

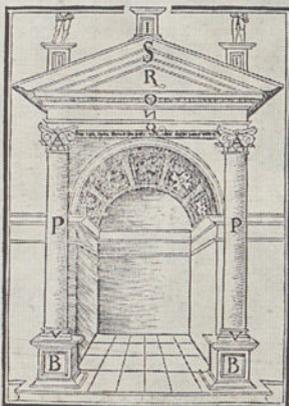
# mun do da arte

N.º 6 ■ MAIO – 1982



120\$00

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

**mundo  
da arte**  
revista mensal

Propriedade:

EPARTUR — Edições Portu-  
guesas de Arte e Turismo, L.<sup>da</sup>  
— 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.<sup>da</sup>  
Largo de S. Salvador  
3000 Coimbra

Fotogravuras

Simão Guimarães  
e Gráfica de Coimbra

Assinaturas:

Pedidos a EPARTUR

6 meses (6 números) 600\$00  
1 ano (12 números) 1200\$00

Na capa: Igreja da Misericór-  
dia de Mangualde (Foto Prazeres)

Número avulso 120\$00

s u m á r i o

A ACTIVIDADE DE GASPAR  
FERREIRA EM TERRAS DO  
INTERIOR BEIRÃO

por Alexandre Alves . . . . . 2

ACERCA DA TECNOLOGIA  
DA ÁGUA NAS TERMAS  
ROMANAS PÚBLICAS

por Telo Canhão . . . . . 8

DA GÉNESE DO SURREALISMO  
NA PINTURA E NO DESENHO

por Jorge Segurado . . . . . 22

A QUINTA DO RELÓGIO

por Madame de Stoop . . . . . 26

«ROTEIRO DE COIMBRA—3»

por Pedro Dias . . . . . 28

NOTICIÁRIO . . . . . 35

BIBLIOGRAFIA . . . . . 45

Sala B  
Est. M. G. G.  
Tab. \_\_\_\_\_  
N.º \_\_\_\_\_



# a actividade de GASPAR FERREIRA em terras do interior beirão

---

Por Alexandre Alves

**N**A opinião do Prof. Vergílio Correia, os dois melhores arquitectos da época joanina, em Coimbra, foram João Carvalho Ferreira, «que fez a Casa da Livraria» da Universidade, e Gaspar Ferreira, morador no Bairro de Montarroio, «mestre das obras» da mesma Universidade (1).

A actividade de Gaspar Ferreira (que além do arquitecto foi também entalhador de grande merecimento) detecta-se, documentalmente, ao longo de quarenta e quatro anos de labor canseroso, precisamente entre 1718 e 1761, riscando, executando ou dirigindo obras de pedraria ou de escultura em madeira, não só na cidade de Coimbra e sua região, como também em terras do interior beirão da bacia do Mondego: Viseu, Mangualde, Santa Comba Dão.

Em Coimbra, entre a penúltima semana de Julho de 1718 e o S. João de 1725, superintendeu, a contento geral, na grandiosa obra do mobiliário e estantes da Biblioteca da Universidade, à frente de uma turma de entalhadores e carpinteiros (2). Menos feliz, porém, viria a ser em Outubro de 1728, ao ver rejeitadas pelos arquitectos da Corte as plantas que fizera para a Torre, a qual devia ser feita na forma de outra que de Lisboa se remetia, *da mesma altura e grandesa mas de melhor fabrica...* (3).

Em 1731, «serviu os Crúzios em trabalhos importantes» (4); e em 1737 assinava os mandados de pagamento do claustro do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, de que era o empreiteiro, e cuja portaria, em Outubro de 1761, se lhe mandava que fizesse «segundo o plano e modelos do Tenente-Coronel Engenheiro Carlos Mardel» (5).

Fora da cidade, mas nos limites do seu aro, deve-se a Gaspar Ferreira a reconstrução da fachada do Hospital de Montemor-o-Velho, tarefa que demoraria de 1752 a 1754 (6).

\* \* \*

Com a morte do bispo de Viseu, D. Jerónimo Soares, ocorrida em Janeiro de 1720, iniciava-se uma longa vacância de 21 anos, aproveitada pelo Cabido para empreender na catedral obras de grande vulto, de magnitude tal que viriam a alterar, profundamente, a fisionomia do histórico monumento.

À semelhança do que em Braga vinha fazendo o arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles e no Porto o respectivo Cabido, *sede vacante*, também os cônegos de Viseu, como administradores das rendas da mesa pontifical, decidiram aproveitar a ocasião para adaptar o soturno ambiente da Sé às exigências do esplendoroso cerimonial litúrgico que o fausto joanino e o estilo de vida da época reclamava (7).

Assim, logo numa das primeiras reuniões capitulares realizadas após o falecimento do prelado, sob a presidência do Deão Martinho Lucas de Melo, em 15 de Fevereiro de 1720, foi resolvido que se enviassem 4.000 cruzados a Lisboa, ao Cônego Bernardo Pereira de Melo, para que mandasse ali fazer vários ornamentos precisos, entre eles um de cor roxa; e, ainda, «que por estar esta sé mui escura e as paredes toscas, se mandasse vir um mestre de obras para tratar de abrir-lhe maiores janelas e frestas e tomar medidas para se porem azulejos nas paredes e outras mais

obras necessárias, para melhor perfeição e asseio da dita Sé...» (8).

Decerto por sugestão de algum dos dois cônegos prebendados, apresentados pela Universidade de Coimbra, que deviam estar ao corrente do movimento artístico daquela cidade (9), foi chamado a Viseu o arquitecto Gaspar Ferreira que aqui chegou nos primeiros dias de Março e deu o seguinte parecer:

— que se fizesse um pavimento novo (10) da melhor forma que pudesse ser, com as sepulturas com fechos para que nunca se desordenassem;

— que o órgão se mudasse para a parte do Evangelho;

— que na parede do lado da Epístola se abrissem duas janelas. «bem rasgadas para darem lux bastante à Sé, e se abra-se outra fingida, da banda do Evangelho», para corresponder;

— que se rasgassem duas janelas no frontispício para a iluminação do Coro, e outras duas no cruzeiro, nas capelas do Espírito Santo e do Santíssimo, no lugar dos óculos que ali havia;

— que na capela-mor, por ser escura, se abrissem duas janelas de meia laranja, «ou como melhor puder ser»;

— que as colunas, «por se acharem sem forma»,

se fizessem cada uma de quatro meias colunas, cobrindo-se de estuque até à altura conveniente (11);

— que também se cobrissem de estuque os painéis das abóbadas, pintando-se ou dourando-se «os frisos ou cordões»;

— que as bases e capitéis das colunas se fizessem «de pau dourado e as pilastras ou padreastais das mesmas colunas se fizessem de pedra pintada, fingida» de mármore, na tonalidade da pia de baptisamar e do púlpito (12);

— que se mandasse vir de Coimbra «azulejo de história, do melhor», para o revestimento das paredes até a altura que bem parecesse; e, daí para cima, até as abóbadas, se cobrissem de estuque (13);

— que se consertasse o Coro de Cima, retirando-se-lhe a madeira «supérflua», pondo-lhe remates dourados e os espaldares pintados de charão, «com uma flor de ouro em cada cadeira» (14);

— finalmente, que o organista castelhano, que estava em Coimbra a fazer o órgão de Santa Cruz, viesse a Viseu consertar o da Sé ou fazer outro novo, na forma da planta traçada por Gaspar Ferreira.

Cumprida a missão, o diligente Arquitecto regressou a Coimbra, tendo recebido quatro moedas e meia



Um aspecto da Igreja da Misericórdia de Mangualde. Obra de Gaspar Ferreira

de ouro pela sua deslocação e trabalho, das mãos do prebendeiro da mitra.

Poucos meses volvidos, todavia, estava de volta, a fim de riscar nova planta para a bacia e colunas do órgão, «por se assentar era mais conveniente e ficar com melhor perfeição, e assim o aconselhar o mestre que faz os órgãos, Manuel Bento Gomes» (15). E desta vez, na altura da despedida, além das seis moedas e meia de ouro que pela sua deslocação e serviços lhe competiam, levou mais outra para o oleiro Agostinho de Paiva, por conta do azulejo que então estava fazendo.

Nos dez anos seguintes, segundo parece, Gaspar Ferreira permaneceu em Coimbra, sem haver repetido as suas deslocações a Viseu. Todavia, jamais deixou de manter contactos estreitos com o Cabido viseense, respondendo a questões da sua competência que lhe eram postas, recomendando artistas idóneos, fazendo riscos... E foi assim que no Outono de 1721 teria dado o seu parecer e riscado umas plantas para os retábulos gémeos das capelas laterais de S. João e S. Pedro, a cuja execução o entalhador Manuel Moreira se obrigou pelo preço de 550.000 réis, «ambos de dois» (16); e também as plantas dos púlpitos, cujos balaústres tanto fazem lembrar os das varandas das estantes superiores da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra (17).

Nos princípios do Verão de 1731, ei-lo novamente a caminho de Viseu, a requerimento do Cabido, de propósito para rever a obra do novo retábulo da capela-mor da Sé que o entalhador Francisco Machado, de Santa Maria de Landim, por essa altura acabava de assentar. Para o mesmo fim, haviam sido também convocados os conhecidíssimos mestres entalhadores portuenses, Luís Pereira da Costa e Miguel Francisco da Silva (18), tal era o empenho dos cónegos viseenses em que o grandioso móvel ficasse na maior perfeição.

Encomendada a respectiva planta ao mestre olissiponense Santos Pacheco, um dos maiores tracistas e mestres de retábulos da Corte de D. João V (19), Francisco Machado havia arrematado a difícil obra em praça pública, pelo preço respeitável de 1:300.000 réis em dinheiro, obrigando-se a dá-la pronta e assente pelo S. João de 1731, rigorosamente na forma da planta e condições expressas na escritura de 15 de Novembro de 1729 (20).

Depois da obra assente, seria «vista e examinada por oficiais peritos na mesma arte, na forma do estilo; e dado o caso que a não achassem conforme a planta e condições expressadas, se emendaria e comporia à custa do mestre arrematante». E foi o que efectivamente veio a suceder: recusada a obra, Francisco Machado viu-se constrangido a fazer uma segunda escritura de obrigação, em 19 de Março de 1732 (21), comprometendo-se a entalhar novo retábulo *sob a*

*direcção de Gaspar Ferreira, com algumas alterações ao risco primitivo e diferente planta baixa, tudo conforme a disposição do mesmo Gaspar Ferreira, autor das inovações introduzidas.*

As alterações mais significativas ter-se-ão centrado na substituição dos atlantes das mísulas das colunas, pormenor tão característico das obras de Santos Pacheco, pela pujante e movimentada folhagem de acauto que hoje ali se vê (22).

\* \* \*

E estamos chegados às vésperas do Natal de 1733, dia 24, em que por escritura lavrada em Coimbra, nas notas do tabelião Raimundo António de Macedo, Gaspar Ferreira se compromete a fazer para a Sé de Viseu, por 7.500 cruzados, o cadeiral do Coro da capela-mor, duas credências para a mesma capela, «ambas de entalhado que correspondam ao retábulo, e os pés para duas mesas de pedra estrangeira para a sacristia».

O novo cadeiral, que o mestre dourador José de Miranda Pereira, de Farinha Podre, iria depois dourar e pintar na forma do cadeiral da Sé do Porto — estava terminado em 27 de Novembro de 1734, sendo, indubitavelmente, a obra de talha mais importante e vasta, lavrada por Gaspar Ferreira em Viseu (23).

Esta «réplica mais alta do da catedral do Porto» (24) é «de pau preto do melhor» e castanho dourado nos respaldos. Tem 42 cadeiras no total, repartidas por dois lanços de dois andares, o superior para os capitulares, o inferior para os capelães.

Quanto às credências do contrato, perderam-se; mas as mesas da Sacristia, felizmente, ainda se conservam no seu lugar: de pau preto também, no estilo de Luís XIV, têm os quatro pés torneados em balaústre, discretamente decorados com um leve relevo de acanto dourado, ligados por uma cruzeta em × com um pináculo central torneado.

O tampo é rectangular, de mármore cinzento e ângulos recortados; e a aba, igualmente recortada, é de talha vazada, decorada com concheados. Medem 80 × 170 cms., aproximadamente.

\* \* \*

Certamente por altura da sua primeira estadia em Viseu, Gaspar Ferreira fez a planta da pedraria do edifício da Santa Casa da Misericórdia da vizinha vila de Mangualde, pela qual recebeu uma moeda de ouro de 4.800 réis.

O notável conjunto mangualdense é formado pela igreja (com a sacristia e casa do despacho), a torre

Gaspar Ferreira é o presumível autor da traça da Capela de Nossa Senhora do Desterro de Mangualde



e as «casas do capelão-mor», destinando-se o andar térreo para arrumação das tumbas e de outra trasteria do serviço da Irmandade.

É voltado ao Norte; e o pormenor arquitectónico que mais singulariza tão harmonioso conjunto é, decerto, encostada ao flanco ocidental da igreja, a esbelta varanda com a sua colunata toscana, o gradeamento de balaústres e a larga escadaria de acesso, em dois lanços suaves, com volutas no início do corrimão de granito.

Pormenor inconfundível da velha casa fidalga portuguesa, assim se lhe refere o Dr. Valentim da Silva: «esta larga varanda dá à parte externa da Misericórdia o ligeiro tom duma residência senhorial que, não fazendo perder ao templo a severidade das suas linhas, antes mais lhas embeleza pela alegria com que o sol a inunda» (25).

No frontispício da igreja, equilibrado e sóbrio,

com o seu frontão de linhas sinuosas e o janelão central enquadado por aletas, são nota de relevo as duas imagens de S. Crispim e S. Crispiano, de pedra de Ançã, abrigadas nos seus nichos concheados, de mísulas e molduras lavradas, rematados por esferas armilares, entre fragmentos de frontões enrolados» (26).

Ainda em Mangualde, é da autoria de Gaspar Ferreira a traça do antigo Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, cuja obra de pedraria foi iniciada em 8 de Dezembro de 1832 (27) e, possivelmente, a das casas e capela anexa de José Rebelo Castelo Branco, no Rocio da Vila, onde presentemente estão instalados os Paços do Concelho.

A capela foi classificada imóvel de interesse público pelo Dec. n.º 129, de 29-IX-977. Benzida na Primavera de 1743, a decoração da fronteira tem algo de comum com a da igreja da Misericórdia, nomeadamente no emprego das volutas e no enquadramento do portal

de frontão partido, rematado pelo nicho vazado que ilumina o Coro (28).

\* \* \*

Gaspar Ferreira, por último, foi o autor do risco do edifício da Santa Casa da Misericórdia de Santa Comba Dão (naquele tempo da diocese de Coimbra), começado a construir sob a sua direcção em 1737 (29).

A fachada principal, servida por uma escadaria, é muito simples, de frontão interrompido e portal de molduras sóbrias, dominado pelo escudo das armas reais portuguesas, inscrito numa cartela de folhagem, ligado à cornija inferior por linhas curvas laterais.

Ao alto, no eixo da composição, rasga-se um óculo, cuja moldura se prolonga horizontalmente ao encontro das pilastras dos cunhais, envolvendo no seu trajecto dois rótulos circulares de campo vazio.

Internamente, a ampla tribuna da vasta casa das sessões da Confraria, aberta ao alto, no corpo da igreja, do lado do Evangelho, é talvez o pormenor mais interessante do recolhido conjunto, actualmente objecto de custosas obras de beneficiação (30).

(1) Vergílio Correia, *A Arquitectura em Coimbra*, conferência proferida no Curso de Férias da Fac. de Letras de 1933. Publicado, seguidamente, na «Gazeta de Coimbra», dos dias 15, 17, 19, 26 e 29 de Agosto do mesmo ano, foi por último incluído no vol. I de *Obras*, de p. 55 em diante.

(2) Robert C. Smith, *A Talha em Portugal* (Lisboa, 1963) p. 116; *The Art of Portugal 1580-1800* (New York, 1968), p. 102; *O Pintor Manuel da Silva na Universidade de Coimbra*, in «Cultura e Arte» (Supl. lit. de «O Comércio do Porto»), ano XXII, n.ºs 22 e 24, de 25-IX-973 e 23-X-973, respectivamente.

(3) Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu tempo*, II (Maфра, 1962), p. 362.

(4) Vergílio Correia, *Idem, ibidem*.

(5) Vergílio Correia e A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal — Cidade de Coimbra* (Lisboa, 1947), p. 75-b.

A portaria de Santa Clara foi a última obra de Gaspar Ferreira referida documentalmente.

(6) Vergílio Correia e A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal — Distrito de Coimbra* (Lisboa, 1953), p. 139-b.

(7) Aliás, parece que já era esse o propósito do bispo defunto.

(8) Arquivo da Câmara Eclesiástica de Viseu, *Actas do Cabido da Sé de 1708/1744*, n.º 25, fl. 51v.-52.

(9) Competia ao Senado da Univ. de Coimbra apresentar na Sé de Viseu, por concurso, um cónego teólogo e outro canonista.

(10) Diziam os cónegos que o pavimento da Sé estava

«todo descomposto, com umas pedras mais altas e outras mais baixas, pior ainda que as ruas da cidade...».

(11) O vandalismo foi em parte reparado nos fins do século passado, na sequência de uma visita da rainha D. Amélia à cidade.

(12) O púlpito, a pia baptismal e a grande mesa do altar-mor eram de mármore rosado da Arrábida, de onde tinham vindo na 2.ª metade do séc. XVII, a expensas do bispo D. João de Melo.

(13) Os painéis de azulejos que revestiam as paredes interiores do corpo da Sé foram retirados, encontrando-se actualmente no Claustro em deficientes condições. Desenhados pelo pintor Manuel da Silva, de Lisboa, e executados em Coimbra nas olarias de Agostinho de Paiva, representam a Sagrada Família, a Adoração dos Reis Magos e cenas de vida de S. Teotónio, padroeiro da cidade e Diocese de Viseu. É nítida a inspiração em desenhos de Rubens, nos painéis da Adoração dos Magos e da Sagrada Família.

Além destes, Manuel da Silva pintou também os painéis das paredes do Claustro Alto, da Casa do Cabido e das capelas de S. João e S. Pedro.

Dourou a caixa do órgão, «sendo todo o liso de charão e o mais dourado». Executou o acharoadado dos respaldos e o douramento dos remates do cadeiral do Coro Alto, o douramento dos frisos do arco do mesmo Coro, dos capitéis e das colunas e de todos os florões das chaves das abóbadas.

Em Coimbra, onde em 1710 Manuel da Silva vivia com sua mulher Jerónima Teles, na rua da Moeda, são bem apreciados os trabalhos da sua autoria, especialmente os do douramento e pintura das estantes da Biblioteca da Universidade, executados após o seu regresso de Viseu, e os da pintura e douramento dos painéis da capela-mor e da nave da igreja do convento de Santa Clara que deviam estar acabados pelo S. João de 1727 (v. Prudêncio Q. Garcia, *Artistas de Coimbra* (Coimbra, 1923), p. 274 e sgs.).

(14) Entre a madeira «supérflua» retirada do Cadeiral, figuravam duas cadeiras «denominadas *dos Reis*, sem serventia alguma, que por essa causa se lhe subtraíram...» — Diziam mais tarde os cónegos. Como seriam esses reais assentos do coro quinhentista de D. Miguel da Silva?...

A talha do acento dos remates do cadeiral, da autoria de Manuel Correia, «imaginário e entalhador» de Santa Maria de Landim, foi por sua vez retirada pela D. G. dos Ed. e Mon. Nacionais e colocada nos confessionários e no coro da igreja do Seminário Maior Diocesano.

(15) Tendo sido inicialmente arrematada por Francisco Machado, pelo preço de 45 moedas de ouro, a obra do órgão, afinal, viria a ser executada pelo escultor Manuel Correia, pela mesma quantia e nas mesmas condições.

O órgão já não existe há muito, substituído em 1808 por outro, mandado fazer pelo bispo D. Francisco Monteiro Pereira de Azevedo ao organista Luís António dos Santos — o Engenheiro, da Quinta de S. Cosmado (Mangualde) e ao entalhador viseense Narciso de Sousa Melo. Há poucos anos, foi o monumental instrumento retirado da Sé pela Dir. G. dos Edif. e Mon. Nacionais e colocado no topo do presbitério da igreja do Seminário Maior, a Santa Cristina, depois de restaurado.

Verdadeiros acontecimentos artísticos, sempre interessadamente participados, têm sido os frequentes concertos de órgão no Seminário, devido não só às excepcionais condições acústicas da igreja, como também à excelência do majestoso instrumento e ao alto nível dos organistas nacionais e estrangeiros que por Viseu têm passado.

(16) Foram estes — supomos — os primeiros retábulos de estilo joanino na diocese de Viseu, numa altura em que os artistas locais riscavam e entalhavam os seus retábulos de perfil fechado, de arcos concêntricos, à tradicional maneira «salomónica», alheios por então às novidades da Corte.

(17) O púlpito de D. João de Melo, do séc. XVII, de mármore rosado da Arrábida, foi levado para a igreja paroquial de S. Martinho, no bairro urbano de Cimo de Vila. No século passado, a vetusta igrejinha foi demolida, foi mudado para a capela do Cemitério, onde presentemente se encontra.

Os púlpitos joaninos, adossados às colunas do transepto, estavam entalhados em Setembro de 1723, mês em que foi passada a provisão para a compra de ouro destinado ao seu douramento.

(18) Conquanto Miguel Francisco da Silva tenha nascido em Lisboa, seria no Porto, cidade onde se fixou, que colheria os louros da sua «brilhante carreira de desenhador e executante de talhas».

(19) Santos Pacheco de Lima foi o escultor do retábulo e da talha das ilhargas da capela-mor da igreja dos Paulistas, em Lisboa. Este móvel foi considerado por Robert C. Smith «o mais nobre dos retábulos sobreviventes de estilo joanino» na capital. (In *Dois estudos beneditinos*, Lisboa, 1973. Sep. de «Belas Artes», n.º 17, p. 9).

Além da autoria de risco dos retábulos principais das Sés do Porto e de Viseu, o mesmo historiador americano atribui-lhe, ainda, a dos majestosos retábulos dos Paulistas e da igreja do mosteiro benedito da Estrela (na actualidade, Hospital Militar Principal de Lisboa).

(20) Nas notas do tabelião viseense Geraldo Coelho Ferreira, Liv. 575/67, do Arq. Dist. de Viseu.

(21) Nas notas de José de Almeida Vasconcelos, tabelião de Viseu, Liv. (?), do Arq. Dist. de Viseu.

(22) Acabado o novo retábulo, Francisco Machado faleceu, certamente mortificado por desgosto profundo.

Além do retábulo de Viseu e de outras obras cuja enumeração não cabe nos limites do presente artigo — algumas já perdidas — deve-se ao malogrado artista minhoto, profissional de «excelente categoria, de boa técnica, correcto no desenho e sensível na modelação» (Flávio Gonçalves, *Uma obra notável de Francisco Machado*. Braga, 1973 — Sep. da Rev. «Braccara Augusta», XXV-XXVI, Anos de 1971 e 1972, p. 3) a execução do retábulo e todo o labor de talha da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Aveiro e o retábulo da capela-mor da igreja nova de Santa Justa, de Coimbra, móvel sumptuoso da transição do estilo «nacional» para o estilo joanino.

(23) O cadeiral anterior, muito sóbrio, de perfil muito simples, era do último quartel do séc. XVII, do tempo do pontificado de D. João de Melo. Dele ainda existem algumas

cadeiras, dispersas por aqui e por além, na Capela Tércia dos claustros e na igreja de Santo António, das freiras beneditinas do Bom Jesus.

(24) Robert C. Smith, *Cadeiras de Portugal*, (Lisboa, 1968), p. 60-61.

(25) *Concelho de Mangualde* (Porto, 1945), p. 305.

(26) Alexandre Alves, *Um notável monumento da arte joanina em Mangualde: a igreja da Santa Casa da Misericórdia*, artigo publicado no quinzenário mangualdense «Notícias da Beira», n.º 1.218, Ano L, de 10-VII-1981.

A igreja foi benzida em 15 de Agosto de 1724. Classificada imóvel de interesse público pelo Dec. n.º 129, de 29-IX-1977, conserva um precioso recheio artístico. Os seus três excelentes retábulos foram riscados e entalhados pelo grande mestre portuense Luís Pereira da Costa, igualmente autor e executor das lindíssimas credências. A imagem da Senhora da Misericórdia, do altar-mor, foi esculpida em Braga por António de Campos, pertencendo as restantes, de S. Simão, S. João Baptista, Santa Bárbara e S. Bartolomeu, ao escultor portuense Custódio de Sousa.

As paredes laterais são revestidas de painéis de azulejos das olarias de Coimbra, já descritos por Santos Simões em *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII* (Lisboa, 1979), p. 120-121.

O tecto da capela-mor é apainelado, com ricas molduras douradas, enquadrando 15 telas pintadas a óleo, em Lisboa, representando cenas da vida de Cristo e de Nossa Senhora.

O tecto do corpo da igreja de abóbada de berço, é de madeira pintada em perspectiva, «à bacarela», de autor desconhecido de bons recursos.

O frontispício serviu de modelo ao da igreja da Misericórdia de Santar (conc. de Nelas), diferindo no remate e nas proporções das colunas da varanda (de execução mais ruste em Santar), quando nos fins da primeira metade de Setecentos se procedeu à reconstrução do velho templo, fundado em 1637 por D. Lopo da Cunha, senhor daquela terra. Para a história da igreja da Mis.ª de Mangualde, consulte-se do autor este artigo: *A igreja da Misericórdia de Mangualde*, in «Beira Alta», XVIII (1959), p. 29-61.

(27) Alexandre Alves, *O Recolhimento de N. S.ª da Conceição de Mangualde*, in «Beira Alta», XXII (1963), p. 203 e segs.

(28) Idem, *A «Capela do Rebelo» de Mangualde, imóvel de interesse público*, in «Beira Alta», XXXVI (1977) e sep. (Viseu, 1977).

(29) Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal — Dicionário Histórico*, VI, Ano de 1912, p. 569.

(30) Serviu de igreja paroquial, em 1787, devido à ruína que a matriz ameaçava. O retábulo principal é de época tardia de Setecentos, feito pelo mestre entalhador de Pinhações, João da Fonseca, autor do risco, nos termos de uma escritura de obrigação de 27 de Junho de 1774.

# Acerca da Tecnologia da Água nas Termas Romanas Públicas

---

Por Telo Canhão

Neste artigo, tentamos dar uma visão geral dos métodos utilizados pelos romanos para fazer circular a água nos empreendimentos termais públicos, desde o momento da captação até ao escoamento, passando pelo interior das várias salas.

Para o conhecimento empírico dos povos antigos, nomeadamente os romanos, a água das termas era o elemento que, mediante a temperatura e a utilização prescrita pelos médicos do tempo, determinava a estrutura das várias salas nos complexos termais. Por seu lado, o conhecimento científico actual, tem associado os banhos frios e os banhos quentes às salas frias e às salas quentes, partindo daí para o estudo das formas de construção. Qualquer das atitudes, entretanto, mostra-se bastante reservada quanto aos problemas técnicos da circulação da água que é, afinal, o elemento essencial da sua existência.

Como a água era conduzida a lugares específicos, onde tinha funções determinadas, achámos por bem, anteceder este estudo de uma visão global da arquitectura das termas, «*cujos restos arruinados nos empolgam ainda pela sua amplidão, proporções e economia racional*» (1). Justamente se constata tratar-se de uma arquitectura em crescente evolução, não só no aspecto quantitativo como também qualitativo.

Quanto ao primeiro destes aspectos, é sabido que desde meados do século III a.C., quando surgiu o costume de construir uma casa de banho nas residências — uso de inspiração grega —, passando

pela criação dos banhos públicos, verificada no decurso do século II a.C., o seu número cresceu em ritmo acelerado. Basta referir que o recenseamento ordenado por Agripa no ano 33 a.C., verificou a existência de 170 banhos públicos na cidade de Roma; que, em virtude desse crescimento contínuo, Plínio o Velho desistiu de os contar, e que mais tarde, volvidos alguns anos, viriam a ser estimados em cerca de um milhar.

No que respeita à qualidade do traçado arquitectónico, é importante assinalar a diversidade de tipos de estruturas, inteligentemente planificada e consentânea com os problemas climatéricos e topográficos, sociais e económicos do vasto mundo romanizado, sem esquecer as determinantes criadas pela evolução histórica.

Necessário se torna no entanto, abstrair essas condicionantes que nos afastariam dos objectivos definidos, e referir apenas as várias dependências e respectivas finalidades, elementos que poderiam constituir um modelo acabado de estrutura.

Junto à entrada, havia um vestiário designado *apodyterium* que conduzia ao *frigidarium*, o qual dispunha de uma ou mais piscinas de água fria. Seguia-se o *tepidarium*, sala medianamente aquecida onde, regra geral, não havia nem piscinas nem banheiras, pois era uma sala sobretudo destinada ao repouso e à passagem de um ambiente quente para um outro frio, ou vice-versa. Vinha depois o *districtarium* onde, com a ajuda de um estrigilo se praticava uma

rápida limpeza da pele suada e oleada. Entrava-se então no *laconicum*, estufa altamente aquecida destinada à preparação para o banho quente através de abundante transpiração, e onde podia haver uma pequena bacia ou piscina, normalmente circular, para uma lavagem sumária. Chegava-se por fim ao *caldarium*, a sala mais aquecida das termas. Era esta a sala essencial da construção, dotada de uma bacia circular pouco profunda — *labrum* — e de uma banheira de imersão — *alveus* — que podia atingir proporções capazes de permitir a prática da natação.

Mas isto não é tudo. A este corpo arquitectónico, já de si tão completo, não faltava a *palestra* ou grande recinto, normalmente descoberto, reservado ao desporto e onde, na maioria dos casos, havia ainda uma ampla piscina.

Por fim, vinham os anexos completar este corpo tridimensional fundindo numa unidade e que facultava aos antigos romanos, desde o convívio mundano até às mais altas necessidades do espírito. Eram dotados de uma série de compartimentos com as mais variadas finalidades, desde as salas para aplicação de perfumes e unções — *elaethesium* —, salas de jogos — *karikos* —, até às salas destinadas à instrução juvenil — *ephebeum* —, à conversação — *exedrae* —, às bibliotecas e aos museus.

Toda esta complexidade de formas e de funções das termas públicas romanas, tem merecido a melhor atenção dos investigadores. Porém, os estudos realizados têm incidido basicamente na engenhosidade arquitectónica e decorativa, à excepção de alguns, poucos, que focam aspectos culturais e sócio-económicos. As antigas fontes literárias que possuímos, de igual modo dão relevância à sua arquitectura, pois quando se referem à água, partindo de um critério baseado nas suas qualidades, através das quais as dividem em boas e más, fazem-no sobretudo numa perspectiva hidro-medicinal.

Podem dizer-se assim, que a tecnologia da água nas termas romanas — as privadas, mais reduzidas, obedeciam às mesmas regras gerais — constitui uma nova faceta de pesquisa neste tipo de monumentos, capaz de vir a fazer luz que propicie um conhecimento mais amplo da matéria e mesmo da tecnologia da água em geral, e para a qual o nosso modesto contributo não passa de uma desprezível tentativa de sistematização.

Como elaborar um trabalho desta natureza?

A solução, desde logo aponta para dois caminhos possíveis: a observação e estudo dos materiais «in loco» ou o recurso a fontes literárias fidedignas. É evidente que, na impossibilidade de optar pelo primeiro, sem dúvida a atitude mais correcta porque levaria ao contacto com os próprios materiais numa investigação directa, não há senão que recorrer ao testemunho escrito e arrancar dele os pormenores

necessários à nossa temática. Eis, portanto, definido o nosso caminho.

Resta acrescentar que, para melhor compreensão, a metodologia adoptada é a seguinte: abastecimento de água às termas, seguindo-se a sua utilização no interior das mesmas e, por fim, a sua saída para o exterior.

#### *Adução e armazenamento da água*

Quando actualmente — no âmbito de estudos que a execução de uma rede distribuidora de águas exige — se procede a vários tipos de análises físico-químicas e bacteriológicas, jogando com dados que o conhecimento científico possibilita, põe-se em causa, neste aspecto, um objectivo comum mas que os romanos só empiricamente atingiram a identificação da água. Uma vez conhecidas as suas características (2), a atenção passa depois a incidir sobre um vasto campo de problemas e de soluções, até à sua utilização.

No que respeita à captação da água, os romanos empregaram dois processos: captação à distância e no próprio local da prospecção.

\* \* \*

**Captação à distância.** O processo de captação mais frequente e também o mais fácil para a tecnologia da época, era a exploração da água localizada a um nível mais elevado do que o nível do local de emprego.

Numa elevação natural das cercanias e por vezes mais longe, utilizavam fontes à superfície dotadas de caudal suficiente ou abriam poços até encontrarem um veio, cavando seguidamente à sua volta outros poços, ligados entre si por galerias de drenagem subterrânea, para obterem um maior volume de líquido (3). Aproveitavam também a água dos rios, através de simples canais de derivação ou de diques, que chegavam a atingir dimensões de barragens, com os quais travavam a corrente.

Em Portugal, por exemplo, Abel Viana dá-nos conhecimento da existência de diversas barragens no Alentejo, dando origem a pequenas bacias colectoras, comprovativas da engenhosidade hidráulica dos romanos (4). Já no rio Oued-Derd em Kasrin, na Tunísia, onde a necessidade de água era muito maior e esta mais difícil de obter, encontramos um exemplo de barragem de grande porte (5).

Construía-se assim um enorme reservatório — *caput aquae* — onde a água era decantada antes de ser conduzida.

Neste tipo de captação, como atesta grande quantidade de exemplos, o transporte para as termas públicas inseria-se vulgarmente na rede de distribuição

à localidade, através de aquedutos. Portanto, conduzida de longe, a água chegava à cidade pelo aqueduto, construção sempre marcada pelo admirável rigor de outras edificações romanas.

A afirmação de Vitruvius, quando informa das três maneiras de adução — por canais de alvenaria, tubos de chumbo e tubos de cerâmica — revela-se vaga, porquanto não precisa as funções de cada tipo de conduta (6). Em contrapartida, é bem claro o testemunho arqueológico, visto que junta à afirmação do sábio arquiteto, o rigor de que carecia.

Os dois últimos materiais eram essencialmente reservados à utilização urbana ou às condutas sob pressão, enquanto que os canais de alvenaria tinham um emprego mais frequente na construção de aquedutos. Precisaremos adiante as funções destes tipos de conduta.

Uma vez atingida a cidade, o aqueduto terminava num reservatório designado por *castellum*. Este castelo de água situava-se no ponto mais elevado da cidade e era a partir dele que se fazia a distribuição. Para manter a pressão e assegurar o consumo em áreas mais extensas, as grandes cidades dispunham de castelos auxiliares ou secundários.

Acerca do terminal que o aqueduto formava, prescreve Vitruvius: «Quando a água chegar aos muros da cidade, far-se-á um reservatório ao qual se juntará um tanque triplo para receber a água; adaptar-se-ão ao reservatório três condutas igualmente repartidas por três tanques contíguos, de maneira que o excedente dos laterais se despeje no do meio. Assim, neste colocar-se-ão condutas dirigidas para todos os tanques e fontes; do segundo partirão para os banhos, razão por que será pago à cidade um tributo anual; é do terceiro que se dirigirão para as casas particulares, para que o consumo público fique assegurado» (7).

Era pois dos castelos de água que esta saía para as termas, onde ficava armazenada em reservatórios e a partir dos quais se controlava o consumo.

Estes depósitos podiam situar-se à superfície ou no subsolo. Sobre a sua construção, também Vitruvius dá algumas indicações (8). De acordo com o volume de água que as termas consumiam, assim variava o tamanho dos reservatórios. As Termas de Caracala, um dos maiores empreendimentos termas romanos, dispunham de um reservatório formado por 44 câmaras abobadadas que ocupavam dois terços do lado sul, no subsolo do edifício (9).

As configurações arquitectónicas, por seu lado, são ainda um outro aspecto curioso no que respeita à liberdade de invenção, variável de construtor para construtor. Encontramos alguns casos, dos quais sobressaem as cisternas escalonadas. Deste tipo é a piscina localizada sob o Aventino, que abastecia as Termas de Tito. Conhecida por «Le Sette Sale», compõe-se de nove salas paralelas, medindo

42 × 46 metros na totalidade. Cada compartimento comunica com o do lado, por meio de aberturas rasgadas em pontos diferentes para cada muro, ou seja, desencontrados a fim de provocar maior circulação da água e, simultaneamente, uma maior decantação (10).

Mas as termas podiam também ser alimentadas pela adução de água privada, através de aqueduto particular. É o caso das Termas de Drevant, que se podem observar na Fig. 1, onde o tracejado assinala o termo do aqueduto directamente num reservatório R (11).

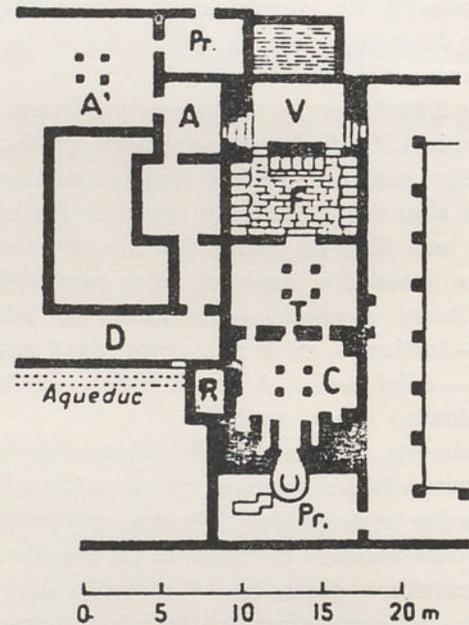


FIG. 1 — Planta das Termas de Drevant.

Porém, nem sempre o aqueduto era a solução para o encaminhamento das águas termas. Nas Termas de Lillebone (Fig. 2), pode observar-se uma conduta que atravessa os espaços 8 e 9, provavelmente uma única sala correspondente ao *frigidarium*. Através do subsolo, conduziria a água para um reservatório indicado com o número 10. Procedente do Norte e de um nível mais elevado, a água circulante progrideria através de um pequeno canal abobadado, da Fonte do Eremita até ao vale onde as termas foram construídas (12).

Também em Portugal, Abel Viana nos descreve um caso semelhante: «As nascentes da Torre da Cardeira devem ser, como trabalho de captação, um magnífico documento abonador da perícia dos romanos no tocante à exploração das águas. Ai, como o subsolo não oferece consistência igual ao do da Almocreva, as três ou quatro minas que irradiavam do tanque ou presa colectora, eram verdadeiros túneis de sólida argamassa (*opus signinum*), à maneira dos

grandes canos de esgotos de Pax Julia, que ainda se vêem em Beja, mas ainda maiores e mais robustos, mais indestrutíveis perante o tempo e perante o

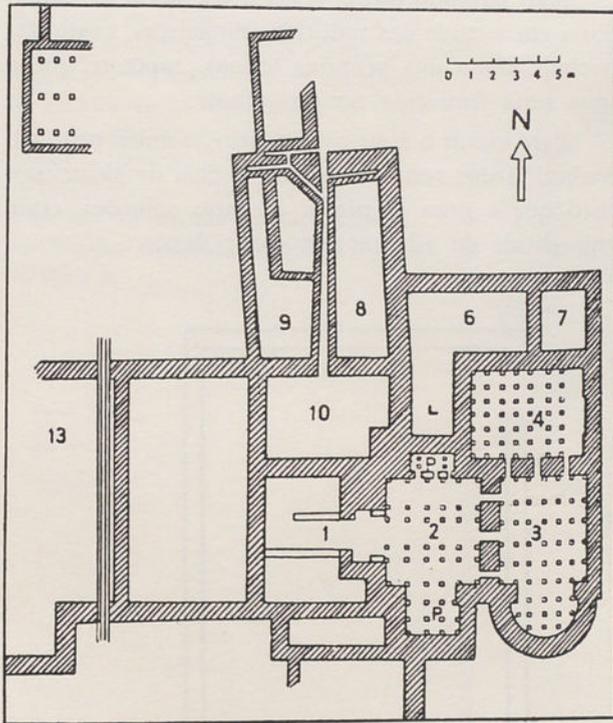


FIG. 2 — Termas de Lillebone

Homem. (...) Estas canhas e o referido tanque ficavam à profundidade de uns cinco ou seis metros. A água descia depois por um canal de argamassa e tijolo até ao balneário...» (13).

\* \* \*

**Captação local.** Os romanos serviram-se também da água captada no próprio local de prospecção ou então procuravam-na no lugar onde pretendiam edificar as termas públicas.

**Captação nas fontes quentes naturais.** Neste caso, em que o essencial consistia no aproveitamento da água à temperatura a que brotava do subsolo, as termas eram construídas sobre as fontes ou ao lado, a fim de evitar o arrefecimento ocasionado pela distância. É o caso específico, no seu sentido actual, isto é, hidroterápico, que Grenier chama de «villes d'eaux», mas onde em geral o banho seguia a forma tradicional, com a passagem pelas diversas salas onde, quer a água quer a temperatura ambiente, eram distintas.

Dos vários exemplos de captação que Grenier nos apresenta nestes estabelecimentos termais, des-

taca-se o de Eveaux (Creuse), pois é de todas as descrições a mais completa. Para além da existência de uma fonte de água fria, que em 1960 ainda não fora descoberta, havia fontes de água quente a 28 graus e fontes de água muito quente a 57 graus. O terreno no qual se encontravam as fontes (pontos negros na Fig. 3) e onde se pretendia edificar, foi nivelado em cerca de 500 metros quadrados de rocha. Coberto por uma camada espessa de argamassa, nela foram abertos cerca de 40 poços de diâmetros diferentes. Esta diferença permitia regular a temperatura e, sobretudo, a pressão (14). O próprio Vitruvius manifestou-se quanto a este problema dos diâmetros, lembrando que sendo excessivos ocasionariam a perda de pressão na subida da água (15).

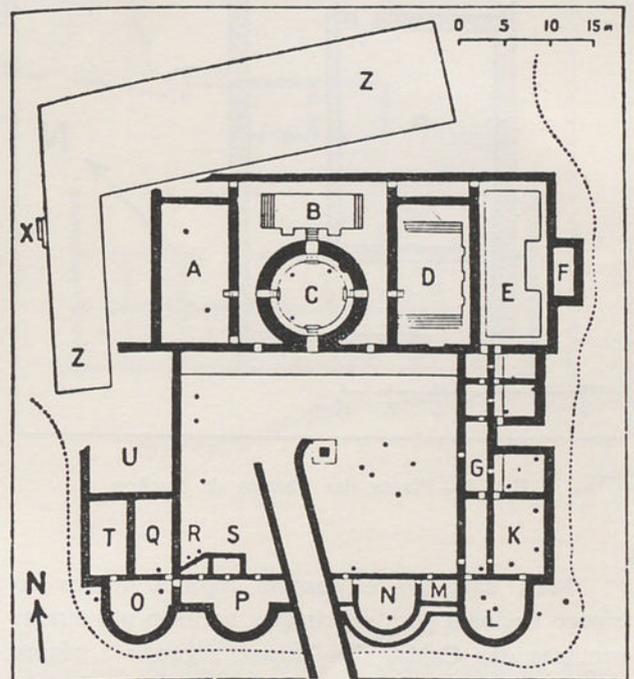


FIG. 3 — Planta das Termas de Eveaux

Mas, se por vezes a água era usada quase directamente da fonte para as respectivas banheiras ou piscinas e através de tubagem, geralmente de chumbo, encontramos também exemplos onde o emprego de reservatórios não visa propriamente o armazenamento, mas sim a possibilidade de permitir que a água pudesse ser utilizada a temperaturas diferentes da de saída das fontes.

Este é o caso documentado pelas termas conhecidas por «Bagnères de Luchon», acerca das quais Grenier comenta: «Os restos mais visíveis são os das três piscinas sobrepostas em andares, cada uma com as suas condutas de água, vindas de um reservatório justaposto à piscina, destinado evidentemente, a dar a

água à temperatura pretendida (Letras P e R na Fig. 4)» (16).

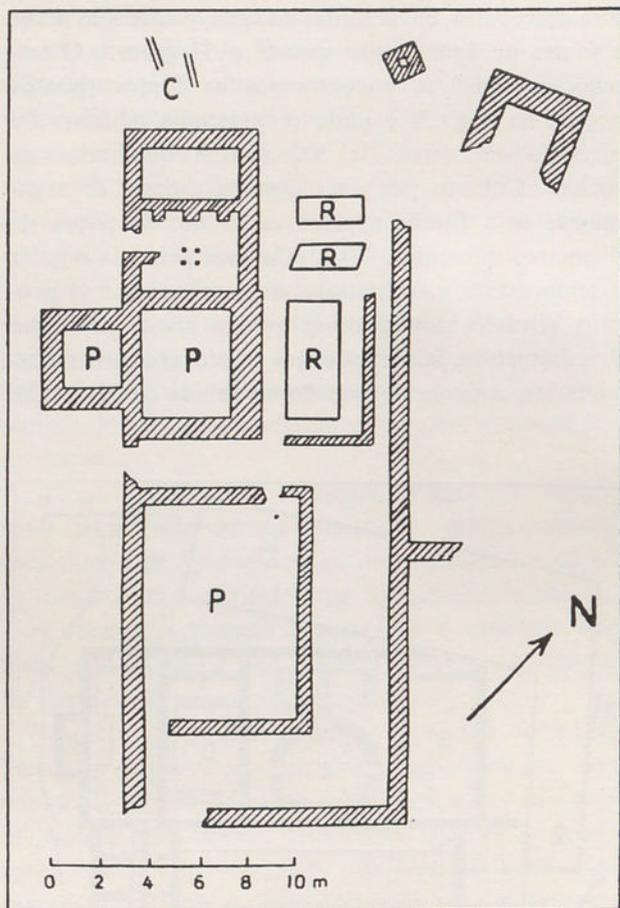


FIG. 4 — Planta das Termas de Luchon

Mais uma vez é possível reportarmo-nos ao espaço nacional para referir que, também nas termas romanas das Caldas das Taipas, segundo a planta apresentada pelo Eng.º Luís de Meneses Correia Acciainoli, de uma escavação efectuada em 1867, se constatou a existência de um reservatório, provavelmente para esfriar a água que depois ia alimentar a grande piscina assinalada na Fig. 5 (17).

*Captação em profundidade.* Na impossibilidade de uma captação à distância ou à superfície no próprio local, havia ainda o recurso à prospecção em profundidade.

Nas termas públicas, este processo foi minimamente empregue provavelmente por razões ligadas às dificuldades que haveria em abastecer tais empreendimentos deste modo, mas admitimos no entanto, a possibilidade de recolher exemplos vários nas termas privadas das *villae pseudourbanae*, porquanto nas *villae rusticae*, precariamente irrigadas, era natural a abertura de poços em profundidade.

Na realidade, Grenier dá-nos um único exemplo deste tipo, ao tratar das termas públicas da Gália,

e nós não temos informação de casos semelhantes no restante mundo romanizado. São as Termas de Mont-Berny, onde foi escavado um poço até à profundidade de 15 metros (18).

Não havendo outro vestígio do modo de captação e em virtude das reduzidas dimensões, tanto das piscinas como das próprias termas, supõe-se que a água seria fornecida por essa fonte.

Para elevar a água a 15 metros, o único processo conhecido dos romanos seria a cadeia de alcatruzes, visto que a nora, a picota e outras soluções, eram impossíveis de adaptar em casos destes.

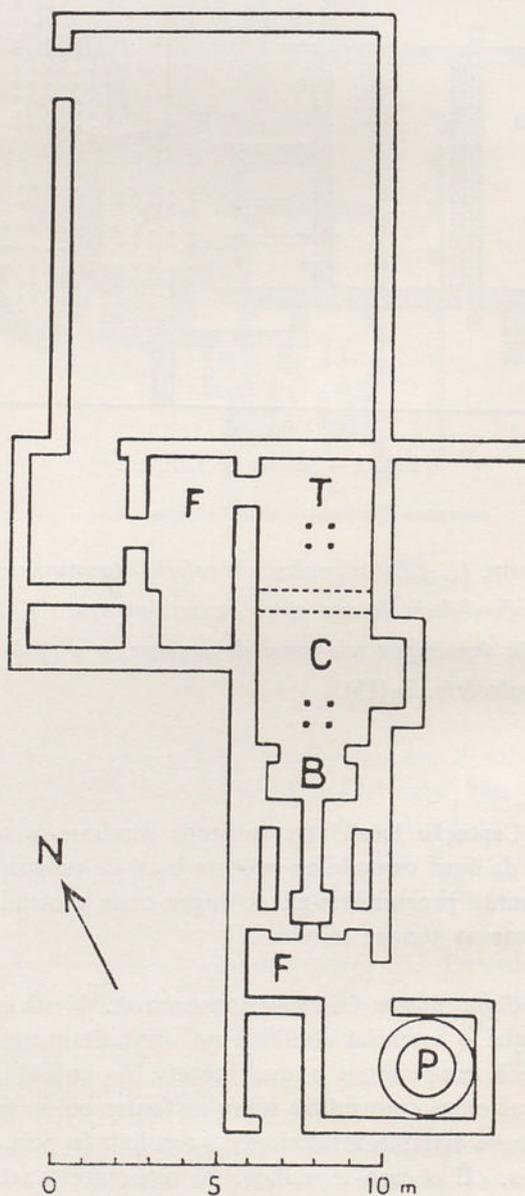
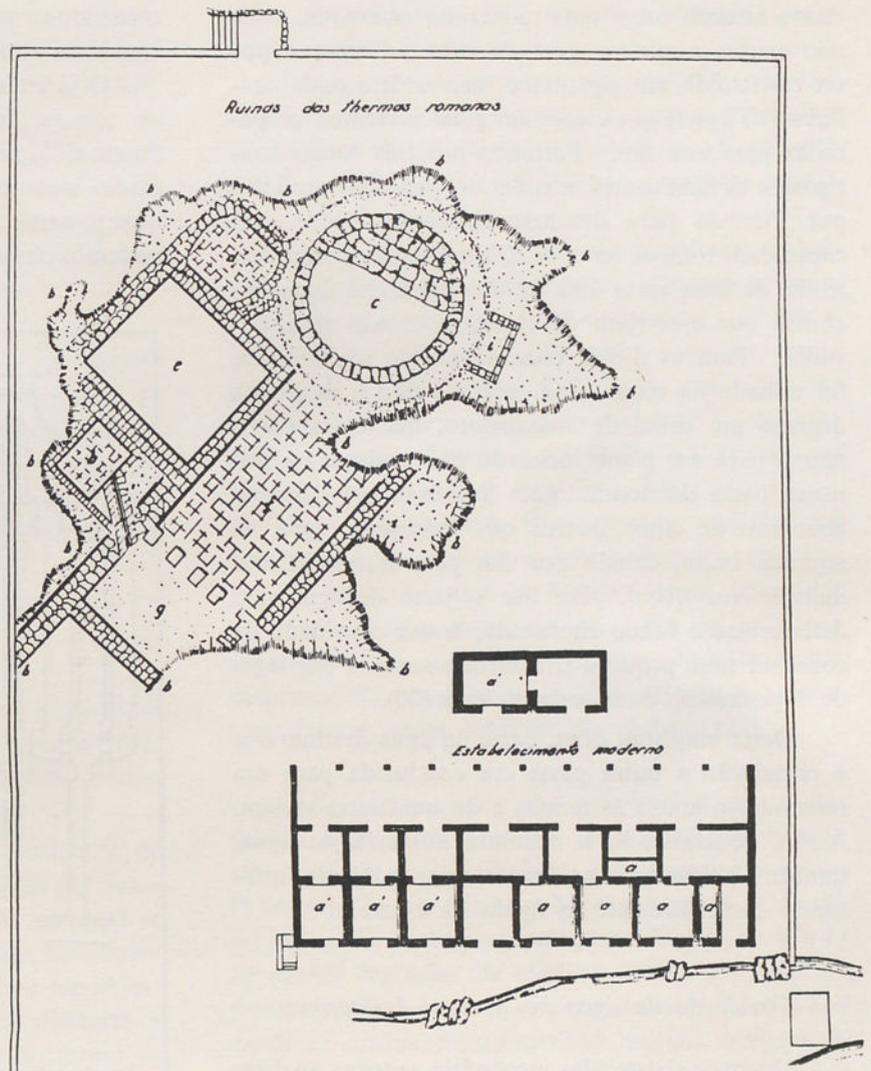


FIG. 6 — Planta das Termas de Mont-Berny

*Captação das águas da chuva.* Embora diferente no clima e paisagem, de entre outros factores, a África do Norte romanizada, no respeitante à

FIG. 5 — Caldas das Taipas. *a* — Construção de 1818; *a'* — Construção de 1844; *b* — Perímetro das excavações de 1867 para as pesquisas das águas medicinais que se canalizam para o hoje balneário de 3.<sup>a</sup> classe; *c* — Poço romano com 2,40<sup>m</sup> de altura e 7,0<sup>m</sup> de diâmetro interior; *d* — Piscina romana com 0,60<sup>m</sup> de altura; *e* — Depósito: estava ladrilhado de grandes tijolos que foram em 1844 retirados para serem empregados para ladrilhar os «banhos modernos»; *f* — Piscina ladrilhada; *g* — Faz parte da piscina; o ladrilho foi retirado também em 1844; *h* — Tanque comunicando com o fundo do poço C



tecnologia da água nas termas públicas, raramente apresentou soluções diferentes das praticadas do outro lado do *mare nostrum*. No entanto elas existiram.

Vastas áreas, hoje áridas e desoladas, foram outrora ricos campos de cereais e o clima de então, não era muito diferente do de hoje: seca habitual no Verão, por vezes durante todo o ano, chuvas irregulares e frequentemente torrenciais. Com um clima deste tipo, quer as águas caídas do céu quer as existentes no subsolo eram tão preciosas que tudo se fazia para as recolher. E é nesse trabalho e consequente distribuição e utilização, que os engenheiros romanos merecem a nossa mais profunda admiração.

Trabalhos de hidráulica protegendo as terras, principalmente de cultura, contra a erosão da chuva; vários tipos de bacias-reservatórios, muitas vezes agrupadas em conjuntos que podiam atingir capacidades na ordem dos sessenta mil metros cúbicos de água (19); canais de irrigação, formando autênticos

tabuleiros de xadrez, para a distribuição de água; sistemas «em cascata» de recolha e distribuição de água, tudo isto os engenheiros hidráulicos romanos fizeram em defesa de uma cultura.

É esta imensa capacidade de desbravar, que vamos ver aplicada, em pleno Maghreb, a uma pequena cidade rural pouco romanizada que também quis ter as suas termas. — Tiddis.

Datando do ano 251 d.C., sabe-se que um bairro inteiro foi arrasado e desaterrado, sendo então o rochedo talhado em forma de plataforma para se poder dar início aos trabalhos das termas propriamente ditas. Feito ao tamanho da cidade (o *frigidarium* compunha-se apenas de uma pequena piscina quadrangular de dois metros de lado), este raríssimo exemplo de termas de montanha servido exclusivamente pelas águas da chuva, respeitava inteiramente as regras dos banhos, tendo para o efeito as respectivas salas.

O empreendimento não era fácil, pois Tiddis

estava situada sobre uma montanha escarpada, onde não existia a mínima gota de água. Começou por ser construído um gigantesco reservatório onde confluíam as águas que escorriam pelas vertentes, preparadas para esse fim. Formado por três bacias contíguas e comunicantes, atendia ao princípio prescrito por Vitruvius para decantar as águas. Com uma capacidade total de cerca de 350 metros cúbicos, necessitava de uma vasta área de drenagem das águas da chuva, que escorriam das zonas rochosas mais elevadas. Para as dirigir para o enorme reservatório, foi talhada na rocha uma escada tendo a meio dos degraus um canal de escoamento, que orientava o afluxo para um plano inclinado que acabava na primeira bacia de decantação. Seguiu-se um pequeno aqueduto de cinco metros que lançava a água na segunda bacia, caindo por fim para o reservatório mais baixo. Aqui, para que o jacto de água não deteriorasse o fundo cimentado, houve o cuidado de construir uma pequena trincheira encimada por lages de hipocausto, onde caía a água (20).

Desta magistral obra, parte da água destinava-se à população e outra parte era conduzida para um reservatório anexo às termas e do qual estas viviam. Assim, contrariando a absoluta ausência de água, também Tiddis teve as suas termas públicas, utilizando exclusivamente as águas da chuva.

#### *Circulação da água no interior das termas*

Uma vez abastecidas, necessário se torna analisar as infra-estruturas que permitiam a circulação da água no recinto das termas e os processos para solucionar problemas de temperatura, e por fim a sua utilização nos banhos, principal objectivo destes complexos estabelecimentos públicos.

\* \* \*

**As condutas.** Nas termas públicas podemos constar, de facto, a existência dos três tipos de canalização a que Vitruvius se refere: canais de alvenaria (*canales structiles*), tubos de chumbo (*fistulae plumbiae*) e tubos de cerâmica (*tubuli pictilis*). Para além destes tipos de canalização, os romanos empregaram também condutas de madeira e de bronze.

**Canais de alvenaria.** Como dissemos, enquanto os tubos de chumbo e de cerâmica eram essencialmente reservados aos centros urbanos, nomeadamente nas termas, os *canales structiles* tinham um uso mais frequente no transporte da água até esses mesmos centros.

Contudo, são também conhecidos alguns exemplos de canais de alvenaria nas estruturas termais,

tornando-se por vezes difícil distinguir se se trata de canais de adução ou de escoamento.

O já citado exemplo das Termas de Lillebone e as termas denominadas «Palais du Miroir», em Sainte-Colombe, perto de Viena, constituem dois casos seguros de adução, não havendo dúvidas quanto a isso. Assinalados na Fig. 7 com a letra S, podemos observar três canais paralelos e subterrâneos.

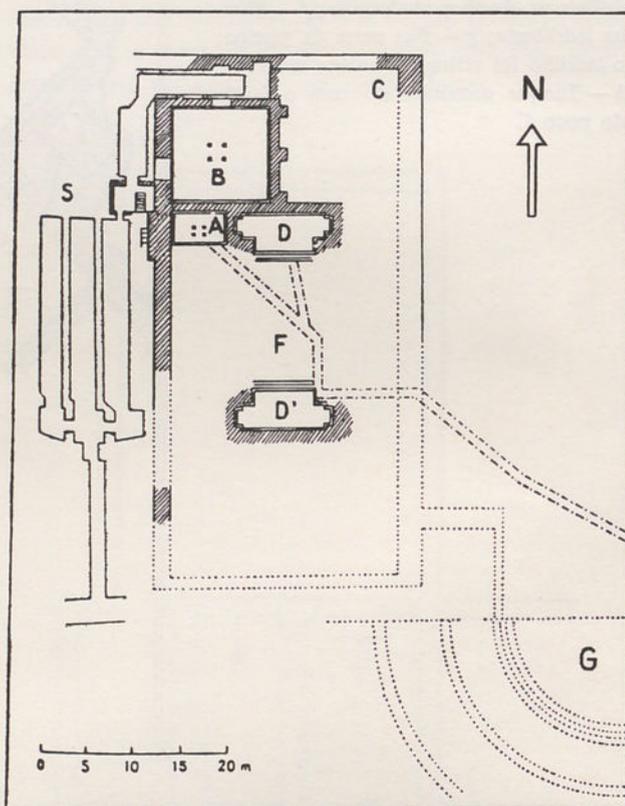


FIG. 7 — Planta do «Palais du Miroir»

A sua configuração e medidas — 21 metros de comprimento, 3 de largura e 2 de altura — demonstram que tinham também funções de reservatório (21).

As condutas deste tipo, construções de alvenaria, cuja configuração e medidas variam de acordo com os lugares e as circunstâncias, interiormente eram forrados de argamassa, podendo a cobertura ser em abóbada ou simplesmente em lageado plano. Quanto à profundidade podiam ser subterrâneas, salientes ou intermédias.

**Tubos de chumbo.** Não restam dúvidas de que os tubos de chumbo foram os mais usados na antiguidade romana, a avaliar pelos abundantes vestígios encontrados em termas. Utilizavam-nos geralmente na distribuição da água e nas condutas sob pressão (22), como já referimos.

Os romanos tinham como que uma produção industrializada destes tubos. Vitruvius fala-nos do

fabrico dos *fistulae plumbiae* e dos respectivos calibres que variavam segundo a secção pretendida (23). As tabelas que regulamentavam estas medidas, foram variando segundo as quantidades de água que os poderes administrativos pretendiam fornecer, sem esquecer no entanto, uma série de normas ditadas pela tradição. Não refere, porém, a largura das folhas empregues, limitando-se a informar que o nome dos tubos provinha dessa dimensão.

Eram vulgarmente fabricados a partir de uma folha de chumbo de espessura determinada, que depois de aquecida era enrolada à volta de um molde de bronze, onde era batida até ficar com uma secção piriforme. A soldadura dos bordos podia seguir processos variados: por sobreposição e martelagem; por soldadura com chumbo derretido; ou por soldadura dos bordos aquecidos com carvões ao rubro. Os dados arqueológicos comprovam a indicação do comprimento preconizado por Vitruvius: dez pés (cerca de 2,85 m) (24).

Na junção dos tubos empregavam-se duas técnicas: por embutimento e colagem com chumbo derretido, ou por soldadura sem embutimento, dando origem a uma espécie de nó (25).

Sobretudo entre os reinados de Tibério e de Alexandre Severo, os fabricantes gravavam por vezes o nome do Imperador ou do particular ao qual se destinavam. Outras vezes acrescentavam indicações numéricas, para cuja interpretação há duas hipóteses: ou os números indicavam os passos, a distância a que o tubo deveria ficar da origem ou do termo da conduta; ou referir-se-iam ao número total de passos da canalização a que pertencia cada tubo (26). Para a investigação arqueológica trata-se de excelentes elementos de datação, para além da informação histórica e cultural que podem revelar.

*Tubos de bronze.* As escavações nas Termas de Eueux, anteriormente referidas, e as das Termas de Bourbonne-Les-Bains (Haute Marne) (27), revelaram a existência de tubagem de bronze. Grenier afirma que o emprego desta liga era excepcional (28). De facto, a inexistência de referências literárias e a escassês de testemunhos arqueológicos confirmam a sua ideia. Pensamos que, provavelmente, as causas fundamentais prendem-se a aspectos económicos, por demasiado onerosas, o que naturalmente teria levado a preferir o bronze ao chumbo. No entanto, documentada a sua existência, conhecia a sua maleabilidade e ductibilidade, é muito provável que os processos de manuseamento fossem similares.

*Tubos de cerâmica.* De utilização mais recuada no tempo, são os tubos de cerâmica que, em relação aos de chumbo, tiveram um emprego mais limitado.

Não obstante, nas infra-estruturas termais, uns e outros serem de uso paralelo.

Vitruvius dá relevo aos *tubuli pictilis*, considerando-os mais baratos e fáceis de reparar, para além de mais saudáveis, visto nas condutas de chumbo poderem ocorrer soluções minerais perigosas para o organismo humano (29).

Fabricados numa forma, não excediam normalmente os 60 cm de comprimento. Quanto à espessura, diz Vitruvius que não deveria ser inferior a dois dedos, isto é, cerca de 36 mm. A secção interna podia ser cilíndrica ou rectangular, de diâmetro uniforme ou diminuindo progressivamente de uma ponta à outra. Uniam por encaixe e a junção era impermeabilizada com argamassa (30).

As condutas deste tipo, quando não ficavam disfarçadas pela cobertura dos pavimentos ou pelas paredes onde estavam embutidas, eram colocadas em canais abertos para o efeito, a fim de facilitar a reparação. Aí, para não ficarem completamente desprotegidas, especialmente se a espessura as tornava frágeis, eram cobertas por *imbricis* (31).

*Tubos de madeira.* Ao referir-se a um determinado espaço em quarto de círculo que rodeia uma sala redonda do 1.º período das Termas de Salées (Yvonne), Grenier afirma: «Neste espaço, M. R. Louis acreditou, de início, poder tratar-se de uma instalação de duches em tubos de madeira, unidos por aros de ferro, correndo no alto dos muros, dos quais não restam senão os envasamentos; apoia-se nalguns vestígios de madeira encontrados nos escombros. Regeitou depois esta hipótese e pensou nas latrinas, em virtude da existência do canal bem marcado paralelamente ao muro curvo e no qual se devia fazer uma circulação de água. Esta interpretação parece mais correcta do que a primeira.» (32).

Mais à frente, referindo-se a alguns poços destas termas, diz: «São grandes troncos de carvalho, aproximadamente de um metro de diâmetro exterior, furados por um canal de cerca de 0,80 m. A primeira descoberta (n.º 1), a única que pode ser inteiramente recuperada, afundava-se na areia à profundidade de um metro e sessenta.» (33).

E continua: «...aparecem portanto como o lugar primitivo de captação das fontes, substituídos mais tarde por um arranjo sem dúvida menos primitivo, mas que ainda não pode ser reconhecido.» (34). Acerca desta citação diz, em nota de rodapé, que o carbono 14 indicou para esta madeira a idade de cerca de 2 500 anos, ou seja, mais ou menos 600 anos antes da nossa era.

Plínio tem várias referências a tubos de madeira e, numa das mais significativas, afirma: «O pinheiro, a epícea, o amieiro, servem para fazer tubos para condutas de água; uma vez sob a terra, duram muitos

anos; mas se não são cobertos, deterioram-se rapidamente; são notavelmente mais resistentes se o exterior estiver em contacto com a água.» (35). Diz também, que os arquitectos costumavam defumar certas madeiras para as secar, tornando-as assim mais consistentes ao ar (36).

Podemos pois concluir que este tipo de tubagens foi empregue nas termas públicas, mas apenas num estágio primitivo, sendo rapidamente substituído pela cerâmica e pelo chumbo. A sua utilização era, no entanto, mais frequente na irrigação (como ainda hoje se verifica em algumas regiões do nosso país) e, primitivamente, para o encaminhamento da água para focos urbanos, antes de se vulgarizar a construção de aquedutos e de outros tipos de conduta (37).

Unidos por aros incrustados com a ajuda de um rebordo interior a igual distância dos bordos (38), foram usados tubos de várias qualidades de madeira, nos primórdios da civilização romana, que soube deduzir a melhor forma de protecção do material ao seu alcance, com vista a uma maior duração.

\* \* \*

**Aquecimento e arrefecimento da água.** Conforme as fontes de abastecimento, a água que servia as termas era fria, quente ou muito quente. Havia pois necessidade de a aquecer ou arrefecer, para que o banho tradicional romano não fosse privado dos condicionalismos térmicos que lhe eram inerentes. Eram os próprios médicos que prescreviam o banho frio e quente, «um empirismo, apoiado talvez pelas prescrições dos médicos gregos, particularmente de Galeno» (39), com passagens por temperaturas intermédias, para evitar alterações bruscas, como medicina salutar.

*O aquecimento.* O que Vitruvius escreveu sobre a construção das termas, permaneceu válido, em grande parte, para todo o Império.

No que respeita ao aquecimento, conjugação do aquecimento ambiental através de soluções arquitectónica e aquecimento de água, escreveu Vitruvius: «As caldeiras por cima da fornalha devem ser agrupadas em número de três: água fria, água tépida e água quente, instaladas de tal maneira que toda a água que passa da caldeira de água tépida para a de água quente, seja imediatamente substituída por água fria...» (40).

Quando estas regras não são cumpridas — e foram em grande número de casos — as divergências mais significativas dizem respeito ao número de caldeiras. Assim, em Lillebone e Mont-Berny (exemplos já referidos), o sistema vitruviano foi seguido, conforme os testemunhos arqueológicos demonstram.

Entre outros exemplos conhecidos, também nas Termas de Vertault se observa bem claramente a sua aplicação. Entre o *prae-furnium* (letra P da Fig. 8) e as salas com hipocausto, vêem-se três cubas em

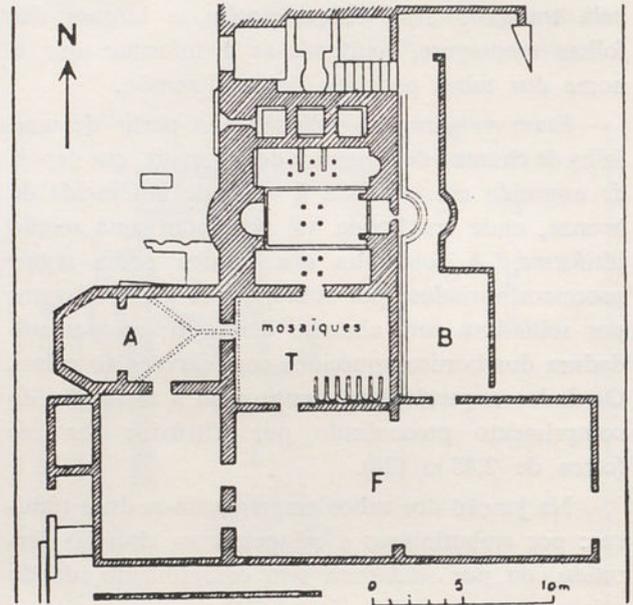


FIG. 8 — Planta das Termas de Vertault

betão (com 1,50 m de lado). Na parte Oeste teria havido um *prae-furnium* suplementar (41).

O sistema reduzido apenas a duas caldeiras e a um reservatório de água fria, que no fundo obedecia ao mesmo princípio, encontrou também uma larga divulgação. Uma era colocada directamente sobre a fornalha, para obter água quente e a outra ao lado, sem contacto directo com o fogo. Esta recebia a água fria de um reservatório exterior, mais alto, alimentando por sua vez a caldeira de água quente com água já tépida.

Houve também termas com maior número de caldeiras, como é o caso das Termas de Lambesis, que dispunha de quatro (42).

As caldeiras eram normalmente de bronze ou então de chumbo com o fundo em bronze, incrustadas na argamassa do edifício. Ainda, como o caso da Fig. 8 ou das Termas de La Roche (43), também podiam utilizar betão, o que era menos comum. A forma era normalmente cilíndrica para as metálicas e quadrangular ou rectangular para as de betão.

Outro aspecto que nem sempre foi constante, é o da justaposição. Nas Termas do Forum de Pompeia, por exemplo, estão colocadas umas sobre as outras, fazendo a sua curiosa configuração lembrar um *miliarium* (44).

Um outro problema que os romanos engenhosamente resolveram foi a obtenção de temperaturas

constantes nas piscinas e nas banheiras. Usaram dois processos. Um deles, o hipocausto (*hypocaustum*), foi uma solução arquitectónica atribuída pelos antigos a *Sergius Orata* nos começos do século I a.C., mas que hoje está provado que este não fez mais do que introduzir em Roma um tipo de aquecimento que os Gregos há muito conheciam (45). Foi uma solução arquitectónica comum a todas as salas quentes das termas e que mantinha simultaneamente a temperatura da água e o piso das salas aquecido. O sistema consistia em fazer assentar os pavimentos das salas aquecidas sobre um conjunto de pilares de tijolo, criando-se assim uma caixa subterrânea de cerca de 60 cm de altura, onde circulava o ar quente. Por vezes, sob a suspensura, colocavam-se placas de bronze, a fim de manter a temperatura mais constante.

O outro processo pode ser observado nas Termas de Estabier em Pompeia, na parte reservada às mulheres. É a utilização do *testudo alvei*. Era um dispositivo que se compunha apenas de uma caixa de bronze semicilíndrica, que estava em contacto directo simultaneamente com a fornalha e a água da piscina, recebendo esta ainda o calor através do hipocausto (46). No fundo, trata-se do uso empírico do princípio fundamental da Termodinâmica, aplicado à diferença de densidades das partes frias e quentes de um mesmo líquido.

É provável que, quer para o aquecimento da água quer para a manutenção das temperaturas, a antiguidade romana tivesse conhecido outros processos. Não há, em termas públicas (47), vestígios de outros métodos utilizados para esse fim. No entanto, Séneca, tem uma referência que deixa antever a possibilidade da existência de outros processos. Diz: «*Fazemos comumente serpentinias (dracones), aquecimentos de banho (miliaria), engenhos de forma variada nos quais, tubos de cobre de paredes finas, estão dispostos em espirais descendentes; a água que neles corre, circula várias vezes em torno do mesmo fogo e corre num espaço cujo comprimento é suficiente para a elevar a alta temperatura: entra fria, sai quente.*» (48).

*Obtenção do vapor de água.* Nas «villes d'eaux», o aproveitamento do vapor de água era natural, sendo necessário apenas adaptar a arquitectura às fontes.

Encontra-se um exemplo nas termas conhecidas por Bagnères de Luchon (Fig. 4), dotadas de uma sala com hipocausto, destinada a inalações. Em vez de ar aquecido, a água circulava a cerca de 60 graus no hipocausto e os vapores passavam à sala superior, através de furos praticados na suspensura (49).

Nas termas de Neris, o hipocausto era aquecido com o vapor de água das próprias termas, subindo

em seguida pelos tubos de cerâmica parietais, a fim de assegurar o calor nas três salas reservadas para o efeito (50). Aliás, era este o processo mais divulgado no mundo romanizado. É o caso ainda das Termas de Eueaux (Fig. 3), onde existia um compartimento em L dotado de um poço de água muito quente e cujo vapor era aproveitado por três respiradores. Tratava-se de uma estufa para banhos a vapor.

Estes eram os processos de aproveitamento dos recursos naturais. Nas termas em que não puderam lançar mão deles, os romanos souberam criar salas próprias para o banho a vapor, desenvolvendo técnicas capazes de atingir os ambientes quentes e húmidos que desejavam.

Podemo-lo comprovar nas Termas de Triguères. Trata-se de uma sala sobre hipocausto, com o piso bastante aquecido e no qual um tubo de chumbo lançava água fria para provocar a vaporização (51).

É natural que antes da utilização deste sistema ou mesmo paralelamente ao seu emprego, tivessem recorrido ao processo grego que consistia em lançar água fria sobre calhaus e ferros ao rubro (52), ou ao aproveitamento do vapor de água em ebulição.

*O arrefecimento.* É um problema essencialmente das «villes d'eaux». Também nelas se seguia o ritual do banho tradicional, o que justificava a existência de *frigidarium* na maior parte delas.

Não sendo aconselhada a adução de água fria captada noutra local para misturar com a termal, pois alteraria as qualidades terapêuticas, recorreram a duas soluções para abastecer as piscinas dos *frigidaria*. Ou asseguravam o fornecimento com água não termal, como acontecia nas Termas de Neris, onde uma grande piscina era abastecida por um aqueduto que transportava a água numa distância de 70 Km (53), ou construam reservatórios destapados, onde a água arrefecia até à temperatura ideal, como acontecia nas Termas de Luchon (Fig. 4). Aliás, a simples circulação pelas condutas até às piscinas e banheiras, já de si provocaria uma redução de temperatura (54).

Nas termas que recebiam água fria, não se afigura lógica a necessidade de recorrer ao arrefecimento do líquido anteriormente aquecido. Ainda assim, podiam recorrer à mistura de água fria.

\* \* \*

**Duches, bacias, banheiras e piscinas.** O banho tradicional romano processava-se em várias salas, em recipientes diferentes cujo material de construção assim como o tamanho e a forma, assumiam tipos diversos de caso para caso. Limitamo-nos a dar a conhecer apenas os recipientes tipo. →

Embora de maior difusão entre os gregos, o duche foi usado nalgumas termas romanas, onde os vestígios o atestam. São geralmente identificados ao nível do solo, em espaços rectangulares, demarcados por um rebordo de pequena altura (cerca de 60 cm) (55). Podiam também ser praticados nos *labra* (56). De uma maneira geral, este tipo de banho processava-se de acordo com o testemunho documentado na pintura do vaso grego que a Fig. 9 reproduz.



FIG. 9 — O duche

Observam-se quatro mulheres de pé recebendo a água de bicas ornamentadas com cabeças de javalis, leões e panteras, água que se depositava na banheira até meio da perna. Num pormenor cuidado vêem-se as vestes suspensas de um varão transversal, colocado para esse fim.

Foram ainda de uso corrente, grandes bacias isoladas, com pé, geralmente de mármore mas que podiam também ser trabalhadas em pedra ou argila, designadas por *labra* (57). Estes recipientes, que já os gregos utilizavam, foram empregues nas termas romanas especialmente no *caldarium*.

Um recipiente maior, já próprio para a imersão, ainda que individual, era a banheira que os romanos designavam por *alveus* (58). Encontram-se tanto em salas frias como em salas quentes, mas são mais vulgares nestas porque eram, em geral, destinadas ao banho quente. Tanto podiam ser peças isoladas, independentes, como existirem em conjunto em salas concebidas para o efeito. As estâncias termas ainda podiam ser dotadas de cabines com banheiras particulares, para tratamentos especiais (59).

Estes recintos isolados utilizavam materiais como o mármore, o pórfiro e o bronze, que em geral eram ricamente trabalhados. Nos banhos comunitários, avulta o emprego da alvenaria, normalmente coberta de estuque, embora surjam também coberturas mais ricas. Não sendo independentes, estavam implantadas no chão e na parede, individualmente

ou em série. Neste caso, eram servidas por um fontenário cuja água corria por caleiras laterais.

Finalmente temos os maiores recipientes para o banho colectivo, frio ou quente: as piscinas. Quando construídas no *frigidarium* ou na *palestra*, a céu aberto, chamavam-se *nataia*, por serem dotadas de espaço suficiente para a prática da natação. Se estavam situadas no *caldarium*, eram designadas por *alvei* ou *calda levatio*. No caso de disporem de degraus que partiam dos bordos até à água, eram conhecidas por *descensio*. Recebiam o nome de *solium* quando dispunham de assentos, quer nos próprios degraus, quer em bancadas construídas para o efeito. Eram denominadas *nataia calida piscina* quando as suas grandes dimensões permitiam a natação (60).

Os materiais de construção e, especialmente, os revestimentos, patenteavam uma gama variadíssima desde o *opus signinum*, passando pelo calcário, tijolo, mármore, mosaico, até ao alabastro, jaspe, onix ou pórfiro. A água caía nos recipientes através de tubos, dotados ou não de torneiras, por vezes de prata, incrustadas em artísticas decorações, muitas vezes máscaras ou cabeças de animais. Quando os recipientes eram de maiores dimensões a água podia funcionar como elemento estético no arranjo de cascatas.

#### Escoamento das águas

Uma vez utilizada, era necessário prover aos problemas de escoamento das águas das termas. Para o efeito, recorriam a esgotos (*cloacae*), não sendo vulgar o seu reíproveitamento, para a irrigação, por exemplo, como acontecia no balneário alimentado pelas nascentes da Torre de Cardeira (61).

\* \* \*

*Os esgotos.* Os esgotos, em geral, eram condutas subterrâneas de escoamento de águas residuais e dejectos. Eram feitas em alvenaria e a configuração da cobertura era uma das três hipóteses seguintes: abobadada; duas lages oblíquas formando um V invertido, tipo telhado de duas abas; ou apenas uma lage colocada horizontalmente sobre os bordos superiores do canal. A sua altura e largura dependiam das necessidades de escoamento, das características próprias do terreno ou até do gosto dos construtores. Mas em geral as suas medidas não se afastavam muito dos 40 a 60 cm para a largura e entre os 80 cm e 1 m para a altura (62).

Os vários recipientes das termas, especialmente piscinas e banheiras, tinham condutas de escoamento que, directamente ou através de uma conduta comum

(como se pode ver a tracejado na Fig. 7 — «Palais du Miroir»), desembocavam na rede de esgotos urbanos. No caso da proximidade de um curso de água ou até do mar, para lá eram dirigidas se se reconhecia mais prático e económico.

A identificação das *cloacae* termais e sua distinção relativa aos canais subterrâneos de adução, baseia-se não só no reconhecimento dos lugares de partida e de chegada, mas ainda no sentido da inclinação de ambas as construções. Uma conduta que transporte água para as termas, será descendente; outra que a leve, não o fará se for ascendente. Grenier, por exemplo, refere a dificuldade do problema e, nos casos dúbios, tem o cuidado de não adoptar uma forma rígida de classificação, quando fala de condutas adutoras ou extractoras.

\* \* \*

Algumas vezes empiricamente, outras aplicando conhecimentos científicos, não só na construção de infra-estruturas como ainda em toda a estrutura arquitectónica que chega a atingir um brilho notável, os romanos quase polvilharam de termas públicas o seu imenso Império, para além das termas particulares de que dotaram muitas residências senhoriais urbanas e grande número de vilas rústicas.

É evidente que, tal como afirmámos no início, as termas não surgiram nos alvares do século II a.C. com os requintes finais que foi possível atingir no decurso do tempo. As estufas e os banhos a vapor, o aquecimento do subsolo e o envolvimento das salas em ar quente, por exemplo, são invenções do último século da República e, mesmo assim só mais tarde vieram a receber novos aperfeiçoamentos (63). Para além disso, como provou Alexandre Lézine, as termas do mundo romano sempre obedeceram aos mesmos princípios gerais, quer fossem levantadas em Roma, na Renânia ou em África, resultando as suas diferenças apenas dos meios financeiros postos à disposição do construtor, do seu gosto, ou apenas da superfície do terreno para o efeito destinado (64).

Sem o carácter selectivo dos actuais círculos mundanos, ou mesmo de certas associações desportivas, havia uma profunda e diversificada mistura social, mesmo no seu auge, donde resultava que, para além dos banhos, das massagens, da ginástica, do desporto, tal como no *forum*, também ali circulavam as notícias políticas, sociais ou outras.

Abrangendo toda uma perspectiva social, económica, política, cultural e técnica, e não obstante a corrupção que fez palco dentro desse contexto, concluímos dando a palavra a Carcopino: «*Sem embargo de tudo isto [deboche e luxúria], estou persuadido de que as termas imperiais beneficiaram pode-*

*rosamente as massas. Na sua magestade deslumbrante de mármore, não foram só o esplêndido Palácio da Água romana. Foram principalmente o palácio do Povo com que hoje sonham as nossas democracias, mas onde outrora os romanos, adquirindo ao mesmo tempo o gosto da limpeza física, dos desportos úteis e da cultura desinteressada, puderam durante muitas gerações, atrasar a sua decadência mediante o regresso ao velho ideal que inspirara no passado a sua grandeza e que continuava a propor-lhes, no presente, Juvenal: Mens sana in corpore sano.» (65).*

(1) J. Carcopino, A vida quotidiana em Roma no apogeu do Império, Paris, 1958, p. 308.

(2) Em alguns autores antigos, encontram-se testemunhos acerca do critério de classificação das águas. Veja-se, por exemplo, Plínio, *Historia Naturali*, Liv. XXXI ou Vitruvius, *De Architectura*, Liv. VIII.

(3) Vitruvius, *De Architectura*, VIII, 1, 6.

(4) Abel Viana, «*Hidraulica agrícola na época romana*», Arquivo de Beja, vol. IV, Beja, 1947, p. 18.

(5) R. Cagnat e V. Chapot, Manuel d'Archéologie Romaine, Paris, 1917, p. 93.

(6) Vitruvius, ob. cit., VIII, 6, 1.

(7) Vitruvius, ob. cit., VIII, 6, 1-2. O líquido concedido aos particulares ainda era limitado por aparelhos de bronze chamados *calices*, que, sendo tubos que faziam o papel de contadores, determinavam o volume de água ao qual deviam dar passagem em conformidade com o seu diâmetro e comprimento. Noutros casos empregavam-se torneiras.

(8) Vitruvius, ob. cit., VIII, 6, 14-15.

(9) J. Carcopino, ob. cit., p. 310.

(10) R. Cagnat e V. Chapot, ob. cit., p. 87.

(11) A. Grenier, Manuel d'Archéologie Gallo-Romaine, vol. IV, Paris, 1960, p. 296.

(12) A. Grenier, ob. cit., p. 346.

(13) Abel Viana, ob. cit., p. 21.

(14) A. Grenier, ob. cit., p. 417.

(15) Vitruvius, ob. cit., VIII, 3, 3.

(16) A. Grenier, ob. cit., p. 412.

(17) L. Acciainoli, Águas de Portugal, Lisboa, 1941, folha anexa entre as pp. 44 e 45.

(18) A. Grenier, ob. cit., p. 340.

(19) F. de Clermont-Tonnerre, «*As grandes horas da arqueologia africana*», As grandes descobertas arqueológicas do século XX, Tomo I, Amigos do Livro, Editores Lda., Lisboa, s/d, p. 50.

(20) F. de Clermont-Tonnerre, ob. cit., pp. 84-86.

(21) A. Grenier, ob. cit., p. 268.

(22) Quando um aqueduto (ou uma conduta assente directamente no solo) deparava com um vale em que o desnível era bastante acentuado ou um solo pouco resistente, os romanos adoptaram o sistema de sifão invertido, isto é, com o cotovelo em baixo, no intuito de evitar arcadas excessivamente altas. Quer o sifão vulgar, quer o invertido, que os romanos demonstraram já conhecer, tiveram um emprego restrito, pois

preferiam resolver os problemas de adução através de processos tão constantes quanto possível. Parece terem reservado a sua utilização, e muito restritamente, para trajectos parciais em que esta solução era técnica e economicamente a mais oportuna.

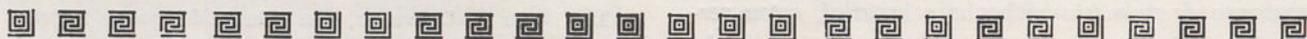
- (23) Vitruvius, ob. cit., VIII, 6, 4.
- (24) A. Grenier, ob. cit., p. 38.
- (25) A. Grenier, *idem, ibidem*.
- (26) M. Daremberg e E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, 1877-1913, vol. II, p. 1148.
- (27) A. Grenier, ob. cit., p. 445.
- (28) A. Grenier, ob. cit., p. 422.
- (29) Vitruvius, VIII, 6, 8-11.
- (30) Vitruvius, *idem, ibidem*.
- (31) A. Grenier, ob. cit., p. 35.
- (32) A. Grenier, ob. cit., p. 51.
- (33) A. Grenier, *idem*, p. 52.
- (34) A. Grenier, *idem*, p. 52. À data da publicação da sua obra, estas termas só se encontravam parcialmente escavadas.
- (35) Plínio, *Historia Naturali*, XVI, 224.
- (36) Plínio, *idem*, XVI, 222.
- (37) A. Grenier, ob. cit., p. 223.
- (38) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. V, p. 235.
- (39) A. Grenier, ob. cit., p. 231.
- (40) Vitruvius, ob. cit., V, 10.
- (41) A. Grenier, ob. cit., p. 303.
- (42) Ossat, *Tecnica costruttiva e impianti della terme, studi sulla civiltà romano*, vol. I, p. 33, citado de M. C. Hespanha, *Estudo comparativo das termas romanas em Portugal*, Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1963, p. 33.
- (43) M. Labrousse, «*Les termes romaines de la Roche*», *Révue Archéologique du Centre*, tomo I, fascículo 1, Paris, 1962, p. 32.
- (44) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. I, p. 661.
- (45) A. Lézine, *Architecture romaine d'Afrique, recherches et mises au point*, chapitre I — *Thermes d'Afrique*, Paris, s.d., p. 12. Na obra do mesmo autor, *Cartage. Utique*, Paris, 1968, na p. 73, ao reafirmar a sua posição, Lézine refere-se a esta como sendo escrita em 1961.
- (46) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. V, p. 218.
- (47) Embora não tenha sido encontrado nenhum exem-

plo em termas públicas, devido talvez à sua pequena capacidade, é de referir a caldeira da *villa* de Boscoreale, pela sua engenhosidade. Banho particular de reduzida tiragem e que justifica a existência de uma única caldeira cilíndrica de chumbo, ajustada sobre uma base de bronze. Um sistema de tubos e de torneiras que a ligavam ao reservatório de água fria, permitia ter água nas banheiras a qualquer temperatura. Pelo tubo do meio, a água fria passava do depósito para a caldeira. O tubo inferior, antes de chegar à caldeira, dividia-se em dois braços: um para a caldeira, outro para a banheira. O superior era igual ao inferior. O sistema de torneiras, nos tubos e suas secções, controlava a quantidade de água e, nomeadamente, a temperatura.

- (48) Séneca, *Naturales Quaestiones*, III, 24, 2.
- (49) A. Grenier, ob. cit., p. 413 e p. 468.
- (50) A. Grenier, ob. cit., p. 432.
- (51) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. I, p. 658.
- (52) *Idem, ibidem*, p. 650.
- (53) A. Grenier, ob. cit., p. 432.
- (54) *Idem, ibidem*, p. 406.
- (55) *Idem, ibidem*, p. 463.
- (56) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. III, p. 881.
- (57) *Idem, ibidem*.
- (58) *Idem, ibidem*, vol. I, p. 650.
- (59) A. Grenier, ob. cit., p. 409.
- (60) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. I, p. 656.
- (61) Abel Viana, ob. cit., p. 21.
- (62) R. Cagnat e V. Chapot, ob. cit., p. 108.
- (63) M. Daremberg e E. Saglio, ob. cit., vol. I, p. 652.
- (64) A. Lézine, ob. cit., capítulo I.
- (65) J. Carcopino, ob. cit., p. 318.

#### IMAGENS REPRODUZIDAS DAS SEGUINTE OBRAS:

Figuras 1, 2, 3, 4, 6, 7 e 8 reproduzidas, respectivamente, das páginas 296, 346, 419, 412, 339, 296 e 303 da ob. cit. de A. Grenier; a figura número 5, do mapa anexo, entre as páginas 44 e 45, da ob. cit. de L. Acciainoli; e a figura número 9 da página número 650, do vol. I da ob. cit. de M. Daremberg e E. Saglio.





**JOÃO DE RUÃO**  
escultor da Renascença Coimbrã

**JEAN DE ROUEN**  
sculpteur de la Renaissance à  
Coimbre

Nelson Correia Borges

# 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

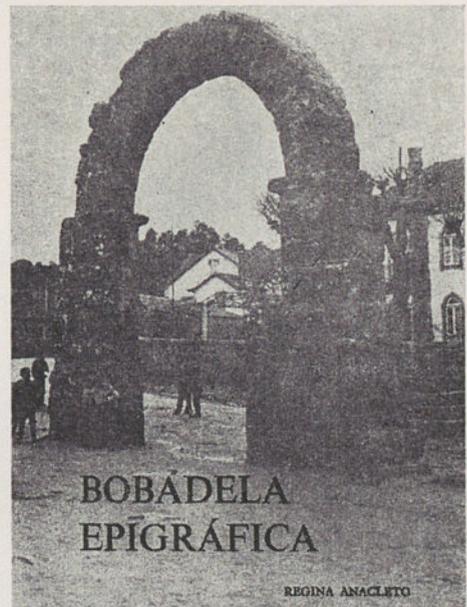
Preço de venda ao público: 800\$00 — Para assinantes do Mundo da Arte: 560\$00

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

# DA GÉNESE DO SURREALISMO NA PINTURA E NO DESENHO.

Apointamento  
Sumário.

POR  
JORGE SEGURADO 1976.

[ COM 1 ILUSTRAÇÃO-OBRA DO AUTOR. ]

Entendamo-nos. Surrealismo. Obviamente o termo é moderno, contemporâneo. Porém o seu significado, a sua essência e qualidade tem longínquo passado.

Tal qual como o romantismo,

abraçou cronologicamente todos os tempos. Pertence aquela arcaica gênese, sempre agarrada à alma do Homem e ao seu sentimento artístico, por vezes místico, por vezes fantástico.

Surrealismo plástico nos campos da Pintura e Desenho é invenção pura. Originalidade em liberdade criadora. Invenção de outro mundo visual, fantástico, de real absurdo mas tendo unidade de aspecto e e normal naturalidade. É mentira solidamente erguida em espectáculo surpreendente de flagrante imprevisto. O fantástico é a mola real do sonho criador que ergue o quadro visual num abraço à poesia.

O surrealismo na Pintura foi importantemente inventado e concretamente expresso, em grandes composições nos séculos XV e XVI pelo grande precursor o artista Iheronymus Bosch (1450-1516). Depois, logo a seguir, surgem três pintores os quais incontestavelmente se inspiraram nas obras magistrais de Bosch imitando-o nitidamente: Ian Mundy (1502-1560); Pieter Hugs (1519-1584) e, o mais notável dos três Pieter Breughel (c. 1525-1539).

Todavia a sátira predomina mais na obra de Breughel do que o fantástico extraordinário poderosamente em Bosch. Mas Bosch é o águia, o Mestre, senhor da grande invenção do estranho espectáculo.

Na realidade, Bosch no seu campo teve a mestria, inteligente, certa, de modo admirável, em associar arquitecturas e paisagens calmas da Beleza da verdade real, às disformes, estranhas, fantásticas e disparatadas figuras por ele inventadas, em satânica crueldade, servindo-se de variadas escalas. Essa associação de um fundo autêntico de realidade e naturalidade visual de ambiente em redor habitual do homem, é não só magistral, mas também inteligente elemento de convicção no espectáculo por ele imaginado. É a base que sustenta, à maravilha, a ilusão da verdade artística. Há que juntar a todo este teatral cenário a veneração mística e pura, num especial ambiente de tragédia apavorante, de Inferno, diabólica e caricaturalmente séria, mas como aviso de castigo de Deus.

Porém, no rigor retrospectivo de análise da gênese do surrealismo, a sua arcaica raiz surgiu há milhares

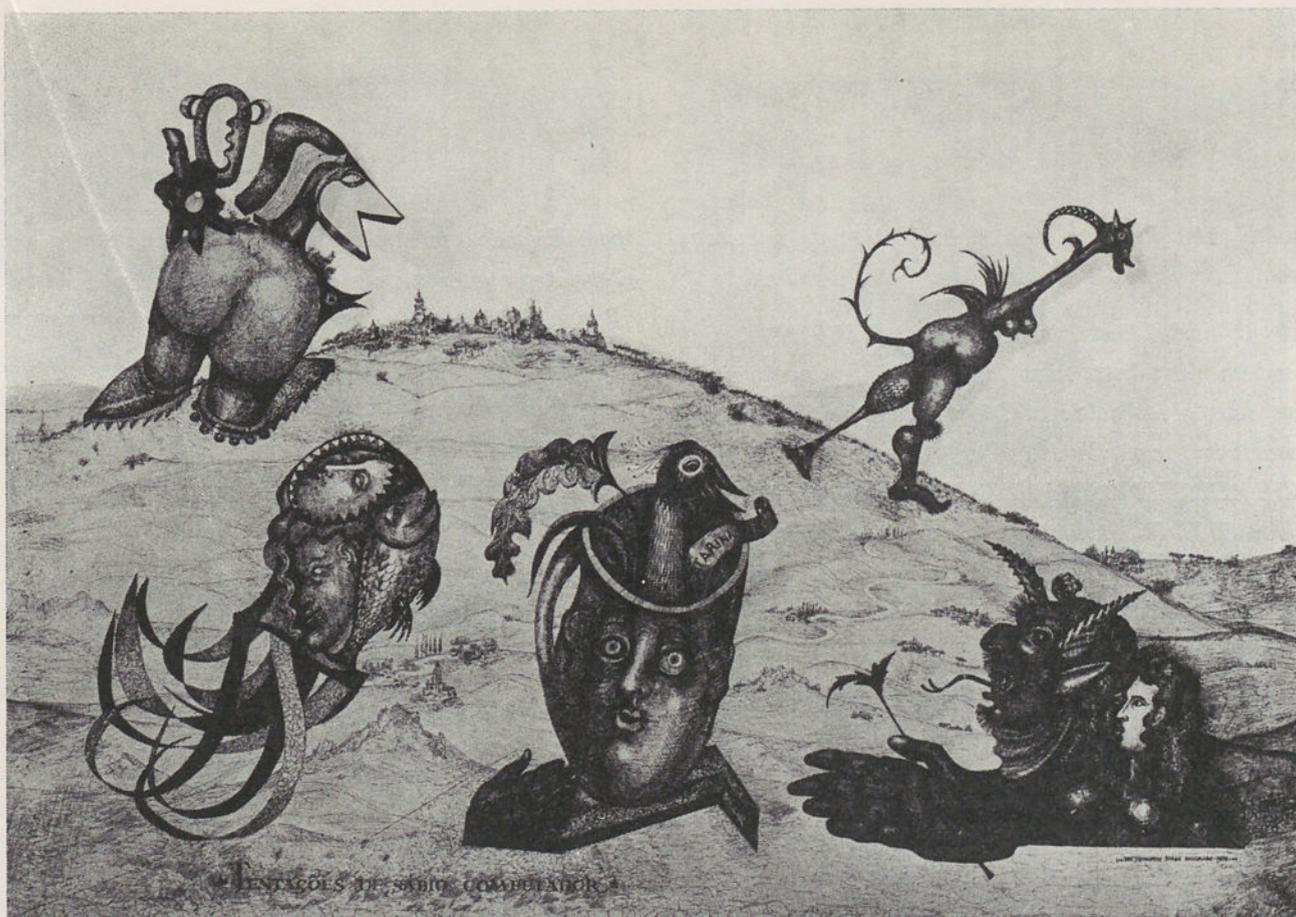
de anos nas primárias manifestações mitológicas, em espectáculo díspar universal, naquelas formas humanas enxertadas em elementos fantásticos de animais ou de outras naturezas reais, figurando num todo uniforme, como se de facto fossem da mesma verdadeira Natureza da qual o homem faz parte (Assíria, Babilónia, Egipto, Grécia, Índia, China, etc.).

A própria heráldica que se seguiu, na sua expressão gráfica-descritiva, em essência, é também e de certo modo, uma revelação surrealista, dada a liberdade de que sempre disfrutou na composição fantástica e objectiva na emblemática, convencional, sem contudo deixar de respeitar e ter em síntese, a sua base de ostentação e de prosápia em factos reais, quer em elementos autênticos de seres, de acontecimentos honrosos de brava valentia, a par da figuração de coisas naturais e de instrumentos de uso humano. Tudo de documentação basilar absolutamente verdadeira e até histórica,

numa exaltação heraldesca primordialmente artística e de apologia plasticamente narrativa.

Anteriormente é mais próximo a Bosch, Paolo Uccello (1397-1745), inventara o fantástico dragão, no compor do seu quadro «S. Jorge», acusando fundo de paisagem, numa total ingenuidade singela de forma, narrativa e de débil composição.

Esta obra do pintor florentino lembra-se aqui, não como precursora influente de Bosch, mas sim, unicamente, como documento anterior à obra do artista flamengo, como pequena amostra e exemplo de invento pictural de animal fantástico. De resto, poucos mais serão os exemplos semelhantes nas obras dos artistas da Renascença, como provou nossa pesquisa. Cito, no entanto, a obra «Minerva expulsando os vícios do Bosque da Virtude» de Andrea Mantegna (1431-1506), composição de grande figuração e aparato mitológico na qual se patenteiam nitidamente trechos surrealistas,



Painel central

1976. Jorge Segurado



Painel lateral esquerdo



Painel lateral direito

muito principalmente uma árvore mixta de natureza humana e vegetal e mais algumas figuras irrealis.

O nosso Francisco D'Ollanda (1518-1584), foi também surrealista, manifestamente em grau superior nas suas obras sobre a Criação do Mundo, por ele inventadas em desenhos e pinturas no códice: «DE AETATIBV.S MVNDI IMAGINES» ou «LIVRO DAS IDADES», como ele também o designou. São fantásticas e belas visões, fora da Terra, na pura abstracção do Infinito. Obras de génio, excepcionais, ímpares, na criação artística de Quinhentos, que interessam a Arte da Pintura, à Teologia e à Filosofia no mais puro sentido criador.

\* \* \*

Decorridos séculos, já no nosso tempo, surge Max Ernest num movimento modernista revolucionário (1914-1918), depois bem arejado, bem apregoado,

bem firmado em sonhos poéticos, na companhia de Jean-Arp e outros tendo como capitão da hôte, André Breton (1924), no campo literário a par dos poetas Marx e Rimbaud, num vasto panorama estético, numa revolta em plena liberdade criadora, o qual abriu as portas da imaginação exemplar a imensos artistas ávidos da aventura — nova, fantástica no mundo plástico e no das letras.

Mas nesse exército de surrealismo de várias nacionalidades, três artistas saltam em justo destaque, tendo à cabeça do rol Salvador Dali, de certo, o mais forte e sábio surrealista com enorme obra. Depois Picasso inventando com sua forte personalidade e estilo próprio, o seu surrealismo na criação das surpreendentes e desconexas figuras humanas e também, até por vezes, nos seus límpidos desenhos de feição clássica-grega. O terceiro é um poeta, um príncipe pintor de excelsa pureza expressiva: Chagall dono da

rica feição e exuberante imaginação associando o fantástico a deslumbrante lirismo de autêntico Poeta-Pintor.

Tudo isto apurei em rápido apontamento-síntese após a minha invenção de cinco desenhos à pena, com tinta vermelha, compostos e agrupados em unidade política (1). Foi imprevisto apetite que assaltou muito naturalmente depois da visita que fiz à exposição realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, à qual concorreram vários artistas em admirável homenagem à memória de Iheronymus Bosch, cuja obra mestra «Tentações de Santo Antão» — que Portugal tem a felicidade de possuir porque Damião de Goes a adquiriu ao próprio pintor, na Flandres e para cá a trouxe (2) presidiu à feliz e interessante mostra.

Abriu-se assim, para mim, deslumbrantemente, o caminho da aventura surrealista. O apetite perseguiu-me. A mão e o espírito inventivo seguem diver-

tidos. A pena ajuda como pode e conforme a gana (3) (4), talvez tudo para uma exposição. (?)

#### NOTAS

(1) Paineis central: 1,00m x 0,70m. Os laterais têm 0,70 x 0,50m, bem como as duas psedelas reversas.

(2) «Artistas Contemporâneos e as Tentações de Santo Antão». Inaugurada em 30 de Janeiro de 1975.

(3) Mais dois painéis compus a seguir:

«Tentação de Minerva»; «Shiux», também à pena a tinta encarnada. Depois «Opio» e «Tentações de São Jorge»; ambos com 1,00m x 70m (pena-tinta encarnada).

(Tudo isto no campo plástico da invenção em desenho, por quanto no campo literário de ficção compus: «Destino Roubado»; «Invenção do Turismo ou Orfeu na Ilha da Madeira»; «Mentiras Barbaras» (texto e ilustrações); «Balada dos Sête Ais». Outros desenhos tenho inventado e desenhado.)



Painel exterior esquerdo



Painel exterior direito

# a quinta do relógio

A Quinta do Relógio, situada na estrada de Pisões que segue para Colares, é uma das curiosidades de Sintra. Esta casa, de estilo árabe, data do século passado.

No século 18, a propriedade pertence ao Padre Jerónimo. Legada aos marqueses de Borba, fica em sua posse até meados do século 19. Durante a sua estadia em Portugal, de 1787 a 1788, William Beckford vai aí visitar o seu banqueiro inglês, Thomas Horn, provavelmente inquilino numa casa hoje em dia desaparecida.

No reinado de D. Pedro V (1855-1861), a propriedade é adquirida pelo riquíssimo Manuel Pinto da Fonseca, antigo traficante de escravos, conhecido pelo Monte Cristo (1); a sua vida agitada assemelha-se à de Edmond Dantes, o Conde de Monte Christo do célebre romance de Alexandre Dumas, escrito em 1846.

Foi talvez a recordação das suas viagens que incitou «este herói romântico» a mandar construir uma casa de estilo árabe. Para isso, recorre ao arquitecto António Manuel da Fonseca filho, cujo pai era professor de pintura histórica na Academia das Belas Artes de Lisboa. Os românticos, à procura das suas fontes e embebidos de orientalismo, não podiam encontrar melhor local do que Sintra, ainda toda impregnada de lendas e recordações dos Mouros. O Castelo da Pena, o Palácio de Montserrat e a casa da Quinta do Relógio são as primeiras construções deste «novo estilo» arabizante que se espalhará em seguida por Lisboa e Porto.

A fachada principal, pintada de faixas transversais cor de laranja, compõe-se dum pavilhão central ladeado de duas alas mais baixas. As 7 janelas são sobrepujadas por um arco em ferradura árabe. Ao centro, abre-se uma galeria rasgada por 3 grandes arcos em ferradura, sustentados por colunas delgadas. Na galeria distingue-se nitidamente, repetida três vezes, uma legenda árabe em letras brancas sobre fundo azul dum tipo caligráfico bastante invulgar. É talvez, como diz António Loza, a primeira construção portuguesa onde aparece, bem visível, a divisa dos reis de Granada: «O único vencedor é Deus». Não é a única inscrição árabe que encontramos em Sintra. O rei D. Fernando de Coburgo e Gotta tinha já utilizado este tipo de decor islamizante em Sintra (2).

O parque não é grande mas a vegetação, como sempre acontece em Sintra é esplêndida com as suas araucárias, magnólias, buxos, camélias, fuschias e fetos arbóreos... Mas, principalmente existe aí um sobreiro secular admirável, todo coberto de fetos, talvez «uma das árvores mais belas do mundo» ... já cantada por célebres viajantes ingleses, como William Beckford e Southey. Este último queria até mandar vir de Inglaterra um pintor para o imortalizar num quadro.

D. Pedro V recusou-se sempre a visitar uma casa construída com dinheiro tão mal ganho. Conta-se mesmo que, passando por aí um dia com o seu amigo, o Marquês Sá da Bandeira, tendo este ouvido um repuxo de água, perguntou-lhe: «O que corre ali?» «Água», respondeu o monarca. Mas Sá da Bandeira retorquiu: «Não, meu senhor, é o sangue dos pretos flagelados pelo açoite que se transformou no oiro deste homem».

Em 1864, Vilhena Barbosa considera que o arquitecto prestou um «bom serviço ao público», variando



assim a construção das casas de campo, sempre um pouco monótonas.

Mais tarde, o rei D. Carlos I, menos escrupuloso que seu tio, passou aí a lua de mel quando casou com a princesa D. Amélie d'Orléans, no dia 22 de Maio de 1886. Apaixonada por Sintra, a Rainha sonhou também em frente daquela árvore secular.

Há alguns anos atrás, em 1970, reviveu-se por uma noite o fausto de antanho, durante um baile de máscaras sob o tema do oriente, em que dois camelos vindos do jardim zoológico de Lisboa contribuíram para dar a «cor local».

(1) «Monte Cristo» compra também o palácio dos Patriarcas à Junqueira que virá a transformar em parte. Este palácio tornar-se-á mais tarde no famoso palácio Bournay.

(2) Na entrada principal do palácio da Pena, na base da abóbada em estalactites, uma inscrição árabe indica que o edifício é o prolongamento melhorado da construção manuelina. Na Fonte dos Passarinhos no parque, esta mesma legenda encontra-se transcrita em caracteres maiores. Forma um friso extremamente decorativo à volta da cúpula. António Loza traduziu assim esta inscrição:

O Sultão D. Manuel construiu esta capela bendita em nome de Nossa Senhora Maria da Pena, no ano 1503 em comemoração do regresso, a salvo, de D. Vasco da Gama do descobrimento

das terras e países que encontrou, isto é, o Cabo da Boa Esperança, a Índia e outros. Depois, Sua Alteza o Sultão D. Fernando Secundo, marido de Sua Majestade D. Maria II, construiu e cuidou desta maneira, com muita magnificência real, no ano de 1840.

#### BIBLIOGRAFIA

- Alexander (Boyd) — The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788. Ed. with an Introduction and Notes, Rupert Hart Davis, Soho Square, London 1954.
- Southey — Letters written during a journey in Spain and a short residence in Portugal, 1797 (3.ª ed. 1808, 2 vol.).
- Cunha (António A. R. da) — Cintra pittoresca ou memória descritiva da villa de Cintra. Collares e seus arredores, Lisboa 1836, Nova ed. Lisboa 1905.
- Jurómenha (Visconde de) anónimo — Cintra pinturesca, 1839.
- Barbosa (I de Vilhena) — Os Pisos e a quinta do Relógio em Cintra. Archivo pittoresco, Lisboa 1864, vol. 7.
- Guia de Portugal, Lisboa 1924, 1927, 1944, 1965, 4 vol.
- Losa (António) — Influência andaluza na arquitectura portuguesa dos séculos 19 e 20, Biblos, Coimbra (46) 1970.
- Vieira de Almeida Pedro — O revivalismo árabe e os elementos estruturais. Gremio Literario, centro de estudos do século 19, Lisboa, Estética do Romantismo em Portugal, Lisboa, Grémio Literário 1974.
- Azevedo (José Alfredo da Costa) — Velharias de Sintra I, Publicação da Camera municipal de Sintra, 1980.

---

## Roteiro de Coimbra – 3

---

por Pedro Dias

# Rua da Sofia

Saindo do Largo de Sansão, para Nordeste, na continuação da Calçada, encontra-se a quinhentista **RUA DA SOFIA**, aberta a partir de 1536 por iniciativa de Frei Brás de Braga, reformador do Mosteiro de Santa Cruz, que urbanizou igualmente uma vasta área anexa, em parte pertencente à horta e à quinta dos cruzios.

Nesta artéria, dedicada a Santa Sofia, de invulgar largura para a época, o que lhe mereceria o louvor dos poetas e intelectuais contemporâneos e o espanto de ilustres viajantes estrangeiros, foram edificados os novos colégios universitários, complemento natural da Universidade que, em 1537 definitivamente regressaria a Coimbra, mas cujo projecto de mudança já vinha de anos antes. Esses colégios foram os seguin-

tes: S. Bernardo, S. Boaventura, das Artes, do Carmo, da Graça, de S. Pedro e de S. Tomás além do novo Convento de S. Domingos. De todos eles só quatro se encontram em razoável estado de conservação.

O primeiro colégio do lado de Santa Cruz é o **COLÉGIO DO CARMO**, notando-se claramente a frontaria da sua igreja privativa. As restantes instalações, as destinadas antigamente a zona residencial dos escolares e serventuários, estão ocupadas na sua quase totalidade por uma instituição de assistência.

A edificação deste colégio começou cerca de 1540, por iniciativa de D. Frei Baltasar Limpo, Bispo do Porto que haveria de chegar a Arcebispo de Braga em 1550, devendo-se-lhe o noviciado, muito provavelmente obra do arquitecto Diogo de Castilho, situado do lado da Ladeira do Carmo, e muito desnaturado pelas indevidas utilizações que lhe têm dado. A Igreja data de 1597 e o claustro anexo de 1600. Foi mestre das obras o arquitecto Francisco Fernandes, sendo de aceitar como provável que os planos sejam igualmente de sua autoria, pois tinha méritos para tal, pois acabou por ser nomeado mestre das obras da cidade, cargo de responsabilidade e que só era dado aos mais aptos. Há ainda outros mestres construtores ligados ao edifício, como Manuel João, António Fernandes e Onofre Simões.

A fachada da Igreja é do tipo corrente, plana, com três grandes arcos na zona baixa que antecedem um átrio coberto. A média ostenta três grandes janelas, sendo a superior delimitada por duas torres sineiras que têm a meio um corpo terminado em triângulo. Tudo simples e sem adornos.

No interior o pavimento está distribuído por quatro planos correspondentes à nave, ao transepto, às capelas abertas nos flancos, e ao coro-alto. Cobre a nave uma abóbada de berço aquartelada de magnífico traçado e de linhas clássicas.

A capela-mor tem grandes dimensões e possui um bellissimo retábulo maneirista de talha dourada, incluindo imaginária e pinturas. É obra dos ensambladores e escultores Gaspar e Domingos Coelho que o executaram nos últimos anos do séc. XVII. As pinturas, das melhores maneiristas do País, foram feitas por Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão.

As grandes esculturas de madeira dourada e policromada representam os Profetas Elias e Eliseu, na zona alta, e S. João e um Santo Bispo, na inferior. As pinturas, por seu lado são alusivas à Transfiguração de Cristo, no topo; à Apresentação de Jesus no Templo, à Senhora do Carmo e ao Repouso na Fuga para o Egipto, na zona do meio; e na inferior ao Presépio e à Adoração dos Reis Magos. →



Colégio do Carmo



São de destacar os azulejos, sobretudo os da ábside, seiscentistas e de fabricação lisboeta, e os diversos retábulos de talhas douradas e policromadas das capelas dos flancos da nave.

Possui ainda o Colégio, em várias dependências, outras pinturas de mérito de várias épocas, sobretudo maneiristas e barrocas.

No coro-alto encontra-se um elegante cadeiral de dois andares com quarenta e duas cadeiras dispostas em U, datado da primeira metade do séc. XVII. Em oito espaldares há pinturas setecentistas da autoria de Pasquale Parente. Aí se encontram também várias esculturas de roca, barrocas, executadas pelo

artista Manuel Dias, na segunda metade do séc. XVIII.

O claustro, de plano quadrado e de duplo piso, é extraordinariamente elegante e sabe-se que estava em construção em 1600. Segue o tipo comum dos claustros renascentistas coimbrãos, do género das obras de Diogo de Castilho.

O COLÉGIO DA GRAÇA, situado do mesmo lado do Carmo, foi fundado em 1543 por D. João III que o dotou, ficando a execução da vontade régia a cargo de Frei Luís de Montóia. A Igreja ficou pronta em 1555, mas em épocas posteriores, quer ela

quer as restantes dependências sofreram alterações, nomeadamente na larga frontaria virada à Rua da Sofia.

A fachada é muito simples, nela sobressaindo o portal de linhas clássicas e o nicho que lhe é superior com uma escultura da Senhora com o Menino, datável também de meados do séc. XVI.

Interessante é a frontaria da zona habitacional do Colégio, onde se podem ver, ao longo dos dois andares superiores, um conjunto de janelas grandes alternando com outras mais pequenas, correspondendo, cada duas, a uma unidade de alojamento dos antigos colegiais, sendo a maior do escritório e a mais pequena da alcova.

A portaria está um pouco afastada da entrada da Igreja. Data do séc. XVII e é formada por dois largos arcos, sobrepujados de brasões.

O interior do templo tem só uma nave, a cabeceira simples e um grande coro-alto após a entrada. A cobertura é feita por um abobadamento geral às quartelas, de pedra calcária. Nos flancos, nas paredes laterais, abrem-se capelas comunicantes entre si por arcos mais pequenos e que possuem interessantes retábulos de talhas douradas e policromadas da época barroca.

A capela-mor está dotada de um magnífico retábulo de madeira, maneirista, da primeira metade do séc. XVII. A sua estrutura é ainda, fundamental-



Colégio de S. Pedro



mente, arquitectónica, embora já se notem algumas intromissões de talhas decorativas. Os quadros que inclui são alusivos à Vida da Virgem e, exceptuando a do centro que representa o Encontro da Virgem com Cristo a Caminho do Calvário, datam da primeira metade do séc. XVII. Esta última é já do século passado e de inferior qualidade.

A sacristia, obra do final do séc. XVII, foi feita pelo empreiteiro de Ançã, Manuel Gonçalves Gavião. Dela se passa à sala do capítulo, do mesmo tipo arquitectónico.

No coro-alto há um cadeiral de madeira de castanho com dois lanços de bancos, datado da primeira metade do séc. XVII e com pinturas mais

tardias. Os dormitórios e restantes dependências estão ocupados por instituições militares.

O COLÉGIO DE S. PEDRO, que fica imediatamente a seguir ao da Graça, foi fundado em 1540 pelo Dr. Frei Rodrigo de Carvalho que haveria de vir a ser Bispo de Miranda do Douro. Inicialmente foi destinado a clérigos pobres e assim se manteve até à transferência destes colegiais para a parte alta da cidade, para junto dos Estudos, e terem sido também os edifícios entregues, em 1585 à Ordem Terceira de S. Francisco.

As primitivas instalações construíram-se logo após o ano de 1540, tendo o templo sido sagrado

em 1548, mas os edifícios que se conservam já não são esses, mas sim uns posteriores. A actual Igreja foi começada pouco depois de 1621, estando ainda em obras em 1624. Quanto à zona residencial, que se estende em frente do Palácio da Justiça, sabe-se que já existia no séc. XVII, pois em 1693 os religiosos foram autorizados a aumentá-lo ao longo da Rua da Sofia. Em 1834 o Colégio foi extinto e hoje é ocupado por diversas instituições, quer de assistência quer de outra ordem.

A frontaria da Igreja é idêntica à do Carmo, plana, dividida em três zonas no sentido da altura, e terminando, ao alto, por duas torres ladeando um corpo poligonal que finaliza em triângulo. Na zona baixa abrem-se três arcos, fazendo-se a entrada pelo do meio, mais largo e que dá acesso a um átrio coberto.

O interior tem uma só nave com capelas abertas nos flancos, capela-mor simples mas de boas dimensões, e um coro-alto logo sobre a entrada. É o esquema

das outras igrejas dos Colégios vizinhos, mas mais pobre, concretamente no abobadamento que não atinge o nível da Graça ou do Carmo.

Nas capelas interiores foram colocados alguns retábulos de talhas de épocas diversas.

A IGREJA DE SANTA JUSTA é a última de quantas se situam na Rua da Sofia e foi iniciada em 1710, tendo colocado a primeira pedra o Bispo D. António de Vasconcelos e Sousa. Substituiu o templo medieval seu homónimo cujos restos ainda são visíveis no terreiro da Erva e que foi abandonado devido às constantes cheias.

Possui uma fachada plana, de três andares, marcada nos dois inferiores por duas largas pilastras que a dividem no sentido da altura em três panos. Na frontaria incluíu-se um retábulo proveniente da igreja velha. As janelas são de feição clássica, de frontões triangulares, arcaizantes. Sobre as médias



Palácio da Justiça

há quatro nichos com esculturas provenientes de oficinas locais: S. Francisco, Santa Rufina e um Santo Bispo, todas quinhentistas; e Santa Justa, ainda do séc. XV.

O interior é muito simples: nave única, dividida em cinco tramos, com arcos, capelas pouco profundos nos flancos, e cabeceira de uma só capela de grandes dimensões. A igreja é coberta por uma abóbada de tijolo.

Na capela-mor destaca-se um aparatoso retábulo barroco, do início do reinado de D. João V, de belas talhas douradas, com um camarim central. Inclui algumas esculturas de mérito, quer incluídas nas talhas quer independentes, como as que representam o Padre Eterno e Santa Justa e Santa Rufina.

Os retábulos das capelas laterais são também barrocos, de talhas douradas, e datados do séc. XVIII, excepto os mais próximos da capela-mor que são ainda do séc. XVII e que devem ter sido trazidos da antiga Igreja de Santa Justa-a-Velha.

Há ainda pinturas setecentistas, quer nas naves quer em algumas dependências da Igreja.

O PALÁCIO DA JUSTIÇA está instalado num edifício cuja origem remonta ao séc. XVI, mas que sofreu muitas alterações ao longo dos tempos: o Colégio de S. Tomás. A construção inicial, muito pobre, foi começada em data próxima à de 1566. Dessa época resta o claustro, certamente traçado pelo arquitecto Diogo de Castilho, e no tipo comum dos claustros quinhentistas coimbricenses da renascença.

A primeira grande remodelação do Colégio de S. Tomás ocorreu no séc. XVIII, conhecendo-se o

aspecto da fachada, por uma fotografia antiga. No fim do séc. XIX, e sob a orientação do arquitecto Silva Pinto foi adaptado a residência dos Condes do Ameal, tendo durante o tempo em que permaneceu na sua posse albergado uma das mais notáveis colecções particulares de obras de Arte, dentre todas as que existiram em Portugal. Essa remodelação foi sobretudo interior e o arquitecto Silva Pinto deu-lhe um cunho neo-renascentista, dentro do revivalismo então em voga.

Outra remodelação, mais profunda que a anterior, deu-lhe a fâcies actual, e foi ocasionada pela adaptação a Palácio da Justiça. Foi autor deste projecto o arquitecto Castelo Branco.

Restam vestígios das obras oitocentistas no andar superior, onde se podem ver magníficos relevos neo-renascença da autoria do escultor coimbrão João Machado que se inspirou nos modelos quinhentistas de Ruão e Chanterene.

Da última reforma, e para além do projecto, cumpre salientar o trabalho escultórico que esteve a cargo de João Machado Júnior, destacando-se o portal do átrio, que dá acesso ao andar superior. Os portões de ferro forjado da fachada são magníficos exemplares da serralharia artística coimbrã da primeira metade do nosso século e devem-se ao labor de Daniel Rodrigues e Albertino Marques. As portas entalhadas dos compartimentos mais importantes, caso da Sala de Audiências são da autoria de Álvaro Ferreira.

Jorge Colaço executou os grandes painéis de azulejos historiados que cobrem as paredes do átrio e dos dois andares do claustro.

## O MOSTEIRO DE TIBÃES CONTINUA A SAQUE

Numa acção meramente simbólica e exemplar, a ASPA decidiu recentemente adquirir a um antiquário da cidade de Braga dois retratos a óleo de antigos frades beneditinos que, ainda há bem pouco tempo, se encontravam na Sala do Cabido-Geral do Mosteiro de Tibães. Na mesma ocasião, soube a ASPA que a maior parte dos cerca de cinquenta quadros existentes nessa sala já teria sido alienada pelos proprietários do Mosteiro, enriquecendo agora diversas e anónimas colecções particulares.

À face da lei vigente e lamentavelmente, a alienação do remanescente do espólio conventual é um negócio perfeitamente legítimo — e de nada adianta ocultar esse facto. Apesar de o conjunto arquitectónico de Tibães estar classificado, desde 1944, como imóvel de interesse público, o seu recheio não se encontra ainda devidamente inventariado, podendo por isso os seus proprietários, independentemente de qualquer autorização do Estado, proceder livremente à sua alienação, tal como vem sucedendo.

Como é do conhecimento público, desde Junho de 1979 que pesa sobre o Mosteiro de Tibães um pedido de expropriação formulado pela Câmara Municipal de Braga. Até hoje, porém, e apesar das múltiplas promessas do Governo, ainda não foi elaborado o levantamento completo do Mosteiro e da quinta anexa, ainda não foi inventariado e avaliado o remanescente do espólio conventual, ainda não foram ouvidas as forças vivas da região relativamente às várias hipóteses de aproveitamento futuro de todo o conjunto de Tibães. O esquecimento é total e o Mosteiro, como se vê, continua indefeso a saque. E tudo indica que quando o Estado se decidir, finalmente, a avançar com o processo de expropriação — em Tibães descobrirá, apenas, as paredes do Mos-

teiro, se não mesmo as suas ruínas. Do recheio, certamente, é que já nada encontrará.

Perante esta situação, a ASPA não poderia ficar silenciosa e indiferente, como muitos outros, e por isso denuncia aqui, publicamente, a incúria e a inércia do Governo que deixou chegar Tibães a um tal estado de abandono e de decadência.

Expropriar, recuperar e revitalizar o Mosteiro de Tibães é uma exigência de cultura. Ao virar as costas a Tibães, o Governo é responsável por um gravíssimo crime lesa-cultura e lesa-património do qual, um dia, terá de prestar contas aos cidadãos deste país.

No limite das suas atribuições, a ASPA tudo fará para que esse crime não fique impune.

### CRONOLOGIA SUMÁRIA

16/6/1910 — O Cruzeiro de Tibães é classificado como monumento nacional.

27/3/1944 — A Igreja e o Mosteiro de Tibães, bem assim como as fontes e demais construções arquitectónicas da respectiva quinta são classificados como imóveis de interesse público (Decreto n.º 33587).

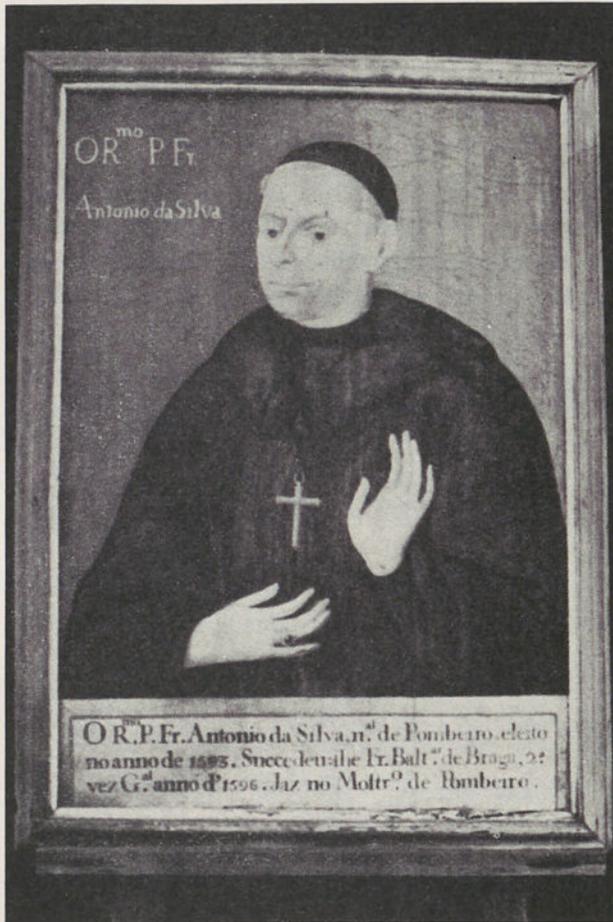
18/10/1949 — É estabelecido o perímetro de protecção de todo o conjunto de Tibães, Cruzeiro incluído.

1976 — A Secretaria de Estado da Cultura dá, em princípio, o seu aval a que o Mosteiro de Tibães possa vir a ser reconvertido numa unidade hoteleira, através do Plano Nacional de Pousadas.

1979 — A Câmara Municipal de Braga decide adquirir uma das fontes classificadas do Mosteiro e transferi-la para a Praça da República, no centro da cidade. Declara, porém, que a fonte será restituída a Tibães, logo que o Mosteiro «esteja recuperado e seja propriedade municipal». →

29/6/1979 — «Consciente do valor artístico-cultural do Mosteiro de Tibães», a Câmara Municipal de Braga delibera, por unanimidade, pedir a expropriação do mesmo.

23/5/1980 — É nomeado um grupo de trabalho interministerial encarregado de proceder a uma primeira análise sobre o interesse da expropriação de Tibães. O parecer deste grupo será, em princípio, favorável às pretensões da edilidade bracarense.



Reprodução de um dos retratos de Tibães adquirido pela ASPA

2/8/1980 — Na lei orgânica do Instituto Português do Património Cultural, a Igreja e o Mosteiro de Tibães são afectados à Secretaria de Estado da Cultura, através daquele Instituto. Sorte idêntica têm o Mosteiro de Rendufe, o Convento de Santa Maria de Bouro e a Igreja e o Convento do Pópulo.

7/1/1981 — Na sequência do relatório apresentado pelo grupo de trabalho nomeado em 23/5/1980, as Secretarias de Estado da Cultura, do Ordena-

mento e Ambiente, do Turismo e Obras Públicas nomeiam uma segunda comissão, à qual são cometidas as seguintes tarefas:

1. Elaborar um projecto de diploma que defina a zona de protecção de toda a área conventual;

2. Elaborar o levantamento completo do Mosteiro e quinta anexa;

3. Solicitar à Direcção-Geral do Património do Estado a avaliação de todos os bens ou equipamentos do Mosteiro que não sejam propriedade do Estado, para se proceder de seguida à sua aquisição por via consensual ou através de um processo de expropriação;

4. Definir e propor um programa completo de aproveitamento do conjunto de Tibães, comportando variantes alternativas, de modo a explorar adequadamente as respectivas potencialidades, tanto do ponto de vista cultural (em particular, museológico), como turístico e agro-florestal;

5. Inventariar o remanescente do espólio conventual e o destino dado aos espécimes que foram retirados do Mosteiro;

6. Ouvir a Assembleia Municipal e a Câmara Municipal de Braga designadamente sobre o tipo de valências culturais que localmente se considere dever o conjunto de Tibães preencher.

Para a conclusão do seu trabalho, a comissão dispunha apenas de seis meses.

14/9/1981 — Em comunicado distribuído aos órgãos da comunicação social, a ASPA pergunta, passados nove meses sobre a data da nomeação do segundo grupo de trabalho, o que é feito da comissão e se ela já concluiu o seu relatório. A resposta é o silêncio.

Fevereiro de 1982 — Após a realização de alguns contactos no Porto e em Lisboa, a ASPA apura, de fonte segura, que a comissão nomeada em 7/1/81 não chegou jamais a reunir.

20/2/1982 — Continuando a ser alienado «o remanescente do espólio conventual», a ASPA decide adquirir, numa acção meramente simbólica e exemplar, dois quadros que, originariamente, se encontravam na sala do cabido-geral do Mosteiro e que, ocasionalmente, descobre à venda num antiquário da cidade.

## RETROSPECTIVA DA ARTE PORTUGUESA DOS ANOS QUARENTA

Em 30 de Março último, foi inaugurada na Gulbenkian, uma exposição subordinada ao tema «Anos Quarenta na Arte Portuguesa».

A exposição tem como comissário o pintor Fernando de Azevedo, a programação foi feita pelo crítico de arte, historiador e director da revista «Colóquio/Artes», José Augusto França; conta ainda com a colaboração, no plano de investigação e documentação, de Margarida Acciaioli, Cristina Azevedo Tavares e José Teixeira do Departamento de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Trata-se de uma importante exposição, através da qual se estuda a década dos anos quarenta, a Arte que naquela altura se produzia e que aí é encarada nos aspectos artísticos, históricos, críticos e sociológicos, por entre uma ampla panorâmica que abrange os fundamentais aspectos da arquitectura, da pintura, da escultura, do desenho e das artes gráficas, por meio de uma selecção de obras que bem exemplificam a criação em cada um daqueles sectores.

Sob o ponto de vista artístico, há que considerar os pontos principais dos movimentos que, naquela época, se desencadearam em oposição aos conceitos de Arte defendidos pelo antigo S.N.I., e que de certo modo, culminou na exposição do Mundo Português, em 1940.

A exposição tem duas linhas importantes que representam bem o ambiente artístico em Portugal até ao pós-guerra, os movimentos que se formaram, como o Neo-Realismo e o Surrealismo, a partir dos quais se mostram as modificações sofridas no nosso País, com o aparecimento de outras formas novas de Arte e os novos movimentos da década de 50. A exposição abrange o período que vai de 1940 a 1952. Abrange-se nesta década o período a partir de Janeiro de 1952 na Casa Jalco, que se pode considerar a consequência do movimento surrealista dos anos quarenta e um ponto de articulação para a década seguinte.

Para que se pudesse acompanhar melhor os aspectos fundamentais dos Anos Quarenta, alargou-se a exposição a sectores complementares tais como a Literatura (Luis Amaro), o Teatro (Carlos Wallenstein), a Música e o Bailado (Carlos Pontes Leça) e Cinema (João Bernard da Costa) que completam a exposição com actividades directas, levando um espectáculo de Teatro, especialmente criado para a exposição, evocando os Anos Quarenta no Teatro, com a colaboração de Luis Francisco Rebelo e Carlos

Avilez e do escultor José Rodrigues, que foi o autor da cenografia.

Realizar-se-ão alguns concertos de Música de Câmara, em que participam autores portugueses, um ciclo evocativo do Cinema da época, um colóquio sobre a vida intelectual e artística dos Anos Quarenta, que será inaugurada com uma palestra a cargo do poeta Pedro Tâmen, um dos administradores da Fundação Gulbenkian, e que contará com a participação de João de Freitas Branco, Tomás Ribas, Luis Francisco Rebelo, David Mourão-Ferreira, Eduardo Lourenço, Nuno Portas, Rui Mário Gonçalves, Joel Serrão, Bernard da Costa, José-Augusto França. Neste colóquio far-se-á uma análise crítica e histórica de cada uma das alíneas da exposição.

Todas estas actividades complementares à exposição, decorrerão durante o período em que a mesma permanece patente ao público, encerrando no dia 9 de Maio.

\*

## EXPOSIÇÃO SOBRE PONTES METÁLICAS DA ERA INDUSTRIAL

Do plano de actividades para este ano da Associação de Arqueologia Industrial da Região de Lisboa (AAIRL), consta uma exposição sobre «Pontes Metálicas da Era Industrial», a realizar durante o próximo mês de Maio na Praça do Comércio, em Lisboa.

Esta Associação, fundada em Abril de 1981, tem como principais atribuições, consignadas nos seus estatutos, o inventário, preservação e estudo do património industrial da região de Lisboa.

A actividade da AAIRL tem em vista a defesa de certas zonas, conjuntos, fábricas, edifícios, máquinas, objectos e arquivos ainda existente e relacionados com a civilização industrial, e a divulgação por todos os meios ao seu alcance dos resultados das investigações e acções concretas de defesa do património industrial.

A comissão executiva da AAIRL, integrando Jorge Custódio, Luísa Santos, Isabel Ribeiro, Gilberto Nunes de Almeida, Paulo Oliveira Ramos e Edmundo Canteiro, elaborou um plano de actividades para este ano donde constam a realização de seminários de arqueologia industrial, a criação de uma comissão de intervenção e salvaguarda do

património industrial, a constituição de uma comissão editorial e de informação e a programação de uma série de visitas guiadas a zonas e bairros industriais, fábricas e outros imóveis industriais, além da já referida exposição sobre «As Pontes Metálicas da Era Industrial», sobre a qual serão elaborados um cartaz e um catálogo.

\*

## OBRAS DE ARTE

### ATINGEM COTAÇÕES ALTÍSSIMAS NOS LEILÕES DE PARIS E LONDRES

A cotação de quadros de pintores célebres está a atingir preços cada vez mais elevados nos mercados mundiais.

«Composição em Cinzento Azulado», de autoria de Piet Mondrian, um dos grandes mestres de arte abstracta do princípio do século, foi leiloadado pela

Sotheby's de Londres, pela quantia de 78 mil contos. O quadro, pintado em Paris, no final de 1912 e princípio de 1913, foi posto em leilão juntamente com outras obras de artistas do século XX, e o seu comprador quis permanecer no anonimato.

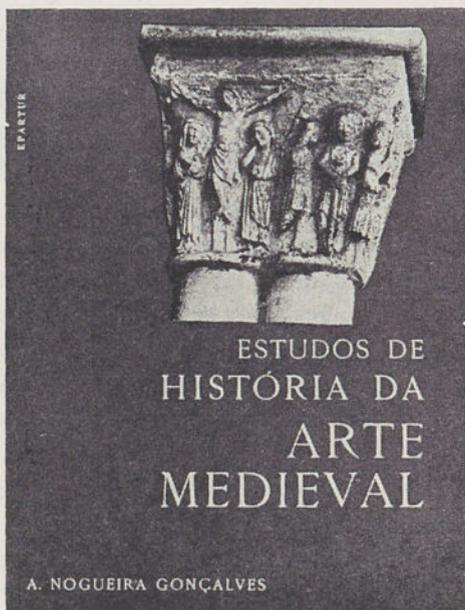
Também um quadro de Matisse, «O 14 de Julho», pintado em 1919 e representando um ramo de flores, foi vendido num leilão no Hotel Drouot, em Paris, por cerca de 81 600 contos. O quadro pertencia a um inglês residente no Sul de França e foi posto à venda para regular um diferendo judicial. O nome do seu comprador também não foi revelado.

\*

### QUADRO DE DALI VENDIDO POR CINQUENTA MIL CONTOS

Um coleccionador suíço adquiriu um quadro do pintor Salvador Dali, pelo qual pagou uma quantia superior aos cinquenta mil contos, num leilão organizado pela galeria Christie's, de Londres.

## 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.<sup>da</sup>

O quadro «Ma Mère, Ma Mère, Ma Mère», pertencendo a um médico suíço, foi pintado pelo artista em 1929 e tem as dimensões 110 × 150 cm.

Segundo a agência Anop o referido quadro atingiu o preço mais alto até hoje dado por uma obra de um pintor vivo.

\*

## EXPOSIÇÕES PROMOVIDAS PELO MUSEU ETNOGRÁFICO REGIONAL DE FARO

O Museu Etnográfico Regional de Faro vai realizar a partir deste Verão, várias exposições temporárias sobre temas relacionados com a cultura algarvia.

Este Museu encontra-se instalado na Assembleia Distrital de quem está dependente, e foi criado em 1962 pelo pintor Carlos Porfírio, do qual existem alguns quadros, que se encontram expostos.

Estas exposições têm por fim levar ao conhecimento do público e em especial o da região, as peças ali existentes, bem como a própria instituição, que é desconhecida da maioria das pessoas.

Segundo a conservadora do museu, o material que ali existe não tem grande valor económico, mas a sua importância está no «valor documental da cultura algarvia que se está a perder».

A iniciativa tem por objectivo sensibilizar as pessoas de maneira a que participem na defesa e conservação do património algarvio e possam tomar conhecimento da sua existência numa forma mais activa.

\*

## NECRÓPOLE ROMANA DESCOBERTA EM DUME

Quando se procedia ao alargamento de um caminho, em Dume, no Concelho de Braga, foi encontrada uma lápide funerária com caracteres

inscritos, que levou ao descobrimento de uma necrópole romana.

A Junta de Freguesia de Dume lançou um alerta à Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, que tenciona realizar escavações em colaboração com o Museu D. Diogo de Sousa, a fim de se determinarem os parâmetros cronológicos da necrópole.

Esta descoberta vem confirmar a hipótese de que Dume teria sido uma importante «villa» agrícola dos férteis vales do Cávado, situada a pouca distância de Bracara Augusta. Em época posterior, já no século VI, S. Martinho mandou edificar no local, que era então cabeça de diocese, um mosteiro, cujos alicerces pensa-se estarem soterrados próximos do local da actual igreja e ao lado da necrópole romana agora encontrada.

\*

## EXPOSIÇÃO SOBRE ARQUEOLOGIA INDUSTRIAL, NA COVILHÃ

No passado dia 14 de Março, foi inaugurada na sede da Comissão Regional de Turismo da Serra da Estrela, uma exposição fotográfica e documental sobre arqueologia industrial da Covilhã.

Esta iniciativa está relacionada com o projecto de organização de um museu de técnica industrial, que será instalado no Instituto Universitário da Beira Interior, onde se encontram já reunidas peças de valor museológico, estando algumas delas integradas na exposição.

Procederam à organização desta exposição o grupo de defesa do património histórico da Covilhã, em conjunto com professores de história e trabalhadores de oficinas.

\*

## II SALÃO DE PRIMAVERA NO CASINO ESTORIL

Vai ter lugar de 4 a 15 de Junho próximo, na Galeria de Arte do Casino Estoril, o segundo Salão

de Primavera, que tem por objectivo revelar e estimular o trabalho dos nossos artistas plásticos contemporâneos, com idade inferior a 40 anos. Incluirá trabalhos de pintura, desenho e escultura, que serão seleccionados por um júri constituído por dois artistas, um crítico de arte e pelo director daquela galeria, e que atribuirá um prémio até ao montante de 40.000\$00 a uma obra de cada modalidade.

As obras concorrentes deverão ser entregues até 15 de Abril, no Casino Estoril, acompanhadas de uma fotografia a preto e branco, em papel brilhante, com as dimensões 13 x 18 cm e do boletim de inscrição, que pode ser pedido à organização.

Os trabalhos deverão possuir uma etiqueta de identificação, onde constem referências à técnica

utilizada e outras indicações que os seus autores considerem oportunas. A acompanhar a obra, deverão entregar ainda, em folhas de formato A 4 e não excedendo as 6 linhas dactilografadas, o «curriculum» ou outros dados biográficos que julguem de interesse.

\*

## BRAGA VAI TER O MUSEU HENRIQUE MEDINA

Conforme foi recentemente anunciado por fontes oficiais, o Museu Henrique Medina, será inaugurado



### MANUEL RUI AZINHAIS NABEIRO, LDA.

**LISBOA**  
Av. Infante D. Henrique, 151 A  
1900 LISBOA  
TELEFONES: 38 10 46 / 38 19 99

**COIMBRA**  
Nogueiras, Loja 46  
3000 COIMBRA  
TELEFONE: 767 32

**FARO**  
Sítio dos Virgílios  
8000 FARO  
TELEFONE: 285 20

**PORTO**  
Estrada Exterior da Circunvalação, 6564 Areosa  
4435 RIO TINTO  
TELEFONES: 90 41 74 - 90 43 22

**CAMPO MAIOR**  
Av. Calouste Gulbenkian  
7370 CAMPO MAIOR  
TELEFONES: 685 41 - 684 62

talvez ainda este ano, no Seminário de Santiago, em Braga.

As obras que irão ser expostas no futuro Museu, foram oferecidas pelo artista à cidade de Braga, onde estava já representado na colecção da Casa-Museu Nogueira da Silva.

Henrique Medina que conta com 81 anos, estudou em Paris, Roma e Londres, e estabeleceu-se durante alguns anos nos Estados Unidos, onde ficaram famosos alguns dos seus retratos de vedetas de Hollywood. Foi de sua autoria a tela inicial para a adaptação cinematográfica da novela de Oscar Wilde, «O Retrato de Dorian Grey».

\*

#### «MALHOA»

#### CONFERÊNCIA PELO DR. RIO-CARVALHO

Continua a decorrer no Museu de José Malhoa a Exposição do Centenário dos Artistas do «Grupo do Leão», cujas comemorações vêm integrando numerosas e variadas actividades culturais.

No passado dia 17, pelas 21,30 horas, o Dr. Manuel Rio-Carvalho, da Academia Nacional de Belas-Artes e conceituado historiador e crítico de Arte, proferiu uma conferência no auditório do Museu, sobre «Malhoa».

O «Grupo do Leão» assume a verdadeira e possível revolução na arte portuguesa da época, sendo José Malhoa um dos seus mais assíduos e destacados artistas. O seu pincel capta a paisagem e o quotidiano estremenhos com autenticidade e crueza e incansavelmente estuda e pesquisa a forma, a cor e seus cambiantes, a luz e os reflexos.

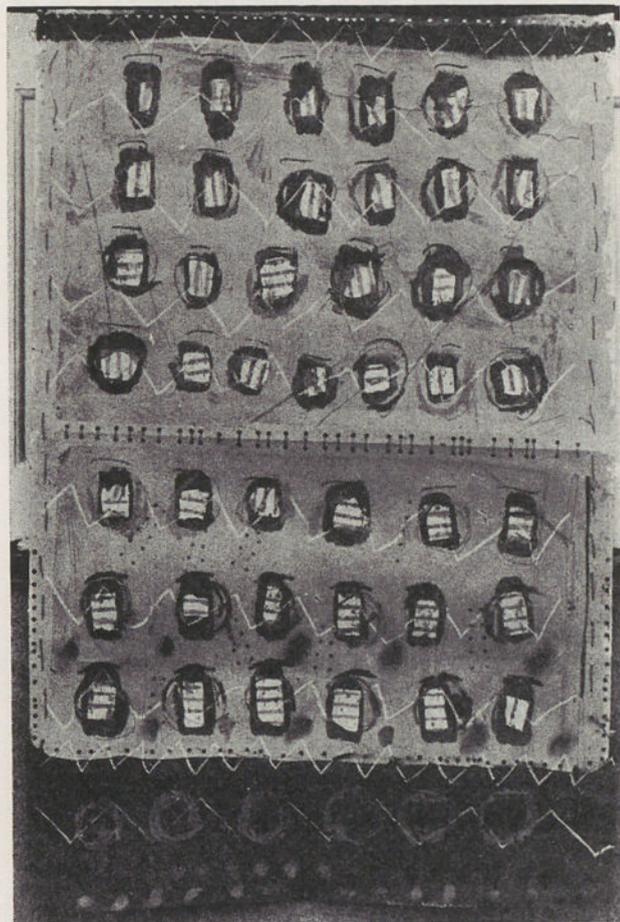
\*

#### ESTÚDIOS VIII COM ANA VIDIGAL NO MODELO DE LISBOA

No dia 26 de Abril, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO — Centro Difusor de Arte de Lisboa a 8.ª exposição do ciclo «ESTÚDIOS» com pinturas sobre o papel de ANA VIDIGAL.

Frequentando o 3.º ano de Pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, A. Vidigal (Lisboa, 1960)

é uma jovem pintora cujos trabalhos são já reveladores de uma acentuada maturidade muito própria e original. As suas pinturas transmitem-nos o prazer que para a pintora é pintar, onde uma riqueza cromática alia-se com a colagem e a palavra-texto (por vezes memória de um passado) fazendo surgir com-



posições abstractas de grande fascínio. Exercícios poéticos de grande sensibilidade, dignos já de um saber profissional, que nos leva a considerar esta artista um nome importante no panorama da Arte Portuguesa Actual.

A exposição estende-se até 17 de Maio, de segunda a sábado das 16 h às 20 horas.

\*

#### «CERÂMICA 82» NAS CALDAS DA RAINHA

Vai realizar-se pela quarta vez a Feira da Cerâmica das Caldas da Rainha que, este ano, terá lugar no Parque D. Carlos I, de 23 de Julho a 1 de Agosto.

A Comissão Executiva da Feira prevê uma grande afluência de visitantes, o que, espera-se, contribuirá para um maior desenvolvimento turístico da cidade e da sua região.

Prevê-se ainda que a Espanha se faça representar fortemente, este ano, como já aconteceu em 1981. Entretanto, uma representação caldense estará presente em Valência, na «Cevider 82», de 13 a 18 de Abril.

\*

## ESTÚDIOS VII COM VICTOR COSTA NO MODULO DO PORTO

No dia 16 de Abril, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO — Centro Difusor de Arte do Porto



mais uma exposição do ciclo «ESTÚDIOS» com  
PINTURAS E DESENHOS DE VICTOR COSTA.

Oriundo de Fafe, V. Costa, que fez o curso de Pintura da Escola de Belas-Artes do Porto, apresenta nesta sua primeira exposição individual pinturas e desenhos onde uma composição abstracta de acentuado grafismo é enriquecida de um grande cromatismo.

A exposição estará aberta até 13 de Maio, de segunda a sábado das 16 h às 20 horas e ainda às sextas-feiras das 21 h 30 m às 23 h 30 m.

\*

## CONFERÊNCIA SOBRE OS CASTROS DO NORTE DE PORTUGAL

No prosseguimento do ciclo de conferências sobre a Arqueologia do Noroeste que a ASPA está a organizar, no último dia 15 de Abril, pelas 21.30, no Museu dos Biscainhos, a Dr.<sup>a</sup> Manuela Martins, assistente da Universidade do Minho, falou sobre *Os Castros do Norte de Portugal e a sua problemática*.

A Dr.<sup>a</sup> Manuela Martins é licenciada em História pela Faculdade de Letras de Lisboa, dedicando-se à actividade arqueológica desde 1973, tendo realizado vários trabalhos no país e no estrangeiro, nomeadamente na França, Itália e na Alemanha, onde foi bolsreira do D.A.A.D.

Em Portugal, para além de ter participado em escavações em Lexim, S. Juzenda e Alcácer do Sal, integrou a equipe responsável pelo salvamento e estudo do Complexo de Arte Rupestre do Vale do Tejo.

Participou igualmente nos primeiros trabalhos do Salvamento de Bracara Augusta, tendo sido contratada em 1979, como assistente, pela Universidade do Minho.

A partir dessa altura passou a colaborar regularmente com a Unidade de Arqueologia, tendo realizado escavações nos povoados castrejos de St.<sup>o</sup> Ovídio (Fafe), Lago (Amares) e S. Julião (Vila Verde) onde descobriu recentemente uma estátua de guerreiro galaico.

Como resultado destes trabalhos, começou a preparar a sua tese de doutoramento, que visa o estudo do povoamento proto-histórico e romano na

região à volta de Braga, tema que abordará na sua conferência.

Publicou já diversos trabalhos da especialidade, sendo de destacar «*O povoado fortificado de Santo Ovídio (Fafe)*» integrado na colecção «Cadernos de Arqueologia» (Braga, 1981).

\*

## TELAS DE EL GRECO NO MUSEU DO PRADO

Vão ser pela primeira vez expostos ao público dois quadros a óleo da autoria de El Greco, que representam duas imagens de Jesus Cristo e que eram desconhecidos até há alguns anos. Provêm de dois conventos de clausura em Toledo e Valladolid, de onde só saíram depois de se ter provado a sua autenticidade e de ter sido dada permissão por parte das abadessas para a sua saída.

Estas duas obras farão parte da dupla exposição «Toledo de El Greco» e «El Greco de Toledo», que se iniciou a 2 de Abril e onde estarão representados mais de 60 dos seus trabalhos, bem como um documentário sobre a sua vida artística em Toledo.

Domenicos Theotocópuli, denominado El Greco pela sua origem cretense, estabeleceu-se em Espanha, depois de uma curta passagem por Itália, mas o seu trabalho nunca foi verdadeiramente apreciado, até que em 1902, numa exposição antológica sobre a sua obra, no Museu do Prado, foi finalmente reconhecido como um dos grandes artistas da pintura europeia.

Entre as obras que se encontram expostas agora, no Prado, contam-se alguns quadros como «O espólio», «São Sebastião», «Vista de Toledo», «As lágri-

mas de São Pedro», «Anunciação» e «São Pedro e São Paulo», a par de mostras do mundo da arquitectura a que El Greco também se dedicou.

\*

## «LAGOS 82»

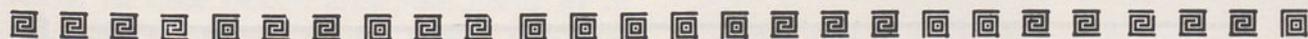
Assim se irá chamar a I Mostra Nacional de Artes Plásticas, que terá lugar de 10 de Agosto a 10 de Setembro no Armazém Regional de Lagos.

A iniciativa é da responsabilidade da Câmara Municipal de Lagos e conta com o apoio das seguintes entidades: Ministério da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação Internacional de Críticos de Arte, Comissão Regional de Turismo do Algarve e Manutenção Militar.

Através desta exposição, em que poderão participar artistas de todo o País, pretende-se dar a conhecer aos turistas nacionais e estrangeiros, que durante o Verão visitam o Algarve, a arte nacional.

Os artistas que desejem participar, terão de entregar os seus trabalhos até 31 de Maio, sendo depois submetidos à escolha de um júri de selecção. Serão admitidas obras plásticas em qualquer técnica, produzidas a partir de 1980.

O regulamento e as fichas de inscrição poderão ser pedidas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, no Ministério da Cultura, Escolas Superiores de Belas-Artes de Departamento de Arte de Lisboa e Porto, em todas as câmaras municipais sedes de distrito e, também na de Lagos.



ASSINE E DIVULGUE

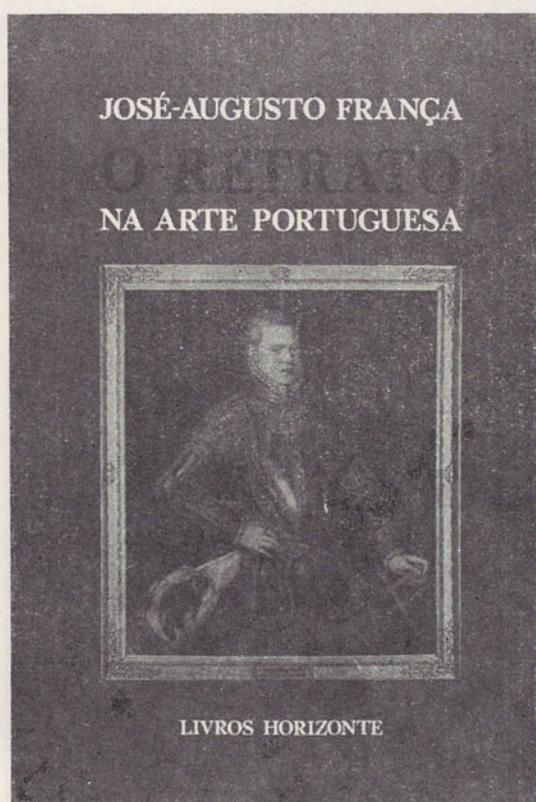
# **m u n d o d a a r t e**

revista mensal de arte,  
arqueologia e etnografia

Pedidos a EPARTUR  
Estrada de Coselhas  
3003 COIMBRA Codex

6 meses (6 números) 600\$00

1 ano (12 números) 1200\$00



**JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, O Retrato na Arte Portuguesa, Livros Horizonte, Coleção Estudos de Arte, Lisboa, 1981. 112 pág. + 110 ilustrações.**

O presente trabalho há muito que era necessário aos estudiosos da Arte Portuguesa. É uma visão de conjunto, nem desmotivadoramente longa, nem excessivamente esquemática, da evolução e sobretudo do significado do retrato em Portugal, durante um período que medeia entre o momento em que anónimos canteiros esculpam os nossos primeiros jacentes góticos, e os dias de hoje. Como o próprio autor refere «em oito séculos de vida nacional, o retrato foi sendo imagem dessa vida, fixasse ele as expressões dos viventes ou, em túmulos e estátuas

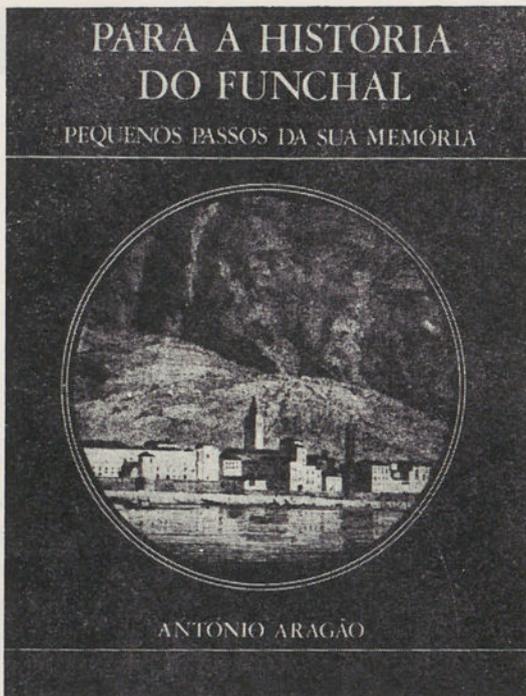
(e gravuras e pinturas) dos seus fantasmas históricos. O imaginar destes tem fatal referência de época, depende de um «como se» que lhes actualiza as figuras ao gosto ou à conveniência do quotidiano, e entra no mesmo discurso único por uma porta ao mesmo tempo mais falsa e mais verdadeira que a realidade».

Inicia o estudo por um capítulo dedicado às espécies conservadas, executadas no período que balisou pelos primeiros moimentos funerários com jacentes do século de duzentos, e pelo extraordinário políptico de S. Vicente de Fora, em que sessenta personagens se agrupam, num conjunto único em todo o Ocidente tardo-medieval. E afirma: «no seu alvorecer, o retrato assume, assim, em Portugal, um poder criativo único, propondo, numa pintura votiva ou comemorativa, entre o sagrado e o laico, e, com magistrais tratamentos decorativos de vestes e armaduras, hábitos e dalmáticas, um realismo psicológico — que é também, e necessariamente, um realismo social».

No segundo capítulo, o Professor José Augusto França trata do *retrato humanista*, passando no seguinte ao *de aparato*. Se o primeiro foi cultivado, fundamentalmente, por artistas portugueses, o segundo teve em estrangeiros, especialmente franceses, os seus mais altos expoentes. Modos e gentes que reflectem bem as tendências da cultura e até do quotidiano dos grupos sociais dominantes do tempo.

Mas é nos capítulos seguintes que o autor demonstra a sua capacidade e conhecimentos, deixando-nos páginas plenas de interesse, de argúcia e inteligência. Sequeira e os românticos, os realistas e Columbano e, finalmente, os pintores modernistas e os que se lhes seguiram, ocupam, e no campo da produção do retrato, naturalmente, a maior parte do livro.

Conhecendo profundamente a sociedade e a cultura destas épocas, o autor consegue, voluntariamente ou não, dar através dos retratos, a linha da evolução da vida portuguesa.



**ANTÓNIO ARAGÃO, Para a História do Funchal—Pequenos passos da sua memória, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Funchal, 1979, 244 págs. + 74 ilustrações.**

Este livro do especialista de temas madeirenses António Aragão vem permitir tomar conhecimento com aspectos até agora quase ou totalmente desconhecidos da história daquela Ilha Atlântica e das gentes que desde o séc. XV a tem habitado. Não é um trabalho exclusivamente dedicado às Artes, mas tem alguns capítulos de grande importância para elas, quer por colocar no seu ponto correcto certas questões que, desde há décadas, andavam mal esclarecidas, como por novidades que dá a conhecer.

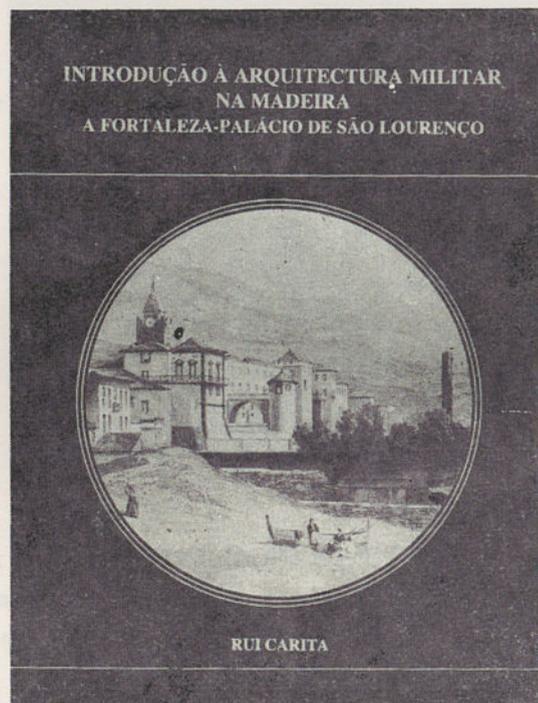
Teremos de destacar dos oito estudos agora reunidos, o que se detém sobre *Três construções manuelinas: Sé Catedral, Alfândega Nova e Casa de Colombo*. A importância deste texto reside na visão da actividade do mestre das obras reais, Mestre Pero, a quem tem de se entregar a responsabilidade da construção da Sé funchalense, e outras obras menores, todas elas com marcado cunho mudejar, corrente que teve grande força em todas as ilhas próximas da Península, quer de dominação portuguesa quer espanhola, como é o caso das Canárias.

Esclarece-se ainda neste artigo a verdadeira posição de Gil Eanes, tido por principal responsável pelos estaleiros da Ilha, no início do séc. XVI e também a autoria da obra da Alfandega Nova. Finalmente, o autor alude à desaparecida casa quinhentista conhecida por Casa de Colombo, datando claramente a época da sua construção e dando a conhecer o nome do mestre que a edificou.

O estudo seguinte é designado por *Mais alguns mestres de obras, outros oficiais da construção e ainda a igreja do Colégio*. Nele o autor dá a conhecer larga *nomina* de construtores que trabalharam na ilha, destacando, o de Brás Fernandes, nas obras do Colégio; mas muitos outros, desde pedreiros e carpinteiros a entalhadores, são revelados neste curto mas precioso trabalho.

Cumpram ainda destacar, dentre os oito artigos que constituem o livro, o denominado *Funchal—cidade fortificada*, onde conscienciosamente se historia toda a actividade de construção das defesas da urbe, e onde se indicam os agentes e responsáveis por esses empreendimentos.

Em resumo, é este um livro fundamental, para a História da Arte Portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII, que tão frequentemente despreza as actividades artísticas nas ilhas atlânticas, tão próximas e com tantas relações com o Continente, inclusivamente, e como agora mais uma vez se prova, no campo artístico.



**RUI CARITA, Introdução à arquitectura militar na Madeira—A fortaleza palácio de São Lourenço, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Funchal 1981, 201 páginas + 36 ilustrações.**

Merece também atenção este trabalho editado pela Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira, e que tem por autor Rui Carita.

O Forte de S. Lourenço é um dos principais

edifícios militares antigos do país, que já antes havia merecido a atenção dos estudiosos, mas que tem agora um estudo de muita qualidade, pleno de interesse pela quantidade de dados seguros que fornece e também pela muita documentação gráfica que inclui.

O autor dividiu o seu livro, fundamentalmente em duas partes; numa primeira, introdutória, faz uma resenha histórica da arte de fortificar, quer no Continente quer na Madeira, para, numa segunda, se dedicar inteiramente à Fortaleza-Palácio de S. Lourenço. Seguem-se alguns textos antigos cheios de interesse e um conjunto de fotografias das obras, bem como plantas antigas e modernas.

Ficam também definidas neste livro as responsabilidades de diversos construtores e arquitectos, como Mateus Fernandes, Leonardo Turriano, Jerónimo Jorge, Bartolomeu João, etc.



**MANUEL NÚÑEZ, Historia da Arquitectura Galega. Arquitectura Prerromânica, Santiago de Compostela (Colexio de Arquitectos de Galicia) 1978, 25 x 18cm, 330 pp. com 139 figs. no texto + VII mapas.**

Manuel Núñez, professor de História da Arte Medieval na Universidade de Santiago de Compos-

tela é um conhecido especialista da Arquitectura Medieval galaica.

Núñez enuncia no seu livro os grandes ciclos históricos da Galiza alto medieval, «desde o Baixo Império, seguido da aparição dos bárbaros, irrupção islâmica até à monarquia asturiana e presença moçárabe», em estreita afinidade com o eclodir bem definido de novas formas arquitectónicas. O Autor fornece, ainda, uma série de considerações pertinentes sobre o estilo, a linguagem formal e a cronologia dos principais monumentos que antecedem e preparam o desfecho do mundo românico galego.

O livro comporta cinco capítulos. Na primeira parte da obra (*Galiza Sueva, pp. 19-51*) Núñez relata as condições históricas, políticas, religiosas e económicas da Galiza sob o domínio ducentenário suevo nas suas relações de produção artística e, por último, discute os padrões conceptuais da chamada *Arte Sueva*. A integração da Galiza na monarquia visigoda é tratada com especial importância no segundo capítulo (*Galiza Visigoda, pp. 53-100*). O Autor acusa esta incorporação como veículo aportador de um novo conceito espaço-formal pré-românico e, analisa os vínculos internacionais que informam os monumentos de Santa Comba de Bande e de São João de Panjón. A igreja de Bande é vista em sintonia com os programas construtivos do Oriente, enquanto a de Panjón participa, no esquema geral, de certas analogias com São João de Banhos o que levou Núñez a incluir, sem reservas, este último



*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

monumento no período hispano-visigodo. O terceiro capítulo ocupa-se da génese da arte asturiana (*A Galiza sob a monarquia asturiana*, pp. 101-178). O Autor insere neste grupo artístico as igrejas de Santa Maria de Lugo (desaparecida) e de Santa Baia de Bóveda — esta, como reaproveitamento de templo pagão pelo bispo Odoário; as basílicas de Santiago (vestígios) e de Santa Maria da Corticela que, postuladamente, acusam similaridade tipológica e, para encerrar o ciclo, as igrejas do foco orenseano — São Martinho de Orense (desaparecida) e São Ginés de Francelos — esta, apesar de muito fragmentada, acusa ainda salpicos de hibridismo ramirense (certos esquemas decorativos) e visigodo (organização actual da fachada). Núñez abre o capítulo quarto (*A complexa realidade galega do século X*, pp. 179-273) com uma exposição detalhada da reabilitação no século X de antigos oratórios visigodos como Santa Eufêmea de Ambia ou Santa Maria de Mijós deixam exemplificar. O Autor analisa, ainda, outras construções da arquitectura do Repovoamento ligadas à época de São Rosendo (entre os anos 927-940) como, por exemplo, São Martinho de Mondonhedeo ou São Martinho de Pazó e, clarifica o moçarabismo morfológico leonês de Santa Maria de Vilanova das Infantas (desaparecida) e de São Miguel de Celanova. A última parte do livro (*Construções do século XI*, pp. 275-

-286) é dedicada ao antigo priorado beneditino de Santo Antonino de Toques. Manuel Núñez analisa com espírito crítico as complexas interrogações deste monumento que perfila já por um vocabulário românico. Sobretudo este capítulo, bem como o anterior, são, ainda, interessantes para o conhecimento da evolução da arquitectura religiosa da Alta Idade Média na sua fase derradeira a qual, não é de modo nenhum feita por processo de rotura. Núñez termina a sua obra com a apresentação de vários mapas de divulgação da arquitectura alto medieval galaica, seguidos de uma abundante bibliografia dos principais estudos sobre a matéria (as notas no corpo da obra são muito documentadas) e, de um índice de pessoas e lugares citados.

Trata-se de um estudo bem conduzido e bem elaborado «fruto de largos anos de trabalho, de apurado exame analítico das fontes, de incansáveis buscas por terras galegas e, de metódica e repousada reflexão sobre a mesa de estudo» como refere Otero Tuñez no prólogo. Em suma, um livro de real importância para a universalidade dos historiadores da Arquitectura Medieval.

A versão galega deve-se a Xosé R. Fandiño Veiga.

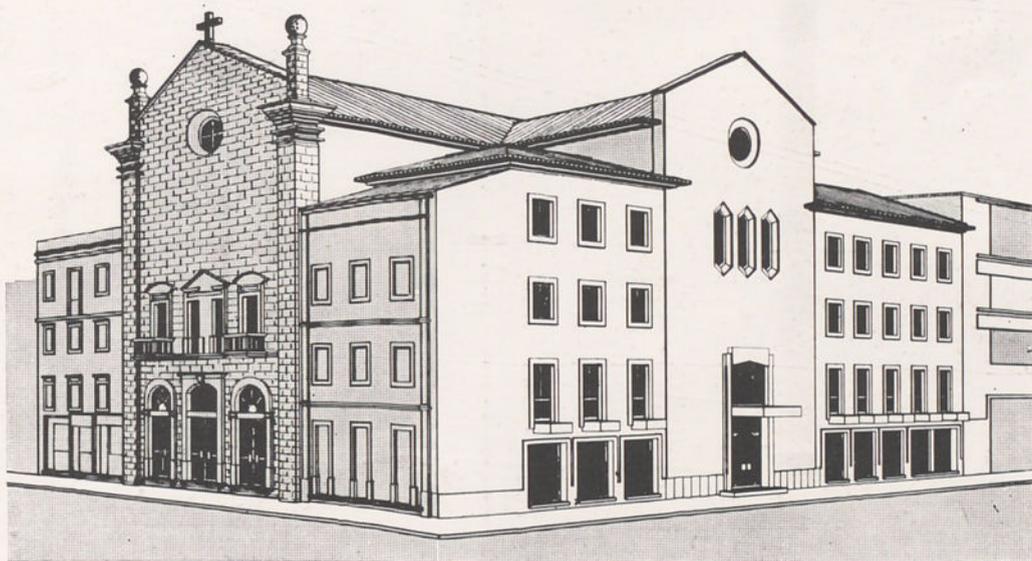
**VIRGOLINO JORGE**

BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAFIA



# EDIFÍCIO SOFIA

## COIMBRA



destinado a:

*PARQUEAMENTO AUTOMÓVEL*

*CONSULTÓRIOS*

*CENTRO COMERCIAL*

*ESCRITÓRIOS*

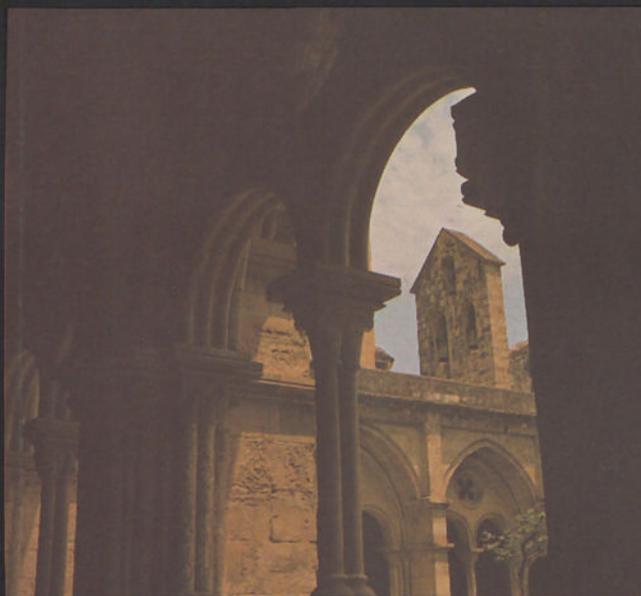
um empreendimento de:

**EMPRESA DE CONSTRUÇÕES CIFERRO, LDA.**

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

3001 COIMBRA Codex

# COIMBRA



Dois  
mil  
anos  
de  
história

