

mun^{do} da arte

N.º 12 ■ NOVEMBRO – 1982

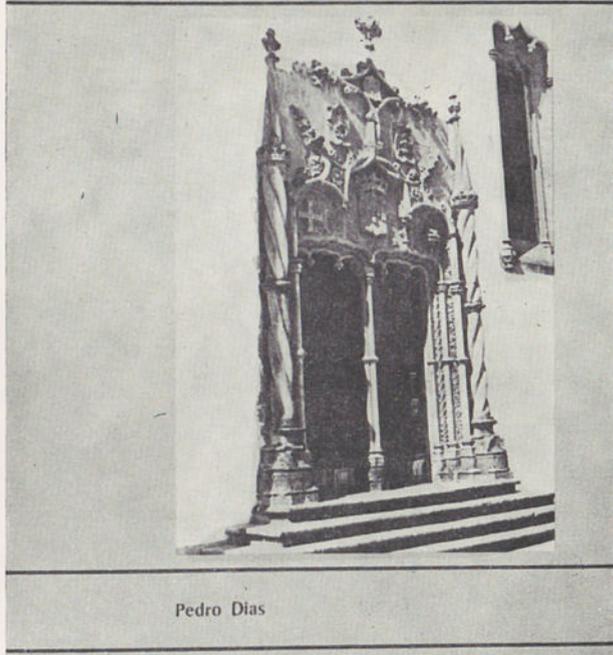


120\$500

ala
st
ab.
g.º

REVISTA MENSAL DE ARTE, ARQUEOLOGIA E ETNOGRAFIA

A arquitectura de Coimbra
na transição do gótico
para a renascença. 1490-1540



Pedro Dias

30 × 21 cm.
483 páginas de texto
160 páginas de ilustrações
Preço: 2.000\$00

A ARQUITECTURA DE
COIMBRA NA TRANSIÇÃO
DO GÓTICO PARA A
RENASCENÇA. 1490-1540

UM ESTUDO DE PEDRO DIAS SOBRE
O MOVIMENTO ARTÍSTICO QUE EM
PORTUGAL LEVOU À DIVULGAÇÃO
DA ARTE NA ÉPOCA MODERNA

Pedidos à LIVRARIA ESTANTE — Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO

**mundo
da arte**
revista mensal

Depósito Legal N.º 1400/82

Propriedade:

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

Director:

PEDRO DIAS

Administração:

EPARTUR
Estrada de Coselhas
(Edifício Fapreco)
COIMBRA
Telefone 29343

Composição e impressão

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

Fotogravuras

Simão Guimarães

Assinaturas:

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

Distribuição:

LIVRARIA ESTANTE
Av. 5 de Outubro, 47-49
3800 AVEIRO

Na capa:

Políptico de S. Vicente (fragmento)

Número avulso 120\$00

s u m á r i o

O TESOURO

DE D. CATARINA DE EÇA

por A. Nogueira Gonçalves 3

ESTAÇÃO ARQUEOLÓGICA
LUSITANO-ROMANA
DO SÍTIO DE PARDIEIROS

por Carlos Cruz e António Quinteira . 11

A TESE VICENTINA

SOBRE A FIGURA CENTRAL
DO POLÍPTICO DE S. VICENTE

por Teresa Schedel de Castelo Branco . 20

AS PINTURAS MEDIEVAIS
DA IGREJA COLEGIADA
DE NOSSA SENHORA DA
OLIVEIRA, EM GUIMARÃES

por Vítor Serrão 24

UM SÍMBOLO EUCARÍSTICO
INVULGAR

por Francisco Carvalho Correia . . . 32

NOTICIÁRIO 39

BIBLIOGRAFIA 47



Aos nossos leitores

Completa-se com este número o primeiro ano de vida da revista que lançámos no mês de Dezembro do ano passado. Doze números saíram até hoje, com razoável regularidade, chegando tanto às maiores cidades como às pequenas vilas e aldeias, aos arquipélagos atlânticos e a muitos países da Europa, África e do Novo Continente.

Foi uma aventura em que nos empenhámos, tendo em conta que em Portugal nascem e morrem revistas quase todos os meses, muitas das quais não passam dos dois ou três primeiros números. Julgamos que ultrapassámos a fase crítica da existência da «Mundo da Arte» e que temos condições para continuar.

Nas páginas da nossa revista foram estampados artigos e comentários de grandes mestres e também de debutantes, aos quais demos a oportunidade de, pela primeira vez, verem os seus escritos em letra de forma. Novos dados, renovadas visões de velhos problemas, comentários e notícias foram leitura dos nossos fiéis destinatários, julgando termos contribuído para o desenvolvimento dos estudos de História da Arte, Arqueologia e Etnografia e sobretudo para a sua ampla divulgação.

Nos últimos meses a revista «Mundo da Arte» passou a ser distribuída, a nível nacional, pela LIVRARIA ESTANTE, facto que nos obrigou já a duplicar a nossa tiragem inicial.

Vamos, no entanto, alterar o esquema de publicação da «Mundo da Arte», que passará a sair somente de três em três meses, já a partir do número 13, concretamente em Março, Junho, Setembro e Dezembro, mas com um número de páginas nunca inferior a 96, mantendo-se assim o volume geral do primeiro ano de publicação. Nem o formato nem o aspecto gráfico sofrerão alterações.

Esperamos poder contar com a fidelidade dos nossos leitores e dos nossos colaboradores, para continuarmos a editar esta revista durante muitos e muitos anos.

PEDRO DIAS

O Tesouro de D. Catarina de Eça

por A. Nogueira Gonçalves

A *Ilustre Senhora a Senhora D. Catarina de Eça*, como se titulava a abadessa que, nos começos do séc. XVI, regeu o mosteiro de Lorvão, é uma das nobres figuras de Mecenas da época, a julgar pelo que resta fragmentariamente do seu patrocínio: o paço monástico laurbanense e o do Botão (1510), com a capela-mor do mesmo lugar (1515); as peças de ourivesaria — que são o relicário dos Mártires de Marrocos (1515), o altar portátil (1514) e a cruz relicário do santo Lenho —, a capa pluvial de sebastos bordados de figuras de santas; a formosa escultura da Senhora com o Menino.

Passados séculos de uso e de épocas de devastação, é um conjunto grandemente notável que se conserva. Com razão, Caetano de Sousa diz que ela «deixou diversas memórias que fazem memorável o seu governo».

Era filha de D. Fernando, senhor de Eça na Galiza, neta do Infante D. João e de D. Maria Teles de Meneses, bisneta do rei D. Pedro e de D. Inês de Castro.

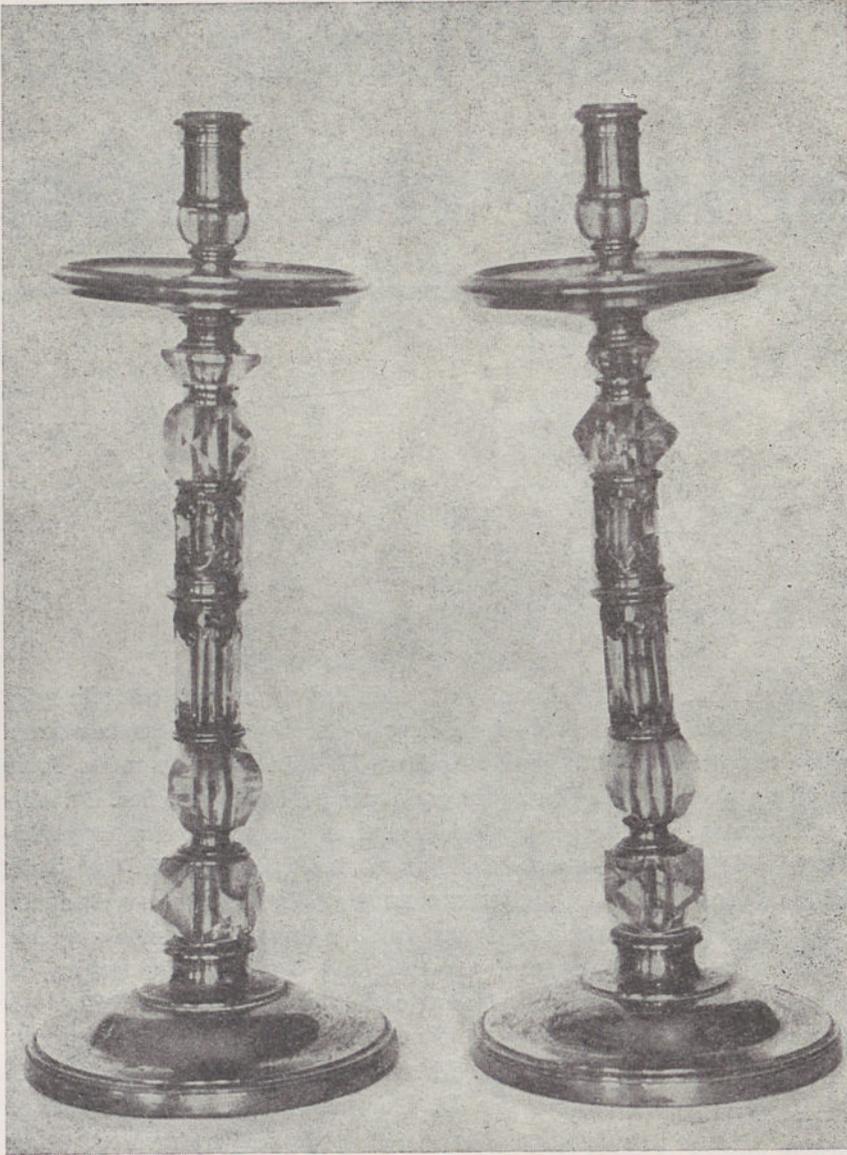
Homiziara-se D. João com os filhos na Galiza e um deles, D. Fernando obtivera precariamente aquele senhorio.

Falecido D. Fernando, trouxe D. Catarina as suas cinzas para o convento franciscano do Espírito Santo de Gouveia, conforme se vê dum documento da mesma, de 1515, cujo extracto Manuel dos Santos traz (*Mon. Lusit.*, Lx.^a, 1727, P. VIII, pg. 255): «e per remissão das almas dos senhores D. Fernando de Eça seu pay, filho que foy do Infante Dom João, e assi per remissão das almas dos senhores D. Fernando, D. Garcia e D. João, seus irmãos della dita Senhora que jazem na capella mor do dito mosteiro à parte do Evangelho».

A razão da vinda das cinzas para esta vila beirã encontra-se na doação que o rei D. Fernando fizera da mesma ao infante D. João, documento da Torre do Tombo integralmente publicado pelo Sr. Dr. Abílio Mendes do Amaral, no seu trabalho monográfico *Convento do Espírito Santo de Gouveia* (em *Beira Alta*, vls. xxxii e xxxiii, 1973-74), com a reprodução em fotogravura duma página do registo original. A doação, que incluía o padroado das igrejas, foi lavrada a 25 de Abril do ano comum de 1372.

O mesmo Sr. Dr. Abílio M. do Amaral transcreve de Fr. Manuel da Esperança a notícia de doações que D. Catarina fez, na altura da entrega da relíquia de que mais adiante trataremos: «*Com esta prenda do Ceo ofertou a insigne Abadessa tres alcatifas, huma naveta com dous castiçaes de prata, ornamentos, vestimentas, e outras peças miudas, que servissem no altar em louvor dos Santos Martyres ... Deu cofre para guardar estas peças e nomeou Conservador secular que as vigiasse sempre ... A isto acrescentou o relógio, e orgãos, com tres mil reis em dinheiro pera se fazer o coro, e ajudar o convento noutras obras que se avião mister. Deu tambem huns olivaeas em Botão, e huns moinhos na Ribeira de Gouveia.*»

As peças litúrgicas que igualmente havia dado, em 1514, ao seu mosteiro de Lorvão são discriminadas no longo letreiro do altar portátil ou pedra de ara que adiante será transcrito: a mesma ara, a cruz do santo Lenho, um báculo, um porta-paz ornado de pedraria, dois castiçais, turíbulo com naveta e respectiva colher, duas galhetas, uma bacia para as lavandas, duas caldeirinhas com seus hissopes, tudo isto de prata e dourada a maior parte das peças, acrescidas de tecidos que foram, oito pontificais (isto é, casula com dalmática e tunicela) sendo tres de brocado e as outras cinco de seda, e duas delas com



sebastos de brocado, uma vestimenta (casula ou pluvial) de brocado, e outras três de brocado e veludo, estando tudo executado no ano de 1514.

Se as peças de prata representariam grande quantia, as de paramentaria seriam de valor muito mais elevado. O pluvial que resta, de brocado, tendo os sebastos lavrados de figuras de santas, servirá de base de julgamento do que todo aquele conjunto representaria.

Na igreja há ainda um tapete persa do séc. XVI, grande, cujas medidas totais são de 6,16 m. de comprimento e de 2,28 m. de largura. Outros tapetes persas dali saíram na extinção, mas são difíceis de identificar.

O que em imagens de escultura — visto que dessa altura é a formosa Senhora a amamentar o

Menino, e ainda duas outras de madeira, grandes, de Doutores da Igreja, — não é possível julgar, porquanto estas espécies representarão restos de conjuntos.

Magnífica e ilustre Senhora, diremos.

O Paço Abacial em Lorvão, cujos restos identificámos em 1948, a escrever a notícia do mosteiro para o volume do Inventário Artístico do Distrito de Coimbra, limita-se hoje a uma pequena parte da fachada, incluída no corpo saliente para nordeste, obliquamente. Foi prejudicado pela construção da magnífica igreja setecentista. Rasgam-se ainda no primeiro andar duas amplas janelas, com a verga rebaixada em lóbulos. Na zona térrea, as obras de restauração puzeram a descoberto uma pequena

entrada em arco apontado e uma porta de verga igualmente rebaixada em lóbulos. Pelo confronto com o paço do Botão, seria esta uma pequena parte do conjunto.

O Paço de Botão na povoação e sede de freguesia, foi levantado num ponto da estrada para Viseu donde partia a ligação com o mosteiro, e dentro do domínio do mesmo. Era natural que a magnífica abadesa aí o mandasse construir, para receber os grandes senhores ou que passavam ou se dirigiam ao mesmo mosteiro a visitar as parentes que aí tinham professado.

Quando completámos o referido Inventário, ainda se puderam obter as fotografias do conjunto, posto que já grandemente degradado. Era um bom exemplar de palácio manuelino de três pisos que se perdeu, reduzido como está à parte da zona inferior. Já então a lápide tinha sido elevada; dava o ano de 1510.

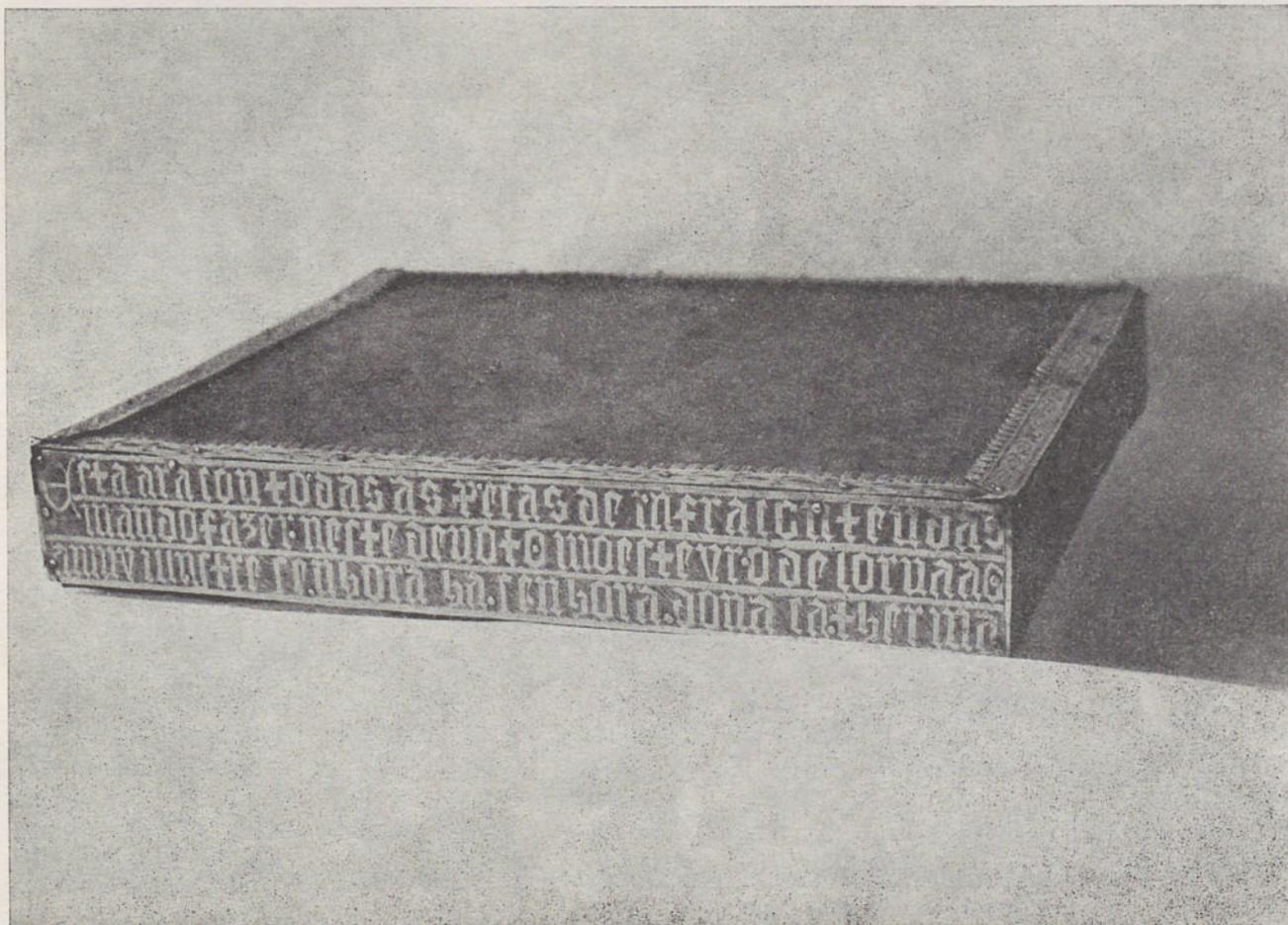
A igreja conserva a capela-mor, em cujo fecho da abóbada gótica de tipo estrelado, se esculpiu o

seu brasão e um letreiro em duas linhas envolventes, que diz.

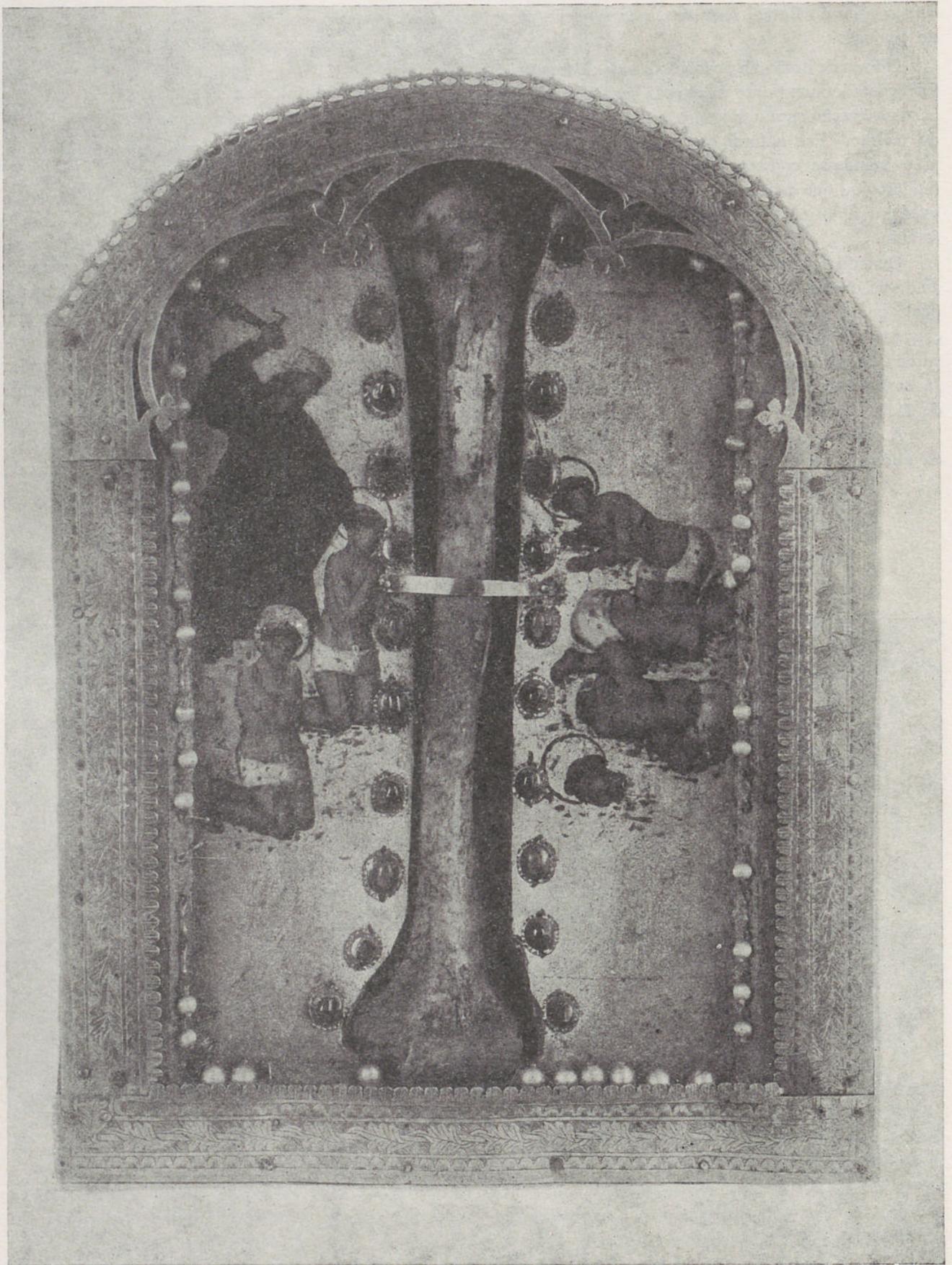
Esta capela sacristia mādou
fazer a mui /
illustre s(e)n(h)ora a s(e)nh)ora /
dona c(atari)na deca abadesa /
de Lorvã a qall /
obra se acabou /
no ano do S(e)n(h)or de /
mill b c(entos) e xb anos /

A Senhora com o Menino é a mais formosa e enternecida lembrança que resta da «magnífica e mui illustre» Abadesa. Escultura de pedra coimbrã, saída das mesmas mãos que lavraram a outra graciosíssima do bispo D. Diogo de Sousa, no exterior da capela-mor da Sé de Braga (1515) e do elegante Anjo Custódio de St.^a Clara de Coimbra.

As três espécies de prata que permanecem e que, pela extinção das ordens religiosas e falecimento da



Pedra de ara do Tesouro de D. Catarina de Eça



Relicário dos Mártires de Marrocos do Tesouro de D. Catarina de Eça

última freira, passaram à colecção do Tesouro da Sé de Coimbra e se encontram agora no Museu Nacional de Machado de Castro têm agora ocasião de serem memoradas especialmente.

*

ALTAR PORTÁTIL. Mais comumente denomina-se entre nós como pedra de ara ou ara somente.

Eram essas aras formadas até hoje, pois que estão a ser dispensadas, por uma lage de pedra, mais ou menos espessa, conforme a qualidade da mesma, em forma quadrada ou menos vezes rectangular, de trinta ou quarenta centímetros de lado, raras vezes podendo exceder dois palmos antigos. Eram exigidas para a celebração da Missa, devendo ter espaço bastante para se colocar ao mesmo tempo o cálice e a hóstia.

Exigia-se que tivessem cavado um pequeno espaço (o sepulcro, como se dizia) no qual se incluíam breves relíquias de santos, com um grãozinho de incenso em homenagem e um papel com a indicação das relíquias, data e nome do bispo sagrante.

O erudito Dom Eduardo Martene, em *De Antiquis Ecclesiae Ritibus* (Antuérpia, 1763, T. II, pp. 290-294), transcreve de diversos Pontificais antigos fórmulas várias de benção dos *Altaria portatilia, gestatoria aut itineraria*. Todas deviam conter essas relíquias mas, como temos encontrado, houve épocas em que foram sagradas sem as mesmas, apesar da desaprovação de sempre. Todavia, aquele autor transcreve uma fórmula — *Ordo ad consecrandum lapidem itinerarium seu viaticum secundum morem aliquarum ecclesiarum sine impositione reliquiarum*. Cita dois autores antigos que dizem poder-se aceitar tal costume: *Veruntamen secundum Dominum Ostiensem et fratrem Johannem in Summis suis utrumque tamquam canonicum acceptatur*.

O altar portátil de Lorvão é de serpentina verde escura mosqueada dum tom mais claro, incluída em caixa de madeira que lâminas de prata dourada guarnecem. As quatro lâminas que orlam a face são lavradas dum friso gravado de dois troncos a enlaçarem-se e rebordadas de pequeninas folhas. Os quatro lados, os que formam a espessura, são revestidos igualmente de lâminas, onde se desenvolve o letreiro já referido, em três linhas. As costas revestem-se de três lâminas unidas e douradas, lisas, sem labores, ficando cravada sobre a central nova placa com o escudo da abadessa. Mede a ara de comprimento 32,5 cm. e de largura 26,5 cm.

O letreiro diz em minúsculas góticas:

*Esta ara con todas as pecas de infra conteudas /
mando fazer neste devoto moesteyro de lorvão /*

*a muy illustre senhora ha senhora dona catherina //
d eca abbadessa do dicto moesteyro .s. (a saber)
ha cruz qu(e) /
-e ten ho lenho da v(e)ra cruz e hu(m) bago e
hu(m)a porta /
paz com pedraria e dous castizaes e hu(m) thuribulo com //
sua naveta e culher e duas galhetas e hu(m) bacio
e duas caldeyras /
com seus ysopos todo esto de prata e ha moor
parte das pecas /
douradas e mays oyto pontificaes .s. (a saber)
hostres de broquado e //
hos outros de seda e dos delles com betas de bro /
quado e mays hua vestimenta de broquado e ou /
tras tres de broquado e velludo:
.a. no a. d mil d xiii (acabado no ano de 1514)*

O brasão é o dos Eças mas composto duma forma individual. Um cordão com nós posto em orla e em cruz; sobre a cruz, cinco escudetes, direitos; em cada escudete (em lugar das arruelas) outros cinco pequenos escudetes; acantonado em cada um dos quatro ângulos livres do campo, dum castelo de três torres. Não tem timbre ou qualquer outro emblema ou adminículo.

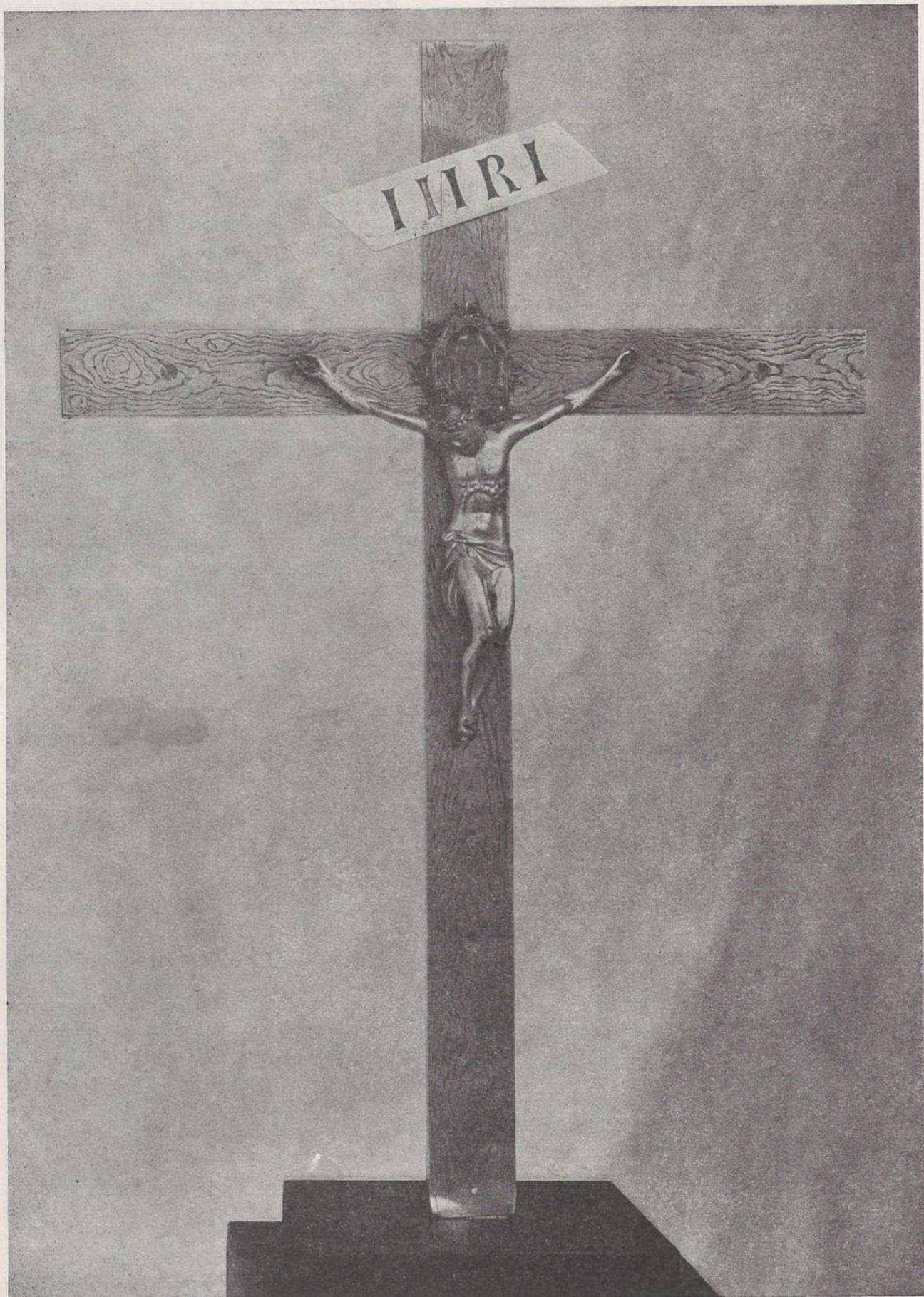
*

RELICÁRIO DOS MÁRTIRES DE MARROCOS. A data da sua execução veio a dá-la a referida monografia pelo Snr. Dr. Abílio Mendes do Amaral (*em Beira Alta*, 1973, vol. xxxii, pp. 226-230) publicando o documento da Torre do Tombo e dando em similitudine a reprodução do original.

Tinha ido de Santa Cruz de Coimbra para Lorvão um grupo das cinzas dos Mártires, colocados num dos claustros, num tumulozinho de pedra, do séc. xiv, decorado das figuras do chefe muçulmano e dos cinco franciscanos, hoje no Museu Machado de Castro.

D. Catarina obteve do nuncio apostólico autorização para extrair uma relíquia destinada ao convento do Espírito Santo de Gouveia e outra para um relicário independente do próprio Lorvão.

*Estando a dicta Senhora em gijolhos diante do dicto relyquairo mandou ao venerable padre o licenciado frey Gonçalo da Mata custodio de Lisboa e asy a mim Joham Rodrigues conego em a see de Vyseu abade de Santa Olaya do Couto e notario apostolico que nos ambos lhe tirasemos do dicto relyquairo huma relyquya para levar ao dicto mosteiro de Sancti Espiritus de Gouvea e houtra pera ficar em o dicto mosteiro de lorvão.
As quaes reliquias logo foram postas per*



Cruz do Tesouro de D. Catarina de Eça

nosas mãos em hum cofre e com muita reverença e devaçam do povoo que presente estava foram levadas per nosas mãos ao altar moor e ali foy logo celebrada misa dos dictos marteres solenemente e com muita devaçam mandando logo a dicta Senhora em presença de mim notairo e das testemunhas çarrar o dicto muimento e reliquairo e parede de pedra e quall como na primeira estava.

Entre as testemunhas, quem se encontrava ali em Lervão? Nada mais que um ourives e um seu oficial, designado como criado, segundo o costume: *Anrique Dominguez orivez e Antonio Dominguez seu criado.*

É muito natural que os dois ourives, Henrique Domingues com o seu oficial António Domingues seja o autor do relicário, tendo sido especialmente chamado ao mosteiro para tomar notas e medidas.

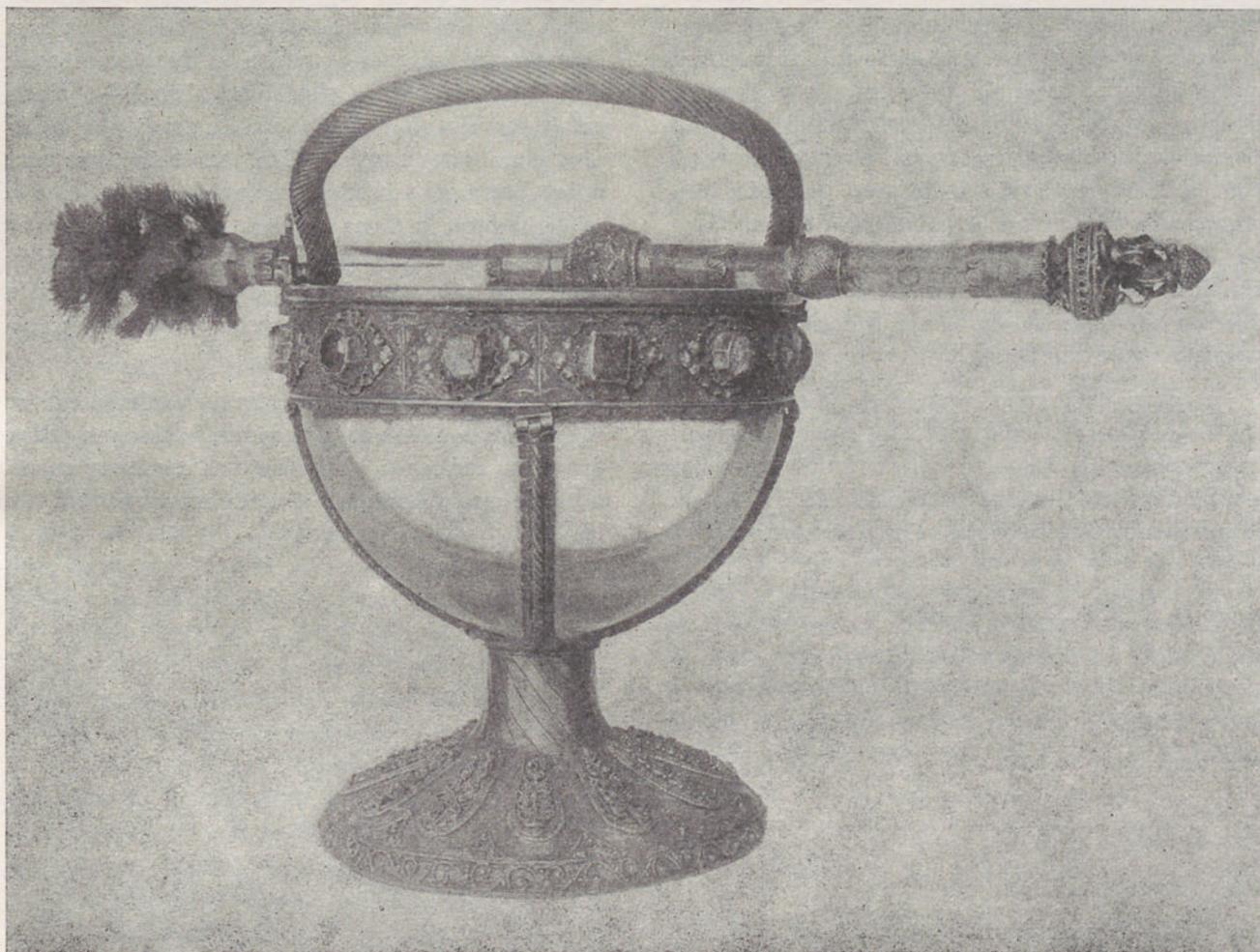
É mais um nome de ourives, agora unido a uma obra.

Forma o relicário uma caixa de prata dourada, disposta em sentido vertical, com a parte superior curva, alta de 36 cm., aberta a frente como se fora uma portada, e com vidro. A zona alta do vão, conformemente à curva em arco abatido, adorna-se dum cairel recortado em três curvas, e, por remate, uma breve cristagem. Acompanha a frente uma faixa contínua, tendo como motivo principal um tronco em que se enlaçam folhas.

Nas lâminas que guarnecem a espessura, só igualmente gravadas, dois troncos enlaçados e folhagens.

Nas costas, como na ara, revestida de placas douradas, o mesmo brasão ali descrito.

Inclue-se a relíquia num bloco de madeira dourada, pintado do martírio dos santos franciscanos e o chefe mouro com a cimitarra. É pintura comum que se integra na coimbrã do começo do séc. XVI. Completam a decoração uma fiada de pérolas, muito



Caldeirinha de D. Catarina de Eça

desfalcada, à entrada, e duas séries de cabuchões a ladearem a relíquia.

CRUZ RELICÁRIO. A sua forma é a duma cruz normal, formada por placas, em secção rectangular, de braços desiguais, tendo o superior maior desenvolvimento daquele que veio a ser no mesmo século avançado. Não possui suporte. Tem de alto 67,3 cm., e de largo 46 cm.

As lâminas da face são gravadas a imitar os veios da madeira; e, as das costas, de lágrimas, com uma coroa de espinhos ao centro.

Na frente, na intercepção dos braços, foi aplicado em saliência o receptáculo da relíquia, que é duplicado por outro interno. A moldura de fora desenha um octógono alongado, recortado em lóbulos e rebordada de motivos vegetais. Internamente, sob o cristal, uma pequena arcada gótica, que poderia ter sido o relicário inicial.

Na frente, no mesmo séc. XVI mas avançado, foi-lhe aplicado um Cristo crucificado.

CALDEIRINHA DE CRISTAL. Peça de verdadeiro mérito, formando um conjunto de três épocas: O recipiente de cristal, aproveitamento duma taça antiga à qual se havia partido o pé; a base de prata dourada, do séc. XIII, como o Prof. António Augusto Gonçalves já classificava; as novas hastes de segurança, com a faixa, incluindo o hissope separado, dos começos do séc. XVI, de D. Catarina de Eça. Tem de altura 22,5 cm.; o hissope, 30 cm. de comprimento. Era lisa a pequena haste que a continua mas na reforma gravaram-na de faixas helicoidais para o porem ao gosto do tempo.

A cinta da borda decora-se de joias aplicadas em disposição losangular e com os espaços intermédios gravados de folhas. As joias foram montadas em platinas aos losangos, relevados de folhas, na forma usual dos cabuchões. Entre as várias pedras

há o aproveitamento de cinco camafeus antigos, com cabeças masculinas e femininas, talvez já aproveitamento das espécies da montagem anterior.

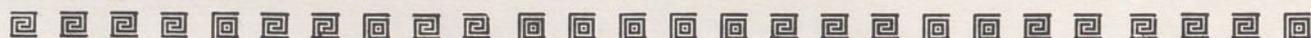
O hissope, de três fragmentos antigos de cristal, talhado em cilindro e com um furo central, de comprimentos diversos, com dois anéis principais, o do começo e o médio, um globular noutra fractura, e ainda o da inserção dos fios da asperção.

Todas estas peças de D. Catarina de Eça mostram um mesmo nível e, devendo ser de fabrico coimbrão, poderão provir da oficina de Henrique Domingues e do seu auxiliar António Domingues.

O letreiro da ara refere-se a dois castiçais. Na verdade, há dois castiçais de cristal e metal dourado, mas a base, diversas anilhas e as arandelas pertencem ao séc. XVII. As duas que amparam a parte direita do cristal nos extremos e ainda a dupla central parecem ser refundidas, a imitar o antigo flor-de-lizado dos rebordos, ou só este ornato de aproveitamento.

Esta breve revisão do que resta da larga encomenda em Lervão da ilustre e magnífica Abadessa — dois paços, capela-mor, relicário dos Mártires, cruz do santo Lenho, caldeirinha e ainda a formosíssima imagem de pedra, as duas de madeira dos Doutores, com o riquíssimo pluvial — e ainda como também o referido doado ao convento de Gouveia, mostram que D. Catarina de Eça fora uma nobre Senhora, sabendo aliar o aspecto social e o religioso próprio duma abadessa da época, vivendo independente mas interessando-se pelo esplendor do culto, devotada à sua função, e, como diz o cronista citado, «deixou diversas memórias que fazem memorável o seu governo».

Era a sua sepultura na casa do capítulo antigo. Na parede, à altura de duas varas, havia uma pedra quadrada, indicando qual seria o sítio que seu corpo ocupava no próprio solo capitular, como era de hábito.



Estação Arqueológica Lusitano-Romana do sítio de Pardieiros – Cantanhede

por

Carlos Manuel Simões Cruz

António José Ferreira Quinteira

Detecção da estação, situação e características geomorfológicas do local:

Com o objectivo de se fazer um levantamento das estações arqueológicas do Concelho de Cantanhede, que se sabe, por tradição oral e fontes escritas, ser uma zona arqueologicamente rica, abarcando um vasto período cronológico, iniciamos uma pesquisa bibliográfica no intuito de detectarmos estações já referenciadas mas não metodologicamente estudadas.

Relativamente ao lugar da Pena, embora escassas, as referências bibliográficas, deveras elucidativas (1), foram um auxiliar precioso na prospecção sistemática da zona.

Contactada a população local, em especial os agricultores (2), logo se nos afigurou estarmos, talvez, na presença de uma estação arqueológica de certo modo importante.

Acompanhados de um agricultor, o snr. Camilo Pereira de Oliveira, dirigimo-nos para o sítio dos Pardieiros, com a cota de 91 m, outeiro situado a Sul do denominado Vale da Naia (ver carta militar n.º 218 na escala de 1/25 000) Fig. 1, onde, ainda hoje, durante os meses de inverno, corre um ribeiro, alimentado por três olhos de água, dos quais um é utilizado como «fonte de chafurdo».

Zona calcárea por excelência, registe-se a sua proximidade com Portunhos e Ançã, também aqui é feita a exploração de pedra, nomeadamente a Nne e junto à estrada que liga Pena à Cordinhã. Esta área é ocupada por uma cultura sazonal pouco intensiva e pela vinha na parte Se.

Aqui, observamos, de imediato, uma grande concentração de materiais de construção, nomeadamente

«tegulae», «imbrices», «lateres» e fragmentos cerâmicos, entre os quais cerâmica comum e «terra sigillata» de vários tipos.

Ainda guiados pelo mesmo agricultor, e já na propriedade de um seu irmão, de nome Diamantino, foi-nos indicado o local de uma hipotética oficina detectada há cerca de 20 anos aquando da surriba de terras para o plantio da vinha (3).

Sondagens:

Com a autorização dos proprietários, fizemos 5 valas de sondagem (Fig. 2), com o objectivo de detectarmos possíveis estruturas que confirmassem não só as declarações dos proprietários das terras, como também justificassem a grande concentração de materiais encontrados à superfície.

A primeira vala de sondagem, orientada no sentido N/S, foi aberta na zona limite da vinha com a terra do snr. José Bernardino e no local da suposta oficina; a segunda vala, no sentido E/O, já na terra do snr. Bernardino; a terceira, também no sentido E/O, no local, onde, segundo depoimento do snr. José Maria Pereira existiriam estruturas; as duas últimas, no sentido N/S, na zona de maior concentração de materiais de superfície com evidentes sinais de destruição recente (4).

Estruturas:

Na vala de sondagem n.º 2 e em todo o seu comprimento foi detectado, à profundidade de 10 cm, um muro com 50 cm de largura e orientado no sentido E/O.



Fig. 1

Posteriormente avançou-se um pouco mais a escavação com o objectivo de se detectar o seu limite que não foi atingido, porquanto se «mete» por debaixo de um moroiço — grande concentração de pedras acumuladas ao longo dos tempos pelos agricultores.

O muro (Fot. 1 e 2), feito em pedra calcárea, apresenta a respectiva sapata a 40 cm de profundidade.

Na vala de sondagem n.º 3 surgiu, também, e à profundidade de 28 cm um outro muro, só parcialmente posto a descoberto porquanto segue em oblíqua ao lado N da mesma vala. Com efeito, o muro apresenta uma largura de 10 cm no canto Ne da vala, desaparecendo ao metro de comprimento. Com altura de 70 cm, encontra-se assente sobre um pavimento lageado (Fig. 3: 4).

Na vala de sondagem n.º 5 foi detectado um outro

muro à profundidade de 13 cm, assentando sobre solo arqueologicamente virgem. Orientado no sentido N/S apresentava ainda vestígios de rebôco.

Estratigrafia:

Registamos, durante as fases de escavação, efectuadas nas valas de sondagem os seguintes estratos:

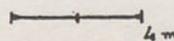
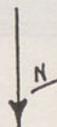
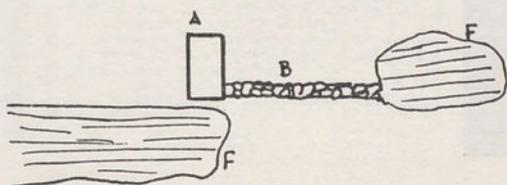
1.º — Solo arável, com uma espessura variando entre os 20 e 25 cm. Apresenta uma coloração cinzento-escura com uma percentagem bastante elevada de materiais cerâmicos.

2.º — Correspondendo também a uma zona de revolvimento, e com uma coloração castanho-claro, a sua espessura é muito variável. Aqui, também é grande a percentagem de materiais cerâmicos asso-

ciados a materiais de construção (frescos, pedras de muros e argamassa). O substrato 2A, corresponde a uma bolsa de terra bastante clara, sem qualquer tipo de material associado. O substrato 2B, corresponde a uma bolsa de terra muito escura, também sem qualquer tipo de material associado. O substrato 2C (sondagem 4) caracteriza-se por apresentar uma elevada percentagem de carvão.

Registe-se que é precisamente neste estrato 2 que começam a surgir as estruturas.

3.º — Com uma espessura também muito variável, este estrato caracteriza-se pela coloração de terras que apresentam aqui uma tonalidade castanho-escura. A ele encontram-se associados, além de fragmentos cerâmicos, também pedras aparelhadas correspondendo à destruição de muros. →



- A Sondagem 1
- B Sondagem 2
- C Sondagem 3
- D Sondagem 4
- E Sondagem 5
- F Muroisços

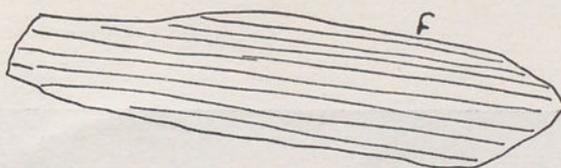


Fig. 2



Foto 1

4.^o — Corresponde a um pavimento lageado (Fig. 3:4).

5.^o — Solo arqueologicamente virgem. A terra apresenta uma coloração amarelada. (Fig. 4:1).

Espólio:

O espólio recolhido é já bastante numeroso e constituído não só por cerâmica comum, como também por «terra sigillata» dos tipos clara D e Hispânica. Limitamo-nos, porém, a registar neste primeiro

artigo 3 peças de cerâmica comum e alguns materiais líticos aparecidos à superfície:

1 — Pote. Ombros arredondados, bordo revirado para fora, triângular. Diâmetro da boca 180 mm.

Fabricado com uma argila bastante grosseira, muito inçada de grãos de quartzo. A sua superfície, tanto externa como interna apresenta-se granitada devido à grande percentagem de grãos de quartzo. Cor alaranjada. A superfície externa apresenta uma tonalidade castanho-acinzentada devido, talvez, à sua



Foto 2

VALA DE SONDAGEM Nº 3

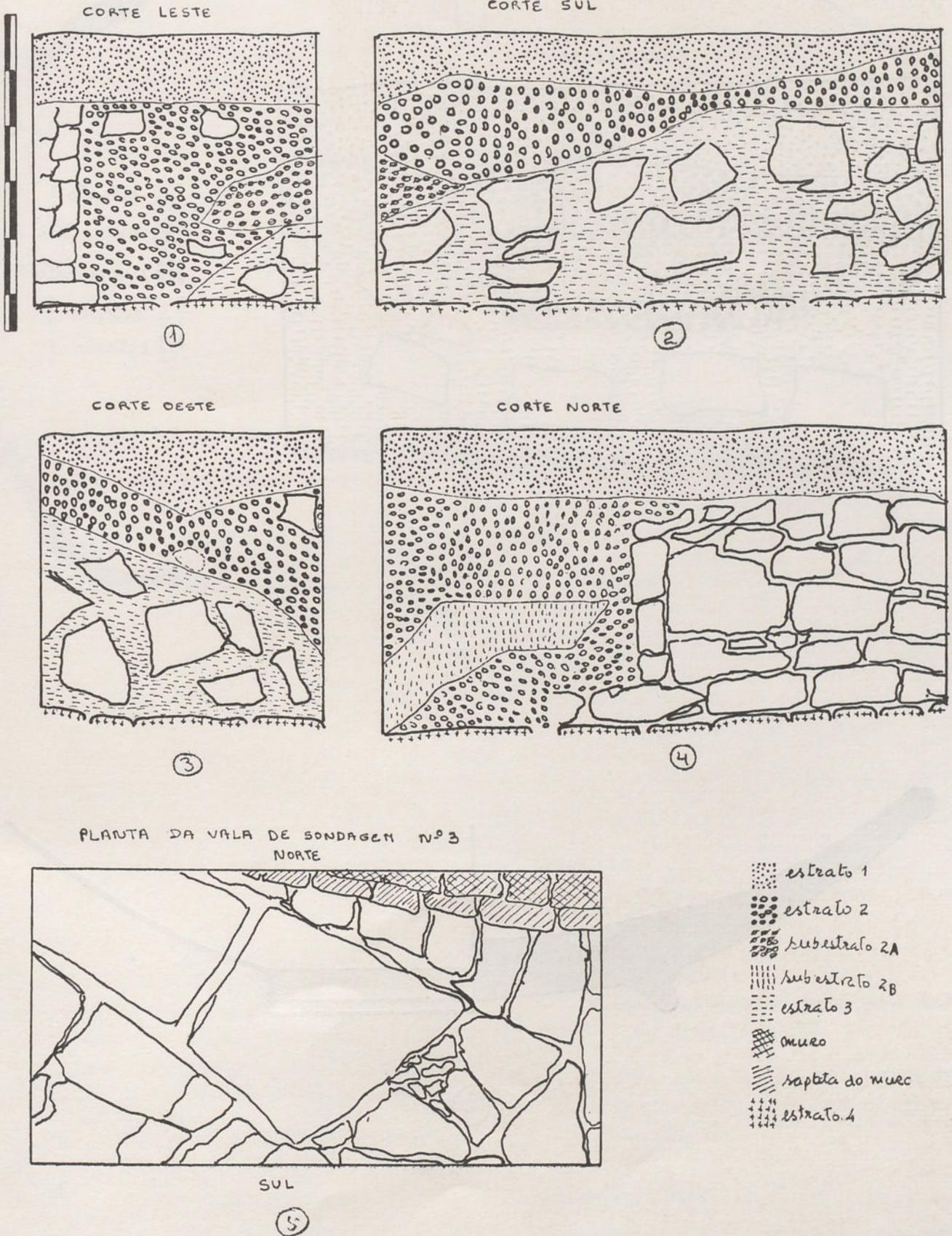
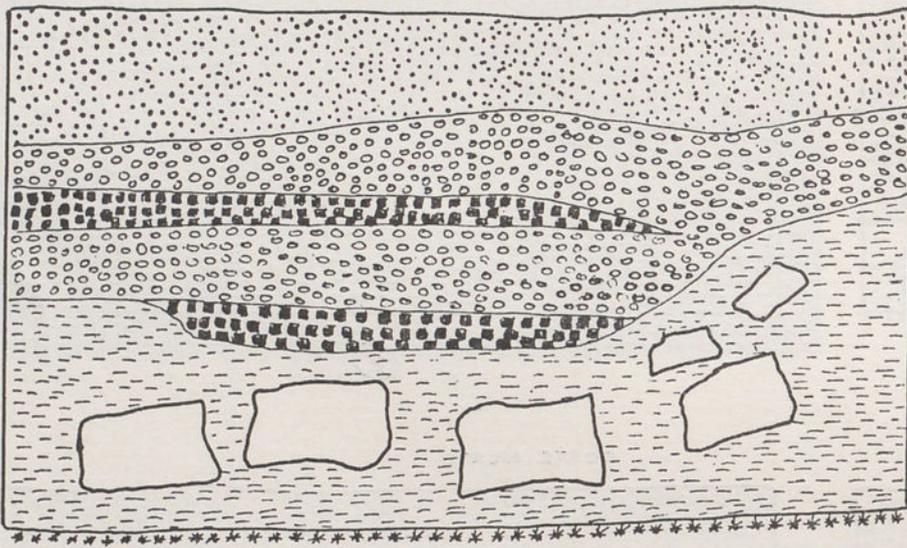


Fig. 3

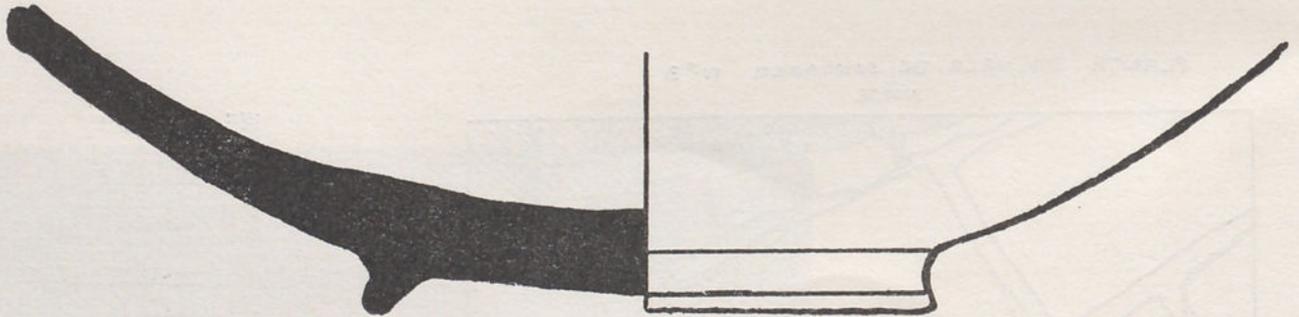
VALA de SONDAGEM nº 4

CORTE LESTE



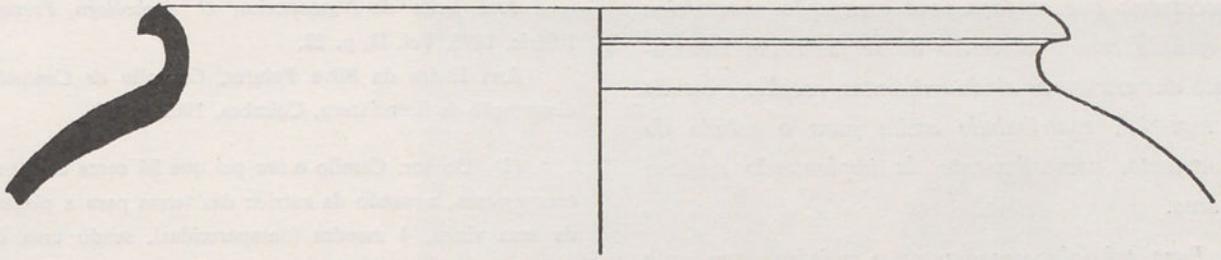
- estrateo 1
- estrateo 2
- subestrateo 2c
- estrateo 3
- estrateo 5

①

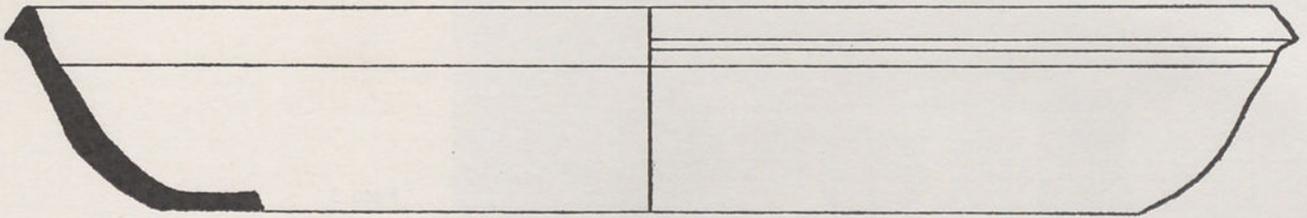


②

Fig. 4



①



②

Fig. 5

utilização como louça de cozinha e o provável contacto com o fogo. (S3:1) Fig. 5:1.

2 — Prato covo. Paredes arqueadas com pequeno esvasamento, bordo biselado. Diâmetro: 250 mm.

Pasta alaranjada, fina, muito compacta e acinzentada no cerne devido, talvez, a cozadura insuficiente.

Fig. 5:2.

3 — Tigela. Copa sobre o hemisférico, pé anelar e baixo.

Pasta alaranjada, fina, muito compacta. Fig. 4:2

4 — Materiais líticos:

- a) Dois fragmentos de lâminas e um raspador de sílex. Fot. 3
- b) Dois núcleos em sílex, um machado de de pedra polida e uma goiva em anfibolite. Fot. 4.

Considerações finais:

Atendendo à progressiva destruição da estação causada pelos trabalhos agrícolas, e sabendo ainda que muito brevemente estas terras irão ser surribadas,

é necessário que se faça uma escavação sistemática da estação com o objectivo de se fazer um levantamento das estruturas ainda existentes, recolha e estudo do material, contribuindo assim para o estudo do povoamento, nomeadamente da implantação romana na área.

Para tal, planeamos para o próximo ano uma campanha de escavações durante o mês de Setembro,

José Leite de Vasconcelos, *O Archeólogo Português*, I Série, 1896, Vol. II, p. 22.

Ana Elvira da Silva Poiães, *Concelho de Cantanhede*, dissertação de licenciatura, Coimbra, 1963, p. 16.

(2) Do snr. Camilo e seu pai que há cerca de 20 anos encontraram, aquando da surriba das terras para a plantação de uma vinha, 4 moedas (desaparecidas), sendo uma delas de prata; uma sepultura com cerca de um metro de comprimento, contendo um esqueleto bastante deteriorado assente



Foto 3

contando desde já com o apoio da Câmara Municipal de Cantanhede e a prestimosa colaboração do proprietário da terra, snr. Diamantino Pereira que, graciosamente, nos deu a autorização necessária à efectivação dos trabalhos na sua propriedade.

(1) *Jornal Conimbricense*, ano 48, 1895, n.º 4995.

José Leite de Vasconcelos, *O Archeólogo Português*, I Série, 1895, Vol. I, pp. 159 e 314.

em terra e coberto por pequenas lages e telhas; uma colher de prata e um «piso» que parecia saibro, de cor amarelada, mas bastante rijo. Pelas amostras, confirmamos ser «opus signinum».

— Do snr. João Ferreira que encontrou uma base de coluna e várias moedas (desaparecidas).

— Do snr. José Bernardino que refere a grande dificuldade da lavra pelo tractor, devido à pouca profundidade dos muros.

— Do snr. José Cardetas e um seu neto que encontraram também uma ponta de lança, uma soleira de porta de coice, além de muitos fragmentos de cerâmica entre os quais uma tigela, fig. 4:2 e materiais líticos. Fotos: 3 e 4.

Foto 4



(3) A estrutura principal não destruída na sua totalidade encontrar-se-ia na zona limite da vinha, prolongando-se para oeste. Com efeito, detectamos nesta zona grande percentagem de escória de ferro. Ainda, segundo o sr. Camilo, ter-se-iam encontrado aqui uns «varões» de ferro (tubos de

chumbo?) que se prolongavam para a propriedade vizinha e que por esse motivo não foram destruídos.

(4) Dentre os materiais de superfície destacamos: dois fragmentos de «terra sigillata» dos tipos «clara D» e «Hispanica»; um raspador e dois núcleos em sílex.

A TESE VICENTINA SOBRE A FIGURA CENTRAL DO POLÍPTICO DE S. VICENTE

FACE A TRÊS DOCUMENTOS DO ARQUIVO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

A 15 de Julho de 1982 o Diário de Notícias publicou na sua secção Cultura a minha identificação do homem de encarnado no Paineis da Relíquia do Políptico de São Vicente como Vereador da Câmara de Lisboa. Essa identificação não veio afectar nenhuma das teses que existem sobre os Paineis. Veio contudo, pelo lugar de destaque que o Vereador ocupa no políptico, apontar para uma estreita ligação entre a Cidade e o tema central dos Paineis. Dentre desse raciocínio impunha-se logicamente uma pesquisa documental no Arquivo Histórico da Câmara Municipal. Se em Quatrocentos a Cidade de Lisboa se fizera representar, ou fôra convidada a fazer-se representar, na evocação pictórica dum grande acontecimento nacional — e ninguém duvida que é disso que se trata no Políptico — era possível que no Arquivo da Câmara se encontrasse, já não digo uma informação concreta sobre a feitura dos Paineis, mas possivelmente algum dado que directa ou indirectamente se relacionasse com eles, e, incidentalmente, contribuisse para corroborar uma ou outra das teses existentes, já que sem documentação qualquer delas paira no ar.

Não inicieei esta investigação, que está nos seus primeiros passos, com ideias preconcebidas a favor ou contra qualquer das grandes teses. Tinha contudo, como é natural, ideias assentes sobre certos aspectos delas. Assim, quanto à teoria da figura central representar um membro da Casa de Aviz, aceitava e aceito, que o artista, obedecendo decerto às instruções dum patrono, usasse uma personagem da família real, ou se inspirasse nela, para modelo do santo. Há provas de que isso era corrente na iconografia religiosa portuguesa. O Infante D. Fernando, o

Cardeal D. Jaime, qualquer deles pode ter servido ao pintor para representar o santo. Nesse caso porém, os membros da família real que enquadram a figura central, não estão prosternados perante um parente, mas ajoelhados aos pés dum santo ao qual se deram os traços dum parente. Rei e príncipes medievais, ferrados do sentido da sua posição hierárquica, não punham joelho em terra perante um homem, mesmo do seu sangue, mesmo ostentando aureola, mesmo venerado por santo (o Infante D. Fernando), mesmo de alta posição eclesiástica e com fama de virtude (o Cardeal D. Jaime), mas não sendo de facto canonicamente santo. Essa ideia preconcebida portanto tinha: a figura central era um santo e, como indicam as vestes encarnadas que ostenta, um santo mártir. Mas qual santo? Parecia-me estranho que a ser S. Vicente não tivesse sido representado com os seus atributos de patrono de Lisboa. Admitia contudo o argumento dos defensores da tese vicentina, ou seja que o santo não necessitasse dos ditos atributos por o Políptico ser destinado a um local onde automaticamente se concluisse que se tratava de S. Vicente. Ou ainda porque existisse ao tempo tão inveterado culto por esse santo que não fosse praticamente de admitir outro. De facto, mesmo aqueles que vêem na figura central um dos membros da casa d'Aviz, não deixam de reflectir sobre a tese vicentina. O que leva a crer, primeiro, que consideram S. Vicente como o único santo da nossa hagiografia passível de ser considerado, e segundo, que as suas teses não nasceram duma convicção inicial absoluta que a figura central era, ou D. Fernando ou D. Jaime, mas sim da convicção absoluta que aquele santo sem os atributos de S. Vicente não podia ser S. Vicente, e não o sendo,

e não se vislumbrando outro em torno do qual se reunissem Rei, Príncipes, Clerozia e Povo, então se tratava dum santo, mas duma figura da Casa Real venerada como tal.

Ora o primeiro resultado da minha pesquisa no Arquivo da Câmara foi justamente a descoberta de documentação revelando a existência duma enraizada devoção da família real portuguesa por dois santos que reúnem todas as condições que os defensores da tese vicentina apresentam para provar que a figura central é S. Vicente. São eles S. Crispim e S. Crispiniano, irmãos mártires e primeiros padroeiros de Lisboa, por ter sido a 25 de Outubro, dia da sua festa, que a cidade foi conquistada aos mouros.

Para mais fácil leitura transcreve os referidos documentos com grafia e pontuação actualizada. No Livro 1.º de Festas do Arquivo da Câmara encontramos a fl. 8 e fl. 10 duas cartas de D. João II, datadas respectivamente de 23 de Outubro 1492 e 21 de Outubro 1493, ambas recomendando à Câmara que se realizasse no dia 25 de Outubro a procissão que ia da Sé a São Vicente de Fora e que se costumava fazer, cito, «por a vitória que Nosso Senhor deu quando El Rei Dom Afonso nosso avô, que Deus haja, tomou esta cidade aos mouros». Esta carta não surtiu efeito, e no ano seguinte o Rei insiste de novo junto da Vereação escrevendo: «Vereadores, Procurador e Procurador dos Mesteres de Lisboa, nós ElRei vos enviamos muito saudar. Fazemos-vos saber que de muitos anos a esta parte se costumava fazer-se uma procissão solene de São Vicente de Fora aos XXV dias deste presente mês, que ficou de quando se esta cidade ganhou aos mouros. E sabemos que se deixa de fazer alguns anos ha. E porque esta cousa é de tanto serviço a Nosso Senhor, e que, pela mercê que nos fez, se deve sempre lembrar, vos encomendamos muito que vós digais assi aos da Sé como das outras Igrejas e fazei que vão com a dita procissão e assim e na forma como se sempre fazia...»

No mesmo Livro 1.º de Festas vem a fl. 101 outra carta sobre o mesmo assunto. Enviada à Câmara por D. Sebastião em 1575, quando o Rei já nutria sonhos de conquista africana, é carta muito mais extensa e explícita. Assoberbada com as inúmeras procissões que se faziam ao longo do ano, a Câmara deixará de novo cair em desuso a procissão do dia 25 de Outubro. D. Sebastião dirige-se-lhe consequentemente nestes termos: «Presidente, Vereadores e Procuradores da Cidade de Lisboa e Procuradores dos Mesteres dela, eu El Rei vos envio muito saudar. São (sic) informado que antigamente se fazia nesta cidade uma procissão muito solene aos vinte cinco dias do mês d'Outubro de cada ano, que é o dia dos bem-aventurados mártires São Crispim e Crispiniano, a qual ia da Sé ao Mosteiro de São Vicente de Fora e que davam nela graças a Nosso Senhor pela grande



vitória que no mesmo dia houve El Rei Dom Afonso Henriques, que santa glória haja, tomando a cidade aos mouros, e que o cabido fazia repicar os sinos de todas as igrejas e pôr nelas bandeiras. E sendo esta procissão e festa de tamanha obrigação e tão devida a estes santos mártires pela mercê que Nosso Senhor fêz à Cidade e a este Reino em seu dia e por sua intercessão, o tempo foi gastando a lembrança e conhecimento dela, de maneira que se não faz esta procissão ha muitos anos, de que não pude deixar de me espantar muito, por ser coisa em que não tão somente não houvera de haver descuido na maneira em que antigamente se fazia, mas muito zelo e cuidado para de cada vez se acrescentar mais a solenidade e veneração desta festa. Pelo que vos encomendo muito e mando que daqui em diante ordenais e façais esta procissão no dia destes santos mártires a qual irá da Sé a São Vicente de Fora como sempre foi e a Cidade irá nela como vai nas outras procissões soneles (sic), e em tudo o mais se fará com aquela sonelidade (sic) e veneração que se requiere, para que vá em crescimento a lembrança e devoção de tão grandes santos e da mercê e benefício que a Cidade receber em seu dia. E para que esta procissão vá tão acompanhada como é razão escreve também ao Arcebispo que ordene que vá sempre nela o Cabido e se repiquem os sinos de todas as Igrejas e se ponham nelas bandeiras. E a vós aguardecerei muito terdes disso o cuidado e lembrança que confio que tereis, pois em particular toca tanto à Cidade. Sintra, a 24 de Outubro de 1575...»

O que estes documentos nos trazem de novo não é a informação de S. Crispim e S. Crispiniano terem sido os primeiros padroeiros de Lisboa. Isso é um facto histórico. A novidade e o interesse está na confirmada existência dum culto remotíssimo aos dois irmãos mártires, e está na revelação que os reis da casa d'Aviz procuraram que esse culto não se perdesse e que a cidade de Lisboa em particular não esquecesse o que devia a «tão grandes santos». Ora a tese vicentina dos Paineis assenta na suposição que o santo a quem os Reis das primeiras dinastias tinham maior devoção era a S. Vicente, que essa devoção se baseava sobretudo no facto de lhe atribuírem a conquista de Lisboa e a vitória sobre os mouros, pelo que, face a outros pejejos, igualmente dirigidos contra mouros, de nenhum santo se poderia esperar tão poderosa ajuda como de S. Vicente, e a nenhuma como a ele se teria que agradecer uma vitória porventura alcançada. Agora, à luz dos documentos citados, constatamos que os verdadeiros símbolos da vitória da fé cristã sobre os musulmanos eram S. Crispim e S. Crispiniano. O que aliás é bastante lógico se considerarmos que os ossos de S. Vicente só vieram para Lisboa em 1173, 26 anos após a tomada da cidade. Mas há a tradição segundo a qual D. Afonso Henriques se decidira a tentar a conquista após ter

sido informado da existência dos restos de S. Vicente no Cabo que viria a ter o seu nome. O Rei teria visto nisso um bom augúrio, pelo que era S. Vicente que presidira à conquista da cidade. Esta versão, propagada sobretudo pelos cronistas da Ordem dos Cônegos de S. Agostinho, a quem o Rei entregara o Mosteiro de S. Vicente de Fora, foi aceite pelos defensores da tese vicentina, que atribuíram sem mais provas ao primeiro Rei e nos seus sucessores uma profunda devoção a S. Vicente baseada na convicção que a ele se devia a tomada de Lisboa. Ora está provado que os sucessores de D. Afonso não estavam compenetrados dessa ideia.

Quanto à subsequente «fervorosa devoção» a S. Vicente, que José de Figueiredo, ao construir a sua tese, afirma ter sido uma das constantes dos primeiros reis, não encontramos traços dela. Não há provas dessa fervorosa devoção nas suas disposições testamentárias, e essas são nestes casos as melhores fontes. O Mosteiro de S. Vicente de Fora não é especialmente destacado, sendo-lhe preteridos as grandes fundações de Santa Cruz de Coimbra, Alcobaça, Arouca, Lóvão etc. Afirma ainda Figueiredo que, cito, «é em S. Vicente, tanto como na Virgem que o Mestre d'Aviz põe sempre o seu pensamento nas ocasiões críticas»; mas não é isso que lemos em Fernão Lopes. Nas batalhas os portugueses bradavam «Portugal e São Jorge», e antes de Aljubarrota o Mestre invoca Deus e a Virgem Maria «cujo dia amanhã he». É verdade que, após a vitória, Lisboa resolve comemorar tão grande feito e também agradece a S. Vicente, mas entre outros. José de Figueiredo argumenta em seguida que, quando a frota portuguesa em 1415 partiu para a conquista de Ceuta, baixou as velas ao passar diante do Cabo de S. Vicente, o que provava que S. Vicente presidira em espirito a essa aventura, que, cito, «fôra o início do nosso império africano». «Era natural, prossegue o autor, que D. Afonso V, depois da tomada de Alcacer-Ceguer em agradecimento pela felicidade do seu triunfo pensasse em S. Vicente.» (1) E eis aqui em resumo a tese vicentina sobre o Políptico: D. Afonso V dá nele graças pela sua vitória africana de 1458 — a tomada de Alcacer-Ceguer — e a figura central dos Paineis é S. Vicente, porque só a ele, é pelas razões apontadas, se poderia dirigir a devoção do Rei.

Ora se o tema dos Paineis é de facto esse, agradecimento pela tomada da cidade mourisca, então fazemos notar que Alcacer-Ceguer foi conquistado a 24 de Outubro, vespera do dia de S. Crispim e S. Crispiniano. E sabendo nós como a véspera do dia do santo era importante no raciocínio religioso da época, parece mais provavel que D. Afonso V agradecesse a sua vitória, não a S. Vicente, mas aos dois irmãos mártires por cuja intercessão três séculos atrás D. Afonso Henriques conquistara Lisboa.



Aliás os primeiros padroeiros nunca deixaram de estar devidamente recordados na cidade. Transpondo o pórtico principal da Sé encontram-se nas paredes laterais duas inscrições em caracteres diferentes mas com os mesmos dizeres, sendo uma, segundo Cordeiro de Sousa (2), cópia da outra, e ambas na opinião do investigador, duma terceira, que devia ser muito próxima dos acontecimentos. Dizem elas: «Então no ano do Senhor, quando se contavam mil e cento com quatro vezes dez e quatro e tres, então foi tomada Lisboa pelos cristãos e por eles tornada católica... no dia de São Crispim».

Na iconografia religiosa S. Crispim e Crispiniano pertencem à categoria dos santos que são sempre representados juntos. Um dos santos figura-se em geral um pouco mais velho ou um pouco mais alto que o outro, mas, segundo Louis René, em *Iconographie de l'Art Chrétien*, os artistas medievais, não tomando em conta o sentido latino do seu nome, que significa «de cabelos crespos, frisados», nem sempre representavam os santos com essas características.

Pretendo eu provar, com o que acabo de expôr, que as duas figuras centrais do Políptico são S. Crispim e Crispiniano? Evidentemente que não. Os documentos apresentados não adiantam nada sobre o tema dos Paineis e a figura central depende essencialmente do tema tratado. Uma coisa porém ficou sem dúvida comprovada pelos documentos: é que se a tese de José de Figueiredo quanto ao tema dos Paineis for certa, nesse caso são os dois irmãos mártires, muito mais que S. Vicente, que têm as qualificações exigidas para a figura central: são os primeiros padroeiros de Lisboa, estão intimamente ligados à história da cidade, eram comprovadamente da devoção da casa d'Aviz. E mais: são dois! Ora, santo ou personagem real, isso é que até agora ninguém conseguiu, ou sequer

tentou explicar convincentemente, o facto da figura central ser representada, digamos, em duplicado, face a face e lado a lado consigo mesmo usando dalmáticas idênticas na côr, mas muito diferentes no desenho do tecido.

Também nos parece merecer reflexão o facto da procissão de 25 de Outubro se dirigir da Sé para S. Vicente de Fora. Porque se a procissão de S. Crispim e Crispiniano ia para S. Vicente é porque lá se lhes prestava culto é para isso haveria forçosamente no local uma representação dos santos. E sendo assim, os Paineis que foram encontrados ao abandono em S. Vicente de Fora, mas num S. Vicente reconstruído por Felipe Terzi e que nada tinha da primitiva fundação de D. Afonso Henriques, talvez lá estivessem por haver muito boa razão para isso e não para arrecadação provisória ou por um dos muitos outros motivos que têm sido sugeridos. E até para o abandono em que se achavam haveria explicação, porque, se já em 1575 D. Sebastião lamentava que o tempo tivesse apagado a memória de «tão grandes santos», após a sua morte e a desastrosa aventura africana, havia todas as razões para que S. Crispim e Crispiniano, já tão apagados nas memórias fossem definitivamente votados ao esquecimento. Terminando: se os resultados desta minha primeira investigação no arquivo da Câmara foram inconclusivos, não é menos certo que a documentação encontrada nos trouxe algo de novo, pelo que penso que é de desejar que se continue a pesquisa nas fontes documentais.

TERESA SCHEDEL DE CASTELO BRANCO

- (1) José de Figueiredo, *O Pintor Nuno Gonçalves*, pg. 66.
 (2) *Arqueólogo Português*. Vol. xxviii.

As pinturas medievais da Igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães

Notas à margem de dois estudos recentemente publicados

1. Os nossos conhecimentos actuais sobre o património pictural português da Idade Média são, dada a exiguidade do espólio subsistente e a modéstia das referências documentais já levantadas, bastante minguados. Se no campo específico da *iluminura* se conseguiu preservar, a despeito de todas as vicissitudes, um acervo excepcional de livros, entre bíblias, missais, crónicas e outros, com fólhos iluminados (1), a pintura retabular e frequista foi naturalmente desfalcada e sucumbiu a destruições várias, critérios de «modernização» estética e litúrgica, incêndios, etc., etc.

Assim, o nosso país não possui nos nossos dias peças de pintura dos séculos XIV e XV, anteriores ao «ciclo de Nuno Gonçalves», que possam sequer ser cotejáveis com o magnífico acervo de escultura avulsa e de tumulário desses séculos que ainda felizmente conhecemos, em qualidade e quantidade de exemplares...

No que respeita à pintura «fresquista», enriquecida no decurso dos últimos anos devido às intervenções beneméritas do Instituto José de Figueiredo, que têm posto a descoberto inúmeras exemplos de «frescos» quatrocentistas recobertos por camadas de cal ou por pinturas mais recentes, em boa verdade o acervo já registado — ainda por estudar, em termos de globalidade... — vem iluminar um pouco o nosso quadro de referências. Mas esse contributo é deveras insuficiente, convenhamos, dada a época

tardia a que remonta a maioria dos nossos «frescos» recenseados, mesmo aqueles exemplares que ainda preservam uma estrutura gótica no seu *discurso* (é o caso do fresco da «Domus Municipalis» de Monsaraz, «Alegoria do Bom e do Mau Juiz», que deve ser já da segunda metade do século XV, ou o fresco da Capela de S. Pedro de Montemor-o-Novo, já do início do século XVI (2). Modalidade frágil, de efémero poder de intervenção, a pintura fresquista era sujeita a substituição periódicas, motivadas pela sua desagregação, por alterações na iconografia oficial, por mudanças de gosto estético...

E a pintura gótica sobre madeira, entre retabular, avulsa, ou de decoração acessória (guarda-óleos, caixas de esmolos, asnas de coberturas, etc.)? (3). O panorama do subsistente, anterior a meados do século XVI, é realmente pouco esclarecedor, ainda que no decurso dos últimos anos tenham sido reveladas algumas obras, ocultas sobre outras camadas de pintura posterior (caso do painel da Igreja do Calvário de Évora (4), de um outro pertencente à Igreja da Misericórdia de Coimbra, etc.).

Neste contexto, adquire particular importância histórico-artística a revelação das pinturas medievais que recobrem o travejamento horizontal da estrutura do telhado da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães. Essa descoberta remonta aos anos de 1970-71, no decurso das obras de restauro da vetusta Igreja Colegiada de Guimarães, promovidas

pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, com a colaboração do Instituto José de Figueiredo; mas só muito recentemente se fez a revelação dessas pinturas, através de duas publicações datadas de 1981 e saídas dos prelos durante o corrente ano.

São esses estudos, que servem de tema e de pretexto à presente recensão bibliográfica, os seguintes:

1) *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* n.º 128 («Igreja de N. Senhora da Oliveira — Guimarães»), Lisboa, 1981. Este *Boletim* inclui estudos específicos sobre as pinturas góticas do travejamento:

a) Abel de Moura, «A Intervenção do Instituto de José de Figueiredo nas pinturas das asnas de Nossa Senhora da Oliveira» (pp. 39-41);

b) Luísa Maria Picciochi Alves, «Da Técnica da Pintura» (pp. 43-47);

c) Horácio Pereira Bonifácio, Luís Manuel Teixeira e Pedro Gomes Barbosa, «Da Temática da Decoração» (pp. 49-74). (5)

2) *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada (1979)*, vol. IV, Braga, 1981. Este volume inclui estudos específicos sobre as referidas pinturas, a saber:

d) Luís Manuel Teixeira, «As Pinturas dos Tectos da Igreja da Colegiada de Guimarães e a sua situação no contexto da pintura medieval peninsular» (pp. 449-460);

e) Horácio Manuel Pereira Bonifácio, «Alguns aspectos da Iconografia Religiosa nas tábuas dos tectos de Santa Maria da Oliveira» (pp. 367-373);

f) Abel de Moura, «Restauro das pinturas que decoram o travejamento da Igreja da Colegiada de Guimarães»;

g) Pedro Ferreira Barbosa, «Bestiário e simbolismo nas pinturas do tecto da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira»;

h) Luís de Paiva Raposo Ferros, «A decoração heráldica de tecto da igreja de Nossa Senhora da Oliveira».

2. De facto, a estrutura pintada nas asnas de cobertura de Santa Maria da Oliveira, quer pela ampla aérea que a decoração desenvolve, quer pela

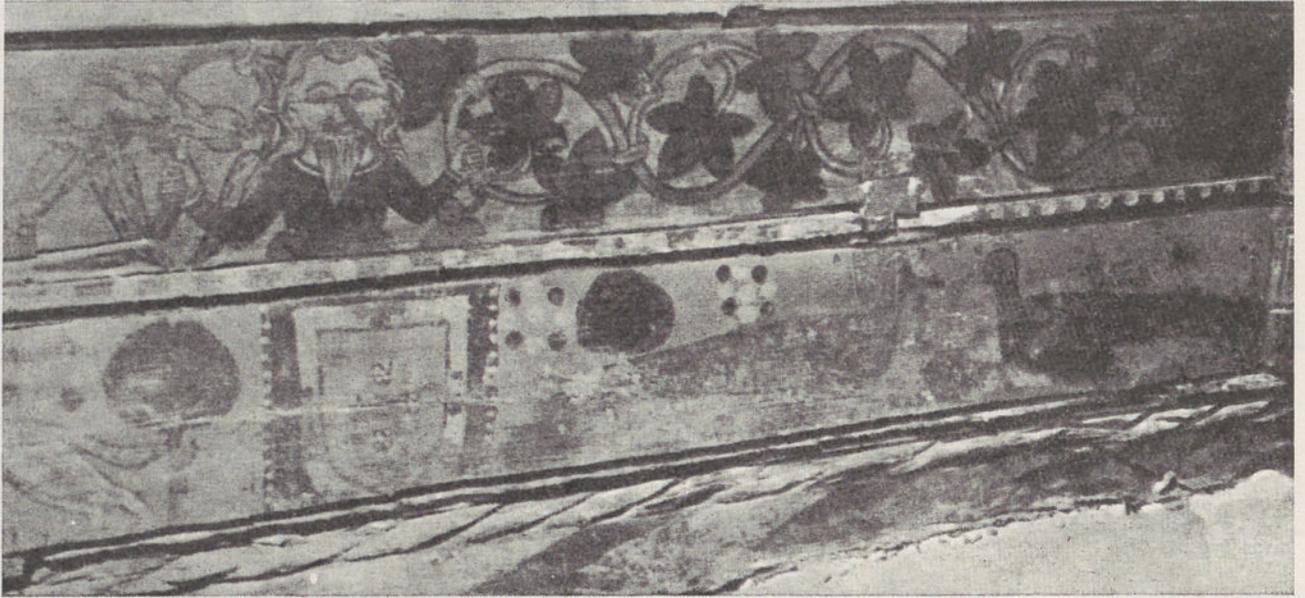
riqueza e variedade temáticas, constitui um exemplo sem par no contexto da nossa pintura gótica. A sua revelação pública merece, no âmbito da nossa historiografia de arte, ser devidamente assinalada.

As pinturas em causa preenchem os barrotes do travejamento, a cachorrada de apoio e os apainelados, e desenvolvem-se nos altos da nave principal e dos braços do transepto da Igreja Colegiada vimaranense. Apesar dos estragos causados pelas vicissitudes dos séculos, subistem ainda dezanove traves, e cachorros repletos de pintura, em três faces, num total de algumas dezenas de composições, com cenas religiosas, episódios de caça e de guerra, cenas profanas, alegorias moralizantes, etc., tudo entrecortado por emblemas de heráldica e emoldurado por um estreito filete.

Segundo nos informa mestre Abel de Moura, responsável pela intervenção do Instituto José de Figueiredo, «a condição desta pintura, executada a têmpera, impunha, desde logo, métodos de trabalho adequados aos tratamentos de conservação a realizar. Os tratamentos, que envolveram intervenções preliminares de conservação, incidiram essencialmente na remoção das camadas de cal, que cobriam grandes zonas do travejamento decorado, e nos tratamentos de limpeza onde a acumulação de poeiras e fumos apagava, quase totalmente, a policromia e o desenho» (6). Definia-se, assim, um conjunto decorativo de cromia intensa, realçado por um grafismo muito ingénuo e «primitivo» ainda de sabor românico em não poucos detalhes do seu *discurso* artístico. E acumulavam-se, em natural sequência da recuperação técnica empreendida, inúmeras questões de ordem iconológica, estética, cultural e ideológica, muitas delas ainda sem resposta, à míngua de adequados exemplos peninsulares de cotejo, e de documentação local que explicitasse a empreitada. →



Pinturas do tecto da Colegiada de Guimarães



Pinturas do tecto da Colegiada de Guimarães

O consenso, mais ou menos generalizado por parte dos citados estudiosos que se debruçaram sobre a descoberta deste conjunto pictural, de que se trata de obra executada durante a grande campanha de obras promovida na Igreja Colegiada sob patrocínio de D. João I, entre 1387 e 1401 (data da sagração do templo), ou seja, em finais do século XIV, briga todavia com a constatação de que os alçados do templo foram modificados no decurso da campanha joanina. Assim, algumas das pinturas (do transepto, por exemplo) seriam anteriores àquele estágio cronológico. De facto, o travejamento decorado devia originariamente conter uma sequência de temas narrados, distribuídos em séries consoante o assunto simbolizado, como era prática corrente no período medieval, fosse em capitéis esculpidos (é o caso dos capitéis historiados da igreja de Rio Mau), em frisos ornamentados, em sequência de pinturas parietais, etc., etc. Em Guimarães, este facto não é por demasiado explícito no conjunto subsistente e recuperado; os testemunhos arquitectónicos reencontrados durante as obras de restauro (1970-71) permitem constatar que os alçados do templo foram ampliados, o que sugere a possibilidade (já aventada por Abel de Moura) de ponte das asnas pintadas se destinar originariamente a um edifício de menor altura, e ter depois (1387-1401...) sido reutilizada no travejamento joanino, com as outras então pintadas. Neste caso, algumas das pinturas seriam, mesmo, de um «momento» do século XIV mais precoce...

Sabemos, documentalente, que D. João I mandou reedificar inteiramente a velha Igreja de

Santa Maria da Oliveira de Guimarães, em honra da vitória obtida alguns anos antes em Aljubarrota, sendo encarregado dos trabalhos o mestre construtor João Garcia de Toledo, no ano de 1387 (7). O monarca dotou a Igreja Colegiada de ricos adornos e benesses avultadas, oferecendo para o tesouro de Santa Maria alfaías preciosas (8).

Não podemos esquecer também que a anterior igreja sofrera obras importantes durante a primeira metade do século XIV, sobretudo na sequência do surto de milagres atribuídos a Nossa Senhora da Oliveira (1342-43); então se ergueu o elegante *padrão* gótico, de quatro potentes arcos ogivais, abrigando um cruzeiro esculpido com a representação do «*Calvário*» na face principal, e se escreveu o *Livro dos Milagres de Nossa Senhora da Oliveira*, obra do tabelião Afonso Peres (9). E informa-nos Eugénio de Andrêa da Cunha e Freitas que no traslado deste livro, pelo tabelião Antonino Lourenço, esteve presente o cónego Estevão Anes, «*procurador da obra de Santa Maria da Oliveira*» (10)...

Segundo Luís Manuel Teixeira, hipótese a considerar é a de terem colaborado na pintura do travejamento e apainelados do tecto alguns dos cem cativos que D. João I deixou em Guimarães com o encargo de ultimarem a reconstrução da Colegiada (11). Reportando-se a um trabalho de investigação de Alfredo Guimarães publicado em 1943, Luís Manuel Teixeira recorda também a existência e actividade, nesta região, dos pintores Gonçalo Domingos (1347-1385), João Garcia (1«69-1389), Gonçalo Anes (1412-1440), João Álvares (1449) e Diogo Álvares (1452),

aventando a hipótese de que os dois primeiros, pelo menos, terem podido trabalhar na pintura das asnas de Nossa Senhora da Oliveira (12).

Socorrendo-nos de um outro estudo do mesmo investigador vimaranense. Alfredo Guimarães, que foi director-conservador do Museu Regional de Alberto Sampaio, sabemos da actividade em Guimarães no século XIV de um outro pintor, de nome Damião Bayom (1390), um artista de descendência francesa, senão mesmo natural de *Bayonna* (Baionne), então operacional na cidade-berço do nosso país (13). Este Damião Bayom estará relacionado com as pinturas das asnas da Colegiada, cuja simbologia tão arraigada a modelos iconográficos de além-Pirenéus fazem pensar, como veremos, numa intervenção de produtores de imagens não portuguesas? Eis uma possibilidade a explorar documentalmente...

E é o mesmo Alfredo Guimarães quem nos revela, ainda em *Mobiliário Artístico Português — Guimarães* (14), a única referência publicada sobre as pinturas do travejamento que passou despercebida aos autores acima citados). De facto, nas «*Memórias Ressuscitadas da Antiga Guimarães*» (1692), o padre Torquato Peixoto de Azevedo, Abade de Tagilde, dá-nos uma notícia respeitante ao interior da Igreja Colegiada vimaranense e que forçosamente tem de se relacionar com as pinturas medievais do travejamento: «Tem esta igreja de largura vinte e nove passos, e é toda azulejada, e pintada: *na nave do meio junto ao tecto tem painéis da vida de Nossa Senhora*, por todas as paredes, de uma e outra parte, tem frestas com vidraças, e em cada uma delas, as armas de seu reformador, el-rei D. João o 1.º e a rainha sua mulher D. Filipa de Alencastre»... (15).

A despeito das deficiências da redacção desta fugaz passagem de um autor local do Século XVII (numa altura em que o travejamento já ofereceria, com a escala reduzida das cenas pintadas, seu mau estado de conservação, e a distância a que o mesmo se encontra das vistas dos interessados), ela tem muito interesse, não só por ser a única que se conhece a tal conjunto ornamental, como pela alusão precisa a temas da iconografia mariana e a emblemas heráldicos de reformador — que realmente se encontram pintados nas asnas, juntamente com outros de teor profano, emblemático, simbólico ou meramente decorativo.

3. O núcleo essencial deste acervo de pinturas não oferece grandes dúvidas de ordem cronológica — o que pode considerar-se facto de excepcional raridade no campo da nossa pintura medieval... — dada a presença de brasões pintados e por diversas vezes repetidos no enquadramento das cenas pintadas, ou ainda na base destas.

Algumas dessas armas podem ser facilmente identificadas (16): são as *armas de D. João I* e as *de S. Jorge*, várias vezes glosadas ao longo do travejamento da nave central, mas ainda os brasões dos *Cabrais* (campo de prata com duas cabras de púrpura passantes e sobrepostas), dos *Sousas* (esquartelado: I e IV Portugal Antigo, II e III de vermelho com uma quadrena de crescentes em prata) e dos *Vasconcelos* (de negro com três faixas columbreadas de preto e de vermelho).

Acontece que estas três famílias pertencem à nova aristocracia ascendente após a revolução burguesa de 1383-1385, activas no partido do Mestre de Avis e com intervenção preponderante quer na batalha de Aljubarrota (Álvaro Gil Cabral, Mem Ramires de Vasconcelos), quer noutras lides anti-castelhanas (caso do cerco de Tuy, onde interveio Diogo Lopes de Sousa).

Nota Luís Manuel Teixeira que «numa obra mandada executar após a vitória de Aljubarrota não será apenas coincidência o aparecimento das armas de famílias que participaram na batalha. Outros elementos parecem igualmente sugerir Aljubarrota: cavaleiros ostentando as armas de S. Jorge e de D. João I, com armaduras incompletas, evocam a improvisação de resguardos corporais para esta batalha, como o descreve Fernão Lopes: «o que tinha panceira não tinha brancotas, e muitos deles com bacinetes sem caras». Outras cenas parecem evocar a gesta dos Cavaleiros de Távola Redonda, com quem o rei e os seus companheiros se compraziam comprar...» (17).

Num outro «quadro», vislumbramos o que talvez seja uma visão idealizada da batalha, num estranho baile de guerra em que quatro guerreiros portugueses, ostentando lanças e escudetes com as armas nacionais, enfrentam cinco peões de Castela, brotando ao centro, entre os dois grupos adversários, uma sarça ardente que se prolonga num círculo representativo da Cidade de Deus (?). Mas as cenas de combates estendem-se a outras zonas do travejamento, incluindo ora feiras de peões armados em ordem de batalha, ora combates com monstros fantásticos, ora perseguições de mouros por cristãos, ora figurações avulsas de cavaleiros de lança em riste.

L. M. Teixeira observa nestes passos (sempre de «estilo» muito arcaizante e reveladores de uma continuidade de soluções peninsulares dos sécs. XI a XIV) algumas analogias com a pintura catalã dos fins do Ducentismo, caso das pinturas dos tectos do Carrer de Lledó, em Barcelona, de algumas iluminuras moçárabes e de certos revestimentos pictóricos de Palma de Maiorca expostos no Museu de Arte Catalã de Barcelona (18). São pistas apenas esboçadas e que merecem ser exploradas, a par de outras que um estudo sistemático do travejamento vimara-

nense irá com certeza sugerir — e sem se perder de vista, também, a produção pictural francesa dos séculos XIII e XIV, e ainda a pintura e iluminura inglesas das mesmas centúrias, com certa importância durante o reinado de D. João I.

Ao certo, o é que ainda se apurou através deste cotejo? Dada a diversidade de «estilos» e de processos de factura neste conjunto, que se afigura indiscutível, dada ainda a duplicação de temas (a «Anunciação» por exemplo, que se repete em duas das asnas do transepto norte), dada enfim a probabilidade de estarmos perante restos de dois «conjuntos» distintos, dentro do século XIV, o caminho a trilhar passa por uma análise pormenorizada de cada «quadro» particular, e por uma sucedânea seriação tipológica. Caminho esse que pode ajudar a clarificar este magnífico acervo de pinturas medievais, e a *explicá-lo* dentro do seu discurso ideológico e no âmbito da época (ou épocas) em que foi encomendado e produzido, permitindo até imaginar o conteúdo das artes omissas...

As cenas de dança incluem grupos de bailadores, tocadores de instrumentos de corda, homens e mulheres assistindo ou incorporando-se nos festejos lúdicos, com as suas largas vestes esquarteladas, por vezes debruadas de botões e de ornamentos, de inestimável interesse para um estudo da sociedade medieval portuguesa, seus ritos e costumes. Neste caso específico, várias iluminuras de Cancioneiros portugueses (ANTT), que subsistem a partir do século XIII, permitem cotejo e alimentarão hipóteses mais seguras de cronologia pontual.

Os temas marianos estendem-se pelo travejamento do transepto norte e da nave central da mesma banda, e são divididos entre si por faixas verticais debruadas com motivos fitomórficos e geométricos, ainda de sabor românico. São cenas da Vida de Maria muito usuais na nossa iconografia medieval: a «Anunciação», a «Visitação», a «Natividade», a «Adoração dos Magos», a «Matança dos Inocentes», a «Fuga para o Egipto», etc. Esta série de pintura individualiza-se bem pelo seu sublinhado arcaísmo, de desenho duro e com alguma «influência italo-bizantina» popularizada (L. M. Teixeira), e até pelo seu *carácter narrativo*, que permite seguir as «histórias» da vida de Maria através das próprias faixas divisórias que separam os temas: assim, S. José inscreve-se no passo da «Anunciação» como assistente ao encontro do Anjo S. Gabriel com a Virgem (anomalia iconográfica que não constitui caso único no mundo iconográfico medieval...) e ele-próprio anuncia o passo mariano que se explana na cena imediatamente à direita «Visitação»; na «Natividade», a faixa divisória é utilizada pelo artista, numa dualidade de «leitura», para murete por onde espreita um dos Reis Magos da cena seguinte; e na

curiosíssima «*Matança dos Inocentes*» inclui-se à direita um camponês ceifando o seu campo de trigo e introduzindo a cena que se desenvolve para lá da faixa vertical, a «*Fuga para o Egipto*» (19)... Todos estes aspectos definem uma «série» do travejamento que foi concebida pelo artista (ou artistas) como um *discurso coerente* e de fácil apreensão para os fiéis da Igreja. Note-se como curiosidade que, antes do painel da «*Matança*», se insere um outro representando o «*Anúncio a Herodes*», tema bastante raro, senão único, na iconografia artística da Idade Média. Quanto ao painel da «*Natividade*», é útil cotejá-lo como o baixo-relevo existente na Igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia que representa o mesmo assunto bíblico, obra do pleno século XIV e de artista peninsular (20). José de Figueiredo comparava esta escultura ao grande tríptico de prata do Museu Alberto Sampaio (cotejo igualmente válido para a tábua da asna da Colegiada), (21) e todas estas três peças denunciam a influência (ou pelo menos a mesma fonte iconográfica de inspiração) do túmulo de Dom Lope de Fontecha em Burgos, obra dos meados do século XIV.

As cenas de caça, que abundam nas pinturas do travejamento vimaranense, interessam também como registo da indumentária e costumes do homem medieval, sendo lícito cotejá-las com a nossa escultura tumulária de Trecentos, lembrando-se agora as afinidades evidentes que irmanam o episódio de caçada ao javali (com a respectiva batida prévia de terreno e seu abate à lançada) com idêntica cena no túmulo de D. Branca de Sousa (séc. XIV), no Mosteiro de S. João de Tarouca, actualmente no Museu de Lamego.

Mais estranhas são as representações de cenas fantásticas e simbólicas, que se distribuem por diversos barrotes e cachorros de apoio. Encontramos, pintados com um carácter bastante «primitivo» que recorda a escultura românica peninsular, animais fantásticos, galos afrontados, cães alteados (similares a outros que surgem em S. Baudelio de Berlanga, segundo L. M. Teixeira), dragões, serpentes. Tratar-se-ão, alguns destes «quadros», de restos de uma decoração anterior, que, como vimos atrás, é lícito pressumir que tivesse existido, dadas as modificações operadas no alçado do templo? De todas as formas, não é inviável que se trate de uma representação anacrónica de «motivos» em vias de desaparecimento do nosso mundo iconográfico, e que no Noroeste português, pelo menos, ainda foram tratados até ao Outono da Idade Média.

Num outro painel, a par de um duelo de peões que se digladiam à espada (lado direito) e de uma visão fantástica do «*Inferno*» onde se vê um demónio engolindo e ao mesmo tempo uma alma condenada e uma ave (lado esquerdo), encontramos uma repre-

sentação curiosíssima de um «homem peludo» associado a uma ave, figuração essa que é imperioso cotejar com outros «homens silvestres» bastante divulgados na escultura portuguesa do período dos Descobrimentos (22).

Sem a preocupação de sermos exaustivos, citemos ainda (dos vários exemplos que as publicações agora recenseadas nos revelam, e que constituem tão-só uma «mostra» parcial deste conjunto pictórica) um derradeiro painel. Esta trave, da nave central mostra-nos ao lado esquerdo uma «*Missa Negra*» configurada por três personagens de largas vestes em genuflexão e de mãos postas, venerando um grande Bode Negro — como compreender a sua inserção num tempo católico, sem a devida correspondência de contexto crítico? Ao lado direito, vemos uma raposa que se apresta a enforcar um grande rato — outro tema cuja exacta simbologia nos escapa, à míngua de informação esclarecedora... (23).

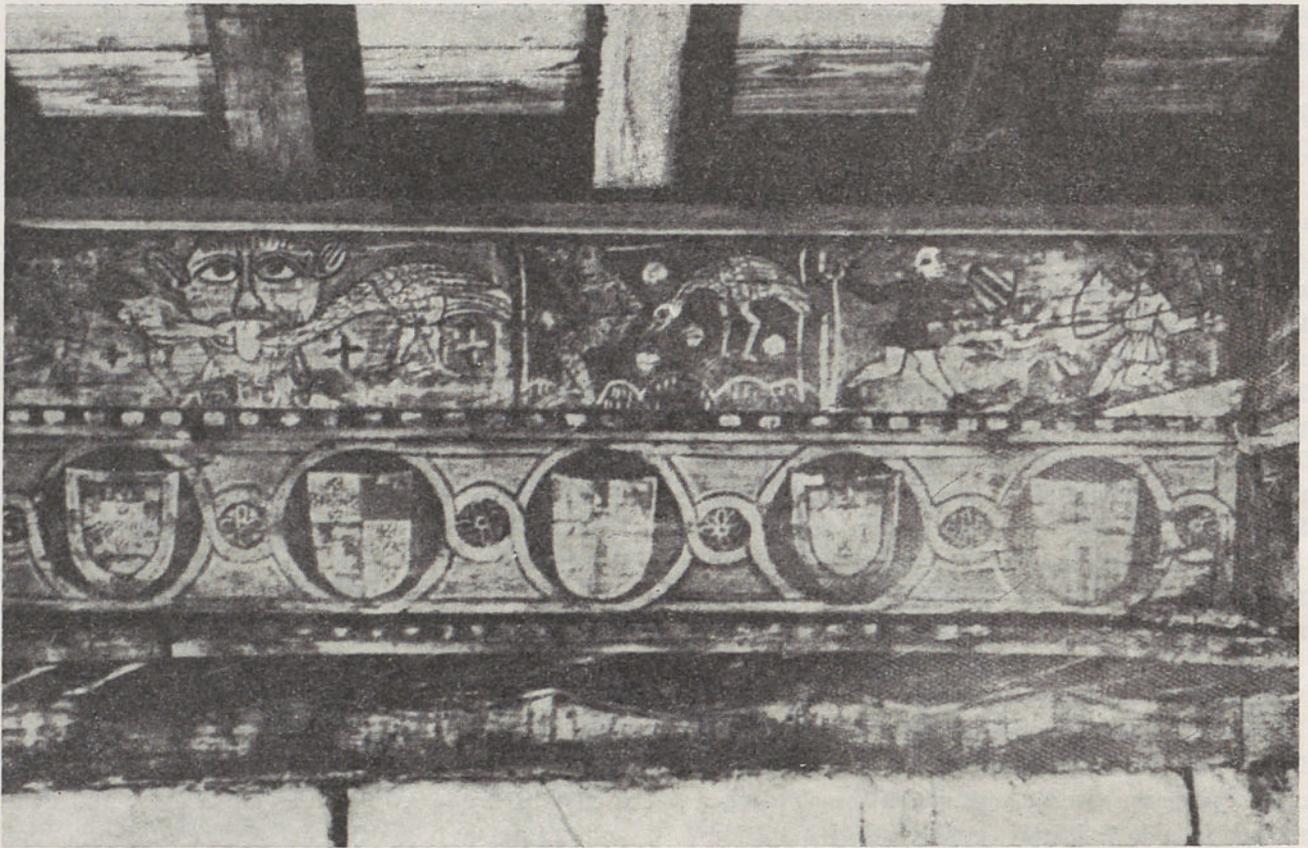
4. Estamos, assim, perante um conjunto grandioso e importante de pintura trecentista, concebida em boa parte durante a campanha de obras ordenada na Colegiada de Guimarães por D. João I, entre 1387

e 1401, conforme o «estilo» de algumas das representações, e sobretudo a presença de brasões pintados, e de leitura explícita permitem assentar. Não se deduza deste facto, porém, que a totalidade das pinturas datará dessa campanha, e que não haverá aproveitamento de um travejamento anterior, datável de período mais recuado do mesmo século XIV. O emolduramento de todas as asnas (que de facto é mais ou menos uniforme na sua concepção, vocabulário decorativo, sentimento cromático, etc., quer se estenda em torno das «cenas» ou no topo inferior das traves) não decide a favor da contemporaneidade do conjunto, não só porque as pinturas não revelam (salvo a «*série mariana*») uma *unidade perceptível de discurso*, como ainda porque a hipótese de repinturas e de reajustamentos durante a campanha joanina é sempre de ponderar.

Seja como for, estamos perante um conjunto único, pela sua qualidade intrínseca e valor histórico-artístico, no âmbito da arte portuguesa da Idade Média. Merecem ser aprofundadas, por isso, as afinidades apontadas com obras catalãs (24), e com outras pinturas e iluminuras peninsulares dos sécs. XII a XIV, para que as hipóteses adquiram corpo e as certezas possíveis se definam. Quer se trate de obra



Pinturas do tecto da Colegiada de Guimarães



Pinturas do tecto da Colegiada de Guimarães

dos «cem cativos de Aljubarrota» obrigados pelos vencedores a redimir-se como mão-de-obra para a reconstrução de Nossa Senhora da Oliveira, quer se trate de trabalho de Damião Bayom ou de qualquer outro mestre vimaranense do século XIV, o facto de constituírem *as únicas pinturas sobre madeira existentes em Portugal, anteriores a Quatrocentos*, é já por si motivo de maior surpresa e renovado interesse para todos quantos se dedicam ao estudo da Arte portuguesa.

Daí a validade das duas publicações agora saídas dos prelos, e de todas as hipóteses de interpretação avançadas pelos seis técnicos e investigadores citados.

Segundo sumaria Luís Manuel Teixeira, «so motivos pintados nos frisos e barrotes de Guimarães caracterizam-se pela simplicidade do desenho nítido de linhas contínuas que tem por função estabelecer a rigorosa demarcação entre as figuras e o fundo, dando uma forte platitude às personagens, compostas de uma larga mancha de tons unidos. Igualmente os volumes são sugeridos por traço porque as cores, simples e de tonalidades vivas, se limitam a preencher contornos, evidenciando um forte cunho narrativo de cariz popular». Temos assim, pois, um conjunto que se impõe, não apenas pela sua

validade incógnita ou pela provada nacionalidade, mas ainda pela sua intrínseca qualidade plástica...

5. Os factos sociais conduzem ao natural desenvolvimento de hábitos, de mecanismos visuais e intenções, que se reflectem naturalmente na obra de arte, tanto na perspectiva do cliente enquanto elemento de classe, como na do produtor de imagens contactado para a sua realização, enquanto representante dessa ou de uma outra classe. Esta concepção dialéctica do produto artístico impõe, da parte do historiador de arte assim informado, toda uma série vasta de pressupostos e de reservas que, se dificultam sobremaneira a pesquisa (enquanto científica), permitem iluminar melhor o seu *objecto*, conferindo um outro fascínio e uma outra operacionalidade à análise empreendida.

As pinturas trecentistas de Nossa Senhora da Oliveira, que se inscrevem cronológica e culturalmente num estádio medieval, podem possibilitar da parte dos historiadores de arte um estudo por demais importante sobre a *actividade dos produtores de imagens em Portugal na sequência imediata da revolução burguesa de 1383-1385*, e sobre a situação do

país à época da empreitada. A lição está contida nas «histórias» pintadas das asnas, impõe-se a sua descodificação (a leitura iconológica, o enquadramento histórico-cultural, a análise sócio-económica peninsular, a definição das ideologias envolvidas tanto na encomenda como na feitura, etc., são caminhos a percorrer, em permanente reavaliação globalizante). E estamos seguros que uma investigação assim organizada, com base num núcleo pictórico tão rico e diversificado como é este, permitirá aclarar não poucos problemas da arte portuguesa da Idade Média.

(1) Cfr. *Arte Portuguesa-Pintura*, dirigida por João Barreira, Lisboa, 1951. Capítulos da responsabilidade de Adriano Gusmão.

(2) Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. VIII. Distrito de Évora* (Academia Nacional de Belas Artes, 1975), pp. XIX e 366-367. Conclui este especialista pela impossibilidade de o «fresco» de Montemor-o-Velho ser anterior ao ano de 1511.

(3) Sobre a pintura gótica portuguesa, vide o recente balanço de Pedro Dias, «As Pinturas Quatrocentistas do Museu de Arouca», *Beira Alta*, vol. xxxix, 1980, pp. 173-199. Este autor, a pág. 182 regista já a existência das pinturas do trajeamento vimaranense, que considera «das primeiras décadas do Século xv», do mesmo modo que — na sequência das investigações de Túlio Espanca — situa o «fresco» de Monsaraz nos finais de Quatrocentos.

(4) Vide Dagoberto L. Markl, «O Painele da Igreja do Calvário de Évora e a pintura portuguesa do Século xv», *A Cidade de Évora*, vol. de 1975.

(5) Este trabalho foi, na realidade, escrito em 1976, e serviu de base à comunicação dos mesmos autores, sob o título «As pinturas medievais da Colegiada de Guimarães — Estudo histórico e artístico», ao *I Congresso Internacional para a Investigação e Defesa do Património* (Alcobaça, 1978) — actas não publicadas.

(6) Abel de Moura, *art. cit.* (1-a), p. 39.

(7) Eugénia de Andréa da Cunha e Freitas, «Igreja de Nossa Senhora da Oliveira. Notícia histórica», *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, 1981, pp. 10-14. Conta-se que não tendo agradado ao monarca o projecto arquitectónico, «acanhado de espaço e... bastante mesquinho», facto inconciliável com o desejo régio de honrar devidamente a vitória de Aljubarrota, João Garcia de Toledo esteve mesmo em riscos de ser enforcado. Mas a obra acabou por ser sagrada, na era de 1439, ou seja, no ano de Cristo de 1401.

(8) D. João I beneficiou a Colegiada de Santa Maria da Oliveira, em testemunho da vitória militar sobre os castelhanos, com peças de prata de sua casa e um precioso retábulo em prata lavrada representando o «Nascimento de Jesus», este último descrito por Gaspar Estaço nas suas *Várias Anti-*

guidades de Portugal (Lisboa, 1625), cap. 40, e existente no Museu Alberto Sampaio.

(9) Eugénio de Andréa da Cunha e Freitas, *art. cit.*, pp. 14-15.

(10) *Idem, ibidem.*

(11) Luís Manuel Teixeira, *art. cit.* (2-d), p. 453.

(12) Alfredo Guimarães, *Mobiliário Artístico Português. Guimarães*, Porto, 1935, pp. 77-78.

(13) *Idem, Estudos do Museu Alberto Sampaio-I*, Guimarães, 1943, p. 32.

(14) Alfredo Guimarães, *Mobiliário...*, pp. 19-20.

(15) A obra do Abade de Tágilde foi editada no Porto, em 1845, constando o passo transcrito da p. 205.

(16) Cfr. Luís de Paiva Raposo Ferros, *art. cit.*, em (2-h).

(17) Luís Manuel Teixeira, *art. cit.*, em (2-d), p. 457.

(18) *Idem*, pp. 454-455.

(19) Esta alusão ao «Milagre do Campo de Trigo» constituiu também uma variante pouco comum (senão única) no campo da nossa iconografia religiosa da Idade Média (cfr. H. Bonifácio, *art. cit.*, p. 368).

(20) Cfr. Reynaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, vol. 1.º (Lisboa, 1948), p. 38; e Gustavo de Matos Sequeira, *Inventário Artístico de Portugal. V. Distrito de Leiria*, 1955, pp. 101-102.

(21) José de Figueiredo, in *Lusitânia*, vol. III, p. 161; e H. Bonifácio, *art. cit.*, p. 370. Segundo este último autor, esta «Natividade» apresenta-se na sequência da tradição artística bizantina e oriental. Talvez...

(22) Cfr. Fernando António Baptista Pereira, in *Eldorado*, n.º 1, Lisboa, 1982.

(23) Cfr. P. Barbosa, *art. cit.*, em (2-e).

(24) Na comunicação de H. Bonifácio ao Congresso de Guimarães (2-e pp. 369-370), são referenciadas, como cotejo para a «série mariana» do trajeamento, duas obras catalãs, do Século XII, algo longínquas, como se reconhece: uma «Natividade» do Museu Episcopal de Vich, e um painele do altar de S. André de Sagás, ambas incluindo as presenças do Anjo S. Gabriel e de S. José numa mesma cena. Sob o ponto de vista iconográfico (e talvez só a este nível) serão exemplares a reter numa análise mais aprofundada... E talvez as «afinidades» por aqui se quedem... tratando-se, como é provável, de linguagens diferentes, e de «ideologias» de um outro contexto sócio-cultural.

V í t o r S e r r ã o

um símbolo eucarístico invulgar

1.1. Em *Artistas de Lamego* (pp. 39-43), Virgílio Correia revelou-nos o autor da obra da talha da capela-mor do Desterro: Manuel Machado. Natural de Entre-Douro e Minho, fizera o contrato nos começos de 1736. E, se a capela, antes da última fase da sua reedificação, suscitara já do íntimo de várias palavras de admiração e de louvor (por ex., Frei Agostinho de Santa Maria, no vol. III do seu *Santuário Mariano*), com o trabalho daquele artista mais jus ela fez aos encómios de toda a gente.

Autor de mérito e entalhador consumado, a sua obra do Desterro marcará o vértice das realizações artísticas que aí tiveram lugar.

Contudo, neste momento, um dado concreto nos retém. E a galeria das virtudes que ao mestre insigne fazem de glória, mais um atributo lhe exornará a frente: o da originalidade. Refiro-me ao sacrário, à imagem decorativa que na porta se insculpiu. Ali se contempla o *mistério da Anunciação*, e posto em liame com a presença eucarística do Senhor. Enqua-

dra-se bem a singularidade do motivo com a inspiração estética do conjunto: «...o sacrário — verdadeira jóia de arte, esculpida em madeira, que merecia ser lavrada em ouro» (João Amaral — *Roteiro ilustrado da Cidade de Lamego*, 1961, p. 31).

1.2. Começemos por um fundo de carácter histórico. Como mistério de fé por excelência e vértice do culto eclesial, a Eucaristia cedo se tornou motivo dominante da arte cristã. Recorde-se, na era das catacumbas, a representação de um *cesto de pães sobre um peixe*, bem como o figurado de *banquetes*, regra comum de *sete comensais*. Estamos em presença de símbolos objectivos. Ao lado destes, outros que apontam por alvo o acontecimento como tal: *Cristo que abençoa e parte o pão*, no milagre com que saciou um número sem conta e sempre relacionado, até no evangelho, com a Eucaristia: ou o *prodígio de Caná* — Jesus misturando a água e o vinho —, também em liame estreito com o sacramento que no altar se celebra. Aliás, o próprio evangelho se incumbe da relação. O carácter sacrificial dispõe também de símbolos vistosos: *oferendas de Abel, de Isaac e de Melquisedeque*, modelos que entraram posteriormente e de roupagem literária no cânon da missa de Roma.

A *última ceia*, como representação histórica, entra em jogo numa fase subsequente. É de fácil explicação o atraso. O matiz simbólico das expressões artísticas e epigráficas nas origens — quer por exigência do mistério, quer por precaução resultante da disciplina do arcano — arredava do campo das realizações estéticas os argumentos relacionados mais em directo com o Pão do Altar. Aparece, pois, a Ceia numa fase posterior e adicionada de fórmulas complementares: a ablução dos pés ou a comunhão dos Apóstolos.

Desde o séc. XII, diversos objectos relacionados com o culto traduzem, na arte, o nosso sacramento: *cálices, custódias, etc.* No séc. XIV cenas evangélicas há que se nimbam de fulgores eucarísticos, como a de *S. João recostado sobre o peito do Senhor*. A *Ceia de Emaús*, por seu lado, deixa entrever, a partir do séc. XVI uma tomada de consciência do seu alcance real. Mesmo na transição da Idade Média para os alvares do Renascimento topamos com representações plásticas de lendas incisivas, como *milagres da hóstia ou do sangue, a missa de S. Gregório*, imagens de *lagares místicos* (Is. 63, 2; Apoc. 14, 19-20; 19, 15), de *espigas preparadas para a debilha* (II Sam. 24, 18-25), *moinhos para hóstias...* Pela mesma ocasião alguns santos entram na arte com adornos que da hóstia ou do cálice se extraem.

De entre os pintores é justo realçar Rafael, que na *Disputa da Eucaristia* traduz as formas de vene-



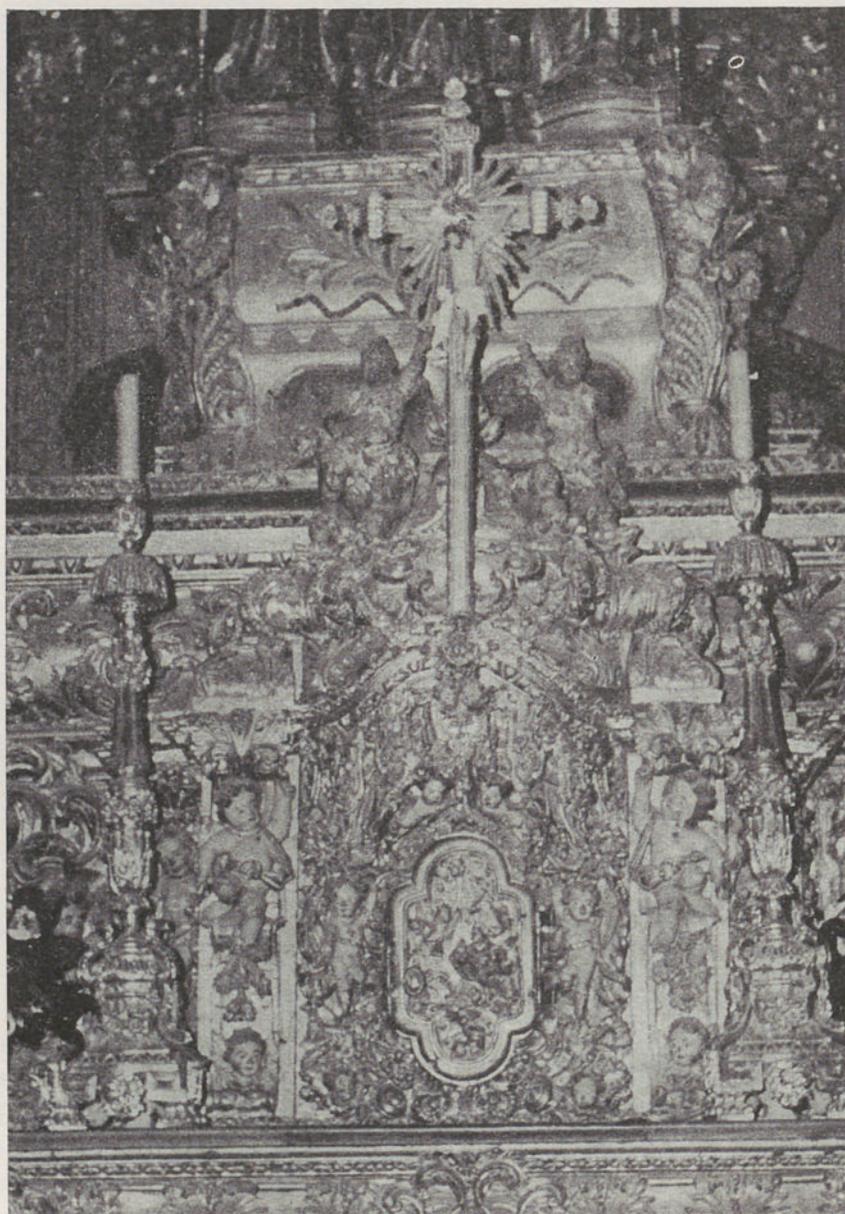
Lamego — Capela do Desterro

ração e de amor para com a Santíssimo Sacramento. Elas exprimem as crenças e as preocupações sobre aquilo que se tem por núcleo da vida eclesial. Adicione-se ainda o nome de Rubens que a este propósito desenhou vários cartões para tapeçaria. Mais uma vez o vértice do culto da Igreja como fonte de inspiração na arte. Data a série de 1627 e intitula-se *Triunfo da Eucaristia*. A sua paleta, já rica de carnção e sensibilidade, mais sugestiva se fez no recurso abundante ao material alegórico.

1.3. Mas tomar a *Anunciação* como imagem do sacramento do Altar não é muito frequente. E, todavia, soergue-se de uma reflexão teológica muito oportuna e preñhe de exactidão. O autor da talha

do Desterro a fez. Ou outros que lhe serviram de guia.

1.3.1. Ao primeiro contacto e num momento inicial poderá surgir em nós uns sintomas de perplexidade. Estamos mais propensos a uma simbologia centrada nos mistérios do ciclo pascal: coluna, flagelos, coroa de espinhos, a figura da ressurreição de Cristo... E exemplares disto tudo se encontram dispersos pelos tabernáculos de Lamego. *Anamnese ou representação* (no sentido forte de *tornar presente*) do mistério pascal («Anunciamos, Senhor, a Vossa morte; proclamamos a Vossa ressurreição; vinde, Senhor Jesus»), compreende-se o elo que a prende às imagens de que atrás se fez menção. Mesmo com



Lamego — Capela do Desterro.
Altar-Mor



a de Cristo ressuscitado, pois que a Carta aos Heb. fala de um sacrifício que no Altar celeste recebeu acabamento. E não é verdade que, na visão do Apoc., o culto da Igreja tem por alvo o *Cordeiro imolado e, todavia, de pé?* Os sacramentos e, especialmente, a Eucaristia, põem-nos em contacto com o *Kyrios*, isto é, o Cristo glorioso. Fazem uma unidade incindível a morte e a ressurreição, pelo que a Igreja é e será sempre projecção terrestre do Cristo celeste.

1.3.2. Mas não se vê tamanho nexa com a Anunciação. E, todavia, ele existe.

O contexto de fundo pressionava o artista do Desterro. Toda a Capela gravita, não em torno

do ciclo pascal, mas do da Encarnação. Factores vários nos apontam para aí. Antes de mais a *árvore de Jessé*, melhor, as figuras da genealogia de Cristo, que se representam nos painéis da abóbada da capela-mor, onde o artista preferiu o ritmo 14 de S. Mateus ao critério septenário de S. Lucas. Mas sobre isto talvez se venha a falar num trabalho subsequente.

Depois, as pinturas dos *quadros laterais* da igreja, de resto de lá agora ausentes por motivos de restauro. A temática de toda a série tem por miolo passagens da vida oculta de Jesus. Por último, o assunto do *Desterro*, que concentra prioritariamente o fervor dos devotos: a inscrição do vestíbulo (Mt. 2, 13) a predispor os fiéis para a contemplação os fiéis para a contemplação das cenas da capela, quer a da

edícula sobre o arco triunfal, quer a do grupo de imaginária em lugar de realce, ao centro do altar-mor.

1.3.3. Creio que, por detrás de tudo, se ausculta o ritmo da batuta cisterciense. Em posição de relevo (entre os Apóstolos e na faixa do meio, se tomarmos como ponto de referência no reticulado da abóbada — que isto nos parecem os caixotões de que o corpo central da igreja se compõe — se atendermos, dizíamos nós, às linhas que correm paralelas aos muros laterais) ali, na faixa do centro, topamos com a figura de S. Bernardo. Aliás, já os Cistercienses daqui se fizeram notabilizar pela devoção ao mistério da fuga para o Egipto.

Pois, se quiséssemos reduzir à sua individualidade a espinha dorsal do pensamento do grande teólogo da Idade Média, fá-lo-íamos indicando Maria e a Encarnação como os dois focos que alimentam o labor das suas reflexões doutrinárias: à Divindade pela santa Humanidade, e pela Mãe ao Filho. Para S. Bernardo, Nazaré e Belém são outras tantas etapas do itinerário redentor de Deus. Na primeira, o Pão se recolhe, como em sacrário divino, no seio casto da Virgem Mãe. Na segunda torna-se Ela, mais que Belém, a genuína casa do Pão.

E pelo facto da Galileia, entendido no seu alcance profundo, o Doutor melífero realça a solidariedade de Cristo Jesus com os homens. Para tal usa ele do tema da árvore de Jessé. Leia-se, por ex., o sermão II da Anunciação (San Bernardo — *Obra Selectas*, col. BAC, n. 23, Madrid, 1947, pp. 579-580), curiosamente objecto decorativo na abóbada da nossa Igreja. Na sua parenese, até sob o aspecto de quantidade, a aparição de Gabriel à Virgem constitui argumento de toda a hora.

1.3.4. Depois deste contexto compreende-se o peso da Anunciação. Mais, até o laço que a une

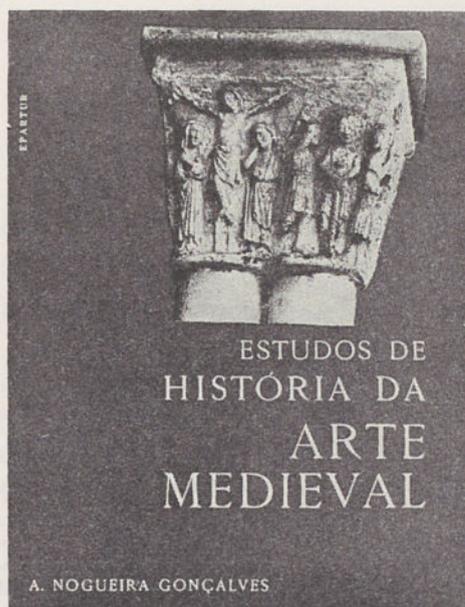
ao mistério eucarístico. No Pão do Altar, ali se encontra a Pessoa de Jesus, toda inteira: corpo, sangue, alma e Divindade. Mas assim se fez Ele também presente no momento da Anunciação, no seio da Virgem Maria. Foi Nossa Senhora o primeiro tabernáculo da terra, e os nossos sacrários, não fazem outra coisa que prolongar o seu papel e desempenhar o seu múnus.

Será talvez fora do vulgar o nexu Eucaristia-Anunciação. O que não nos parece é fora de propósito. Talvez ecoasse aos ouvidos dos empreendedores do Desterro o ensinamento do monge de Clairaval: «Tens, antes de tudo, para alimento espiritual das nossas almas a Belém, a Casa do Pão, onde, pela vez primeira, apareceu. Uma Virgem O deu à luz, a Ele, o Pão vivo que desce do Céu». (*Dos louvores da nova milícia dos Templários*, o.c., p. 1449).

1.4. Pela Anunciação tornou-se Maria, no devir da história terrestre, o primeiro tabernáculo do Verbo feito homem. A porta do sacrário, nesta Igreja, o professa com todo o vigor. A doutrina de Cister talvez lhe tivesse dado apoio teológico. E a fé tradicional da nossa gente dele iria receber o mote espiritual: «Bendito e louvado seja o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, fruto do ventre sagrado da Virgem puríssima, Santa Maria». Assim ouvia eu em pequeno, aquando do *Senhor fora*. Todo o povo o confessava, no seu cântico de fé, pelos caminhos pedregosos da aldeia. Até que os ventos novos da secularização arquivaram no silêncio a emoção contagiante de uma voz ancestral...

Francisco Carvalho Correia

DUAS COLECTÂNEAS DE ESTUDOS DO PROF. NOGUEIRA GONÇALVES

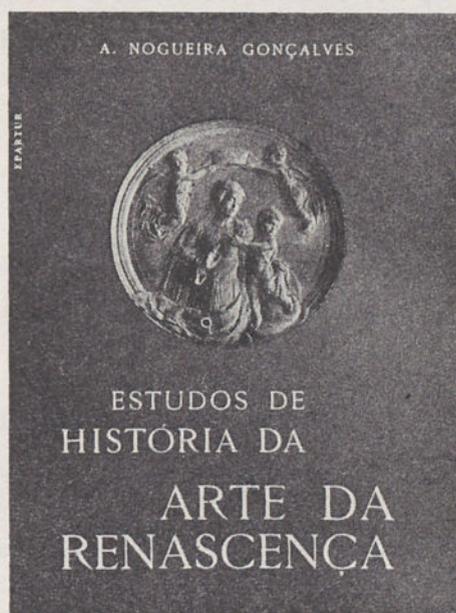


28 estudos sobre a arte medieval

363 páginas
78 ilustrações
250 mm × 190 mm
Preço: 700\$00

13 estudos sobre arte da renascença

272 páginas
61 ilustrações
Preço: 500\$00



Pedidos à LIVRARIA ESTANTE — Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO



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
Preço 800\$00

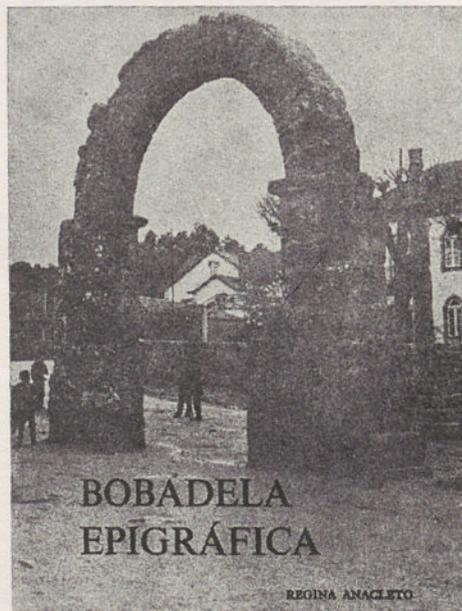
Pedidos à LIVRARIA ESTANTE — Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO

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

Bobadela Epigráfica

por

Regina Anacleto



240 mm × 170 mm — 84 páginas ilustradas
Preço 150\$00

Pedidos à LIVRARIA ESTANTE — Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO

NOTICIÁRIO

«O GRAFISMO DE ESCHER» NO MUSEU MALHOA

Visita inaugural orientada por Adriano de Gusmão

No dia 14 de Novembro, pelas 16 horas, teve lugar, na Galeria do Museu de José Malhoa, a inauguração do certame «A Arte Gráfica de Escher», patrocinada pela Embaixada da Holanda, e que ficou patente até 12 de Dezembro.

Trata-se da obra dum dos mais proeminentes artistas gráficos do nosso tempo, nascido na Holanda em 1898, onde veio a morrer em 1941, após prolongadas e fecundas estadias na Itália e na Suíça, o que largamente se encontra documentado no filme que acompanha a exposição.

A visita inaugural foi orientada pelo Dr. Adriano de Gusmão, conhecido e conceituado historiador e crítico de arte.

*

PINTURAS DE ANTÓNIO SENA NO MODULO DO PORTO

No dia 12 de Novembro, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO-Centro Difusor de Arte do Porto uma exposição de pintura de ANTÓNIO SENA.

Nascido em Lisboa, em 1941, foi bolseiro da Fundação Gulbenkian, em Londres (1966-67), onde frequentou a Saint Martin's School of Art. Viveu na capital inglesa entre 1965 e 1975, regressando então ao nosso País, tendo sido subsidiado pela Fundação Gulbenkian em 1978.

Desde 1964 que Sena tem vindo a expôr individualmente e feito parte de inúmeras exposições

colectivas no País e no estrangeiro. Entre os vários prémios com que tem sido galardoado podemos citar recentemente no Festival Internacional de Cagnes-sur-Mer (1976) — II Paleta de Ouro —, na LIS'79 (Bienal Internacional de Desenho) e o 1.º Prémio da Exposição Lagos'82.

Nome consagrado da pintura portuguesa contemporânea, A. S. continua nos presentes trabalhos a desenvolver uma linguagem muito pessoal dentro de um abstraccionismo de raiz expressionista. As pinturas revelam a tentativa de um retorno ao gesto inicial, anterior a uma escrita, acto lúdico por excelência. Espaços de um passado emergente, memória de um desenho técnico e de um sinal-palavra descodificado, abordados pelo lado estético e não semântico. Tal como a criança que explora sensorialmente uma pré-escrita, Sena parte ao reencontro dessa fase através de uma des-escrita, de uma descodificação do sinal-palavra inserido num espaço, também elemento estrutural, e como tal, sintaticamente articulado a funcionar como suporte ou como elemento de composição.

*

PROGRAMA DE TELEVISÃO SOBRE A ANTIGUIDADE

Sob a direcção do doutor Octávio da Veiga Ferreira e a colaboração dos drs. Georges Zbysezwski, Carlos Penalva e Seomara Ferreira, vai ser transmitida uma série de doze programas na RTP focando a vida no território português «Do Paleolítico ao Romano».

Considerados dos maiores especialistas portugueses e europeus sobre a matéria, esta realização

tem despertado o maior interesse em todos os meios, numa hora em que a pesquisa e a divulgação de tudo quanto respeita à Arqueologia e a Pré-História conhece expansão até agora nunca vista.

O programa é produzido pela nova empresa «TELEAUDIO» que, com este trabalho inicia muito auspiciosamente a sua colaboração na RTP.

*

ESTUDIOS XII COM FOTOGRAFIAS DE PAULO NOZOLINO NO MODULO (Lisboa)

No dia 24 de Novembro, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO-Centro Difusor de Arte de Lisboa a 12.^a exposição do ciclo «ESTÚDIOS» com fotografias de Paulo NOZOLINO.

Fotografias de viagem tiradas entre 1977 e 1982 constituirá a exposição. P. N., nascido em 1955, em Lisboa, estudou fotografia no London College of Printing, onde trabalhou para várias revistas e jornais, incluindo a «Vogue» e «Observer». Efetuou várias viagens de reportagem na Europa, Ásia, América e África. Residente de novo em Lisboa

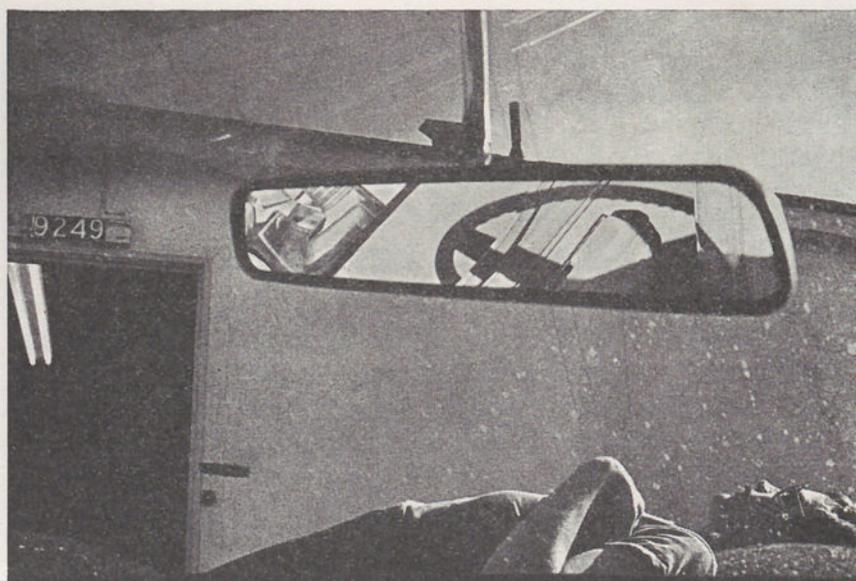
desde 1979, participou em várias exposições em Coimbra, Porto e Viseu.

Tem trabalhos publicados nas revistas: «European Photography», «Leit Motiv», «Cahiers de la Photography», «Gazeta do Mês», «Progresso Fotográfico» e na recentemente publicada antologia «DuMont 4/Fotographie in Europa Heute».

A sua última exposição realizou-se em Cardiff na «The Photographic Gal.» (Maio 1981) sob o título «In Dark and Light». *De notar que o acontecimento coincide com o lançamento da primeira monografia do autor: «PARA SEMPRE».*

«Testemunha de uma fuga» sendo o título dado por P. Nozolino a uma recente mostra no estrangeiro, é por si só uma imagem bem clara do que é a fotografia para este autor. Na continuação de uma tradição de certos fotógrafos dos anos 50, este autor procura pelo registo do instantâneo, da paragem do tempo, o transcendental de uma imagem. As suas fotografias tornam bem claro o grande valor que P. N. dá ao olhar, elas reflectem um sentir e um prazer pela aventura, pela descoberta dos segredos contidos nas imagens fugazes de um mundo banal e quotidiano.

O observador é desafiado por estas fotografias de momentos «flash» a percorrer um dos muitos caminhos que elas lhe sugerem, onde estes fragmentos de um real, distanciados por um desfocado, enriquecidos por um notável claro-escuro, lhe criam uma necessidade de ultrapassar o banal de um mundo físico, na tentativa de perseguir a verdade das aparências a que estas imagens o convidam.



TIBÃES CONTINUA A SAQUE

Em 1834, em circunstâncias que temos de tentar compreender à luz da época, os mosteiros e conventos do país foram autenticamente postos a saque e espoliados dos seus bens mais preciosos. Isto sucedeu em Tibães como noutros lados e ainda há pouco soubemos que uma colecção de cerca de 250 pinturas, algumas das quais de mestres Renascentistas italianos e flamengos tinha desaparecido de Tibães, logo após a promulgação da lei de extinção das ordens religiosas, sem deixar qualquer rasto. O facto foi denunciado por Camilo Castelo Branco, alguns anos depois, mas sem qualquer resultado.

Porém, o mais espantoso é que passados cerca de 150 anos sobre aquele período conturbado, as coisas continuam a processar-se quase da mesma maneira. Fontes, estátuas, pinturas, azulejos, mobiliário e louças têm sido vendidos ao desbarato, deixando cada vez mais nuas e despojadas as paredes e os espaços da que foi a Casa Mãe dos Beneditinos Portugueses e uma das mais ricas congregações religiosas da Europa. E entretanto a ruína alastra, as paredes vão desabando, os tectos ruindo, a vegetação invadindo selvaticamente as zonas de lazer ou de meditação da cerca do Convento.

Este novo reparo surge porque fontes absolutamente fidedignas deram conhecimento à ASPA de que colunas, capiteis e outras peças de cantaria do semi-destruído Claustro do Tronco foram agora vendidas a um antiquário de Braga — o mesmo a quem a ASPA tinha comprado dois retratos de abades em Fevereiro último, numa tentativa, desesperada de alertar os organismos responsáveis sobre o que se estava a passar.

As referidas obras de arte já começaram a ser retiradas do Mosteiro, gorando-se assim a possibilidade de um dia poder vir a ser reconstituída aquela zona conventual.

E tudo isto se passa num país em que existe um Ministério da Cultura, um Instituto do Património Cultural, pelouros da cultura nas autarquias, associações de defesa do Património, cidadãos conscientes e sensibilizados, etc.!

É certo que os proprietários têm o direito de proceder a estas vendas, mas tal situação de há muito que podia ter sido atalhada e o mal maior remediado. Bastava que o Governo o tivesse querido e agido em consonância, ou que, por exemplo, tivesse sido dado seguimento ao pedido de expropriação da Câmara Municipal de Braga.

Mas, perante isto, o Governo o que faz? Assiste, impávido e sereno, à venda e à destruição, incapaz mesmo de fazer cumprir as medidas que ele pró-

prio promulga. Sim, porque convém recordar que em Janeiro de 1981 foi constituído um Grupo de Trabalho ao qual competiam tarefas que, em princípio, podiam ajudar a resolver o problema de Tibães (ver Diário da República de 7.1.1981). Só que, passadas quase dois anos, essa Comissão não reuniu uma única vez!

Talvez espere que Tibães rua de vez, que um incêndio destrua todo o conjunto, que a totalidade do espólio seja vendido, ou roubado. E então, sim Tibães deixará de ser uma preocupação, o problema de Tibães ficará finalmente resolvido, através de «medidas justas e adequadas oportunamente tomadas».

Braga, 11 de Novembro de 1982

HENRIQUE BARRETO NUNES

*

PRÉMIOS ARUS-82

Angelo de Sousa, Manuel Baptista e Eduardo Nery foram os premiados na exposição ARUS-82, promovida no Porto pela Associação Pró-Arte, que ontem foi inaugurada no Museu Soares dos Reis.

Além dos três premiados, todos eles pintores já consagrados (sendo o primeiro do Porto e os dois últimos de Lisboa), foram também distinguidos com prémios de estímulo, dedicados a pintores com menos de 30 anos, os jovens artistas Laranjo e Rui Pais, ambos portuenses. Prevê-se igualmente a atribuição de um prémio da jovem crítica de arte, que distinguirá a melhor apreciação crítica publicada sobre a mesma exposição.

Este grande salão colectivo de artistas portuenses resulta de um concurso promovido por um grupo de empresas comerciais e industriais portuenses, constituídas em Associação Pró-Arte e dedicadas à promoção da actividade artística. As obras premiadas, e também outras escolhidas de entre a exposição, serão adquiridas pelo mesmo grupo de empresas e destinadas ao futuro Museu Nacional de Arte Moderna, a construir no Porto.

Várias centenas de obras concorreram à ARUS-82, tendo sido seleccionadas cerca de 250. Entre os seus autores, podem citar-se os nomes de Julio, Maria Gabriel, José Mouga, Eurico, Carlos Calvet, Álvaro Lapa, António Sena, Zulmiro de Carvalho, Sérgio Pombo, Guilherme Parente, Emília Nadal, José de Guimarães, Jaime Silva, Graça,

Morais, Maria José Aguiar, Manuel Dias, Aureliano Lima, etc.

À inauguração, a que estiveram presentes representantes do ministro da Cultura (Lucas Pires, impossibilitado de comparecer, visitará a exposição na segunda-feira) e do presidente da Fundação Gulbenkian, seguiu-se um colóquio sobre descentralização cultural, orientado pelos críticos Fernando Azevedo, presidente da SNBA, Fernando Pernes, presidente da Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte — AICA, e por Rui Mário Gonçalves, habitual colaborador do «DN».

Considerada a mais importante mostra colectiva de arte contemporânea portuguesa dos últimos anos, a ARUS-82 — I Exposição Nacional de Arte Moderna — terá sequência anual e, embora sendo sempre inaugurada no Porto, será repetida na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Os três grandes prémios atribuídos, que correspondem à aquisição das obras, têm o valor de 200, 150 e 100 contos respectivamente, enquanto os dois prémios de revelação são de 50 contos cada um.

*

ARTE RUPESTRE DA MESETA ESPANHOLA NO MUSEU TAVARES PROENÇA

Durante os meses de Novembro e Dezembro, numa das galerias de exposições do Museu Tavares Proença, estará patente ao público uma amostra consagrada à «Arte Rupestre da Meseta Espanhola», das províncias de Zamora, Ávila, Salamanca e Cáceres.

Esta exposição, de cunho acentuadamente didáctico, é constituída por dez painéis, onde são apresentadas fotografias e decalques das principais estações de arte rupestre das províncias indicadas, com textos alusivos, elaborados especialmente para o efeito por professores da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Salamanca.

Do excelente catálogo, editado pelo Museu, faz parte um pormenorizado texto do professor Francisco Jordá Cerdá, catedrático de pré-história da referida Universidade e cientista de renome internacional, texto esse consagrado às «Origens da Arte».

Também neste Museu se encontram em franco

andamento os trabalhos de montagem da sala de arte rupestre do Vale do Tejo, outro complexo da Meseta Ibérica, este em território português.

*

PARQUE ARQUEOLÓGICO DE LAGOS

O primeiro parque arqueológico português pode nascer muito em breve perto de Ourique — anunciou em Lagos, Algarve, o secretário de Estado da Cultura.

Gomes de Pinho visitou na sexta-feira a Estação Arqueológica de Garvão, descoberta há apenas dois meses, considerada a mais importante revelação arqueológica desde há 50 anos em Portugal.

A estação é constituída por um depósito de ex-votos dedicada a uma deusa desconhecida que protegia a vista. Foram achados olhos em lâminas de prata e ouro e milhares de cerâmicas praticamente intactas que atestam o culto que se prolongou até hoje, dado haver nas vizinhanças uma igreja de Santa Luzia, advogada da vista.

A área proposta para o parque arqueológico contém dezenas de estações que vão desde o megalítico ao medieval como Antas, Tholoi, Necrópoles das Idades do Bronze e do Ferro estelas funerárias com um alfabeto ainda não decifrado.

A criação do parque arqueológico obriga à abertura de percursos, colocação de painéis e de pequenos museus nos próprios locais.

Entre os pontos principais do parque encontram-se o castro da Cola, uma povoação árabe fortificada, e numerosos povoados da idade do Ferro praticamente ainda por explorar.

Encontra-se também em estudo um segundo parque arqueológico para a região de Castro Laboreiro, devendo a criação de ambos inserir-se na Lei do Património Cultural que a Assembleia da República deverá aprovar ainda este ano.

*

ARQUEÓLOGOS ALEMÃES NO ALGARVE

Sob a direcção do Dr. Theodor Hauschild, do Instituto Arqueológico Alemão de Madrid, um grupo de arqueólogos alemães procede a novas

investigações na estância romana de Milreu, nos arredores de Estoi. Ali estiveram também elementos da Associação Arqueológica do Algarve que efectuaram uma visita de estudo, a qual prosseguiu depois pelo Palácio de Estoi. Aquela associação, em reunião ordinária, fez entrega de uma bolsa de estudo que obteve para a Universidade de Cambridge (Inglaterra) à arqueóloga Dr.^a Teresa Gamito e ao seu marido, Prof. Morais Arnaud. A maior parte da reunião foi preenchida com a discussão sobre as visitas efectuadas ao museu de Lagos e ao cerro da vila.

*

DESCOBERTAS ARQUEOLÓGICAS EM VILA DO BISPO

Na zona arqueológica da Boca do Rio, no concelho de Vila do Bispo, foi descoberto o «frigidarium» de um complexo romano, sob as ruínas de um velho edifício que servia de armazem a uma fábrica de peixe. Naquele local, já nos fins do século XIX, o arqueólogo e investigador algarvio, Estácio da Veiga, apontara, naquele local, a existência de um núcleo arqueológico constituído por ruínas de um balneário romano, com um vasto conjunto de salas, algumas pavimentadas com mosaicos policromos. Destes, alguns foram destruídos pelo mar e outros, poucos, conduzidos para o museu de Lagos.

Os trabalhos arqueológicos em curso na Boca do Rio permitiram já a descoberta de novos mosaicos e dois tanques romanos para salgas de peixe, denominados «cetárias».

*

QUADROS DE REMBRANDT FALSOS

Uma equipa de seis peritos de arte holandesa chegou à conclusão de que grande número de quadros que se julgava serem da autoria do pintor flamengo Rembrandt não são na realidade seus.

As telas seriam de discípulos seus ou de simples imitadores, sobretudo os quadros anteriores ao ano de 1632 — dizem os peritos.

Esta equipa tem estudado ainda minuciosamente, desde 1967, a obra de Rembrandt, e dos 93 quadros

até agora analisados, somente 42 são indubitavelmente autênticos Rembrandt, enquanto sete inspiram sérias dúvidas e os restantes 44 foram pintados com toda a segurança por alunos do grande pintor, ou por imitadores.

A maior parte dos 93 quadros analisados encontra-se repartida por numerosos museus do mundo, ou fazem parte de colecção públicas.

*

EXPOSIÇÃO ANTOLÓGICA DE MURILLO NO MUSEU DO PRADO

Na grande galeria central e salas contíguas do Museu do Prado, de Madrid, está patente ao público, até 12 de Dezembro, data em que será transferida



para a Royal Academy de Londres, uma exposição antológica do pintor Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), para comemorar o terceiro centenário da sua morte.

Esta é a primeira mostra de carácter internacional que se realiza do artista sevilhano. Reúne mais de oitenta quadros, quase todos de grande formato, e vinte e cinco desenhos. A ideia da realização deste

certame partiu, em 1978, do Comissário de Exposições da Royal Academy de Londres, Mr. Norman Rosenthal.

Aparece neste certame um grande número de obras vindas de museus estrangeiros. Oito telas importantes vieram de Inglaterra. Entre elas encontram-se as seis que fazem parte da série de «O Filho pródigo». Podem apreciar-se também dois quadros do Murillo popular e profano: «Rapariga vendendo flores», procedente da Dulwich Gallery, e «Rapaz rindo, apoiado numa janela» da National Gallery de Londres. Dos Estados Unidos vieram nove obras e as mais interessantes serão a «Fuga para o Egipto» do Institute of Arts, de Detroit, e o «São Tomás de Vilanova», do Museu de Cincinnati.



O envio alemão — oito obras — contém duas telas de carácter popular: «Rapazes comendo bolo» e «Rapaz jogando aos dados», ambos da Alte Pinakothek de Munich.

Do Louvre, procedem o «Rapaz catando-se», a «Virgem do Rosário» e a «Imaculada Conceição». Da Irlanda, a «Madalena Penitente» e «Josua Van Belle», ambos da National Gallery de Dublin. De Amsterdão, do Rijksmuseum, «A Virgem com o Menino». Outro quadro de igual tema e menor formato veio de Florença, do Palácio Pitti; a «Trindade», do Museu de Estocolmo e uma tela de grande formato «A Virgem e o Menino e Santa Rosália» que veio da Suíça e é propriedade do Barão Thyseen Bornemisza.

O contributo espanhol é, logicamente, o mais numeroso. A selecção das obras realizada pelo professor Pérez Sánchez equilibra o popular com o representativo. Desde a «Sagrada Família do passarinho», o «Bom Pastor», ao pouco conhecido da «Imaculada Conceição e Frei João de Quirós» procedente do Palácio Arcebispo sevilhano.

Um outro quadro pouco visto é a «Ressurreição», da Academia de S. Fernando. Entre as muitas e belíssimas telas encontram-se «Imaculada», chamada de «O Escorial» e o painel do mesmo tema chamado «del Mariscal Sout».

Entre os vários retratos — tema que Murillo cultivou, ainda que escassamente — destaca-se o do cónego Miranda, propriedade dos Duques de Alba.

Esta exposição, que segundo declarações feitas pela Directora do Museu do Prado, orçou em mais de 30.000 contos, conta com um interessante catálogo, cuja edição esteve a cargo da Fundação Juan March. Inclui estudos científicos de Frederico Sopeña, Antonio Domínguez Ortiz, Diego Angulo Iñiguez, Enrique Valdivielso, Manuela Mena, Sir Ellis Waterhouse e do Professor John Elliot, da Universidade de Princeton.

Nas trezentas páginas em papel couché, são reproduzidas todas as obras expostas, na maior parte a cores, e é completado com uma abundante bibliografia.

(De España 82, n.º 112)

*

CARROS DE GUERRA DESCOBERTOS NUM TUMULO CHINÊS

Foram descobertos 23 carros de guerra, puxados a 24 cavalos cada um, no túmulo de um nobre chinês, morto há cerca de 2200 anos, segundo relata a agência Xinhua.

São os carros de guerra e cavalos mais antigos descobertos até agora na China, diz a agência. Este tipo de figuras «de defesa» do morto são frequentes nos túmulos dos imperadores e nobres na história chinesa. Os carros são de madeira e com rodas em bronze e ferro, tendo alguns desenhos geométricos em laca ou conchas. Têm entre 1,8 e 2,1 metros de largura, sendo os cavalos ligeiramente menores do que os da actualidade.

A descoberta mais famosa do género deu-se em Xi'An, onde se encontrou um verdadeiro exército, com soldados, cavalos, carros e armas de tamanho

natural. Ao todo, encontraram-se já cerca de dez mil peças, se bem que o túmulo, descoberto em 1974, esteja escavado somente numa sexta parte da sua área.

*

EXPOSIÇÃO SOBRE O MARQUÊS DE POMBAL NO MUSEU ABADE DE BAÇAL

Integrada nas comemorações do 2.º Centenário da Morte do Marquês de Pombal leva a efeito o Museu do Abade de Baçal uma exposição temporária subordinada ao tema: A Companhia da Agricultura das Vinhas do Alto Douro.

Na realidade, a figura e a acção do Marquês de Pombal, marcou profundamente a política, a economia, a cultura e a diplomacia portuguesas no séc. XVIII.

Ora, em termos de caracterização deste período da história de Portugal e de definição da dinâmica pombalina, a fundação desta Companhia ao norte do país assume marcada importância.

Por conseguinte, estando a decorrer nesta data actividades comemorativas do 2.º Centenário da morte do Marquês de Pombal (que viveu entre 1699-1782) em Lisboa, Oeiras, Marinha Grande, Pombal, Vila Real de Santo António e Coimbra, pretende o Museu do Abade de Baçal marcar posição nesta efeméride, através desta exposição evocativa da referida Companhia.

Trata-se de uma exposição fotográfica e documental, de grande interesse didáctico, de entrada gratuita, que estará patente ao público de 30 de Novembro a 30 de Dezembro.

É constituída por dois retratos a óleo sobre tela da escola portuguesa do século XVIII representando respectivamente o Marquês e Pombal e D. José I, três painéis com fotografias «posters» tendo como assunto a zona geográfica onde foi criada a Companhia da Agricultura das Vinhas do Alto Douro sob o signo da frase — chave de Miguel Torga in «Portugal»: «Douro, rio e região, é talvez a realidade mais séria de Portugal».

Igualmente se apresentam fotografias de aspectos deste Museu, edifício reconstruído em plena época pombalina.

Um óleo sobre tela do século XVIII documenta o retrato de D. Frei Aleixo de Miranda Henriques, XXIII bispo de Miranda, que viveu nesta casa, que é hoje museu, em plena época pombalina.

Em vitrine própria expõem-se as fotocópias dos principais diplomas pombalinos legislando a «Companhia»: O alvará que a institui, de 10 de Setembro de 1756, as Novas Instruções da Feitoria Inglesa,

de 1754, a Relação dos Accionistas da Companhia, a Primeira Acção da Companhia, os Mapas das primeiras demarcações da região vinícola do Douro, Gráficos da Estatística da Navegação na Barra do Douro por nacionalidades, no século XVIII, etc.»

*

PUBLICAÇÕES DA ASPA

1. MINIA

O número 5 da nossa revista já está à venda, mais uma vez com excelente colaboração. Nela se estuda o românico português numa perspectiva diferente (J. Mattoso), divulgam-se alguns bailes de Entrudo da região do Baixo Cávado, aprende-se a arte de talhar a pedra da serra do Gerês (M. Afonso) e revelam-se os Anais municipais de Braga (E.P. Oliveira). Notas de Leitura e a Vária completam este número, cujo preço, para sócios, é de 200\$00.

2. ESTUDOS BRACARENSES 1: AS ALTERAÇÕES TOPONÍMICAS

Eduardo Pires de Oliveira faz um interessante e minucioso levantamento da toponímia bracarense, desde o séc. XIV aos nossos dias. Separata da revista *Museu* com 120 páginas, editada pela ASPA ao preço de 160\$00 para os associados.

3. DOCUMENTAÇÃO

Número especial dedicado ao Parque Nacional da Peneda-Gerês, recolhendo o que de mais importante foi escrito na Imprensa, nos últimos anos, sobre o assunto. Edição restrita, ao preço de 130\$00 para os associados.

4. INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA HISTÓRIA E PATRIMÓNIO LOCAIS

A ASPA tem a possibilidade de distribuir entre os seus associados este importante trabalho do Dr. Jorge Alarcão, editado pelo Instituto de Arqueologia e História de Arte da Faculdade de Letras de Coimbra. Trata-se de uma obra fundamental, um autêntico guia para os que pretendem dedicar-se ao estudo da história e do património das suas terras. O preço é de 130\$00 para os membros da ASPA.

Estas obras podem ser enviadas pelo Correio devendo acrescentar-se ao seu preço, o dos portes (30\$00 ou 45\$00, conforme se trate de uma ou mais obras).



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

Pedidos à LIVRARIA ESTANTE

Av. 5 de Outubro, 47-49 3800 AVEIRO

A propósito do livro **IMPORTAÇÃO DE ESCULTURAS DE ITÁLIA**, nos sécs. XV e XVI.

Foi dado à estampa há apenas alguns meses um nosso livrinho intitulado *Importação de esculturas de Itália nos sécs. XV e XVI*. Nele tentámos fazer o inventário das esculturas italianas existentes em Portugal e que tivessem sido trazidas para o nosso país durante o período aureo da história pátria, que foi o dos reinados dos monarcas da Dinastia de Avis. Aproveitámos a ocasião para fazer um pouco da história da importação de obras de arte e artesanais dos outros estados europeus e também as relações artísticas entre Portugal e Itália, nos séculos de quatrocentos e de quinhentos.

Porém, cometemos um erro que, sendo involuntário, não deixa de ser muito desagradável, principalmente por envolver terceiros. Pretendemos rectificar aqui a afirmação que o consubstancia.

A dado passo, ao tratarmos dos relevos da mesa do altar da Igreja da Luz de Lisboa, dissemos que o ilustre historiador e vice-presidente da Academia Nacional de Belas Artes, o Senhor Arquitecto Jorge Segurado, os havia atribuído a Jerónimo de Ruão,

o construtor do próprio templo, contestando nós tal atribuição, nomeadamente pelo facto desse artista ter sido exclusivamente arquitecto. Ora, o ilustre historiador põe a hipótese dessas esculturas serem de João de Ruão e não de Jerónimo.

Falha nossa, ocasionada sem dúvida no momento em que tirámos notas do belo livro sobre *Francisco d'Ollanda* que o Senhor Arquitecto Jorge Segurado publicou em 1970, não se justificando, portanto, parte da argumentação em que negávamos a autoria de Jerónimo de Ruão.

Devemos acrescentar, no entanto, que igualmente discordamos da real hipótese apresentada pelo erudito mestre, pois como já hoje está amplamente provado, desde 1570 que João de Ruão não trabalhava, e também dado que os relevos em causa serem de um tipo muito diferente das obras comprovadamente da autoria de João de Ruão.

Aqui fica a rectificação devida e o nosso público retratamento. Ao ilustre e grande historiador da Arte Portuguesa Arquitecto Jorge Segurado apresentamos as nossas desculpas.

PEDRO DIAS



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

ASSINE E DIVULGUE

mundo da arte

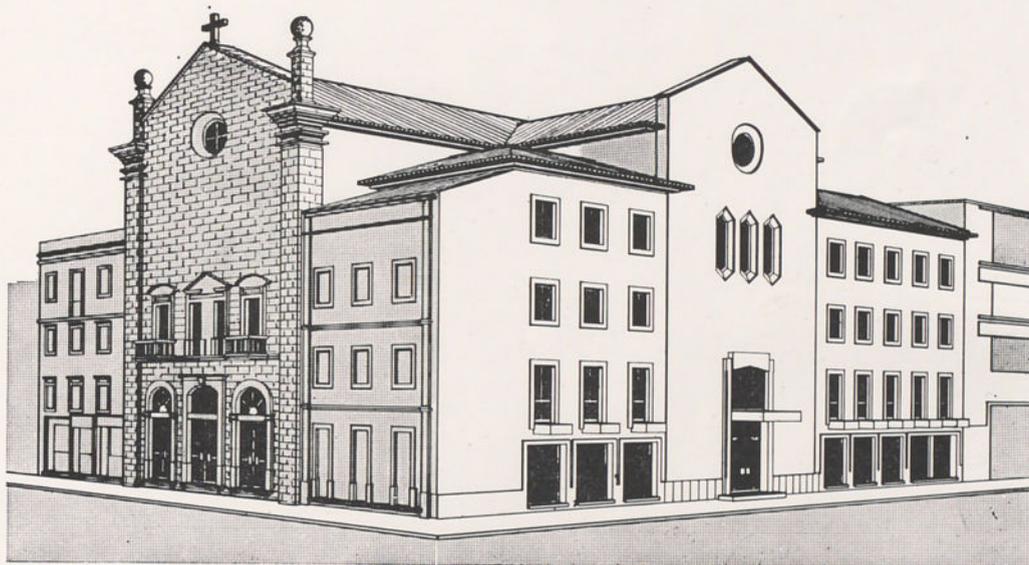
revista mensal de arte,
arqueologia e etnografia

Pedidos a DEPARTUR
Estrada de Coselhas
Apartado 213
3003 COIMBRA Codex



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

