uno dei personaggi di spicco della congrega, insieme ad altri membri della propria famiglia. Come riporta il registro, il pittore viene nominato “rozzo” con l’appellativo di “Piangoleggio” (lamentoso, piagnucolone) per il suo sempre essere accusatorio e recriminatorio, comportamento che lo porterà ad essere protagonista di non poche situazioni spiacevoli.

Proprio nell’ambito dell’attività prestata in seno all’accademia, Nasoni inizia ad eseguire opere destinate a porre in risalto, con la sua fantasia creativa, una speciale predisposizione sulla progettazione di apparati effimeri.

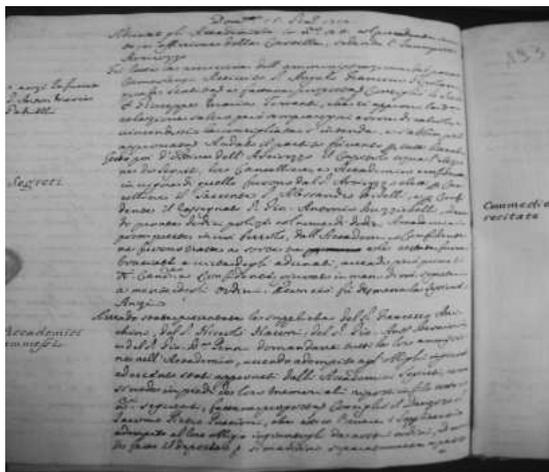


Figura 5: Accettazione della richiesta per entrare a far parte dell’Accademia dei Rozzi, datato 15 Gennaio 1712

¹¹ AA.VV., *Bullettino Senese di Storia della Patria*, Anno I – Fascicolo I-II, Siena 1891.

¹² AA.VV., *Ibidem*.

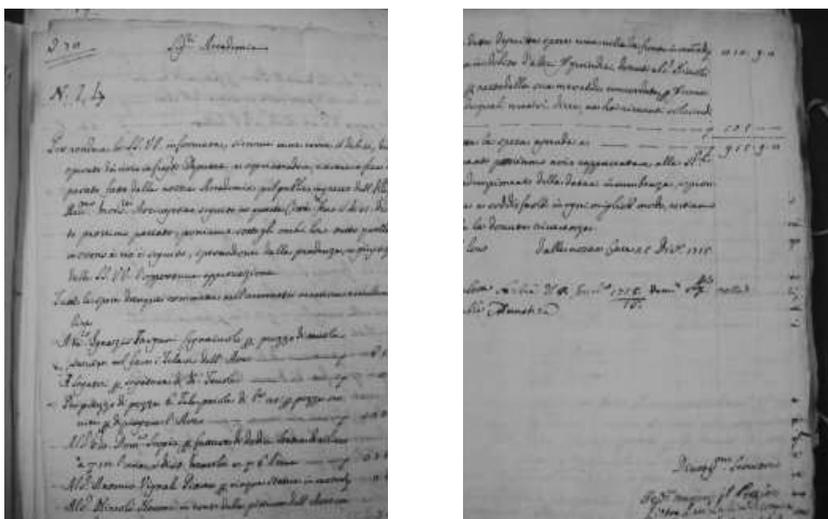


Figure 6 e 7: Richiesta di pagamento fatta al consiglio dell'Accademia per il lavori effettuati durante il palio del 1714, dove spicca anche il nome di Niccolò Nasoni.

Una prima prova dei servigi svolti presso la comunità è rappresentata da una richiesta di pagamento del 1715, fatta agli Arcirozzi da parte di alcuni artisti per l'esecuzione di un arco trionfale esposto per il palio accorso nel 1714: *“Oltre alle dette descritte spese elencate da fonte inventariale, si rimane in debito d'altri quindici dovuti al Niccolò Nasoni in resto della sua mercede concordata in venticinque dei quali, come vi disse, ne ha ricevuti solamente dieci”*. Questa documentazione è del tutto inedita, dato che nessuna notizia dell'opera è pervenuta fino a noi ne si trovano notizie di qualche storico che ne tramandi la realizzazione (FIGURA 6 e 7).

L'altra grande testimonianza è datata 1715 quando Siena celebra con grande enfasi l'arrivo del nuovo arcivescovo Alessandro Zondadari e tutti gli enti cittadini concorsero in uno sforzo organizzativo comune di notevole consistenza, anche economica.

I rozzi furono promotori della realizzazione strutturalmente più imponente ed artisticamente apprezzata: il grandioso arco trionfale che fu eretto tra via del Capitano e piazza Duomo. Questo fu un enorme successo per Nasoni che ottenne la direzione dei lavori, oltre alla stesura del progetto e alla dettagliata decorazione dell'arco.

Ne troviamo ampia conferma negli apprezzamenti fatti da Girolamo Gigli che nel suo *Diario Senese* illustra l'opera e attesta la buona fama del Piangoleggio, inserito in un elenco di artisti appartenenti all'antica congrega, insieme ad Antonio e Bartolomeo Mazzuoli, Giuseppe Nicola Nasini, Vincenzo Ferrati e Zoroastro Stacciuoli¹³.

Ancora testimonianze si hanno nelle memorie del Macchi, che giudicò l'apparato il più bello di tutti, e tra gli scritti del Pecci, non sempre incline ad elogiare i Rozzi, che parlò lungamente del “magnifico arco” nella “Relazione storica della festosa congrega”¹⁴.

¹³ Gigli, G., *Diario Senese*, Parte Prima, II edizione, Tipografia dell'Ancora, Siena, 1854.

¹⁴ Pellegrini, E., Niccolò Nasoni, *“Pittore, incisore e architetto, tra i Rozzi detto il Piangoleggio”*, Periodico culturale dell'Accademia dei Rozzi, Anno VI – N.10, Maggio 1999.

Una dettagliata descrizione del grandioso manufatto si trova anche in un opuscolo scritto da Bernardino Perfetti per ricordare le molte iniziative prese in città in onore del nuovo arcivescovo. L'opera di stile dorico era ispirata al disegno di Calliope del trionfo eroico e presentava sulla sommità una gigantesca figura della fama con statue dipinte della Gloria, della Libertà e di altre discipline artistiche, scientifiche e letterarie, mentre nelle nicchie erano istoriate le virtù cardinali. L'espressione è quella che distingue lo stile di Nasoni negli anni senesi, classicheggiante nelle architetture con l'innesto delle figure mitologiche e maestose, corpi sinuosi e imponenti che trasmettevano tutta la grandezza dei soggetti impersonati. Non si ha più traccia della stampa riferente all'arco appena descritto anche se nella biblioteca degli Intronati vi è un esemplare fatto da Jacopo Franchini come copia del progetto del Nasoni. Tuttavia il Franchini non è del tutto capace di darne una immagine esauriente rispetto a quello descritto dagli storici¹⁵.

Il fatto di non aver incontrato documentazioni attendibili sulla presenza a Siena di Niccolò tra il 1716 e il 1719 ha fatto presupporre la possibilità che l'artista si fosse trasferito a Roma per coadiuvare il suo maestro Nasini nella stesura degli affreschi della Cancelleria Apostolica in Vaticano. Purtroppo le tracce certe sulla presenza del Nasoni si limitano alla sola città toscana almeno fino al 1718, anche se le recenti scoperte rafforzano l'idea della collaborazione tra il maestro e l'allievo fuori dalle mura cittadine.

Il fatto riceve ulteriore conferma consultando il registro dell'archivio dove esiste una richiesta fatta da un Arcirozzo nel maggio del 1717, anno in cui fu prevista la decorazione del teatro del "saloncino" in onore della visita della Granduchessa Violante di Baviera, dopo la sua nomina a Governatrice di Siena: "...*ancora l' Arcirozzo, che presentandosi pronta occasione di far dipingere il Teatrino con il ritorno in Siena del Piangoleggio Niccolò Nasoni Pittore, che farebbe del opera a buon patto, a che perciò della prima opera da rappresentarsi alla presenza della Reale Altezza Gran Principessa Governatrice...*" (FIGURA 8)

Dopo la descrizione pratica del manufatto, della pittura da usare e il testo si conclude con la nomina degli altri artisti che avrebbero dovuto portare alla perfezione l'opera: «*infine dall'Arcirozzo si deputino due accademici che presiedano all'opera fino alla totale sua perfezione...gli accademici deputati sono l'autorevole Antonio Buonfigli e il reverente Dionisio Mazzuoli*» (FIGURA 9). L'Arcirozzo puntualizza il fatto di cogliere l'occasione del rientro del pittore a Siena per poter ridipingere il teatro affinché fosse pronto per l'opera che si sarebbe dovuta rappresentare in onore dell'entrata solenne in città della nuova Governatrice. Questo spiega le ipotesi avanzate sugli spostamenti del pittore nelle città di Roma e Firenze, dove il Nasini si vide impegnato tra il 1715 e il 1718. Soprattutto avvalorava la fama che il pittore si era creato tanto che bisognava approfittare dei suoi rientri in città per commissionargli nuovi ed importanti lavori.

In ultima istanza si può capire di quale importanza era ricoperto Nasoni all'interno dell'Accademia se fu richiesta la collaborazione di individui del calibro di Dionisio Mazzuoli, autore dell'altare del Santissimo Nome di Gesù, scolpito insieme ad Alessandro Redi per la Chiesa di San Virgilio a Siena. Il coadiuvarsi con questi personaggi non può che far accrescere l'immagine e la credibilità di cui il Nasoni vantava all'interno

¹⁵ Pellegrini, E., Ibidem



Figure 8 e 9: Richiesta fatta dall'Arcirozzo al consiglio dell'Accademia per far effettuare al Nasoni le opere pittoriche necessarie al Teatrino in onore della visita di Violante di Baviera alla città di Siena.

dell'Accademia. Soprattutto avvalorava la fama che il pittore si era creato tanto che bisognava approfittare dei suoi rientri in città per commissionargli nuovi ed importanti lavori.

Altra occasione per una sua ricomparsa ai servizi dell'accademia si ha tra gennaio e giugno del 1720 per celebrare la nomina di Marc'Antonio Zondadari a gran maestro dell'ordine gerosolimitano di Malta, con l'incarico di progettare due grandi carri allegorici rappresentanti Marte e Minerva ed ispirata alle contrapposizioni tra le arti della guerra e quelle della pace. Come racconta il Pecci nella sua *Relazione storica* "le due macchine sfilarono davanti ad una moltitudine di popolo e di forestieri concorsi, per esserne spettatori, da molte città circonvicine". Non esiste alcuna nota che attribuisca al Nasoni i due carri usciti in rappresentanza dei Rozzi, ma tra i moltissimi documenti di storia senese lasciati dal Pecci si trovano i disegni autografi dei relativi progetti, che l'insigne storico attribuisce all'autore valdagnese¹⁶.

Ancora sotto informazioni del Pecci ci viene comunicato che i legami tra Nasoni e l'Accademia si prolungano fino al 1722, quando gli viene commissionato ancora una volta dall'opera del Duomo il catafalco funebre per la principessa Marguerite Louise da esporre durante il rito solenne. Non si hanno riferimenti grafici fermi a questo punto¹⁷.

Questa è anche l'ultima notizia che conferma la presenza del Nasoni ai servizi dell'Accademia.

Gli studi sempre più insistenti sulla vita di Niccolò Nasoni in terra italiana non finiscono di stupire e di riportare alla luce fatti nuovi che accrescono l'aura di quest'artista. Le notizie si fermano a questo punto in attesa di decifrare gli ultimi documenti rinvenuti

¹⁶ Pecci, G. A., *Memorie storico-critiche della città di Siena*, Siena 1755.

¹⁷ Pecci, G. A., *Ibidem*.

per dare maggiore precisione e note supplementari a questo personaggio tanto misterioso quanto importante.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., *Bullettino Senese di Storia della Patria*, Anno I – Fascicolo I-II, Siena 1891.

Gigli, G., *Diario Sanese*, Parte Prima, II edizione, Tipografia dell'Ancora, Siena, 1854.

Macchi, G., *Origini dello Spedale di Santa Maria della Scala, suoi membri e Grance Patronati e Fabbriche*, 1720., Siena.

Martellucci, M., *Storia delle mummie*, articolo scritto per il “Giornale di Santa Maria Della Scala”, Siena.

Pandolfi, A., *I monumenti senesi*, Siena, 1994.

Pecci, G., A., *Memorie storico-critiche della città di Siena, che servono alla vita civili di Pandolfo Petrucci*, 1755, Siena.

Pellegrini, E., *Vincenzo Ferrati “pittore di architettura e incisore” tra i Rozzi detto “Il Resoluto”*, periodico culturale dell'Accademia dei Rozzi, Anno VII – N. 12 – Giugno 2000.

.Pellegrini, E., Niccolò Nasoni, “*Pittore, incisore e architetto, tra i Rozzi detto il Piangoleggio*”, Periodico culturale dell'Accademia dei Rozzi, Anno VI – N.10, Maggio 1999.

R. C. Smith, *Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1966.

Romagnoli E., *Biografia cronologica dei belli artisti senesi*, Siena, Biblioteca degli Intronati.

ó
m

Crónica

tr
a
p

Teses de Doutoramento defendidas entre 1 de Janeiro de 2008 e 31 de Dezembro de 2009

TESES DE DOUTORAMENTO

Manuel Augusto Lima Engrácia Antunes

Orientadora: Prof.^a Doutora Natália do Carmo Marques Marinho Ferreira-Alves

Título da Tese: Assentos Encomendantes e Utilizadores na Igreja Monástica Beneditina no Norte de Portugal Sécs XVIII a XIX

Ramo de Conhecimento em História da Arte

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Aurora da Conceição Pereira Carapinha; Vítor Manuel Veríssimo Serrão; Agostinho Rui Marques de Araújo; Fausto Sanches Martins; Joaquim Jaime Barros Ferreira-Alves; Manuel Joaquim Moreira da Rocha; Natália do Carmo Marques Marinho Ferreira-Alves

Data da defesa: 10 de Março de 2008

Classificação: Aprovado

João Carlos Muralha Cardoso

Orientador: Prof. Doutor Vítor Manuel de Oliveira Jorge

Título da Tese: Castanheiro do Vento (Horta do Douro, Vila Nova do Foz Côa) - um Recinto Monumental do III e II Milénios a.C: Problemática do Sítio e das Suas Estruturas à Escala Regional

Ramo de Conhecimento em Arqueologia

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Luiz Miguel Oosterbeek; Armando Coelho Ferreira da Silva; Maria de Jesus Sanches; Rui Manuel Sobral Centeno; Susana Maria Soares Rodrigues Lopes de Oliveira Jorge

Data da defesa: 27 de Março de 2008

Classificação: Aprovado

Sérgio Emanuel Monteiro Rodrigues

Orientadora: Prof.^a Doutora Susana Maria Soares Rodrigues Lopes de Oliveira Jorge

Título da Tese: Pensar o Neolítico Antigo – Contributo para o Estudo do Norte de Portugal entre o VI I e o V Milénios BC

Ramo de Conhecimento em Arqueologia

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; João Pedro Paiva Cunha Ribeiro; Ramón Fabregas Valcarce; Maria de Jesus Sanches; Mário Jorge Lopes Neto Barroca; Vítor Manuel de Oliveira Jorge

Data da defesa: 18 de Setembro de 2008

Classificação: Aprovado

Antônio Wilson Silva de Souza

Orientador: Prof. Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo

Co-orientador: Prof.^a Doutora Maria Helena Ochi Flexor

Título da Tese: O Desenho no Brasil do século XV

Ramo de Conhecimento em História da Arte

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Maria Helena Matue Ochi Flexor; Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria; Agostinho Rui Marques de Araújo; Lúcia Maria Cardoso Rosas; Manuel Joaquim Moreira da Rocha; Natália do Carmo Marques Marinho Ferreira-Alves

Data da defesa: 19 de Novembro de 2008

Classificação: Aprovado

Adriaan Louis de Man

Orientador: Prof. Doutor Rui Manuel Sobral Centeno

Co-orientador: Prof. Doutor Vasco Gil da Cruz Soares Mantas

Título da Tese: Defesas Urbanas Tardias da Lusitânia

Ramo de Conhecimento em Arqueologia

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Angel Morillo Cerdan; Vasco Gil da Cruz Soares Mantas; Armando Coelho Ferreira da Silva; Carlos Alberto Brochado Almeida; Mário Jorge Lopes Neto Barroca; Rui Manuel Sobral Centeno

Data da defesa: 3 de Fevereiro de 2009

Classificação: Aprovado

José da Silva Ruivo

Orientador: Prof. Doutor Rui Manuel Sobral Centeno

Título da tese: Circulação Monetária na Lusitânia do Século III (215-305)

Ramo de Conhecimento em Arqueologia

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Carlos Jorge Gonçalves Soares Fabião; Pere Pau Ripollès; Armando Coelho Ferreira da Silva; Maria Teresa Cordeiro de Moura Soeiro; Mário Jorge Lopes Neto Barroca; Rui Manuel Sobral Centeno

Data da defesa: 26 de Junho de 2009

Classificação: Aprovado

Ana Margarida Portela Domingues

Orientador: Prof.^a Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas

Título da Tese: A Ornamentação Cerâmica na Arquitectura do Romantismo em Portugal

Ramo de Conhecimento em História da Arte

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; João Freitas Coroado; José Manuel Morais Lopes Cordeiro; Agostinho Rui Marques de Araújo; Lúcia Maria Cardoso Rosas; Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Data da defesa: 29 de Junho de 2009

Classificação: Aprovado

Maria Clara Loureiro Borges Paulino

Orientador: Prof. Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo

Título da Tese: Olhares de Europeus e Norte-Americanos em Viagem por Portugal. Fontes para Estudos de Arte e Património (ca. 1750-1850).

Ramo de Conhecimento em História da Arte

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Maria João Baptista Neto; Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria; Agostinho Rui Marques de Araújo; Lúcia Maria Cardoso Rosas; Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Data da defesa: 19 de Outubro de 2009

Classificação: Aprovado

Gonçalo Cardoso Leite Velho

Orientadora: Prof.a Doutora Susana Maria Soares Rodrigues Lopes de Oliveira Jorge

Título da Tese: Castelo Velho, a Natureza e o Tempo: questões relativas à re-construção de um lugar

Ciclo de estudo conducente ao grau de doutor em Arqueologia

JÚRI

Prof.s Doutores Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva; Adélio da Costa Melo; Joaquim Manuel Costa Ramos de Carvalho; Luiz Miguel Oosterbeek; Susana Maria Soares Rodrigues Lopes de Oliveira Jorge; Vítor Manuel de Oliveira Jorge

Data da defesa: 10 de Novembro de 2009

Classificação: Aprovado com Distinção por unanimidade

Actividades Científicas e Culturais: 2008-2009

- Organizaram-se diversas **visitas de estudo no âmbito dos cursos de 1º e 2º ciclos** (Exposição de Guerreiros Castrejos, Outeiro Lesenho e Castro de Carvalhelhos - Boticas; Citânia de Sanfins e Museu Arqueológico - Paços de Ferreira; Museu Nacional de Arqueologia – Lisboa; Depósitos quaternários e sítios arqueológicos pré-históricos do litoral de Vila Nova de Gaia; CEMUP e CINFU - Porto; Museu e área Arqueológica de Conímbriga; Convento de Cristo e Igreja da Nossa Senhora da Conceição de Tomar; Roma - Itália);

- Teve lugar mais uma edição da **Semana de Arqueologia**, bem como a **VIII Semana de História da Arte**, cujo tema foi “Visões do Oriente” iniciativas organizadas pelos alunos dos respectivos cursos;

- Foi feita, pelo Prof. Doutor Sérgio Rodrigues, a **divulgação do curso de 1º ciclo de Arqueologia** aos alunos do 2º Ciclo da Escola EB 2/3 de Valadares;

- Realizaram-se vários(as) **conferências/ seminários/ mesas-redondas**, com especial destaque para os(as) seguintes:

- ◆ Em Abril, sob a coordenação do Prof. Doutor Vítor Oliveira Jorge, a **12ª Mesa-Redonda de Primavera**, “Conhecimento e Prazer – o prazer do Conhecimento”;
- ◆ No mesmo mês, na **Universidade de Manchester** e ao abrigo do programa GRICISS/ British Council, o Prof. Doutor Vítor Oliveira Jorge apresentou uma **conferência sobre as investigações realizadas em Castanheiro do Vento, no contexto peninsular**;
- ◆ Na mesma Universidade, o referido Professor fez ainda uma **apresentação no Colóquio sobre *Performing Heritage***;
- ◆ Em Maio, decorreu a **Missão do Prof. Doutor Julian Thomas**, da **Universidade de Manchester (Reino Unido)**, ao abrigo do Programa GRICES/ British Council: uma **conferência sobre as escavações the Stonehenge** e um **Seminário subordinado ao tema “Interpretações de monumentos sobre a pré-história recente”**;

- ◆ Em Outubro, realizou-se uma **Conferência pelo Prof. Doutor Jean Lambert**, da **E.C.H.S.S. (Paris)**, **sobre os monoteísmos mediterrânicos**;
 - ◆ Neste mesmo mês, teve lugar um **Debate aberto**, **pelo mesmo Professor**, **sobre temas de antropologia comparada das religiões**.
 - ◆ Ambas as iniciativas tiveram o apoio da Embaixada Francesa e do CEAUCP;
 - ◆ Ainda em Outubro, o **Prof. Doutor Olivier Lemercier**, da **Universidade de Borgonha**, proferiu uma **Conferência** ao abrigo do Projecto GRICES/Pessoa, **sobre o fenómeno campaniforme na Europa**;
 - ◆ Em meados de Novembro, a Prof. Doutora Susana Oliveira Jorge, ao abrigo do Projecto GRICES/Pessoa, apresentou, na **Universidade de Montpellier**, uma **Conferência** intitulada ***La Préhistoire Récente de la Péninsule Ibérique (du VI au III millénaires AC) de la Péninsule Ibérique: débat autour de certains mythes***;
 - ◆ A Prof. Doutora **Susan Pearce**, das **Universidades de Leicester e Oxford**, realizou uma **Conferência pública**, na Reitoria da Universidade do Porto.
- Realizou-se o **Curso de formação contínua** sobre **“Pensamento Crítico Contemporâneo”**, da responsabilidade do Prof. Doutor Vítor Oliveira Jorge;
- Foi organizado o **módulo de História da Arte “Práticas e representações da Arte”**, que integrou o programa do mês de Julho da **Universidade de Verão**, sendo coordenado pelo Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha;
- Realizaram-se as 12ª e 13ª edições do **Curso Livre de Iniciação ao Desenho Arqueológico**;
- Alguns membros da área de Museologia colaboraram na organização e participaram na edição do **EITEC**;
- Em parceria com a Câmara Municipal de Matosinhos, co-organizou-se o **Colóquio: Os Serviços Educativos em Museus de Arte**;
- Colaborou-se na organização do **II Encontro Internacional de Casas-Museus** (Vila Nova de Famalicão);
- Foi feita a coordenação da **exposição sobre as Múmias Egípcias** do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto;
- Realizou-se, em **Vila Nova de Foz Côa**, a **11ª Campanha de Escavações Arqueológicas no sítio pré-histórico de Castanheiro do Vento**, sob supervisão do Prof. Doutor Vítor Oliveira Jorge;

- No **Castro de São Lourenço, Esposende**, decorreu nos meses de Julho e de Agosto, uma **campanha de Escavações Arqueológicas**, sob a orientação do Prof. Doutor Carlos Alberto Brochado de Almeida, destinada ao alunos de Arqueologia, História da Arte e História;

- Durante o mês de Julho, e ao longo da primeira semana de Agosto, teve lugar, no **Concelho de Vila Nova de Foz Côa**, o **Curso Livre “Escavação dum sítio Monumental Pré-histórico: Castanheiro do Vento (Vila Nova de Foz Côa)”**;

- De acordo com o Protocolo de colaboração estabelecido em 2006 entre a VALSOUZA - Comunidade Urbana do Vale do Sousa e a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foram **publicados uma Monografia e um Atlas-Guia no âmbito da Rota do Românico do Vale do Sousa**, coordenada cientificamente pela Prof. Doutora Lúcia Rosas;

- Ocorreu a publicação do **volume 27-28 (2006/2007) da Revista *Portugalia***.

- Organizaram-se diversas **visitas de estudo no âmbito dos cursos de 1º e 2º ciclos** (Citânia de Sanfins e Museu Arqueológico – Paços de Ferreira; Museu e área Arqueológica de Conímbriga; Rota do Românico do Vale do Sousa; Convento de Santa Clara-a-Velha, Sé Velha e Convento de Santa Cruz – Coimbra; Santiago de Compostela - Espanha; Mérida – Espanha; Roma – Itália; Românico do Languedoc e Grutas do Lascoux – França);

- Foi dado apoio à **criação do GAUP**, constituído por um grupo de alunos da Licenciatura em Arqueologia;

- Apoiou-se, igualmente, a realização da **9ª edição da *Semana de História da Arte***, subordinada ao tema “Onde o Azulejo se trata”, iniciativa organizada pelos alunos da Licenciatura em História da Arte;

- Com o patrocínio da Reitoria da Universidade do Porto e a convite da **Universidade de Toronto (Canadá)**, o Prof. Doutor Vítor Oliveira Jorge deslocou-se à cidade norte-americana de **Buffalo**, para proferir conferências e realizar workshops;

- De Abril a Junho, realizou-se mais uma edição do **Curso de formação contínua sobre “Pensamento Crítico Contemporâneo”**;

- Ocorreu a participação das várias áreas do Departamento na **Mostra da UP**;

- Realizaram-se as 14ª e 15ª edições do **Curso Livre de Iniciação ao Desenho Arqueológico**;

- **Foi inaugurado**, por sua Excelência o Senhor Ministro da Cultura, o **Centro Interpretativo do Crasto de Palheiros (Murça-Portugal)**, bem como o circuito guiado por informação gráfica e texto deste sítio arqueológico, classificado como Imóvel de Interesse Público. A escavação deste Crasto decorreu entre 1995 e 2004, sob

a direcção científica da Prof. Maria de Jesus Sanches, em cujas campanhas colaboraram alunos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Arqueologia da FLUP.

A Musealização do sítio decorreu entre Janeiro de 2007 e Dezembro de 2008, também com a colaboração de alunos de Mestrado e de Doutoramento da FLUP. Deste trabalho resultou a **publicação da Monografia do Crasto de Palheiros**, coordenada cientificamente pela Prof. Doutora Maria de Jesus Sanches.

- A Prof. Doutora Lúcia Rosas coordenou a actividade desenvolvida por duas alunas do 2º ciclo de História da Arte Portuguesa, no âmbito da **Universidade Júnior**;

- O Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha, fez a coordenação científica dos **Módulos de História da Arte “As Artes nos caminhos de Cister em Portugal”, “Formas que comunicam – seis percursos pelo Mosteiro de Santa Maria de Arouca” e “Um Porto Barroco na Globalização – A Cidade e as Artes”**, no âmbito da **Universidade de Verão**;

- O Prof. Doutor Vítor Oliveira Jorge orientou a **12ª Campanha de Escavações Arqueológicas no sítio pré-histórico de Castanheiro do Vento, Vila Nova de Foz Côa**. (Estes trabalhos foram também incluídos na “Universidade Júnior” da Universidade do Porto);

- Decorreu mais uma **Campanha de Escavações Arqueológicas no Castro de São Lourenço (Esposende)**, com os alunos de Arqueologia, História da Arte e História, sob a orientação do Prof. Doutor Carlos Alberto Brochado de Almeida;

- Em Outubro, na Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, teve lugar o **I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**;

- Alguns docentes e discentes dos 2º e 3º ciclos de Arqueologia deslocaram-se a Durham, para participar e assistir à **reunião anual do TAG (Theoretical Archaeology Group Conference)**;

- Deu-se apoio à organização de um **Congresso Internacional sobre Património Arqueológico e Museologia do Vale do Douro**, a realizar em 2011, no âmbito da Exposição “Ordo Zoelarum: proto-história e romanização no Nordeste de Portugal”, pelo Museu Abade de Baçal (Bragança);

- Deu-se início à preparação do **1º Colóquio sobre a Arte e a História da Antiga Comarca da Feira** (iniciativa organizada conjuntamente pela FLUP, pelo Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, pela Diocese do Porto, e pela Câmara Municipal de Ovar);

- Deu-se início à preparação do **II Congresso Sobre a Diocese do Porto**;

- Participou-se e prestou-se colaboração na organização do ***Encontro da Comissão Nacional Portuguesa do International Council of Museums (ICOM) sobre “O Mercado dos Museus e o Ensino Superior: formação académica e integração profissional”***;

- Colaborou-se na organização do Workshop ***Showcases Inside Out***, uma iniciativa dos três Grupos de Trabalho da COST Action D42 - Chemical Interactions between Cultural Artefacts and Indoor Environment (EnviArt);

- Manteve-se a coordenação da **exposição sobre as múmias egípcias do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto**;

- Organizou-se um **Seminário introdutório no âmbito do Curso de Doutoramento em Museologia**;

- Foi apresentada a **Proposta de Doutoramento *Honoris Causa* dos Prof.s Doutores Alain Tranoy e Patrick Le Roux**;

- Deu-se início à **elaboração de uma base de dados sobre a produção científica realizada pelo DCTP**;

- Foi apresentado o **livro “Crenças, Religiões e Poderes”**, resultante da *11ª Mesa-Redonda de Primavera*;

- Foram publicadas as **Actas do Encontro sobre “Ligas Metálicas: investigação e conservação”**;

- Foi feita a **publicação on-line da obra “(novos) museus: (novos) profissionalismos”**;

- Ocorreu o lançamento do **vol. 5-6 (2006/2007) da Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património**;

- Foi publicado o **vol. 29-30 (2008/2009) da revista *Portugalia***.

