

# MUNDO DA ARTE



N.º 1 ■ DEZEMBRO – 1981



Sala .....  
Est. 16  
Tab. 9  
N.º .....

REVISTA MENSAL DE ARTE, ARQUEOLOGIA E ETNOGRAFIA

# EDIÇÕES EPARTUR

## NOVOS ROTEIROS



*A HISTÓRIA*

*A ARTE*

*A ETNOGRAFIA*

*A GEOGRAFIA*

*A VIDA QUOTIDIANA*

Pequenos livros de bolso  
de autoria de grandes especialistas

MONTEMOR-O-VELHO • COIMBRA • CASTELO BRANCO E SUA REGIÃO  
MOSTEIRO DE AROUCA • VILA DA FEIRA • COIMBRA E SUA  
REGIÃO • AVEIRO E SUA REGIÃO • O PAÇO E A IGREJA DE  
S. MARCOS • MOSTEIRO DE LORVÃO • CONCELHO DE VILA DA FEIRA  
MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

Sala \_\_\_\_\_  
Est. Mód  
Tab. \_\_\_\_\_  
N.º \_\_\_\_\_



# MUNDO DA ARTE

revista mensal

**Propriedade:**

EPARTUR — Edições Portuguesas de Arte e Turismo, L.<sup>da</sup>  
— Estrada de Coselhas,  
Apartado 213  
3003 COIMBRA Codex

**Director:**

PEDRO DIAS

**Administração:**

EPARTUR  
Estrada de Coselhas  
( Edifício Fapreco )  
COIMBRA  
Telefone 29343

**Composição e impressão**

Imprensa de Coimbra, L.<sup>da</sup>  
Largo de S. Salvador  
3000 Coimbra

**Fotografuras**

Simão Guimarães  
e Gráfica de Coimbra

**Assinaturas:**

Pedidos a EPARTUR  
6 meses (6 números) 600\$00  
1 ano (12 números) 1 20000

**Na capa:**

Pintura de Belchior de Matos

**Número avulso 120\$00**

## s u m á r i o

### GRADES QUINHENTISTAS

por António Nogueira Gonçalves . . . . . 2

### NICOLAU CHANTERÈNE EM ESPANHA

por Pedro Dias . . . . . 10

### A DESTRUÍDA MATRIZ DE S. TIAGO DE LEIRIA NUM MANUSCRITO DE 1758

por Virgolino Jorge . . . . . 17

Algumas considerações a propósito da Ex-  
posição sobre o pintor Belchior de Matos. 22

Reflexões à margem das teses de Nicos  
Hadjinicolaou . . . . . 25

Colóquio APOM / 81 . . . . . 33

Entrevista com o Embaixador Espanhol  
que negociou o regresso da «Guernica»  
a Espanha . . . . . 36

COMENTÁRIOS . . . . . 39

NOTICIÁRIO . . . . . 47

MEDALHÍSTICA . . . . . 53



# Quinhentistas

Por A. Nogueira Gonçalves

**P**UBLICOU o Prof. Doutor Feliciano Guimarães, pontelimiense por nascimento e conimbricense pela sua actividade literária e artística, o volume «Ferros de Coimbra», em 1949.

Trabalho escrito com cuidado e saber; valioso também como exemplar bibliográfico, impresso em papel «cavalinho», de grande formato, boa impressão e ilustrado de desenhos seus, de regular nível.

Um deles, a toda a página, é o da grade da Sé de Braga.

Foi este desenho, e seguidamente o exame directo da obra, que sugestionou e acabou de convencer do verdadeiro nível que haveria tido a «venusta» grade quinhentista do cruzeiro da igreja de Santa Cruz de Coimbra.

Fora das palavras encomiásticas dos cronistas, poucas são as indicações que os mesmos fornecem e das quais se não pode deduzir seu desenho.

A mais antiga é a da «Descripçam e debuxo do moesteyro de sancta Cruz de Coimbra» que D. Francisco de Mendanha escreveu em latim e que o irmão Veríssimo traduziu, publicando-se nas oficinas crúzias em 1541, livrinho reencontrado e dado à luz em 1957, em fac-simile, pelo Prof. Révah.

Lê-se aí: «*Alem deste pulpito espaço de XX palmos contra a capela stã a grande & venusta grade de ferro que travessa toda a Igreja, & de alto tem trinta palmos, & dizem que custou grãde copia de moeda, posto que mais sente do moderno que do romano.*»

Esta nova publicação mostra que Nicolau de S. Maria não alterou aqui a transcrição, ao passo que o fez noutros pontos da mesma.

Em «Uma descrição quinhentista do mosteiro de Santa Cruz», extracto feito pelo Dr. Vergílio Correia do manuscrito de Frei Jerónimo Roman, da Biblioteca Nacional, lê-se somente: «*Tiene un crucero muy proporcionado con la Iglesia y Capilla*

*mayor, en la qual está una mui buena rexa de hyerro que custó mucho dinero.*»

António Coelho Gasco, na «Conquista, antiguidade e nobreza da mui insigne e inclita Cidade de Coimbra», refere-se somente ao «*Epitafio latino de letras de ouro, que está nas sumptuosas grades do seu cruzeiro.*» Letreiro que deveria ter sido pintado somente ou gravado em tabela suplementar, o qual dizia que o templo fundado por D. Afonso, primeiro rei, e danificado pelo tempo, fora restaurado por D. Manuel, terminando: «*Anno Natalis Domini .M.D.XX.*»

Sousa Viterbo publicou em 1888, na «Revista Archeologica», o artigo «As grades de Santa-Cruz de Coimbra», de que fez separata, a qual temos em frente, em que utilizou os valiosos documentos que viria a publicar no opúsculo «O mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra».

Valiosíssima é a carta do vedor das obras do mosteiro, Gregório Lourenço, de 19 de Março de 1522, a D. João III, a dar-lhe uma nota da fase em que se encontravam as mesmas obras. Vê-se que, ainda dentro do primeiro trimestre do seu governo pessoal, o Rei pedira essa nota, pois que, por outras indicações, deduz-se querer terminar, sem demora e com a menor despesa, as obras de seu pai que se não encontravam findas.

O vedor escrevia: «*Item. Senhor, mandou que fizessem huua grade de ferro grande que atravessa o corpo da igreja de XXV palmos dalto com seu coroa-mento, e ao redor das sepulturas dos rreix a cada hua sua grade de ferro, segundo forma dhum contrato e mostra que para ysso se fez. Estam estas grades feitas e asentadas, e pago tudo o que montar na obra dos pillares e barras das ditas grades, porque disto havia daver pagamento a rrazom de dous mill reaes por quintal asy como fosse entregando ha obra.*»

*E do coroamento das ditas grades que lhe ade ser pago per avalliaçam nom ter rrecebidos mais de cinquenta mill reaes, que ouve dante mãoo quando começou a obra, que lhe am de ser descontados no fim de toda a hobra segundo mais compridamente vay em huua certidam que antonio fernandes mestre da dita obra diso levou pera amostrar a V. A. E nom se pode saber o que desta obra he devido atee o dito coroamento d'estas grades ser avalliado».*

A pequena diferença de medidas indicadas, tomadas por simples vista, notou-a já Viterbo.

Por esta nota só se pode deduzir que a grade se compunha de pilares e de barras, isto é, daqueles elementos fortes de segurança e das finas hastes, geralmente quadradas, direitas ou torcidas, com anelados e elementos de mútua ligação.

O remate ou coroamento ou cristagem de cada uma parece estar ainda em execução, o que se confirma pela nota citada a seguir. A principal, a do cruzeiro da igreja, ficaria na altura de vinte e cinco (c.<sup>a</sup> 5,5 m.) ou de trinta palmos (c.<sup>a</sup> 6,6 m.).

O mesmo documento dá o nome do serralheiro — António Fernandes.

Todavia a obra não foi inteiramente sua.

Prudêncio Quintino Garcia publicou, em «Artistas de Coimbra», extractos do «feito» entre o mosteiro de Santa Cruz e a Universidade. Por eles se vê que, no ano de 1520, se pagaram a António Fernandes, ferreiro, 3.000 reais em parte do pagamento das grades que então executava no mosteiro, pelo peso do ferro que até a essa altura entregara, além de outro pagamento em data e por preço não especificados.

Mas, em 1522, João de Pião, ferreiro, (ou João

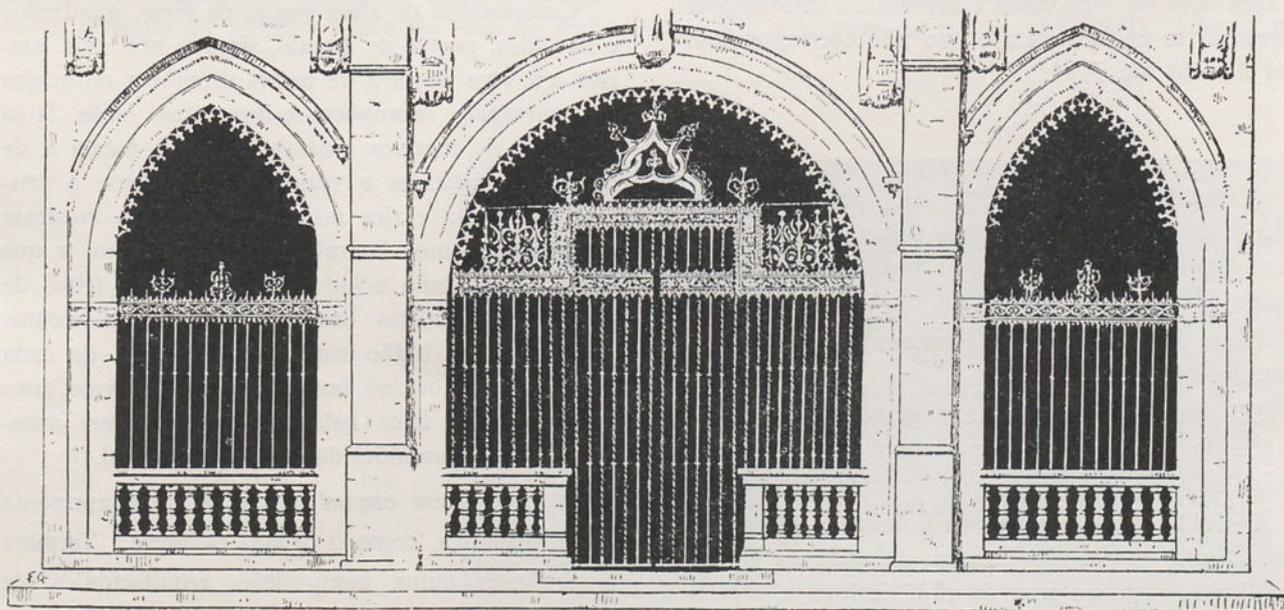
de Pias, na interpretação de Prudêncio) recebeu 6.000 reais, dos 12.000 que seria o total, «*pelo coroamento e chambranças* (isto é, as partes não ornadas, as de segurança) *que majs fes nas grades dos enterramentos dos Reys*». A 28 de Março desse ano de 22 foram-lhe pagos os 6.000 reais que faltavam, pois que nessa altura deveria ter acabado a obra, conforme o contrato.

Parece deduzir-se que Pião só terminaria as grades dos túmulos.

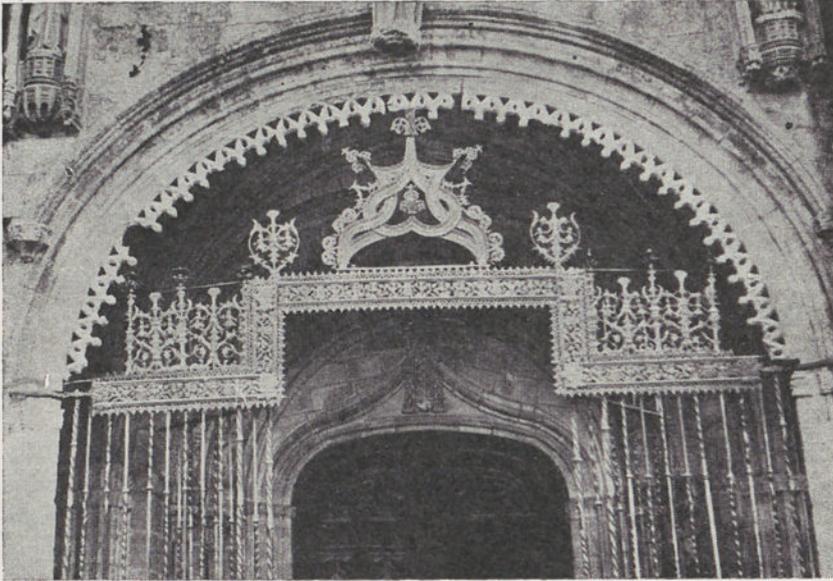
Se as grades se começaram por mandado de D. Manuel, foram acabadas por D. João III.

Temos, portanto, dois ferreiros de arte quinhentista, António Fernandes e João de Pião, que pelos nomes se faz crer que fossem portugueses e com forja em Coimbra; gloriosos antecessores, em quatro séculos atrás, dos da Escola Livre que executaram obras de mérito, como os portões do Palácio da Justiça, por Daniel Rodrigues. Será bom ligar a capacidade duns e de outros com a de certos intermédios, tal como o desconhecido que martelou as bases das grades setecentistas que vieram ocupar em Santa Cruz o lugar das primeiras, e às quais terminaremos por nos referir.

Mais precisa há uma outra indicação. No seu segundo generalato (1599-1602), D. Acúrsio de Santo Agostinho, segundo diz Nicolau de S. Maria: «*porque as grades de ferro do Cruzeiro & Capellas da mesma Igreja estauão pouco lustrosas, as mandou limpar, pintar, & dourar em partes, & particularmente mandou dourar as Armas Reaes & folhagens em que as ditas grades rematam, & tem as do Cruzeiro trinta palmos de alto, & as das Capellas quinze tambem*



SÉ DE BRAGA. Grades de ferro na galilé, outrora capela-mor. Desenho do Prof. Feliciano Guimarães.



SÉ DE BRAGA. Grades antigas da capela-mor.

*de alto, & ficaraõ depois de pintadas & douradas muy apraziueis à vista».*

O remate era pois feito de folhagens e havia o brasão régio; nada, porém, de composição figurativa, como mais adiante se verá.

Nos Cronistas antigos é necessário interpretarem-se os termos das artes por eles usados, e não ligá-los sem discussão ao significado corrente na actualidade. As grades das capelas de que fala não podiam ser outras que as dos túmulos dos Reis; as quais, pela sua composição geral tal como a dum retábulo, e com as grades a envolvê-las, semelhavam uma capela, — as capelas dos Reis.

O citado Jerónimo Roman, posto que tivesse visitado Santa Cruz, tinha em frente, quando escreveu, a Descrição de Mendanha e reproduziu informações como ali se encontravam e que não correspondiam aos fins do séc. XVI.

\*

A qualificação de «venusta» dada por Mendanha-Veríssimo à grade crúzia tem originado na cidade a sugestão de uma equivalente aos melhores exemplares da Península.

Seria um exemplar de mérito mas não de tão elevado.

Há outra, conservada em grande parte, a já citada da Sé de Braga, que ajudará a avaliar a de Coimbra.

Dividida hoje em partes, se já inicialmente o não era. Fecha os tres vãos frontais da galilé e o lateral da direita. Até ao ano de 1722 isolava a capela-mor.

No memorial do arcebispo D. Diogo de Sousa

*lê-se: «Mandou fazer na dita Capella as grades de ferro, que agora tem douradas de fora e de dentro na forma em que estão; e assim as grades das duas sepulturas do Conde D. Henrique e da outra sua; e foram as primeiras grades que até ao dito tempo se fizeram em Portugal, assim em Igreja, como em Mosteiro, d'esta obra romana».*

A posição exacta que os elementos que existem tiveram parece não se saber. Vê-se que a do arco principal é duma composição mais rica que as dos outros vãos. Poderiam ter sido desmontadas sem preocupação de as reutilizarem, desaparecendo elementos, e mais tarde dando-se-lhe a adaptação que têm, com aqueles que restavam ou que simplesmente quizeram aproveitar.

Compoem-se de altos varões de ferro, quadrados e anelados, postos de ângulo, simples nos vãos laterais, ou uma mistura de partes direitas e retorcidas no principal; sobrepõem-se-lhes uma larga faixa decorada de motivos renascentistas na média e de ornatos flamejantes e vazados nos outros; a cristação era alta e rica no do meio, como mostram os dois elementos laterais que permanecem, e que deviam ir de lado a lado; os quais eram feitos de temas renascentistas em grupos de enrolamentos opostos e, no botão superior e terminal de cada curva, um pequenino busto humano, motivos estes separados por finos balaústres a segurarem arandelas para os brandões da sua função inicial.

A quebra em esquadria que a faixa apresenta não é primitiva, como o ornato esclarece. Termina o conjunto numa composição arquitectónica de arcos entrecruzados, em forma de tarjas plenas, nas quais corre um ornato renascentista, ao passo

que os rebordam folhagens e terminam em florões. Nos outros vãos, acima da tarja flamejante, sobressaem os bicos dos varões e ainda tres elementos destacados, congêneres dos do vão maior.

Aquele remate de tipo architectónico da principal não podia limitar-se à parte que existe; teria obrigado à sua amputação o pequeno espaço disponível. Teria de ter outro desenvolvimento para poder abrigar as armas arquiépiscopais, como se vê em tantas da Península.

Apesar das mutilações, pode-se repetir com o Prof. Feliciano Guimarães: «*Apesar de tudo, é incontestável a impressão de imponência e beleza do conjunto*».

A grade ou as grades de Santa Cruz de Coimbra deviam ficar dentro do tipo que as braguesas apresentam.

Voltando a ler a transcrição de Santa Maria que atrás fica, as crúzias não tinham mais que «*as Armas Reaes & folhagens em que as ditas grades se remataõ*» digamos, uma espécie de duplicado da maior de Sé de Braga.

\*

São em número restrito as grades quinhentistas, as de melhor nível e verdadeiramente a citar, no País.

A própria Braga tem na capela dos Coimbras, a fechar o alpendre de tres vãos, outras grades, dotadas de graciosas bandeiras, de folharasca nos laterais, o escudo do fundador no do meio, acompanhado de enrolamentos florais que partem de figuras humanas.

Esta capela, acentuaremos, é um museu raro: arquitectura castilhiana, figuras no exterior de Hordarte, retábulo da primeira época de João de Ruão

e, da segunda, Deposição no Túmulo, azulejos setecentistas e as grades quinhentistas, conjunto a enobrecer a figura do provisor do arcebispado João de Coimbra.

Lamego conserva no claustro da Sé, na ala do nascente, duas das três capelas que, no meado do séc. xvi, o bispo D. Manuel de Noronha mandou construir, destinando a do meio a sua sepultura; falecendo em 1569 foi aí inumado.

Fecha-a uma grade de balaústres cinzelados, com friso de ramagens e querubins, e em remate atlantes a acompanharem o brasão do bispo (de Noronhas — torre sobre um monte, sustido por dois lobos, sobreposto da divisa pessoal do bispo, uma estrela e a letra Esta he boa guia) e ainda tres estatuetas de santos.

É uma capela que, no seu conjunto, merece atenção.

Évora tem a grade do baptistério da Sé; este mandado executar por D. Afonso de Portugal (1485-1522).

Compoem-na dezasseis varões, torcidos e sem anelados médios, assentando num entrecruzado de fios. Larga faixa forma a cimalha, decorada de motivos flamejantes. Formam o remate tres outras faixas, estreitas, a desenharem um arco conopial cada uma; sendo separadas entre si por delgados pilaretes; abrigando o arco central o brasão dos Portugais. O todo é ainda de carácter gótico.

\*

Seguiremos, em complemento, as vicissitudes das grades crúzias.

No séc. xvi regeu um segundo generalato (1599-1602) o homem de mérito que foi D. Acúrsio de



SÉ DE BRAGA. Grade num arco lateral da galilé.



BRAGA. Capela dos Coimbras e suas grades de ferro.

Santo Agostinho. No primeiro havia lançado a primeira pedra do Colégio da Sapiência ou de Santo Agostinho ou Colégio Novo (a 30-Março-1593), vindo a ser o seu primeiro reitor (1604), e voltando a ser geral pela terceira vez em 1605.

No seu segundo generalato, mandou pintar e dourar as grades, como ficou dito.

Limpas e douradas passaram para o séc. xvii, mas as modas variaram. Foi a grande época das teias de madeira exótica com aplicações de bronzes recortados. Santa Cruz não podia ficar fora do novo gosto.

Sendo geral pela segunda vez, D. Miguel de Santo Agostinho (1618-1621), segundo Santa Maria: «Nos vltimos mezes do seu triennio ornou o P. Prior gèral as sepulturas dos primeiros Reys deste Reyno,

*que estão na Capella môr de S. Cruz com grandes grades de pao santo marchetadas de bronze dourado». Já antes havia escrito: «Cobrem estas sepulturas cortinas de seda franjadas de ouro, & estão cercadas com grades de pao santo bronzeadas, & os bronzes mui bem dourados».*

A ligação habitual entre grades dos Reis e a do cruzeiro faz crer que estas igualmente tivessem sofrido mudança.

Já o referido D. Acúrsio, entre as muitas obras do seu tempo, «*tambem mandou fazer as grades do Coro de pao santo marchetadas de lataõ dourado, que custaraõ mais de mil cruzados».*

Aqui, «*coro*» terá de se entender não como referindo-se ao «*coro-alto*» mas à região de coro da parte inicial da capela-mor, onde estivera o ca-

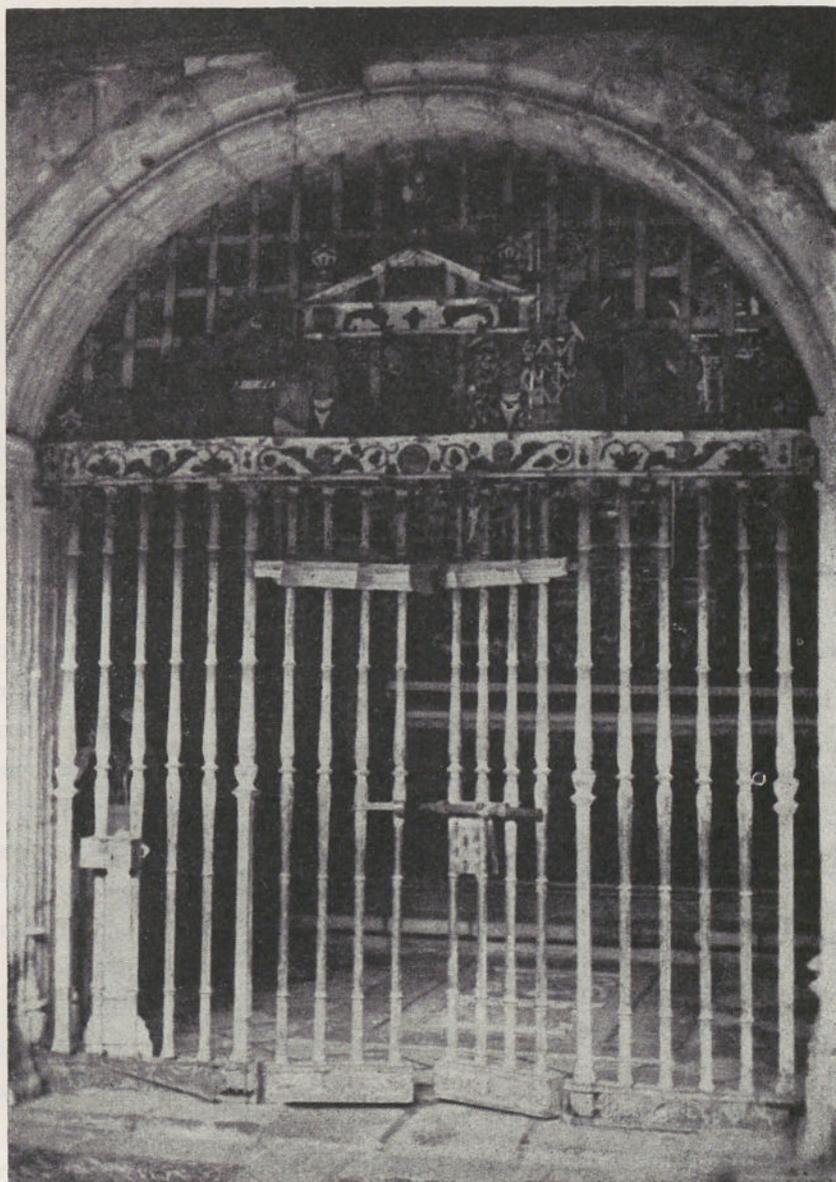
deiral, local em que permaneceria um certo número de monges como auxiliares nos pontificais, que eram executados com espavento litúrgico a imitar o de Roma, onde iam os liturgistas aperfeiçoar-se para esse fim. Nem tão pouco mil cruzados correspondiam às do coro-alto, por ser quantia muito elevada e essas grades em convento masculino não podiam passar de altura de apoio. Altas eram as das capelas, como restos conservados esclarecem; as actuais são adaptações já no tempo posterior à extinção conventual.

Anteriormente o cronista fez uma atrapalhada descrição da igreja, através de Mendança-Veríssimo, apesar de fazer crer ser simples cópia, reproduzindo-a mesmo em itálico; e que umas vezes transcreve bem, não se incomodando se as obras sofreram transformações, como nas referidas grades quinhentistas, noutras e no mesmo itálico introduz actualizações como na descrição dos túmulos, em que diz que as grades são «todas de pao preto & bronzes com ouro».

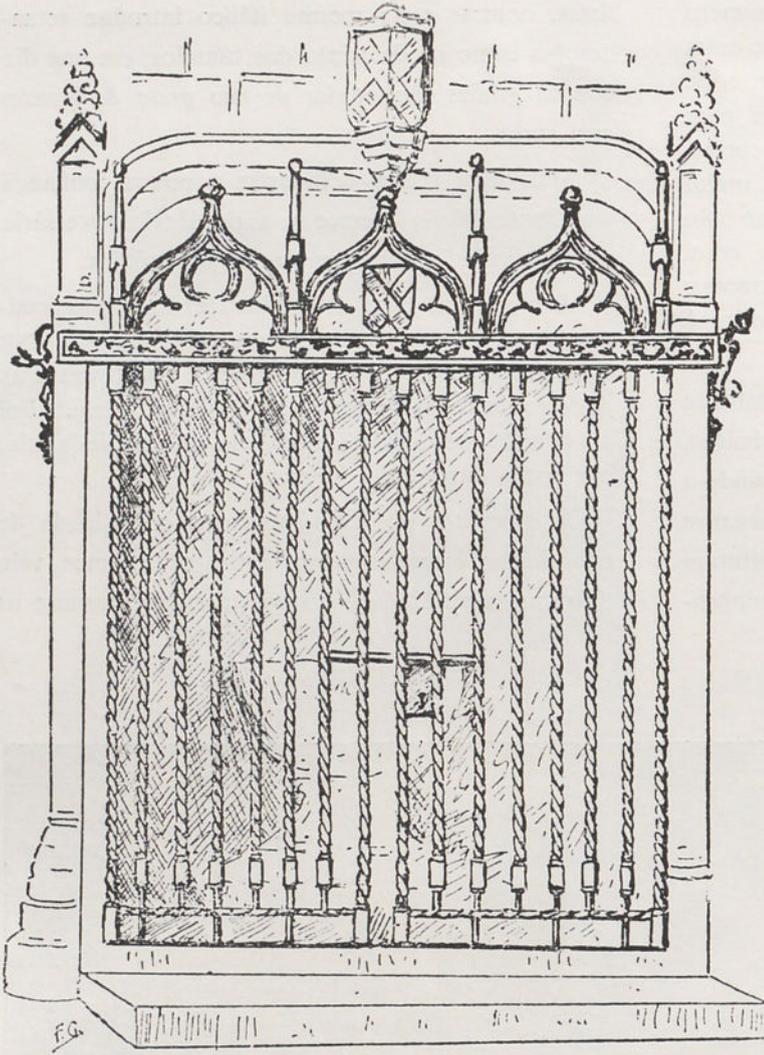
Mais uma vez se demonstra a pouca confiança que Santa Maria merece e a prudência necessária no uso das indicações tomadas da sua crónica.

A moda das teias de madeira exótica, essencialmente espalhadas na segunda metade do séc. XVII e na primeira do XVIII, é análoga à que tiveram as de ferro da época anterior na coroa de Castela. Foi a vedação generalizada, ora em altura de apoio, ora acima da estatura humana.

A espessura dos balaústres e a necessidade de não deixar largos espaços entre os mesmos veio tirar muita visibilidade ao que decorria durante os



SÉ DE LAMEGO. Grades numa capela do claustro.



actos do culto, obrigando a ter aberta a porta média.

Será a razão porque nos aparece em Santa Cruz, no meado do séc. XVIII uma outra de ferro, que a restauração do presente século retirou há bastantes anos atrás.

Consequentemente, pela decorrente reforma litúrgica, essas teias altas da entrada das capelas-mores ou do cruzeiro têm sido retiradas.

A reforma da Congregação dos Cónegos Regrantes de St.º Agostinho entregue a Fr. Gaspar da Encarnação proporcionou certas obras ao mosteiro cruzio pelos meados do séc. XVIII. Na igreja, além do revestimento de azulejos e substituição dos retábulos, dotou-a também de novas grades de ferro nessa zona do cruzeiro.

A restauração anterior à dos Monumentos Nacionais, que restituiu à igreja o seu carácter quinhen-

tista, tirou-as, dando-se naturalmente a dispersão dos seus elementos.

Sendo director do Museu de Coimbra o Dr. Vergílio Correia soube, segundo julgamos, através do serralheiro de Arte Lourenço Chaves de Almeida, que estavam no armazem dum negociante de sucata um ou dois elementos das mesmas, vindo a comprá-los. Eram da parte inferior.

Procedemos a buscas, reencontrando grande parte a formar os dois batentes dum portão de quinta. Fizemos a fotografia que se publica, e bem a tempo a tomámos porque foram retirados e não mais soube-  
mos do destino que tiveram.

De novo, vimos há dias alguns elementos que continuam na função de esteios de latada ou ramada ou parreira (que tudo é o mesmo), ao fundo da estrada que vai de Santo António dos Olivais para os Tovins.

Como se vê da gravura, a parte baixa, donde

emergiam os varões cilíndricos, era constituída por um muito bom trabalho de forja, de elementos curvilíneos da época, dispostos em simetria perfeita a um balaústre central.

Desenho bom dizemos nós, trabalho de mérito afirmava aquele Mestre que havia executado o lampadário do Soldado desconhecido, aceso na Batalha.

Aproveitada essa parte baixa da grade para teia de edifício de categoria, teria sido a conservação duma obra rara das forjas coimbrãs ou o poderá a vir a ser; não sabemos.

#### BIBLIOGRAFIA

1. FRANCISCO DE MENDANHA & IRMÃO VERÍSSIMO — *Descripçam e Debvx do Moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra*. Conimbrie apud coenobium diuae Crucis. Anno domini.M.D.XLI.  
Edição fac-simile do único exemplar conhecido, de 1541, com uma introdução por I. S. Révah.  
Em «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», vol. XXIII, 1957, com separata.
2. NICOLAO DE S. MARIA — *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes*. II, Lisboa, 1668.  
— (Grades de ferro): pg. 90; (limpesa): pg. 376; (de madeira): pg. 407, 2.<sup>a</sup> col.; / 276, 2.<sup>a</sup> col.; / 91, 1.<sup>a</sup> col. /
3. GASCO, António Coelho — *Conquista, Antiguidade e Nobreza da Cidade de Coimbra*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa, 1807.  
— (Grades): pg. 93.
4. VITERBO, Sousa — *As grades de Santa-Cruz de Coimbra*. Em «Revista Archeologica», II, n.º 4, Abril 1888  
— com separata de 4 pgs. mas só 3 impressas.  
— *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra*. 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Impr. Univ., 1914.  
— (Grade): pg. 14, 30, 31.
5. GARCIA, Prudêncio Quintino — *Artistas de Coimbra*. C.<sup>a</sup>, 1923.  
— (Grades de St.<sup>a</sup> Cruz): pg. 171, 172.

6. FERREIRA, J. Augusto — *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga*. II, Braga, 1931.  
— (Grades): pg. 488.
7. CORREIA, Vergilio — *Uma descrição quinhentista do mosteiro de Santa Cruz*. Em «O Instituto», vol. 79, n.º 1-1930.  
Reimpresso em «OBRAS», vol. I, Acta Universitatis Conimbrigensis, C.<sup>a</sup>, 1946.  
— (Grades): pg. 216.
8. NOGUEIRA GONÇALVES, António — *Sé-catedral de Lamego*. Em «Guia de Portugal» por Sant'Anna Dionísio, Fund. Gulb. 5.º vol. 2.º tomo, Lisboa, 1970. Pgs. 647-658.



Fragmento da grade setecentista de St.<sup>a</sup> Cruz de Coimbra.

# Nicolau Chanterène em Espanha

---

Por Pedro Dias

**D**E todos os escultores que trabalharam em Portugal durante a época áurea dos Descobrimentos e da Expansão, foi Nicolau Chanterène aquele cuja obra atingiu maior nível e dos poucos artistas, se não o único que, pelo seu modo de vida e de praticar a arte, merece cabalmente o designativo de renascentista.

Teixeira de Carvalho, Vergílio Correia, Reinaldo dos Santos e Nogueira Gonçalves (1) dedicaram-lhe muitas das páginas dos seus estudos, mas nenhum meteu ombros à tarefa de fazer uma monografia sobre este imaginário. Por um lado, algumas atribuições feitas por outros autores e, sobretudo, alguns passos obscuros da vida do plastífice, desmotivaram aqueles que poderiam ter-se saído airoso desta missão. Dever-se-à acrescentar ainda que o final da vida de Chanterène, passado em Évora, continua envolto em densa névoa (2).

Neste pequeno artigo desejamos acrescentar algo mais aos dados já conhecidos acerca de Nicolau Chanterène, com vista a preparar a tão necessária publicação sobre a sua vida e obra. Vamos, concretamente, divulgar o seu trabalho em Santiago de Compostela, antes da sua vinda para Portugal e tentar esclarecer os motivos que o levaram a empreender tal viagem.

Temos hoje como certo que Chanterène era francês, embora não se saiba qual a sua região de origem. Em 1517 encontrava-se em Belém, à frente de uma pequena companhia formada por franceses e portugueses, a edificar e a esculpir a porta principal do mosteiro hieronimita (3).

No ano de 1522 acabou o retábulo da capela-mor da igreja monástica de S. Marcos (4).

Em 1523 encontrava-se em Coimbra, fazendo as grandes esculturas do portal da igreja de Santa Cruz, sendo seu sócio nessa empreitada o arquitecto e construtor Diogo de Castilho (5), que tinha sido igualmente o responsável pela edificação da cabeceira da igreja de S. Marcos, um ano antes.

Em 1526, um ano depois de ter acabado a obra do portal crúzio, estava no convento cisterciense de Santa Maria de Celas, esculpindo o túmulo da abadesa D. Leonor de Vasconcelos que, logo a seguir, seria transformado numa porta, obra de que o escultor também se encarregaria (6).

Em 1529 Nicolau Chanterène encontrava-se em Sintra e, pouco mais de três anos depois, tinha terminado o magnífico retábulo de alabastro da igreja privativa do convento hieronimita da Pena (7).

Entre 1536 e 1540, pelo menos, viveu em Évora, mas não se conhece qualquer documento que lhe permita atribuir obras (8).

São estes os trabalhos que se encontram seguramente documentados, embora outros se lhe possam ser atribuídos sem qualquer receio de errar, caso dos jacentes de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I, do púlpito e dos três retábulos da Paixão do claustro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, do retábulo de S. Pedro da Capela funerária de D. Jorge de Almeida, na Sé Velha desta mesma cidade, dos túmulos eboreses de D. Álvaro da Costa e de D. Afonso de Portugal, duma pequena mas belíssima Senhora com o Menino, em mármore branco que se guarda também no Museu de Évora, e de duas pilastras que se expõem juntas, e que pertenceram ao convento do Paraíso. Nada mais se pode atribuir à mão de Nicolau Chanterène, embora certas obras reflitam a sua arte,

o que é normal, dado a fama que este mestre teve entre os seus contemporâneos.

Os seus primeiros trabalhos em Portugal, as esculturas do portal principal do mosteiro dos Jerónimos de Belém e particularmente as figuras orantes de D. Manuel I, de D. Maria e dos respectivos apresentantes, provam que era já um artista adulto, possuidor de uma invulgar técnica e profundos conhecimentos de anatomia humana, características e atributos que o distinguem dos seus antecessores e da generalidade dos seus coevos. Em Coimbra, poucos anos depois de ter terminado estas obras, quando teve de traçar composições arquitectónicas para retábulos e esculpir relevos decorativos — no retábulo de S. Marcos, nos do claustro de Santa Cruz e no púlpito deste último mosteiro — mostrou-se um fiel seguidor da arte quatrocentista italiana, mais florentina que lombarda. Nestas obras, bem como noutras, caso do retábulo de S. Pedro e no da igreja da Pena, mostrou que conhecia muito bem a gramática estilística da renascença, pois aplicou todos os elementos típicos que estavam presentes nas construções civis e religiosas da Itália de Quatrocentos, mas desconhecia as proporções e a relação entre os diversos componentes. Isto é, Chanterène mostrou não ser um arquitecto, mas, de qualquer modo, tinha um seguro conhecimento das formas arquitecturais, desconhecendo, somente, as fórmulas.

Pela sua arte prova-se que o seu aprendizado decorreu nos estaleiros dos grandes castelos do Vale do Loire, notando-se a semelhança dos seus traçados com os congéneres dos palácios de Blois e de Gaillon, embora as obras daquele que são comparáveis às suas

sejam já posteriores à sua partida de França, pois foram encomendadas por Francisco I. Era esta uma arte que fora divulgada na região e que muitos escultores seguiam, baseando-se na produção dos artistas que para aquela região haviam sido levados, depois das campanhas de Itália, nos últimos anos do séc. XV.

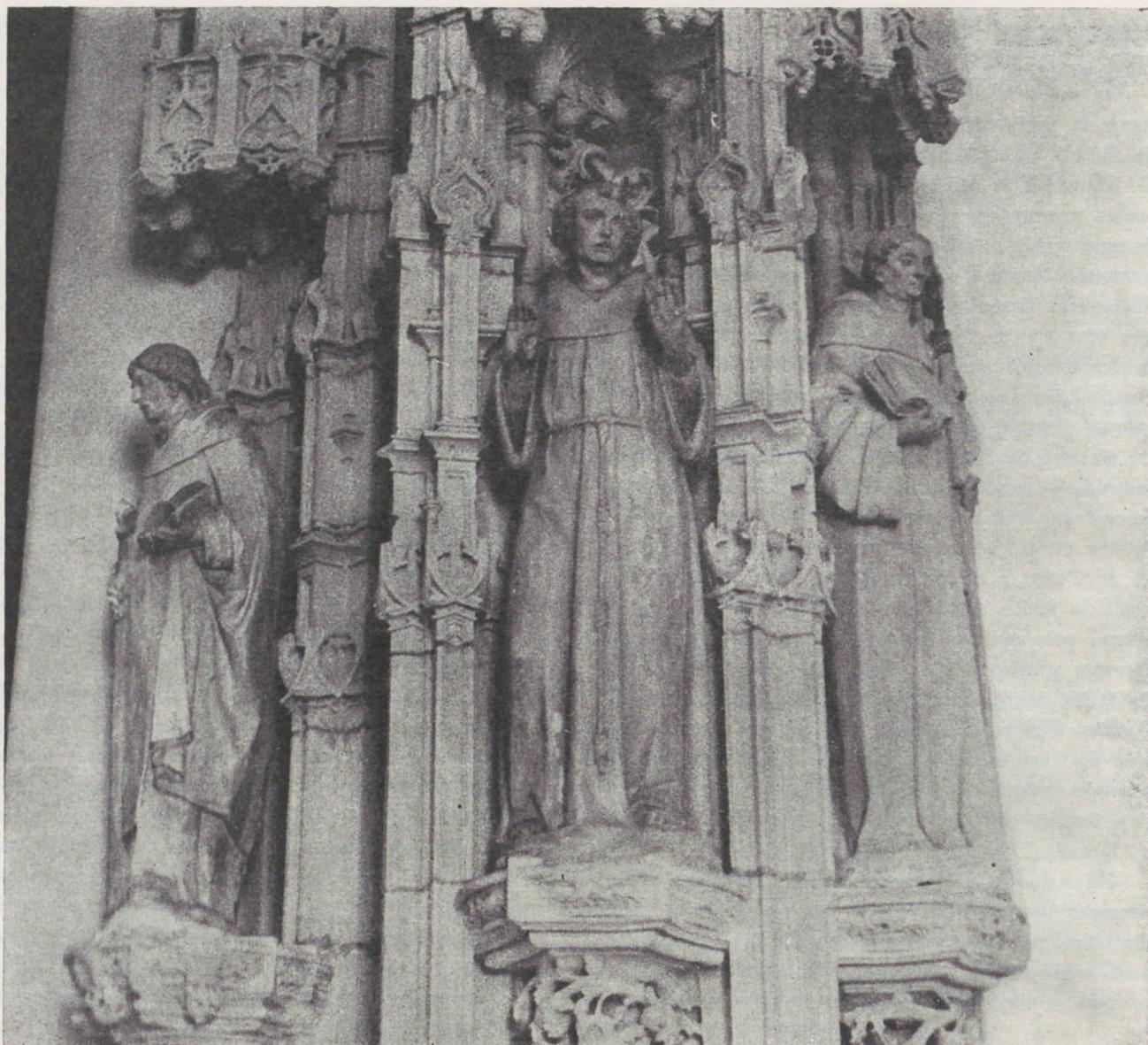
Sabemos hoje que Nicolau Chanterène trabalhou em Santiago de Compostela antes de vir para Coimbra, informação dada pelo Prof. José Maria Azcárate em 1965 (9), mas que tem passado despercebida, como se prova, por exemplo, pela atribuição do trabalho de mestre Nicolau ao escultor Juan Petit, num trabalho editado na própria Espanha em 1980 (10).

São da autoria de Chanterène quinze das dezasseis esculturas dos pilares da capela privativa do Hospital Real compostelano. Esta instituição de beneficência teve o patrocínio dos Reis Católicos, que lhe concederam grandes proventos no ano da conquista definitiva do Reino de Granada, não só como acto de reconhecimento pelo êxito da empresa bélica, como também pela grande falta de alojamentos e de condições de assistência condignas, para os inúmeros peregrinos que, de toda a Cristandade, afluíam à cidade do Apóstolo. Porém, só em 1501, as obras começaram, planeadas e dirigidas pelo grande arquitecto Enrique Egas, irmão do mestre toledano Antón Egas e filho do escultor nórdico Egas Cueman. Em 1509 já o edifício estava utilizável, mas as obras demoraram ainda muito tempo, sendo a portada principal do hospital terminada só em 1519, pelos escultores franceses Martin e Guillén Colas (11).

Ficou o hospital um edifício grandioso, podendo



Fachada principal do Hospital Real de Santiago de Compostela.



Esculturas de um pilar da Capela do Hospital Real de Santiago.

incluir-se numa larga série de grandes hospitais europeus que tiveram por modelo o que foi planeado por António Averlino e que Francisco Sforza e Bianca Visconti patrocinaram e começaram a edificar em Milão, em meados do séc. XV.

A capela tem quatro grandes pilares de estilo gótico flamejante, de largas sapatas circulares e com uma folhagem imensa a preencher os espaços deixados vagos pelas estruturas arquitectónicas e pelas esculturas de vulto, incluindo ainda elementos exóticos e pequeninos animais. Lançaram-se fortes mísulas e respectivos docéis, tudo de tipo flamejante e aí se colocaram as imagens de tamanho quase natural. A pedra aqui utilizada é de proveniência coimbrã, das pedreiras de Ançã. Se o seu tipo — calcário branco, fino e homogéneo — o fazia já acreditar, os documentos descobertos e publicitados pelo Prof. Azcárate confirmam a suposição inicial.

A pedra usada na construção do Hospital Real foi de três tipos: uma local, para enchimento; outra granítica, de grão muito fino, para silhares, proveniente de montes próximos, como Figueras, Ameixenda, Pedroso e Monte Grande; e a de Coimbra, para a estrutura geral da capela e para a escultura. Esta última era embarcada no Mondego, perto da cidade, e era descarregada no porto de Padrón. De Buarcos partia também a cal que se usava nas obras compostelenses, e que era paga a cerca de 20 maravedis a fanega. O fornecimento destes materiais foi contratado em Coimbra e no seu aro, uma das vezes pelo encarregado Pero Martinez de Beruta.

Como chegou Nicolau Chanterène a Santiago de Compostela não sabemos mas, em 1511, começara já a esculpir imaginária para a capela do Hospital Real. Antes, o seu compatriota Pero Francês fizera uma escultura mas, em 13 de Agosto desse mesmo

ano, Chanterène recebia 1500 maravedis por ter concluído a segunda das dezasseis que ornariam os pilares, completando, sucessivamente, as restantes catorze (12). O seu trabalho deve ter durado cerca de dois anos.

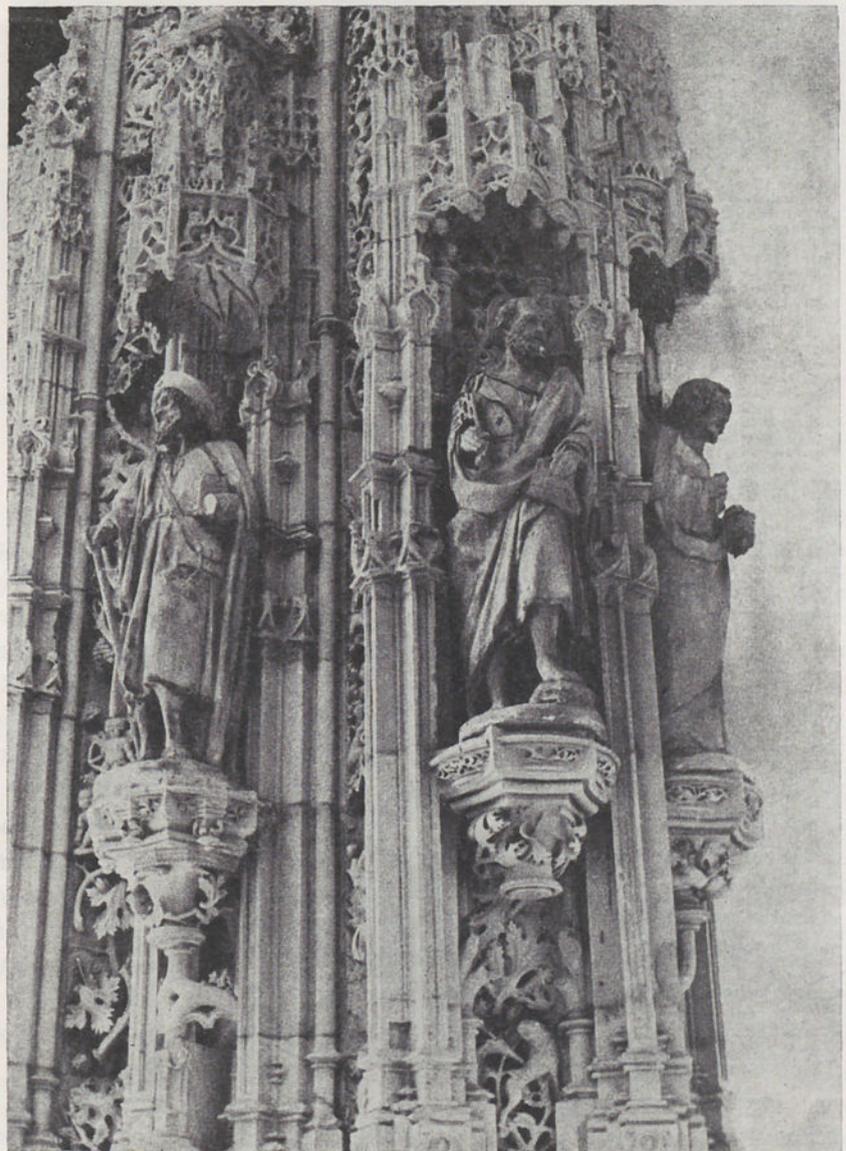
Os contactos entre Santiago de Compostela e Coimbra eram constantes, deslocando-se a todo o momento os encarregados dos fornecimentos das Rias à barra do Mondego, e navegando constantemente navios entre um e outro porto, transportando a pedra e a cal. Seguramente que as notícias relativas às grandes obras que então se faziam em Portugal, nomeadamente em Belém e em Coimbra, chegavam ao estaleiro do Hospital Real compostelano. Agum tempo depois de acabada a sua encomenda, Chanterène deve ter-se dirigido a Coimbra onde existia esse material de eleição em que havia trabalhado, branco como o mármore clássico, mas fácil de talhar como nenhum outro. Portugal era, então, um polo que atraía artistas de toda a Europa, dada a explosão de construções que

ocorrera depois da subida ao trono de D. Manuel e a fama das riquezas que vinham do Oriente.

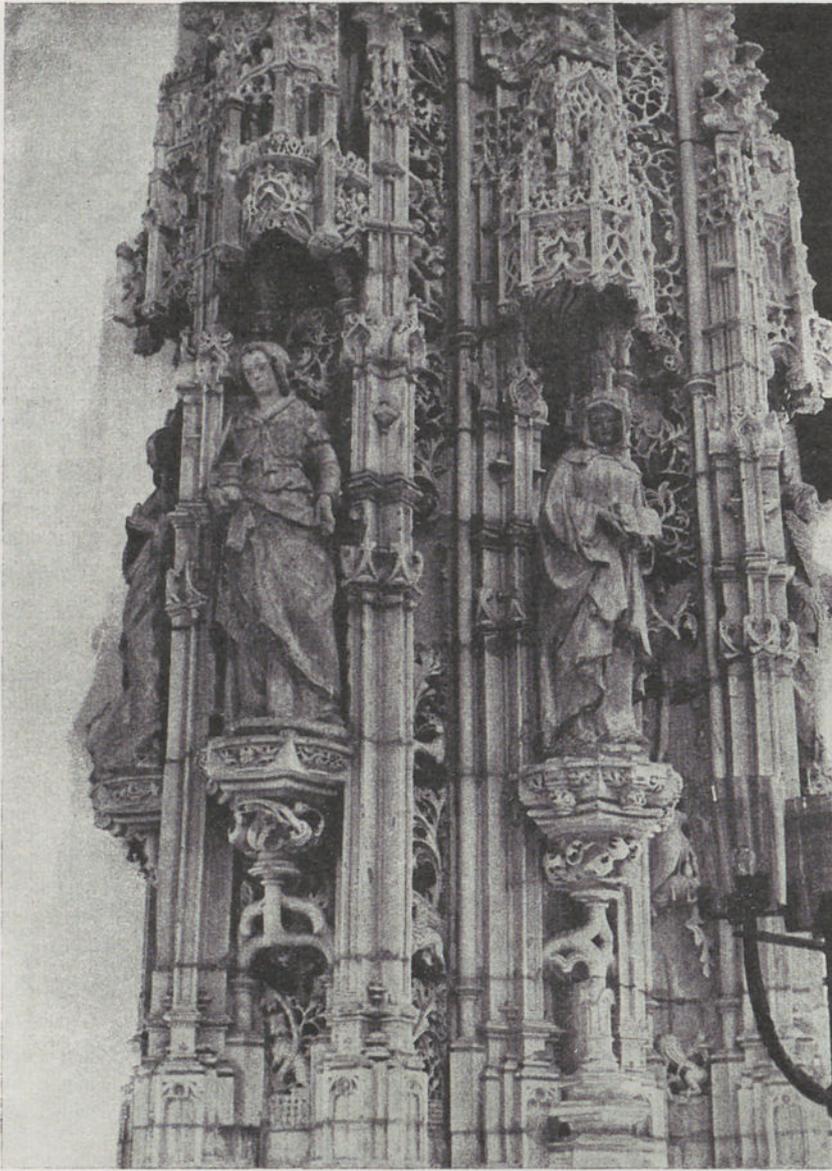
Porém, tendo, ao que parece, Chanterène acabado a empreitada das esculturas dos quatro pilares da capela do Hospital Real em 1513, poderá perguntar-se onde terá estado até 1517, ano em que, pela primeira vez se atesta a sua presença em Portugal. É de admitir que, face à obra que executará no referido Hospital, outras encomendas menores tenham surgido, pois Santiago possuía uma importante Sé, um poderoso e rico Cabido e à cidade afluíam grandes senhores em peregrinação, alguns dos quais mantinham moradas permanentes na cidade. Havia pois algum campo de actuação e muitos eventuais clientes.

Passados esses primeiros tempos em que os encomendantes o procuravam e sem que vislumbrasse qualquer outra grande empreitada, terá decidido descer até à fonte donde provinha o material com que trabalhava, isto é, até Coimbra.

Deverá anotar-se que a cidade do Mondego não



Esculturas de um pilar da Capela do Hospital Real de Santiago.



Esculturas de um pilar da Capela do Hospital Real de Santiago.

só exportou milhares de esculturas, durante o período que medeia entre os meados do séc. XIII e o fim do XVI, como o próprio material, como temos vindo a constatar. Na própria Galiza vimos, por exemplo, no Museu de Pontevedra, uma magnífica escultura renascentista da Senhora com o Menino que não foi, seguramente, esculpida por nenhum imaginário coimbrão, mas que é de pedra de Ançã, e um S. João, ainda gótico, talvez executado em Portugal. Na catedral compostelana existe o túmulo, aliás belíssimo, de D. Diego de Castilha, neto de D. Pedro I o Cruel, que morreu em 1521, executado pelo flamengo mestre Arnau, também em pedra de Coimbra (13). Bem perto, e ainda no Hospital, nos pátios mais antigos, podem ver-se diversos escudos de armas de grandes dimensões esculpidos no mesmo material.

As obras que Nicolau Chanterène fez para a capela do Hospital Real atingem uma notável craveira, demonstrando o autor invejável capacidade; figuras

realistas com uma bem vincada personalidade, individualizadas, com movimento embora sem agitação, de irrepreensível modelação e talhe. Parece-nos, no entanto, que o artista conseguia alcançar melhor nível nas figuras masculinas que nas femininas. As de S. Pedro e de S. Tiago são verdadeiramente excepcionais, tendo a primeira destas sido reproduzida, mais tarde, na capela de S. Pedro da Sé Velha conimbricense.

Pelas obras de escultura e arquitectura existentes na Galiza, datáveis dos primeiros tempos do séc. XVI, ficamos com a certeza de que o escultor Nicolau Chanterène nada aprendeu durante a sua estadia nessas paragens, nem no campo da estatuária nem no da composição e decoração arquitectónicas. Os pilares, bem como a restante estrutura da capela do Hospital Real são de estilo gótico flamejante, ligando-se à arte toledana de Juan Guas. Renascentista é já o portal do hospital, mas só foi feito em 1519, igual-

mente por franceses, como já tivemos oportunidade de ver, não tendo, portanto, sido visto por Nicolau Chanterène. De qualquer modo é muito menos evoluído que as suas obras coevas.

Ao chegar à Galiza, Chanterène era já um artista feito, adulto, plenamente renascentista, possuidor de todo o repertório que iria desenvolver em Portugal. Se na arte de Filipe Hodart, que antes de trabalhar em Coimbra também esteve em estaleiros espanhóis, nomeadamente em Valladolid e Toledo, há uma componente castelhana, o mesmo não acontece com Chanterène. Este artista não pode ter passado por Itália, como se pode ter a tentação de supor, pois a sua arte está atrasada relativamente ao que se fazia na Lombardia, na Toscana, em Roma ou em Nápoles. O seu estilo, o que patenteou em Santiago, em Lisboa, Coimbra e Évora é o dos imaginários e decoradores florentinos de meados e do terceiro quartel do séc. XV e não o da Florença ou da cidade papal do início de Quinhentos. A marca da estadia em Itália em artistas peninsulares, por exemplo, está bem patente na produção de Bartolomé Ordóñez e de Alonso Berruguete, completamente distinta do que mestre Nicolau fazia.

A aprendizagem de Chanterène fez-se em França, no Vale do Loire, com os escultores italianos que haviam sido levados para essa zona depois das campanhas de Itália e, particularmente com o grupo que construiu e decorou Gaillon.

A passagem por Espanha nada acrescentou à sua arte, mas deve ter-lhe dado fama, a ponto de ir ocupar, logo a seguir, o principal lugar de imaginário nas obras régias portuguesas.

(1) Teixeira de Carvalho & Reinaldo dos Santos, *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra, 1922; Teixeira de Carvalho, *História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no séc. XVI*, em «Arte e Arqueologia», Coimbra, 1930; Vergílio Correia, *A escultura em Portugal no primeiro terço do séc. XVI*, em «Arte e Arqueologia», Coimbra, 1930; Reinaldo dos Santos, *A escultura em Portugal*, A.N.B.A., Lisboa, 1950, vol. II; António Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Epartur, Coimbra, 1979.

(2) Manuel Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal — Clenardo e a Sociedade Portuguesa*, Coimbra Editora, 1974.

(3) Vergílio Correia, *As obras de Santa Maria de Belém*, em *Obras*, vol. III, Coimbra, 1953, p. 155 e ss.

(4) Teixeira de Carvalho & Reinaldo dos Santos, *op. cit.*

(5) Sousa Viterbo, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra — Anotações e documentos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914, p. 36.

(6) Prudêncio Quintino Garcia, *Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pp. 160-161.

(7) Teixeira de Carvalho, *op. cit.*

(8) Manuel Gonçalves Cerejeira, *op. cit.*

(9) José Maria Azcárate, *El Hospital Real de Santiago: La Obra y los Artistas*, em «Compostellanum», Santiago de Compostela, 1965, p. 863 e ss.

(10) Varela Jácome & Rodriguez González, *Santiago de Compostela*, Editorial Everest, León, 1980. →



Esculturas de um pilar da Capela do Hospital Real de Santiago.



Esculturas de um pilar da Capela do Hospital Real de Santiago.

(11) José Maria Azcárate, *La labor de Egas en el Hospital Real de Santiago de Compostela*, em «Overdruk uit Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen», Antuérpia, p. 15 e ss.

(12) Idem, *El Hospital Real de Santiago: La Obra y los Artistas*, p. 873.

(13) Manuel Chamoso Lamas, *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979, p. 525.

# A DESTRUÍDA MATRIZ DE S. TIAGO DE LEIRIA NUM MANUSCRITO DE 1758

Por VIRGOLINO JORGE

**N**ÃO é difícil encontrar nas lidas arquivísticas referências a monumentos de valia artística, sobretudo igrejas e capelas, de que só existe ténue lembrança. Erguidos numa afirmação de fé e confiança pelos valores eternos, estes monumentos foram conservados zelosamente ao longo dos tempos. Hoje, infelizmente, muitos estão abandonados e em ruína, outros conheceram usufruto diverso do fim que presidiu à sua consagração e, outros ainda, foram destruídos de forma vandálica para ceder lugar a um espaço moderno, num desrespeito total pelo passado (1). Pensar no espólio artístico destes monumentos, desaparecido ou vilipendiado, é doloroso e chocante: ou se perdeu efectivamente ou está nas mãos de poderosos particulares...

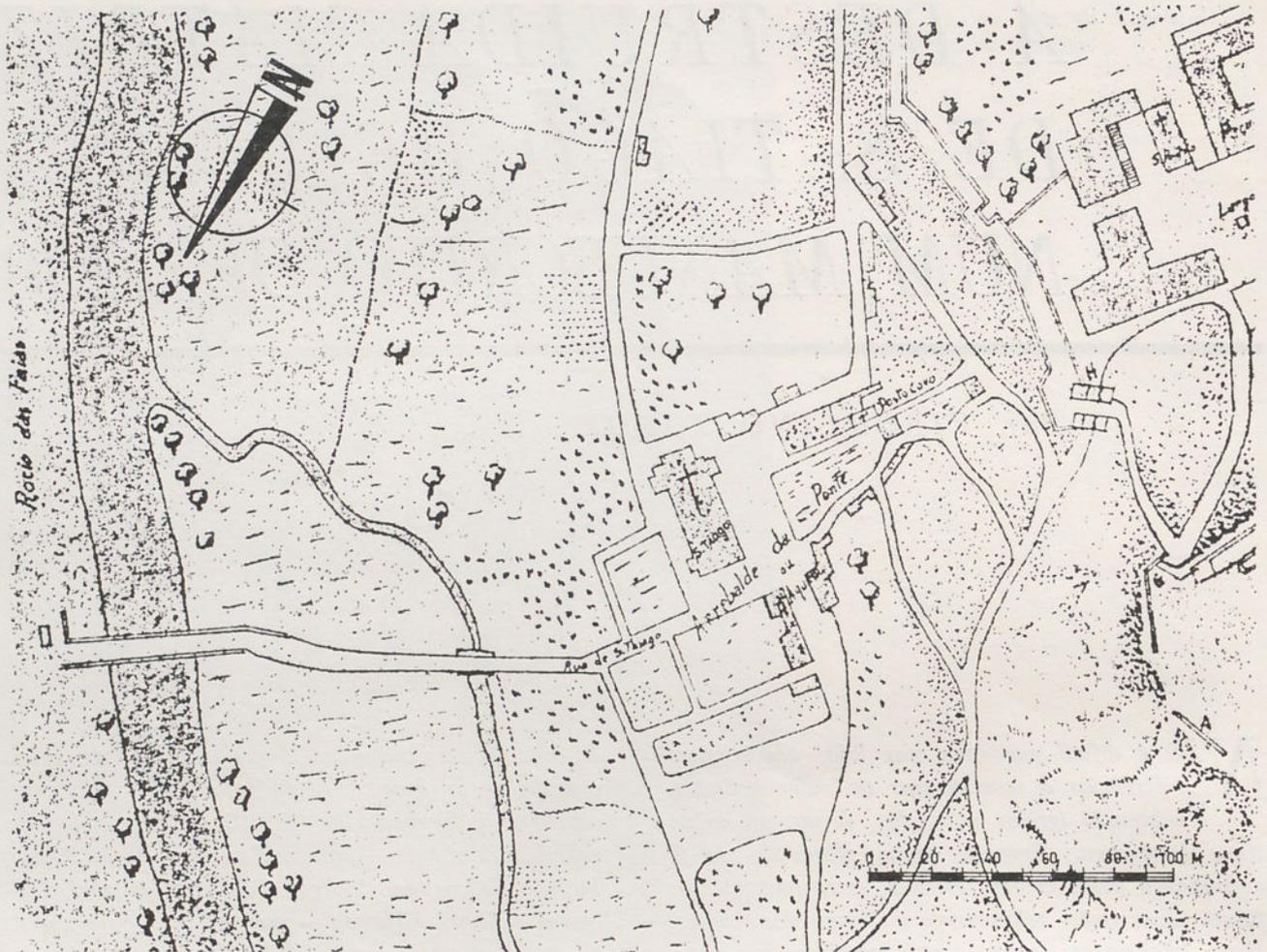
A igreja de S. Tiago enfileira nesse grandioso rol de monumentos destruídos pelas circunstâncias mais diversas e ignaras. Construída em período baixo-medieval na coroa leiriense, ao Arrabalde da Ponte, serviu desde o início como paróquia empareceirando com as matrizes de S. Pedro e da Sé Catedral. Englobava, ao tempo, os clientes de uma extensa área delimitada pelo Arrabalde, Amor, Marinha Grande, Riba de Aves, Lagoa, Ruivaqueira e Casal (2).

Posteriormente, ao redor de 1710 (3), a jurisdição paroquial de S. Tiago do Arrabalde da Ponte era substancialmente mais diminuta, comportando entre outros os lugares de Arrabalde, Pinheiros, Gândara, Chãs e Regueira de Pontes possuindo cada povoação em referência uma pequena ermida. Pela informação do P.<sup>o</sup> António Carvalho da Costa (4) sabemos também que no primeiro decénio da centúria setecentista esta freguesia tinha «setecentos & trinta vizinhos [fogos], mil e novecentas & vinte cinco pessoas mayores,

& quatrocentas menores» e que a cidade de Leiria possuía nessa época 900 fogos e 2450 habitantes adstritos à freguesia da Sé. Os restantes lugares subúrbios da cidade — Barosa, Parceiros, Azoia, Sobral, Barreira, Alcogulhe, Vidigal, Pousos, Martinela, Carrascal e Santa Eufêmea — pertenciam à paróquia de S. Pedro e totalizavam 2892 habitantes distribuídos por 917 fogos. Os citados lugares foram-se desmembrando posteriormente ao serem institucionalizadas novas freguesias, e as paróquias de S. Pedro e da Sé congregaram-se numa única freguesia.

As informações precedentes permitem-nos inferir da supremacia que então Leiria mantinha sobre os aglomerados subjacentes — posição sobranceira que os Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra conheciam de há muito e intentavam feudalizar, ao monopolizarem o priorado de Leiria quando entravavam a instituição de outras ordens monásticas aqui (5).

Com a incorporação da freguesia de S. Pedro na freguesia da Sé, conforme referimos já, S. Tiago que era uma das maiores freguesias do bispado resiste à unificação e mantém o seu estatuto matricial (6). Porém, não bastava já a sua proximidade com o rio Liz (estampa 1) que lhe ocasionava frequentes inundações e lhe trazia a ruína, como ainda em inícios da centúria precedente, 1808-11, os invasores franceses ao saquear Leiria transformarem este templo em cavaliçaria!... Foi então que a instância do bispo D. Manuel de Aguiar foi transferida, provisoriamente, a sede paroquial de S. Tiago para a capela de S. João Baptista nos Pinheiros até 1829 (7). Nesta data um novo templo dedicado também a S. Tiago e localizado nos Marrazes, fora construído sob os auspícios do seu pároco que era natural daí e do fidalgo da Quinta



1 — Planta parcelar de Leiria em 1809.

do Amparo, para assumir em definitivo a condição de nova sede paroquial (8). Conforme refere o anónimo autor seiscentista de O Couzeiro (9), esta transferência que teve o acordo e o apoio pecuniário do prelado D. João Inácio da Fonseca Manso, não conheceu idêntica aceitação pelo povo dos Pinheiros e ocasionou conflitos difíceis e sangrentos. Ainda hoje, não obstante o peso dos anos decorridos, os Pinhienenses não esquecem facilmente esta transferência paroquial que qualificam como uma tentativa hegemónica da vizinha povoação dos Marrazes!

As informações prestadas pelo cura de S. Tiago Maior do Arrabalde da Ponte, P.<sup>e</sup> José da Rosa, ao célebre inquérito enviado em 1758 a todas as freguesias do país pelo Tribunal Supremo a fim de se averiguar dos efeitos maléficos do megasismo ocorrido três anos antes, permitem-nos descrever com certo pormenor e rigor o estado da referida paróquia em meados de setecentos, entre outros subsídios complementares (10).

Transcrevemos este minucioso manuscrito pelo interesse de que se reveste e julgado pouco conhecido,

e faremos no decurso dessa transcrição algumas observações pertinentes (11):

#### DOCUMENTO

«Respondese ao que se procura saber desta terra

1 A freguezia de S. Tyago Mayor está no Arrabalde da Ponte que hé da Cidade de Leyria, entre a qual, que fica para o Norte e a cidade se mete de permeyo o Castelo, está na mesma Provincia da Extremadura, hé Bispado, Comarca, Termo da cidade de Leyria.

2 Hé com a dita Cidade, de que hé suburbio, da Coroa Real e os direytos reais são da Serenisima Caza do Infantado, escepto direy, quarto, [sic] e meyo por cento, por Justiças, e dar officios; porque tudo hé da Coroa.

3 Tem quatro sentos vizinhos [fogos], e mil quatro centas, quarenta e hua pessoas (12).

4 Está situada esta freguezia em hua campina, e outras partes em montes, descobrese desta freguezia o lugar, e freguezia de S. Matheus da Barosa, a igreja de Santo António de Alcoculhe da freguezia de Santa Catharina da Azoya, o lugar dos Cavalinhos freguezia de N. Senhora da Luz de Maceyra, o lugar dos Barreyros freguezia de S. Paulo de Amor, o lugar de Chãns freguezia de S. Sebastião de Rigeyra de Pontes, e toda a freguezia do Senhor dos Milagres da ribeyra de Agodim, e hua Ermida de Nosa Senhora do Monte na costa de hua desta freguezia de N. Senhora da Gayola do lugar das Cortes, dista esta freguezia hua legoa.

5 Não termo seu.

6 A parochia está dentro do Arrabalde, tem septe lugares, Arrabalde da Ponte, Marrazes, Mari-nheyros, Gandara, Pinheyros, Janardo, Barrocas (13).

7 O orago desta freguezia hé o Apostolo de S. Thyago Mayor. Comprehende em sy tres altares, o Altar Mor hé do Santissimo Sacramento, adonde está colocado o Apostolo SantIago Mayor, os Altares Colaterais, hum hé de N. Senhora das Neves, outro de Santa Marta, não tem naves, tem duas Irmandades, hũa do Santissimo Sacramento, outra de N. Senhora das Neves (14).

8 Hé somente Cura amovivel, apresentação hé do Senhor Bispo, tem de renda hum anno por outro vinte septe mil, duzentos reis de penção certa, e o mais rendimento, como hé donativa voluntaria dos freguezes ficará de dentes ..... sincoenta mil reis pouco mais ou menos (15).

9 Não tem Beneficiados.

10 Tem hum Convento de S. Francisco de obser-vantes fundação do Senhor Rey D. João o primeiro, e hé o primeyro da Ordem deste reyno do qual hé padroeyro o Serenisimo Infante, Senhor D. Pedro (16).

11 Não tem Hospitale algum.

12 Não tem Caza de Mizericordia (17).

13 Tem esta freguezia tres Ermidas pertencentes à mesma, digo, tem quatro Ermidas, hua de S. João do lugar dos Pinheyros, a qual está no meyo do lugar, outra de N. Senhora dos Milagres, a qual está no fundo do lugar da Gandara, outra de N. Senhora do Amparo, a qual está em hua Quinta no sitio de Valboco, pertencente a Gonçalo Barba ..... outra de S. Pedro do Leyte, a qual se acha situada em hua Quinta ..... do lugar da Gandara junto ao campo

de Leyria, pertencente a Martinho Barba da cidade de Leyria.

14 Não tem romagem

15 Os frutos que se colhem nesta terra, hé abundancia de milho groço feijão branco e das mais qualidades, trigo menos abundancia, azeyte o que basta para a terra (18).

16 Não tem juiz ordinario, nem Camera, está sogeyta as justiças da cidade de Leyria.

17 Não tem Couto nem hé cabeça de concelho, nem Honra, nem Behetria.

18 Não há memória que florescessem, ou della sahisem homens insignes em letras, ou Armas e Vir-tudes (19).

19 Não há feyra em dia algum do anno.

20 Não tem Correyo em sy, servese do Correyo da Cidade de Leyria, a qual está contigua.

21 Esta terra está contigua à cidade de Leyria Capital do Bispado, dista da Capital Cidade de Lisboa Vinte, e duas Legoas.

22 Não há aqui privelegios, Antiguidades, o outras couzas dignas de memória (20).

23 Está junto deste Arrabalde da Ponte hua fonte de agoa da Baroza; más não de especial quali-dade. Não tem lagoa.

24 Não tem porto de Mar

25 Não hé murada, nem tem praça de Armas, está junta a hum Castelo o qual mostra que foi o milhor pelo que se vé na sua eminencia; porem hoje se acha a mayor parte demolida.

26 O Castelo a que está junta padeceo algua ruína no terremoto de Mil Septecentos sincoenta, e sinco, e não está reparada (21).

27 Não há couza algua mais que seja digna de memoria.

Respondese ao que se procura saber do rio desta terra (22)

[.....]

He o que pude descobrir do enterrogatorio que me mandarão

O Cura José da Rosa

É esta a descrição de 1758.

Quem visitar a igreja matriz dos Marrazes, sob a invocação do apóstolo Tiago, não encontrará a primitiva imagem do orago, cujo descaminho é de lamentar, mas uma substituição de factura moderna. Verificará também que o culto a Nossa Senhora da Missão ultrapassou de algum modo a hierarquia patronal de S. Tiago. A justificação deve-se ao facto de há muito ter havido aí uma missão de pregação religiosa feita por oradores influentes. Tãmanha foi a adesão do povo, que todos os anos para comemorar o religioso acontecimento celebram uma festa em honra de Nossa Senhora da Missão, a maior festa do ano, colocando o santo apóstolo num plano devocional inferior.

A descrição setecentista da igreja e paróquia de S. Tiago, que divulgamos com as notas de referência mais significativas paralelamente à sua congénere leiriense a Sé Catedral, mostra o estado paritário das duas freguesias contíguas numa leitura que se reveste da maior importância epocal. Daí o seu interesse.

A desaparecida matriz situava-se na Rua de S. Tiago no local hoje ocupado pela escola primária (estampa 2).

Dos despojos materiais deste profanado templo

não farão parte algumas peças arqueológicas depositadas em dependências municipais?

Conforme referimos já, por ser suficientemente desenvolvido o importante relato do P.<sup>e</sup> João da Rosa, que sabemos não ter sido publicado ainda, ocupámo-nos dele neste trabalho para conhecimento dos estudiosos interessados.

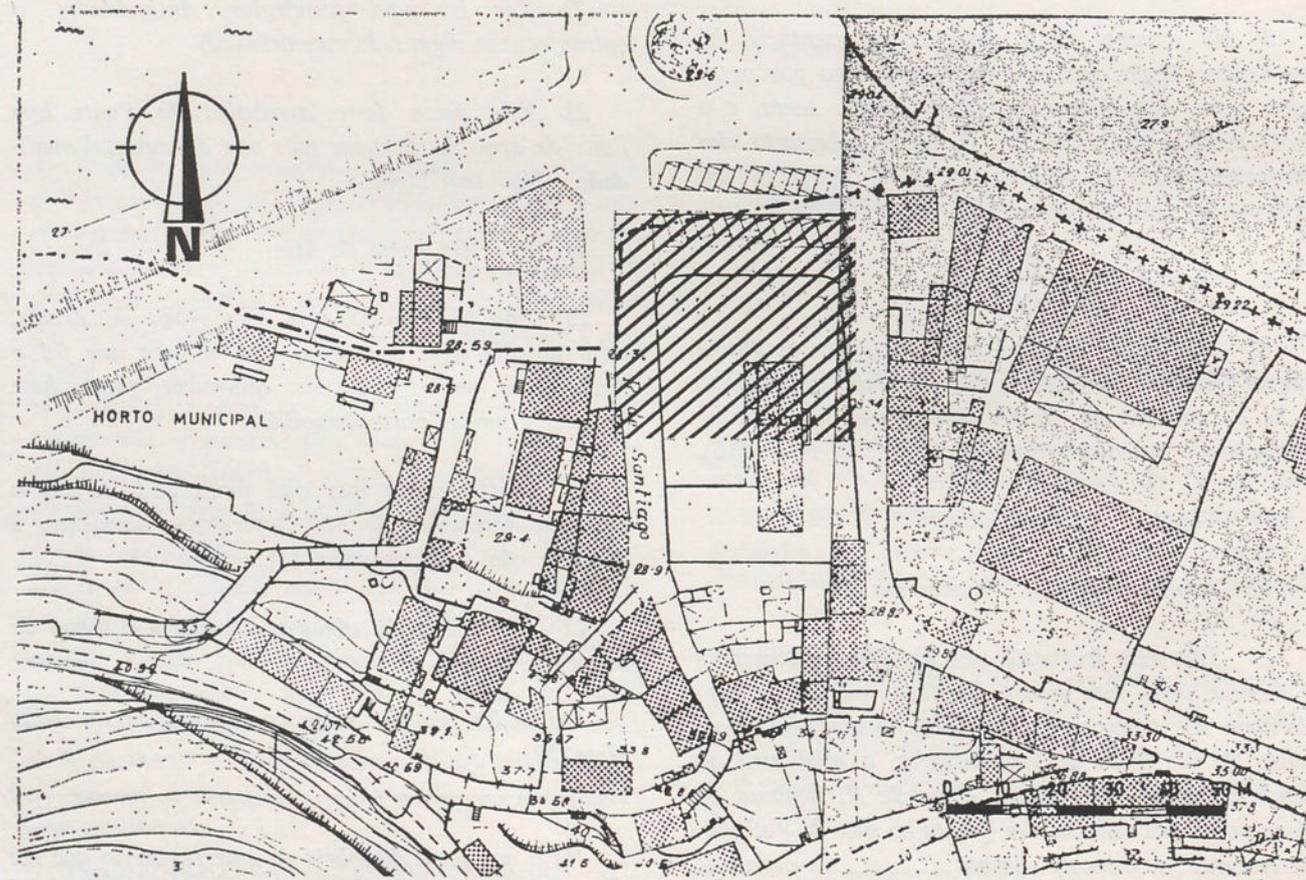
(1) É particularmente grave a recente destruição da capela dos Capuchos em Leiria. Veja-se a este propósito VIRGOLINO JORGE, «A Capela dos Capuchos cede lugar a Moradia», *Diário de Lisboa*, 11/7/79. A destruição ou degradação do património nacional foi também recentemente abordada, entre outros autores, por DAGOBERTO MARKL e VITOR SERRÃO, «1978 e a Salvaguarda do Património Cultural», *O Diário*, 3/1/79 e VIRGOLINO JORGE, «A Igreja Romana-Gótica do Salvador do Mundo no Sobral de Monte Agraço (Notícia Preliminar)», Lisboa 1979.

(2) O COUSEIRO ou Memórias do Bispado de Leiria (Braga 1868), pág. 47.

(3) P.<sup>e</sup> ANTÓNIO CARVALHO DA COSTA, «Corografia Portuguesa», vol. 3 (Braga 1869), pp. 69-70.

(4) Idem, *ibidem*.

(5) AFONSO ZÚQUETE, «Leiria-Subsídios para a História da Sua Diocese» (Leiria 1945), pág. 18 que refere ser «de supor que fossem pingues os benefícios que os Cónegos colhiam no priorado, não sendo de admirar que decididamente os tenham defendido, fechando o seu domínio espiritual à intromissão



2 — Planta parcelar de Leiria na actualidade — a tracejado indica-se a zona onde se situava a destruída igreja de S. Tiago.

de outras ordens monásticas. O que sucedeu com os franciscanos documenta bem o que afirmamos. Estes religiosos procuraram estabelecer-se na vila em 1232 [o *Couseiro* diz 1229]. *Não queria o Prior Mor e Convento de Santa Cruz consentir no edificio, fundados com seus privilégios e excomungarão os frades...*» [cit. de *O Couseiro*, pp. 94-95].

(6) Actualmente, a freguesia de S. Tiago dos Marrazes compreende os lugares de Marrazes; Outeiro das Barrocas e Janardo (com a ermida de N. S. da Graça); Pinheiros (com a ermida de S. João Baptista); Marinheiros e Vale Sepal (com a ermida de N. S. do Livramento); Bairro da Quinta da Matinha e Arrabalde de Além (com a ermida de Santo António); Bairro das Almoínhas e Estação (com a ermida de N.S. de Fátima); Rêgo de Água, Sismaria, Gândara e Outeiro da Gândara (com a ermida de N. S. dos Milagres).

(7) PINHO LEAL, «*Portugal Antigo e Moderno*», vol. 5 (Lisboa 1875), pág. 93, numa paráfrase ao *Couseiro* diz a propósito do estabelecimento da sede paroquial nos Pinheiros que «a intenção do prelado [D. Manuel de Aguiar], era que a matriz da freguezia aqui ficasse para sempre, pelo que declarou o modo de se poder accrescentar a capella; e projectou comprar, para residencia do parcho, o casal que lhe fica ao S., pelo qual ainda offereceu 200\$000 réis».

(8) PINHO LEAL, *Ob. cit.*, *Loc. Cit.* diz que «em 1828 principiaram os povos que hoje não pertencem à capella dos Pinheiros, induzidos pelo proprio cura, e pelo fidalgo do Amparo, Gonçalo Barba Alardo de Lencastre e Barros, a edificar, com os materiais da antiga igreja do Arrabalde, a actual, na aldeia de Marrazes, que concluíram em 1829, com o intento de mudarem para ella a matriz, o que conseguiram n'esse mesmo anno, e para cujas despezas, o bispo, D. João Ignacio da Fonseca Manso, também concorreu». Cfr. *O Couseiro*, pág. 46 e pp. 52-53.

(9) *Ob. Cit.* pp. 45-61, onde se descreve minuciosamente todo o contencioso relacionado com a transferência paroquial e incidentes ocorridos.

(10) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, «*Diccionario Geographico de Portugal*», vol. XX — pp. 549-51. As respostas a este inquérito são conhecidas por *Memórias Paroquiais* que abrangem todo o país e constituem um total de 43 volumes.

(11) Na transcrição desdobramos algumas abreviaturas e, quando necessário, modificamos a pontuação para melhor compreensão do texto.

(12) Idêntico relatório fornecido pelo pároco da sé de Leiria, cifra a população da cidade em 2 773 pessoas distribuídas por 652 fogos. Cfr. *Diccionario Geographico*, vol. cit. pág. 541.

Este manuscrito referente à Sé Leiriense foi publicado já por JOÃO CABRAL, «Leiria do Passado» in *Região de Leiria*, 7, 14 e 21/12/79.

PAULO DIAS DE NIZA, «*Portugal Sacro-Profano*», vol. I (Lisboa 1757), pág. 62, estima o número de fogos da freguesia do Arrabalde da Ponte em 400 e os de Leiria (pág. 318) em 652, o que confere com este manuscrito.

(13) Cfr. nota 6. A actual composição geográfica da freguesia dos Marrazes remonta a um período antecedente ao inquérito.

(14) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, «*Códice 503*» (Notícias Históricas de Leiria e de 23 Vilas da sua Comarca elaboradas pelo Provedor da referida Cidade Brás Raposo da Fonseca e Enviadas à Academia de História em 1721). Este manuscrito refere que as imagens das antigas ermidas de S. Sebastião e de Santo André, na cidade às margens do rio Liz, recolheram ao templo de S. Tiago. Que destino conheceram estas imagens não referidas no documento que apresentamos e as de N. S. das Neves e Santa Marta?

Depreende-se pela leitura do *Couseiro* (pág. 48) que «no

altar môr d'esta igreja havia retabulo no meio d'elle, pintado o Descimento da Cruz, á maõ direita S. Thiago, á esquerda S. João Evangelista, e no baixo do retabulo os doze apóstolos, e no meio d'elles a Veronica, a cuja imitação se fez o que tem de presente. Tinha um altar, da invocação de N. Senhora da Graça, com retabulo, e n'elle pintada, a imagem da Senhora e a de Santa Catharina, com uns anjos. Outro de Santa Margarida, imagem de vulto, e as de Santo António, S. Sebastião e Santo Ignácio: os mesmos altares se conservam, e o de N. Senhora, com imagem nova, de vulto.

Afonso Zúquete, *ob. cit.*, pág. 342 diz que «os outros altares eram os de Nossa Senhora da Graça e o de Santa Margarida» o que não ratifica o documento em análise.

Pinho Leal, *ob. cit.*, pág. 94 diz que o altar dedicado a Santa Marta tinha sido anteriormente de Santa Margarida, conforme leu no *Couseiro*, pág. 62.

Devemos a informação respeitante ao *Códice 503* da BGUC à amabilidade do Sr. João Cabral.

(15) O pároco da sé de Leiria estimava a renda anual dos seus fregueses em 120 mil réis aproximadamente. Cfr. *Diccionario Geographico*, vol. cit., pág. 542.

Segundo Paulo Dias de Niza, *ob. cit.*, pág. 62 a freguesia do Arrabalde da Ponte rendia «cincoenta mil réis» e a de Leiria (pág. 318) rendia «cento e vinte mil réis».

O ponteado corresponde a algumas palavras cuja leitura se revelou impossível de fazer por danificação do manuscrito.

(16) Leiria tinha 4 conventos (um de S. Francisco; outro dos Arrábidos; outro dos Gracianos e outro de religiosas Dominicadas) segundo o *Diccionario...*, pág. 543. É curioso verificar, segundo os manuscritos, que ambas as paróquias (Sé e S. Tiago) advogam para si o convento de S. Francisco! Parece haver equívoco quanto à pessoa do fundador deste convento, porquanto parece não ter sido fundado por D. João I, mas sim ampliado e, logo não ter sido o primeiro convento da ordem a erguer-se em Portugal. Vidé Fr. MANOEL DA ESPERANÇA, «*História Seráfica*» — 1.<sup>a</sup> Parte (Lisboa 1656), pág. 365 onde se lê que foi o referido monarca e sua esposa que «o mädarão fazer em maior capacidade». Cfr. JOÃO CABRAL, «*Anais do Município do Distrito de Leiria*», vol. II (Leiria 1975), pág. 27 e Fr. AGOSTINHO DE SANTA MARIA, «*Santuário Mariano*», vol. III (Lisboa 1711), pág. 272.

(17) A Misericórdia de Leiria, fundada em 1544, pertencia à Sé Cathedral e tinha uma renda que oscilava entre 8 e 9 mil cruzados. Cfr. *Diccionario ...* pág. 543.

(18) Já o pároco de Leiria se não podia vangloriar de tanta abundância pois «dos frutos da terra sam seus habitadores pouco abundantes e o que mais fertilizam neste pois hé milho grosso». Cfr. *Diccionario...* pág. 544.

(19) Contrariamente, em Leiria, «há por tradição memoria que della tem sahido muntos Heroes insignes em virtude, Letras, e Armas; e que por isso foy sempre munto estimada dos Senhores Reys deste Reyno». Cfr. *Diccionario...* pág. 544.

(20) Na Câmara de Leiria «se acham muntos privilégios, que por antigos e denzados se não entendem nem podem ler». Cfr. *Diccionario...* pág. 545.

(21) Ficamos, assim, a saber que o terramoto setecentista não prejudicou a solidez da igreja de S. Tiago. Porém, o pároco leiriense não pôde dizer o mesmo da sua cathedral, pois dos malefícios «que cauzou na Sé Cathedral se vay cudando com zello». Cfr. *Diccionario...* pág. 546.

(22) Dispensamos as declarações que se seguem por não oferecerem qualquer interesse para este apontamento.

# Algumas considerações a propósito da Exposição sobre o pintor Belchior de Matos

**P**OR todo o país, de Norte a Sul, na generalidade dos nossos museus, vem-se assistindo, nos últimos tempos, à abertura de um sem número de exposições sobre a mais variada temática. São realizações que partem de entidades distintas, nomeadamente dos museus centrais dependentes do Instituto Português do Património Cultural, de embaixadas de países estrangeiros acreditados em Portugal ou dos institutos de cultura desses países, da Fundação Calouste Gulbenkian, etc. Mais raramente, essas exposições são da responsabilidade dos próprios museus de província ou de

organismos locais, caso das Câmaras, das Assembleias Distritais, das Juntas de Turismo, etc.

Apesar de neste final de ano grandes mostras, de inegável valia e importância, estarem a decorrer em Portugal e, nomeadamente, em Lisboa, de algumas das quais damos, neste número, circunstanciada notícia, é ainda a que foi realizada pelo Museu das Caldas da Rainha que mais nos prende a atenção. Não quer isto dizer que reconhecamos ao pintor Belchior de Matos mais importância que a Henry Moore, que a sua apresentação supere a das belíssimas exposições que têm estado patentes na Fundação Gulbenkian, no Museu de Arqueologia, em Belém, ou no Museu do Traje, por exemplo, ou ainda que seja mais importante publicitar a actividade deste artista caldense que a dos principais azulejadores portugueses dos últimos séculos. Longe de nós tal ideia. A questão é muito outra.

A iniciativa do director do Museu das Caldas da Rainha, Dr. Saavedra Machado, possibilitou que fosse dado a conhecer um consciencioso e profundo estudo feito à cerca de um artista até agora desconhecido e que, embora de fracos recursos técnicos e ainda menor imaginação é, porém, um fiel espelho do seu tempo e da sua região.

Como a generalidade dos directores dos museus portugueses, também o Dr. Saavedra Machado conhece muito bem o que é lutar contra a falta de meios económicos e humanos, para cumprir qualquer programa que ultrapasse o simples franquear das portas e de algumas salas aos visitantes, mas teve a capacidade de encontrar fora da sua estrutura administrativa a pessoa certa que se encarregasse deste trabalho.

Normalmente os museus portugueses expõem colecções estranhas ou conjuntos das suas reservas, ou acolhem exposições organizadas por outras entidades. O interesse destas actividades, desta actuação é por demais evidente: dá a conhecer ao público o que este não tem hipótese de ver, faz o tratamento monográfico de um tema, publica artistas ou movimentos de importância nacional ou internacional mais ou menos conhecidos do grande público.

Mas, uma exposição como a que foi organizada sobre Belchior de Matos vai bem mais longe. Ela

obriga a um estudo profundo de um ponto, de um tema até então ignorado, e leva a que um especialista ou uma equipa de especialistas a aprofunde, dela colha elementos, os trate e os publique de forma séria, segura, desapaixorada, enfim, cientificamente.

Este método, a ser seguido por outros museus, poderia, em pouco tempo, operar uma viragem total na historiografia artística portuguesa. Se cada um encontrasse um tema de âmbito regional e promovesse o seu estudo, fazendo depois uma exposição a esse propósito e publicasse no respectivo catálogo um estudo como o que foi feito sobre Belchior de Matos, dentro em pouco, os nossos conhecimentos sobre as artes dos séculos passados

estariam largamente enriquecidos. E não seria necessário que estas exposições fossem anuais.

É evidente que tudo isto dá canceiras, traz problemas muito diversos que têm de ser superados com poucos meios, mas sem trabalho nunca haverá progresso.

Aproveitamos esta ocasião para fazer alguns comentários que julgamos oportunos sobre o trabalho do Dr. Vitor Serrão, o especialista que deu a conhecer o pintor Belchior de Matos e que sobre ele fez, previamente, uma profunda busca, que teve como resultado o livro que marcará o ano de 1981, apresentado como *Memória Biográfica e Artística do Pintor | Roteiro da Exposição | Catá-*



Pintura de Belchior de Matos

*logo das Obras.* O seu método é muito simples, mesmo elementar, mas também muito trabalhoso. Primeiro, inicia a pesquisa das fontes documentais em todos os arquivos onde possa haver documentação sobre o artista; depois, faz uma exaustiva busca por todos os templos da região onde supõe que o artista trabalhou, por mais modestos que sejam; e, finalmente, faz uma análise cuidada, meticulosa de todos os dados obtidos. Só depois, então, se integra o homem no seu espaço e no seu tempo e, particularmente, nos movimentos artísticos da sua época.

É cansativo passar dias, semanas ou mesmo anos, muitas horas quotidianas, dentro de arquivos, quantas vezes sem condições, para, não pouco frequentemente, obter uma única certeza: nada existe. É excepcionalmente incómodo correr montes e vales, vistoriando as mais isoladas ermidas, para nada encontrar, mas, em História da Arte, o *quem*, o *quando*, o *onde* e o *para quem* são quatro

perguntas chave a que se tem de responder antes de se pensar em esclarecer o *porque*? Não se escreve a História sem dados seguros, sem bases. O contrário é fábula. É fácil fazer belas e mesmo longas sínteses a partir de simples hipóteses ou de mal fundadas bases, mas nenhuma destas, nem mesmo as mais recentes, conseguiram a permanente validade de qualquer dos escritos dos falecidos Sousa Viterbo, Teixeira de Carvalho e Vergílio Correia ou dos vivos e muito activos Ayres de Carvalho e Nogueira Gonçalves.

Vitor Serrão prova, neste trabalho, uma capacidade e utiliza uma metodologia que garantem, não que será um digno continuador dos mais famosos nomes da historiografia artística portuguesa, mas que, pelo contrário, seguindo na linha oposta à deles, levará a História da Arte a ocupar o lugar a que tem direito na bancada da Ciência.

PEDRO DIAS



**PENINSULAR**  
galeria d'arte

**FIGUEIRA DA FOZ**  
RUA CÂNDIDO DOS REIS

**aberta todo o ano**

**GALERIA D'ARTE DO CASINO**

# Reflexões à margem das teses de Nicos Hadjinicolaou

por VITOR SERRÃO

1. Com a chancela das Edições 70 (série «Arte e Comunicação»), foi recentemente divulgado em Portugal o ensaio do historiador de arte grego Nicos Hadjinicolaou «*Histoire de l'art et lutte des classes*» (1).

Tradução que de há muito se impunha, dado o inusitado sucesso obtido nos meios modernizantes da historiografia europeia por este livro polémico editado em 1973 (2), que pretende «redefinir o objecto da disciplina da História de Arte enquanto disciplina científica», é com manifesta satisfação que se constata o bom acolhimento que tem sido dado à edição portuguesa.

Todavia, e porquanto se trata de um escrito «polémico e programático», como o próprio autor não deixa prudentemente de sublinhar, impõe-se toda uma série de reflexões a propósito das teses avançadas por Hadjinicolaou há cerca de oito anos, e dos debates e interrogações que as mesmas provocaram no seio da historiografia da arte. Privar os estudiosos portugueses desta informação — que poderia ter sido inserida em nota introdutória à edição portuguesa — contribui para cercear a grande validade operativa deste ensaio, sobretudo num meio como o nosso em que autores fundamentais (Frederick Antal, por exemplo) continuam a ser ignorados, correndo-se assim o risco de uma deficiente abordagem do livro «*História de Arte e Movimentos Sociais*» por falta de adequado enquadramento bibliográfico (3).

Nicos Hadjinicolaou é um historiador de arte natural de Salónica (1938), formado em universidades de Berlim, Friburg e Munique, radicado em

Paris a partir de 1965 na École Pratique des Hautes Études. Intelectual marxista, que desenvolve a sua investigação com fidelidade ao conceito generativo da luta de classes na perspectiva de Nicos Poulantzas (4) e de Louis Althusser (5), pretende em «*Histoire de l'art et lutte des classes*» repensar o *objecto da ciência da história de arte*, através da definição e introdução de uma série de conceitos ideológicos em geral excluídos da metodologia «universitária», caso do *conceito de ideologia imagética*, sobre o qual adiante me deterei como peça essencial desta reflexão dialéctica.

As teses de Hadjinicolaou foram por ele próprio posteriormente desenvolvidas, tanto numa importantíssima comunicação apresentada ao «*Colloque Pierre Francastel*» em 1974 (6) como num artigo saído na revista marxista «*Histoire et Critique des Arts*» em 1977 (7), anunciando-se entretanto a edição de ensaio de maior vulto sobre «*La lutte des classes em France dans la production d'images de l'année 1830*».

Que validade poderá advir, para uma nova metodologia científica na disciplina da História de Arte, dos conceitos avançados por N. Nadjinicolaou? Como poderemos articular o objecto da História de Arte, enquanto ciência, face ao conceito operativo de *ideologia imagética*? Sob que metodologia será possível superar os limites obsoletos de uma História de Arte tradicionalista e burguesa, sem se resvalar para o dogmatismo também obsoleto do «marxismo vulgar» (8)? Enfim, como é que a historiografia de arte portuguesa se pode situar, em termos teóricos

e metodológicos, e em termos de desejável *modernização*, face a estes conceitos?

Algumas questões, prioritárias decerto, que exigem serena reflexão... Que as presentes observações possam estimular e aprofundar o debate, tal o objectivo agora visado.

2. «Os objectivos da disciplina da História de Arte não são, a despeito de todas as aparências e convicções estabelecidas, nem o artista-produtor de obras de arte, nem as obras propriamente ditas na sua sucessão cronológica, mas sim os «estilos». O objecto da História de Arte (*encarada, naturalmente, em termos científicos*), é a análise e a explicação dos estilos entendidos como ideologias *imagéticas*» (9). Assim sumaria N. Hadjinicolaou os resultados da sua reflexão marxista no domínio da História de Arte, «recuperando» das velhas mas sempre actuautes contribuições de Antal a sua definição de «estilo»: «combinação sempre específica de elementos formais e temáticos da imagem, combinação essa que é uma das formas particulares da ideologia de uma classe social (10).

Com o sentido nesta perspectiva de trabalho que fazemos nossa, o autor avança o conceito de *ideologia imagética* como objecto fulcral de análise e do discurso do historiador, considerando a seguinte definição para o novo conceito operacional que propõe: por ideologia imagética entende-se, não um conjunto de representações metafóricas, mas, em sentido estrito, uma combinação específica de elementos formais e temáticos da margem através da qual os homens exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência, combinação que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe» (11).

Este conceito de «ideologia imagética» — que «poderá ter função operacional útil», conforme reconhece José-Augusto França na mais pertinente recensão crítica que entre nós se escreveu sobre o livro de N. H. (12) — permite ultrapassar em profundidade de análise as concepções de História de Arte dominantes, e vem redefinir com maior pertinência o objecto próprio desta disciplina, abordada em situação de ciência.

Assim se atinge a seguinte formulação perfeitamente revolucionária: «podemos agora substituir a antiga palavra de ordem burguesa dos anos 20 'a história de arte é a história dos estilos' pela seguinte palavra de ordem — *a história da produção de imagens é a história das ideologias imagéticas*» (13).

Toda a primeira parte de *Histoire de l'art et lutte des classes* é dedicada a uma refutação minu-

ciosa das diversas concepções da «história de arte burguesa» sobre o objecto da disciplina da História de Arte. A «história de arte como história dos artistas» (14), a «história da arte como parte da história das civilizações», a «história da arte como história das obras de arte», são *obstáculos* à evolução de uma História de Arte em moldes científicos, e naturalmente inserem-se nos programas de uma ideologia burguesa. Tratando-se de uma constatação evidente, parece-me positivo (e corajoso) que ele a desenvolva com esta profundidade, ainda que de modo esquemático.

José-Augusto França considera que «a historiografia que N.H. reprova (com a sua carga psicológica, psicanalítica, espiritualista, culturalista, formalista ou mesmo estruturalista) está cientificamente posta de parte, não por razões de estratégia ideológica que são as suas, mas por razões de uma evolução científica dos métodos que tendem a uma globalização sociológica do que pode chamar-se *«facto artístico»*. Que isso possa ser feito de uma «posição de classe» (acusação lançada sobre as cabeças de Focillon, Panovsky, como de Francastel), parece raciocínio por demais imediato que nada adianta ao estudo real dos problemas» (15) ... Mas quando, todavia, se verifica que a História de Arte tradicionalista, academizante e burguesa, continua a evolucionar os seus métodos de trabalho (como sucede, nomeadamente, em Inglaterra e em França) (16) — isto apesar da profunda estagnação teórica que a limita e da confortável passividade cultural em que se situa —, não se me afigura inútil, antes pelo contrário, sublinhar sempre o esvaziamento teórico e conceptual desta historiografia de arte, veiculada da ideologia burguesa.

N. Hadjinicolaou consegue, ao longo de cinquenta páginas (caps. II, III e IV), assinalar a clara distanciação de uma História de Arte burguesa. Estão em causa método de investigação — uma ciência só pode operar em termos de *globalização*, de polivalência (17) —, estão em causa conceitos de «valorização» — a produção artística de cada «época» e «situação cultural» só pode ser abordada de modo alargado, i.e., não se restringindo às chamadas «obras-primas» —, está em causa o próprio objecto da disciplina.

Mas o facto de o objecto da História de Arte entendida em termos científicos ser muito mais profundo que os conceitos dominantes na historiografia tradicionalista, não pode conduzir o investigador probo a ignorar os contributos saídos de sistemas ideológicos ou conceptuais diferentes, quando válidos. Hadjinicolaou tem disso consciência, ao sublinhar que «a tarefa do historiador que considera a história da arte como uma disciplina do materia-

lismo histórico consiste precisamente (para o caso, evidentemente, em que novas investigações empíricas não se revelam necessárias) em recuperar os elementos de conhecimento que se encontram nas interpretações burguesas e em lhes dar um lugar novo dentro de um novo conjunto» (18).

Esta atitude de crítica permanente da historiografia existente não é uma cedência; não limita antes pelo contrário estimula, a acção do historiador de arte marxista. Dar relevância às investigações positivas que a historiografia tradicionalista vai revelando, inserindo-as num novo *conjunto globalizante*, eis uma das tarefas que cabem à História de Arte preconizada por Hadjinicolaou.

A análise dos «estilos» entendidos como *ideologias imagéticas*, preconizada em *Histoire de l'art et lutte des classes*, implica todo um programa de pesquisas, de análises e de inquéritos que assenta, essencialmente, na iconografia e na «leitura» exaustiva das obras particulares. É neste sentido que N. Hadjinicolaou avança, a rematar o volume, toda uma elaborada série de pistas de abordagem — de estrutura e de conjuntura —, que resta pôr à prova em futuros trabalhos de investigação (19).

Naturalmente que a «largueza científica» preconizada pelo historiador, na sua globalização dos fenómenos e «situações» artísticas consideradas, não pode deixar de impor um trabalho *sistemático* e *polivalente*: assim, o investigador deverá «apropriar-se dos conhecimentos produzidos pelas outras ciências sociais relativos ao período histórico ao qual pertence a ideologia imagética que está a estudar, mesmo que, imediata e implicitamente, não faça uso deles no seu texto: a *história económica* e a *história política*. Mais particularmente, ele deve apropriar-se dos conhecimentos fornecidos pelas ciências que tratam das outras «regiões» do nível ideológico (sobretudo da «região» religiosa, da «região» filosófica e da «região» literária).

Ou seja, e tendo sempre presentes as necessárias precauções metodológicas, ao historiador de arte importa o estudo exaustivo dos dois «quadros» seguintes, que conferem cientificidade ao objecto da sua pesquisa:

a) as relações sociais, económicas, políticas e ideológicas, durante a «situação» histórica sobre que investiga; e

b) as ideologias imagéticas de uma formação social durante a referida «situação».

Esta concepção, que impõe como tarefa principal do historiador de arte a *análise das obras em si* (sem critérios apriorísticos de «valorização», sempre perigosos (20), vem ultrapassar em muito as con-

cepções «economicistas» da História de Arte que «explicam» as obras de arte apenas pela sua relação com as forças produtivas. Ora o facto de se abordar, justamente, a produção artística como reflexo da sociedade em que foi criada não pode reduzir a investigação a um estudo do mecenato (21). Os resultados obtidos pelos historiadores que se inserem nesta concepção — «marxismo vulgar» — não têm sido mais satisfatórios do que os obtidos pela História de Arte burguesa, podendo até afirmar-se, em abono da verdade, que muitas vezes o são menos (em termos pontuais de investigação publicada, análises de obras, monografias de artistas, etc., etc.). Daí a razão, e a justificação, de todo um capítulo de *Histoire de l'art et lutte des classes* onde se refutam as teses «economicistas» que se reclamam, indevidamente, do marxismo (22).

3. É sempre tentador para o estudioso procurar o(s) significado(s) da obra de arte fora dela, seja na vida religiosa ou social da época, seja na literatura coeva ou nos factos políticos, com pretensão fundamento numa *coerência da cultura*. A evidência das relações que tais fenómenos acabam por ter com a obra de arte particular pode satisfazer o investigador e criar ilusões sobre o *objecto* da História de Arte — mas o que acontece de facto é que, nesta perspectiva, a «leitura» analítica da obra de arte acaba por ser remetida para planos secundários (23). Assim tem funcionado, na disciplina da História de Arte, o «marxismo vulgar». Tão nefasto, como a História de Arte burguesa, para um desenvolvimento científico desta disciplina...

Hadjinicolaou parte da constatação de que as investigações marxistas têm, um «atraso considerável», o que explica aliás «devido ao facto de nos países capitalistas outras investigações (de economia, de política ou até de literatura, devido à sua difusão popular) terem sido consideradas prioritárias e terem canalizado para elas quase exclusivamente os esforços dos marxistas, durante décadas» (24).

A predominância das concepções do «marxismo vulgar» sobre as investigações marxistas deve-se, segundo N.H., a duas «confusões» de peso, ambas intimamente ligadas e que correspondem a uma ideologia estética sobredeterminada por uma ideologia política: «1. A confusão entre as exigências de «uma arte» militante, indispensável para a luta ideológica do presente (mas que, longe de ser imposta, apenas pode ser o resultado de uma necessidade de intervenção sentida com toda a liberdade pelo artista), e as exigências relativas à explicação das imagens do passado; 2. A identificação do «realismo» com uma escola artística determinada» (25).

As concepções de «marxismo vulgar» em História de Arte passam ao lado das diferenças entre o nível político e o nível ideológico — melhor, a especificidade do nível ideológico — e, reduzem por isso a sua investigação à «história» e «exaltação» das obras do passado que têm assuntos políticos considerados progressistas (ou de artistas cuja vida se pode considerar «progressista») vulgarização esta que acaba por não ter em consideração a especificidade de cada «período histórico» (26).

Estas teses, que N.H. dissecava partindo da análise de casos concretos, foram determinantes com Jdanov e, durante a era estalinista, tiveram cariz oficial. E, contudo, a Revolução de Outubro abriu caminho a uma série notável de inovações teóricas e metodológicas no campo da História de Arte (27). Os jovens historiadores russos, imediatamente após 1927, tinham iniciado um profundo trabalho de revisão sobre os processos metodológicos tradicionais e sobre o próprio objecto da disciplina, partindo sobretudo da experiência alemã. Numa conferência pronunciada em Petrograd por M. I. Fabrikant, em 1923, o problema da periodização da «produção artística» do passado era claramente posta em novos moldes, com incidência na necessidade da *interdisciplinidade* para a abordagem científica das obras de arte. A partir de 1920, ainda em Petrograd, Ossip Brik impulsionava o funcionamento de um «Instituto de cultura» no qual os historiadores de arte reviam a essência da sua actividade juntamente com linguistas e etnólogos, num ambiente de salutar polivalência, tanto mais de assinalar quando, na Europa ocidental, os contactos interdisciplinares eram então quase inexistentes (28). À frente do Comissariado do Povo da Instrução, até 1929, Anatóli Lunatcharsky (1875-1933) desenvolvia uma ampla actividade de apoio aos artistas e intelectuais da República Soviética, ao mesmo tempo que dinamizava a inventariação dos valores do património russo e incentivava os progressos da investigação científica (29).

De Lunatcharsky respigo, um tanto à margem, as seguintes afirmações (que tão longe estão, sem dúvida, de qualquer posterior «vulgarização» pseudo-marxista): «É falsa a crença de que é inútil ou, inclusivamente, prejudicial, alargar às massas o conhecimento da arte não socialista. (...) A arte reflecte, através da personalidade de um homem, a vida social da humanidade. Esta vida social — em todos os tempos, em qualquer povo — leva a marca da classe dominante ou o reflexo da luta de classes pelo poder (...) Portanto, como consequência, não deveremos chegar à conclusão de que há que dar a conhecer a arte do passado ao proletariado e ao campesinato somente na medida da proximidade

do conteúdo das obras passadas com o conteúdo que reina na alma do proletário? Creio que há que protestar por todos os meios contra tal tratamento «pedagógico» das massas populares. Estou absolutamente convencido, e isso foi-me ensinado pela experiência, de que as autoridades saídas das massas nunca manifestaram semelhante atitude, ativa e tutelar...» (30). Na mesma perspectiva, a intervenção de Lénine no Congresso do *Proletkult* em Outubro de 1920: «O marxismo conquistou a sua significação histórica universal como ideologia do proletariado revolucionário porque não repudiou de modo algum as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de desenvolvimento do pensamento e da cultura humanos» (31).

A utilização *dogmática* da noção de «realismo» e do conceito de «luta de classes» no domínio artístico, patenteada nas concepções jdanovistas e, de uma maneira geral, nas propostas de trabalho do «marxismo vulgar», afastam-se naturalmente do terreno científico e dificultam a abordagem da História de Arte como disciplina particular do materialismo histórico. As concepções «marxistas» ditas liberais já nos referimos (8). Umás e outras concepções, conforme tenta demonstrar N. Hadjinicolaou, equivalem-se às concepções burguesas da História de Arte e impedem um desenvolvimento científico desta disciplina autónoma.

Por tudo isto, a redifinição do objecto da História de Arte como *análise e explicação do que constitui a essência da história das artes: os estilos entendidos como ideologias imagéticas*, surge como autenticamente inovadora. Nessa perspectiva, a disciplina pode ser visionada com perfeita autonomia e carácter científico (forma de aplicação específica do materialismo dialéctico a uma disciplina particular do materialismo histórico). Aqui reside a importância das teses de N. Hadjinicolaou. Resta pôr à prova a função operacional do programa assim definido, apesar de nos capítulos «práticos» de *Histoire de l'art et lutte des classes* o autor não conseguir ser totalmente demonstrativo.

4. De facto, se o livro de Nicos Hadjinicolaou consegue refutar de maneira irrecusável as concepções dominantes na disciplina da História de Arte (sejam as concepções burguesas e tradicionalistas, sejam as concepções pretensamente «marxistas», já nos capítulos dedicados à aplicação pontual do programa avançado a «demonstração» prática é mais superficial.

Tratando sobretudo de pinturas dos séculos XVII,

XVIII e XIX, N. Hadjinicolaou negligencia nas suas «leituras» aspectos como a *disposição espacial*, a distribuição policroma, o ritmo das composições, o *espaço* para onde a peça foi concebida — em favor de uma relevância das condições da encomenda da obra, origem de classe e ideologia de classe do cliente, etc. O «aviso» do autor («não se devem ler as passagens que se seguem como se se tratasse das aplicações da nossa concepção da análise da ideologia imagética das obras particulares...») (32) não atenua, a meu ver, todo o desenvolvimento de um raciocínio analítico que se queda muito aquém do programa defendido, o qual é, em linhas genéricas, o seguinte:

1.<sup>a</sup> fase de abordagem do objecto da ciência da História de Arte: *a ideologia imagética de uma obra particular* localizada, datada e identificada, esclarecida quanto à origem de classe e ideologia de quem a encomendou, relacionada com a conjuntura ideológica do seu tempo e com a ideologia imagética colectiva.

2.<sup>a</sup> fase: *a estrutura da ideologia imagética de uma classe* («qualquer ideologia é historicamente determinada no tempo»), evidenciando a relação existente entre a ideologia imagética em causa e a ideologia global de uma classe social.

3.<sup>a</sup> fase: *a história da ideologia imagética de uma classe*, explicando a génese de uma ideologia imagética, a sua evolução e sobrevivência.

4.<sup>a</sup> fase: *as ideologias imagéticas numa formação social durante um período histórico* («o princípio da periodização é sempre exterior à história das ideologias imagéticas, devido à constante determinação desta região por uma outra região do nível ideológico (por exemplo, região da ideologia política ou região da ideologia religiosa) e de um modo directo ou indirecto de todo o nível ideológico pelo nível económico»), explicando as ideologias globais das classes sociais e a sua relação como as ideologias imagéticas existentes, etc.

5.<sup>a</sup> fase: *as ideologias imagéticas de uma época da história da humanidade*, justificando os critérios segundo os quais as ideologias imagéticas diferentes, que se sucederam e coexistiram durante uma «situação», se relacionam com a época de um modo de produção.

Programa ambicioso, sem dúvida, que naturalmente permitirá situar e definir cientificamente o *objecto* da disciplina, como o próprio N. Hadjinicolaou sublinhou na sua importante comunicação ao *Colloque Pierre Francastel* em Maio de 1974 (33). Resta testar, prudentemente, os referidos *níveis* programáticos, porventura na anunciada tese *La lutte des classes en France dans la production d'images de l'année 1830*, ou noutros estudos pontuais que entretanto surjam, aplicados à especificidade de «situações» de produção artística. A conceptualização inerente à tese da «ideologia imagética» como explicação da «produção de imagens» bem poderá, aliás, ser aplicada com sucesso a outros ramos de produção artística, caso da arquitectura, da ourivesaria, da talha, etc., bem como a outros ramos da actividade cultural. A «impossibilidade» a que se refere Hadjinicolaou quando constata que «é impossível encontrar os conceitos mais elementares nas «ciências» que tratam dos domínios ditos «artes» pela ideologia burguesa (sobretudo na história da música, na história da pintura, na história da arquitectura, na filosofia da arte, na estética ou, até mesmo, na sociologia da arte)» (34), torna necessária a reelaboração desses conceitos de base, de modo científico. O facto de o autor se deter apenas na «produção de imagens» (pintura, gravura, desenho, escultura) — e o seu contributo é, sem dúvida, inestimável —, não significa que se não possa proceder a uma reelaboração de conceitos noutras «zonas» da disciplina da História de Arte.

N. Hadjinicolaou desenvolve no seu livro uma análise (infelizmente muito sumária, como afirmei) de algumas pinturas que exemplificaram diversos tipos de ideologias imagéticas colectivas. O «*Retrato Equestre do Conde Potocky*» (1781). «*A Morte de Marat*» (1793), «*Madae Récamier*» (1800) e «*Madame Morel de Tangry e suas filhas*» (1818) — todos de David — são peças que, embora saídas de um único produtor de imagens, pertencem a diversas ideologias imagéticas: «ideologia imagética barroca», «ideologia imagética da burguesia revolucionária», «ideologia imagética do Directório» e «ideologia imagética da burguesia da Restauração».

O «*Rapto de Prosérpina*» (c.<sup>a</sup> 1632) e o «*Retrato equestre de Frédéric Rihel*» (1663), ambos de Rembrandt, pertencem à «ideologia imagética barroca na sua manifestação holandesa», apesar de mais de trinta anos que os separam, mas já no «*Retrato de Jan Hermansz Krul*» (1663) o mesmo Rembrandt se integra na «ideologia imagética da burguesia holandesa do Século XVII», e no «*Regresso do*

*filho pródigo*» (c.ª 1660) este pintor pertence já à «ideologia imagética da burguesia protestante-ascética holandesa do Século XVII».

Independentemente do maior ou menor rigor da terminologia utilizada (que terá, com o avanço de estudos nesta perspectiva, de ser posta à prova e reformulada), N. Hadjinicolaou mostra a evidência quão alietório se torna falar de «estilos de artista» e desenvolver toda uma investigação nesse sentido, desgarrada das «situações» concretas que estão na origem das obras particulares. A história da produção de imagens clarifica-se nesta nova perspectiva de «leitura» (com as precauções metodológicas que se recomendam); a obra de arte (isto é, a *superestrutura*, em termos marxistas) aparece, em última instância, determinada pela base socioeconómica e pelo sector ideológico que a «provoca», sem perder contudo a sua autonomia relativa nem o seu papel dinamizador no «meio» (toda a ideologia imagética colectiva tem a sua origem particular...).

Uma última distinção é dada por N. Hadjinicolaou com a introdução do conceito de *ideologia imagética crítica*, ideologia essa que implica uma atitude crítica do artista para com o tema representado. O «*Rapto de Ganimedes*» (1635) de Rembrandt é um desses casos particulares. Integrado na «ideologia imagética do barroco holandês», este painel afasta-se do tema mitológico específico (o rapto do efebo Ganimedes por Júpiter apaixonado em forma de águia) e opera uma crítica radical através da imagem, que o autor explica em função da ideologia da burguesia holandesa calvinista ou menonista. «A imagem produzida por Rembrandt» — afirma Hadjinicolaou, após sublinhar aspectos caricatos ou pungentes da composição — «tem a particularidade de criticar um assunto típico da ideologia imagética barroca, fazendo ela própria parte dessa mesma ideologia. Esta crítica de dentro é, no entanto violenta e impiedosa: visa e atinge os mais altos valores» de uma classe, o centro nervoso da sua ideologia, mostrando-nos assim a intensidade da luta ideológica de classes na Holanda, na altura da sua produção» (35). O confronto da «irreverente» tela de Rembrandt, «paródia grotesca» contra a moralidade da herança antiga, com a gravura de Nicolas Beatrixet representando o mesmo tema (meado do Século XVI) em plena fidelidade à descrição de Ovídio nas *Meta-*

*morfoses*, mostra-nos bem o pendor crítico da imagem produzida por Rembrandt.

Outros exemplos de ideologia imagética crítica são-nos dados pelo «*Casamento à moda (o Contrato)*» de Hogarth (1745) ou pela «*Marquesa de la Solana*» de Goya (1794-95): ambos representando ideologias imagéticas de uma classe que as imagens criticam, através da ideologia moral de uma outra classe.

5. Qual o impacto, a utilidade operacional, que uma tradução como «*História de Arte e movimentos sociais*» (Edições 70) vai ter, em 1981, nos meios historiográficos portugueses? O livro, assim apresentado «a seco», apesar da importância das teses introduzidas e do terreno frágil em que nelas intervem, está naturalmente a conhecer sucesso polémico, que o próprio tema e as carências teóricas dos estudiosos portugueses (sempre ávidos de informação modernizante) explicam. Mas, nos círculos de «iniciados», nos meios universitários, nas mãos dos estudiosos que se reclamam do marxismo, nas estantes dos investigadores, quem colherá frutos das pistas abertas por Nicos Hadjinicolaou?

A questão é demasiado fulcral para serem analisada neste momento, e prende-se com a estagnação de uma disciplina (em termos históricos, teóricos e metodológicos), da qual só há relativamente poucos anos se vai emergindo de forma positiva, quer em investigação produzida quer em docência universitária. A História de Arte portuguesa tem sido sempre dominada *grosso modo*, por conceitos esgotados, metodologias obsoletas, noções desprovidas de validade científica, que resistem à acção renovadora:

a) ainda continuam a desprezar-se as obras ditas «menores» em proveito das «obras-primas»;

b) analisam-se as obras de arte como produto de «génios» criadores», desinseridas das «situações» específicas em que tais monumentos ou peças foram produzidos;

c) o binómio «arte/conteúdo» (falso binómio) continua a ser utilizado na (pretensa) abordagem crítica das peças;

d) ignora-se a produção não-erudita e popular;

e) analisa-se (de modo aparentemente «inofensivo», através de belíssimos álbuns só acessíveis a alguns raros privilegiados do «mercado artístico») a «arte pela arte» com desprezo pelo contexto e pela *ideologia imanente* das obras;

f) espartilha-se a «história de arte» dentro de esquemas rígidos, fechados e não-aglutinados; etc., etc.

Estes alguns dos aspectos e objectivos dominantes na História de Arte que se faz geralmente entre nós, já com uma longa tradição de trabalho acadêmico, muita das vezes útil na investigação apreendida e na análise de «situações» particulares, mas que não pode operar naturalmente em *termos científicos*, avessa como é à *interdisciplinariedade*, e restringida como está a uma (confortável) passividade cultural. (36)

A questão é esta: como vão os estudiosos portugueses reagir aos conceitos avançados por Nicos Hadjinicolaou, que «mudam» na sua essência o objecto próprio da História de Arte: as *ideologias imagéticas*? Como poderemos acompanhar o seguinte raciocínio dialéctico do autor?: «todos os caminhos que nos conduzem ao conhecimento deste objecto passam pela análise e pelo conhecimento do «estilo» das obras particulares. Para o historiador de arte e para a História de Arte, como para qualquer espectador, amador, snob, seja profano ou conhecedor, tudo começa e tudo acaba (para recomeçar de seguida) com o defrontar da obra de arte individual e única: o conhecimento e o prazer, o prazer do conhecimento e, se ousar dizê-lo, o conhecimento do prazer. *Todos os caminhos começam diante das obras individuais, pelo que a análise e a explicação das ideologias imagéticas, dos estilos colectivos, só se pode processar através da análise do que compõe os «estilos» colectivos; as obras individuais»* (37).

Daí o isolamento provável a que este livro pode vir a ser votado nos meios modernizantes da historiografia da arte portuguesa, à míngua de obras de enquadramento, e porque lançado desta forma, sem precauções de preparar um terreno que se sabe a-priori hostil a todas as investidas sérias desenvolvidas no seio do materialismo histórico.

Daí, também, a razão e a função deste (longo) conjunto de reflexões sobre as teses de Hadjinicolaou — que afloram tão-só o problema (38) —, na esperança de estimular o debate em torno dos novos conceitos introduzidos.

*Albufeira e Algés, Agosto de 1981*

(1) Nicos Hadjinicolaou, *História da Arte e Movimentos Sociais*, Edições 70 (série «Arte e Comunicação»), s/data (1981). Tradução de António José Massano.

(2) N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Éditions François Maspero/textes à l'appui (Paris, 1973), 212 pp., 32 ill.

(3) E assim se compreendem algumas críticas (?) levemente formuladas sobre o livro, por exemplo a que foi inserida no *Jornal de Letras* (4-8-1981), assinada S. L.: «...Hadjinicola ou varre previamente a cena ao demonstrar que tudo o que se tem feito em história de arte correspondente a inaceitáveis manifestações de ideologia burguesa (...) ou do marxismo vulgar. Tãmanha segurança faz-nos tremer — mais pelo próprio marxismo e pelo autor do livro do que pelo destino de uma ideologia burguesa que poderá ser mais reforçada do que abalada de certas execuções sumárias» (!).

(4) Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales* (Maspero, Paris, 1968). Trad. port., Portucalense Editora.

(5) L. Althusser, *Pour Marx* (Maspero, Paris, 1965). As definições althusserianas de «classe social», «luta de classes» e «ideologia» facilitam a concepção da teoria da História de Arte como forma de aplicação específica do materialismo dialéctico a uma disciplina particular do materialismo histórico, clarificando o discurso de N.H. e o próprio conceito de «ideologia imagética».

(6) N. Hadjinicolaou, «L'object de la disciplina de l'histoire de l'art et le temps de l'histoire des arts», *Colóquio/Artes*, Abril de 1974, n.º 17, pp. 17-20.

(7) N. Hadjinicolaou, «La Fortune Critique et son sort: sur le problème de l'appréciation des oeuvres d'art», *Histoire et Critique des Arts*, n.º 3 (Paris, 1977), pp. 7-15.

(8) O «marxista vulgar», variante dogmática que visiona a criação artística exclusivamente em função dos interesses económicos ou políticos de uma classe (posição de Anárei Idanov e de outros «teóricos» estalinistas), é pertinentemente dissecado no cap. V do livro de Hadjinicolaou, onde nomeadamente se contrapõe a atitude científica (marxista) de Frederick Antal (bem como a de Bertold Brecht face ao «realismo socialista») às atitudes dogmáticas que na era estalinista imperaram no domínio artístico.

Mas também as posições «marxistas liberais», que negam carácter de classe às criações culturais, expressas por exemplo em Roger Garaudy (*D'un réalisme sans rivages*, éd. Plon, 1963), são analisadas criticamente por N. Hadjinicolaou, na medida em que igualmente «se afastam do materialismo histórico, única teoria capaz de fundar cientificamente uma história da produção de imagens».

(9) N. Hadjinicolaou, in *Colóquio/Artes* (1974). O objecto da disciplina, tal como N.H. o formula, e o conceito

de «produção de imagens», sugerem ao crítico de arte marxista Jean-Pierre Sanchez (em *Histoire et Critique des Arts*, n.º 9/10, pp. 49-87) alguns reparos. A este aspecto voltaremos adiante...

(10) Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1948).

(11) N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, p. 106.

(12) José-Augusto França, in *Colóquio/Artes*, n.º 16, 1974, p. 76.

(13) N. Hadjinicolaou, *ob. cit.*, p. 108.

(14) «O estudo monográfico de artistas só se legitima na condição de ser conduzida de maneira a contribuir para o conhecimento do objecto da história da arte: as ideologias imagéticas» (*ob. cit.*, p. 45).

(15) José-Augusto França, in *Colóquio/Artes* n.º 16, p. 76.

(16) A História de Arte tradicional continua a operar com resultados impressionantes: pretende-se reconstituição do passado, e renova a sua metodologia, descobrindo artistas, revelando e restaurando obras, organizando grandes exposições (cfr., por exemplo, o catálogo *Georges de La Tour* (Paris, 1972), org. por Jacques Thuiller, autêntica «exposição-manifesto» desta concepção de historiografia). Mas à margem, naturalmente, passa toda uma análise dos «estilos» iminentes às peças, em relação globalizante com o movimento social coevo e, com as tendências da «produção de imagens» e do seu mercado, etc., etc....

(17) Vitor Serrão, «Situação presente da historiografia da arte em Portugal», *Diário de Notícias*, 19-8-1980.

(18) N. Hadjinicolaou, *ob. cit.*, pág. 162

(19) N. Hadjinicolaou, *ob. cit.*, pp. 197-211.

(20) «O conceito de ideologia imagética não contém em si nenhuma valorização. Qualquer imagem, seja considerada «grande» ou «menor», esteja em depósitos ou exposta em salas de museu, caracteriza-se essencialmente pela ideologia imagética a que pertence. Há que evitar as associações de espírito que nascem de uma certa concepção da arte como sendo a acumulação das grandes obras artísticas» (*ob. cit.*, p. 192).

(21) O que não é o caso de Frederick Antal, cujas abordagens do mecenato (seja no caso da pintura florentina do século XIV e XV, seja no caso da pintura maneirista italiana) não detém, evidentemente, uma visão meramente «economicista» de História de Arte. N. Hadjinicolaou é, aliás, responsável pela edição de um inédito de Antal, precedido de valiosa introdução analítica: *La Pittura Italiana tra Classicismo e Manierismo* (Editori Riuniti, Roma, 1977).

(22) N. Hadjinicolaou, *ob. cit.*, pp. 77-88.

(23) A. Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique* (éd. Norman Béthune. Paris, 1970).

(24) N. Hadjinicolaou, *ob. cit.*, p. 77.

(25) Idem, *ibidem*.

(26) Contra esta posição de dogmatismo se pronunciaram numerosos intelectuais marxistas, caso de Bertold Brecht (*Écrits sur la littérature et l'art*, L'Arche, Paris, 1970) ou de Max Raphael (*Prehistoric Cave Paintings*, New York, 1945). Para este último autor, as formas artísticas «têm necessariamente raízes económicas, sociais, políticas, morais e religiosas que se exprimem, representam e revelam através das formas: se essas formas actuam por sua vez, novamente, sobre as suas raízes, e contribuem, por conseguinte, para a sua transformação».

(27) Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau* (éd. Champ Libre, Paris, 1972).

(28) Andrei Boris Nakov, «Pour une nouvelle méthodologie», introdução a G. Kubler, *Formes du temps. Pemarkes sur l'histoire des choses* (éd. Champ Libre, Paris, 1973).

(29) Sobre Lunatcharsky e a sua acção, vide: Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution* (Payot, Paris, 1975) [tradução port. de José Saramago (Moraes Editores, 3 vols., 1976)].

(30) Lunatcharsky, *As Artes Plásticas e a Política na URSS* (editorial Estampa, Col. «Teoria», Lisboa, 1975), pp. 96 e 98.

(31) V. I. Lénine, *Obras Escolhidas*, vol. 3 (Edições Avante!, 1979), p. 398.

(32) N. Hadjinicolaou, *ob. cit.*, pp. 116-117.

(33) Idem, in *Colóquio/Artes*, n.º 17, pp. 17-20.

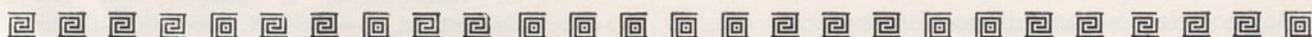
(34) *Histoire de l'art et lutte des classes*, p. 7.

(35) *Idem*, p. 181.

(36) Nesta perspectiva, vide: Dagoberto L. Markl, «O historiador de arte enquanto escritor», *o diário*, 22-2-1981.

(37) N. Hadjinicolaou, in *Colóquio/Artes* n.º 17, p. 18.

(38) O longo texto de Jean-Pierre Sanchez («Que faire de l'idéologie en histoire de l'art?», *Histoire et Critique des Arts* n.ºs 9-10, Paris, 1979, pp. 49-87), que pretende analisar as teses de Hadjinicolaou numa «posição althusseriana» assumida a par e passo, refuta alguns aspectos inerentes à noção «produção de imagens» que ele formula sobre o objecto da disciplina, e outros aspectos particulares do seu discurso conceptual. A ele voltaremos em próxima reflexão mais detalhada sobre o conceito «ideologia imagética».



# Colóquio APOM/81

## Museus Portugueses

### Cultura e Actualidade

---

Realizou-se entre os dias 1 e 5 de Outubro, no Museu de Lamego, o 6.º Colóquio da Associação Portuguesa de Museologia (APOM). Tal como nas anteriores reuniões que agrupam, uma vez por ano, os sócios e especialistas convidados dedicaram-se estes dias ao estudo e análise da problemática museológica Portuguesa e à visita aos Museus e Monumentos da Região.

O Colóquio APOM/81 teve dois temas principais: o Museu da Região, sua definição e âmbito, e a Informática ao serviço dos Museus.

Com a participação do Instituto Português do Património Cultural foi para o primeiro tema convidado a falar o Senhor Jean-Maurice Rouquette, Conservador dos Museus de Arles (França) que descreveu em pormenor a constituição e funcionamento do Museu da Camarga vasta área geográfica, natural e humana de características muito especiais que tendia a degradar-se caso não fosse recuperada pela própria população orientada pelos conservadores.

Falou igualmente a convite, o Senhor Arquitecto Fernando Pessoa da Secretaria de Estado do Ambiente que expôs os planos elaborados para a constituição do Ecomuseu da Serra da Estrela destinado a salvar a riqueza natural, artesanal e etnológica daquela região, assim como a constituir um museu onde se demonstrassem aspectos mais importantes da área e se expusessem objectos característicos.

A Embaixada da Suécia deu igualmente a sua colaboração, convidando a especialista Gunilla Cedre-

nus do Centro de Documentação de Arte Contemporânea de Estocolmo a apresentar uma comunicação sobre a recolha de materiais da vida actual para os museus do futuro.

As conclusões sobre este ponto foram as seguintes:

- 1.1 — Que o conceito de Ecomuseu seja reconhecido como podendo originar formas de expressão museológicas muito válidas como museus de região, de grande interesse cultural e pedagógico.
- 1.2 — Que ao Ecomuseu projectado para a Serra da Estrela seja dado todo o apoio das Entidades Oficiais, pois que a sua concretização representa uma experiência museológica muito válida.
- 1.3 — Que as Conclusões do Colóquio APOM/81 sejam transmitidas aos Membros do Governo e a todas as Entidades a quem possa interessar a problemática dos museus.

2 — Dado o interesse fundamental que um Museu Nacional de Etnologia tem para assegurar a cobertura etnológica do País, propõe-se pedir aos Senhores Ministros da Educação e Universidades e da Coordenação Científica:

- 2.1 — A sua imediata intervenção para que o Museu de Etnologia de Lisboa seja pro-

vido de meios necessários para abrir ao público, no mais curto espaço de tempo.

2.2 — Que seja provido de meios materiais e humanos necessários à continuação dos seus objectivos de investigação etnológica e etnográfica para formação de um Banco Central de Dados.

3 — Considerando a sobrecarga de cadeiras teóricas existentes no curriculum do Ensino Secundário actual, considerando que, apesar de estar previsto na respectiva legislação, não tem sido dado o devido relevo, à disciplina de Educação Visual, que tanta importância tem no desenvolvimento da sensibilidade dos alunos, propõe-se que a APOM chame a atenção do Ministério da Educação e Universidades, para que:

3.1 — Seja aumentado para 4 horas semanais o tempo da disciplina de Educação Visual.

3.2 — Seja incluído no curriculum escolar, um espaço para visitas de estudo

4 — Propõe-se que a Direcção da APOM tome as medidas julgadas necessárias a fim de aconselhar ao Ministério da Administração Interna:

4.1 — A criação, em cada Câmara Municipal do País, de uma comissão em substituição das extintas Comissões de Arte e Arqueologia. Nesta Comissão, cujo âmbito deve ser mais vasto do que o das extintas, incluir-se-iam:

a) Nos grandes municípios: historiadores, historiadores de arte, arqueólogos, geólogos, arquitectos, urbanistas, arquitectos-paisagistas, museólogos, etnólogos, representantes das associações de defesa do património, etc.

b) Nos municípios menores: uma representatividade proporcional.

As Recomendações foram as seguintes:

1. Que os Museus Regionais e os outros existentes no País possam ser aproveitados, para cumprir essa função de procura de identidade da sua região a simultaneamente realizações de carácter mais alargado de nível nacional e universal.

2. Que sejam promovidas, pela Direcção da APOM, junto do Secretariado da Reforma Administrativa e do Ministério da Cultura, as diligências que se entende mais conveniente, no sentido de que sejam consideradas no articulado dos diplomas legais respeitantes à nova divisão administrativa em regiões, as disposições indispensáveis à criação dos Museus de Região e suas atribuições, de modo a tornarem-se em realidades, os desejos e aspirações que formulámos.

3. Que sejam com a maior urgência possível, definidos o âmbito e a vocação de cada Museu.

4. Considerando o conteúdo da conclusão 3., chama-se à atenção dos responsáveis de Museus, para incentivarem os professores dos ensinos primário e secundário, a procurar nos Museus o complemento das suas aulas.

Sobre Informática, tema de maior actualidade para a investigação e arquivos dos Museus, foram igualmente acrescentadas comunicações por especialistas.

O Senhor Dr. António Cadete do Centro de Cálculo Científico da Fundação Calouste Gulbenkian apresentou uma introdução aos métodos e sistemas de computadores; a Senhora Dr.<sup>a</sup> Helena Nicolau do Centro de Estatística da Faculdade de Ciências de Lisboa falou sobre tratamento de dados estatísticos e a Senhora Dr.<sup>a</sup> Anne de Stoop fez uma comunicação sobre elaboração de léxicos, trabalho básico para a elaboração de fichas para utilização em computadores.

A Senhora Dr.<sup>a</sup> Margarida Matias informou sobre o trabalho que se tem vindo a processar no Instituto Português do Património Cultural para a

elaboração de ficheiros centrais, com vista à utilização em informática, de todos os objectos existentes nos Museus dependentes daquele organismo.

As Conclusões sobre este segundo tema foram as seguintes:

1 — Tendo em vista a constituição de um banco de dados com a totalidade do acervo dos Museus do País, para fins de segurança, baseado em técnicas de informática, propõe-se:

1.1 — Que seja pedido à Presidente do Instituto Português do Património Cultural, a formação de um grupo polivalente (em complemento do já existente) para determinação do vocabulário indispensável ao preenchimento das fichas para computador. Sem este cuidado prévio *cor-*

*rer-se-á* o risco de futuro próximo ter de inutilizar o trabalho actual.

2 — Em relação à elaboração da ficha descritiva, para fins de utilização em informática; propõe-se que o grupo de trabalho já constituído no Instituto Português do Património Cultural, distribua por 2 ou 3 museus com colecções de temas coincidentes, o trabalho de elaboração das palavras chave, por áreas específicas a determinar pelo referido grupo.

A Recomendação foi a seguinte:

1 — Que as fichas para o computador, uma vez que o seu preenchimento exige grande conhecimento e sensibilidade sejam exclusivamente preenchidas por um especialista da matéria, nomeadamente um conservador experiente.



# Galeinía

• arte •

RUA DR. CORREIA  
MATEUS, 22-1.º  
(À FONTE LUMINOSA)  
TELEFONE 24064  
2400 LEIRIA  
P O R T U G A L

# Entrevista com o Embaixador Espanhol que negociou o regresso da «Guernica» a Espanha

**T**erminadas as obras de acondicionamento no «Casón del Buen Retiro», em Madrid, celebrou-se em 24 de Outubro, a apresentação oficial da «Guernica» na Sala Lucas Jordán. A abertura ao público foi no dia 25, dia do centenário do nascimento de Pablo Picasso.

Para que os actos solenes pudessem efectuar-se, um grupo de homens levou a efeito, durante quatro anos, toda uma longa série de acções, a todos os níveis, até que, por fim, em Setembro passado, deram o desejado fruto: a «Guernica» regressava a Espanha. Um desses homens foi o embaixador Rafael Fernández Quintanilla.

Nascido em Madrid em 1921, dedicou a sua actividade diplomática à Cultura. Foi o fundador da revista «Clavileno» e da Associação Internacional de Hispanismo. Também recentemente publicou um livro com o título «La odisea del Guernica».

Anotamos as declarações que prestou em entrevista feita por ocasião do regresso a Espanha desse quadro que classificou como «UN SIMBOLO DE LA HUMANIDAD».

*En el tiempo que lleva dedicado al «Guernica». ¿Qué opinión tiene sobre el cuadro y sobre la intención del pintor?*

El «Guernica» no es, como se ha pretendido, un cuadro político. No es un cuadro de un bando contra otro. Es un símbolo de la humanidad. El símbolo del horror y la violencia. El cuadro fue encargado por el Gobierno de la República española para una exposición universal que se celebraría en París, en 1937. No se dio a Picasso ningún tema concreto y, durante cinco meses, el pintor estuvo sin trabajar en el cuadro. A pesar de la coincidencia entre el bombardeo de Guernica (26 de abril) y el comienzo de la obra (1 de mayo), no hay la menor referencia en el cuadro a la ciudad de Guernica ni al bombardeo, pues mientras éste tuvo lugar a las cinco de la tarde, el cuadro representa una escena nocturna. El pintor trató de reflejar en

su obra su propia protesta y horror hacia la guerra, el terror y la violencia.

*¿Cuáles fueron las negociaciones para conseguir el regreso del cuadro a España?*

Las negociaciones surgieron por mi propia iniciativa. En 1948, no tenía mucho trabajo y empezaron a aparecer noticias sobre el «Guernica». Tenía información sobre el cuadro porque un tío mío, Luis Quintanilla, que vivía exiliado en París, me había comentado que se había pagado a Picasso cierta cantidad. Estando en Madrid escribí al entonces ministro de Asuntos Exteriores y le dije que tenía información directa sobre el tema, que estaba dispuesto a ocuparme de él. Aproveché un viaje a Nueva York y me informé de lo necesario para reclamar el cuadro. Necesitaba testigos pre-

senciales o bien pruebas documentales de la citada compra.

El primer paso que di fue visitar al hijo de Araquistain, embajador de la República Española en París. Me mostró un juego de documentos donde se reflejaba el pago a Picasso. Únicamente faltaba el recibo original, porque había sido destruido en Figueras al retirarse el Ejército republicano. El precio que puso para la adquisición fue demasiado elevado.

En 1978, se aprueba en España la Constitución, lo que me da una base nueva para las negociaciones.



Me dirigí entonces al abogado de Picasso, Roland Dumas, quien desconfiaba de la realidad democrática española y trataba de ganar tiempo para asegurarse que no estaba a la merced de algún acontecimiento imprevisto. Pude conseguir entretanto las fotocopias de los documentos de Araquistain, en las que se había cortado la firma, por desconfiar del uso de los documentos. No obstante me sirvieron y el señor Dumas, que desconocía el pago del cuadro, me aseguró que todo cambiaba. Aceptó venir a declarar a España e indicó al presidente del Gobierno que estaba dispuesto a entregar el «Guernica».

Roland Dumas y yo viajamos a Nueva York en los primeros días de octubre para concertar con el Museo de Arte Moderno la forma concreta de la entrega. Entretanto, en el seno de la familia Picasso se planteaban tres posturas diferentes. De una parte Claude y Paloma, que exigían unanimidad en la familia para la entrega; por otra, Jacqueline, la viuda, y Marina, que pretendían que el «Guernica»

estuviese pronto en España. Por último, Maya, quien pensaba que las condiciones políticas en España no correspondían a lo que su padre hubiese deseado.

Al ver que no se solucionaba nada decidimos cortar este acercamiento familiar y negociar directamente con el Museo de Nueva York. Esta negociación tuvo una virtud: colocar al Museo ante su responsabilidad, en el sentido de que o entregaba el «Guernica», o asumía las consecuencias procesales. El Museo hizo ver a los herederos que, si seguían oponiéndose, serían ellos quienes tendrían que seguir

el pleito contra España. Entonces, el Museo dijo que el cuadro estaba a disposición de las autoridades españolas, a partir de septiembre.

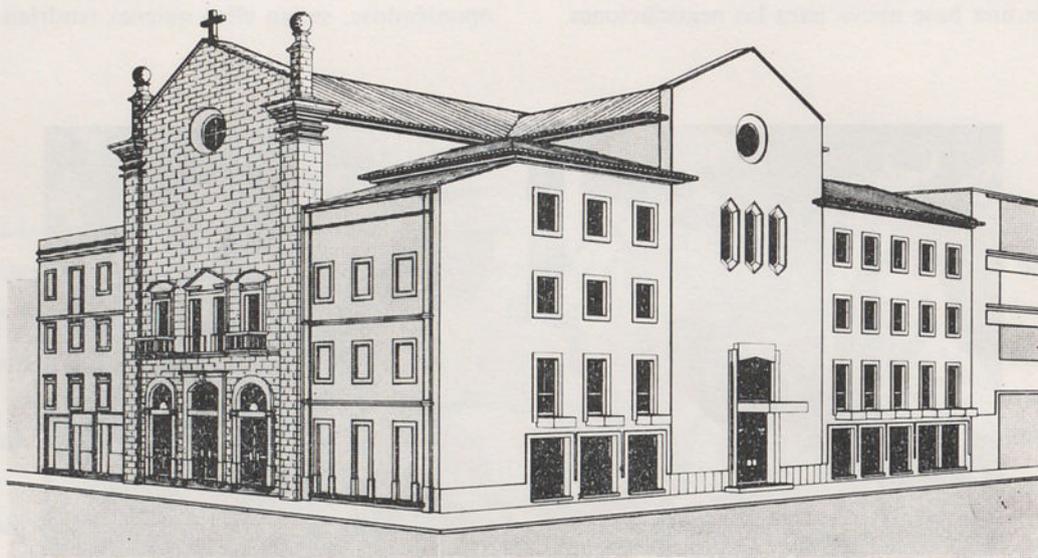
*¿Tuvo alguna incidencia la figura del Rey de España?*

Enorme. Su intervención el 23 de febrero fue capital, pues cuando se produjo la ocupación del parlamento, las negociaciones parecieron venirse a tierra. Estaban basadas en que España era una democracia. La intervención del Rey contrarrestó el efecto terrible que produjo en todo el mundo el intento de golpe de Estado del 23 de febrero.

*(Entrevista da responsabilidade da Oficina de Informação Diplomática)*

# 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

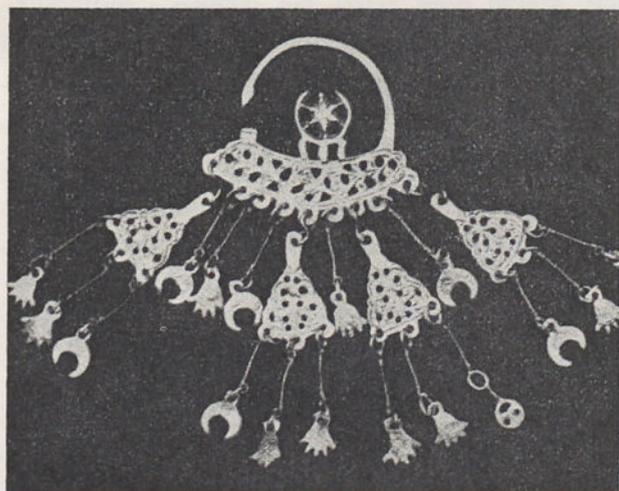
3001 COIMBRA Codex

## PRATAS ISLÂMICAS NA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Em homenagem a Calouste Sarkis Gulbenkian e no 25.º aniversário da Fundação por este criada, o Museu Calouste Gulbenkian patenteou ao público, de 20 de Julho a 15 de Novembro, na sua Galeria de Exposições Temporárias, uma mostra de pratas árabes e islâmicas.

Em 65 vitrines-aquário se expuseram numerosas e excelentes peças de joalheria, numismática, armas e ainda vários objectos de utilidade doméstica e decorativa como pratos, travessas, bandejas, caixas, serviços de chá e café, etc., dando ao visitante uma ideia do gosto e dos costumes das sociedades árabes e islâmicas.

Ao Dr. Saad al-Jadir (arquitecto-urbanista nascido em Bagdad em 1941) se ficou a dever a oportunidade de poder apreciar tão vasto e admirável certame de arte islâmica, já que os trabalhos expostos, a maior parte deles com menos de 100 anos, per-



tence à sua colecção particular; colecção que resultou de uma busca persistente ao longo de 18 anos de viagens, durante os quais conseguiu reunir mais de 5.000 peças que serviram de base à exposição da Fundação Gulbenkian.

Os trabalhos apresentados constituíram uma

autêntica demonstração das artes e técnicas do trabalho em prata, mostrando a variedade dos materiais usados, as particularidades dos estilos, a variedade e a beleza da persistente herança da prataria ornamental que se manifesta em todo o Oriente islâmico desde o Atlântico ao Pacífico, abarcando países como a Pérsia, a Argélia, a Tunísia, o Líbano, o Sudão, a Nigéria, o Egipto, a Índia, o Paquistão, o Bangladeche, entre muitos outros representados no certame.

Os objectos de prata e a joalheria, considerados essenciais na vida quotidiana e que desempenham papel importante nas tradições culturais destas sociedades, revelam também delicada e múltipla habilidade do artesão prateiro no mundo árabe. O ouro e a prata, conforme salienta o Dr. Saad al-Jadir na sua obra «PRATAS ÁRABES E ISLAMICAS» publicada este ano em Londres, foram os metais preciosos mais frequentemente utilizados na ornamentação e os que mais contribuíram para aumentar os bens de certas famílias. As mulheres tornaram-se as guardiãs deste tesouro que lhes era dado aquando do seu casamento, e os ditados populares da Arábia acentuam a importância da aquisição de jóias: «Os metais são para os tempos difíceis» e «as jóias para ornamento e investimento», pelo que grande parte das peças expostas eram objectos de adorno feminino — anéis, brincos, colares, pulseiras, argolas, toucados, ornamentos para o cabelo, alfinetes e outros.

Aos homens é desaprovado o uso de objectos de ouro e, embora o «Alcorão» não proíba ao sexo masculino que se adorne, o facto é que em certas regiões este costume está tão radicado que os próprios anéis de esposais são em prata.

Durante muito tempo, antes do aparecimento da moeda (que foi aliás utilizada também em objectos de adorno), utilizou-se um sistema de troca directa de produtos, sendo então usual o intercâmbio da prata, ouro e bronze por géneros. A colecção de Saad al-Jadir inclui grande número de moedas antigas de prata, originárias de muitos países e que foram adquiridas em mercados orientais.

A existência de objectos utilitários, decorativos e de adorno nos lares árabes representa, ainda hoje,

o nível social e económico da família. As peças mais valiosas, quer pelo seu trabalho, quer pela sua antiguidade, são utilizadas apenas em ocasiões especiais, e as melhores são habitualmente as que foram feitas para o homem oferecer à sua noiva, como dote, aquando do casamento. «Uma noiva pode usar uma grande quantidade de jóias concentradas na parte superior do corpo, levando jóias em torno da cabeça e da cara, à volta do pescoço e nas orelhas, podendo estas cobrir completamente a parte da frente do tronco até à cintura ... usam também pulseiras, anéis, pingentes e sapatos de prata».

Nalgumas regiões, por esta ocasião, o noivo oferece à jovem esposa um punhal de prata ou uma adaga, para a proteger dos espíritos maléficos (o fabrico de armas foi florescente em quase todos os países muçulmanos, tendo o Cairo e Damasco sido os grandes centros desta cultura na Baixa Idade Média).

Contudo, apesar do interesse cada vez maior que os europeus têm vindo a mostrar na compra da belíssima joalharia, os legítimos herdeiros desta arte — os muçulmanos — têm mostrado pouco empenho na sua recuperação.

BERTA DUARTE

## EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DA OBRA DE HENRY MOORE

Ne 22 de Setembro a 8 de Novembro esteve patente ao público na Fundação Calouste Gulbenkian a mais completa exposição retrospectiva até hoje realizada da obra de um dos maiores artistas do nosso século — Henry Moore (n. 1898). Organizada pelo British Council e pela Fundação Gulbenkian, esta mostra, previamente apresentada em Madrid, reunia 587 peças do grande escultor inglês.

*«Para mim, uma obra tem primeiro de possuir vitalidade. Não me refiro a um reflexo da vitalidade da vida, do movimento, da acção física, figuras saltando, dançando, etc., mas sim a que a obra pode conter uma energia, uma intensa vida própria, independentemente do objecto que represente. Quando a obra possui esta vitalidade poderosa, não a associamos ao mundo da beleza.*

*A beleza, no sentido da última fase da arte grega ou no da Renascença, não é o objectivo da minha escultura.*

*Entre a beleza da expressão e o poder de expressão há uma diferença funcional. A primeira visa agradar aos sentidos, o segundo possui uma vitalidade espi-*

*ritual que para mim é mais dinâmica e está muito para além dos sentidos.»*

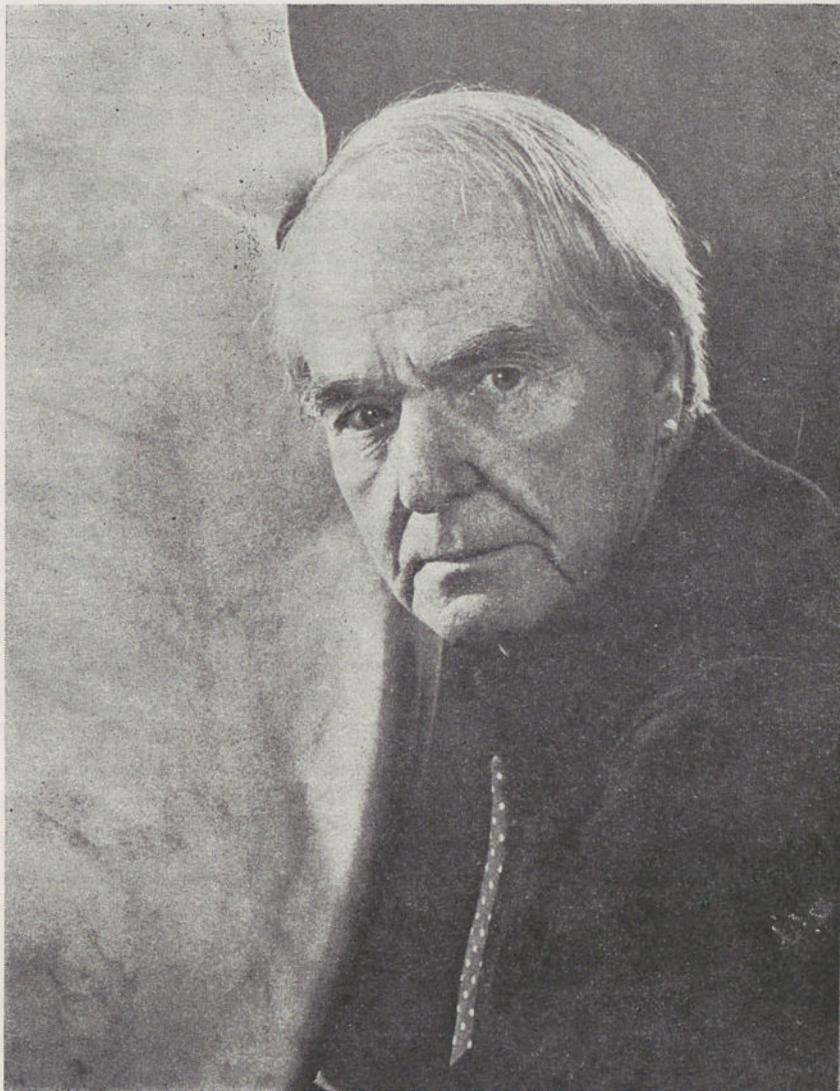
Esta declaração, publicada por Herbert Read em 1934, é fundamental para se compreender a obra de Moore, a sua fascinação pelo biológico, pelo orgânico, o «biomorfismo» da sua escultura: as formas naturais evocam as formas humanas e reciprocamente.

«Sempre me debrucei com atenção sobre as formas naturais» — diz o artista — embora o que me interesse mais profundamente seja a figura humana». Representada com precisão ou de modo alusivo, integralmente ou em fragmentos, a figura humana é o motivo dominante da sua obra. Estante, toma aspectos quase geométricos ou, pelo contrário, reveste-se duma majestade quase totémica. Sedente, reflecte sobretudo os laços de ternura: mais de sessenta versões do tema «Mãe e filho»; o pai junta-se-lhes na série de «Grupos de família». Mas é a postura reclinada, com apoio num braço — de que Moore nos deu mais de cem versões — a que mais tem ocupado a imaginação do escultor. A partir de 1959, a figura aparece dividida em duas, três ou quatro peças separadas, constituindo no entanto um conjunto coerente: busto e joelhos tornam-se montanhas, rochedos, elementos da paisagem. As formas assim evocadas transcendem a falsa querela entre figuração e abstracção, fronteira arbitrária que Moore nunca deixou de transpor. As perfurações, incompatíveis com um tratamento anatómico realista, são um dos seus meios de expressão preferidos.

Se os temas são pouco numerosos, as variações que Moore deles extrai são infinitas. Justificadamente, os trabalhos que integravam esta exposição — seleccionados pelo próprio Henry Moore e por Ian Barker — não foram dispostos cronologicamente, mas agrupados pelos temas principais, recorrentes ao longo de toda a sua produção.

«Gosto que as minhas grandes esculturas estejam no exterior, no meio da paisagem»: nesta «colaboração com a natureza» reflecte-se a preocupação de solidariedade entre a terra e o homem, patente na obra de Moore — e das 228 esculturas apresentadas, 11 enquadravam-se na acolhedora amenidade do parque da Fundação Gulbenkian.

Por muito impressionante que seja, a obra do escultor não deve fazer-nos esquecer o grande desenhador que Moore sempre foi. Embora os desenhos sejam «feitos principalmente como uma ajuda relativamente à execução da escultura», eles não são vagos esboços, antes dão com admirável precisão todas as modulações dos volumes e criam um mundo prenhe de formas, todas afins e, no entanto, duma grande variedade. Entre os 240 desenhos expostos



incluía-se uma selecção das suas justamente célebres séries de abrigos anti-aéreos e de mineiros. Toda uma secção foi dedicada aos seus mais recentes desenhos de árvores, paisagens e ao retomar dos seus temas primitivos.

Finalmente, a obra gráfica, que desempenhou um papel tão importante na actividade artística de Moore desde os anos 60, estava representada por 121 gravuras, que ilustravam o seu desenvolvimento como gravador, explorando não só as possibilidades técnicas da litografia e gravura a água-forte, como também as férteis ligações que se entrecruzam entre gravura, desenho e escultura.

Esta magnífica retrospectiva não nos deu apenas ocasião de apreciar a obra deste artista como um todo, de admirar algumas daquelas peças hoje de todos conhecidas, de descobrir novos trabalhos. Foi também um tributo ao grande criador que, afortunadamente, não teve de esperar pela morte para que o seu valor fosse mundialmente reconhecido.

#### BIOGRAFIA DE HENRY MOORE

Nascido no Norte da Inglaterra, em Castleford, Yorkshire, a 30 de Julho de 1898, Henry Moore foi o sétimo de oito filhos de um mineiro de ascendência irlandesa. Apesar da sua atracção para a escultura, em 1915, a instâncias de seu pai, torna-se professor primário, como três dos seus irmãos. Mobilizado em 1917, é gaseado pouco depois de chegar aos campos de França, perto de Cambrai, e regressa a Inglaterra, onde se restabelece. Em 1919, retoma o ensino por alguns meses apenas; mais do que nunca determinado a fazer-se escultor, matricula-se na Leeds School of Art. Dois anos depois, é-lhe atribuída uma bolsa para estudar escultura no Royal College of Art, de Londres, onde viria a ensinar de 1925 a 1932. Entretanto, multiplicavam-se os seus desenhos e esculturas — estas de madeira e de pedra, a princípio, frequentemente de bronze, depois. As suas realizações são apresentadas pela primeira vez em 1928 na Warren Gallery, mas terá de esperar

até 1931, data duma segunda exposição, para conhecer o sucesso. Em 1932, é nomeado chefe do novo departamento de escultura da Chelsea School of Art, de Londres, onde permanece até ao deflagrar da Segunda Guerra Mundial.

Nomeado artista oficial da guerra (1940-42), muda-se definitivamente para Much Hadham, no Hertfordshire, quando o seu atelier de Londres é bombardeado.

Depois da guerra, Henry Moore dedica-se inteiramente à sua obra e adquire celebridade internacional. As exposições sucedem-se, destacando-se entre as numerosas retrospectivas que lhe foram consagradas as de Nova Iorque, Chicago e São Francisco (1946-47), Paris (1949 e 1977), Londres (1951 e 1968) e Florença (1972). Cerca de 140 museus, em três dezenas de países, possuem obras do artista, que obtém o Prémio Internacional de Escultura na XXIV Bienal de Veneza (1948), na II Bienal de São Paulo (1953), na Bienal de Tóquio (1959), o Prémio Antonio Feltrinelli (1963), o Prémio Erasmo e o Prémio Einstein (1968). Entre as importantes encomendas que recebe contam-se os monumentos executados para o Edifício da Time-Life, em Londres (1952-53), para a Sede da Unesco, em Paris (1958), para o Lincoln Center de Nova Iorque (1963), para uma praça pública de Toronto (1966). Depois de ter sido conservador da Tate Gallery e da National Gallery of Art, fez parte da Royal Fine Art Commission. Além de membro da Academia Real de Belas-Artes Sueca, da Academia Americana de Artes e Ciências, da Academia de Letras e Belas-Artes da Bélgica e da Academia Flamengo das Ciências, Henry Moore é Doutor Honoris Causa por várias universidades inglesas e estrangeiras, incluindo Berlim, Cambridge, Harvard, Londres, Oxford e Yale.

CARLOS SERRA

### **EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE MÁRIO NOVAIS SOBRE A BATALHA**

No âmbito das suas exposições temporárias — visando contribuir para um melhor conhecimento do Mosteiro e das épocas em que se integra — o Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha) patenteou ao público um conjunto de fotografias da autoria de Mário Novais (1899-1967), tendo o monumento capital do nosso século xv por tema. Inaugurada em Agosto, a exposição reuniu 75 trabalhos a preto e branco, de grande formato e assinalável qualidade. Da fábrica singela do claustro de D. Afonso V, ao exuberante e assombroso labor do portal da Capela Imperfeita, em planos gerais ou de pormenor, o artista guia-nos

através do Mosteiro, apresentando-nos alguns dos seus aspectos mais sugestivos.

Mário Novais nasceu em Lisboa, a 3 de Março de 1899. Filho e sobrinho de fotógrafos, iniciou-se na «Fotografia Vasquez», de que viria a tornar-se o fotógrafo principal e donde saíria para montar laboratório próprio.

Na fase inicial da sua carreira de fotógrafo colaborou intensamente em revistas e jornais de Lisboa, «Europa», «Ilustração», «Femina» e «Imparcial», vendo-se obrigado, por doença, a interromper o seu trabalho.

Por esta altura, esboça-se uma nova fase profissional, em que aparece ligado a um grupo renovador das artes plásticas e gráficas. Frequentador assíduo da «Brasileira» ao Chiado, aí convive com pintores, escultores, ceramistas e desenhadores, entre os quais Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Carlos Botelho e António Pedro. Em Maio de 1930 participa com vários trabalhos fotográficos no 1.º Salão dos Independentes, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Não sendo a primeira apresentação pública de fotografias suas, parece contudo que ela foi significativa na sua carreira: a partir de então trabalhou nas realizações fotográficas mais importantes do país, chamado por António Ferro, Bernardo Marques ou pelos nomes de então da historiografia da arte em Portugal.

Executou documentação fotográfica das exposições de Arte Portuguesa em Paris (1937) e em Londres, trabalhou para as exposições do Mundo Português, Infante D. Henrique e Primitivos Portugueses, para as primeiras feiras internacionais, etc.

Interessado pelos sectores das artes plásticas e decorativas, fotografou pintura, escultura, ourivesaria, para documentar estudos e obras de Reynaldo dos Santos, Mário Tavares Chicó, João Couto, Santos Simões, entre outros. No sector dos Museus trabalhou intensamente para o Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea e Museu Nacional dos Coches.

Trabalhou muito tempo com o irmão, Horácio Novais, tendo sido eles os primeiros a fazer, em Portugal, fotografias de grandes dimensões e foto-montagens.

Faleceu em Lisboa, a 7 de Outubro de 1967.

CARLOS SERRA

### **EXPOSIÇÃO DE ARTE VIENENSE DO FIM DO SÉCULO GUSTAV KLIMT E EGON SCHIELE**

*A Embaixada da Áustria em Portugal organizou uma magnífica exposição de aquarelas e desenhos em impressões facsimiles de obras dos artistas Gustav Klimt*

e Egon Schiele, que tem estado patente em diversas cidades portuguesas, como Lisboa, Porto e Coimbra.

*Tratam-se de obras de grande valor, que marcam bem o nível da arte vienense da transição entre os Séculos XIX e XX. Os originais agora reproduzidos e expostos pertencem à colecção da Galeria Albertina de Viena e a algumas colecções particulares, totalizando oitenta e cinco exemplares. Transcrevemos as palavras de Walter Koschatzky. Director da Galeria Albertina:*

«A Exposição representa a arte, a cultura e a história da Áustria em múltiplos aspectos. Sem dúvida alguma, Gustav Klimt (1862-1918) e Egon Schiele (1890-1918), foram, no início deste século, em Viena, as forças artísticas, que mais se destacaram. Na disparidade da sua orientação artística e da sua individualidade perfilam as tensões na diferenciação e na confrontação de duas gerações daquela época. Klimt, como o maior dos dois artistas, dá em sua obra forma a todo o esplendor e à perfeição triunfal da arte pictórica de um mundo de nobreza e grandeza social um mundo em desaparecimento, que declina até o seu crepúsculo. Desenrola-se na sua obra uma riqueza de qualidades estéticas até os últimos limites de sublimação, sempre na esperança — que no final resultará uma esperança vã — que poderá realizar-se na pintura uma nova formação do homem por meio da mais alta graduação espiritual e o cultivo de meios artísticos. Directamente ligada a esse esforço esteve a criação da «Wiener Werkstaette» (Oficina Vienense), na convicção, que o ideal da dignidade humana não pode ser alcançado senão pelo afã criativo de uma esfera elevada, de acordo com o ambiente. As sensações que definem a imaginação artística de Klimt na sua mais alta escala, provém da beleza e da emanção enigmática de seres femininos, que envolve a mulher desde a flor do sensível vigor juvenil até à auréola da «grande dama» da nobre sociedade vienense, tomando vida de uma forma fascinante num sem-número de quadros.

Preocupavam ao jovem Schiele, na sua constelação artística, supremamente distinta, problemas de uma índole muito diferente, que resultaram de uma nova observação do mundo humano e não do seu último aperfeiçoamento e refinação. Indicavam uma antecipação do desenrolar elementar e do futuro. A sua arte já não é motivada pela fascinação de um erotismo demoníaco, que em tudo penetra, mas sim descobre na criação o tormento sexual de um desejo físico; e mesmo assim, a agonia da vontade, para elevar-se sobre a falsidade de tabus

sociais e morais. Nessa liberdade de observar, consciente de si mesmo, está a origem do processo da desmitorização, que se está iniciando. O ensaio de uma sinopse de todos esses elementos em conexão com outros fenómenos culturais na Viena daquela época, como p.ex. a procura de novas categorias filosóficas ou a preocupação emocional com as ideias da psicanálise, trouxe à tona as paralelas intrínsecas.

Para a Albertina esta exposição de obras de Klimt e Schiele não significa somente o papel de mensageiro, no sentido de um testemunho do seu querer e do seu pensar artístico. Tanto os desenhos de Gustav Klimt como as aguarelas e desenhos de Egon Schiele pertencem às obras que se encontram no salão de estudos da Albertina entre as mais solicitadas para uma observação profunda. Com efeito, representam uma parte do famosíssimo inventário do



Museu. Assim, foi um desejo especial reunir, por intermédio da enorme série de «Facsimili-Albertina», também, a obra desses dois importantes artistas do nosso século. A produção de um facímile (do latim «fac simile» — fazer parecido) é um processo muito complexo, com a finalidade de se adquirir uma reprodução à semelhança exacta do original, quanto ao tamanho, cor e tipo de papel. Conseguir este propósito e a necessária mais avançada técnica e exactidão, foi possível graças a um desenrolar especial da técnica «acollotipo» em Viena, tirada da técnica da fotografia, inventada, em Viena, há aproximadamente cem anos. A qualidade insuperável dessas impressões de fé única da alta maestria técnica da arte de imprensa na Áustria, permanece até os dias de hoje como uma tradição viva. A excelente qualidade das impressões proporciona a um grande público a contemplação e o conhecimento dos tesouros artísticos de um inestimável valor histórico e artístico, que se encontram guardados na Albertina».

## INTERIORES CIVIS PINTADOS EM EXPOSIÇÃO NO MUSEU ALBERTO SAMPAIO DE GUIMARÃES

Com a apresentação da Exposição «Interiores Civis Pintados — Braga e Guimarães» pretende o Museu de Alberto Sampaio chamar a atenção em Guimarães para a necessidade de evitar mais destruições deste tipo de decoração que em algumas épocas passadas teve grande divulgação nesta área.

Na sequência da iniciativa do Museu dos Biscainhos e da ASPA, que, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian iniciaram o levantamento destas pinturas interiores em Braga, o Museu de Alberto Sampaio começou idêntico trabalho em Guimarães. Tal como no caso de Braga, os conjuntos que se apresentam na Exposição são os primeiros resultados do levantamento que promete avançar rapidamente, tal a boa vontade que se tem encontrado da parte de todos quantos têm sido contactados, proprietários ou não.

Para além dos diapositivos de numerosas pinturas já inventariadas, integram a Exposição parte do tecto e algumas das telas que revestiam as paredes de uma sala de uma casa no Largo Mota Prego nesta cidade, adquiridos pelo Museu em 1973, bem como fotografias e algum mobiliário do antigo Café Oriental desta cidade, infelizmente já destruído.

Numa sala de apoio há projecção contínua de um programa de slides acerca das pinturas decorativas de interiores civis em Guimarães.

A exposição estará patente ao público até ao fim do mês de Dezembro.

## EXPOSIÇÃO DE PINHO DINIS EM CASTELO BRANCO

Esteve patente ao público, no Museu Tavares Proença Júnior de Castelo Branco uma exposição de pintura, escultura e cerâmica do artista Pinho Dinis, que encerrou no passado dia 22 de Novembro.

Este certame incluiu-se no plano de publicitação de artistas contemporâneos, comum ao Museu de Castelo Branco. Pinho Dinis frequentou, de 1946 a 1948, os cursos nocturnos da Sociedade Nacional de Belas Artes, onde teve como mestre o pintor Domingos Rebelo. Entre 1948 e 1950 continua os seus estudos artísticos no Círculo Artístico Mário Augusto. Fixa-se depois em Coimbra e faz pesquisa de cerâmica juntamente com Américo Diniz (1950-1953). Em 1954 passa a residir no Porto.

Nesta cidade, estuda o fresco com o pintor Dórdio Gomes, na Escola Superior de Belas Artes. Em 1957 fixa-se no Brasil onde permaneceu até 1975. Viaja entretanto pela Europa contactando com os mais recentes movimentos artísticos. No Brasil, participa nas principais manifestações de arte moderna, exercendo, ainda, o ensino do desenho, pintura e cerâmica.

Tem ilustrado com desenhos diversas publicações e, em colaboração com arquitectos e decoradores, são muitos os seus trabalhos na decoração de residências particulares com azulejos e painéis de cerâmica. A decoração do tecto com figuras históricas do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro é da sua autoria. Prémios e distinções lhe foram atribuídos: Prémio do Salão Anual de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1959); Medalha de prata no mesmo Salão (1963); Medalha de Bronze no Salão Paulista de Arte Moderna de S. Paulo (1961); Menção Honrosa no Salão de Arte Moderna de Curitiba (1960).

## EUROPA - AMÉRICA: ARTISTAS DE HOJE COM KAREL APPEL NO MODULO DE LISBOA

No dia 11 de Novembro, pelas 22 horas, foi inaugurada no MODULO — Centro Difusor de Arte de Lisboa, a 4.ª exposição do ciclo «Europa-América: Artistas de Hoje» com uma retrospectiva da obra gráfica 1960/80 do holandês KAREL APPEL.



Um dos nomes mais importantes das Artes Plásticas dos anos 50 e um dos fundadores do Grupo CoBra, K. Appel nasceu em 1921, em Amsterdão, onde viveu os momentos difíceis da Segunda Guerra Mundial, vivência que foi determinante para a definição da sua própria linguagem plástica, caracteri-

zada por um neo-figurativismo de raiz marcadamente expressionista. A estridência das cores com que o pintor descreve os personagens humanos ou animais, resultantes da projecção de uma realidade interior, representam como que um grito materializado na superfície do suporte.

A exposição estará aberta até ao dia 2 de Dezembro, podendo ser visitada de segunda a sexta das 16 horas às 20 horas.

#### A CARACTERIZAÇÃO DUMA PINTURA

«O meu tubo de cor é como um foguetão descrevendo o seu próprio espaço. Procuo tornar o impossível possível. Quanto pinto, não posso prever o que acontecerá, será sempre uma surpresa. A pintura, como a paixão, é uma emoção plena de verdade e produz um som vivo como o rugido saído do arcaboço do leão. Pintar é sempre uma experiência tangível e sensual, um estado de intensa emotividade engendrada pelas alegrias e pelas tragédias do homem, e também uma experiência que decorre no espaço e que brotando das raízes do instinto, desemboca na criação de formas vivas. A atmosfera na qual respiro e que torno visível pela pintura exprime certamente a minha época. Procuo captar essa realidade concreta com os meios de que disponho.

(Palavras de Karel Appel no catálogo da exposição «New Images of man» — Museum of Modern Art New York — 1959).

#### EXPOSIÇÃO DE JOÃO AYRES NA GALERIA CERAMICARTE DE CASCAIS

Está a decorrer na Galeria Ceramicarte de Cascais uma exposição de obras João Ayres que se prolonga até ao dia 14 de Dezembro, mostra de excepcional qualidade, onde se revela todo o valor do artista.

João Ayres, filho de Mestre Frederico Ayres nasceu em Lisboa em 1921. Estudou Arquitectura na Escola de Belas-Artes de Lisboa e Porto. Em 1944 expôs no I Salão dos Independentes no Porto e em Coimbra. Em 1946 fixa-se em Lourenço Marques. Dentro do neo-realismo realiza em Lourenço Marques a 1.<sup>a</sup> Exposição Individual em 1949. Desenhos seus são publicados pela «Moçambicana». Em 1955 expõe na Beira a convite do Centro de Arte de Manica e Sofala e também no Brasil no Museu de Arte Moderna de S. Paulo (Julho de 1955) e no Rio de Janeiro no Salão do Ministério de Educação e Cultura. De regresso a Moçambique dirige e colabora na Exposição de Actividades Económicas

e também na Exposição de Vida e Arte Portuguesa organizada pelo escultor Diogo de Macedo para a Agência Geral do Ultramar (1956). Ainda neste ano participa na Exposição de Arte Moderna organizada pela Galeria Pórtico (Lisboa). Em 1957 realiza em Lourenço Marques uma exposição a preto e branco. Em 1960: Exposição individual em Lisboa (Palácio Foz). Participa no II Salão dos Novíssimos no Museu Soares dos Reis, no Porto, repetido depois em Lisboa. Em 1961 expõe individualmente em Pretória, a convite da Associação Sul-Africana de Arte, na «Voster's Gallery» e participa no I Salão de Independentes de Moçambique. Em 1962 participa no II Salão dos Independentes. Em 1963 (Abril) expõe óleos e o painel «Festa Brava» (Junho). III Salão de Independentes (Dezembro). Exposição Individual na Beira no Centro de Cultura e Arte. Em 1964, expõe no IV Salão de Independentes e em 1965 (Janeiro) na 1.<sup>a</sup> Exposição Individual em Johannesburg «Left Bank Galleries», pintura moçambicana no Pretória Art Museum, repetida em Cape Town e Durban, e ainda pintura e desenhos numa Exposição Individual (Novembro, 1965) em Lisboa, organizada pelo Secretariado Nacional de Informação. Prémio da Imprensa Moçambicana para o melhor plástico de 1966. Exposição Individual no Salão da Cooperativa das Casas de Moçambique (Abril, 1967). Em 1968, é bolseiro da Fundação Gulbenkian. Expõe no III Salão Nacional de Arte e na Galeria São Carlos em Lisboa. Em 1969, Exposição Individual na Coop em Lourenço Marques e no A.T.C.M. na Beira. Em 1970. Exposição na Beira no A.T.C.M. cartões para a tapeçaria e painéis exteriores do Banco Nacional Ultramarino em Quelimane. Em 1971 (Maio), Exposição na Sociedade de Estudos de Moçambique. 1972, participa na Exposição Colectiva da Galeria Texto, em Lourenço Marques, Exposição na Casa Amarela. 1973, Exposição no A.T.C.M. da Beira. Em 1974, Exposição na Sociedade de Estudos de Moçambique. Encontro Livre de Arte em Belém, organizado pelo Ministério da Comunicação Social (1975). 1981 — Fundação Gulbenkian e Galeria do Casino do Estoril (Maio e Junho).

Está representado nos Museus de Arte Moderna de S. Paulo e Rio de Janeiro, nas colecções das Câmaras Municipais de Lourenço Marques e Beira, antiga colecção da Agência Geral do Ultramar e na Fundação Gulbenkian.



# JOÃO DE RUÃO

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

*por*

**Nelson Correia Borges**

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

Envio à cobrança — Pedidos a EPARTUR

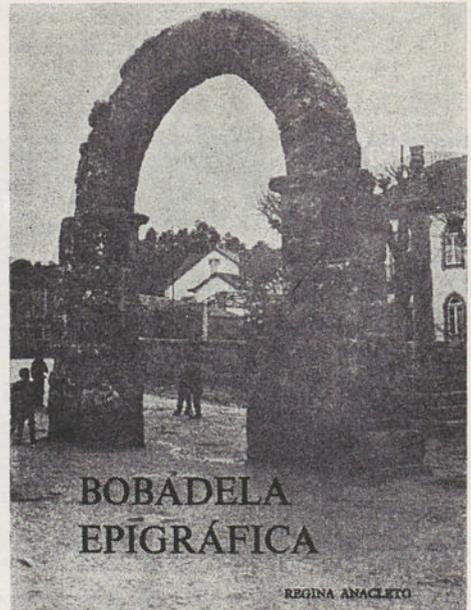
Preço de venda ao público: 800\$00 — Para assinantes do Mundo da Arte: 560\$00

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

## Bobadela Epigráfica

*por*

**Regina Anacleto**



EDIÇÃO EXCLUSIVA PARA ASSINANTES DO «MUNDO DA ARTE»

240 mm × 170 mm — 84 páginas ilustradas

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

## ESCAVAÇÕES ARQUEOLÓGICAS NA VIMIEIRA

Situada no concelho da Mealhada, a três quilómetros da Sede, a Vimieira é uma povoação com 150 fogos, cuja população está virada para a agricultura, construção civil e indústria da alimentação.

As descobertas de uma «villa» romana e de uma estrutura pré-romana, encaminharam para a povoação um grupo de técnicos, que procura desvendar a sua origem, o seu valor na época em que existiu, a sua influência na região centro do país, que povos a habitaram, bem como a proveniência dos díspares objectos já encontrados e em quantidade apreciável.

Perante acontecimento tão importante, relacionado com o património cultural, era indispensável escrever algumas linhas sobre o assunto.

O achamento de utensílios romanos ao longo dos tempos, geralmente por curiosos, levou o Sr. Luís Marques, a fazer prospecção por conta própria, incentivando outros a segui-lo despertando, inclusivé, a curiosidade de técnicos e entidades.

Assim no ano transacto, depois de uma visita ao local do Doutor Jorge Alarcão, o Dr. Machado Lopes em colaboração com a Câmara Municipal da Mealhada lança a primeira campanha arqueológica. Finda a mesma, os resultados eram muito positivos.

Este ano, novamente, a Câmara com o apoio do GAAC — Grupo de Arqueologia e Arte do Centro e do Instituto de Arqueologia da Universidade de Coimbra e sob a orientação do mesmo arqueólogo, Dr. Machado Lopes, continuou as escavações tendo vindo à luz do dia importante espólio que torna esta estação arqueológica luso-romana como centro valioso de pesquisa e estudo.

A sondagem prospectiva forneceu até esta data, os seguintes resultados:

Aparecimento de uma «villa» romana do século I de que foi posto a nu a parte do Senhor — átrio coríntio com tanque (complugium/impluvium) e uma coluna remanescente; compartimentos circundantes, com piso em «opus signinum» e «opus tessellatus» e paredes com frescos; por efeito de um posterior

aproveitamento para necrópole medieval (séculos xv/xvi) surgiram 32 inumações de cadáveres; duas telhas com marca de oficina (in Planta Pedabus) — MARK do séc. I; dois machados de pedra polida (grés) do calcolítico-vivência pré e proto-histórica; sigilata clara (vários fragmentos); ferros e ferragens diversos, incluindo duas chaves; fragmentos de vidro; várias moedas dos séc. I/IV sendo uma delas cunhada em Constantinopola; abundantíssima cerâmica comum da cor vermelha e negra; algumas agulhas em metal e osso; uma pequena pedra de anel ou de jogo do tipo damas; nós manuários (dormentes e moventes); grande quantidade de «tegulas» e «imbrex»; um poço; uma fíbula.

Finalmente, surgiu um achado inesperado mas muito importante na medida em que identifica a Vimieira como tendo ocupação pré-romana, devido à estrutura de uma casa circular, possivelmente, da idade do ferro que foi tornada visível, graças ao prosseguimento das escavações.

Perante tal espólio, constituiu-se a Associação para a Defesa do Património Cultural da Vimieira que pôs mãos à obra e, mediante a oferta do terreno, do projecto da execução da obra e de 150 contos da população, abalançou-se a erguer um pequeno museu que se encontra na fase de acabamento.

MÁRIO NUNES

## CRIADO UM GRUPO DE TRABALHO PARA ESTUDAR A ARTE RUPESTRE DO VALE DO TEJO

Por recente despacho do Secretário de Estado da Cultura foi criado um grupo de trabalho, com o fim de proceder ao estudo global da arte rupestre do Vale do Tejo, constituído pelo arq. Mário Varela Gomes, e os drs. Eduardo da Cunha Serrão, António Martinho Baptista, Manuela Reis Martins e Jorge Pinho Monteiro.

Todo o vale do Tejo é excepcionalmente rico em espécies artísticas pré-históricas, sobretudo gravuras marteladas, que se encontram nas bancadas grauváquicas da zona compreendida entre os afluentes Sever e Ocreza. Desde 1971 que se têm vindo a efectuar estudos nesta região, a mais rica com espólio deste tipo da Península Ibérica.

Os motivos gravados são de vários tipos: antropomórficos, zoomórficos, geométricos e pegadas, e deverão datar de um período compreendido, cronologicamente, entre o V e o III milénio antes da nossa Era.

## A XVII EXPOSIÇÃO EUROPEIA DE ARTE AVANÇA

Os trabalhos de preparação para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura que se realizará em Lisboa em 1983, sob os auspícios do Conselho da Europa, continuam em ritmo acelerado.

No Comissariado, a funcionar no edifício da Presidência do Conselho de Ministros, foram assinados diversos contratos relativos a obras de beneficiação e estudos prévios.

Pedro Canavarro, Comissário Geral assinou pela parte do Estado seis contratos que vão permitir ao Arquitecto Formosinho Sanchez, responsável pelo sector de preparação e montagem da exposição «Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento», executar obras diversas nos cinco núcleos da XVII.

Formosinho Sanchez referiu o que irá acontecer:

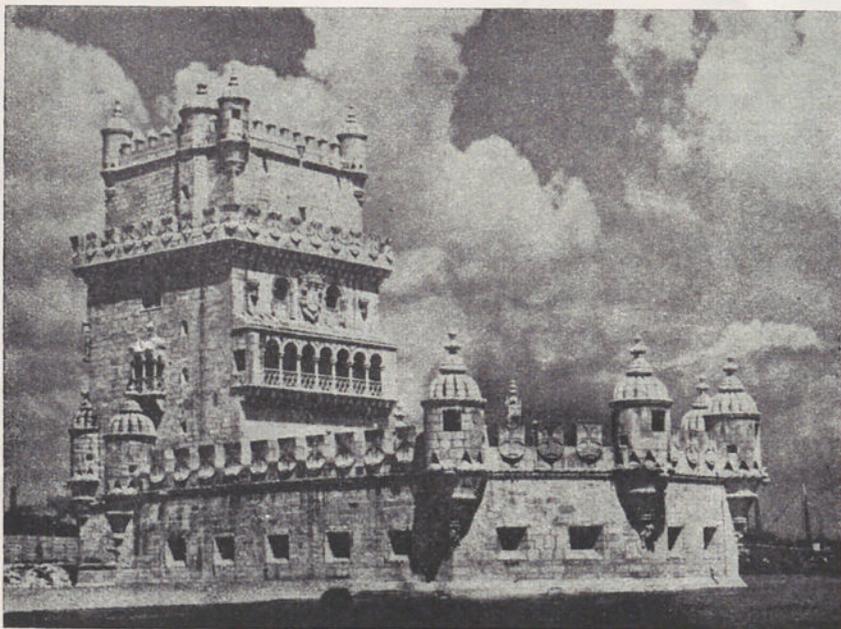
Na Madre de Deus, as obras de beneficiação passam, no primeiro edifício, pelo arranjo total dos telhados, envidraçamento do claustro e reboco e pintura geral do edifício, enquanto a Torre de Belém sofrerá obras de impermeabilização do Terraço e colocação de caixilharias estanques nas vigias a fim de evitar a entrada das águas do Tejo em dias de borrasca.

O Comissário Técnico Formosinho Sanchez referiu ainda a importância dos restantes contratos, com as equipas de coordenação e projectistas, para concretização de «Estudos Prévios» que vão permitir a definição concreta da realização e montagem da grande exposição Europeia — Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento.

Estes estudos abrangem a Casa dos Bicos, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, encontrando-se agora, segundo Formosinho Sanchez, apenas o estudo prévio da Madre de Deus dependente de uma posição concreta da Fundação Calouste Gulbenkian.

O Comissário Geral Pedro Canavarro partiu para a Europa, a fim de contactar diversas instituições culturais de países membros do Conselho da Europa a que foram pedidas peças para a Exposição de Lisboa.

Em Itália, França, Inglaterra e Espanha, o Comissário Geral, o Comissário Adjunto João Bettencourt e o Comissário Técnico Rui Rasquilho participaram também em reuniões nas Embaixadas de Portugal e delegação do Turismo de Portugal para planificação de actividades com as comunidades portuguesas e a promoção deste grande acontecimento cultural que animará o país em 1983.



## ACHADOS ARQUEOLÓGICOS EM ALMADA

Durante os trabalhos que estão a decorrer em Almada, com o fim de melhorar as canalizações de água da cidade, foram feitos alguns achados arqueológicos dignos de registo, nomeadamente, junto à igreja de S. Tiago.

O Centro de Arqueologia de Almada que tem acompanhado as obras têm-se vindo também a debruçar sobre os achados, dentre os quais se destacam uma cabeceira de sepultura, espécies numismáticas datáveis do período que medeia entre os reinados de D. Sancho I e D. João III, objectos de cobre e restos de vasilhas cerâmicas e de vidro. Igualmente se encontraram três silos, possivelmente medievos.

## ACTIVIDADES CULTURAIS DO MUSEU MACHADO DE CASTRO

No Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, continuaram durante o mês de Novembro as actividades culturais, na sequência de um programa que tem vindo a ser cumprido, no âmbito das comemorações do 70.º aniversário da fundação do Museu.

Durante o mês de Novembro destacaram-se o ciclo de quatro conferências dedicadas à arte contemporânea, e que estiveram a cargo do Dr. Matos Chaves, e a projecção de quatro filmes cedidos e em colaboração com o Instituto Alemão.

Ainda a 5 de Novembro o Dr. Manuel Real proferiu uma conferência sobre A DINAMICA EXPANSIONISTA DA ARTE DE COIMBRA NO SÉCULO XII.

## O FUNCHAL DE ONTEM E DE HOJE EM EXPOSIÇÃO NA CIDADE DE BRAGA

Esteve patente, de 24 de Outubro a 10 de Novembro, no Salão Medieval da Universidade do Minho a exposição fotográfica FUNCHAL DE ONTEM E DE HOJE, organizada pela Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira e que foi apresentada em Braga pela ASPA, em colaboração com a Casa da Madeira no Norte.

Tratou-se de uma exposição onde foi documentada, com rigor e pormenor a evolução e também a degradação da cidade, retratando situações que

são vulgares em muitos locais do nosso país, nomeadamente em Braga, e que muito contribuíram e continuam a contribuir para a destruição do seu perfil urbano e histórico.

## CONFERÊNCIA SOBRE A ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO GIÃO E DO COLADO

Em 12 de Novembro, no Museu dos Biscainhos, em Braga, e promovida pela ASPA, teve lugar uma conferência sobre A ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO GIÃO E DO COLADO NO CONTEXTO DO GRUPO DO NOROESTE, proferida pelo arqueólogo do Parque Nacional da Peneda-Gerês, António Martinho Baptista. Este especialista revelou aspectos pouco conhecidos de algumas das mais recentes e importantes descobertas feitas no Parque Natural em que desenvolve a sua actividade.

## A MORTE DO PROFESSOR FERREIRA DE ALMEIDA

Faleceu no passado mês de Outubro em Lisboa, vítima de prolongada doença, o Professor Doutor Ferreira de Almeida, catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde tinha a seu cargo a leccionação de diversas disciplinas de História da Arte, por cujo sector era responsável.

O Prof. Ferreira de Almeida nascera em Lisboa, no ano de 1913, e nessa cidade iniciou os seus estudos, vindo a licenciar-se em 1936 com elevada classificação, apresentando como trabalho final de curso uma monografia sobre *Ibn Cal dune, historiador e sociólogo*.

Após ter leccionado por breve período no ensino secundário, ingressou nos quadros do ensino superior, na Faculdade de Letras de Lisboa, onde exerceu a sua actividade por cerca de vinte anos.

Em 1953 prestou provas de doutoramento, apresentando uma dissertação sobre a *Introdução ao estudo das lucernas romanas em Portugal*.

Depois da abertura da Faculdade de Letras no Porto foi integrado no seu corpo docente, no seio do qual se manteve até ao presente, regendo inúmeras disciplinas da área da História da Arte e da Arqueologia. A sua actividade docente estendeu-se ainda à Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde leccionava e da qual era presidente do Concelho Científico.

Não tendo deixado um elevado número de escritos, a sua actividade ficou, no entanto, marcada por uma notável actividade docente e pela orientação de inúmeras dissertações nas Universidades de Lisboa e Porto. Foi ainda responsável por programas

de divulgação cultural de grande audiência, quer na Emissora Nacional quer, mais recentemente, na Televisão.

## CINCO SÉCULOS DE PORTUGUESES NO MUNDO — UMA VIAGEM VISUAL

No Comissariado da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura foi assinado um contrato para a execução de 6 filmes destinados a serem divulgados em 1983 durante a Exposição.

Pelo Comissariado assinou o Sr. Comissário-Geral Dr. Pedro Canavarro e pela equipe de cinema e fotografia, António Escudeiro.

A produção daqueles filmes terá, igualmente a participação do IPC e RTP. Os 6 filmes compõem-se por uma série de 4 filmes sobre a História dos Descobrimentos Portugueses, um filme sobre a 17.<sup>a</sup> Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, a realizar em Lisboa em 1983 e, uma longa metragem sobre o que foi e é o «Património Cultural Português ao longo de cinco séculos».

A realização dos filmes estará a cargo de Bento Pinto da França e António Escudeiro que assegurará a direcção da fotografia.

A fotografia será realizada pelo fotógrafo Jorge Barros que acompanhará a equipe de cinema, com o fim de proceder ao levantamento de testemunhas locais, gentes e objectos relacionados com a presença dos portugueses no mundo.

A documentação fotográfica recolhida será utilizada em diaporamas, material didáctico para as escolas, organização de exposições itinerantes junto de núcleos de emigração, edição de livros para o grande público, postais e outros meios de divulgação visual.

A equipe deslocar-se-à este ano ao Brasil e ao Próximo Oriente (Egipto e Arábia Saudita) e aos Emiratos Árabes.

Na mesma altura foi assinado um Protocolo entre o Instituto Português de Cinema e este Comissariado para a participação financeira e material para a concretização do que se considera um importante projecto cultural.

## PINTURAS E FOTOGRAFIAS PORTUGUESAS EM PARIS

No Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian têm estado patente ao público

uma exposição de pinturas do artista Nuno Siqueira, inaugurada no passado dia 6 de Novembro. A mostra prolongou-se até ao dia 30.

Ainda dentro do amplo plano de propaganda e divulgação da Cultura Portuguesa, a Fundação Gulbenkian inaugura no seu Centro da capital francesa uma exposição de fotografias de Mário Novais sobre o tema ARQUITECTURA RELIGIOSA PORTUGUESA. Conforme damos também notícia neste número, tem estado no Mosteiro da Batalha uma outra exposição deste fotógrafo que trabalhou para os maiores vultos da historiografia artística portuguesa e para as nossas mais prestigiadas instituições.

## EXPOSIÇÃO DE EX-LIBRIS PORTUGUESES EM BRASÍLIA

Mais de duas centenas de ex-libris portugueses, da colecção de José Mesquita dos Santos, estiveram expostos no Museu Postal e Telegráfico de Brasília, até 30 de Novembro.

Na exposição estiveram patentes ao público temas heráldicos, onomásticos figurados e humorísticos de personalidades de relevo da vida portuguesa dos séculos XIX e XX, e da autoria dos nossos mais destacados artistas.

A colecção de José Mesquita dos Santos, um português há muito tempo radicado no Brasil, foi doada ao Gabinete Português de Leitura da Baía.

## EXPOSIÇÃO DE COLCHAS PORTUGUESAS EM MUSEUS AMERICANOS

«PORTUGAL E A INFLUÊNCIA ORIENTAL NOS BORDADOS», uma grande exposição de tecidos antigos do Museu Nacional de Arte Antiga, começará uma curta viagem aos Estados Unidos, pelo Textile Museum, em Washington, onde poderá ser visitada de 11 de Dezembro de 1981 a 23 de Janeiro de 1982. A exposição foi organizada pela Fundação de Exposições Internacionais de Washington e apresenta 20 raras colchas bordadas, que são mostradas pela primeira vez na América do Norte. O Dr. Vasco Futscher Pereira, o Embaixador de Portugal, é o presidente honorário da exposição, cujos custos foram parcialmente suportados por um subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian e que conta com a colaboração do Cork Institute.

A selecção foi feita pela Dr.<sup>a</sup> Maria Fernanda Passos Leite, que escolheu 20 peças raras, que datam entre os séc. XVI e XVIII. Os coloridos bordados foram executados por artesões anónimos Portugueses e Indo-Portugueses para serem usados como cobertas ou pendurados nas paredes e reflectem uma mistura de culturas e gosto.

As primeiras colchas indo-portuguesas que apresentam desenhos orientais e europeus, acredita-se que tenham sido feitas em Portugal por artesões trazidos do Oriente assim como por Portugueses que aí viviam nas colónias, principalmente em Goa. Estas colchas mostram uma grande variedade de desenhos, combinando motivos de mitos hindus com os da mitologia clássica e arabescos vegetais com imagens de animais. Os temas mais preferidos eram as caçadas e as cenas de combate.

Mais tarde, as colchas de Castelo Branco, cidade que lhes deu o nome e onde a indústria das colchas se estabeleceu, reflectem ao mesmo tempo motivos rurais e tradições nos seus desenhos, os quais muitas vezes incluem complexas plantas e espécimens de animais, brasões de família e ocasionalmente motivos figurativos. Estas colchas continuam a ser feitas na região e a exposição inclui painéis demonstrativos das técnicas empregadas pelas bordadeiras de hoje. Também incluídas na mostra estão oito miniaturas antigas de peças de mobília cuja decoração se assemelha à encontrada nas colchas. Estes artigos eram produzidos na Índia para o vasto mercado português da altura e eram usados principalmente como ornamento de casas.

A exposição é acompanhada por um catálogo ilustrado, com uma introdução feita pela Dr.<sup>a</sup> Maria Alice Beaumont, Directora do Museu Nacional de

Arte Antiga, e um magnífico estudo sobre colchas e mobiliário da autoria da Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Mendes Pinto, Conservadora do Museu, e por Maria Clementina Carneiro Moura, uma artista portuguesa. O catálogo é custeado em parte por um subsídio de «The Andrew W. Mellon Foundation».

A seguir à amostra no Textile Museum, a exposição seguirá para o Whaling Museum em New Bedford (Massachusetts).

## 2000 OBRAS DE ARTE ROUBADAS EM ESPANHA DESDE 1979

Segundo uma informação da direcção da Guarda Civil Espanhola, desde 1979, 167 igrejas e ermidas e quatro centros particulares de toda a Espanha foram vítimas de roubos de obras de arte. Na maior parte dos casos as igrejas e capelas assaltadas não dispunham de qualquer medida de segurança, dado que, na generalidade, se encontravam em zonas despovoadas, sobretudo da região castelhano-leonesa.

Os objectos que mais interessaram aos assaltantes foram, sobretudo, imagens de madeira, principalmente barrocas, portas de sacrários também de talha ou pintadas e quadros, além ainda de grande quantidade de candelabros metálicos.

No total foram roubadas mais de duas mil peças, das quais somente metade foi, até agora, recuperada.

As províncias espanholas em que os ladrões estiveram mais activos foram as de Burgos, com 58 assaltos e Soria, com 11.

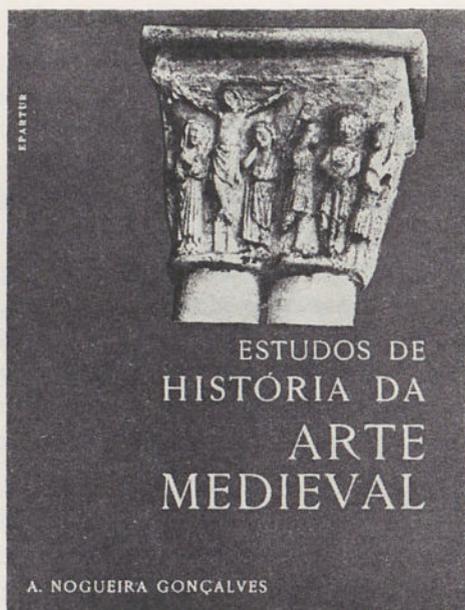


ANTIGUIDADES

*Bric-à-Brac*

R. Alexandre Herculano, 16 — Tel. 26483 — COIMBRA

## 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

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

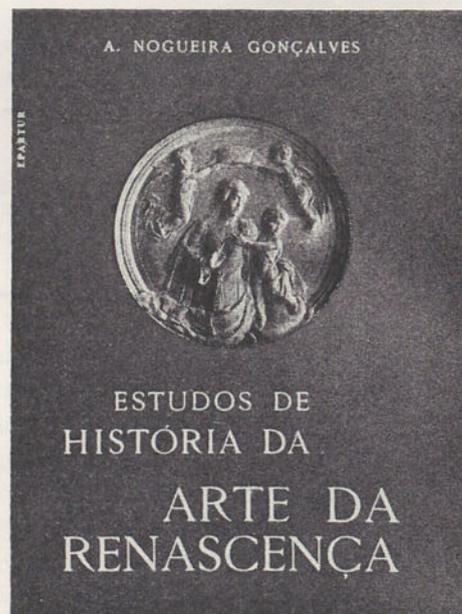
13 estudos sobre arte da renascença

272 páginas

61 ilustrações

Preço: 500\$00

Preço para assinantes do Mundo da Arte: 350\$00



Envio à cobrança • Pedidos a EPARTUR – Edições Portuguesas de Arte e Turismo, L.<sup>da</sup>

## O ALEGORISMO NA MEDALHÍSTICA

Comemorações e acontecimentos importantes, são, para além doutras temáticas, os aspectos mais importantes e salientes que as medalhas simbolizam e pretendem perpetuar através dos tempos.

Tal como noutras artes, o alegorismo na medalhística foi e será sempre uma forma de interpretação, vista muito para além da realidade do quotidiano.

Para melhor ilustrar esta minha linha de pensamento não posso deixar de mencionar uma medalha, que para além da sua extrema raridade e valor, representa uma composição alegórica extraordinária, não só pelo modo como este simbolismo é tratado, mas também pela minúcia do mesmo.

Refiro-me à medalha conhecida pela Vilafrancada e datada de 1823. Artur Lamas, no seu livro «Medalhas Portuguesas e Estrangeiras Referentes a Portugal», volume I: Medalhas Comemorativas e editado em 1916, descreve esta medalha da seguinte forma:

Anverso:

«No arco superior da orla, a legenda: DATAE SUNT MULIERI ALAE DUAE AQUILAE MAGNAE, UT VOLA-



RET IN DESERTUM IN LOCUM SUUM. Ap. 12. (Apocalipse, XII, 14). Em cima, sobre um fundo com-

pletamente coberto de folhas e ramos de carvalho, paira uma águia grande, de asas abertas, com uma palma atravessada no bico, no qual está também suspenso um medalhão oval ornamentado com duas grinaldas de flôres, que contêm o busto de D. Carlota Joaquina, a  $\frac{3}{4}$  para a esquerda, laureado e rodeado da legenda: JUDITH LUSITANA MULIER FORTIS.

Do lado esquerdo há uma fita, que também se prende no bico da águia, e que tem inscrito: REGIAE STIRPIS HONOR ET GLORIA D.C.J.R.F. (D. Carlota Joaquina, Rainha Fidelíssima).

Na parte de baixo, há um muro, curvo em cima, que parece prolongar-se para os lados em balaustrada e que é ladeado por dois pilares em que assentam, sobre bolas, duas pirâmides. Nesse muro, que é encimado pelas Armas Reais da época (as quinas sobre a esfera), ornamentadas com uma palma e um ramo de carvalho, lê-se se a seguinte legenda, em quinze linhas horizontais: A SENHORA || D. CARLOTA JOAQUINA. || POR ESTA GRANDE, || E IMMORT RAINHA, HONRA E || GLORIA DO SEU SEXO E DO ALTO || LOGAR, QUE OCCUPA, || INFLAMMADOS JUSTAMENTE || O SR. INFANTE D. MIGUEL SEU FILHO || E O HONRADO MARQUEZ MANOEL DA || SILVEIRA PINTO DA FONSECA TEIXEIRA, E || OUTROS, SEOS PARENTES E AMIGOS FIRMES || NA LEALDADE Á PATRIA, AO THRONO, E A DE || OS, E NA VONTADE DEL REI O SR. D. JOÃO VI. || RESTAURÁRÃO A MONARCHIA EM || 1823 CONTRA A REVOL. DE 1820.

Junto do pilar do lado esquerdo, está o *Tempo*, personificado num velho de barbas, sentado no chão, descalço e com leve vestuário, o qual olha e aponta com a mão esquerda para a 2.<sup>a</sup> linha da legenda gravada no muro, e tem a mão direita estendida para trás, para mergulhar uma pena num tinteiro; sobre os joelhos tem um livro aberto, em cujas paginas se lê: *Reclu || sa || no || RAMA || LHÃO || Venceo || poisque.*

No outro pilar está encostado o Arcanjo S. Miguel, de pé, a pisar, com o pé direito um papel que tem inscrito: 24 || D'AGOS || TO || DE || 1820, e a desenrolar um pano que contém a seguinte legenda, em quatro linhas: MICHAEL, ET ANGELI EJUS || PRAELIA-

BANTUR CUM DRACONE || ET PROJECTUS EST DRACO (1) ET ANGELI EJUS CUM ILLO. Ap. 12 (Apocalipse, XII, 7 e 9).

O Arcanjo tem junto de si a competente lança, onde se suspende uma balança.

Cada uma das pirâmides está ornamentada, do lado que fica mais próximo da orla, com dois estandartes, e tem na frente um medalhão oval, envolvido por uma coroa de louro, assente sobre uma palma e suspenso na terceira espira de uma fita, que se enrola na pirâmide de cima para baixo, até certa altura, e que depois fica caída para o lado. O medalhão do lado esquerdo tem gravado o busto de D. Miguel, fardado, voltado a  $\frac{3}{4}$  para a direita, e por baixo dele lê-se a seguinte legenda: REGIBUS || NATUS || D. JOANNE VI || ET D. CARLOTA JOAQUINA || VII CALENDAS NOVEMB 180(2). Na fita que suspende este medalhão, lê-se: INFANS || D. MICHAEL. || IN PATRIAM, IN PARENTES AMORE, PIETATE, FIDE OMNIUM SPECULUM, EXEMPLAR. No outro medalhão está gravado o busto do Marquês de Chaves, com farda e voltado à esquerda, e na fita que o suspende lê-se o seguinte: M.S.P.F.T. (iniciais do nome do Marquês: Manuel da Silveira Pinto da Fonseca Teixeira) || MARQ. DE CHAVES. || AMICUS FIDELIS PROTECTIO FORTIS. Todas estas legendas são cavadas excepto a da orla, que é saliente».

Reverso:

Na orla, a legenda, que começa em cima do lado esquerdo e é precedida de um florãozinho: TRAN-



SEAMUS CONTRA ET — ASSUMUNT EUM ITA UT ERAT IN NAVI — ET FACTA EST PROCELLA MAGNA — ET

(1) Em sentido figurado, no caso presente, o *Dragão* derrotado era a revolução de 1820, como se depreende do facto de S. Miguel estar pisando o papel que tem escrito: 24 de Agosto de 1820.

FLUCTUS MITTEBAT IN NAVIM ITA UT IMPLERETUR — ET ERAT IPSE IN PUPPI SUPER CERVICAL DORMIENS ET EXCITANT EUM — ET EXURGENS — DIXIT MARI TACE — ET FACTA EST TRANQUILLITAS MAGNA. marc. 4.

No exergo ha uma especie de muralha, ornamentada, na qual está inscrita, ao centro, a seguinte legenda, em quatro linhas horizontais: O SNR. REI D. JOÃO VI || PELLA SUA PRUDENCIA || VERD.<sup>TO</sup> IMITADOR DE JESU C. || E MODELO DOS LEGISLADORES. Sobre o mar, extremamente revolto, vagueia, à mercê das ondas, uma nau, cujos mastros e velas estão desmantelados e é tripulada pelo Rei e por sete ministros, que estão todos fardados. Um dos ministros, que estava ao leme, abandonou este e poz as mãos no peito, em atitude de terror; quatro procuram, atarefadamente, reparar as avarias nas cordas e nas velas e os outros dois acordam apressadamente D. João VI, que está deitado na pôpa, com a cabeça apoiada num travesseiro. Na prôa do barco está suspensa uma ancora e num dos mastros está fixada uma flamula, muito comprida, na qual se lê a seguinte legenda: IESUM IMITATI LETHIFERA TEMPESTATE PATRIAM LIBERTABIMUS COORTA NONO K. SEPT. 1820.

As legendas da orla e do exergo, são salientes; a da flamula é incusa».

Em relação por exemplo ao reverso, o autor da medalha comparou o estado com uma nau, prestes a naufragar, por causa da revolução de 1820, mas que tal foi evitado, graças à sábia e prudente intervenção de D. João VI.

Esta medalha, para além do seu alegorismo e grande perfeição artística, constitui um documento valioso para a análise e estudo histórico da época.

Desta preciosa raridade, possivelmente feita a buril, não consta que exista senão um único exemplar, este em prata e oferecido na ocasião ao Marquês de Chaves. Alguns poucos exemplares desta medalha que tem de diâmetro 11,35 cm, existem por reprodução galvanoplástica ou por fundição e considerados mesmo assim por Artur Lamas (no livro atrás citado), como peças muito raras, apesar de reproduções.

JOÃO CARMO SANTOS

## NOTÍCIAS DA MEDALHÍSTICA

### «GRUPO DO LEÃO»

Cenáculo da vida boémia e artística de Lisboa nos finais do séc. XIX, nele pontificavam grandes vultos e nomes das nossas artes, que se reuniam e confraternizavam na cervejaria do Leão.

Columbano, um dos seus membros, retratou em 1885, com uma ponta de bom humor, todos os

seus companheiros de tertúlia, no famoso quadro «O Grupo do Leão». Primeiramente exposto numa das paredes daquela cervejaria à Rua do Príncipe, transitou depois para uma outra na rua 1.º de Dezembro, estando actualmente no Museu Nacional de Arte Contemporânea.



Nesta célebre tela figuram, para além do próprio Columbano, os artistas Silva Porto, seu irmão Rafael Bordalo, António Ramalho, José Malhoa, João Vaz, Girão, Henrique Pinto, Rodrigues Vieira, Ribeiro Cristino, Cipriano Martins e o criado Manuel Fidalgo, muito querido e estimado de todos os membros do grupo.

Comemorativa do 1.º Centenário do Grupo do Leão (1881-1981) procedeu a Medalharte à emissão duma plaquette nas dimensões 11 x 62 mm., do

célebre quadro de Columbano, segundo escultura de Sousa Machado.

Aparecerá a público durante o mês de Novembro e também numa edição da Medalharte a medalha alusiva ao Mosteiro dos Jerónimos, primeira duma série de quatro e denominada «Mosteiros Portugueses».

É autor das medalhas o artista Vasco Berardo e 90 mm a sua dimensão, estando prevista uma tiragem em bronze e outra em estanho, respectivamente de 700 e 350 exemplares cada.

As outras medalhas que compõem esta série serão o Mosteiro da Batalha, o Convento de Cristo e o Mosteiro de Alcobaça.

Numa edição do Gabinete Português de Medalhística saiu recentemente a segunda série de medalhas do tema: «Quem é Quem», sob o título de «5 Piedosas Rainhas».

É autor destas medalhas, executadas no módulo de 70 mm., o escultor Cabral Antunes.

Brevemente aparecerão também no mercado, num excelente trabalho de Mestre Cabral Antunes e numa edição do Gabinete de Medalhística do Centro, os Painéis de S. Vicente de Nuno Gonçalves.



PEDIDOS A

**MEDALHARTE**

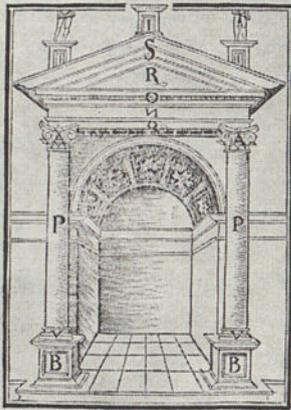
Rua Dr. Alberto dos Reis, 122-1.º — Telef. 74046 - 73135 — 3000 COIMBRA

Escultura: Mestre Cabral Antunes

Módulo 90 mm.

Tiragem Bronze: 1000 ex. Preço 700\$00

Tiragem Prata: 25 ex. Preço 20.000\$00



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  
A. Mendes Atanásio  
Nelson Correia Borges  
Riccardo Averini  
António Casaseca  
Russel Cortez  
Natália Correia Guedes  
Ramón Nieto  
Rafael Moreira  
Jesus Úrrea Fernandez  
Sylvie Deswarte

190 × 250 mm  
308 páginas  
87 ilustrações  
Preço: 700\$00

Para assinantes de o  
MUNDO DA ARTE: 490\$00

Envio à cobrança — Pedidos à EPARTUR

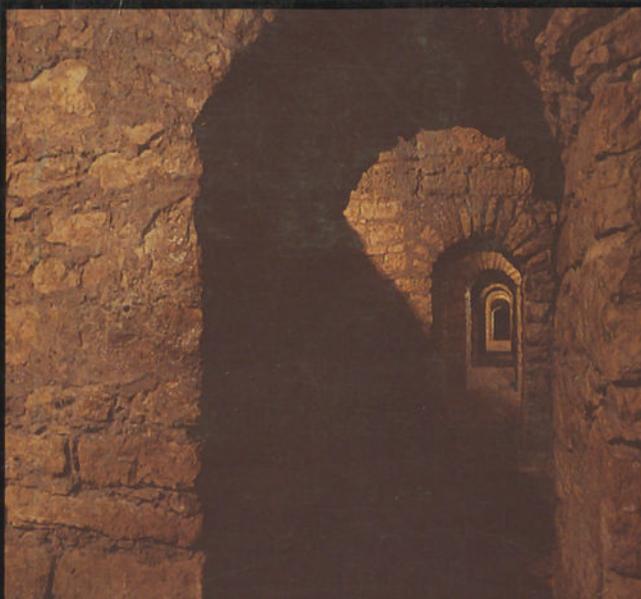


estamos  
onde  
é preciso

Exactamente. Com Serviços Centrais no Porto, em Lisboa e em Évora, com serviços clínicos nestas três cidades, com dezenas de Dependências disseminadas por todo o país estamos onde é preciso — junto de si.

**MC**  
**MUNDIAL**  
**CONFIANÇA**  
COMPANHIA DE SEGUROS

# COIMBRA



Dois  
mil  
anos  
de  
história

