

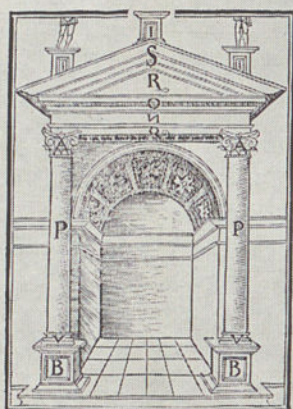
mun do da arte

N.º 5 ■ ABRIL - 1982



120800

REVISTA MENSAL DE ARTE, ARQUEOLOGIA E ETNOGRAFIA



A INTRODUÇÃO DA
ARTE DA RENASCENÇA
NA PENÍNSULA IBÉRICA

ACTAS DO SIMPÓSIO
INTERNACIONAL
INTEGRADO
NAS COMEMORAÇÕES
DO IV CENTENÁRIO
DA MORTE
DE JOÃO DE RUÃO

*14 estudos de alguns dos mais prestigiados
especialistas europeus:*

A. Bonet-Correa
A. Nogueira Gonçalves
Julián Alvarez Villar
J. J. Martín González
M. Mendes Atanásio
Nelson Correia Borges
Riccardo Averini
António Casaseca
Russel Cortez
Natália Correia Guedes
Ramón Nieto
Rafael Moreira
Jesus Úrrea Fernandez
Sylvie Deswarte

190 × 250 mm

308 páginas

87 ilustrações

Preço: 700\$00

Para assinantes de o

MUNDO DA ARTE: 490\$00

Envio à cobrança — Pedidos à EPARTUR

Sala A

Est. 6

Tab. 9

N.º 1



**mundo
da arte**
revista mensal

Propriedade:

EPARTUR — Edições Portu-
guesas de Arte e Turismo, L.^{da}
— Estrada de Coselhas,
Apartado 213
3003 COIMBRA Codex

Director:

PEDRO DIAS

Administração:

EPARTUR
Estrada de Coselhas
(Edifício Fapreco)
COIMBRA
Telefone 29343

Composição e impressão

Imprensa de Coimbra, L.^{da}
Largo de S. Salvador
3000 Coimbra

Fotografuras

Simão Guimarães
e Gráfica de Coimbra

Assinaturas:

Pedidos a EPARTUR

6 meses (6 números) 600\$00

1 ano (12 números) 1200\$00

Na capa: Sé Velha de Coimbra

— Retábulo da Capela-mor

Número avulso 120\$00

s u m á r i o

DOMINGOS DOMINGUES
ARQUITECTO RÉGIO
DO SÉCULO XIV

por Pedro Dias 2

APÓS O I CENTENÁRIO
DE LÉGER

por Fernando Pernes 8

UMA MOLDURA
SETECENTISTA

por A. Nogueira Gonçalves 20

«ROTEIRO DE COIMBRA—2»

por Pedro Dias 22

EX-VOTOS DO DISTRITO
DE VISEU

por Alberto Correia 29

COMENTÁRIOS 33

NOTICIÁRIO 42



DOMINGOS DOMINGUES

Arquitecto Régio do Século XIV

Por PEDRO DIAS

NA História da Arte de Portugal, como aliás, na de todos os países, quanto mais se recua no tempo, menos nomes de artistas se conhecem, e mais aparecem as obras conservadas desligadas deles. São raríssimos os edifícios levantados durante a nossa Primeira Dinastia de que se conhece o responsável técnico, fenómeno que se estende, na verdade, a todas as restantes disciplinas artísticas.

O motivo do presente trabalho foi a descoberta de um significativo núcleo de documentos datados do início do séc. XIV que nos permitiu alargar o conhecimento da actividade do arquitecto Domingos Domingues.

Sabe-se, desde o séc. XIV, pelo teor de uma lápide que ainda se conserva numa das paredes das naves do claustro da abadia cisterciense de Santa Maria de Alcobaça e por documentos diversos, que foi ele que construiu o referido claustro, durante o período que mediou entre 6 de Abril de 1308 e o dia 11 de Setembro do ano de 1311, obra patrocinada por D. Dinis e D. Isabel de Aragão, cuja primeira pedra foi colocada pelo Abade D. Pedro Nunes. É o seguinte o texto da lápide comemorativa da colocação da pedra fundamental:

Sub era MCCCXLVI—VIII idus aprilis dñuo Petrus Nuni Abbas Monasterii de Alcobacia posuit primarium lapidem in fundamento claustrum eiusdem loci presente dominico dominici magistro operis dicti claustrum quod videlicet claustrum iussit fieri illustrissimus dominus Dionisius rex Portugallie et algarbii cum uxore sua inclita regina domina Helisabeth in expensis propriis ad honorem Dei et gloriose Virginis

Marie omniumque sanctorum et ad gloriam et decorem predicti Monasterii pro anima sua et pro animabus progenitorum suorum in memorato monasterio honorifice sepultorum.

Tem-se, erroneamente, atribuído a um suposto mestre Diogo ou Diogo Dias a fase final das obras, e isto devido ao que escreveu o autor do *Chronicon Alcobacense* (que Frei Fortunato de S. Boaventura publicou na *História Chronológica e Critica da real abadia de Alcobaça*), mas que mais não passa de um erro de leitura ou de interpretação, como, ainda há bem pouco, o Doutor Nogueira Gonçalves deixou claro, num breve estudo incluído como apêndice ao V volume das *Obras* do Doutor Vergílio Correia (1).

Aliás, já Sousa Viterbo havia estranhado a forma anómala do nome do construtor aludido pelo cronista alcobacense, mas não havia, pelo que se deduz das suas palavras, pensado que esse dito Diogo não tivesse, na realidade, existido (2). De estranhar é que os historiadores da arte portuguesa, ou a maioria dos que a este claustro se têm referido, não tenham reflectido sobre a veracidade da notícia do cronista, dada a homogeneidade das formas da construção, o que demonstra claramente que aí só houve uma e a mesma orientação, do princípio ao fim dos trabalhos.

Recapitulando, temos por certo que, e relativamente ao cenóbio alcobacense, este se fundou em 1152, a 24 de Setembro, e, em 10 de Maio de 1178, se iniciou a construção definitiva, tendo, até então, estado os frades e serventuários instalados em situação precária. Em 1223, e ainda segundo o que as lápides conser-

vadas indicam, a par de outra documentação, os religiosos passaram-se para os edifícios novos, sendo a igreja sagrada em 20 de Outubro de 1252, como o atesta o *Chronicon Conimbricense*.

A igreja abacial de Alcobaça, como as grandes casas desta ordem, no plano físico, no da sua estrutura, e quando fundadas de raiz — por decisão de um Capítulo Geral ou por filiação — e pelo menos durante a primeira centúria da vigência da regra e dos ensinamentos de S. Bernardo, obedeciam a rigorosos esquemas adequados à vida comunitária, tal como o clarevalense a havia prescrito, e de acordo com os princípios de austeridade e rigor de vida, pedidos aos que abandonavam o século e vestiam o hábito branco.

Cister não recorria normalmente a arquitectos e construtores locais. Em Portugal, relativamente à abadia alcobacense, assim foi, tendo vindo de França, seguramente do estaleiro de Claraval, uma companhia completamente formada, constituída por aqueles que, em linguagem actual, chamaríamos técnicos especializados. Os simples alvenéis e restantes operários devem ter sido recrutados na zona de Coimbra, ou mesmo nesta cidade, onde os havia em quantidade e dado que as obras da Sé e de Santa Cruz estavam terminadas. Não nos esqueçamos também, que a região em que se implantou aquela casa dos monges brancos, era praticamente deserta, ao tempo.

Austeridade pedia S. Bernardo aos seus seguidores, austeridade essa que se teria de reflectir nas

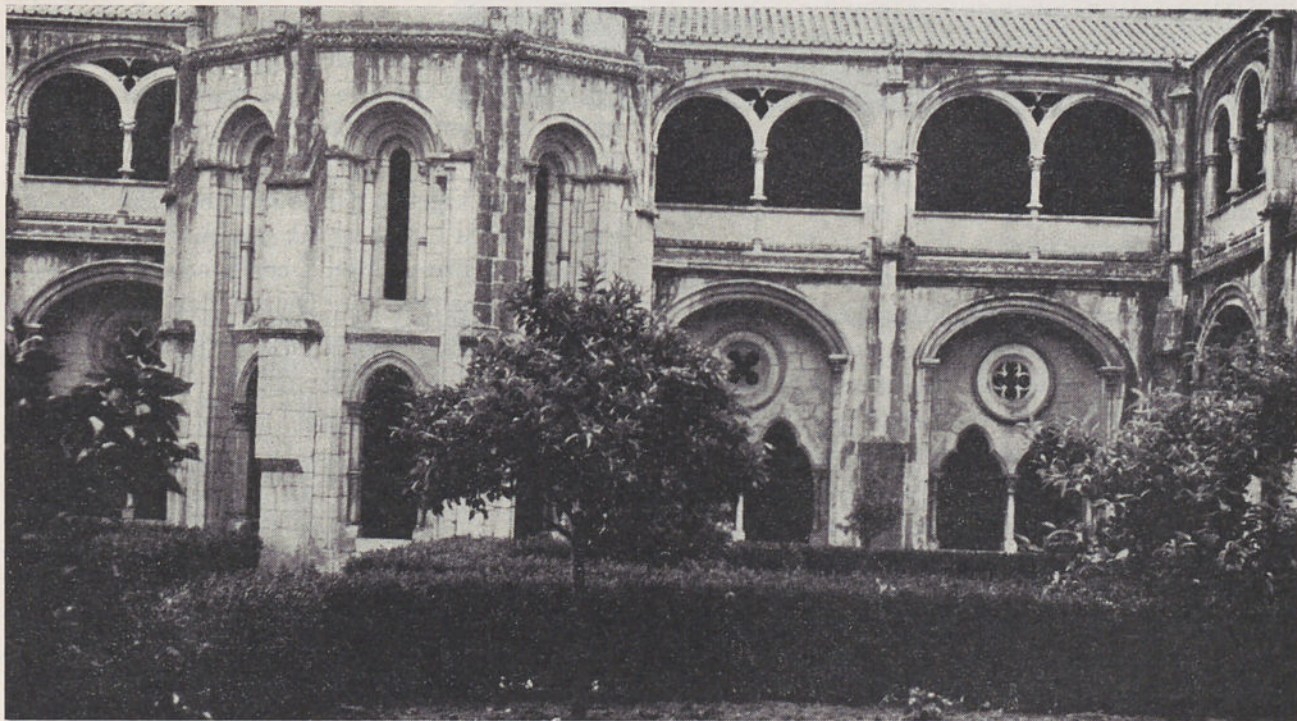
construções em que decorria a sua vida, mas, simultaneamente, exigia qualidade às obras, solidez que desafiasse os séculos e uma adequação perfeita ao quotidiano da comunidade.

Em Portugal, em 1178, e durante as décadas seguintes, a arte que se praticou era a românica que, havia pouco, atingira o seu máximo na erecção da Sé Velha coimbrã e que via, naqueles anos, levantar-se outra fábrica de vulto: a nova Sé de Lisboa. Os esquemas trazidos de França pelos *conversi*, pelos *barbati* cistercienses, irmãos leigos, nada tinha a ver com o que então se fazia no nosso território, e, também, depois de inaugurada a igreja, em meados do séc. XIII, não souberam os nossos técnicos colher nela a lição que esta possibilitava, pois ainda não estavam tecnicamente preparados para tal.

Só já em pleno século de trezentos, e por acção de Domingos Domingues, a igreja abacial de Alcobaça iria ser imitada ou, mais concretamente, iria influenciar outra construção, como adiante veremos.

* * *

O claustro abacial de Alcobaça, no entanto, já não segue os esquemas austeros e desornamentados da arte cisterciense. O fervor dos primeiros tempos perdera-se e os novos conventos ou as novas dependências feitas nos antigos já não tinham em conta os princípios tão queridos a S. Bernardo. Natural-



Claustro do Mosteiro de Alcobaça — Obra de Domingos Domingues

mente que, nestas circunstâncias, não era necessário recorrer a arquitectos da ordem, podendo entregar-se a outros as edificações que se iam fazendo.

O primeiro claustro gótico erigido em Portugal foi o da Sé Velha de Coimbra, começado em 1218 (3), num estilo muito distinto do da igreja alcobacense. Durante o século XIII não foram muitas as obras de vulto que se edificaram, começando-se estas verdadeiramente em tempo de D. Dinis, excepto algumas poucas, como a igreja de Santa Maria do Olival de Tomar e S. João de Alporão de Santarém. As ordens mendicantes fundaram inúmeras casas durante a centúria, a partir da terceira década, mas, por razões diversas, as grandes construções, algumas das quais ainda hoje existem, só se iniciaram já nos finais de duzentos ou no séc. XIV, conseguidas doações sucessivas, e vencidas as resistências do poderoso clero secular.

Pouco a pouco, no entanto, os mestres nacionais iam-se adestrando, mais por si sós, que por influências externas, numa evolução lenta mas sensível e, deste modo, o régio casal pôde entregar a um arquitecto português a construção do que viria a ser o maior claustro concluído durante todo o século de trezentos.

O afã construtivo de D. Dinis foi grande, devendo-se-lhe a erecção do mosteiro cisterciense de Odivelas, ocorrida, muito provavelmente, entre 1295 e 1305, e que teve em Antão e Afonso Domingues os seus principais responsáveis; a construção do paço real de Estremoz, dos castelos de Leiria e Trancoso, da ponte de Mucela, etc.

D. Isabel, por seu lado, e também entre outras, protegeu e incrementou as edificações dos conventos das Bernardas de Almoester e de Santa Clara de Coimbra.

Demonstrou Domingos Domingues grande capacidade em Alcobça. Quando no norte e em todo o interior ainda predominava a estética românica na maioria das construções, utilizou aqui já todos os elementos fundamentais da estrutura ogival. Lançou uma quadra ampla, abobadada de cruzaria e de piso único, como era comum na época (o superior só foi levantado no final do reinado de D. Manuel I, quando João de Castilho era, simultaneamente, mestre dos Jerónimos e Alcobça (4)). Os tramos das naves do claustro são marcados exteriormente por contrafortes de tipo tradicional, abrindo por vãos de arcos abatidos, mas preenchidos de maneira distinta, consoante as zonas: tripla arcada na ala nascente; dupla na de sul e norte, embora nesta última os arcos internos não sejam meramente apontados, mas trilobulados. Trilobulados ainda são os do sector direito da ala do poente.

Nas quatro alas o abobadamento é de esquema bastante simples, robustecido por arcos cruzeiros e

torais, mas ainda sem a cadeia ligando as chaves médias, como se tornaria típico nos abobadamentos mais avançados.

Embora preenchidos de forma distinta, os arcos dos tramos, são, como o estilo denuncia e os documentos confirmam, do mesmo mestre. A molduração de todos os elementos que integram a construção é ainda muito volumosa, de formas predominantemente arredondadas, de perfis grossos, mas, nos capitéis, anuncia-se já a fase naturalista de feição vegetal.

* * *

Até agora nada mais se sabia da actividade de Domingos Domingues. Não poderia ser um personagem obscuro do nosso panorama artístico pois, os monarcas portugueses não lhe entregariam uma obra de tanto vulto como a do claustro alcobacense se não tivesse já provado capacidade noutras construções. Porém, na verdade, os documentos que encontrámos só dizem respeito à época posterior à das obras de Alcobça, concretamente à sua presença em Coimbra, à frente da construção do convento de Santa Clara-a-Velha.

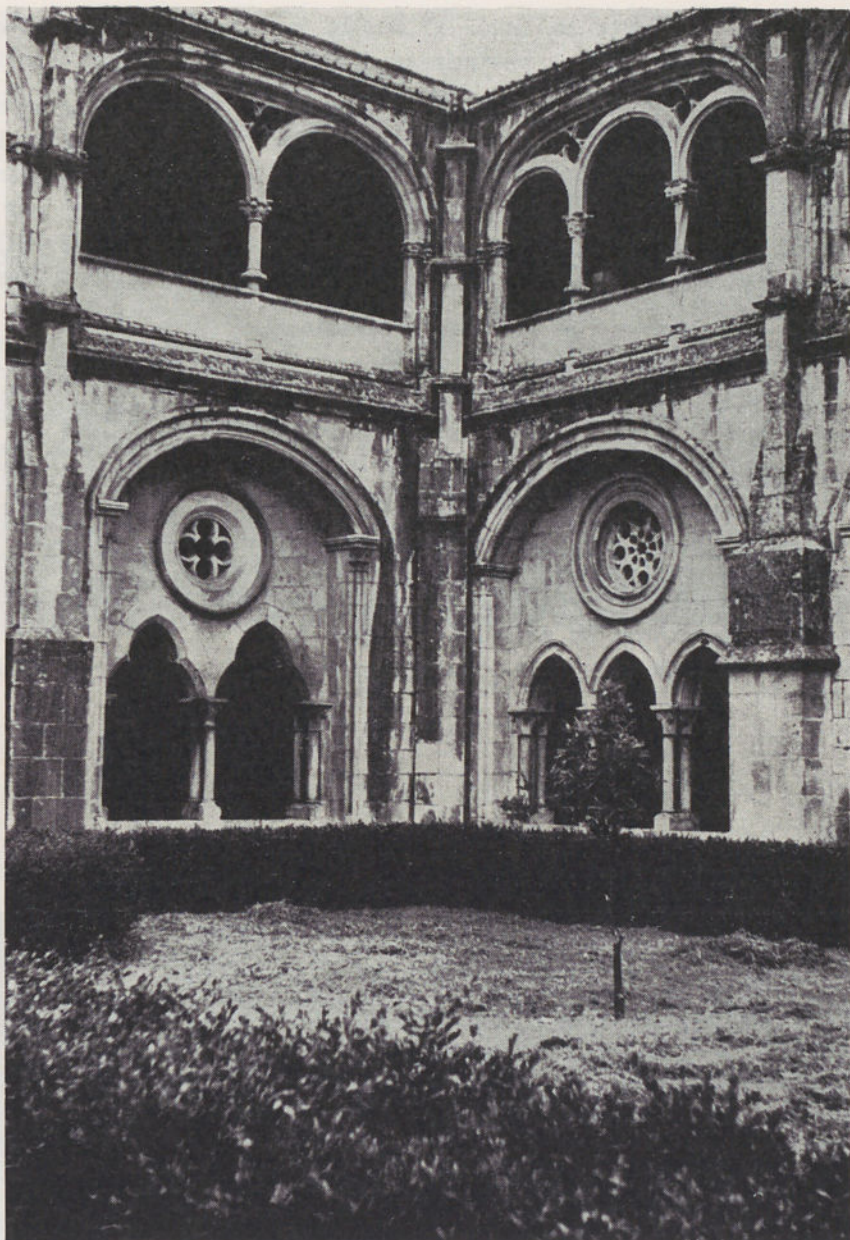
O mais antigo data de 1317, e Domingos Domingues aparece como simples testemunha de um auto notarial (5). Porém, este tem grande importância, pois, se não erramos na interpretação, trata-se da comprovação da entrada de duas irmãs do arquitecto para o convento, pois é uma doação feita ao mosteiro de Santa Clara por Domingos Martins, seguramente como dote das suas filhas, as citadas Mafalda Domingues e Maria Domingues. Nada nos garante que estas fossem irmãs do mestre arquitecto, mas os seus nomes, a circunstância da sua entrada para o convento nesta altura, e a sua presença como testemunha de Domingos Domingues, tornam plausível a hipótese.

Do ano seguinte data outro documento do cartório de Santa Clara, em que o arquitecto Domingos Domingues aparece citado como «*maestre da obra do dito moesteiro*» (6). Outros dois artistas são aludidos como testemunhas: Lourenço Martins, carpinteiro, e Domingos Infante, ferreiro. Eram, seguramente, operários das obras que então aí decorriam.

Finalmente, em 6 de Julho de 1325, Domingos Domingues emprazou um prédio situado no perímetro da freguesia de Santa Justa, onde deveria construir uma casa térrea, para ele mesmo habitar (7).

Por outro documento ainda, mais recente, datado de 11 de Março de 1331, e do mesmo cartório, sabemos que o mestre das obras era então Estevão Domingues (8), o que deve significar que o nosso biografado já havia falecido. Seria este Estevão

Claustro do Mosteiro de Alcobaça
— Obra de Domingos Domingues.



Domingues também filho do tal Domingos Martins, e, portanto, irmão do mestre, sucedendo-lhe na direcção do estaleiro? É esta uma interrogação, para a qual ainda não temos qualquer resposta.

Sabemos ainda, que, pelo menos na fase final dos trabalhos em Santa Clara, foi Vicente Domingues o mestre das obras de carpintaria (9).

Mas, vejamos algo sobre a evolução das obras do velho convento clarissa de Coimbra. A primeira fase fora da iniciativa da própria fundadora, D. Mor Dias, tendo a primeira pedra sido lançada no ano de 1286. Não se pensava ainda, ao que julgamos, em construir um edifício de tal dimensão, mas outro mais pequeno e modesto, que acabou por ser con-

cluído, ainda em vida de D. Mor, que faleceu em 1302. Grande litígio envolveu esta fundação, acabando a própria comunidade a ser dissolvida em 1311, por instigação dos frades de Santa Cruz.

D. Isabel de Aragão interessou-se pela questão e resolveu restaurar esta casa religiosa, conseguindo as necessárias licenças papais, correndo já as novas obras em 1316. No ano seguinte, instalaram-se as freiras que vieram da cidade espanhola de Zamora, para formar a comunidade.

Quando a rainha fez o seu segundo testamento, em 22 de Dezembro de 1327, ainda as obras estariam atrasadas, mas, a igreja acabaria por ser sagrada em 8 de Julho de 1330, o que prova que estava em

estado de ser aberta ao culto. O templo inicial esteve ainda algum tempo a servir de sala do capítulo, construindo-se entretanto, e ainda depois, outras dependências, tal como um claustro, a sala capitular, uns paços privativos da rainha e um hospício.

Logo, em 1331, o templo foi inundado, pelo que, de imediato, se construiu um plano mais elevado, a meio (10).

O Mondego, com as suas cheias periódicas só poupou a igreja. A grande diferença entre esta construção e as suas coevas, excepto a Sé de Évora que então se concluía, reside no facto desta ser totalmente abobadada. O corpo está dividido em três naves e sete tramos, não tem transepto, constituindo-se a cabeceira por uma capela-mor e duas colaterais, sendo aquela poligonal e estas rectangulares no exterior, e poligonais do lado de dentro. A iluminação faz-se através de altas frestas duplas e por três rosáceas, uma em cada topo e outra sobre a

porta lateral que comunicava com o desaparecido claustro.

A nave central é coberta por uma abóbada de berço quebrado, dividida por fortes arcos torais. As laterais têm abóbadas de arcos cruzados, com cadernas, mas sem arcos formeiros. Esta igreja é, de certo modo, uma imitação da abacial de Alcobaça, pois Domingos Domingues, que a vira quando do seu trabalho no claustro, tentou elevar as abóbadas laterais ao nível da central, como acontece no templo cisterciense. Faltou-lhe, porém, capacidade para se arrojar, e, após o primeiro tramo, mudou de sistema, para um compromisso com a arte tradicional.

* * *

Domingos Domingues aparece-nos, deste modo, como arquitecto que recolhe os favores do régio casal, D. Dinis e D. Isabel de Aragão, podendo



Igreja do Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra — Obra de Domingos Domingues

Igreja do Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra.

— Obra de Domingos Domingues.



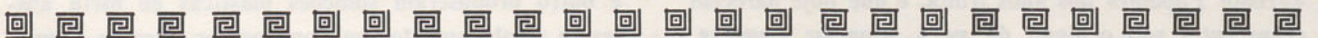
atribuir-se-lhe os dois mais importantes edifícios de carácter religioso construídos durante o seu reinado. Será, pois, de aceitar, que ele foi o mais prestigiado mestre de pedraria do seu tempo; um tradicionalista, mas também um homem hábil, pronto a arriscar e a tentar inovações, qualidade que nem todos possuíam.

Muitos edifícios levantados durante as décadas do governo de D. Dinis desapareceram, mas é possível buscar nos que se conservam elementos construtivos e decorativos que permitam identificar outros trabalhos deste arquitecto.

Não sabemos quais eram as relações de Domingos Domingues com outros mestres possuidores de idêntico patronímico, mas como as regras eram flexíveis não é fácil estabelecer elos familiares. Estevão Domingues era talvez irmão do mestre; mas o grande Afonso Domingues, nascido certamente na altura em que se levantava a obra de Santa Clara, teria alguma relação com eles? Nada mais que uma dúvida.

NOTAS

- (1) A. Nogueira Gonçalves, *Epítome cronológico dos primeiros tempos de Alcobça*, em Vergílio Correia, *Obras*, vol. V, Coimbra, 1978, pp. 228-233.
- (2) Sousa Viterbo, *Diccionario dos Architectos...*, vol. I, Lisboa, 1899, pp. 287-289.
- (3) António de Vasconcelos, *A Sé Velha de Coimbra*, Coimbra, 1930, vol. I; e A. Nogueira Gonçalves, *A lanterna corucheu da Sé Velha de Coimbra*, «Biblos», 1934.
- (4) Sousa Viterbo, *op. cit.*, vol. I, pp. 188-189.
- (5) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Santa Clara de Coimbra, Livro 9, fl. 111.
- (6) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Santa Clara de Coimbra, doc. avulsos, maço 4, man. n.º 16.
- (7) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Santa Clara de Coimbra, Livro 9, fl. 152-152 v.
- (8) Arquivo da Universidade de Coimbra, Santa Clara de Coimbra, Livro 43, fl. 11.
- (9) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Santa Clara de Coimbra, Livro 9, fl. 153-153 v.
- (10) A bibliografia sobre Santa Clara de Coimbra é variada, mas tem, na sua generalidade base na obra de António de Vasconcelos, *D. Isabel de Aragão* (Coimbra, 1894).



APÓS O

I Centenário de LÉGER

Por Fernando Pernes

OMNIPRESENTE para lá da morte física, a avassaladora personalidade de *Picasso* continua a fazer esquecer ou minimizar quanto sua volta acontece. Foi o sucedido no centenário à do genial espanhol, com *Fernand Léger* nascido à mesma data de 1881 e bem menos evocado cem anos depois. Contudo, as obras de Picasso e Léger implicam-se em comuns raízes estéticas e reiluminam conjuntamente verdades históricas, ainda assaz envolventes das angústias e crenças com que se vem tecendo o nosso quotidiano. Pintor dos mitos da terra e do sangue, Picasso foi o criador de «Guernica», grito trágico contra a opressão numa idade da morte alimentada pela tecnologia. Em Léger, a violência picassiana transmuta-se para a exaltação do mundo da máquina. E o verdadeiro rosto duma idade civilizacional desenha-se sempre na simultaneidade das suas faces conjuntas de tragédia e epopeia. Entre ambos, recorta-se assim imensa dupla verdade, nocturna e diurna, do mesmo tempo polarizável entre desesperada resistência a ameaças de destruição e a exigência de novos horizontes de crença. Num e noutro caso, essas forças tiveram concretos referentes políticos que sobre Picasso continuam ligados ao risco de vários totalitarismos holocáusticos; que com Léger se vincularam aos ideais sociais brotados no período da «Frente Popular» dos anos trinta, e que hoje parecem renascentes sob o signo de nova situação francesa.

Picasso foi (é) por excelência, o poeta da agressividade, do despojo, de exorcismo. Léger permanece-nos o criador de imagens da festa colectiva, com quem a alegria popular e sensual dum *Renoir* se converteu numa ordenação funcionalista de metamorfose do povo em proletariado. Ambos nos podem aparecer, agora, num plano bem comparável ao definido por *Goya* e *David*, no contexto da Revolução Francesa e das guerras napoleónicas. Mas nem um nem outro dos artistas modernos conjugaram a sua iconografia a específicas bandeiras nacionais ou ideológicas, não obstante a manifesta raiva anti-ditatorial e a transparência ibérica que envolve a produção dum Picasso ou a subjacência duma ancestralidade cartesiana e a fé democrática evidenciáveis na obra de Léger.

Nisso ambos souberam distanciar-se de estritas ortodoxias, impedindo que conjunta militância nas fileiras do partido comunista lhes permitisse submissão aos ditames do chamado realismo socialista. Disso também os teria defendido avassalador sentido de humor assumido com diferentes tónicas que, em Picasso, remetem para junto do sarcasmo expressionista ou do absurdo dadaísta, enquanto, com Léger, a retórica futurista ou a mística construtivista se dissolvem em vitalista «naiveté». Anti-metafísicos, um e outro propuseram soluções plásticas de meta abstracta, analogamente abandonadas por força de comum

essencial antropomorfismo que Picasso fundiu numa poética agónica de constante acento erótico e diabolista. E que com Léger se conduziu até à ambiguidade de visões entre uma natureza humanizada pela máquina e um mundo de mecanização do homem. Por vias paralelas, à luz da mais recente actualidade, Picasso e Léger surgem portanto, directamente conotados a nova consciência antropológica. Pintor de sensibilidade telúrica, Picasso fecundou caminhos para um imaginário instintivista e *biomórfico*, abrindo-se ao surrealismo, para o informalismo e daí até recentíssima «figuração selvagem». Artista de relação bem mais urbanística e tecnológica, Léger contribuiu primordialmente para novo olhar estruturalista e *mecanomórfico* na nossa condição de homens do séc. XX.

Quer o andaluz quer o normando tiveram porém, momento nodal das suas aventuras criadoras a partir do capítulo cubista da evolução da pintura contem-

porânea, capítulo que o primeiro substancialmente forjou, ao lado de *Georges Braque*, e o segundo inteligentemente seguiu na procura conjunta de novas visões do mundo, não mais fundadas sobre a captação das aparências naturalistas nem sobre a anedota narrativa, mas fundamentadas na análise metodológica ou na valorização das qualidades plásticas do objecto. Com a diferença que em Picasso, o culto pelo objecto releva de dramático lirismo pressuposto numa estética da «natureza morta», descendida das «vanitas» espanholas do século de ouro. Que em Braque análogo empenho se implica num gosto matérico de texturas, enraizavel nas tradições intimistas e artesanais de *Chardin* e do seiscentismo holandês. Que, com Léger, a objectualidade se articula à produção industrial e à lógica do mecânico, no desinteresse pelas seduções matéricas e na preocupação da nitidez estrutural das superfícies, dos volumes elementares,



F. LÉGER — «Homenagem a David» (1948-1949) — Paris. Museu Nacional de Arte Moderna.

como no apreço pelos recortes lineares e pelas cores planas.

Esse respeito do objecto, captado na sua extrema singularidade e directo impacto visual, isolado do seu contexto e uso, divorciado de todo o simbolismo, convertido em imagem nua, aproxima a arte de Léger da geração dos artistas «pop», fascinados eles também, pela presença obsessiva do novo e do rutilante, pelos elementos seriais e manufacturados. E credita o nome do pintor francês como dos maiores artistas-pontes entre duas épocas culturais da civilização contemporânea. Entre a idade da pintura europeia da primeira metade do séc. XX e uma nova arte americana, vinda após o último após-guerra.

O CUBISMO E OS MECANISMOS

De qualquer modo, lembrar o cubismo é dizer Paris. Efectivamente, no começo do século, Paris foi a metrópole artística mais importante da Europa cujos restantes centros criadores, entre Munique, a Itália e Moscovo, se estão a determinar em relação às produções parisienses, efectivadas por pintores de várias nacionalidades. Assim, o cubismo ocupa então o primeiro plano das atenções internacionais. Todavia, embora convertido num modelo plástico de validade universalmente reconhecida, o cubismo vem também sofrendo substanciais variantes. Muitas personalidades já então vêm nos arquétipos formais de Braque e Picasso, um caminho sem saída para exprimir nova situação sociológica.

Acusando o facto, no seu livro de 1912, «Les peintres cubistes», *Guillaume Apollinaire* nomeia duas tendências cubistas a que chama, respectivamente, «cubismo científico» e «cubismo órfico». Picasso figura em ambas. Na primeira, ao lado de Braque. Na segunda, junto a *Delaunay*, *Duchamp* e *Picabia*, além de Léger. A justificar essa diferenciação, Apollinaire insiste numa pretensa investigação das poéticas transfiguradoras do real pela cor pura e pela luz e que, comum aos últimos nomes citados, definiria a sua dimensão «órfica».

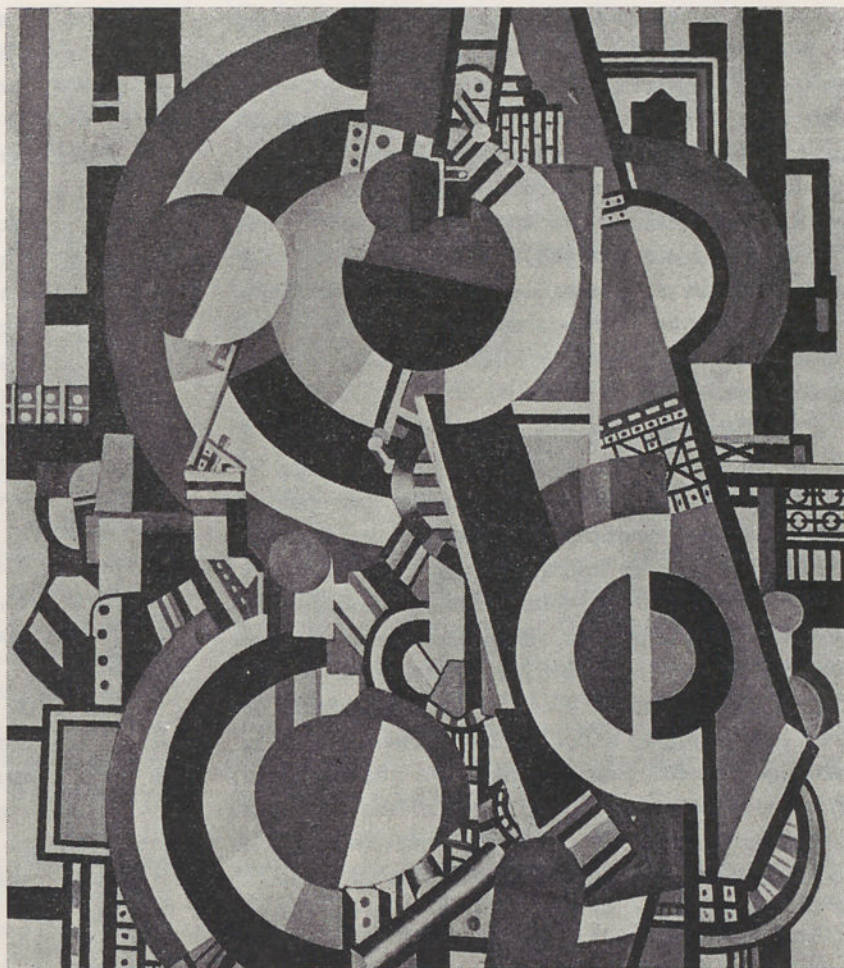
Com rigor, porém, tal característica só se constatará em plenitude nos quadros de *Delaunay*, mal se podendo projectar na obra dum *Duchamp*. Em contrapartida (excluindo Picasso) todos os outros personagens referidos serão epocalmente unificáveis, sob o denominador comum duma «estética de exterioridade» que transporta o cubismo, do recolhimento interiorista de ateliers e de «naturezas-mortas» para o espectáculo vivo dos movimentos anatómicos, do mundo mecanizado e das ruas latejantes de luz e tráfego. Por tal perspectiva aliás, melhor entenderemos o gosto das cores contrastadas de *Robert e Sonia Delaunay*, apaixonados pela velocidade, pelas iluminações

citadinas, pela alegria popular dos bailes ou desafios de futebol. Ao mesmo tempo, *Picabia* afirmava com insistência, estar-se a «ultrapassar o subjectivismo na mira de uma arte de máquina». Ainda *Picabia* em 1913, a quando do «Armony Show», dirá ser Nova York «a cidade cubista por excelência».

As palavras do futuro dadaísta, revelam-se-nos hoje, de notável densidade premonitória. É que, meio urbano extremamente mecanizado, constituído sobre as construções e tecidos rítmicos mais emblemáticos do séc. XX: os arranha-céus, as pontes de aço e cimento armado, as estruturas geométricas, as vias rectilíneas de trânsito incessante, a luminosidade feérica... Nova York irá igualmente seduzir *Duchamp*, *Léger* e *Mondrian*. Paisagem arquetipal da modernidade, nessa qualidade, a metrópole transatlântica ir-se-ia propondo capital da arte moderna universal, seguindo-se a Paris e na lógica interrelação entre uma vida social e uma vida cultural, que importa meditar, para melhor entendimento da fememologia da pintura contemporânea. Duma pintura que, após a liquidação do naturalismo pelos cubistas e expressionistas, se irá grandemente fundamentar na análise óptica do espectáculo urbano, a traduzir-se plasticamente nos volumes simplificados, nas cores lisas despojadas de «nuances», quanto em rítmicas visuais descontínuas e relacionadas com os efeitos perceptivos irradiados pelo quotidiano das montras e dos cartazes, da publicidade, das construções nuas e policromadas, numa palavra: inspirada na rua que é o imediato lugar comum, nas sociedades industriais e de massas dos nossos dias.

Antes da arte americana das últimas décadas, tal foi o envolvimento dos tempos modernos que determinou o abstracto mitológico dos futuristas italianos e dos construtivistas russos, como de muitos cubistas e abstracto-funcionalistas franceses e germânicos. Em comum, todos eles desenvolveram uma filosofia progressista cujo cenário é a cidade e que toma a máquina por talismã. À semelhança do seu amigo, o escritor *Blaise Cendrars*, *Léger* considera «a rua como uma das belas-artes». Declara também: «a nova beleza está em toda a parte. Está muito mais nas paredes brancas das cozinhas funcionais do que nos dourados salões palacianos ou nos museus oficiais». *Le Corbusier* propõe uma arquitectura de «máquinas de habitar». Multiplicam-se os textos teóricos de mitificação tecnológica. A máquina é sentida não curiosidade pitoresca, mas módulo determinante de novas formas de pensar e de sentir.

Os românticos tinham vivido na obsessão purificadora da natureza. Para vários dos mais puros artistas do séc. XX, o objecto técnico converte-se em obsessiva força vital e lúdica, sobre a qual se projectam o desejo e a angústia. Na vanguarda soviética, a máquina é sentida instrumento de libertação popular.



Na descendência do dadaísmo, inversamente, a dominante tecnológica aparece valor pessimista e convida à denúncia do absurdo em sistemas cujos poderes destrutivos se manifestam em apocalípticos conflitos bélicos. Ao longo de amplo processo evolutivo da pintura contemporânea, uma e outra destas referentes sensíveis têm pontuado, alternada ou interpenetradamente, os estágios civilizacionais da nossa alegria ou terror. Mas Léger foi um dos autênticos, raros pintores da esperança moderna. Dele se vai dar seguinte sintética notícia.

O CUBO-FUTURISMO

Filho de pequenos lavradores da Normandia, Fernand Léger começou estudos de arquitectura em Caen, depois prosseguidos em Paris onde cedo no entanto, começou a dedicar o melhor do seu tempo às artes plásticas. Em Paris, triunfam então o simbolismo e a «arte-nova» cujos modelos barroquistas de profusa decoração se impõem do urbanismo ao

vestuário feminino. A «Exposição 1900» assinala a plenitude desse gosto, enquanto a euforia universal da crença no progresso social e nos esplendores da técnica é cadenciada pelos ritmos do «can-can canaille».

Reprovado no exame de admissão ao curso de pintura da Escola Superior de Belas-Artes, felizmente para si, Léger inicia assim um processo evolutivo desintoxicado de preconceitos académicos e marcado por influências impressionistas. Nas suas primeiras obras denota-se consequentemente, acentuada franqueza de cores. Afirma-se também uma preocupação evidenciadora das formas, que se irá adensar, embora se submeta ainda a efeitos da luz atmosférica, organizada no jogo das complementares. Cedo contudo, o barroquismo e o melodioso luminístico cedem lugar ao despojamento construtivo e à orquestração de dissonâncias, nos quadros do moço artista. Para tanto, contribuíram diversos factores complementares.

Entre os pintores epocais, circulava como primeiro mandamento do seu ofício, o axioma célebre de *Maurice Denis*: «Devemos lembrar que um quadro antes de

representar uma mulher nua ou um cavalo de batalha, é uma superfície plana, coberta de cores organizadas por certa ordem». Entretanto, crescera o sortilégio de *Cézanne* que morre em 1906, deixando expressas nas obras como nas palavras, as bases da linguagem cubista: «a natureza existe mais em volumes do que à superfície... É preciso tratar tudo pelo cilindro, a esfera e o cone». Pelos mesmos anos, o jovem pintor descobre na montra duma mercearia, ladeando vassouras e escovas igualmente destinadas a venda barata, as telas maravilhosas do ingenuista *Douanier Rousseau*.

De Rousseau, Léger aprenderá para sempre, o primórdio da presença directa das formas e figuras, na franqueza duma iconografia popular que retoma concepções emblemáticas da imagem, acordando-se a antigas expressões primitivas. De *Cézanne*, reterá o empenho na construção volumétrica e numa linguagem de essencialidade plástica, não menos pressuposta na subjacência de teor abstraccionista extraível das afirmações de Maurice Denis. Em consequência de tudo isso, consigo, a análise impressionista viera-se metamorfoseando numa espécie de ampla caligrafia fraccionada, substituindo-se à imaterialidade cromática e atmosférica, quanto às anárquicas explosões coloridas do fauvismo do começo do século. De tal modo, é já das experiências de Picasso e Braque que Léger se aproxima, à volta de 1910. Todavia, ainda em gestação, o seu cubismo denuncia logo específica originalidade. Assim, consigo conserva-se o desenho dos contornos, mais ou menos rigorosamente. A acentuação contrastada dos volumes permite-lhe manter a

densidade do mundo exterior, mas o tratamento simplificado das massas e a indepentização cromática do naturalismo, distanciam-o de postulados académicos.

Paralelamente, enquanto o cubismo «científico» se fecha sobre si próprio num pulverização analítica do real, a arte de Léger projecta-se sobre anónimas figuras do trabalho ou abre-se a sendas paisagísticas, que nada têm a ver quer com implicações sentimentais, quer com as vistas pitorescas do empirismo ilusionista. Consigo trata-se, desde logo, de conceber visões conceituais tendentes à monumentalização sintética do quotidiano urbano e popular. Se já em 1907-08, na sua «Costureira» se negam a modelação e a profundidade convencionais, dos anos dez, uma série de telas dedicadas aos telhados de Paris, melhor confirma o exposto. Essas obras apresentam uma gama tonal monocromática, conforme à ascese cubista, mas do cubismo recusam o hermetismo das formas multifacetadas.

Em 1911, uma pintura apresentada no «Salão dos Independentes» integra-lhe o nome nas fileiras da mais avançada vanguarda internacional. O quadro chama-se «Nus na Floresta». Sob signio cézanneano, cântico empolgante ao esforço laboral, nele os planos constitutivos dos corpos e objectos afirmam-se pela incidência da luz. Trata-se, todavia duma claridade que nada deve a relações atmosféricas. Que se diria brotada dum sol negro (sonhado nos poemas de Rimbaud) cuja irradiação molda árvores e figuras, acusando-lhes rotundidades e repudiando a diluição volumétrica. Aí, os cubos mal existem.



F. LÉGER — «Composição com Três Figuras» (1932) — Paris. Museu Nacional de Arte Moderna.

Encontramos uma floresta susceptível de evocar as extensas arborizações dum mundo primitivo de nudez humana, mas onde os troncos arbóreos e anatómicos se ajustam como secções duma montagem de tubos mecânicos, a projectarem poéticas cosmológicas de encontro ao visionário tecnológico.

O público ficara surpreendido com a rotundidade tubular na pintura de Léger. Estamos na época em que floresceram os ismos. Por isso, o pintor será baptizado de «tubista», «boutade» vinda de encontro ao seu sentido de humor e que apenas o incita a insistir na sua linguagem de estruturas geometrizadas, agenciadas como «puzzles» e nas quais efectiva metalização da cor sublinha analogias dos elementos naturais a peças de motores.

Após «Nus na Floresta», as «Núpcias» ou a «Mulher de Azul» confirmam manifesto pendor geométrico, coexistindo com crescente ultrapassagem da ascese tonal por uma vivacidade cromática devedora de Delaunay. Ainda de 1911, «Os Fumadores» confirma tal opção por claridades tonais, correspondida a progressiva clareza estrutural. Nessa obra, formas brancas flutuam e impõem-se, quais estranhos filamentos onde se fixam rostos humanos. Um lirismo efusante, dinâmico e aéreo, dir-se-ia guiar a mão do artista, não sendo de excluir a hipótese levantada por José Pierre, admitindo influências de Chagall em cujos quadros se vêem planar nos céus, estranhas grinaldas de animais e personagens.

No entanto, diferentemente do sonhador eslavo, as composições de Léger tomam por referente objectivo o universo urbano e mecânico. No quadro referido, à semelhança do sucedido entre os futuristas, sinais miméticos e fragmentários dispõem-se sobre as superfícies. E agrupam-se em planos que se demarcam pela figuração das colunas ascensionais de fumo. São fumos artificiais, característicos do universo industrial, realidades quase imateriais, na lembrança possível do célebre vapor dos comboios, na «Gare de St. Lazare» de Monet. Porém com Léger, a vacuidade etérea materializa-se de densidade e nitidez formal, contrastando com fragmentos das coisas ou figuras reconhecíveis, em amálgamas esbatidas de de bem mais complexa legibilidade.

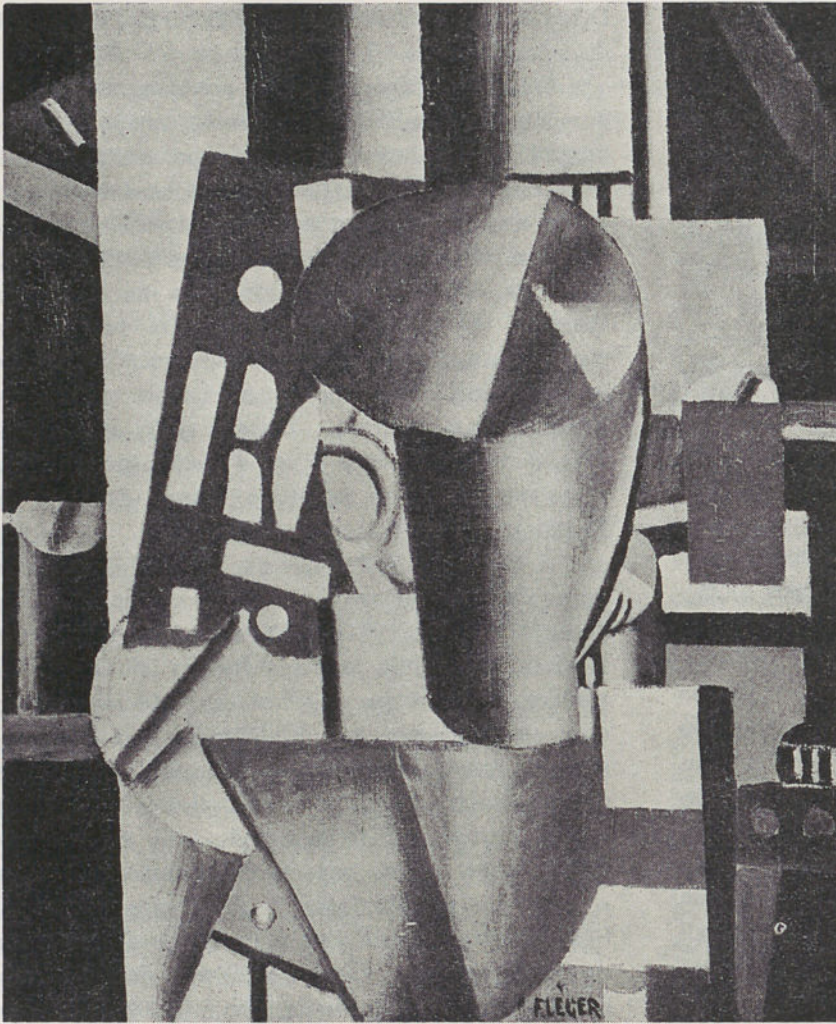
Muito da posterior evolução do pintor, irá decorrer na exploração de contrastes assim, cujo insólito é simultâneo ao reconhecimento transfigurado duma realidade tecnológica. Na sua obra, a meditação plástica do cubismo casara-se ao fervor sociológico do futurismo, podendo traduzir-se o capcioso «tubismo» de Léger para a expressão cultural de cubo-futurismo, termo definidor dos primeiros anos da sua pintura destinada à história maior do nosso século.

Em 1913, Léger começou precisamente a série denominada «Contraste de formas», composições de tangencialidade abstracta, marcadas por estrito número de cores quanto por estruturas em planos luminosos, aplicáveis a paisagens ou a figuras cada vez mais assemelhadas a «robots». Também entre 1913 e 1914, ele visita a Alemanha, pronunciando na Academia Wassilief de Berlim, duas conferências no decorrer das quais enuncia os princípios da sua estética, baseada na intensificação dos valores contrastados entre cores e estruturas geométricas. Iniciara então uma actividade de teórico de arte, longa e fertilmente mantida, a testemunhar-se no seu livro futuro «Funções da Pintura».

À época, os intelectuais dos dois lados do Reno procuravam definir novo sentido de acção artística, partindo de raízes culturais diferentes para o encontro possível dum estilo universalista na vida contemporânea. Apenas que a guerra de 14-18 irá quebrar essa aposta humanista. Mobilizado para as trincheiras, ferido em combate, Fernand Léger pôde todavia assumir a guerra noutra obra-prima da sua extensa galeria. Referimos «O Jogo de Cartas» (1917), vasto quadro onde surdos reflexos metálicos se plasmam nas configurações de homens-máquinas. São soldados-monstros com a carne transformada em carapaças de aço. Cúmplices-vítimas dum processo de massacre, a sua anatomia parece fundida na trama que eles próprios criam pela osmose do absurdo e do hierático.

Na sua plena ambiguidade, a conhecida obra concluía experiências precedentes, anunciando diferente situação evolutiva, demarcável entre 1918 a 1922 e que ficará conhecida pelo «período mecânico» de Léger. Dois títulos podem substancializar o referido período, caracterizável por luminosa metamorfose de tónicas dramáticas numa áspera mas exuberante poesia: «Os Discos» de 1918 e «A Cidade», de 1920. Por qualquer deles, afirma-se a consciencialização do urbanismo industrial, fecundada pela guerra mecanizada, e expressa numa linguagem de dominante teor abstraccionista.

Nos «Discos», formas e engrenagens circulares, vivamente contrastadas a bandas verticais e horizontais, dinamizam o espaço descentralizado e a superfície vibrante de efeitos tímbricos. «A Cidade» é idêntico nas dimensões como nas intenções. Revela-se-nos sentida proposta para orquestração harmónica do caos da publicidade e da tecnologia que já então envolve a vida contemporânea. Autêntico modelo prospectivo para diferente estilo de existência; a cidade de Léger aparece na imbricação abrupta de planos exaltados por liso cromatismo. As formas simples onde intervêm elementos gráficos, as tona-



F. LÉGER — «O Tipógrafo» (1919)
Otterloo, Rijksmuseum.

lidades douradas e vermelhas desenvolvem aí ritmos esfusiantes, constroem volumes elementares, impõem mensagens sincopadas, breves e violentas, a transporem um universo banal para a visão grandiosa do espaço colectivo.

Essa nova imagística é fruto de técnica específica, denunciada pelas palavras do autor: «os meus quadros não se realizam à maneira tradicional. São montados estudos após estudo, peça por peça. Como se monta um motor ou uma casa». Pouco a pouco, porém, tal dinamismo mecanicista ia-se convertendo em visões menos tumultuosas onde a presença humana volta a ter lugar. Apenas que aqui a humanidade nunca será entendida por carnações orgânicas ou flexões sentimentais. Surge em despojadas figurações cujos corpos se diriam, sempre e também, montados peça a peça: submetidos à lógica da máquina quanto à imperiosa estruturação inerente à superfície das telas.

O que Léger procuraria então seria o rompimento com concepções individualistas. Para isso, despersonaliza os personagens. Torna-os arquétipos-

-emblemáticos duma condição social que recorre à tipologia dum anónimo popular, cujo rosto já não será espelho duma transcendência longínqua ou de qualquer profundidade psicológica, senão antes imagem das forças duma vitalidade produtiva inerente a nova proposta humanística.

Entre o significativo «Mecânico» de 1920 e a admirável «Leitura», de 1924, poderemos fixar o essencial desse antropomorfismo mecanomórfico, progressivamente povoado por presenças femininas. Por mulheres cariátides, por vezes nus de literal saúde férrea, traçados entre o humor e o epopeico. E verificáveis, quais ídolos contemporâneos, elementos arquitecturais coordenados num reportório formal de colunas, ovais ou cilindros a contrastarem com segmentos rectangulares de fundos lisos. De facto, a figuração de Léger continua a obedecer a princípios de estrita frontalidade espacial. Desenvolve-se na extensão de rectângulos, fraccionados frequentemente por nítidas secções, e evocando a arte remota dos brasões, onde se delimitam as diferentes partes simbólicas dos con-

juntos figurativos. De quando em quando, as cores ricas dos fundos (como certos vermelhos de Pompeia) contribuem para o hierático formal da imagem. Noutros casos, fortes oposições tímbricas fazem ressaltar figuras na sugestão de estatuárias arcaicas. No entanto, nada de simbolismos nostálgicos, de alusões esotéricas, assiste a esta pintura. O que dela se encontra com expressões remotas, deriva de comum empenho numa essencialidade arquetipal que tanto ultrapassa as motivações do retrato individualizador, na modernidade de Léger, quanto as ignorara no universo antigo dos mitos, da magia ou da religião.

Numa óptica assim, melhor entenderemos certas analogias que se têm estabelecido dos quadros do pintor actual para as figurações decorativas das igrejas românicas, dos frescos etruscos de Tarquinia, se não com o hieratismo de *Piero della Francesca* ou *Ucello*. E a aceitarmos, junto a *Lukacs* e *Wölflin*, que o sentido duma arte clássica deriva sobretudo da impessoalidade construtiva e do enraizamento colectivista que a essa arte assistam, compreenderemos simultaneamente, porque o próprio Léger assaz se reclamou duma herança e duma caracterização de signo clássico para o seu trabalho.

Trabalho, entre os anos 25-30, desdobrado amplamente para a arquitectura ou para motivações gráficas, para o teatro e para o cinema, procurando o máximo de funcionalidade social na sua criatividade individual. Na realidade, em 1921 e 1925, ele colabora com os arquitectos *Le Corbusier* e *Mallet-Stevens*, desenvolvendo sincera vocação de pintor muralista, fundamentada nas potencialidades dinamizadoras do espaço pelos contrastes de cores puras, e em consonância a uma estética abstracta que acompanha experiências do *De Stijl* holandês de *Mondrian* e *Van Doesburg*. Nos anos de 1922 e 1923, assina cenários e figurinos para coreografias de *Skating Ring* (Música de *Artur Honneger*) e de *Rolf de Marc* («A Criação do Mundo» — música de *Darius Milhaud*).

No âmbito do cinema, o pintor que já em 1921 estivera junto de *Abel Gance* nas filmagens de «*La Roue*», passa a realizador com «*O Ballet Mecânico*», de 1924. Filme sem argumento, obra de planos insólitos e «geometria móvel», a realização do artista plástico resultou da montagem extremamente rápida de fotografias de *Man Ray* e de *Dudley Murphy*, tendo sido sonorizado por *Georges Antheil*.

Após esta decisiva experiência, o autor declara: «através do filme, pode conceber-se um lirismo inteiramente diferente...» Na verdade, os efeitos do grande plano permitindo as mais inesperadas metamorfoses visuais, vão-lhe influir telas, nas quais se acentuam simultaneamente poéticas de despojamento linear e rigor construtivo, vindas de contactos com o *De Stijl* e a *Bauhaus* alemã, com os construtivistas

russos ou com os puristas franceses. Aliás, com esses últimos (*Ozenfant*, *Laurencin* e *Exter*) Léger abriu em 1924, um atelier livre destinado a grande projecção internacional.

Por outro lado, a vivência da expressividade fílmica ter-lhe-ia estimulado constantes dum gosto pelo dinamismo e impacto óptico, capaz de proporcionar visões inesperadas sobre os objectos do quotidiano familiar. Talvez por isso, cerca de 1928, Léger distancia-se progressivamente das soluções de maior influência neo-plástica, permanecendo fiel a uma estética de contrastes. A evidência frontal das formas ou figuras é abandonada em prol dum espaço movimentado que se chega a configurar na vertigem de ritmos circulares. Ao mesmo tempo, renova-se a sua iconografia com elementos paisagísticos ou animais que surgem ligados a cordas ou fitas decorativas. Muito do apreço surrealista pela surpresa, pelo insólito em associações líricas ou conceituais, passa certamente para esta nova plástica conforme se confirma noutra testemunho chave da sua sensibilidade, em constante evolução. Referimos a conhecida «*Gioconda com as chaves*» (1930). Contudo, se o quadro em causa pode ser lido surrealisticamente na memória do decantado aforismo de *Lautréamont* («belo como o encontro sobre uma mesa hospitalar dum chapéu de chuva e duma máquina de costura») a sua ironia aplicada à iconolatria pela *Gioconda* (que surge ainda junto de uma lata de sardinhas), abre-se a novas implicações. Terá já muito a ver com aquela aproximação da arte à não-arte, com a interpenetração do real mais agressivo no estético mais exigente que caracterizará a pintura «pop» amplamente preludiada nas obras de Léger em torno dos anos de Frente Popular.

A credibilizar o expresso, lembre-se tão só o ciclo figurativo começado com «*Os Três Músicos*» (1932) tema que será retomado nos anos quarenta dum exílio nova-yorquino e que viera constituindo autêntico «leit-motiv» dos artistas de ascendência cubista, desde o seu tratamento por *Picasso*. Mas agora com Léger, instaura-se uma tipologia mais calorosa e populista que, inspirada nos bailes de rua, arrasta para a disciplina monumental a alegria longínqua de *Renoir*, não sem se acertar ao clima sensível dum cinema epocal, envolvente dos nomes de *René Clair* ou *Marcel Carné*. Como do outro *Renoir* da «*Marselhesa*».

Ao longo dos mesmos anos trinta, «*A Banhista*» (1931), «*Adão e Eva*» (1936), «*Composição com dois papagaios*» (1935-1939) confirmam a vinculação realística desta pintura, a definir-se num espaço indiferenciado, de oposições flagrantes entre elementos abstractos e figurativos. Léger dissera «A arte maior nasce sempre do contraponto entre dois temas

em oposição». Assim, «A Banhista» será legível no diálogo simbólico-erótico dum nu feminino e dum tronco de árvore. Por outras obras contemporâneas, a cor e a linha são desligadas entre si. Contra-põem-se no envolvimento de corpos cotejando nuvens, plantas ou pássaros de consistência metálica, estranhas formas amiboides vistas ao lado de puros elementos estruturais.

Em «Adão e Eva», o pai da nossa espécie converte-se num banhista típico, de configuração atlética e «maillot» raiado à moda epocal. A par da sua companheira, mostra um «facies» absolutamente impassível, sem qualquer dramatismo ou pudor visível. Para Léger, desdramatizada do pecado original, a aventura humana apontava para outro paraíso prometido, bem mais devedor da tecnologia do que da natureza, e no qual o trabalho se irmana à festa. Concomitantemente, a sua linguagem abstracta como se encarna pela valorização dos perfis e massas anatómicas, cujo anterior hieratismo se transmuta para efeitos feéricos sugestivos dum universo de balões ou bonecos inchados.

Tal plenitude de humor monumental-decorativo desdobrar-se-á ainda, nestes anos trinta, para a Exposição Internacional de Paris, em 1937. Aí aconteceu a revelação da «Guernica» de Picasso. Aí também, Léger apresentou uma grande pintura mural, concebida para o Palácio das Descobertas. A sua composição glorifica a electricidade, numa optimista euforia de arco-íris, fumos, sectores fabris e semáforos metálicos. Dificilmente se poderá imaginar mais radical «contraste simultâneo», entre duas expressões igualmente profundas e verdadeiras da nossa idade histórica. Para o futuro próximo, porém, o massacre picassiano iria ganhar mais angustiante razão de ser. Estamos no tempo da flamejante proposta de Léger para mudar a cor de Paris: «Teremos de contratar 30.000 desempregados para limparem as fachadas das casas. À noite a Torre Eiffel, qual chefe de orquestra, desencadeará sobre as ruas a luz de potentíssimos projectores. E no ar, os aviões vão-nos ajudar a criar uma terra feérica». Infelizmente, porém, seria o morticínio das bombas nazis que, sob os céus de França, os aviões iriam trazer em 1939. Chegava assim o período americano de Fernand Léger.

A NOITE AMERICANA E O NOVO DIA FRANCÊS

Antes, ele já estivera na América três vezes, acompanhando Le Corbusier ou para decorar a residência de Nelson Rockefeller Jr. Após a derrota francesa, embarca em Marselha, tendo por destino próximo um exílio de cinco anos nos Estados Unidos

e fértil estágio de professor na Universidade de Yale. Lá concebeu a conhecida série dos «mergulhadores» («Mergulhadores sobre fundo amarelo», 1941, «Mergulhadores circulares», 1942...) com a qual a sua pintura «clássica» conhece momento de específico barroquismo. É que, nesses quadros, as figuras constituem-se em massas orgiásticas, densamente viscosas, com gestos de aflição, e flutuantes num espaço liberto de gravidade.

Depois Nova-Yorque seria para Léger o que foi para a mais recente arte do séc. XX. O local de reflexão e síntese entre múltiplas tendências já vividas, interpenetrando-se para nova visão da realidade do nosso tempo. Pela pintura de Léger haviam penetrado o primitivismo «naif» e o conceitualismo geométrico, os clamores futuristas e o despojamento neo-plástico como até a virulência do insólito surrealista. Todos esses vectores vão agora convergir para o seu olhar da «cidade cubista por excelência», cuja trepidante vida nocturna lhe aprofunda a consciência dum côr, não apenas emancipada das fontes naturalistas, quanto independente dos objectos e situações figurativas. É o artista a explicar: «Em 1942, fiquei fascinado com os projectores publicitários da Broadway, que varrem as ruas e as pessoas de luz. Está-se aí, a falar com alguém. De repente esse alguém torna-se azul. Passa o azul e eis a mesma pessoa a surgir toda amarela ou vermelha. As cores assim, as cores dos projectores são livres. Quis proceder a análoga libertação nas minhas telas».

Tal proposta cumpriu-se na pintura de Léger. Desde logo com a «Dança», de 1942. No quadro, os personagens são apenas silhuetas vincadas por espesso e contínuo traço negro no plano, enquanto a cor lhes é exterior e se lhes sobrepõe em artifício luminoso. Dissociando figuras e valores tonais, Léger distribuía os elementos cromáticos independentemente dos objectos dispostos nas telas. A sua cor deixava de ser sinalética. Passava a funcionar exclusivamente por potenciais de acção óptica que animam as superfícies, elasticizando-as de ênfase espectacular. Acontece no entanto que os espectáculos da noite americana de Léger, arrastam consigo os sonhos dum França jovem e livre que se fixa no poderoso saber popular das suas ciclistas ou acrobatas. Que se extravasa para plantas inexistentes nas nomenclaturas botânicas, para insectos ou pássaros ignorados nas classificações dos especialistas: situáveis numa plena verdade poética onde os sinais gráficos se assemelham a flores, as cores possuem a magia movediça de pássaros, as letras resplandecem por toda a orquestração do espectro solar.

Na contrapartida realística desta fantasmagoria sempre vigorosa, a vida americana informa-lhe ainda uma irónica composição de conflito entre os esplen-



F. LÉGER — «Nus na Floresta» (1910-1911) — Museu Kröller. Muller (Oterloo-Holanda).

dores naturais e urbanos e os dejectos citadinos: «O Adeus a Nova-Yorque», completado já na Europa, em 1946.

De acordo com *Pierre Descargues*, então a obra de Léger apresenta-se sob duas facetas complementares. Há os quadros de afirmação de raro e puro vitalismo lírico, a par de composições dominadas por personagens monumentais de emblematização sociológica. A sua alternância opera-se segundo necessidades interiores do artista e coexiste à frequente interpenetração de ambos os polos criativos.

Com o regresso à França, mantem-se a referida dualidade na pintura de Léger, como toda a grande arte de todos os tempos, afinal, vivendo de cerrada dialéctica real-imaginário mas agora nele traduzida, não menos, pelo contraste duma cor abstracta e independente dos temas, com uma temática de empolgante simbologia e desejada legibilidade imediata.

Começada nos Estados Unidos, em 1943, a obra

inicialmente denominada «Os Ócios» (para depois ficar baptizada de «Homenagem a David» (1948-49)), «Acrobatas e músicos» de 1945, «A Festa no Campo» de 1946, são outros tantos capítulos do esforço logrado do pintor para conciliar depurada simplicidade expressiva à maior amplitude comunicativa. Datado de 1951, «Os Construtores» vem coroar o sentido de tal empenho onde fervorosa militância política se soube conciliar a intransigente consciência estética, alimentada pela crença na sabedoria popular como no desdém perante as retóricas discursivas.

Assim fora já na mencionada «Homenagem a David», por cuja organização figurativa se evoca a rigidez heróica do mestre neo-clássico, abrindo-a a algo de risonho sabor lúdico que eloquentemente diz, em flexões de juvenil «joie de vivre», o sentido da plenitude social na sensibilidade de Léger. A seguir, nos «Construtores» harmonizam-se de vigor e alegria, os contrastes engendrados pela simultaneidade figura-



F. LÉGER — «Elementos Mecânicos»
(1918-1923) Basileia. Kunstmuseum.

tiva dos homens, dum céu imenso e de exactas arquitecturas metálicas. A composição foi exposta na «Maison de La Pensée Française», instituição do Partido Comunista a que o artista aderira em 1945. Conjuntamente, apresentava-se um seu poema dedicado à memória de *Maiakovski*, onde se lê sobre os trabalhadores: «as suas mãos são como as suas ferramentas as suas ferramentas como as mãos. As calças deles parecem montanhas parecem troncos de árvore. Mas umas calças só são verdadeiras quando não têm vincos».

Também ele trabalhador incansável numa pintura de seiva antiquíssima, de sabor a terra, a céus ou fundições gigantes, numa pintura de repúdio pelo preconceito elitista e distante de quaisquer complacências frente ao artificialismo mundano, assim ainda,

Léger iria marcar os seus últimos anos de vida por incessante e plurifacetada actividade. A partir de 1948, com o seu ex-aluno *Roland Brice*, pratica as técnicas da cerâmica, do mosaico e do vitral, procurando outras expressões originais, subordinadas a primordial preocupação numa arte monumental da cor e do contraste. Os mosaicos para a fachada das igrejas d'Assy (1949) e de Audincourt (1951), pontuam exemplarmente essa acção de participação arquitectural em que o pintor comunista comungou com o sacerdote católico *Padre Couturier*, a fé numa liberdade espiritual sobreposta às ortodoxias, para encontrar na linguagem estética voz maior e mais universal.

Ainda da década de cinquenta, esculturas policromadas como «A Flor que marcha» (1950) ou «As

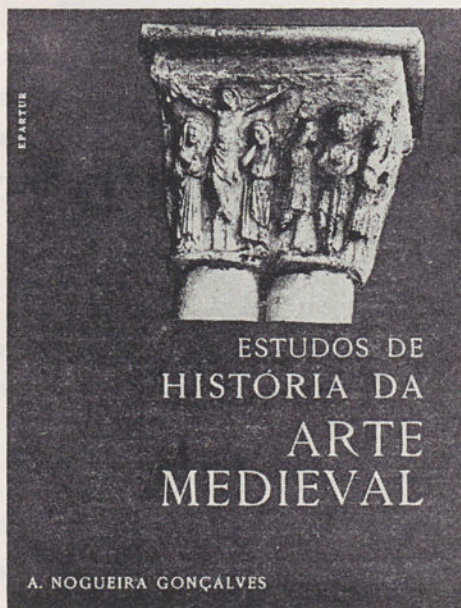
Mulheres com o Papagaio» (1952) aumentam um legado prodigioso que em 1960, pela criação do Museu Fernand Léger, em Biot, pôde ficar documentado na esplendorosa paisagem solar do Mediterrâneo, a obra arquetipal do filho dos camponeses normandos que quis e soube ser «o primitivo duma nova idade». Entretanto, Léger morreu em 1955. Deixara o seu testamento poético num último grande quadro que aqui queremos referir: «A Grande Parada» (1954). Símula figurativa arrastada do mundo do circo e da «comedia dell'arte», «A Grande Parada» perfila acrobatas e palhaços, bailarinas e cavalos numa saudação à vida que será também o adeus de toda uma época, transportável à juventude do autor por essa iconografia. «Cada tempo inventa a sua beleza», dissera o artista numa conferência significativamente intitulada «Da Acrópole à Torre Eiffel». Consigo, a beleza derivou da integração de memórias do passado no ritmo e

nas exigências da civilização da máquina, ensinando-nos que a arte está em toda a parte.

No dizer de *Roger Garaudy*, ele preparou-nos «a passagem da invenção estética à consciência comum». Através do seu olhar, vemos hoje de maneira diferente os tractores e as oficinas, a publicidade e os sinais luminosos das grandes cidades, constantes duma pintura que assumiu até ao sonho das harmonias futuras e possíveis, o concreto quotidiano dos homens de hoje.

Arte de alegria vital, a obra de Léger está pois entre nós e para lá dos seus quadros, numa crença e aposta futurante que terá de nos ser construção dos dias. Mas, independentemente de compartilharmos, ou não, as crenças políticas do artista, se na pintura moderna o socialismo tem um nome, esse bem terá de ser (não só mas com certeza também) o de Fernand Léger. ●

COLECTÂNEA DE ESTUDOS DO PROF. NOGUEIRA GONÇALVES



28 estudos sobre a arte medieval

363 páginas

78 ilustrações

250 mm × 190 mm

Preço: 700\$00

Preço para assinantes do Mundo da Arte: 490\$00

Envio à cobrança ● Pedidos a EPARTUR—Edições Portuguesas de Arte e Turismo, L.^{da}

Notas de Ourivesaria

uma moldura setecentista

Divulgar formas correntes da ourivesaria nacional é o nosso propósito a abrir esta secção. Raras serão as pessoas que tenham podido examinar atentamente as espécies de carácter litúrgico, e ainda menos as que lhes fosse dada ocasião de seguirem a evolução de formas e ornatos através duma série do mesmo tipo.

A própria reprodução fotográfica que se faz e se publica é a das espécies de excepção. Ora é das correntes que nos ocuparemos.

No entanto, a que hoje se apresenta não é comum. Encontra-se na colecção guardada no Museu Nacional Machado de Castro.

Destinava-se a oratório particular, certamente de grande família; e, com a entrada provável de noviça para convento da região e que a levasse, acabou, pela supressão monástica no século passado, de ingressar naquele conjunto.

O amor filial nato no coração de cada um levou a mandar emoldurar em prata a imagem da Senhora

com o Menino, como grande homenagem àquela que é a sintetização da Mãe ideal.

Pertence a elegante moldura à segunda metade do séc. XVIII, à época do Rococó, que entre nós abrangeu o reinado de D. José e entrou pelo de D. Maria I.

É um rectângulo envolvido das formas acidentadas da época.

Para melhor descrição pode dividir-se nas secções: base, partes laterais, remate.

A decoração a completar o traçado é quase formada só pelo motivo do *concheado*, isto é, o velho tema da concha interpretada da mais variada forma, ora alastrando com um leque, em disposição simétrica, ou mais vulgarmente em esquema irregular, ora se estende a vincar molduras, e a encher espaços, tema que deu graça e variedade à época setecentista. Vêm em seguida as folhas de acanto, reduzidas aqui em número, a completarem e a variarem o efeito. As molduras são nos traçados mistilíneos, com os repetidos temas em CC.

Nesta moldura há simetria dos lados, em contraste, porém, com as simetrias equivalentes ou as assimetrias gerais.

A base é formada pelos dois pés em traçado mistilíneo, saindo da curva inferior um botão de acantos; à linha intermédia, descida, completa-a uma concha alastrando.

Os montantes semelham pilastra em que a base é uma tarja curva e saliente lateralmente, enriquecida de acantos, e a parte alta uma pequena moldura arquitectónica inclinada, sendo a região média acidentada de outra saliência floral, pois que repugnava ao estilo os traçados direitos.

O remate, lançado sob o vago esquema dum frontão de arranques laterais interrompidos, formam-no duas curvas, a meio das quais rompe a cabeceira mais alta, com motivos concheados no corpo e em leque assimétrico no remate.

As ligações dos elementos bem estudadas, com variedade, sucessão harmoniosa de temas, produzem um todo de agrado.

O gosto amoroso de ornar o motivo religioso levou a nobre senhora da encomenda a mandar encastrear imitações de pedras preciosas já depois da obra



feita mas sem que ela tivesse sido estudada para as receber, tal como fossem gotas de água aí caídas casualmente.

E tem de se convir que a linha miniatura da graciosa N.^a Senhora e do gentil Menino bem mere-

ciam tais cuidados a quem a encomendou e à noviçazinha que talvez a levasse amorosamente para o mosteiro, como recordação e saudade materna.

A. Nogueira Gonçalves

Roteiro de Coimbra – 2

por Pedro Dias

a Sé Velha

A SÉ VELHA ergue-se, desde há oito séculos, no local onde os conimbricenses decidiram levantar o seu principal templo, sendo de aceitar que sob o seu chão repousem os cimentos de mais antigas igrejas, uma das quais fôra levantada no início do séc. XII, pelo Conde D. Henrique. A primeira pedra da construção afonsina foi lançada em 1162 e deveu-se à acção do Bispo D. Miguel Salomão, iniciando-se o culto regular em 1184.

O projecto do templo é da autoria do mestre Roberto que já, trinta anos antes, construira a Igreja de Santa Cruz. Agora, esse arquitecto de origem francesa vivia em Lisboa e veio a Coimbra quatro vezes para fiscalizar as obras e ver se o seu plano era correctamente posto em prática pelos homens que trabalhavam sob a direcção local de mestre Bernardo, certamente também francês. A partir de 1172 o estaleiro coimbrão teve à frente mestre Soeiro, por motivo da morte de Bernardo.

Até 1772 o templo serviu de Sé Episcopal, ano da transferência para a Igreja do extinto Colégio de Jesus. A partir de 1816 passou a desempenhar as funções de sede de paróquia.

O seu estilo integra-se no românico coimbrão da segunda fase, isto é afonsino. O plano testemunha o bom nível do seu autor que foi influenciado pelas igrejas de peregrinação do Caminho de Santiago que certamente percorreu quando da sua viagem, desde a sua pátria, o centro da França.

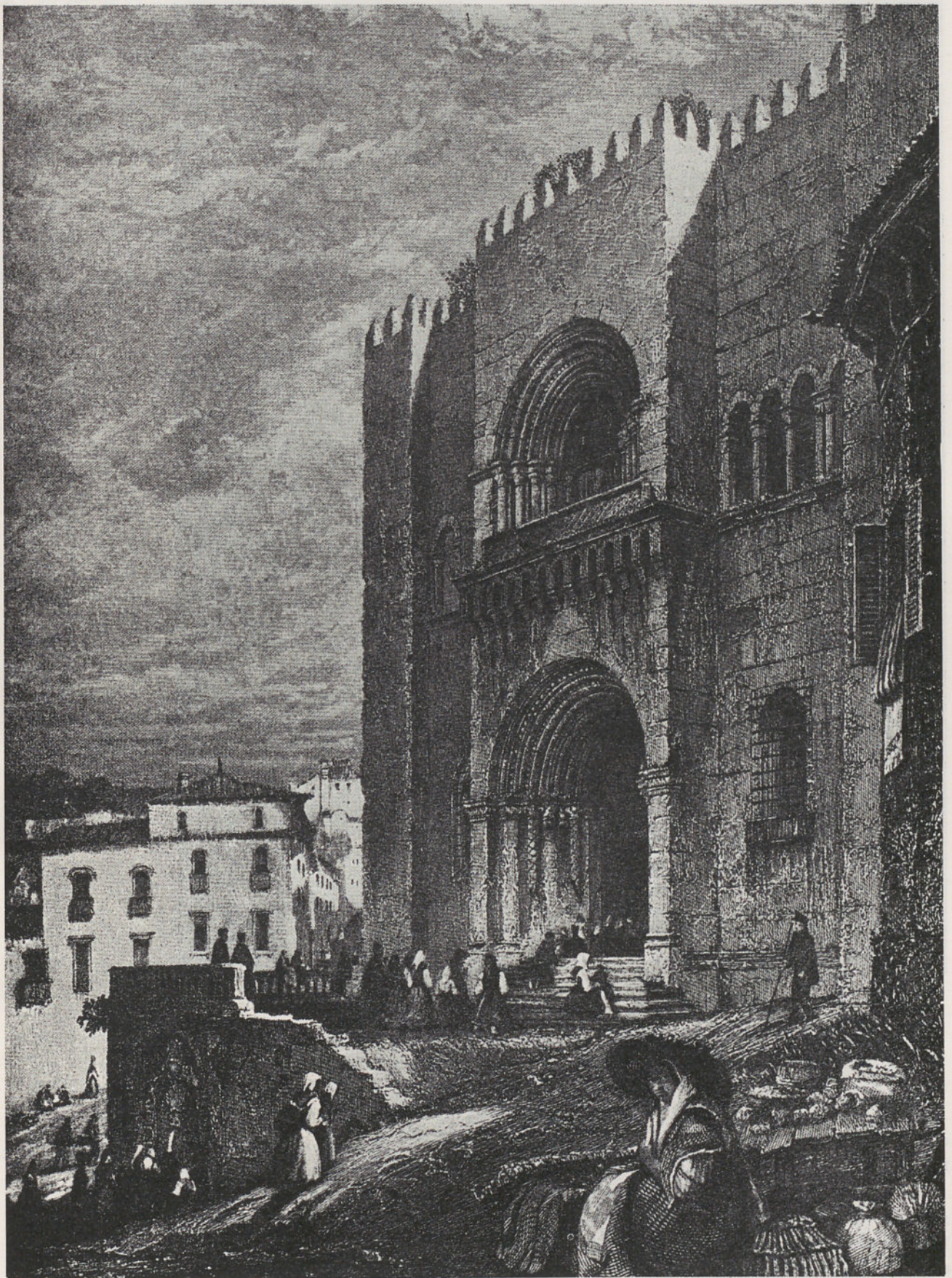
O exterior é de forma paralelepédica, o que lhe confere, desde logo, um ar de grande robustez. O porta tem um excelente traçado, no qual a decoração desempenha papel preponderante, decoração onde se vislumbram claras influências islâmicas. O grande janelão colocado sobre esta porta tem a mesma estrutura, embora menor desenvolvimento. O coroamento geral é feito por ameias de função e tipo defensivo.

Na fachada lateral esquerda abrem-se outras duas portas. A primeira é a famosa Porta Especiosa que data da década de trinta do séc. XVI e é uma das mais importantes obras de João de Ruão. O seu tipo é o dos grandes arcos triunfais do renascimento italiano. Divide-se em três zonas, em altura, patenteando o seu autor o completo domínio não só dos cânones arquitectónicos, mas também da decoração quattrocentista italiana. O medalhão da Senhora com o Menino é a mais bela das esculturas portuguesas do renascimento, na linha de Benedetto de Maiano, Rosselino e Desiderio de Settignano. Foi uma das grandes empresas artísticas do magnífico prelado D. Jorge de Almeida.

A segunda porta é a dedicada a Santa Clara e fica no topo do transepto. Estilisticamente segue o tipo da Porta Especiosa, embora mais ímples, mas a degradação a que chegou não permite inferir da sua possível autoria.

O plano interior da igreja organiza-se do seguinte modo: três naves de largura e altura desiguais, sendo a central a de maiores dimensões; o corpo dividido em cinco tramos; a nave principal coberta por uma forte abóbada de berço e as secundárias por abóbadas de arestas; cruzeiro com uma torre lanterna gótica, com a sua cúpula externa modificada no séc. XVIII. Sobre as naves laterais existe uma larga galeria, que se continua no transepto por outra mais estreita e meramente de passagem.

O retábulo principal, de excepcionais dimensões para o nosso país e para a época em que foi feito, é de madeira dourada e policromada, tendo sido executado pelos escultores flamengos Olivier de Gand e Jean de Ypres, nos anos seguintes ao de 1498,



Adro da Sé Velha. Gravura antiga do séc. XIX.

Capela do Santíssimo Sacramento, Obra de João de Ruão.



e foi o primeiro grande retábulo levantado em Portugal.

O absidiolo do lado direito foi reformado no séc. XVI, para albergar a Capela do Sacramento. Esta é coberta por uma elegante cúpula aquartelada, e no seu retábulo figuram as estátuas de Cristo e de dez dos Apóstolos, no plano superior, e dos Evangelistas, da Virgem e de outro Santo, no inferior que engloba ainda o sacrário. Foi esta obra ex-

cutada por João de Ruão em 1566 e é a mais importante obra da sua segunda fase de trabalho.

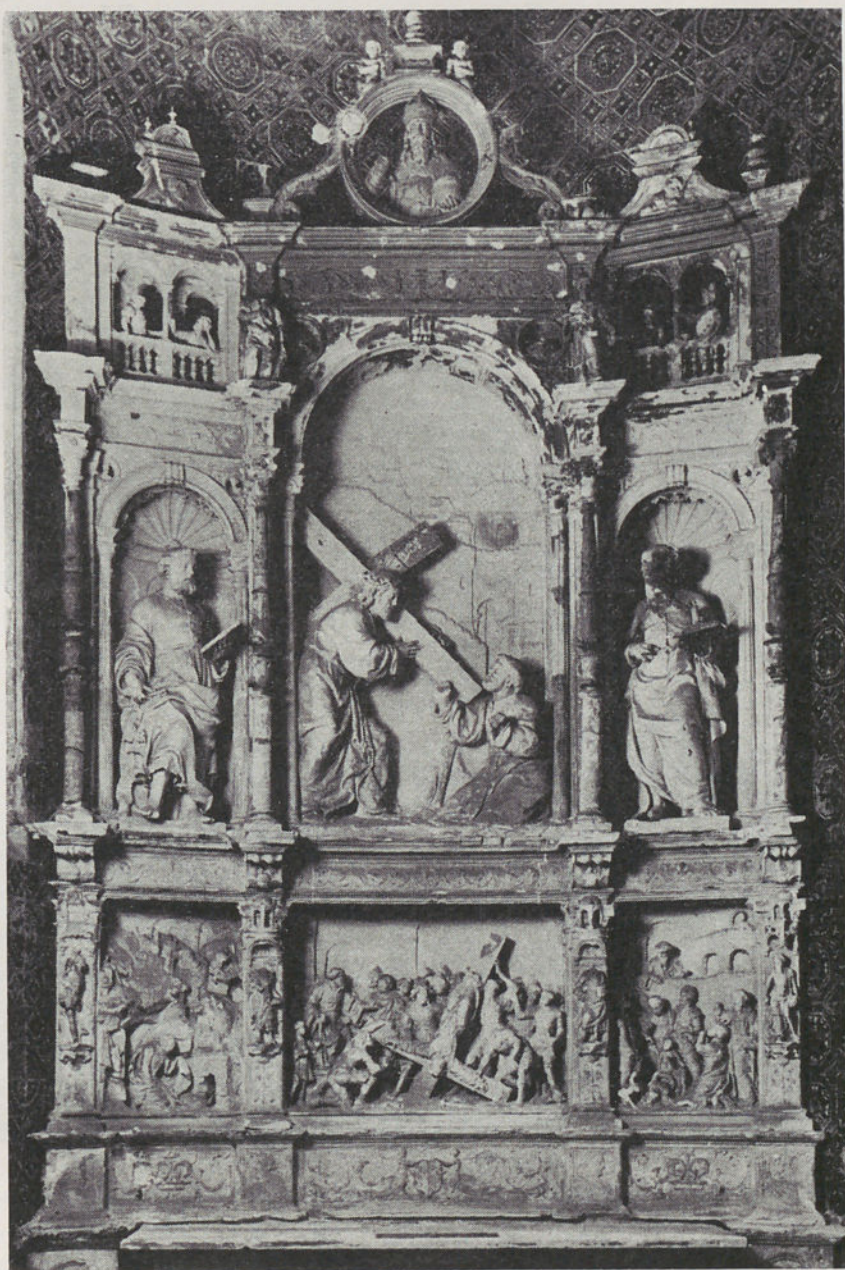
Esta capela foi encomendada pelo Bispo D. João Soares, um dos representantes portugueses no Concílio de Trento. O conjunto é uma verdadeira manifestação do espírito contra-reformista. O estilo, quer arquitectónico quer decorativo, é o maneirista, sendo o das figuras o típico da fase romanista da arte de quinhentos. Cristo, os Apóstolos e os Evan-

gelistas estão esculpidos em atitude semelhante à que teriam os Padres durante uma reunião do Concílio: Cristo é o Sumo Pontífice que preside e dita a própria Doutrina; os Padres Conciliares — aqui os Apóstolos — ouvem e acatam as palavras divinas, enquanto outros, nomeadamente os Evangelistas, confrontam os seus escritos.

O retábulo do outro absidiolo é da invocação de S. Pedro e o retábulo que possui segue o tipo coimbrão da primeira renascença, podendo atribuir-se a Nicolau Chanterène. Esta capela foi remodelada para servir de capela funerária do Bispo D. Jorge de Almeida, que aí viria a ser enterrado em campa rasa.

Nas paredes das naves laterais foram abertos pelo mestre Isidoro de Almeida, em 1636, arcos-capelas que englobam pinturas em tela, de nível e de estilo maneirista, datáveis também de meados do séc. XVII. Igualmente se pode admirar o que resta da antiga cobertura de azulejos hispano-árabes, comprados por Olivier de Gand em Sevilha em 1503 aos oleiros Fernan Martinez Quijarro e Pedro de Herrera.

Há na Sé Velha diversos túmulos da época gótica, constituindo o conjunto o verdadeiro início da actividade das grandes oficinas coimbrãs de imaginária. Na nave esquerda encontra-se o do Bispo D. Tibúrcio, da segunda metade do séc. XIII,



Capela de S. Pedro. Obra de Nicolau Chanterene, cerca de 1525.



Sé Velha. Interior da Igreja.

Arranque da estrutura interior da lanterna do cruzeiro.



com três grandes brasões adornando a arca, sendo o central de Portugal e os dois laterais os próprios do prelado. A seguir fica o de D. Vetaça, princesa bisantina, que viveu na pequena corte da Rainha Santa Isabel; é obra de Mestre, que contratou a sua execução em 1337. O jacente repousa sobre uma arca em que avulta o frontal com três águias bicéfalas, seu brasão, próprio de descendente do Imperador Aleixo Ângelo. Já no transepto fica o túmulo do Bispo D. Egas Fafes que foi também

Arcebispo de Santiago de Compostela. Data da segunda metade do séc. XIII e a arca está quase totalmente destruída, restando o jacente, como dos restantes de bom nível, posto que um pouco arcaizante.

Do lado oposto, no outro extremo do transepto, e sob um arco-sólido, fica o jacente de D. Pedro Martins, datável da transição do séc. XIII para o XIV, talvez com a mais rígida das estátuas jacentes. A arca é completamente lisa. Na nave da direita,



Claustro da Sé Velha. Obra começada em 1218.

e junto ao transepto, está outro túmulo com o jacente muito destruído e a arca lisa. Data já do séc. XIV, mas não se sabe quem era o personagem. O brasão que ostenta, com cinco vieiras não tem sido suficiente para se identificar. O último, do mesmo lado, é do Bispo D. Estevão Anes Brochado, já do séc. XIV, com a escultura bastante dura. Estes monumentos funerários não se encontram nos locais originais, mas foram para aí transportados em obras de restauração.

O claustro merece atenção especial, pois foi o primeiro edifício a ser construído em estilo gótico em Portugal, depois da erecção da Igreja do Mosteiro de Alcobaça da Ordem de Cister. As obras iniciaram-se em 1218, no reinado de D. Afonso II, que as custeou quase completamente. Um dos seus principais motivos de interesse é a decoração dos capitéis, aproximada à que viria a ser típica no apogeu do estilo, já com acentuado naturalismo.

Numa capela, logo após a entrada, está a pia baptismal, executadas por artistas locais cerca de 1530,

gótica na sua estrutura, mas renascentista na decoração, num tipo próximo do de Diogo Pires-o-Moço. Era originalmente da Igreja de S. João de Almeida, anexa ao Paço Episcopal, e foi encomendada por D. Jorge de Almeida. Serve-lhe de fundo um retábulo maneirista, dos anos oitenta do séc. XVI, já da decadência artística coimbrã.

Há várias outras capelas no claustro, das quais destacamos as duas maiores: a de Santa Maria, da transição dos séculos XIII e XIV, de três tramos, e onde se pode ver o antigo cruzeiro da Capela do Arnado, de meados do séc. XVI, e um retábulo maneirista, que estava no corpo da Igreja: o tramo médio foi alterado no início do séc. XVI. A segunda é a de Santa Catarina, também gótica, mas já do séc. XIII, de dois tramos mas de maior altura que a anterior.

Ex-Votos do Distrito de Viseu

(A TESE DE UMA EXPOSIÇÃO)

Mais de 20 000 pessoas visitaram a Exposição EX-VOTOS DO DISTRITO DE VISEU presente na cidade de Viseu (Agosto - Setembro de 81) na Feira de São Mateus, na cidade de Lamego (Novembro de 81) no Museu de Lamego, em Coimbra (Dezembro de 81) no Edifício Chiado e em Lisboa (Janeiro de 82) na Biblioteca Nacional.

A Exposição foi sempre deslumbramento para o olhar, espectáculo de sinceridade para o coração, maravilha para um raciocínio que facilmente descobria o multifacetado interesse de um belo conjunto de mais de uma centena de quadros dos séculos XVIII, XIX e XX, foi organizada pelo Centro Cultural Distrital de Viseu, Proviseu e Centro Juvenil de Arqueologia e Etnografia e resultava de um trabalho de pesquisa de Alberto Correia, Celso Tavares da Silva e João Luis Vaz.

«MILAGRES». Muitas vezes o povo designa assim os ingénuos e comoventes quadros que já (já não vai!) suspendendo no interior de pequenos templos, capelas e santuários campestres e nos quais se contava, com tocante verdade, a história da intervenção celeste solicitada com fé, em hora de aflição.

«EX-VOTO», é outro dos termos que o povo aceita menos, abreviação da fórmula latina inscrita em objectos que, como estes, tinham por missão tornar público um voto.

Por natureza própria inseridos no quadro da vivência cristã tradicional, ali se assumem com pleno sentido, testemunhos, em primeira mão, de uma fé operosa, plena de sinceridade. Daí que os encontremos, hoje ainda, em capelas e ermidas dispersas no campo, mal guardados tanta vez, sempre mais apeteendo aos criminosos depredadores do património artístico, da herança cultural cuja mais profunda significação local deve conduzir à permanência de todos os testemunhos lá aonde sua vida se apreende melhor.

Por felicidade o Distrito de Viseu é ainda singularmente rico, dezenas de capelas guardando preciosas espécies destes populares documentos de uma vida plena, onde quase uma história inteira se pode ler, sem disfarce.

O homem que se volta para Deus sabe bem que vive na «Cidade dos Homens» e é esta que se capta com maior facilidade nos quase miniaturais quadros. Ali, o espantoso fervor de «suaves milagres», pela mão de pouco experto artista, com pobreza de técnica, fraca teoria de cores, frustes desenhos, conseguiu recriar uma mensagem, estabelecer a comunicação perfeita entre o universo divino e os horizontes humanos, os traços que a pintam cheios de uma humanidade tão grande que o apelo do Alto não subjuga, nós sentimos.

Madeiras de pinho, familiares, ou o castanho também abundante na região, são o suporte mais geral desta pintura que usa a Folha de Flandres e o cartão, menos duráveis.

Morfologia pobre, fazia apoiar quase só numa superfície rectangular o discurso que se confiava a um «artista» local, podemos dizer, embora nos apercebamos que ele se possa movimentar como trovador medieval, de santuário em santuário, oferecendo o préstimo dos seus pincéis. E, de maneira empolada, de certo modo, podemos afirmar a existência de «escolas» às vezes marcadas por mais de uma dúzia de quadros dispersos por vários templos.

Os ofertantes vinham de longe, às vezes de muito

Santa Eufêmia (Penedono)
Distrito de Viseu.



Ana da Piedade Marmelo
e seu marido Manuel
do Nascimento Neto e
sua família, de Penela
agradecem o milagre
que lhes fez Virgem
Mártir Santa Eufêmia,
que tendo um boi do-
ente em perigo de vida
recorrerão à Virgem e
melhorou, no Ano de
1930.

longe, à oficina do artista, ou ao alpendre da capela, só carregados com a alegria do milagre.

De resto não ficava sendo difícil ao «pintor» ou à «pintora» (sabemos de uma mulher que o povo apelidava assim, com algum respeito) a transcrição obediente, *à priori*, ao conteúdo do milagre, quase sempre a cura de doença sem esperança, num cenário que se reduz geralmente a um quarto de doente a que é dado um tratamento de teatro.

São raros, curtos sobretudo, outros temas para que o pintor encontra sempre um tratamento próprio. Mas, ainda assim, os dramas humanos

se enumeram como acidentes vários do quotidiano, investidas de animais, ciladas de homens, perigos de guerra, e mesmo desastres no mar a que acudiam santos patronos invocados no interior.

A distribuição dos vários elementos integrantes do quadro manteve-se ao longo do tempo sem grandes alterações — uma legenda inferior identificando o miraculado, o tempo e o lugar, um espaço central narrativo e um terceiro plano onde aparecia, obedecendo a cânones rígidos de alguma maneira, a figura do patrono.

Ainda aqui o trabalho do artista ficava facili-



Milhares que se fez a Virgem da Piedade e Mãe
de Aflição, a Virgem da Carmo de Penela

Capela da Senhora da Piedade
Penela da Beira (Penedono).



tado porque se podia guiar pelo modelo que tinha próximo para observação, a imagem no altar ou no andor, ou os *registos* que copiava sem grandes interpretações, algumas vezes até acontecendo utilizar a própria imagem recortada do registo.

O levantamento completo destes pequenos monumentos fornecerá elementos preciosos para averiguar da extensão do culto de determinados patronos, da natureza da própria invocação. E daqui partir para outras deduções.

Com facilidade ressalta que a Virgem surge como patrono mais implorado sob expressivas invocações — Nossa Senhora da Piedade, da Aflição, das Necessidades, etc., e alguns santos ditos mais milagreiros — Santo António, Santa Eufêmia, por exemplo.

História Geral, História da Arte, História Religiosa... completam-se ainda com outras inúmeras informações que a mesma fonte oferece com inaudita abundância.

A grafia da legenda, as corruptelas populares, o estilo do discurso, interessam sobremaneira a

gramáticos e linguistas. E às Ciências Humanas, multifacetadas, aqui se lhe depararão raros informes de organização social, do estatuto das classes, descrições multiplicadas de usos e costumes, espantosa iconografia de mobiliário doméstico sobretudo do quarto de dormir talvez tão importante como o do traje, e este outro aspecto do enxoval doméstico na parte ligada à cama.

Arquitectura como organização de espaços exteriores. Por último (?) a Medicina que ali tem justamente documentos gráficos de doenças, dores e remédios e de uma ingénua desconfiança de uma «arte» e ciência que os homens hoje ainda não conseguiram salvarguardar de todo.

Como conclusão se reafirma a importância dos quadros votivos, fontes de uma história viva, onde maior será a notícia colhida acerca de uma condição de sofrimento do homem. Parte significativa de uma herança social que importa ser estudada, conhecida e salvaguardada. (O papel importante do autêntico Museu, talvez).

ALBERTO CORREIA

JOÃO DE RUÃO

Edição comemorativa do IV centenário da morte deste grande artista do Renascimento

por

Nelson Correia Borges



300 mm × 240 mm
190 páginas
107 ilustrações
uma edição de luxo

Envio à cobrança — Pedidos a EPARTUR

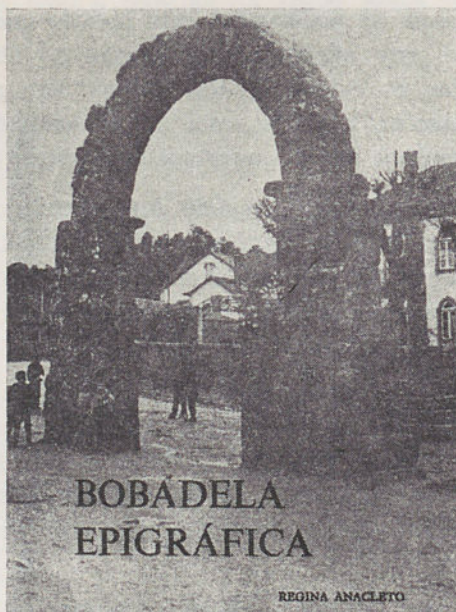
Preço de venda ao público: 800\$00 — Para assinantes do Mundo da Arte: 560\$00

UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O ESCLARECIMENTO
DE UM DOS GRANDES ENIGMAS DA HISTÓRIA
PORTUGUESA

Bobadela Epigráfica

por

Regina Anacleto



EDIÇÃO EXCLUSIVA PARA ASSINANTES DO «MUNDO DA ARTE»

240 mm × 170 mm — 84 páginas ilustradas

Envio à cobrança — Pedidos a EPARTUR — Preço 100\$00

A Pintura de Manuel da Silva:

**o imaginário da natureza
ou o sabor da terra madura**

«Eu também não sei o que é o mar.
Aguardo a madrugada, impaciente,
os pés descalços na areia.»

(EUGÉNIO DE ANDRADE)

1. Da pintura de Manuel da Silva, artista californiano actualmente residente em Portugal, guardo a lição da magia elemental, da frescura palpitante da terra. O seu imaginário é apenas e só telúrico: uma comunhão de paisagens generosas que se casam

com os trechos de água. E o mar. Os remoinhos rebeldes das nuvens. A luz cindida, em confitos de céu rasgado. E os verdes mastigados da relva, da terra arada. Um perpétuo estio onde não perpassava mais leve ressaibo de intranquilidade.

Respiro aqui o mundo dos elementos, onde a ausência física do casario branco, do labor dos homens acentua a transcendência madura, onírica, da paixão pelo infinito: os grandes espaços de cores impressas, de largas manchas desbotadas. Como na poesia de um Eugénio de Andrade (ele, também, um artista enraizado sem remissão no mundo da natureza), há aqui o amor delicado por uma arquitectura elemental, clara e despida: as palavras nuas e simples de um cerimonial arcaico, «o da comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma».



O pintor junto do painel «Paisagem de Trás-os-Montes».



Paisagem da Ericeira — tela, 1981.

A exposição que Manuel da Silva apresentou na Galeria de Arte do Casino Estoril, em Janeiro/ Fevereiro do corrente ano, vem sublinhar a turbulência deste imaginário de natureza, deste êxtase tão puro e imediatista perante a imensidão dos espaços e dos tecidos de nuvens, areia e verdura.

É curioso respirar o acto criador deste homem, que pinta «de memória» na tranquilidade do seu «atelier» (o «atelier» possível, naturalmente...) — liberto da timidez que o domina face ao objecto amado, na situação/reflexão de amarrar os valores da sensibilidade no exíguo espaço de uma tela. Uma simplicidade tocante, de telúrica paixão, marcada por referentes memoriais que o percurso de pintor/emigrante clarificam, ressalta afinal das telas — de configuração tão ampla e serena quanto o são as fontes de informação do artista. Uma comunhão de valores,

de superfícies que palpitam, de cores amadurecidas, estiais. Uma visão da natureza divorciada da visão acadêmica | «naturalista», e que se assume como interpretação «interiorizada», generosa e confiante — na medida exacta do que da personalidade de pintor posso atestar.

«A natureza é só forma e cor», assim define Manuel da Silva o aparato ideológico da produção respectiva, que prefere «a interdependência das manchas de cor como forma de expressão» e que sublinha o dinamismo de uma visão pessoal «emergente da distorção mnésica». Por isso a paleta se define em plena liberdade face à configuração cromática dos trechos de paisagem tratados: em largas manchas aqui e além tocadas por laivos de abstraccionismo, fundindo-se com o nervoso rendilhado dos céus, numa fantasia visual que prefere as nuances

de verde e azul, os amarelos tórridos ou esmaecidos, os cremes matizados dos solos arados, etc. Tudo assumido em termos de uma deliberada reinterpretação do tecido real, através de uma textura cromática plenamente emancipada, tão simples e tão peculiar na maneira de manchar ou de definir volumes e planos antagónicos...

2. Disse-me o artista que a escolha dos trechos que geralmente pinta, e o tratamento plástico que lhes imprime nas telas — geralmente de grande formato, o que permite julgar melhor das suas apetências —, justamente dependem de «imperativos profundos do sentimento preservado na recordação».

Manuel da Silva é filho de pais açorianos radicados há muito nos Estados Unidos, e transporta no seu imaginário visual de artista profundamente sensível a plasticidade e a beleza das paisagens que respirou: as Sete Cidades e o Faial, nos Açores atlânticos, a imensidão das planuras da Califórnia e do Oregon, as «marinhas» do litoral sintrense, da Ericeira e do Algarve, os poentes impressionantes do Ribatejo... São inesgotáveis fontes inspiradoras das telas que

concebe, sempre com largueza de planos no trato dos valores, uma busca da simplicidade dos instantes, uma intensa paixão pela terra e os seus elementos, na sua forma mais ardente e purificadora.

Contam-se no acervo de expositivos do artista mais de trinta certames realizados, desde 1959, em Chicago, San Francisco, Phoenix, Los Angeles, Boston, Washington, etc., etc. Em Portugal, país que começou a conhecer (e a respirar esteticamente) desde 1977, expõe com alguma regularidade desde 1980, em certames colectivos e individuais. No Instituto Universitário de Trás-os-Montes e Alto Douro, em Vila Real, a convite da Embaixada dos Estados Unidos, realizou em Janeiro deste ano uma «mostra» na qual se sentiu muito favoravelmente impressionado pela aderência recebida de parte das populações rurais transmontanas, mais sensíveis aos valores veiculados nas suas telas, aderência que — contou-me com certa revolta — brigava com a altiva indiferença de outros sectores aparentemente mais «preparados» (?) para «sentirem» esses mesmos valores. Além deste certame, expôs no Salão de Outono-81 no Estoril (onde recebeu uma Menção Honrosa), no Palácio Valenças em



Paisagem de Trás-os-Montes — tela, 1982.

Sintra (neste caso num exposição colectiva organizada pelo Rotary Clube de Sintra com o patrocínio da Câmara Municipal), e na Galeria de Arte do Casino Estoril, preparando agora uma exposição individual na Galeria Capitel, em Leiria.

Uma palavra rápida, como breve referente à formação profissional de Manuel da Silva (mas os artistas formam-se?...): cursou Belas-Artes no San José State College e no Californian College of Arts and Crafts de Oakland. Para além de uma técnica pictural apurada, certamente advinda destes estágios de juventude, afirma-se porém toda uma pesquisa interior, insatisfeita mas consumada nas pistas de reflexão, que aponta para a plenitude da natureza envolvente através de uma ardência apaixonada pela terra quente e seus apêndices, pelos céus infinitos, pelo mar tranquilo, e pelas planas perspectivas de areais, relvados e baldios, sempre dinamizadas em diagonais convergentes onde as matizes de cor se aglutinam e combinam.

Uma obra sem cedências e que, pouco conhecida ainda entre nós — a exposição recente da Galeria de Arte do Casino Estoril não terá sido ainda, em termos de impacto, a «pedrada no charco...» —, está representada em mais de quatrocentas colecções de diversos países, desde os Estados Unidos ao México, passando pela França e pela Itália, pelo Japão e por Portugal.

3. Os cinquenta e um trabalhos expostos no mais recente certame de Manuel da Silva são óleos sobre telas de formato médio ou grande, executadas entre 1975 e 1982.

Parte dos trabalhos expostos representa flores,

primulas e lírios, jarros, crisântemos ou túlipas, debruadas sobre superfícies neutras, intensamente policromas, de modelação espessa e algo dura — telas que valem, sobretudo, como grandes «frescos» ornamentais integráveis em espaços de arquitectura despidos de decoração ou como módulo para Tapeçarias. Definem uma das preocupações artísticas do pintor: a figuração de «naturezas mortas» de flores. Sem o arrojo do Manuel da Silva-paisagista, e sem o naturalismo obsessivo dos «bodegones» barrocos e academizantes (de que se conhecem tão notáveis exemplos mesmo na actualidade), transportam já toda a gama de cores da paleta do artista, bem como a sua feição dinâmica de manchar e de compôr, com dureza, em acumulações gradativas de tons quentes. É já aquela visão onírica, ardente que caracteriza o pintor.

O mais conseguido são naturalmente as suas paisagens idealizadas: o nascer-do-sol calmo da Califórnia, a virulência dos poentes na planura ribatejana, as paisagens largas e serenas dos Açores, de Trás-os-Montes, de Sintra e da Ericeira.

Algumas das composições maiores desenvolvem-se em trípticos, com a sua relação inter-painéis-volantes componentes que dinamiza a relação dualista das massas e dos montes alteados, das planuras debruadas junto a cursos de água nervosamente definidos no texto das telas, com o espectáculo turbulento das nuvens que emergem do próprio tecido telúrico e desenham formas ancestrais, manchadas e surpreendentes: veja-se o caso de uma paisagem do Faial executada sobre linho, com uma espessa acumulação gradativa de tintas e efeitos cromáticos (n.º 2); o caso, mais tranquilo mas não menos aparatoso e conseqüente (pela perfeição executiva e pela clareza do panorama natural



Aspecto da lezíria de Óbidos — tela, 1982.



despido de excrescências), dos trípticos que tratam de trechos transmontanos (n.º 4) ou de paisagens californianas (n.ºs 8-11) — autênticos «quadros de género», que indiciam uma forte personalidade de artista plástico, culto, sensível e generoso para com os seus «motivos» de contemplação e de trabalho.

4. ...Uma preocupação «pictural», não apenas plástica (diria, sobretudo, metafísica e sensual), extrapola de todo o percurso desta exposição e ressalva potencialidades definidoras de um grande «naturalista» — assim epitetado, não no sentido «clássico», neo-realista, de um João Hogan (com quem aliás Manuel da Silva teria certos paralelos de tratamento sensorial, de nostalgia simbolizante...), mas no sentido das suas preocupações temáticas e estéticas. Este neo-naturalismo sem escola, *passa o termo, se não encon-*

tra em si palpitações vanguardistas ou possibilidades de alimento pelas novas correntes picturais dos dias de hoje, não inviabiliza todavia o projecto, o sonho de Manuel da Silva: antes o Sublinha, num inusitado percurso telúrico de cores e de superfícies, vivamente sentido e apaixonadamente marcado pelos pincéis.

Eu gosto bastante desta pintura de paisagem, que me preenche o olhar e me evola de sonhos recônditos as margens da memória: o meu depoimento de vida, os meus ternos fantasmas, as paisagens emersas no fundo dos tempos, a ancianidade das longuras e dos mares inventados. Tudo isto são temas-outros, ocultos nos «retratos de natureza» de Manuel da Silva: urge descobrir-los na visualização de cada um, como se de um acto de amor se tratasse.

VITOR SERRÃO



Entre a Arte e a Indústria O Werkbund Alemão

O Instituto Alemão trouxe a Portugal, concretamente a Lisboa, Coimbra e Porto, mais uma importante exposição, neste caso, sob o título de:

*Entre a Arte e a Indústria
O Werkbund Alemão.*

É uma exposição da «Neue Sammlung» (Nova Colecção), Munique, concebida como mostra itinerante para o «Instituto Goethe para o Cultivo da Língua Alemã no Estrangeiro e o Desenvolvimento da Colaboração Cultural Internacional».

Esta exposição, que oferece uma ampla imagem das ideias e actividades do Werkbund, é baseada em livros e revistas editados por ele. A parte gráfica e os textos foram tirados das seguintes publicações: Anuários do Werkbund de 1912 a 1915; revista «Die Form» (A forma) de 1922 a 1932; e jornal «Werk und Zeit» (Obra e tempo) desde 1952.

Em Lisboa e em Coimbra, na inauguração, o Dr. Manuel Rio-Carvalho proferiu uma conferência dedicada ao tema

* * *

Produto e resultado duma primeira e incipiente reflexão quanto aos autênticos valores do trabalho desempenhado pelo homem, um grupo de artistas, industriais, arquitectos, artífices, fabricantes, comerciantes e escritores reuniu-se em 1907. O seu objec-

tivo era situar novamente a obra, o produto do seu trabalho no cerne do próprio pensamento e actividade. Adoptaram o nome de WERKBUND e nos seus estatutos ficou consignada a tarefa do «enobrecimento do trabalho industrial com a cooperação da arte, indústria e artesanato, através da formação, propaganda e adopção de atitudes comuns perante os problemas fundamentais». Ao proclamar estes objectivos, o WERKBUND assumiu-se, desde a sua fundação, como um conceito de qualidade, com base ética, no seio duma sociedade industrial essencialmente orientada no sentido do lucro. A fundação do WERKBUND constituiu um protesto contra a progressiva fealdade do meio ambiente, quer se tratasse de utensílios ou móveis, ou de moradias, habitações, lugares de trabalho, edifícios, ruas, cidades ou paisagens. Neste sentido, o WERKBUND foi simultaneamente um apelo à renovação artística, moral e social.

Os fundadores espirituais do WERKBUND — Hermann Muthesius, Friedrich Naumann, Fritz Schumacher, Hans Poelzig, Theodor Fischer — viam como motivo decisivo da decadência generalizada a alienação do produto em relação ao seu próprio criador. Daí que, para eles, o importante fosse não apenas a melhoria da qualidade dos produtos mas também igualmente o «enobrecimento» do próprio processo de laboração.

A base de unificação, que, mau grado numerosas e violentas discussões, garantiu a estabilidade e continuidade do WERKBUND foi a convicção comum de que o homem deveria libertar-se duma vassalagem alienadora e humilhante pela colaboração e acção conjunta, na medida em que a sociedade e a cultura apenas se podem constituir a partir duma acção humana livre. É evidente que estas ideias do WERKBUND, desenvolvidas em meios liberais e burgueses, correspondem à exigência formulada por Marx e Engels, no sentido de libertar o homem da alienação dentro do processo produtivo e das pressões económicas. Deste modo, e desde cedo, surgiu a interrogação se as aspirações do WERKBUND poderiam vir a realizar-se com base na ordem económica capitalista. Os fundadores do WERKBUND acreditaram nisso. Eles viram, na conjugação da arte e indústria e na transcendência criativa, não só um factor correctivo conveniente para uma indústria orientada para o lucro, mas também a solução decisiva dos problemas sociais da época e mesmo a abertura duma via dirigida ao novo sentido do que é humano. No entanto, a evolução dos acontecimentos veio a dar razão ao cepticismo quanto às possibilidades de intervenção do WERKBUND no âmbito do sistema económico vigente e sublinhar a necessidade duma atitude crítica da sociedade e economia que atravessou como orientação marcante toda a história desta instituição.

Uma das primeiras manifestações dessa história foi a exposição do WERKBUND em Colónia, em 1914, com as numerosas edificações e uma importante participação da indústria e do comércio. Na década de 20, mereceram honras de destaque as exposições «A habitação» (com a Colónia Weissenhof, em Estugarda, 1927), «Habitação e lugar de trabalho» (Breslau, 1929) além da exposição em Paris (1930). Provindo do espírito do WERKBUND surgiria a BAUHAUS, cujo fundador, Walter Gropius, assim como o director seguinte — Ludwig Mies van der Rohe, foram destacados membros do WERKBUND.

Em 1934 a instituição foi dissolvida pelos nacional-socialistas. Após uma nova fundação, em 1947, o objectivo inicial foi o de pôr em prática as ideias do WERKBUND quanto à reconstrução do país. O WERKBUND assumiu a missão de se dedicar às nossas bases elementares de vida. Assim passaram a figurar em primeiro lugar os problemas do meio ambiente no seu mais lato sentido — urbanismo, reordenação do espaço, ensino e formação — e os problemas sociais e políticos adjacentes. O WERKBUND passou a ser cada vez mais uma instância de carácter crítico e conselheiro com referência a situações ou casos concretos. Através da sua acção — «A destruição do campo» — advertiu desde

muito cedo — já em 1959 — sobre a ameaçadora deterioração das bases elementares da vida humana, ou seja, o que hoje em dia se analisa em todo o mundo sob o tema «Contaminação do meio ambiente».

DESENHOS DE LUISA GONÇALVES NO MODULO DO PORTO

No dia 13 de Março, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO — Centro Difusor de Arte do Porto mais uma exposição do ciclo Estúdios com desenhos de Luísa Gonçalves.

Nascida no Porto, em 1949, L. Gonçalves fez o curso de escultura da Escola de Belas-Artes do



Desenho de Luísa Gonçalves.

Porto. Em 1970/71 recebeu os prémios de desenho Escultor Teixeira Lopes e de Escultura do Ateneu Comercial do Porto; durante 1978 foi bolseira da Fundação Gulbenkian.

Os desenhos expostos desenvolvem em espaços brancos contíguos o grafismo de um elemento vegetal que a artista vai progressivamente abstractizando, afim de valorizar as características formais. Este elemento natural, descontextualizado e distorcido, adquire uma forte carga simbólica.

Simultaneamente será editada uma serigrafia da autora tirada por ela própria.

A exposição estará aberta até 16 de Abril, podendo ser visitada de segunda a sábado das 16 h às 20 horas e ainda aos sábados das 21 h 30 m às 23 h 30 m.

ESTUDIOS III COM ARMANDA PASSOS NO MODULO DE LISBOA

No dia 4 de Março, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO — Centro Difusor de Arte de Lisboa mais uma exposição do ciclo Estudos com pinturas e desenhos de ARMANDA PASSOS.

Nascida em Peso da Régua, em 1944, A. Passos fez o curso de Pintura da Escola de Belas-Artes do Porto.

As pinturas (óleos) e os desenhos a tinta da china desta autora são reveladores de um mundo obsecante onde a figura predominante — a mulher — nos surge como um personagem barroco, acumulado de excessos, repulsivo mas, simultaneamente, fascinante. A cor aparece-nos segundo dois aspectos, elemento de um mundo nocturno que reveste enfaticamente as mulheres disformes de gordura e carregadas de enfeites; por outro lado, num contraste, é clara e límpida, realçando o caricato da figura. Relativamente às personagens felinescas de Armanda Passos passamos constantemente de uma posição distanciada, satírica, onde o riso nos aflora os lábios, ao de uma ternura pela compaixão que as mesmas figuras nos despertam talvez, pelo muito que as sentimos próximas de nós.

A exposição estará aberta até 23 de Março e poderá ser visitada de segunda a sábado das 16 h às 20 horas.

EXPOSIÇÃO EM TOMAR SOBRE O MANUELINO

Decorrerá em Portugal, durante a Primavera e o Verão de 1983, a XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, patrocinada pelo Conselho da Europa, e que terá por tema *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*.

Desde há dois anos, o Comissariado respectivo, funcionando no âmbito da Presidência do Conselho de Ministros, tem vindo a coordenar a actividade de dezenas de especialistas de diversos ramos do saber, nos estudos preparatórios que permitirão erguer esta importante exposição, encontrando-se já os trabalhos em fase muito adiantada. Depois de Florença, Berlim, Viena, Paris, Londres e outras grandes metrópoles europeias, cabe a Lisboa acolher este certame, o maior do género, de quantos até hoje se realizaram. E se o último que teve lugar em Florença e noutras cidades da Toscana, no ano de 1980, já tinha ultrapassado todos os precedentes, a exposição organizada por Portugal será ainda maior e de âmbito mais vasto.

Lisboa será o fulcro da realização que se repartirá por diversos edifícios: Mosteiro da Madre de Deus, Casa dos Bicos, Mosteiro dos Jerónimos; Torre de Belém e Museu Nacional de Arte Antiga, tendo por temas, respectivamente: *Portugal e a Europa, mesma convergência cultural e o mar a descobrir — contribuições e perspectivas na Idade Média; Abordagem ao quotidiano nos séculos XV e XVI; Os Descobrimentos portugueses e as relações com outras zonas geo-culturais distintas, através de actividades representativas; A armaria em Portugal nos séculos XV e XVI; e, finalmente, os temas de Arte, Ciência, Literatura e Música.*

Paralelamente, serão apresentados diversos filmes realizados durante estes últimos dois anos alusivos à expansão dos portugueses pelo Mundo e às marcas

que deixaram em África, no Oriente e nas Américas; publicar-se-ão diversas obras, quer escritas nesse período quer actuais, mas tendo-o por objecto e tema; e far-se-à um grande congresso internacional sobre a incidência dos Descobrimentos sobre todos os aspectos da vida portuguesa: cultura, economia, letras, pensamento, técnicas, ciência, artes, religiosidade, etc.

Também nalgumas cidades portuguesas, para além de Lisboa, haverá exposições monográficas que terão o patrocínio do Comissariado da XVII Exposição, mas cuja responsabilidade de organização estará a cargo de outras entidades. É este o caso da exposição sobre *O Manuelino — arte de uma encruzilhada* que terá lugar no Convento de Cristo de Tomar.

Constará esta exposição de documentário gráfico — fotografias, desenhos de arquitectura, mapas, esquemas e gráficos — sobre as construções portuguesas do início do século XVI; de documentos autênticos, como contratos de obras, livros de contas, medições de construções manuelinas, etc.; de representações gráficas antigas de edifícios manuelinos; e ainda de peças de outras disciplinas artísticas que com a arquitectura e a decoração arquitectónica tenham íntima relação, como é o caso da escultura de vulto, quer em pedra quer em madeira, da pintura, da iluminura, da tapeçaria e dos tecidos, da ourivesaria e da toreutica em geral. Reunir-se-à, assim, em Tomar, um conjunto excepcional de obras portuguesas do tempo de D. Manuel e D. João III, como até hoje nunca foi feito.

Brevemente começar-se-ão os trabalhos de recuperação e arranjo das salas e dependências do Convento de Cristo onde a exposição decorrerá, o que muito beneficiará o monumento que está, em grande parte, em péssimo estado de conservação e em risco de ruína e irremediável perda.

Durante o período em que decorrerá a exposição, serão representadas em Tomar diversas peças de teatro quinhentista, concertos de música da mesma época, e proceder-se-à à edição de alguns estudos monográficos, de um catálogo da exposição e de um roteiro artístico da cidade.

A exposição será publicitada por todo o Mundo pelo Comissariado da XVII Exposição, através de cartazes, folhetos e revistas de grande divulgação, e ainda da televisão de vários países, nomeadamente de todos os da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. Estima-se que se desloquem propositamente a Tomar, através das agências de viagens que estão a trabalhar com o Comissariado, mais de 50 mil visitantes.

A organização desta grande exposição está a cargo da Câmara Municipal de Tomar, sendo o Dr. Pedro Dias, do Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra o seu responsável científico, e a *Canon-Centro de Estudos e Projectos* a entidade encarregada do seu planeamento e montagem. Toda a publicidade nacional e internacional, bem como a integração nos circuitos de visitas está a cargo do Comissariado da XVII Exposição Europeia do Conselho da Europa.



Faianças da Capôa

INDÚSTRIA DE CERÂMICA, L.DA

L O U Ç A S
DOMÉSTICAS,
DECORATIVAS
E AZULEJOS

RUA DO BURAGAL — TELEFONE 23068 — APARTADO 3 — ARADAS — 3800 AVEIRO

NOTICIÁRIO

EXPOSIÇÃO DE AZULEJOS

Com o patrocínio do Ministério Holandês da Cultura, Recreação e Obras Sociais, por intermédio da Embaixada da Holanda em Lisboa, a Câmara Municipal da Figueira da Foz vai levar a efeito uma exposição didáctica dos azulejos Delft que se encontram na Casa do Paço desta cidade. Para o efeito, aquele departamento holandês concedeu um subsídio de 15 000 florins.

Segundo relatório do técnico holandês Lunsingh Scheurleer, que se deslocou à Figueira para apreciar os painéis existentes, as particularidades dos azulejos existentes na Casa do Paço são, nomeadamente, de ainda se encontrarem no local original, desde os finais do século XVII; o de aparecerem em quantidades como em nenhum outro sítio; trata-se de azulejos holandeses fora da Holanda e, sobretudo, o de darem indícios de um contacto comercial entre Portugal e os Países Baixos por volta de 1700. Por estes motivos, os factores citados tornam os azulejos únicos e dignos de serem preservados.

De uma maneira geral, os azulejos estão em boas condições. Encontram-se arrolados e sob protecção do património nacional, 1931 azulejos com cavaleiros, 4024 com paisagens e 692 com cenas bíblicas, num total de 6647 unidades.

*

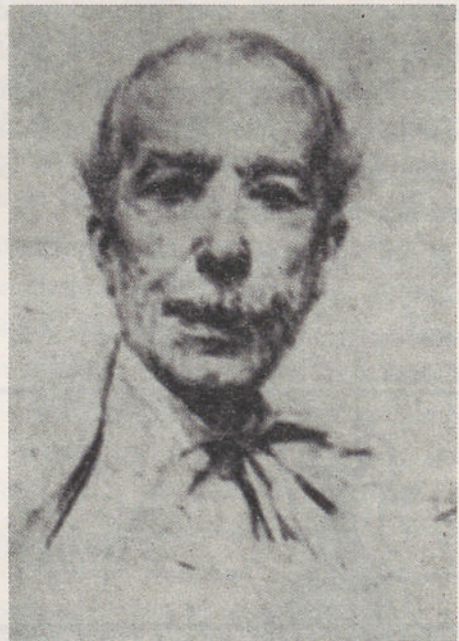
CINQUENTENÁRIO DA MORTE DO PINTOR JOSÉ MALHOA

O Ministério da Cultura e Coordenação Científica vai promover, durante os meses de Outubro e Novembro de 1983, as comemorações do cinquentenário da morte do pintor José Malhoa, figura determinante

da arte portuguesa dos finais do século XIX e princípios do século XX.

Do programa comemorativo, já aprovado pelo secretário de Estado da Cultura, destacam-se uma exposição geral da obra mais significativa de José Malhoa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, um colóquio na Fundação Calouste Gulbenkian, subordinada ao tema «Cidade e Serras na Sociedade Portuguesa do 1.º Quartel do Século XX», com especial incidência no estudo da obra simbólica de José Malhoa, e uma sessão de homenagem nas Caldas da Rainha, terra natal do pintor.

Colaboram nesta iniciativa, entre outras entidades, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Departamento de



História da Arte). O Instituto José de Figueiredo, quer para o estudo técnico do pintor quer para o restauro das obras que o necessitarem, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Sociedade Nacional de Belas Artes. Preside à Comissão executiva das Comemorações o prof. José Augusto França.



RETROSPECTIVA DE OFÉLIA MARQUES

A Galeria de S. Francisco, em Lisboa, teve exposta, desde o último dia 4 uma mostra de Ofélia Marques.

Nascida em Lisboa em 1902, Ofélia licenciou-se na Faculdade de Letras Local e foi casada com o artista Bernardo Marques. Participou no 1.º Salão dos Independentes, em Lisboa e em 1940 recebeu o Prémio Amadeo de Souza Cardoso. Faleceu em 1952.

Obras suas encontram-se em museus e colecções particulares, na Fundação Calouste Gulbenkian e no Centro de Arte Moderna de Lisboa.

*

ÁREA ARQUEOLÓGICA DE FREIXO CLASSIFICADA MONUMENTO NACIONAL

Um despacho do Secretário de Estado da Cultura classifica de monumento nacional a área arqueológica de Freixo, em Marco de Canavezes, cujos estudos se iniciaram em 1980 com o apoio do Instituto Português do Património Cultural, da Câmara de Marco de Canavezes e do Governo Civil do Porto.

As escavações já realizadas revelaram um dos sítios da época romana mais importante do Norte do País, tendo sido posto a descoberto parte de um edifício termal bem conservado e admitindo-se que

as estruturas arqueológicas se estendam por uma superfície relativamente vasta.

Há, também, indícios da existência de uma necrópole a cerca de 500 metros do local onde se desenvolvem actualmente as escavações.

A importância desta estação confirma-se ainda pelo numeroso espólio cerâmico e metálico, recolhido ao longo do tempo e hoje guardado em museus ou na posse de particulares.

Entretanto, por iniciativa da Câmara Municipal de Marco de Canavezes, toda a freguesia de Freixo foi já considerada como Zona de Protecção Urbánica.

*

ALTAR ROMANO A JUPITER EM LEBUÇÃO (VALPAÇOS)

Valpaços — Um altar romano em honra de Júpiter foi descoberto em Lebução, no concelho de Valpaços.

É uma significativa peça arqueológica, já adquirida pelo Museu Flaviense e que se encontra como suporte de uma parede de uma casa rústica pertencente a um chefe da PSP de Chaves, o qual alertou o vereador do Pelouro da Cultura do Município.

O altar contém uma inscrição cuja interpretação, embora sem carácter definitivo, é a seguinte: «A Júpiter, óptimo máximo, os habitantes da aldeia de Vagorinices, que sua vontade cuidaram de satisfazer.»

Salienta-se o facto de existirem no Museu Flaviense cerca de uma dezena de altares semelhantes.

*

5 MIL CONTOS PARA ESTAÇÕES ARQUEOLÓGICAS

A Secretaria de Estado da Cultura vai investir cerca de 5 mil contos na instalação de vedações metálicas nas estações arqueológicas de Castro Sabroso, Cidade de Terroso, Roca do Rio, Panoias, Castro de Carvalhelhos, Santa Vitória do Ameixial, Castelo Velho de Veiros, Mirobriga e Torre de Palha.

Esta acção da referida secretaria insere-se no programa do Governo para a segurança e protecção do património cultural, que abrange neste caso nove estações arqueológicas, nomeadamente, o povoado da Idade do Ferro, de Castro de Sabroso, situado

no monte do mesmo nome no concelho de Guimarães; o povoado pré-romano de Cividade do Terroso, no concelho de Póvoa do Varzim, as ruínas da Boca do Rio na freguesia de Budens (Vila do Bispo), a de Panoias, situada na freguesia de Vale de Nogueira (Vila Real); da vila romana de Santa Vitória do Ameixial no concelho de Estremoz; e por último a cidade romana de Mirobriga e a vila de Torre de Palha, situadas respectivamente, nos concelhos de Santiago do Cacém e de Monforte.

A estação arqueológica de Castro Sabroso, muito mais pequena e arcaica do que a fronteira citania de Briteiros, deve a sua excepcional importância ao facto de constituir um protótipo dos povoados da Idade do Ferro, visto não ter sofrido a influência da civilização romana. Os materiais recolhidos nesta estação, que é monumento nacional, encontram-se no Museu da Sociedade Martins Sarmento.

As ruínas do povoado romano de Cividade do Terroso, integram-se na civilização dos montes fortificados ou cultura dos Castros que remontam ao Neolítico e iniciam o seu desenvolvimento a partir de 1 milénio Antes de Cristo. O espólio recolhido nas escavações encontra-se conservado no Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto.

Posta a descoberto durante o terramoto de 1755 e estudada por Estácio da Veiga as escavações na estação de Boca do Rio, revelaram um estabelecimento de salga de peixe e uma série de edifícios de características romanas transformados, no século XVIII, em armazéns. Os materiais encontrados indicam que a zona foi uma povoação industrial, de economia baseada na pesca e nas conservas de peixe.

Panoias encontram-se vestígios de um culto lusitano-romano num santuário primitivo aberto na rocha.

Também com características romanas, bastante acentuadas, são as estações de Torre de Palma, Mirobriga e Santa Vitória do Ameixial, sendo as restantes (a de Castro de Carvalhelhos e a de Castelo Velho de Veiros) povoados primitivos.

*

MOEDA PORTUGUESA VENDIDA POR 800 CONTOS

São muito frequentes os leilões internacionais de moedas que se realizam por esse mundo fora, organizados por afamadas firmas especializadas.

Pouco habitual é, contudo, a inclusão nos mesmos de moedas portuguesas dignas de menção. Por isso merecem o devido relevo as, digamos, excepções.

Pois excepção foi a almoeda que nos fins do ano passado teve lugar em Estocolmo.

Nela foi dispersa a colecção particular de um sueco, Martin Eriksor, que deixou de coleccionar em 1953, tendo falecido onze anos depois.

Foram várias as moedas de ouro portuguesas leiloadas. Mas de entre elas sobressaiu um numisma da mais alta raridade do qual só se conhecia a existência de um unico exemplar: uma dobra de oito escudos de 1722, de Lisboa, a qual atingiu o valor de 800 contos.

Mas também foi licitado um bonito lote de cruzados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I; S. Vicente e 1/2 S. Vicente de D. João III e S. Vicente de D. Sebastião; um 1/2 justo ou espadim de D. Afonso V — que por sinal veio para Portugal — e ainda peças, 1/2 peças, escudos, 1/2 escudos, além de outras.

De Moçambique apareceram os 2 1/2 maticais com roseta e carimbos e só com roseta, num estado de conservação muito bom. Do Brasil havia um lote de moedas de 4000 reis e um dobrão de 1725 que foi vendido por 214 contos.

De salientar ainda um óptimo lote de moedas suecas, bem como peças gregas de ouro e prata da mais alta raridade.

Foi de 2 841 700 coroas suecas o total das moedas vendidas o que equivale aproximadamente a 35 mil contos.

*

MEMÓRIAS ARQUEOLÓGICAS E HISTÓRICAS DE BRAGANÇA

O Secretário de Estado da Cultura autorizou a concessão de um subsídio destinado à execução do IV volume das «Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança» pelo Museu do Abade de Baçal.

As «Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança», obra da autoria do padre Francisco Manuel Alves (1865-1947), abade de Baçal, constituem um trabalho de exemplar sentido crítico e rigor científico, em que praticamente todos os elementos colhidos da tradição oral foram confirmados por especialistas e agremiações nacionais e estrangeiras.

Erudito e investigador, o Abade de Baçal imprimiu às suas obras um cunho profundamente humanista, socorrendo-se, em simultâneo, de bibliografia especializada e de fontes históricas, o que lhe permitiu estudar o homem trasmontano, tanto no aspecto psicossomático, como no seu relacionamento com as instituições e tradições locais.

Em homenagem ao ilustre trasmontano que durante a primeira metade do nosso século a cultura portuguesa, o Ministro da Instrução Pública conferiu, em 1935, ao Museu Municipal de Bragança a actual designação de Museu do Abade de Baçal.

Este Museu, notável nos domínios da arte sacra, arqueologia e etnografia, remonta a sua fundação ao último decénio do século passado, fruto do labor de um grupo de bragançanos, de que é justo salientar o nome do Coronel Albino Pereira Lopo. Sob a sua direcção abriu ao público, em 14 de Março de 1897, o Museu Municipal de Bragança, instalado no edifício dos Paços do Concelho. Com a preciosa colaboração da igreja, designadamente do bispo D. José Alves Mariz e do Abade de Baçal, conseguiu o Museu enriquecer o seu espólio a ponto de ser transformado, por decreto de 13 de Novembro de 1915, em «Museu Regional de Obras de Arte, Peças Arqueológicas e Humanísticas de Bragança». Por sugestão do artista e museólogo José de Figueiredo, de quem era amigo, foi, em 1925, nomeado o padre Francisco Manuel Alves director conservador do Museu.

Actualmente, o Museu do Abade de Baçal encontra-se instalado no edifício do antigo Paço Episcopal e tem vindo a desenvolver, em toda a região de Trás-os-Montes, um importante trabalho de dinamização cultural, na linha de pensamento do seu patrono para quem os museus, além da específica finalidade de conservação das espécies, se deveriam assumir como reais estabelecimentos científicos, «escolas de educação artística e mental».

*

CONFERÊNCIAS NO MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO PELO DR. MÁRIO DE CASTRO HIPÓLITO

Subordinado ao tema «Função social da moeda na Antiguidade Clássica (Grécia e Roma) Mário C. Hipólito, Professor de Numismática da Faculdade de Letras de Coimbra, realizar-se-ão no Museu Nacional de Machado de Castro, pelas 21,30 horas, quatro conferências nas seguintes datas:

22 e 29 de Março

19 e 26 de Abril

Estas conferências basear-se-ão em diapositivos de moedas gregas e romanas. Entre outros aspectos, serão abordados aspectos artísticos.

Em cada sessão haverá uma exposição de cerca de 50-60 minutos, seguida de período de diálogo.

COLÓQUIO DE ETNOGRAFIA MARÍTIMA

A Comissão Executiva das Comemorações e a Câmara Municipal estão a organizar a Colóquio «SANTOS GRAÇA» de Etnografia Marítima, que decorrerá nesta cidade de 22 a 24 de Outubro do ano em curso.

O temário abrange dois aspectos:

1.º — relação e afinidades culturais entre as colmeias pescadeiras da Galiza e de Portugal;

2.º — Análise da Obra de Santos Graça:

— Etnografia

— Museologia

— Jornalística

— Política

Estão já inscritos, entre outros, as seguintes individualidades:

EUGÉNIO DA CUNHA E FREITAS, Historiador; FLÁVIO GONÇALVES, do Centro de História da Univ. do Porto; FERNANDO CASTELO BRANCO, da Universidade Livre, Lisboa; JOAQUIM PACHECO NEVES, Escritor; Dr. SANTOS JÚNIOR, Etnólogo; JOSÉ ANTÓNIO FALCÃO, da Faculdade de Ciências Sociais; JOSÉ MARQUES, do Centro de História da Universidade do Porto; JOSÉ MATOSO, da Faculdade de Ciências Sociais; JOSÉ ROSA ARAÚJO, invt.-história local; MÁRIO CLÁUDIO, Escritor; OCTÁVIO LIXA FILGUEIRAS, do Centro de História da Univ. do Porto; SANTANA DIONÍSIO, Ensaísta; VÍCTOR SÁ, do Centro de História da Universidade do Porto.

O carácter de algum modo restrito deste colóquio visa alcançar as maiores graus de objectiva, profundidade, tendo em atenção a gama complexa de perspectivas em que aquela questão central deverá ser abordada. Assim, e ao lado dos etnólogos, a quem o nome e a obra do patrono deste encontro fazem irrecusável apelo, torna-se imperativo a colaboração de outros investigadores, vindos de áreas concorrentes no âmbito das ciências sociais: Geografia Humana, Arqueologia, História, Economia, Sociologia, Demografia.

Por isso ainda podem inscrever-se as individualidades que, nestas áreas, estejam interessadas em participar.

O Secretariado do Colóquio funciona na Biblioteca Municipal «ROCHA PEIXOTO», com o telefone n.º 62066.

*

EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DO ELEVADOR DO BOM JESUS

No dia 25 de Março comemorou-se o 1.º centenário da inauguração do Elevador do Bom Jesus

do Monte, obra que na época teve grande repercussão e representou um melhoramento importante para aquele Santuário e para Braga.

O grande obreiro daquela polémica iniciativa foi Manuel Joaquim Gomes, industrial a quem Braga ficou a dever diversos melhoramentos que já renunciavam a aproximação do séc. xx.

Como foi oportunamente anunciado, a ASPA em colaboração com o Museu da Casa Nogueira da Silva, decidiu comemorar a referida efeméride, organizando uma exposição que pretende relembrar o que foi aquele acontecimento e procura esboçar a história do aparelho e da sua utilização quotidiana.

Para o efeito conta já com o apoio da Confraria do Bom Jesus, que franqueou os seus arquivos para a realização da investigação necessária, e dos descendentes de Manuel Joaquim Gomes, os quais forneceram interessantes elementos documentais e iconográficos sobre o seu antepassado.

A ASPA, que aguarda igualmente o apoio da Câmara Municipal, vai propor que o nome de Manuel Joaquim Gomes seja atribuído a uma das novas artérias da cidade, perpetuando a memória de um homem que Braga injustamente tem esquecido.

*

PROGRAMA DA SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES

EXPOSIÇÃO DE ARTE AMERICANA (Salão)

No dia 3 de Março pelas 21,30 h. inaugurou-se a Exposição (Música-Som-Linguagem-Teatro: Gravuras de Crown Print-Press) que engloba obras de John Cage, Tom Marioni, Robert Barry e Joan Jonas, exposição de artistas que contribuíram para a Arte Conceptual dos anos 70.

Próximas Exposições (Salão)

FANTASPORTO — de 23 de Março a 12 de Abril.

Engloba obra litográfica de Wunderlich, fotos de Karin Sze'Kessy e Colectiva de Arte Fantástica Portuguesa que inclui Síntese Retrospectiva de António Areal.

O PAPEL COMO SUPORTE — de 16 de Abril a 5 de Maio

ARTE MODERNA — de 10 de Maio a 9 de Junho

EXPOSIÇÃO ORGANIZADA PELA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE DESIGNERS — de 14 a 30 de Junho

PICASSO (90 Gravuras)

Exposição itinerante em Espanha e Portugal organizada pelo Ministério da Cultura Espanhola, durante o mês de Julho

GALERIA DE ARTE MODERNA

— Grupo 3.4.5. — de 3 a 23 de Março (mini-tapeçaria)

— Maria José Risques Pereira — de 26 de Março a 12 de Abril (Desenhos)

— Caetan — de 14 de Abril a 4 de Maio

— Maria Beatriz — de 6 a 26 de Maio

— Eduardo Nery — de 28 de Maio a 17 de Junho

— Nelson Dias — de 19 de Junho a 9 de Julho

— Renato Cruz — de 12 a 31 de Julho

GALERIA DO 1.º ANDAR

— Eduardo Nery — de 18 de Março a 7 de Abril

— Fernando Lemos — de 12 a 27 de Abril

— «O Princípio da Colagem» — de 3 de Maio a 3 de Junho-Exp. histórico-documental e de originais de artistas alemães (Beuys, Wostell, Jochen Gerz, Jiri Kolar, Bernard Schultze, etc.) organizada pelo Instituto Cultural para Relações com o Estrangeiro de Estugarda.

— Mário Roseira — de 9 a 30 de Julho.

*

COMITÉ EUROPEU PARA A XVII EXPOSIÇÃO EUROPEIA DE ARTE, CIÊNCIA E CULTURA

Com a presença de representantes de diversos países europeus e altos funcionários do sector de Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa, realizou-se em Lisboa nos dias 16 e 17 de Março a segunda reunião do Comité Europeu para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura.

Na reunião que decorreu nas instalações do Ministério dos Negócios Estrangeiros e que foi presidida por Pedro Canavarro, Comissário-Geral para a XVII Exposição, foram analisadas as listas de empréstimo de peças por parte dos diversos países europeus, bem como tratadas ainda, questões administrativas, preparação do catálogo, publicidade e promoção mundial da Exposição «OS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES E A EUROPA DO RENASCIMENTO», que animará culturalmente a cidade de Lisboa e o País, entre Abril e Setembro do próximo ano.

O que é a XVII Exposição Europeia?

Desde 1954, sob os auspícios do Conselho da Europa, diversos países organizam grandes expo-

sições de arte, pretendendo por um relevo uma cultura europeia, fonte de um património cultural comum.

Em 1983, Portugal organizará a XVII Exposição, subordinada ao tema geral «Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento». O seu objectivo é demonstrar o contributo português para a formação de uma unidade europeia, assente em novas bases científicas e culturais a partir do período renascentista. Para essa nova Europa não foram de pouca importância os conhecimentos sobre o homem e sobre o mundo adquiridos e transmitidos pelos portugueses, navegadores, cientistas ou artistas.

*

CICLO DE CONFERÊNCIAS SOBRE ARTE ESPANHOLA EM COIMBRA

Organizado pelo Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra tem estado a decorrer um ciclo de conferências dedicadas à arte espanhola, e que conta com a participação de professores das Universidades de Salamanca, Valladolid e Madrid.

Durante o passado mês de Março realizaram-se já quatro sessões. No dia 11 o Doutor Juan José Martín González tratou da *Tipologia do retábulo barroco*, enquanto o Doutor Jesús Fernandes proferiu uma conferência que teve por tema *A arquitectura cortesã espanhola do séc. XVIII*. Após os professores valisoletanos, quinze dias depois, a 25 e 26, foi a vez dos docentes da Universidade de Salamanca. O Doutor Caamano Martínez versou *Aspectos do gótico hispano-flamengo*, enquanto o Doutor Alvarez Villar dissertou sobre a actividade de *Zurbarán em Guadalupe*.

O ciclo de conferência continuará nos próximos meses com intervenção de mais especialistas espanhóis, docentes de outras universidades.

*

PROGRAMA DE ACTIVIDADES PARA O 2.º TRIMESTRE DE 1982 DO MUSEU DA NAZARÉ

ABRIL A MAIO

— *Convívio com um Amigo: o livro ao teu encontro*
Bibliotecas itinerantes para crianças e jovens,

a circular pelas Escolas e Associações de Cultura e Recreio

ABRIL A JUNHO

— *Redol e a Nazaré*

Exposição itinerante do Museu patente na Escola Secundária Francisco Rodrigues Lobo (Leiria). Catálogo editado pelo Museu (1980).

Em colaboração com a Escola e o Turismo de Leiria.

14 A 30 DE ABRIL

— Dia Internacional dos Museus

A Nazaré na pintura e na escultura

Obras de:

— Alberto de Sousa, Alfredo e Raquel Roque Gameiro, Martins Barata, Jorge Barradas, Eduarda Lapa, Guilherme Filipe, Irene de Sá Natividade, Lázaro Lozano, Lino António;

— Simões de Almeida, Henrique Moreira, Luís Fernandes, Juan Avalos, João Fragoso e António Paiva.

Exposição

18 DE MAIO A 27 DE JUNHO

1 A 15 DE JUNHO

— *O Passado da Nazaré visto pela Criança*

Exposição de fotografia infantil resultante dos trabalhos iniciados em Abril.

Comemoração do Dia Mundial da Criança em colaboração com as Escolas

*

ACTIVIDADES PARA O 2.º TRIMESTRE DE 1982 DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

EXPOSIÇÕES NO MUSEU

Abril

- Realismo Fantástico
promovida pela Embaixada da Áustria
- Heinrich Zille
gravador e fotógrafo, na Casa-Museu Fernando de Castro
(anexo do Museu Nacional de Soares dos Reis)
- O Mobiliário em Lordelo
na Casa-Museu Fernando de Castro (anexo do Museu Nacional de Soares dos Reis)

Maio

- O Pintor Frederico Ayres
- Cartazes de Picasso (dia 18 de Maio Dia Internacional dos Museus)

Junho

- Iconografia da Praça Nova e seu Monumento

EXPOSIÇÕES FORA DO MUSEU

- A Lã — Exposição Itinerante ao Serviço das Escolas
(Rio Tinto, Vila Nova de Gaia, etc.)

ACTIVIDADES FORA DO MUSEU

- Em Freixo de Espada à Cinta
Exposição/Venda de Artesanato, para estudo, defesa e promoção do Artesanato de Freixo de Espada à Cinta.
- Exposição da seda, em Bragança, data a confirmar
- Traje Mirandês, na Casa de Ramalde, data a confirmar

SERVIÇOS EDUCATIVOS

- Visitas orientadas a exposições temporárias
- Acção no exterior
- Acção em colaboração c/ professores de diferentes níveis.
- Oficinas para crianças.
- Oficinas para adolescentes e pré-adolescentes.
- Oficina de Olaria
para trabalhadores, estudantes e Professores de trabalhos Manuais.
- Colaboração de uma monitora na exposição Itinerante «A lã».

XII CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGIA CLÁSSICA

O Congresso terá lugar em Atenas e está previsto para inícios de Setembro de 1983.

Este 12.º Congresso terá o seguinte programa:

A — O fenómeno do Clássico: definição, origem e apogeu.

B — O Classicismo: propagação, herança, transformações e reacções no mundo helenístico e romano.

Estão previstas sessões plenárias e sessões especializadas.

Considerando a amplitude do tema, a eleição das comunicações científicas a debater é da responsabilidade do Comité Organizador.

A taxa de inscrição custa 15 Dólares, e os pedidos devem dirigir-se ao *Sekretariat des XII. Internationalen Kongresses fuer Klassische Archaeologie, Ministère de la Culture et des Sciences, Direction générale des Antiquités, Aristeidou 14, z. Hd. Mme. A. Platonos, Athen, Grécia.*

*

ENCONTRADOS TRÊS TÚMULOS MICÊNICOS

Três túmulos micênicos datáveis do XIII de antes da nossa Era, e entre os quais se encontra um de um personagem real, foram encontrados na Grécia, na região de Peloponeso, em Pellada, na Lacónia.

De grande importância qualquer deles, destaca-se no entanto o de um membro de uma família régia, de um príncipe, de excepcional construção e de dimensões invulgarmente grandes.



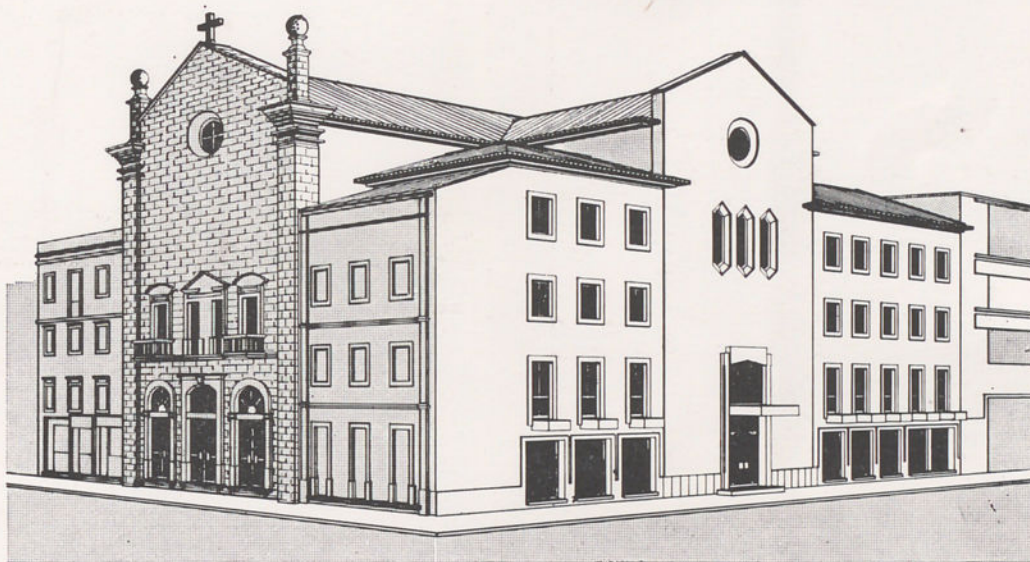
METALÚRGICAS DO EIXO, LDA.

LAVA-LOUÇAS EM AÇO INOXIDÁVEL 18/8
ACESSÓRIOS PARA: BICICLETAS — MOTORIZADAS

TELEFONES 93601 - 93462 :: TELEX 26052 Rodi P :: APARTADO 1 :: EIXO — 3800 AVEIRO



EDIFÍCIO SOFIA COIMBRA



destinado a:

PARQUEAMENTO AUTOMÓVEL

CONSULTÓRIOS

CENTRO COMERCIAL

ESCRITÓRIOS

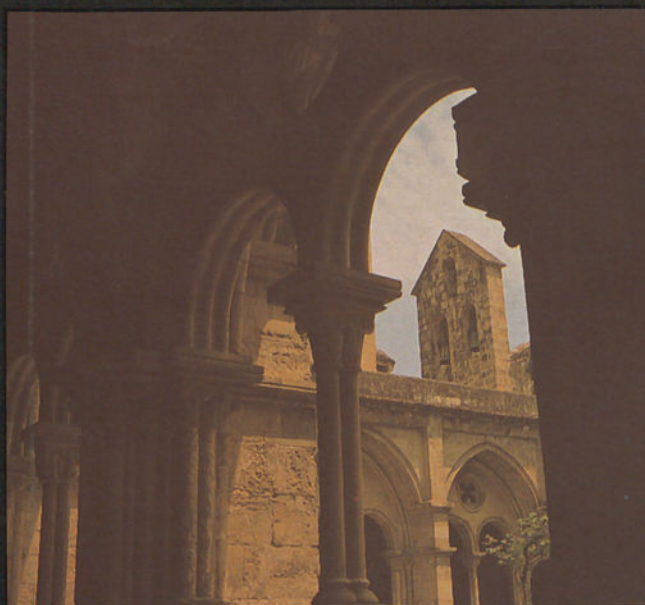
um empreendimento de:

EMPRESA DE CONSTRUÇÕES CIFERRO, LDA.

RUA DA SOFIA, N.º 47 — TELEF. 25423-24

3001 COIMBRA Codex

COIMBRA



Dois
mil
anos
de
história

