

καιρός | kairós

Boletim do Centro de Estudos em
Arqueologia, Artes e Ciências do
Património

N.º 9 - Primavera de 2021
Especial Escultura

CEAACP - UC/CAM/UALG

FICHA TÉCNICA

Título καιρός | kairós. Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património | N.º 9, Primavera de 2021 | Especial Escultura

Editor do volume Carla A. Gonçalves

Equipa editorial J. Alves Ferreira | L. Bacelar Alves | S. Gomes

Autores D. Lemos | F. Pato de Macedo | I. Pina | J. L. Madeira | M. Gaspar | M. Rodrigues | P. Almeida Fernandes | R. Vilaça | S. Costa Saldanha | V. Lopes

Imagem de capa Representação imaginada de cabeça de veado (Cachouça, Idanha-a-Nova) © R. Vilaça; J. L. Madeira; M. Rodrigues

Edição CEAACP

ISSN 2184-7193

DOI https://doi.org/10.14195/2184-7193_9

Suporte Digital | Formato PDF

Contactos ceaacp@uc.pt

Financiamento



Centro de Estudos em Arqueologia Artes e Ciências do Património



Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA PORTUGAL



EDITORIAL	1
ANIMAIS, ANIMAIS IMAGINADOS. Figurinhas proto-históricas da Cachouça (Idanha-a-Nova, Beira Interior)	5
A ESCULTURA ROMANA DE MÉRTOLA	23
CRIATIVIDADE NA NORMA. A escultura românica “marginal” como veículo de moralização	45
RETÁBULOS PÉTREOS MEDIEVAIS: ENCENAÇÃO DO SAGRADO	59
PATRIMÓNIO ESCULTÓRICO DO PAÇO DAS ESCOLAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA	77

EDITORIAL

CARLA A. GONÇALVES

O nono volume do Boletim *Kairós* dedica-se, inteiramente, a uma categoria artística que, pese embora a sua relevância estética, funcional, narrativa, emocional, sensível e dialógica, tem vindo a ser menos estimada no terreno da historiografia. Fala-se aqui de escultura, essa ancestral arte das imagens que nos afronta, com o seu próprio corpo e matéria.

A escultura que nos olha, interfere no espaço das nossas vidas, mede-nos de alto a baixo, convida-nos a sair do eixo equilibrado dos dias ensimesmados, permitindo-nos a experimentar deuses e demónios, novos âmbitos de realidade e outras esferas de humanidade, excitando as emoções tão eficazmente que acaba por promover respostas radicais de amor e de ódio, expressas através da iconofilia e da iconoclastia, esta última num eixo de terror que aflige e que mata não só a imagem, mas sobretudo o que está por detrás dela e o que a animou, seja o passado, seja o próprio presente, comprometendo o futuro.

A escultura, com o seu carácter tridimensional, promove contactos numa perspectiva de intimidade, porque as imagens e os corpos falam e acompanham, porque as iconografias contam e explicam, porque os conjuntos escultóricos irmanam naturalmente com o horizonte de expectativas dos públicos, ávidos em perfilhar e em

reconhecer-se neles. A força da escultura reside, enfim, e usando as palavras de Gombrich, nessa sua capacidade de atracção pelo mundo dos vivos e nessa possibilidade de converter-se, não numa representação de outra coisa, senão nos indivíduos por direito próprio. É sob esta perspectiva que surgem as *esculturas que defendem*, as esculturas que parecem falar e chorar, e as esculturas que superam o carácter de reprodução para alcançarem o estatuto de coisa em si, na medida da sua eficaz estimulação do pensamento simbólico.

A escultura encarna, convocando à *visibilidade tangível* e multissensorial. A apetência humana pela *visibilidade tangível* faz assomar a escultura a uma territorialidade muito conveniente, gerando cenografias e outros mundos, bem como âmbitos relacionais profundos e encontros afortunados (entre a invisibilidade e a visibilidade, entre o irreal e a possibilidade de tornar-se realidade), que se permitem a trocas entre mundos que matizam a vida comum que assim se acrescenta e adensa, dispondo-se ao *jogo relacional* (com o sentido último de realização humana) que promove e amplia a experiência e dispõe para os grandes temas da existência.

É com este sentido de vida, tão preche de jogos, de relações e de contactos, e também de narrativas e de sonhos, de realidade e irrealidade, de alegria e de choro, de paixão, de desejo e de acção, que se apresenta este volume feito de cinco artigos consagrados à escultura.

Este número do Boletim é o primeiro de dois, dedicados ao mesmo tema, e começa com o pertinente trabalho de Raquel Vilaça, centrado no caso *Animais, animais imaginados: as Figurinhas proto-históricas da Cachouça (Idanha-a-Nova, Beira Interior)* que revela, entre outros aspectos relacionados com a iconografia zoomórfica proto-histórica, a possibilidade de preencher lacunas, ou de imaginar, sem perder o olhar científico sobre o objecto. Virgílio Lopes traz-nos *A escultura romana de Mértola*, num artigo que, para além de divulgar aqueles importantes achados escultóricos, nos ensina a ver a escultura como um registo documental que permite

reconstruir espaços arquitectónicos já desaparecidos. Paulo Almeida Fernandes brinda-nos com a *Criatividade na norma: a escultura românica “marginal” como veículo de moralização*, demonstrando como o mundano e o profano têm lugar, nas igrejas medievais portuguesas, num campo presente e finito que assim se confronta com o sagrado. O assunto *Retábulos pétreos medievais: encenação do sagrado*, foi tratado por Francisco Pato Macedo, numa relevante viagem focada no poder das imagens desde a Antiguidade, para terminar no ainda tão mal conhecido retábulo de S. Jorge a combater o dragão da Capela da Piedade de Eira Pedrinha (Condeixa-a-Nova), que reclama análise e revalorização.





No final deste primeiro volume do Boletim temático dedicado à escultura, publica-se um artigo de divulgação de ciência e que difunde o recente projecto de investigação, que decorre, titulado *Património escultórico do Paço das Escolas da Universidade de Coimbra*, encabeçado por Sandra Costa Saldanha, em conjunto com Diogo Lemos, Inês Pina e Mariana Gaspar, comprovando-se, assim, que o CEAACP investiga no âmbito desta categoria artística que Cesare Ripa definiu, em 1613, como uma *Formosa jovem*.





Animais, animais imaginados.

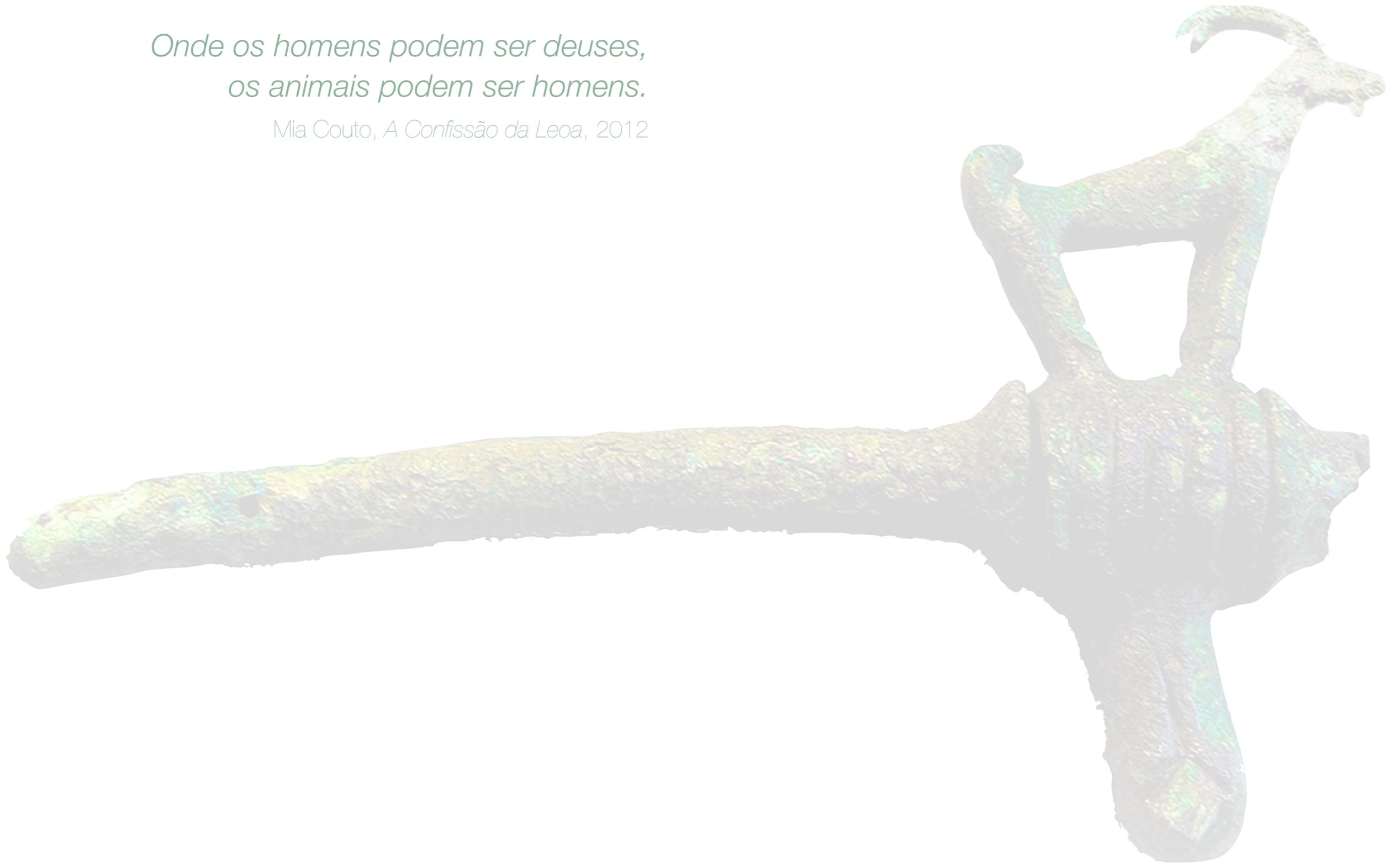
Figurinhas proto-históricas da
Cachouça (Idanha-a-Nova, Beira
Interior)

Raquel Vilaça | Universidade de Coimbra | Faculdade de
Letras (DHEEAA-IARQ) | CEAACP

com a colaboração de
José Luís Madeira | Instituto de Arqueologia - FLUC
Miguel Rodrigues | Mestre em Arqueologia e Território - FLUC

*Onde os homens podem ser deuses,
os animais podem ser homens.*

Mia Couto, *A Confissão da Leoa*, 2012



A escultura proto-histórica, tema que nos foi solicitado tratar para este “Boletim”, tem muitos matizes. Tomando como pressuposto que o conceito pode ser entendido num espectro largo, deixámos de lado a grande escultura em pedra, humana ou animal, e optámos por três figurinhas zoomórficas.

Aquela levar-nos-ia às esculturas dos designados “guerreiros galaico-lusitanos” e dos “berrões” (ou *verracos*), se quiséssemos pensar numa Idade do Ferro já tardia, a entrar em tempos romanos; ou às expressivas esculturas e relevos ornamentais, baixos e altos, da Cultura Ibérica; ou ao mundo das estelas e estátuas-menires da Idade do Bronze, i.e., à proto-estatuária, neste caso a termos de recuar ainda, e pelo menos, ao III milénio a.C.

Qualquer uma destas temáticas tem sido recorrentemente explorada por inúmeros investigadores, tal é a plêiade de questões a gravitar em seu entorno. Justamente, um novo projecto internacional e interdisciplinar agora a começar — *The Iberian stelae of the Final Bronze Age: iconography, technology*

and the transfer of knowledge between the Atlantic and the Mediterranean —, com coordenação de Ralph Araque Gonzalez (Universidade de Freiburg) e financiado pela *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (DFG), tem na Universidade de Coimbra um dos principais parceiros, onde também por esta altura se inicia, em conexão, um projecto de doutoramento da responsabilidade de Pedro Baptista.

Portanto, dessas primeiras expressões escultóricas de grande vulto ocupar-nos-emos nos próximos tempos, guiados por um questionário inovador. Neste momento são três figurinhas zoomórficas que centram a nossa atenção, aqui abordadas com carácter divulgativo. Duas encontram-se fragmentadas, sendo arriscado afirmar quais são os animais representados. A figurinha completa é exageradamente estilizada para dizermos, sem hesitação, que animal está figurado. Em bronze, duas, em argila, uma, todas elas, com distintos níveis de análise, são já do conhecimento público especializado, mas nunca foram tratadas conjuntamente, como agora se faz, e menos ainda com a encenação atrevida em termos gráficos, que se propõe.

O contexto de achado destas três peças conduz-nos até à Cachouça (Idanha-a-Nova), zona planáltica, em esporão, sobranceira à barroca da Canada, afluente do rio Torto e depois Ponsul (Fig. 1, 2, 3). Os trabalhos de campo (prospecções e escavações) demonstraram que teve ocupação no Neolítico Final/ Calcolítico, aparentemente efémera; depois, e após mais de 2500 anos para os quais não se conhecem quaisquer vestígios, o sítio voltou a ser ocupado na Idade do Bronze, entre finais do II e inícios do I milénio a.C., ocupação que se prolongou pela I Idade do Ferro, até aos sécs. VII/VI a.C. As duas figurinhas em bronze datam daquela fase e não podem deixar de se relacionar com o mundo atlântico. A peça em terracota é posterior e articula-se com ambientes meridionais de matriz normalmente designada por “orientalizante”.

O lugar da Cachouça é dos mais interessantes da Beira Interior. Habitado e vivenciado por comunidades culturalmente “em transição”, a combinatória integrada das estruturas, designadamente um talude elipsoidal (Fig. 4 e 5), de materiais e suas de(dis)posições, bem assim de “arte rupestre” (*fossettes*), é compatível com a existência de actividades rituais envolvendo marcadores de elevada carga simbólica cenicamente articulados (Vilaça, 2007). Entre eles estão os animais protagonistas neste trabalho, que não podem ser entendidos desconexos do espaço comunitário e sacralizado, também por eles e com eles construído.

Fig. 1- Cachouça (vista aprox. de W/SW), observando-se ao centro na linha do horizonte a silhueta de Monsanto.





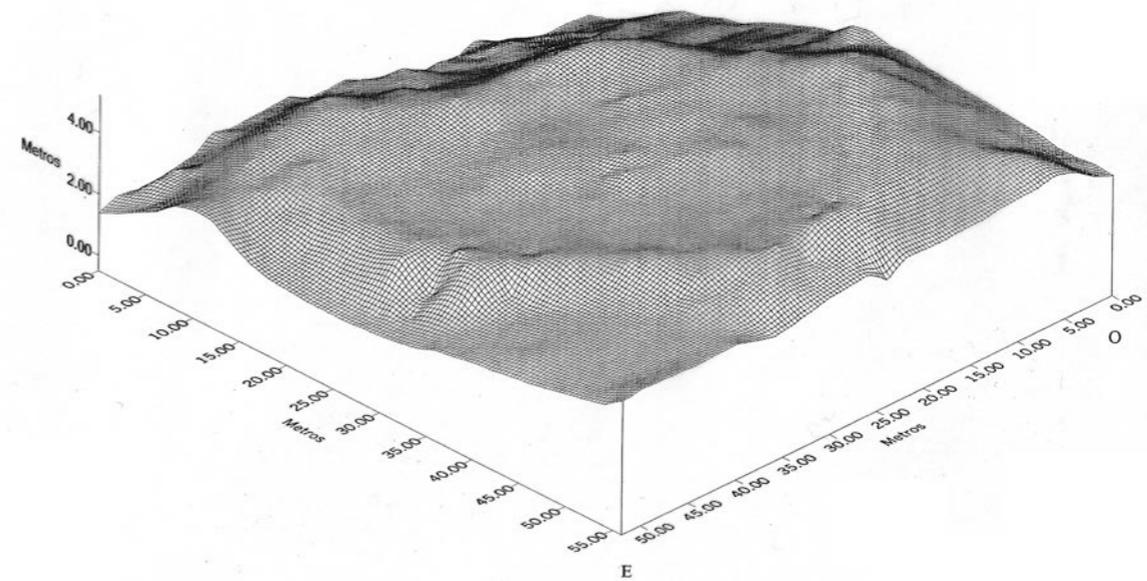


Fig. 2 (ao lado, em cima) - Esporão da Cachouça (vista desde a margem esquerda do rio Torto).

Fig. 3 (ao lado, em baixo) - Esporão da Cachouça (vista aprox. E/SE).

Fig. 4 (em cima) - Projecção ortográfica do levantamento topográfico, observando-se o relevo correspondente ao talude.

Fig. 5 (página ao lado) - Planta geral com indicação das áreas escavadas.

Um dos animais integra o punho, fragmentado, de um espeto rotativo em bronze de que se achou, ainda, parte da respectiva haste, em ambos os casos durante trabalhos de prospecção (Fig. 6 e 7). Na parte superior da pega encontra-se um pequeno quadrúpede estilizado, sem cabeça, que se orientava para a extremidade distal da haste, i.e., em direcção à parte activa do objecto. As patas convergem entre si, como sucede noutras peças congéneres (v.g. Notre-Dame d'Or e Monte Sa Idda). A cauda, curta e arrebitada, lembra os *faon aux oiseaux* da arte paleolítica madalenense dos Pirenéus. As proporções das patas relativamente ao corpo, e a forma da cauda, permitem defender que se tratará de um cervídeo ou de um caprino.

Os espetos articulados que em território português ascendem a, pelo menos, uma dúzia, alguns com figuração zoomórfica, consubstanciam sofisticada qualidade de fabrico, numa combinação do método da cera perdida, fundição adicional e martelagem (Armbruster, 2002/03). Tal mestria, associada à raridade destas peças e à simbologia figurativa, resulta num desenho de grande originalidade que permite a rotação dos espetos com apoio numa peça fixa. A sua manipulação em rituais de comensalidade, tal como o uso de ganchos de carne e de caldeirões, coloca essas peças entre as mais distintas produções dos artesãos do Bronze Final do mundo atlântico (Armada e Vilaça, 2016).



Fig. 6 - Punho de espeto rotativo com representação de quadrúpede.

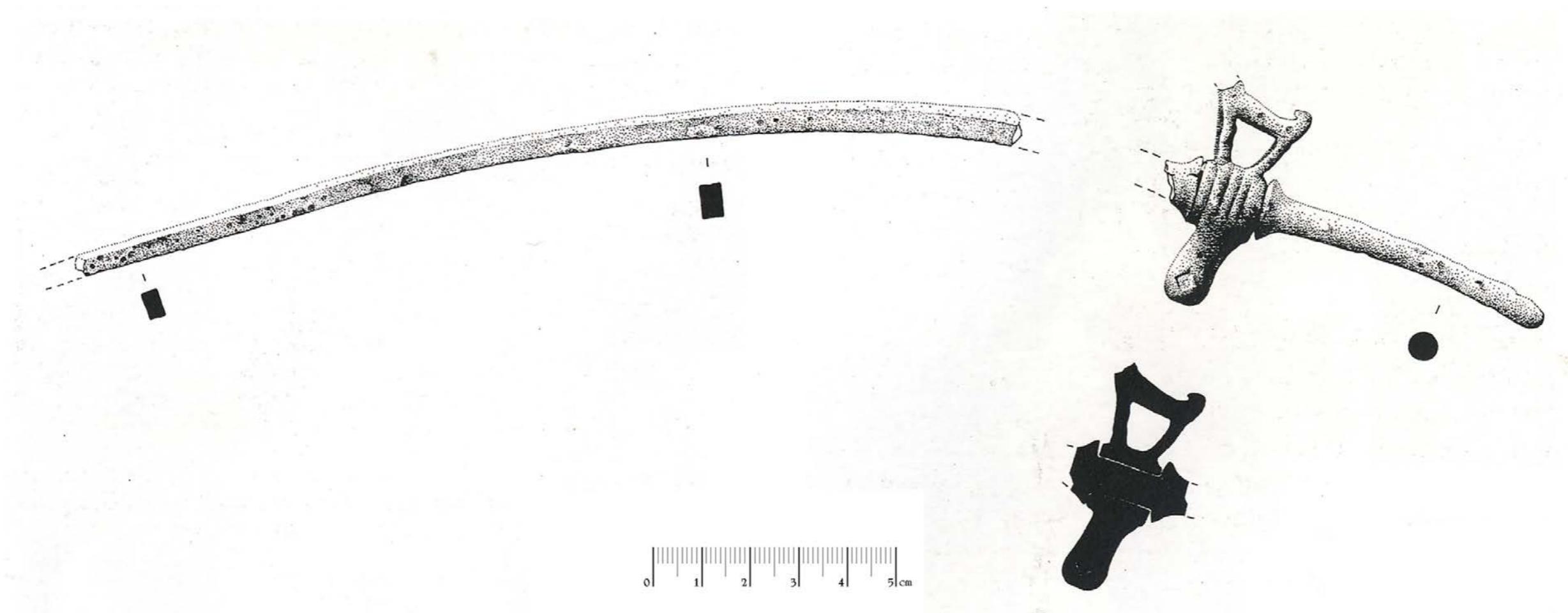


Fig. 7- Espeto, com punho e haste.

O segundo animal é uma miniatura, também em bronze, que se encontra completa, mas em mau estado de conservação (Fig. 8). Todavia, a identificação do animal não é imediata, não é óbvia. O corpo foi intencionalmente remetido para segundo plano, dando-se primazia à cabeça. Nesta sobressaem o focinho e, sobretudo, duas protuberâncias simétricas talvez demasiado expressivas para serem vistas como simples orelhas; deverão representar os cornos, que tornariam, que tornam (?), o animal num bovino. A cauda, particularmente destacada, é arredondada, porém. Trata-se de uma figurinha avulsa com a base ligeiramente convexa, pormenor que sugere ter sido pensado para adaptação deste bronze figurativo sobre um suporte, sendo impossível dizer de que tipo.

O terceiro animal é uma terracota, acéfala, faltando-lhe também a metade inferior do corpo (Fig. 9 e 10). Tem forma ovoide, conservando o dorso e a parte traseira, que é arredondada, sem vestígio algum de cauda. A peça é maciça, de pasta grosseira e tom acastanhado. A superfície foi alisada, possuindo inúmeras perfurações subcirculares, com profundidades distintas. Se algumas são superficiais, i.e., talvez meramente decorativas, outras são suficientemente profundas para nelas se poder fixar alguma coisa. De novo, a identificação do animal não é inequívoca. Poderá tratar-se de uma ave, mas também de um mamífero, um suíno, ou até mesmo de um ouriço cacheiro.

Ave ou mamífero, o que parece sugestivo nesta peça é a existência das perfurações distribuídas pelo dorso, as quais deveriam ser destinadas à implantação de penas, de cerdas, de pelos, que dariam maior realismo à figura (Vilaça, 2000; 2013). Esta ideia, inspirada na proposta de Mata Carriazo (1973) para a figura em forma de ave que encontrou no então considerado “poblado bajo” de El Carambolo, tinha sido igualmente acolhida



Fig. 8 - Figurinha zoomórfica, talvez de bovino.

na interpretação do zoomorfo de Neves I, considerado como um suíno (Maia e Maia, 1986). Trata-se de uma peça morfológicamente muito semelhante à que se analisa, porém com uma diferença fundamental: é oca, tal como a de Cabeço Redondo, a que se atribuiu funcionalidade equivalente à de um queimador (Soares e Soares, 2016). Independentemente da maior ou menor semelhança formal, parece-nos importante, se pretendêssemos agora aprofundar a questão, atender a esta situação de oco/ maciço, que as duas aves do Morro de Mesquitilla tão bem representam (Schubart, 1983).

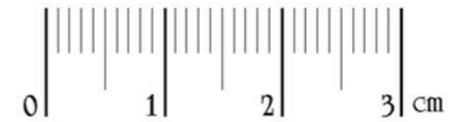
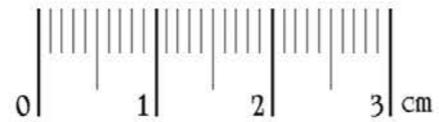
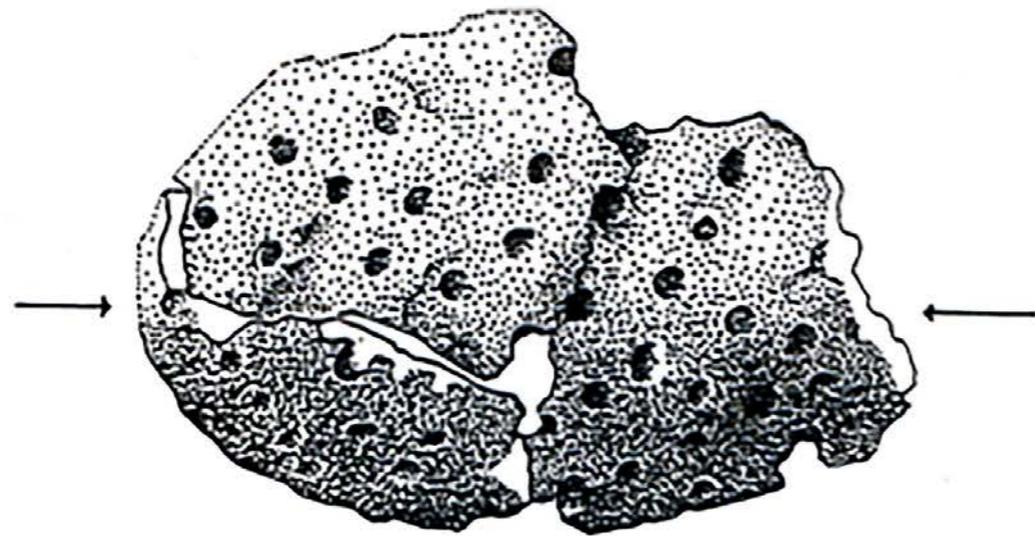


Fig. 9/10 - Terracota representando animal com o corpo repleto de perfurações.

Deixando para trás a riquíssima produção plástica antropomórfica e zoomórfica de pequenas figurinhas do Neolítico Final/ Calcolítico, que nos levaria, por exemplo, de Leceia aos Perdigões, e após um longo interregno que atravessou a Idade do Bronze, praticamente anicónica, será só na sua derradeira fase que voltamos a encontrar no registo arqueológico do território português alguns elementos figurativos.

A representação de aves e quadrúpedes tem expressão quase pan-europeia, assumindo especial riqueza iconográfica e diversidade de suportes no mundo dos “Campos de Urnas” e áreas mais directamente associadas. Ao contrário, no mundo atlântico limita-se praticamente a alfaias rituais, como é o caso dos ganchos e espetos com imagens incorporadas, materializando também uma nova estética. Os bronzes figurativos sardos não poderiam deixar de ser igualmente chamados à discussão (se a fizéssemos agora) nesta matéria e no âmbito das conexões atlântico-mediterrâneas. Mas teremos de aguardar pela fase seguinte para que a iconografia própria do Mediterrâneo mais oriental se manifeste indelévelmente a ocidente.

Se a temática ornitomórfica da I Idade do Ferro é tema bem conhecido no Ocidente peninsular (Arruda, 2016), a representação escultórica de mamíferos não deixa de o ser também, encontrando-se touros, suínos, cervídeos, e até felinos e toupeiras, se atendermos a alguns dos trabalhos pioneiros (Beirão e Gomes, 1984) e se alargarmos ainda a nossa atenção ao Centro-Oeste francês (Pautreau, 1984).

Em todos estas geografias culturais as figurações de aves fazem parte dos respectivos repertórios ideológicos, sucedendo o mesmo com a imagem de cervídeos e de bovinos. Relacionados com a simbólica funerária e de ressurreição, pelas galhadas que caem e renascem anualmente, pela força, ou pelo movimento expresso no voo das aves, elo de ligação entre a terra e o céu, todas as imagens desses animais terão cumprido funções rituais, apotropaicas, ou de índole religiosa, em distintos tipos de contextos, funerários, habitacionais e cultuais.

O interesse da iconografia zoomórfica proto-histórica é tão grande quanto a sua complexidade, inscrevendo-se no magno problema, com implicações a nível ideológico e social, das relações entre humanos e animais, animais que tanto se adoram como se diabolizam, se mimetizam como se antropomorfizam. A fronteira entre uns e outros nem sempre é óbvia, como também parece ser importante notar que nem todos os animais representados se consumiam. Estudos que explorem abordagens conjuntas à iconografia e a restos de faunas devem ser incentivados (Rodrigues, 2021).

Colocando-se o problema de o arqueólogo (não) poder aceder às acções do passado, o Professor Jorge de Alarcão (1993/94) observou, porém, que as pode imaginar, tal como um investigador criminalista. Não presenciando, pode representar a acção.

Chegados aqui e como vimos, nenhuma das figurinhas da Cachouça nos deixa seguros quanto aos animais representados. Essa insegurança dá-nos liberdade de fazer com elas propostas que o leitor avaliará e que cabem numa publicação onde se valoriza a imagem em detrimento da palavra argumentada. As cabeças imaginadas (Fig. 11 e 12), a pelagem e os espinhos (Fig. 13 e 14) e a plumagem (Fig. 15) com que completámos e cobrimos duas das figurinhas tratadas neste texto são pura especulação, mas não especulação despropositada.

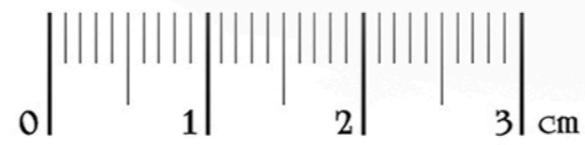


Fig. 11- Representação imaginada de cabeça de veado.

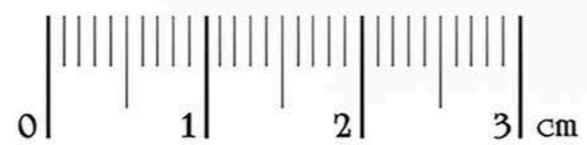


Fig. 12 - Representação imaginada de cabeça de bode.

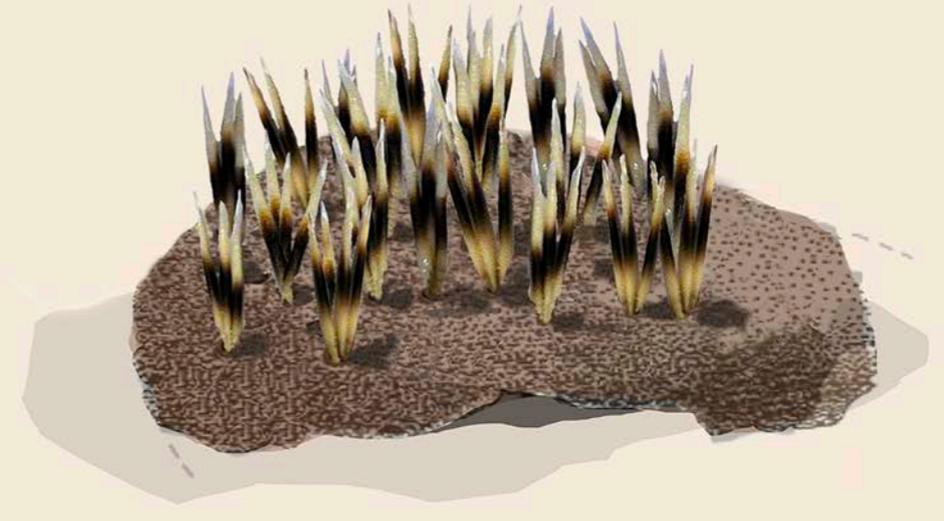


Fig. 13 (em cima, à esquerda) - Representação imaginada de javali com cerdas implantadas nos orifícios.

Fig. 14 (em cima, à direita) - Representação imaginada de ouriço cacheiro com picos implantadas nos orifícios.

Fig. 15 (ao lado) - Representação imaginada de ave ou pássaro com penas implantadas nos orifícios.

BIBLIOGRAFIA

Alarcão, J. (1993/94). A Arqueologia e o Tempo. Conimbriga, XXXII-XXXIII, p. 9-56.

Armada, X.-L.; Vilaça, R. (2016). Rituales de comensalidad en el Bronce Final de la Iberia atlántica: artefactos metálicos, contextos y interpretación. In: Vilaça, R. e Serra, M. (eds.). *Matar a fome, alimentar a alma, criar sociabilidades. Alimentação e comensalidade nas sociedades pré e protohistóricas*. Coimbra: Instituto de Arqueologia/FLUC, Centro de Estudos Pré-históricos da Beira Alta, Palimpsesto Lda., p. 127-158. http://www.uc.pt/fluc/iarq/pub_online/pdfs_online/2016_comensal

Armbruster, B. (2002-03). A metalurgia da Idade do Bronze Final atlântico do Castro de Nossa Senhora da Guia, de Baiões (S. Pedro do Sul, Viseu). *Estudos Pré-históricos*, X-XI, p. 145-155.

Arruda, A. M. (2016). À vol d'oiseau. Pássaros, passarinhos e passarocos na Idade do Ferro do Sul de Portugal. In: Sousa, A. C.; Carvalho, A.; Viegas, C. (eds.). *Terra e Água. Escolher sementes, invocar a Deusa. Estudos em homenagem a Victor S. Gonçalves*. Lisboa: Uniarq, p. 403-423.

Beirão, C. M.; Gomes, M. V. (1984). Coroplastia da Idade do Ferro do Sul de Portugal. In: *Volume d'hommage au Géologue Georges Zbyszewski*. Paris: Éd. Recherche sur les Civilisations, p. 431-468.

Maia, M.; Maia, M. (1986). *Arqueologia da área mineira de Neves-Corvo. Trabalhos realizados no triénio 1982-84*. Somincor.

Mata Carriazo, J. (1973). *Tartessos y El Carambolo*. Madrid.

Pautreau, J.-P. (1984). Figurations humaines et animales du Ier Age du Fer dans le Centre-Ouest de la France. In: *Éléments de Pré et Protohistoire Européenne. Hommages a Jacques-Pierre Millotte, Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. Paris: Les Belles Lettres, p. 449-457.

Rodrigues, M. (2021). *Figurações Zoomórficas no Bronze Final Atlântico: Materiais, Contextos, Comensalidade e Simbolismo*. Coimbra: FLUC [dissertação de mestrado em Arqueologia e Território].

Schubart, H. (1983). Morro de Mezquitilla. Vorbericht Über die Grabungskampagne 1982 auf dem Siedlungshügel an der Algarrobo-Mündung. *Madrider Mitteilungen*, 24, p. 104-131.

Soares, R.; Soares, A. M. (2016). O Cabeço Redondo (Moura). Um edifício monumental e singular na margem esquerda do Guadiana. In: Jiménez Ávila, J. (ed.), *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*. Mérida, p. 421-441.

Vilaça, R. (1990). Broche à rôtir articulée de Cachouça (Idanha-a-Nova, Castelo Branco, Portugal). *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 87(6), p. 167-169.

Vilaça, R. (2000). Notas soltas sobre o património arqueológico do Bronze Final da Beira Interior. In: Ferreira, M. C. et al. (eds.), *Beira Interior. História e Património [Actas das I Jornadas de Património da Beira Interior*. Guarda, 1998]. Guarda, p. 31-50.

Vilaça, R. (2007). A Cachouça (Idanha-a-Nova, Castelo Branco). Construção e organização de um caso singular de inícios do I milénio AC. In: Jorge, S. O. et al. (ed.). *A concepção das paisagens e dos espaços na Arqueologia da Península Ibérica [Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular, Faro]*, p. 67-75.

Vilaça, R. (2013). A presença mediterrânea no mundo interior beirão, centro de Portugal (sécs. XI/X-VIII A.C.). In: Arruda, A. M. (ed.). *Fenícios e Púnicos, por Terra e Mar. I [Actas do VI Congresso Internacional de Estudos Fenícios e Púnicos, vol. 1]*. Lisboa: Uniarq - Estudos e Memórias, p. 396-411.





A escultura romana de Mértola

Virgílio Lopes | Bolseiro de pós-Doutoramento da FCT |
CEAACP - Campo Arqueológico de Mértola

A escultura era uma presença constante no mundo antigo. Podia representar divindades, ou elites como os imperadores, suas esposas e/ou importantes funcionários públicos. Geralmente as imagens estavam inseridas em programas arquitectónicos decorativos.

Os achados antigos de escultura romana em Mértola

O Museu Nacional de Arqueologia conta com um importante acervo escultórico proveniente de Mértola. Este conjunto é constituído por: uma cabeça de Augusto (Fig. 1), a cabeça de Diónisos, uma estátua feminina de orante, e uma estátua masculina de togado (Garcia y Bellido, 1966-66; Sousa, 1990; Matos, 2002; Gonçalves, 2007; Lopes, 2012). Estas peças de elevado requinte escultórico foram encontradas em Mértola no século XVI. Possivelmente provenientes da desmontagem do torreão existente sobre a Porta da Ribeira (bem documentado no desenho de Duarte de Armas da mesma centúria), ou em obras da Igreja da Misericórdia levadas a cabo nas centúrias seguintes.

Este conjunto escultórico deve fazer parte das oito ou dez estátuas a que se refere André de Resende nos seus escritos «Antiquitatum Lusitaniae et de Municipio Eborensi, De Myrtili» ou das cinco ou seis mencionadas por Amador Arrais em «Diálogos». Duas delas foram levadas para a Quinta da Amoreira da Torre, perto de Montemor-o-Novo no século XVII, onde permaneceram até aos finais do século XIX, quando foram redescobertas por Gabriel Pereira. A documentação da sua entrada no Museu Nacional de Arqueologia data do ano de 1902.

A cabeça de Augusto é uma peça de dimensão considerável, tendo 51 centímetros de altura, contudo a peça já não se encontra no seu estado original tendo sido desbastada no espigão de encaixe e nas traseiras da cabeça.

Em data incerta, mas seguramente no século XIX, foi descoberta a Cabeça de Cibele, sendo referido que este achado apareceu «ao pé da Misericórdia». Foi João Manoel da Costa «devotado amador das antiguidades de Mértola» que a ofereceu a Estácio da Veiga e por sua morte transitou com a restante coleção do Museu Arqueológico do Algarve para o Museu Etnológico (Vasconcelos, 1913, 333), hoje Museu Nacional de Arqueologia. Trata-se de uma peça parcialmente destruída e na parte superior da cabeça apresenta uma corona muralis. O aparecimento desta peça leva-nos a presumir que nas imediações da referida Igreja da Misericórdia / porta da Ribeira terá havido um templo da Mater deum e que a estátua figuraria nele.

Estácio da Veiga, na visita que realizou a Mértola após as cheias de 1876, registou «A poucos passos do arco está a igreja da Misericórdia, cujos degraus são de belos mármore, visivelmente extraihdos de nobres edifícios antigos, mui provavelmente ali achados, quando ao abrir-se os alicerces para a construção da igreja, foram descobertas no seculo XVI umas estatuas de que falava Rezende e D. fr. Amador Arraes.» (Veiga, 1880, 19). Refira-se a este propósito que ainda hoje são visíveis, num dos cunhais da referida igreja, vários elementos de arquitetura decorativa e silhares de mármore e granito.

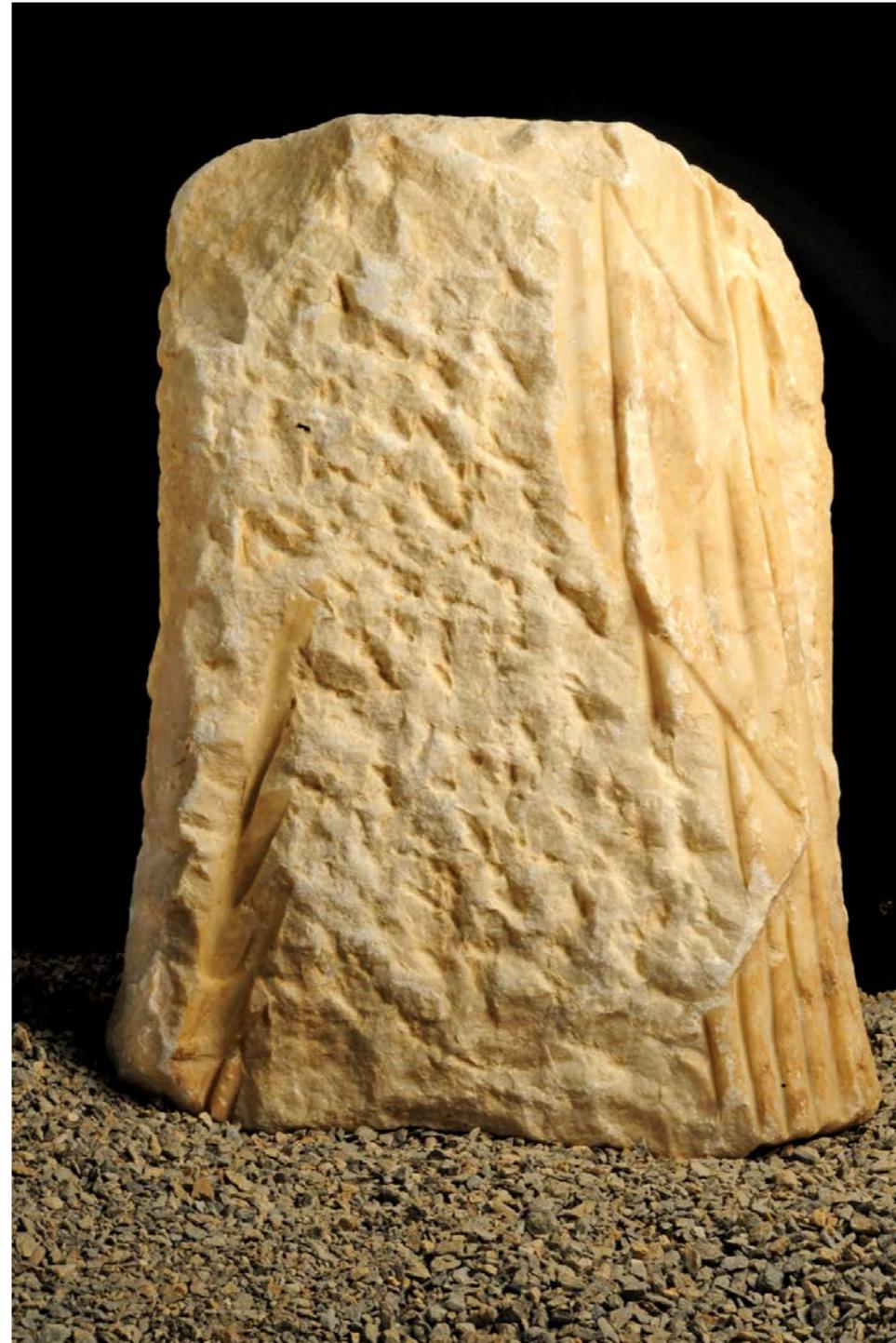
Estácio da Veiga, na visita que realizou a Mértola após as cheias de 1876, registou «A poucos passos do arco está a igreja da Misericórdia, cujos degraus são de belos mármore, visivelmente extraihdos de nobres edifícios antigos, mui provavelmente ali achados, quando ao abrir-se os alicerces para a construção da igreja, foram descobertas no seculo XVI umas estatuas de que falava Rezende e D. fr. Amador Arraes.» (Veiga, 1880, 19). Refira-se a este propósito que ainda hoje são visíveis, num dos cunhais da referida igreja, vários elementos de arquitetura decorativa e silhares de mármore e granito.



Fig. 1 - Cabeça de Augusto no Museu Nacional de Arqueologia. Foto de Virgílio Lopes.

Uma outra estatueta de Togado está exposta na Casa Romana, na cripta do edifício da Câmara Municipal e teve uma primeira referência numa pequena nota de Abel Viana, publicada no «Arquivo de Beja» em 1950. Segundo este arqueólogo, a estátua «foi achada na vertente oriental sotoposta ao Castelo» (Viana, 1950, 32). Aquando da sua visita a Mértola, esta estátua estava guardada no armazém situado no piso térreo da residência do médico Manuel Francisco Gomes (Casa Cor de Rosa), onde permaneceu até ser levada, em 1988, para a Casa Romana do Museu de Mértola. No entanto, a nosso ver esta estátua deveria fazer parte do conjunto escultórico ocultado nessa mesma casa e recentemente encontrada. Entre os factos

que nos levam a sustentar tal hipótese está, por um lado, o de os alicerces da referida casa assentarem em construções romanas e, por outro lado, o da fossa para onde foram atiradas as esculturas não estar completamente preenchida, havendo ali lugar para ter sido depositado este togado. Tão pouco podemos esquecer que as estruturas romanas de grandes dimensões serviram nos inícios do século XX como matéria prima para a nova edificação. Registe-se que o embasamento dos cunhais da Casa Cor de Rosa reaproveita blocos paralelepípedicos que bem podem ter sido bases de estátuas.



Figs. 2a e 2b - Estátua /Brasão.
Fotografia de Jorge Branco CMM.

No mesmo núcleo museológico exibe-se um bloco de mármore que possivelmente pertenceu a uma estátua. Num dos lados ainda conserva a representação das pregas dos panejamentos. Posteriormente, a estátua foi partida e adaptada para dar origem a um brasão da segunda metade do século XVI que se encontrou na vila de Mértola (Figs. 2a e 2b) (Lopes, 2012, 80).

Na zona da acrópole de Mértola uma outra estátua teve uma diferente sorte, passando a ser uma base de coluna. Esta peça foi encontrada in situ, na galeria porticada, em local contíguo ao painel musivo dos leões afrontados. Na parte traseira da coluna são visíveis restos de panejamentos, próprios e semelhantes aos trabalhos escultóricos encontrados em Mértola (Figs. 3a e 3b).



Figs. 3a e 3b - Estátua adaptada a coluna na galeria porticada do complexo religioso de Mértola. Fotografia Virgílio Lopes.

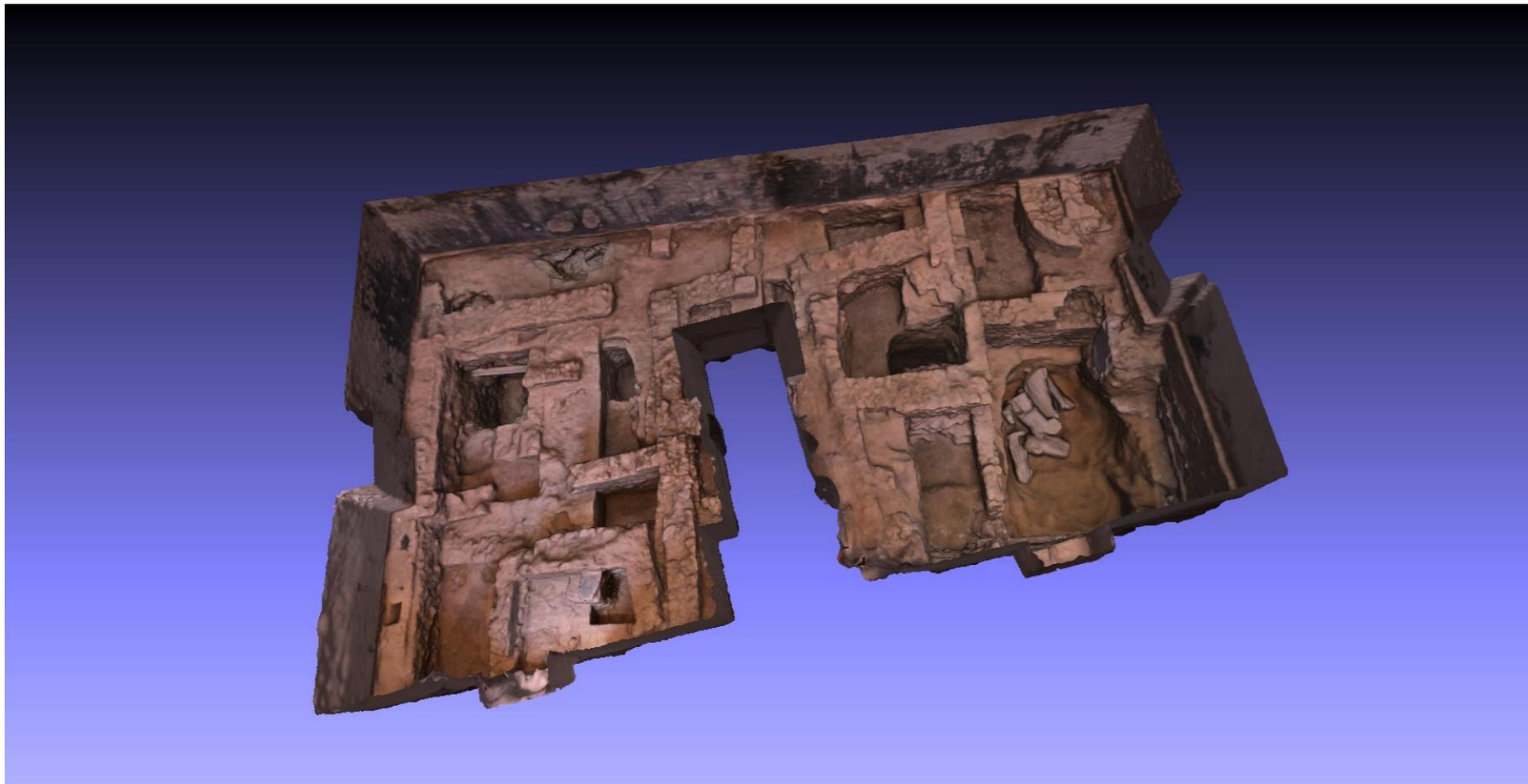


Fig. 4 - Levantamento Fotogrametria Digital, Tiago Costa, CEAACP.

Os novos achados escultóricos

Entre 2017 e 2018 foram levadas a cabo as escavações na chamada Casa Cor de Rosa, um imóvel construído nos finais do século XIX e inícios do seguinte. Este edifício situa-se na Rua 5 de Outubro (com os números 7, 7A e 7B), e corresponde a uma das maiores casas do centro histórico da vila de Mértola e integra, para além da zona coberta, um quintal, anexos e uma cisterna.

Nos níveis mais profundos foram identificadas construções monumentais do período romano. Trata-se de uma edificação de forma retangular, com 12 metros no seu lado maior e 10,75 metros no lado menor, com muros com uma espessura entre os 1,5 e os 3 metros, não sendo possível determinar toda a

extensão do edifício, já que este se prolonga para as construções vizinhas. Parte dessa construção romana, situada na sala correspondente ao número 7B, apresenta, em dois pontos distintos, uma destruição motivada pelo facto do seu principal material construtivo (a pedra) ter sido retirada para ser utilizada em construções posteriores (Fig. 4).

No canto nordeste da Casa Cor de Rosa, a cerca de 4 metros de profundidade, numa cova propositadamente aberta para o efeito, foi descoberto um conjunto escultórico, constituído por uma estátua masculina, incompleta, de grandes proporções, que enverga trajes militares, de tipo Thoracata e por três estátuas femininas, tendo uma delas proporções idênticas (Fig. 5).



Duas estruturas da Antiguidade Tardia foram localizadas no canto norte do mesmo edifício. No embasamento de uma destas estruturas foi reutilizado um grande bloco de mármore. Possivelmente trata-se de um elemento de friso. Quando se procedeu ao seu desmonte foi identificado um numisma de Graciano, cunhado em Aquileia e datado entre 379-383. Este achado dá-nos a datação do momento do desmantelamento do complexo monumental do período romano e da ocultação das estátuas, permitindo-nos perceber o momento da construção das estruturas da Antiguidade Tardia (Fig. 6).

Dos novos achados escultóricos, ocultados numa fossa (Fig. 7), destacam-se: a parte superior das pernas e o dorso duma estátua masculina, de tipo *Thoracata*, partida em duas partes (Fig 8); um fragmento do pé esquerdo, descalço, sobre a base,

e ainda um grande fragmento com restos do braço esquerdo de onde pendem os panejamentos; três estátuas femininas, uma de grandes proporções (cerca de 152 cm conservados) apresenta apenas a parte inferior, bacia, pernas e pés assentes numa base (Fig. 9), outra que parece ser de uma jovem (assente numa base incompleta e com 139 cm de altura), apresenta parte do pescoço, do que se depreende que seria uma estátua inteira (Fig.10), e não como a maior parte dos casos conhecidos, que estavam preparadas para a colocação de diferentes cabeças; a terceira estátua feminina, incompleta, (tem altura conservada de 120 cm), apresenta vestuário ricamente adornado e uma fíbula no ombro direito, podendo a base ser um fragmento encontrado nas imediações em que estão esculpido os restos de vestes (Fig. 11).







Fig. 7 - Conjunto escultórico *in situ*. Fotografia Virgílio Lopes.





Fig. 8 - Estátua *Thoracata*. Fotografia Jorge Branco, CMM.
Fig. 9 - Estátua feminina. Fotografia Jorge Branco, CMM.
Fig. 10 - Estátua feminina. Fotografia Jorge Branco, CMM.
Fig. 11 - Estátua feminina. Fotografia Jorge Branco, CMM.

Noutro local da mesma Casa, próximo do anterior, apareceu uma cabeça feminina (com cerca de 43 cm de altura), de mármore branco de excelente qualidade e tratamento escultórico, que se encontra danificada na zona do nariz (Figs 12a/12b/12c/12d). Nas proximidades desta peça encontrou-se um fragmento de braço que segura um panejamento. É de considerar a hipótese de se tratar da cabeça de Livia, esposa de Augusto. A sua métrica é enquadrável na peça feminina de maiores proporções (Lopes, 2018, 34 – 41).

À monumental estátua thoracata poderá ter pertencido a cabeça de Augusto, descoberta em Mértola, em data incerta, e que hoje se encontra no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa. Contudo, a observação desta peça permite perceber que foi desbastada, na zona do pescoço, e encaixada no togado proveniente de Mértola. Esta composição forçada esteve em exposição nos anos sessenta do século XX no referido Museu e está documentada fotograficamente num artigo de Garcia e Bellido, num texto publicado no Arquivo de Beja. O togado está encimado com a cabeça de Augusto e na estátua feminina de orante foi colocada a cabeça de Cibele, interpretada erradamente como sendo Livia (Garcia y Bellido, 1966, 280-282).

Tendo em conta a métrica da estátua e da cabeça e o facto de o pescoço de Augusto terminar num espigão arredondado e o thoracata ter um recetáculo côncavo, podemos supor que as duas peças pertenceriam a uma só. A verificar-se esta hipótese de trabalho, teríamos em Mértola um templo do culto imperial criado por Augusto.

Nesta estátua envergando traje militar, de pé e numa atitude solene, destaca-se a decoração da sua armadura, constituída na parte superior por um relevo representando a Medusa, a que se segue o peitoral decorado com duas vitórias aladas defrontadas, uma que segura e outra que alimenta um queimador. Na parte inferior, os pterigia estão dispostos em três fileiras, sendo a sua decoração constituída por figuras e bustos humanos, figuras mitológicas, motivos vegetais e animais como águias e cabeças de lince. Este animal também possui representações em estátuas da mesma tipologia na Guarda, Mérida, Baeza e Verona. Na parte inferior do corpo ainda são visíveis restos de panejamento e da perna esquerda, e dela poderão também fazer parte os restos de um pé descalço de grandes dimensões o que, a pertencer a esta peça, nos indica que esta se encontraria no interior do templo.

Ainda relacionadas com estes exemplares escultóricos estão as duas bases de mármore reutilizadas numa estrutura murária e diversos fragmentos escultóricos, podendo as primeiras tratar-se de plintos de suporte para as estátuas.

Não é de excluir que este conjunto escultórico tivesse a sua superfície pintada, à semelhança de outros casos conhecidos, mas no atual contexto do estudo a existência de restos de uma policromia apenas foram observados, até ao momento, na coroa da cabeça de Cibele (Gonçalves, 2007, 277).

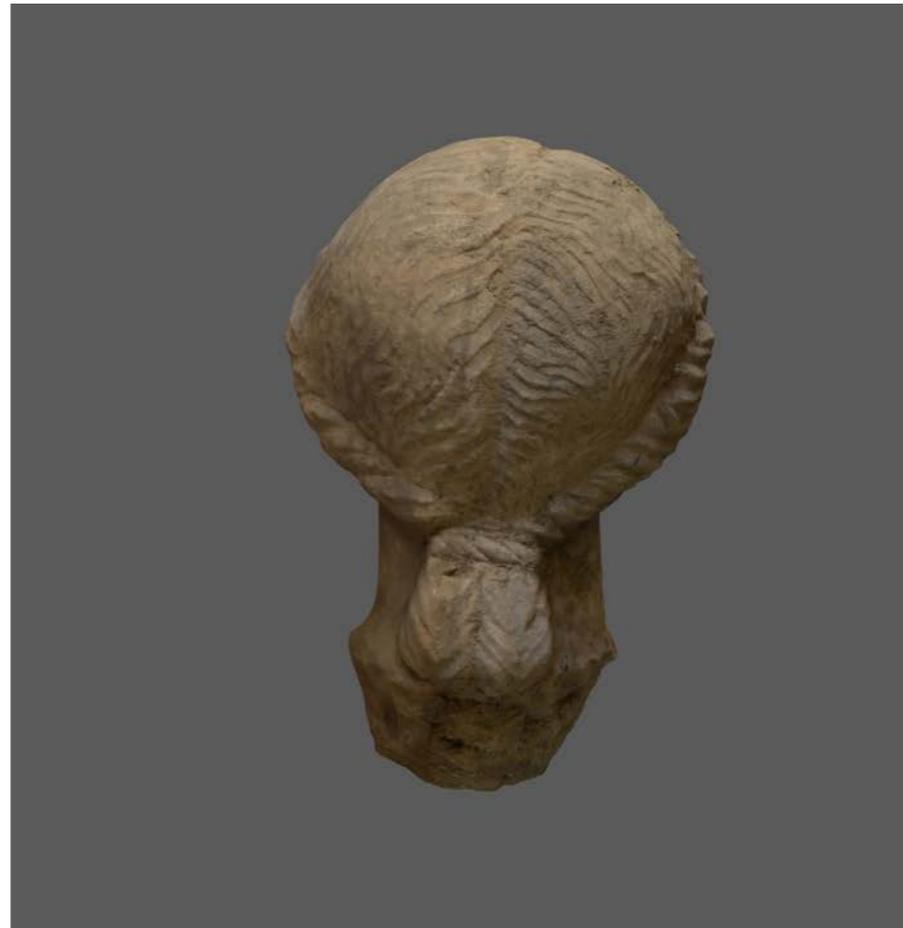
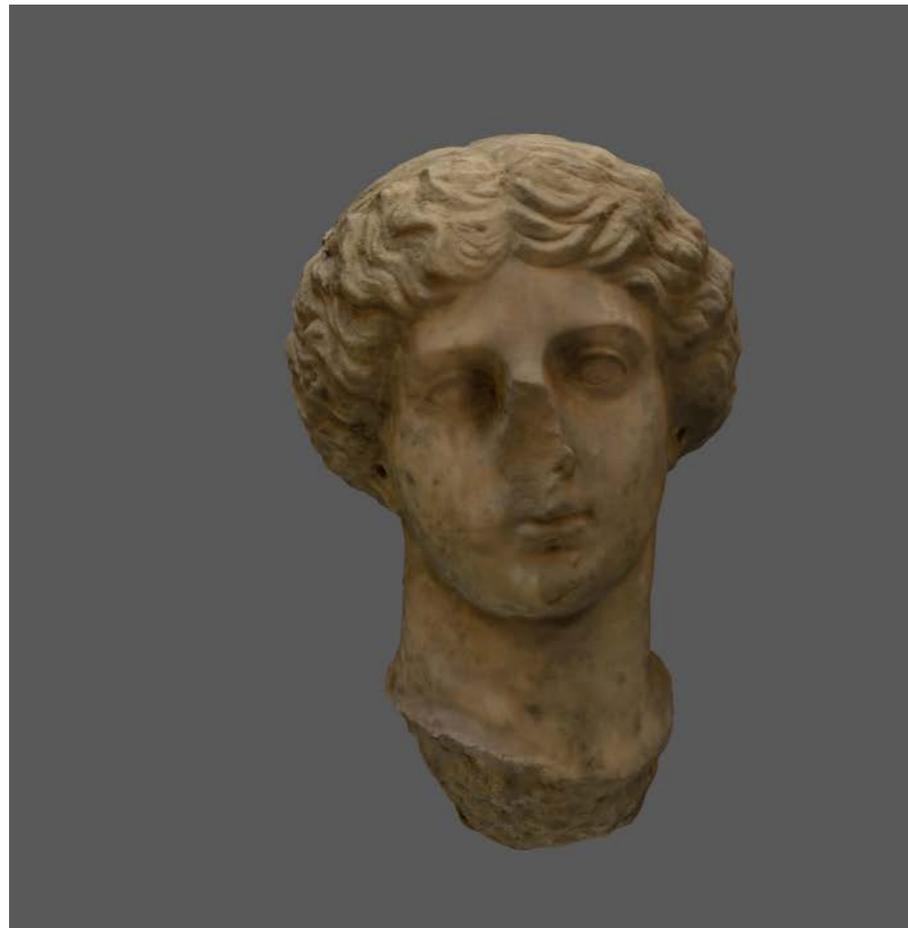


Fig.12a; 12b; 12c; 12d - Cabeça feminina.
Fotogrametria Digital, Lucía F. Sutilo e Francisco
M. Vázquez (Universidade de Huelva).

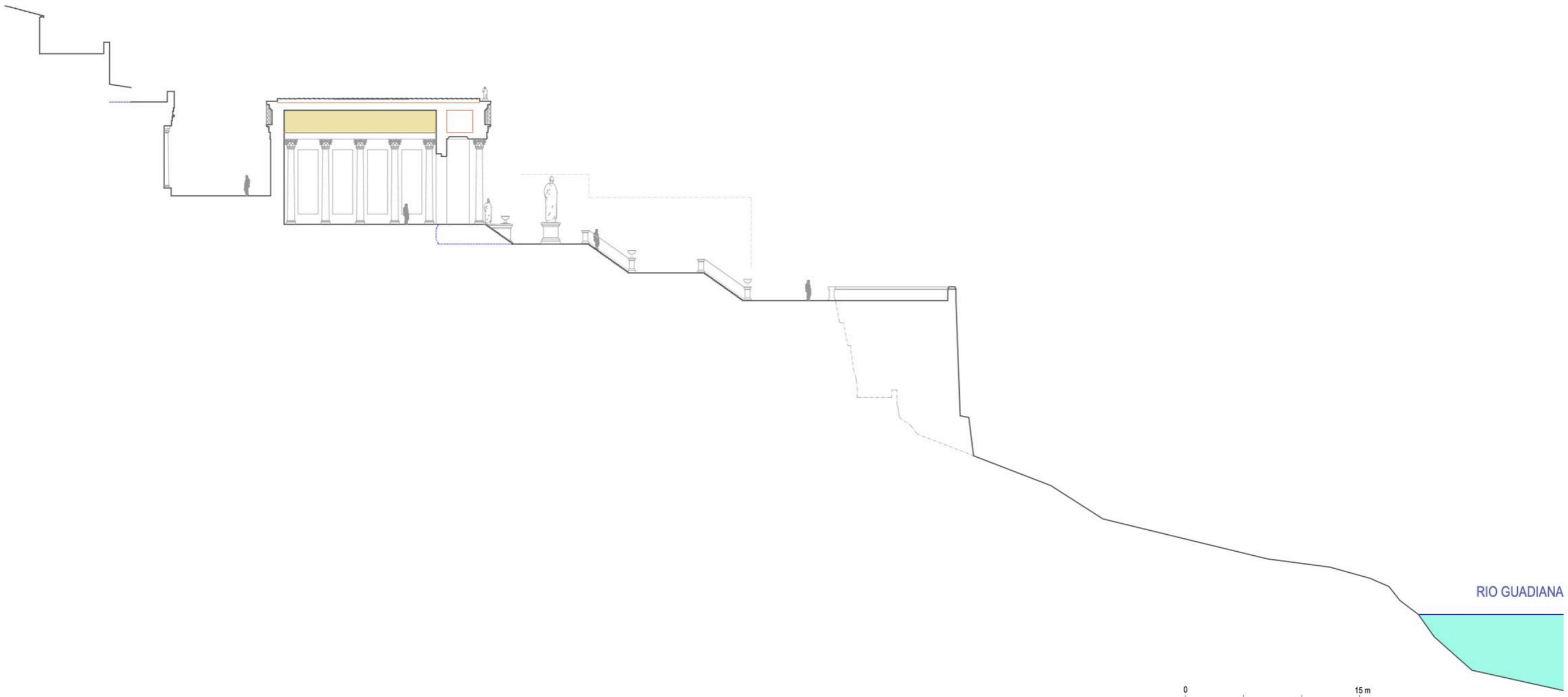
As novas leituras de Myrtilis

As escavações arqueológicas levadas a cabo na Casa Cor-de-Rosa abrem novas perspectivas para a compreensão do urbanismo romano, pondo a descoberto uma estrutura monumental, de carácter público, possivelmente um templo. Estruturas encontradas em 2006 e 2007, no acompanhamento da obra de recuperação da Casa Fagulha, que se encontra relativamente próxima, parecem situar-se no mesmo alinhamento destas, pelo que poderão constituir, eventualmente, o prolongamento deste edifício até esse outro imóvel. Estas estruturas monumentais estariam, possivelmente, integradas numa praça do tipo forum, constituído por plataformas e coroado por um templo (Fig.13). Com ela se relacionaria a descoberta do século XVI no torreão que deu lugar à Igreja da Misericórdia, de seis ou oito estátuas às quais viriam a juntar-se, no final de 2017, mais quatro exemplares exumados no âmbito dos trabalhos arqueológicos realizados (Lopes, 2018).

Dada a monumentalidade das estruturas e a concentração da estatuária encontrada nesta parte da vila, é perfeitamente

admissível que nesta zona existisse um forum que se desenvolveria em plataformas e que teria um rico programa iconográfico de forte impacto visual. Quem chegava a Myrtilis, subindo o rio Guadiana, deparava-se com um cenário monumental, constituído por uma pujante cintura de muralha coroada com imponentes templos ricamente ornamentados. A concentração de estruturas e achados escultóricos e de elementos de arquitetura decorativa de grandes dimensões na parte baixa da vila de Mértola vem reacender o debate em torno da topografia antiga de Myrtilis. Criando a possibilidade da existência de dois fora, um na parte alta da cidade e, um outro, na parte baixa ligado aos prováveis templos de Augusto e de Cibele, possivelmente localizados nas imediações da zona portuária. Se excetuarmos o togado que se encontra no Museu Nacional de Arqueologia, que apresenta a parte de trás lisa, para encostar a uma parede, todos os outros elementos escultóricos estão trabalhados em todos os lados, deveriam ser vistos em todos os seus ângulos (Fig. 14).

De modo a conhecer a proveniência dos mármorees que deram origem a este conjunto escultórico, estão a ser feitas análises no laboratório Hercules da Universidade de Évora.



RIO GUADIANA

0 15 m

Um desejo para o futuro

A excecionalidade do conjunto escultórico encontrado merecia um programa de restauro - para juntar os fragmentos existentes às peças principais, permitindo uma nova leitura deste grupo escultórico - , bem como a elaboração e implementação de um programa museológico que repusesse a beleza e a monumentalidade dos achados, devolvendo-os ao local de origem. Assim os deuses e os governantes o quisessem...

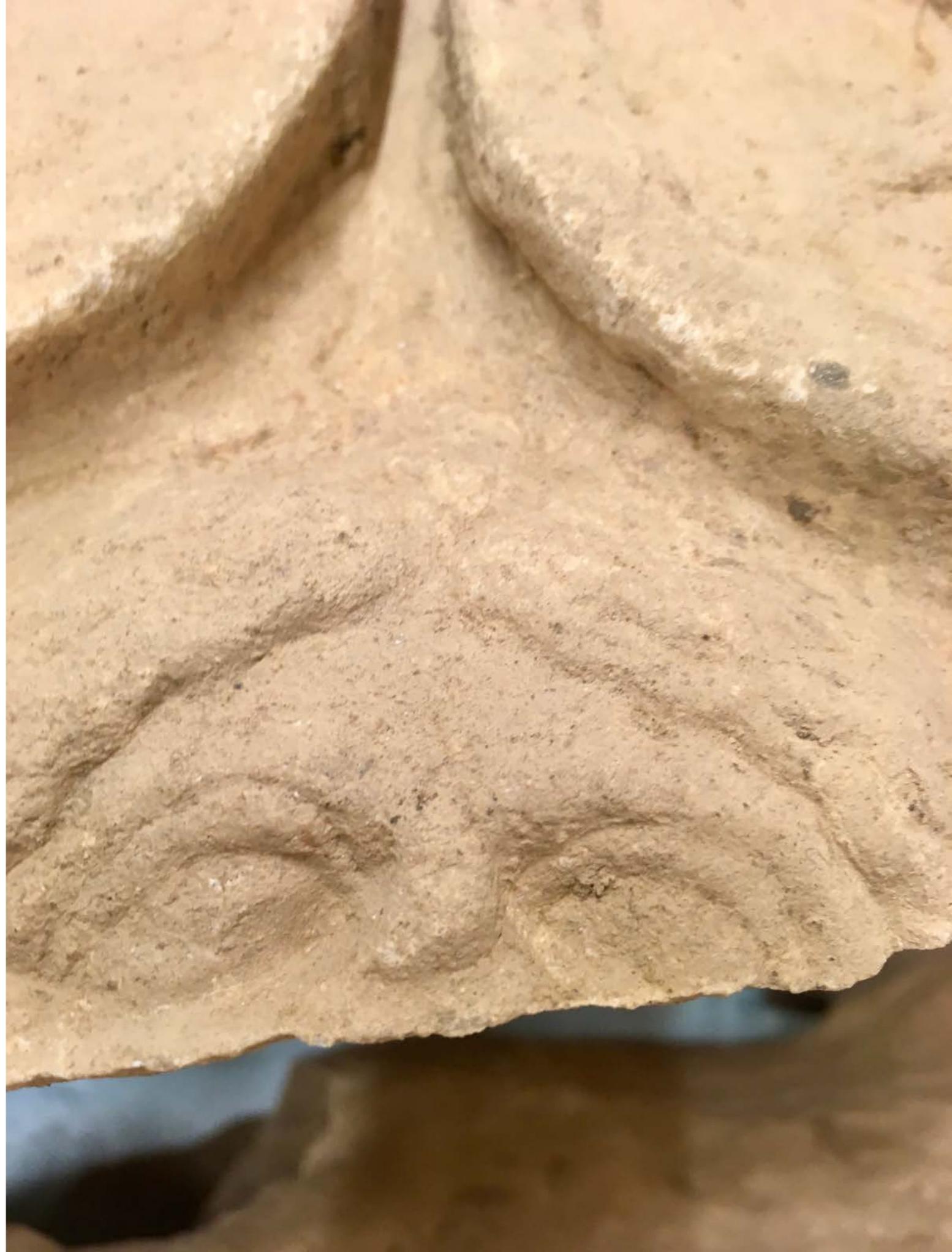


Fig. 14 - Pormenor da decoração dos *pterigia*. Fotografia Jorge Branco CMM.

BIBLIOGRAFIA

Garcia y Bellido (1966-67). *Retratos Romanos Imperiales de Portugal*. Arquivo de Beja, Volume XXIII- -XXIV, pp. 280-291. Beja.

Gonçalves, L. J. R. (2007). *Escultura Romana em Portugal: uma Arte do Quotidiano* (1 e 2). Mérida: Studia Lusitana.

Lopes, V. (2012). *Casa Romana Museu de Mértola*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.

— (2018). Recentes descobertas arqueológicas em Mértola: a intervenção na Casa Cor-de-Rosa. *Monumentos*, n.º 36, pp. 34-41. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural.

— (2019). A Escavação Arqueológica na Casa Cor de Rosa Mértola 2017-2018. *Arrayollos – Revista de Cultura do Município de Arraiolos*, nº 1, pp. 131-141.

— (2020). O complexo religioso de Mértola. A reutilização de estruturas e materiais. In: Mateos Cruz, P.; Morán Sánchez, C. J. (Eds.) *Exemplum et Spolia. La reutilización arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas*. *Mytra*, 7, 339-348.

Matos, J. L. (2002). *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Coleção de Escultura Romana*. Lisboa.

Sousa, V. (1990). *Corpus Signorum Imperii Romani: Portugal*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra.

Vasconcelos J. L. (1913). *Religiões da Lusitânia*. Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional.

Veiga, E. da (1983). *Memórias das Antiguidades de Mértola* (ed. fac-similada de 1880). Lisboa: Imprensa Nacional, Mértola: Câmara Municipal de Mértola.

Viana, A. (1950). *Notas históricas, arqueológicas e etnográficas do Baixo Alentejo*. Arquivo de Beja, volume VII, pp. 32-40. Beja.





Criatividade na norma: a escultura românica “marginal” como veículo de moralização

Paulo Almeida Fernandes | CEAACP - Universidade de Coimbra |
Prof. Auxiliar Convidado do Departamento de História da Arte da
Universidade Nova de Lisboa

Uma consolidada corrente historiográfica tem assumido que parte considerável da escultura românica aplicada a modilhões e outras áreas marginais das igrejas românicas corresponde a um campo de grande liberdade por parte dos artistas. Confrontados os escultores com a necessidade de decorar elementos de suporte a telhados e cornijas, e libertos da zelosa observância doutrinária por parte dos promotores das obras, teriam, assim, dado asas à sua imaginação, materializando, de forma particularmente expressiva, as suas próprias e pessoais percepções do mundo. A bibliografia internacional sobre o tema é vastíssima (sobretudo Camille, 1992, ou Magrill, 2009), pelo que circunscrevo a atenção apenas à historiografia portuguesa: Rodrigues, 1995: 301-302; no mesmo sentido, Almeida, 2001: 162; síntese apressada de diferentes perspetivas em Ribeiro, 2015: 11).

Estes instantâneos – espelhos da sociedade vivida, observada e interpretada pelos artistas – seriam, assim, janelas abertas para o quotidiano medieval, cenários de criatividade autorizada para preencher aparentes vazios ornamentais com cenas saídas da imaginação dos escultores. Figuras fantásticas, representações mais ou menos fidedignas do quotidiano das comunidades, homens e mulheres de rostos distorcidos – exagerados os

traços fisionómicos para ilustrar a loucura, a dor, o medo, o seu carácter selvagem ou maligno –, expressivas e imprevisíveis figuras eróticas, abordagens tridimensionais do espanto, ou simples objetos alusivos a vícios mundanos ou a virtudes terrenas valorizadas na passagem para o Além, são o vasto reportório dominante nesta *marginalia* escultórica que povoa modilhões, mísulas, métopas e capitéis do exterior das igrejas. A tentativa de compreensão destas representações, não isenta de sucessivas dores no pescoço, obriga os historiadores a várias voltas aos edifícios, a diferentes horas do dia, e a um inventário de milhares de espécimes, cujo trabalho sistemático não se prevê que possa ser feito nos próximos anos.

Apesar do grande desconhecimento deste universo escultórico em Portugal – não obstante o trabalho em certo sentido fundador de Jorge Rodrigues –, e da dificuldade em reconhecer o que é original e o que parece ser fruto de restauros pouco ou nada documentados, argumento que as estranhas e por vezes impenetráveis esculturas nos modilhões não são apenas fruto da criatividade e da liberdade dos seus autores materiais; são, também, e em primeiro lugar, resultado de uma autorizada representação do mundano.



Fig. 1 - Contorcionista. Igreja de São Cristóvão de Rio Mau.



Fig. 2 - Exibicionista. Igreja de Longos Vales.

No sistema de oposições do universo medieval, assumidamente maniqueísta, a concessão ao mundano justifica-se nas igrejas construídas para eternamente simbolizar a Casa de Deus e o Além. Tal como o mal tem de estar presente nestes templos do bem, tal como o feio tem de aparecer em construções do belo, tal como a escuridão se opõe à luz, também o mundano e o profano têm aqui o seu lugar, como contraposições necessárias ao sagrado, confrontando assim a existência terrena finita com a vida eterna alcançável após o Dia do Juízo Final. Joana Antunes sublinhou que a margem é «espaço de purga e, simultaneamente, um espaço de exemplar moralização, pois é necessário representar o pecado para explicar os seus perigos» (Antunes, 2015: 97). Penso que se pode ir mais longe na explicação desta *marginalia*: a escultura românica aplicada às margens dos edifícios, fora do espaço sagrado de portais, janelas e interiores, tem esse carácter moralizador (tendencialmente aplicado a todas as classes sociais, como sublinhou Félix, 2013: 51), mas ilustra também a oposição entre conceitos de primeira importância no imaginário medieval, opondo particularmente o mundano ao divino, e sendo por isso sancionada e incentivada pelos promotores religiosos (Costa, 2015: 7-8).

Neste contexto, as representações ditas *marginais* têm, afinal, um papel no programa iconográfico global de uma igreja, apesar

de constituírem produções não narrativas e de estarem frequentemente desprovidas de coerência programática relacional. São imagens de transgressão, luxúria, tensão sexual, exclusão, mas são também contrapontos necessários ao conceito de sagrado pelo qual o ser humano se deve orientar. Nem outra coisa seria de esperar na relação entre encomendador e artista: ganhando este à peça (Félix, 2013: 47), é natural que submetesse as suas produções à consideração de quem as iria pagar.

Este é o quadro genérico com que tenho abordado a escultura em modilhões (Magrill usa o termo “escultura secundária”) de um conjunto alargado de igrejas românicas portuguesas. No entanto, a complexidade própria de um tempo longínquo, acerca do qual conhecemos muito pouco, evidencia algumas fugas à norma. Tais exceções explicam-se por imposição programática, mas também pelo carácter polissémico que estas representações adquirem, não raras vezes produzidas num tempo de dissolução do contexto românico e sua paulatina e impercetível substituição por outro, de cariz gótico. Para além disso, subsistem ainda curiosas contaminações entre o sagrado e o profano, diluídas as fronteiras de programa que impunham barreiras mais fixas às dimensões contrapostas. Um exemplo disso mesmo encontra-se na série setentrional dos modilhões da igreja matriz de Vouzela.

Os evangelistas de Vouzela

A atual igreja matriz de Vouzela foi construída na transição para o século XIV. A simplicidade do programa arquitetónico determinou a conceção de portais destituídos de tímpanos, colunas ou capitéis. Num quadro de dissolução estilística românica (Almeida, 1986: 111), o único espaço disponibilizado para a escultura foi nas duas séries de modilhões das fachadas laterais. Por questões de proximidade em relação ao núcleo de povoamento, privilegiou-se o setor noroeste da cachorrada (Fernandes, 2017: 92). Aí se representaram os quatro evangelistas, em bustos antropomórficos acompanhados de dupla inscrição identificativa (Barroca, 2000: 1257-1258).

O programa “sagrado” aplicado a esta série de modilhões era mais extenso, pois as representações seguintes, no sentido da capela-mor, exibem bustos humanos de difícil interpretação, numa notável variedade formal. Um desses bustos parece estar coroado, outro apresenta uma série de objetos, um terceiro é acompanhado pela chave que imediatamente identifica São Pedro. É possível que se tenta tentado esculpir um apostolado, pois existem oito bustos para além dos evangelistas. No entanto,

a série foi deficientemente aplicada, na medida em que está intercalada com figurações próprias do mundo profano, assim diluindo as fronteiras que deveriam existir entre as dimensões mundana e divina. A contaminação é até maior porque, se a intenção era realizar um apostolado, então uma figura é acompanhada por um sapato, enquanto outras parecem ter outros estranhos atributos não condizentes com a condição apostólica. Para além disso, regista-se ainda a repetição do touro de São Lucas num modilhão da mesma série setentrional (junto à representação de um matador de bovinos, captado no ato de desferir a estocada mortal num indefeso animal), sintoma de que o plano original foi subvertido a determinado momento.

Ainda que pouco conhecido e até secundarizado no contexto do românico português pela sua datação tardia, o programa iconográfico de Vouzela ilustra a maior complexidade com que a escultura aplicada a modilhões deve ser estudada. A diluição de fronteiras entre sagrado e profano surge aqui de forma inequívoca, contrariando a clareza maniqueísta da mentalidade da época. O mesmo sucede com o Leviatã do portal sul da igreja de Sanfins de Friestas, repetido num modilhão e assim participando dos níveis sagrado e profano do templo.



Fig. 3 - Fachada principal da igreja matriz de Vouzela.

Fig. 4 - (próximas páginas) - Evangelistas. Série setentrional de modilhões da igreja matriz de Vouzela.

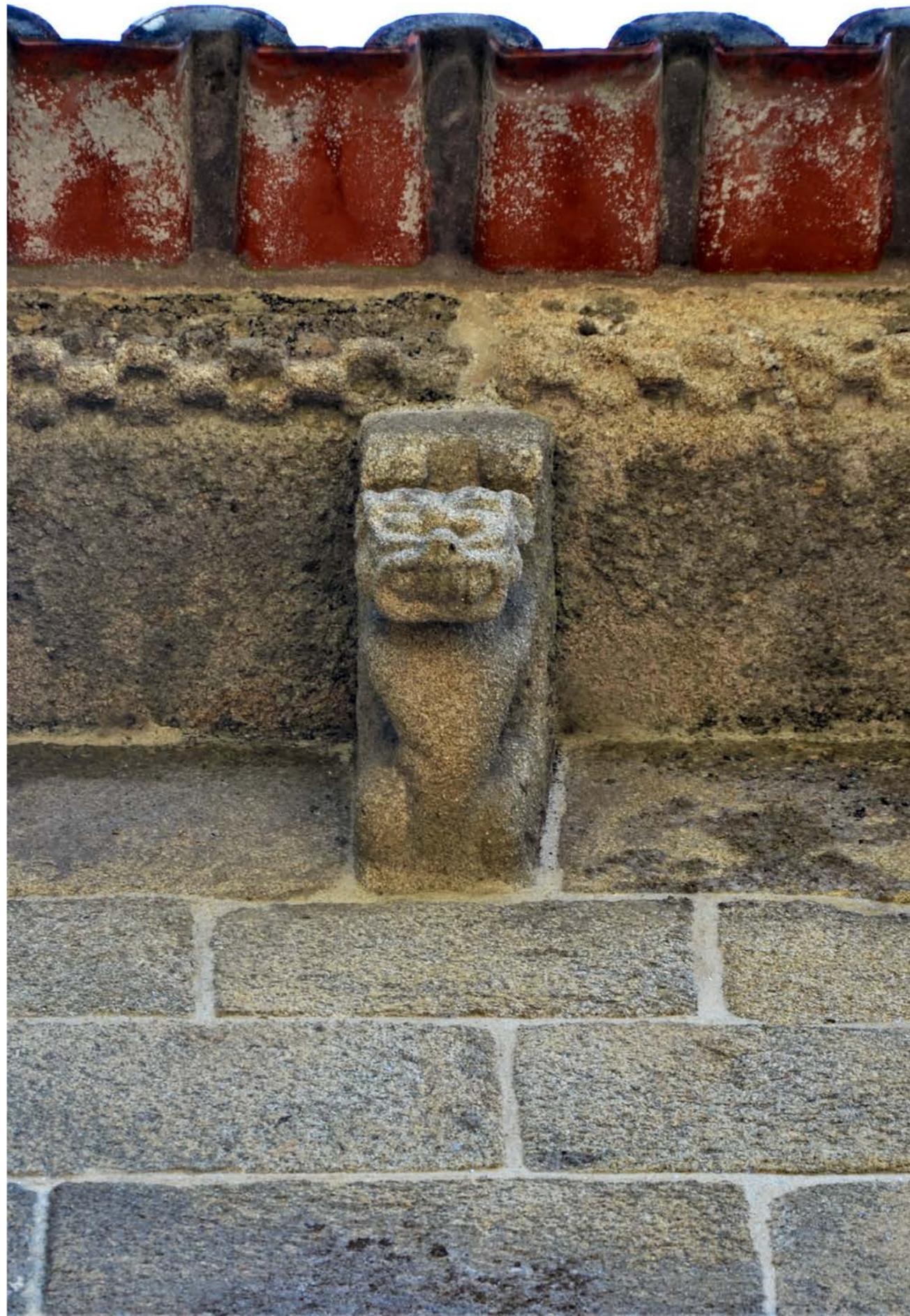








Fig. 5 - Touro. Modilhão na série setentrional de modilhões da igreja matriz de Vouzela.



BIBLIOGRAFIA

Almeida, C. (1986). *História da Arte em Portugal*. Vol. 3. Lisboa: Alfa.

Almeida, C. (2001). *História da Arte em Portugal*. Vol. 1. Lisboa: Presença.

Antunes, J. (2015). Corpos marginados na arte medieval. *digitAR*, 2, pp. 87-121.

Barroca, M. (2000). *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*. 4 vols. Lisboa: Fundação de Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Camille, M. (1992). *Image on the edge. The margins of medieval art*. Londres: Reaktion Books.

Costa, J. (2015). Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa. *Medievalista online*, 17, 34p.

Félix, M. (2013). *Escultura românica: arte e técnica*. 2 vols. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto.

Fernandes, P. (2017). 1.4.4. A primitiva organização paroquial: uma arte perdida? In: J. Paiva (ed.) *História da Diocese de Viseu*. Vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, pp.84-96.

Ribeiro, A. (2015). *Iconografia profana na escultura românica em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa.

Magrill, B. (2009). Figured corbels on romanesque churches: the interface of diverse social patterns represented on marginal spaces. *Racar – Revue d'art canadienne*, 32 (2), pp.43-54.

Rodrigues, J. (1995). O mundo românico. In: P. Pereira (ed.) *História da Arte Portuguesa*. Vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores, pp.180-331.

Fig. 6 (página ao lado, à esquerda) - Leviatã. Portal lateral sul da igreja de Sanfins de Friestas.

Fig. 7 (página ao lado, à direita) - Leviatã. Modilhão da igreja de Sanfins de Friestas.





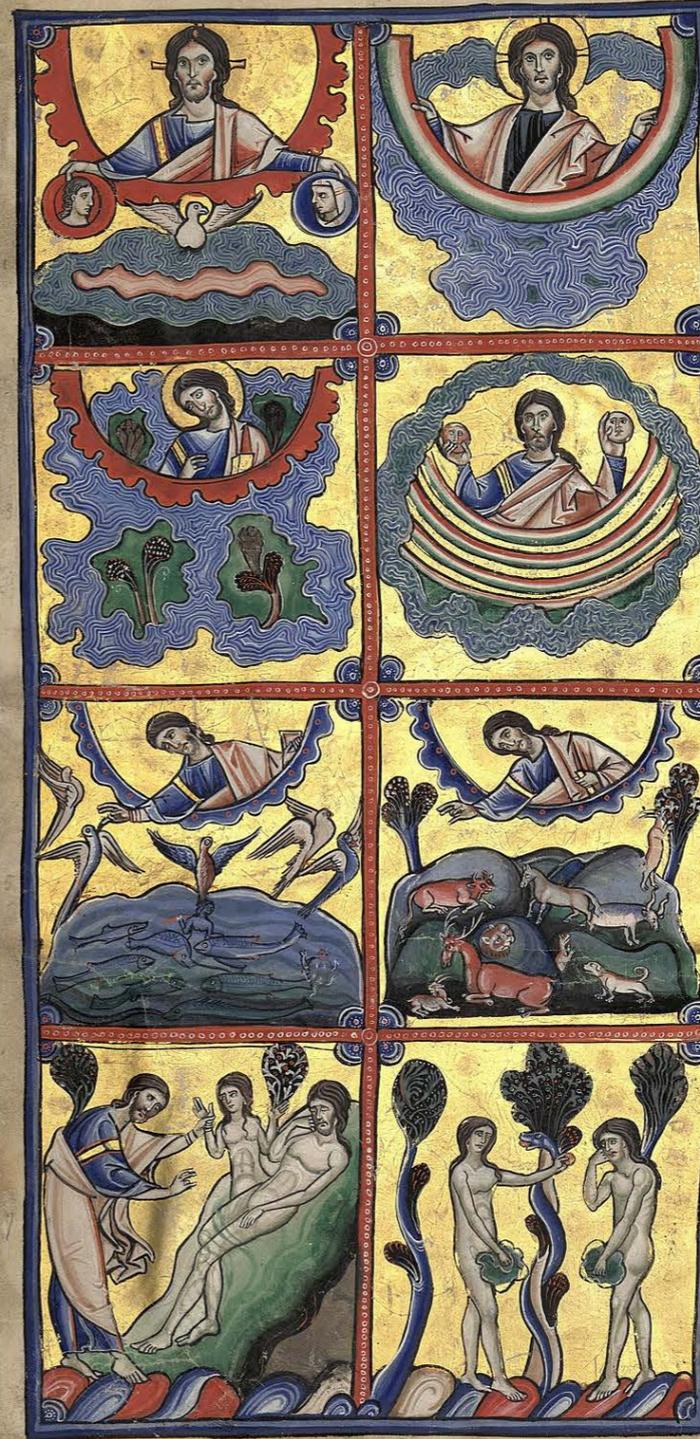
Retábulos pétreos medievais. Encenações do sagrado.

Constitui hoje um truísmo, incessantemente repetido, dizer que estamos a viver na “civilização da imagem”. Tal, contudo, não invalida a conceção da Idade Média como criadora da civilização cristã das imagens. Com efeito, ao longo dos séculos medievais, o Ocidente conheceu um extraordinário desenvolvimento das formas plásticas, das práticas do culto a estas associadas e das reflexões teóricas em ordem a determinar a sua significação e fundamentar a sua legitimidade. Aos textos escritos e aos sermões pronunciados em público, acrescia então a encomenda de suportes visuais adaptados às igrejas e destinados a criar a encenação adequada ao desenrolar das cerimónias litúrgicas.

Desde a Antiguidade que a imagem, sempre presente na origem das religiões e da arte, foi tema crucial da reflexão filosófica. As palavras proferidas por Deus ao criar o homem, tal como

constam do versículo (1, 26 Génesis), “Façamos o homem, à nossa imagem e à nossa semelhança”, inscrevem a “imago” no fundamento da antropologia cristã e suscitam a questão do papel por estas desempenhado na conceção cristã do drama da história humana.

O Cristianismo afirmou-se, desde os seus primórdios, como uma religião do livro e fez residir na escrita o fundamento da legitimidade do discurso cristão e do poder dos clérigos. Por conseguinte, as imagens começaram por ser olhadas com desconfiança e alvo de episódios de iconoclastia. Contudo, foram-se lentamente afirmando nos modelos espirituais e na liturgia do Ocidente, de modo a servirem a narrativa da história sacra. Neste pressuposto, o Criador chegou a ser visto como imaginário, aquele que cria imagens, e a Criação como *imago mundi* (Fig.1).



IN PRINCIPIO

creavit d[omi]n[us] celum et terram; Terra aut[em] erat inanis et uacua. et tenebre erant sup[er] facie abyssi. et sp[iritu]s d[omi]ni ferebatur sup[er] aquas; Dixitq[ue] d[omi]n[us]; fiat lux: Et facta est lux; Et uidit deus lucem q[uod] esset bona. et diuisit lucem a tenebris. appellauitq[ue] lucem diem. et tenebras noctem; Factumq[ue] est. uespere et mane. dies unus;

Quod uoxit quoq[ue] d[omi]n[us]; fiat firmamentum in medio aquarum. et diuidat aquas ab aquis; Et fecit d[omi]n[us] firmamentum. diuisitq[ue] aquas que erant sub firmamento. ab his que erant sup[er] firmamentum; Et factum est. ita; Uocauitq[ue] d[omi]n[us] firmamentum celum. et factum est. uespere et mane. dies secundus;

Dixit uero deus; Congregent[ur] aque que sub celo sunt in locum unum. et appareat arida; factumq[ue] est. ita; Et uocauit d[omi]n[us] aridam terram. congregationeq[ue] aquarum appellauit maria; Et uidit d[omi]n[us] q[uod] esset bonum. et ait; Germinet[ur] tra herbam uirentem et faciant[ur] semina lignum pomiferum faciens fructum iuxta genus suum. cui sem in semet ipso sit sup[er] terram; Et factum est ita; Et produxit tra herbam uirentem et afferent[ur] semina iuxta genus suum. lignumq[ue] faciens fructum. et habens seminum quodq[ue] seminem secundum speciem suam; Et uidit d[omi]n[us] quod esset bonum. factumq[ue] est. uespere et mane. dies tertius;

Quod dixit aut[em] d[omi]n[us]; fiant luminaria in firmamento celi. ut diuidant diem ac noctem. et sint in signa. et tempora. et dies. et anno. et luceant in firmamento celi. et illuminent terram; Et factum est ita; fecitq[ue] d[omi]n[us] duo magna luminaria. luminare maius ut p[ro]cederet dies. et luminare minus ut p[ro]cederet noctis. et posuit eas d[omi]n[us] in firmamento celi ut luceant sup[er] terram. et p[ro]cederet dies ac noctis. et diuiderent lucem ac tenebras; Et uidit d[omi]n[us] q[uod] esset bonum. factumq[ue] est. uespere et mane. dies quartus;

Quod dixit etiam d[omi]n[us]; Producant[ur] aque reptile anime uiuentis. et uolatile sup[er] terram. sub firmamento celi; Creauitq[ue] d[omi]n[us] cetere grandia. et omnem animam uiuentem atq[ue] motabile. quam produxerant aque in species suas. et omne uolante secundum genus suum; Et uidit d[omi]n[us] q[uod] esset bonum. benedixitq[ue] eis dicens; Crescite et multiplicamini. et replete aquas maris. auisq[ue] multiplicent[ur] sup[er] terram; Et factum est. uespere et mane. dies quintus;

Fig.1 - Biblia de Souigny, Création du monde. Séc. XII. Médiathèque de Moulins communauté. MS-13. [Online] <http://www.bible-parole-et-paroles.com/2021/02/la-creation-du-monde.html>



Fig. 2 - Jean Fouquet, *La construction du temple de Jérusalem*. 1470-1475.
Paris, BnF - département des Manuscrits Français 247, Livre VIII, fol. 163.
[Online]: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452200r/f333.item>



Fig. 3 - Jean Fouquet, *La construction du temple de Jérusalem*. 1470-1475. Pomenor.

Na Idade Média o artífice que talhava imagens figurativas era designado imaginário. O termo escultor, usado para considerar o artista que trabalha especificamente em três dimensões, era praticamente desconhecido neste tempo. Aqueles que produziam figuras tridimensionais não se diferenciavam dos simples canteiros e a distinção entre escultor, pedreiro e arquiteto, só gradual e lentamente se foi afirmando no decurso do tempo (Fig. 2, 3 e 4).

O papel crescente que a Igreja foi dando às imagens no culto e na devoção, resultou da conceção de que estas exerciam um efeito considerado benéfico e determinante na imaginação dos fiéis, ajudavam a proclamar a mensagem evangélica e a despertar e alimentar a fé dos crentes, mais do que a simples palavra dos pregadores e a leitura dos livros, então acessível apenas a uma pequena minoria (Fig. 5).





Fig. 4 - Jean Fouquet, *La construction du temple de Jérusalem*. 1470-1475. Pomenor.



A “imago” medieval era muito diversa da imagem dos nossos dias, não só por representar os mistérios cristãos e dar um corpo ao divino invisível, mas também por torná-los presentes, a fim de os fazer conservar na memória e responder às necessidades do ensinamento da história sagrada.

O artista medieval, sem se submeter à mimesis da realidade que os seus olhos veem, serve-se dos objetos dessa realidade, como se fossem uma espécie de fórmulas para evocar uma outra realidade, essencial e invisível. As formas figurativas e as cores são concebidas mais como os índices de realidades invisíveis, que transcendem as possibilidades do olhar, do que como representação, no sentido habitual do termo, de tais realidades, embora possam, contudo, torná-las presentes.

O interesse do estudo das imagens medievais pelos historiadores, um domínio tradicionalmente da competência exclusiva da história da arte, tem vindo a reclamar uma colaboração alargada a outros domínios das ciências sociais, já admitida não apenas como necessária, mas também como potenciadora de resultados profícuos. Desde os anos 70 do século XX que as imagens na sociedade medieval têm sido objeto de um campo novo de estudos, responsável, nomeadamente, por criar conceitos como os de imagem-objeto

e de imagem-presença. Ligados a esta temática, incluem-se os contributos de Jacques Le Goff, Roland Recht, Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, Michel Pastoreau, Hans Belting, entre outros.

A partir sobretudo do século XI, a criação artística do ocidente viu eclodir um fenómeno impressionante, o regresso deliberado à escultura monumental e a sua colocação ostensiva na fachada das igrejas. A redescoberta da escultura em três dimensões levou os fiéis a olharem fascinados as personagens celestes que pareciam descidas à terra. A produção escultórica pétrea não parou então de crescer e, entre os séculos XIII e XIV, conheceu um incremento considerável, não apenas para alimentar as necessidades da arquitetura, mas também para responder à encomenda de tumulária, de imagens avulsas, bem como do mobiliário litúrgico das inúmeras catedrais e igrejas, entretanto construídas.

A escultura que integrava a arquitetura dos edifícios de culto subsistiu melhor às devastações do tempo do que a usada no mobiliário litúrgico, como por exemplo a dos retábulos. Neste caso, verificou-se o seu desaparecimento em larga escala, fruto de mudanças litúrgicas e eclesiásticas, bem como de atos de vandalismo e roubo.

Os retábulos, inexistentes na igreja primitiva, vieram fornecer aos escultores um espaço precioso de decoração. À semelhança dos frontais de altar começaram por ser compostos de uma alma de madeira coberta com folhas de ouro, prata ou outro metal, muitas vezes enriquecidos com esmaltes e cabochões (Fig. 6). Esta primeira tipologia de retábulos foi substituída, num período que corresponde, consoante as regiões, aos séculos XIII ou XIV, pela que usava a pedra como material preferencial. Em seguida, a madeira passou gradualmente a ser a grande escolhida, tendo-se produzido nos Países Baixos, na Alemanha, na França setentrional e na Península Ibérica grande número de retábulos em madeira dourada e policromada, que constituíram uma das criações artísticas mais originais do ocaso da Idade Média.

Durante longo tempo, a escultura medieval constituiu objeto de estudo quase exclusivo da história da arte. Concebida esta, de modo demasiado restrito, como história das formas e negligenciando a função específica da obra de arte. Ora, tal como defende Roland Recht, a análise comparativa entre duas esculturas, em termos estilísticos ou de evolução formal, é diferente da que introduz, na comparação, o lugar que ocupam no edifício sagrado, determinado pela função que nele exercem. A comparação também não é a mesma, quando se procura estabelecer a relação de cada uma das esculturas com os fiéis. Pois que, pela especificidade que comporta, interfere na escolha dos gestos ou da fisionomia da imagem. Importa, por isso, olhar as imagens não apenas em termos formais, iconográficos ou narrativos, mas também nas funções e usos que tiveram na longa duração em contextos religiosos, sociais, políticos e ideológicos em permanente renovação.

As imagens tridimensionais confrontam, no mesmo espaço que partilham, o homem biológico com o seu duplo plástico e definem o que Roland Recht designa de locus. Enquanto espaço onde corpos se encontram e interagem, o locus é essencial à perceção sensorial e intelectual da obra de arte e define-se também por nele se exercerem diferentes formas de vida social que, no caso do espaço sagrado, são ritualizadas.



Fig. 6 - Vuolvinio, Lado posterior do Altar de S. Ambrósio. Ca. 824-859. Basílica de Sant'Ambrogio, Milão. [Imagem disponível em]: <https://xdocs.pl/download/bersi-a-romnico-vuolvinio-987175mije8z?hash=509c5ba903895b50ecf4b94aa83c6453>

Em Portugal, apenas lograram chegar aos dias de hoje, raríssimos exemplares de retábulos pétreos góticos. Escolhemos, a título de exemplo, o retábulo de S. Jorge em luta com o dragão, que se pode admirar na Capela de Nossa Senhora da Piedade, em Eira Pedrinha, na freguesia de Condeixa-a-Nova (Fig. 7).

Trata-se de uma peça escultórica singular e de indiscutível valor artístico, que enriquece não apenas o património desta localidade de longuíssima antiguidade, mas também o panorama da escultura pétrea medieval no nosso país. Executado em alto relevo, no calcário friável designado por pedra de Ançã, com 1,21m de comprimento por 0,70m de altura, e vastos vestígios de policromia, o retábulo de S. Jorge continua a carecer de um investimento investigativo, que venha dar resposta a questões ainda brumosas e a permitir aprofundar o seu conhecimento.

Esta peça artística apresenta a particularidade, muito rara em exemplares deste tipo, de registar, na base, numa inscrição em gótico maiúsculo, o nome do promotor e a data em que foi feita a encomenda : GONCALO : PALMEIRO : MANDOU : FAZER : ESTA:OBRA:ERA:MIL:CCCC:XXX:VI:ANOS. Porém, continua a não existir unanimidade entre os investigadores, quanto a esta datação ser referente ao calendário hispânico e, por isso, ao ano de 1436, ou referente ao Nascimento de Cristo e, nesse caso, ao de 1398. A sua análise em termos formais continua também a suscitar dúvidas, nomeadamente a de ter ou não sido produzido pela oficina de João Afonso, o mestre do túmulo de Fernão Gomes de Góis, em Oliveira do Conde, datado de 1440.



O tema iconográfico do retábulo de Eira Pedrinha, o combate de S. Jorge com o dragão, tem aqui a primeira representação conhecida no nosso país, que acompanha a divulgação do culto a este Santo, entre nós, nos finais do século XIV. O combate sobrenatural é figurado numa cena única, enquadrada por muralhas, coroadas por ameias de onde assomam pequenas cabeças de figurantes que assistem à luta épica. Esta microarquitetura militar, que representa metaforicamente a cidade onde a cena se desenrola, contribui para dar expressividade à representação. Nela encontra figuração, S. Jorge, montado a cavalo, equipado de arneses e a empunhar a lança com que combate o dragão (Fig. 8). A seu lado, ocupa lugar a Princesa que, para libertar a sua cidade, estava prestes a ser sacrificada à fera. O tema surge complementado, à esquerda, por Santa Bárbara e, à direita, por S. Sebastião, inseridos em edículas, escavadas nas torres das muralhas e sustentadas por modilhões (Figura 9). O acrescento deste motivo ao tema principal terá visado reforçar, através do poder intercessor dos dois Santos, a luta pelo triunfo da fé cristã, simbolizada pela vitória de S. Jorge sobre o dragão.

O elevado investimento que representou ao promotor, não só o trabalho escultórico, mas também a policromia do retábulo, sabendo-se, por estudo recente, que nesta foram usados materiais dispendiosos, tais como ouro e vermelhão, leva a inferir que o retábulo tenha sido concebido para colocar sobre a mesa de um altar dedicado a S. Jorge. Todavia, as alterações a que o primitivo templo de Eira Pedrinha foi sujeito, particularmente através de restauros em 1723 e em 1934, dificultam a possibilidade de confirmar esta dedução. Na pequena capela de Eira Pedrinha, o retábulo de S. Jorge funciona hoje como uma espécie de estrutura de coroamento de um conjeturado retábulo que, em edícula quinhentista, alberga uma imagem de Nossa Senhora da Piedade, a quem a capela passou a ser dedicada. Este novo arranjo retabular, além de subverter a função para que foi criado o retábulo gótico, colocou-o a uma cota elevada, o que priva fiéis e visitantes da sua perceção sensorial e intelectual (Figura 10).

A qualidade plástica, bem como a raridade na nossa produção escultórica medieva, justificam a necessidade de estudar, mas também de valorizar o retábulo de S. Jorge a combater o dragão, da capela de Eira Pedrinha, designadamente através de uma colocação mais adequada à sua apreciação, tanto do ponto de vista plástico, como também do seu papel na edificação dos crentes e na encenação de cerimónias litúrgicas ritualizadas.





Fig. 9 (nesta página) - Santa Bárbara e a Princesa (pormenor do retábulo gótico de S. Jorge. Eira Pedrinha).
Foto C. A. Gonçalves.

Fig. 10 (página ao lado) - Retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora da Piedade (recomposição posterior).
Eira Pedrinha. Foto C. A. Gonçalves.

BIBLIOGRAFIA

Barroca, M. (2015). S. Jorge e o Dragão: uma escultura da oficina de Mestre João Afonso procedente de Marecos (Penafiel), *Portvgalia*, Nova Série, vol. 36, Porto, DCTP-FLUP, pp. 91-106.

Correia, V., Gonçalves, A. (1953). *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Coimbra*, Lisboa, Academia de Belas Artes.

Gil, F., Domingues, J. (2017). Estudo Material da Policromia do Retábulo de São Jorge Da Capela de Nossa Senhora da Piedade em Eira Pedrinha. In: *Actas das III Jornadas de Valorização do Património Cultural Material, Imaterial e Natural de Eira Pedrinha*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, pp. 24-31.

Gonçalves, C. A. (2015). Entre Tomar e Coimbra: (d)as reservas de escultura no Convento de Cristo. In: *Arquitetura e Ornamento em Tomar: Fixação e mobilidade, 1.º Colóquio do Convento de Cristo*. Convento de Cristo. Tomar. 30 de Outubro.

Recht, R. (1999). *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XI^e -XV^e Siècle)*. Paris: Gallimard.

Serrão, V. (2017). O Alto-Relievo de São Jorge, do altar-mor da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Eira Pedrinha: obra-prima da arte medieval na Região Centro de Portugal. In: *Actas das III Jornadas de Valorização do Património Cultural Material, Imaterial e Natural de Eira Pedrinha*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, pp. 22-23.







https://doi.org/10.14195/2184-7193_9_5

Património escultórico do Paço das Escolas da Universidade de Coimbra

Sandra Costa Saldanha, Diogo Lemos, Inês Pina,
Mariana Gaspar | CEAACP - Universidade de Coimbra

Desencadeada no âmbito da [Escola de Verão em Arqueologia, Arte e Património do CEAACP](#)¹, a linha de investigação Património da Universidade de Coimbra: Esculturas (in)visíveis no Paço das Escolas (séculos XVII-XVIII), tem como objetivo central o estudo das esculturas existentes em algumas das mais relevantes estruturas edificadas do Paço das Escolas da Universidade de Coimbra, como a Porta Férrea, as Salas dos Gerais, a Escadaria de Minerva, a Via Latina ou a Capela de São Miguel. Incidindo num conjunto de assinalável protagonismo no contexto da produção artística nacional, mas também de relevante projeção internacional, no mais amplo quadro da classificação da Universidade de Coimbra – Alta e Sofia como Património Mundial da UNESCO, nasce da consciência de um conhecimento lacunar em torno do acervo em apreço, traduzido na desatualização dos estudos, na escassez de investimentos historiográficos recentes e mesmo na ausência de contributos sobre várias obras.

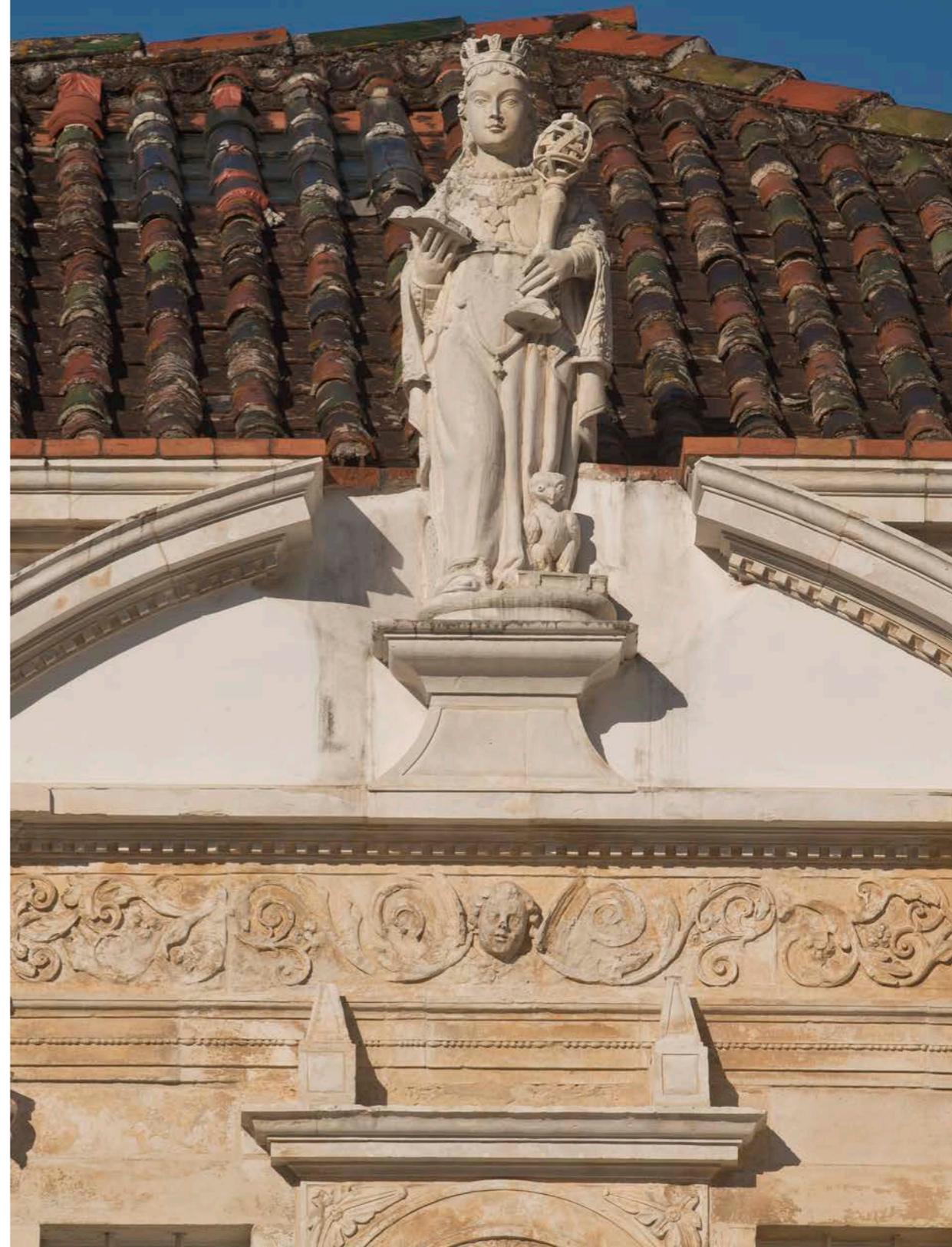
Projeto ancorado no desenvolvimento de competências de investigação em História da Arte, em conformidade com os diferentes níveis de formação e experiência dos bolsiros envolvidos, a execução das tarefas programadas no contexto da Escola de Verão materializou-se, globalmente, no contacto permanente com o objeto de estudo, na recolha bibliográfica e na pesquisa de fontes primárias.

Transversal a todo o processo de investigação, as primeiras semanas seriam, assim, consagradas à revisão exaustiva da bibliografia disponível, essencial para o contacto com o conhecimento produzido, respetivos autores e metodologias de abordagem, mas também fulcral para o levantamento prévio de fontes primárias. Etapa a que se seguiria a pesquisa no Arquivo da Universidade de Coimbra, ocupando grande parte dos três meses de trabalho, a localização da documentação associada a estas intervenções viria a revelar-se complexa e particularmente morosa. Partindo de dados lacunares e frequentemente imprecisos (cotas desatualizadas, incorretas, ou mesmo omissas na indicação da origem), exigiria a interpretação dos atuais sistemas de catalogação e a análise persistente de um vasto manancial de fontes manuscritas. A identificação, confirmação e atualização de todas as cotas recolhidas (posteriormente sistematizadas e atualizadas em documento próprio), constituiu, assim, um primeiro contributo essencial ao desenvolvimento da investigação.

¹ Iniciativa desenvolvida entre julho e novembro de 2020, ao abrigo do Apoio Especial «Verão com Ciência» da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), em colaboração com a Direção Geral do Ensino Superior (DGES), no âmbito do Curso não conferente de grau da Universidade de Coimbra «Metodologias de Investigação Científica». Cf. ANTUNES, Joana; CRAVEIRO, Maria de Lurdes; SALDANHA, Sandra Costa – Patrimónios (In)visíveis: Escola de Verão em Arqueologia, Arte e Património. *καιρός | kairós: Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património. Coimbra: CEAACP-UC. Nº 8 (2020), pp. 64-73.*



Fig. 1 - Escadaria de Minerva. Foto Ricardo Perna.





O crescente entendimento dos processos de catalogação do Arquivo da Universidade de Coimbra, a pesquisa orientada nos diversos fundos e a sua consulta sistemática (livros de receita e despesa, visitas, escrituras, recibos, inventários, documentos avulsos, entre muitos outros), permitiu, por outro lado, localizar um vasto conjunto de informação inédita, com o correspondente apuramento de novos dados. Deste modo, entre os mais gratificantes contributos do trabalho realizado, destaca-se a identificação de documentação que atesta autorias pouco divulgadas, ou até mesmo desconhecidas. Com efeito, para além de confirmar a presença de artistas amplamente citados pela historiografia (como Frei Cipriano da Cruz ou Claude Laprade), permitiu clarificar o desempenho de escultores com atividade totalmente ignorada (como Joaquim Bernardes), a descoberta de autores anónimos (como José Veloso da Silva) ou a revelação de mestres consagrados no panorama artístico nacional (como Samuel Tibau), agora associados ao amplo estaleiro artístico do Paço das Escolas da Universidade de Coimbra. Relevante é, ainda, a sistematização de informação referente a outros

intervenientes e agentes envolvidos nos processos de encomenda, aquisição e execução escultórica, como reitores, tesoureiros, mestres de obras, pintores, estofadores, ourives e restauradores, permitindo aferir círculos de influências, procedimentos administrativos e a amplitude dos meios envolvidos em cada época.

Partindo do confronto das obras *in situ* com as descrições reveladas por antigos inventários e arrolamentos, outro dos eixos centrais desta investigação incidiu na averiguação dos processos de circulação de património da Universidade. Atento aos mecanismos de incorporação dos bens artísticos, entre a extinção das ordens religiosas e a atualidade, permitiu clarificar: as peças originais dos vários espaços do Paço das Escolas; as peças incorporadas nos dois períodos chave de desamortização do património eclesial (1834, com incorporações provenientes de colégio extintos; 1910, com a entrada de peças oriundas de igrejas conventuais); e, em sentido inverso, as peças transferidas para outros locais.

Fig. 2 - Detalhe da imagem da *Sabedoria*. Escadaria de Minerva. Foto Ricardo Perna.

Fig. 3 - *Sabedoria*. Porta Férrea. Foto Ricardo Perna.

Deste modo, assumindo como metodologia básica a análise e aferição das obras escultóricas no circuito visitável do Paço das Escolas, revelou-se indispensável o acesso a locais de ingresso restrito, como a sacristia, a capela dos reitores, o antigo museu de Arte Sacra, e várias salas anexas. Conhecimento fundamental para uma visão integrada do complexo edificado, revestiu-se de especial importância para o apuramento de novas esculturas, muitas das quais desconhecidas e inteiramente por estudar. No mesmo sentido, atendendo à incorporação de peças noutras instituições, seria ainda fundamental o contacto com as coleções do Museu Nacional de Machado de Castro, designadamente, na sua exposição permanente, em reserva e no Museu da Pedra em Cantanhede, onde se conservam, a título de empréstimo, algumas esculturas provenientes da Universidade.

Investigação que seria sempre acompanhada por várias campanhas aos diferentes espaços, contemplou ainda um detalhado levantamento fotográfico de todas as obras e a criação de um atualizado repositório do conjunto escultórico do Paço das Escolas (*in situ* ou deslocado), incluindo, para além das fotografias de trabalho, a captação profissional de imagens em alta resolução.

Embora o processo de investigação tenha decorrido num breve espaço de tempo – particularmente atípico e complexo em termos logísticos –, viria a permitir a obtenção de resultados muito promissores, oferecendo importantes contributos para o conhecimento deste património. Traduzidos num vasto manancial de fontes de informação, dispersas e muito

diversificadas nas suas tipologias, materializaram-se na compilação de centenas de registos fotográficos (dos espaços, obras e de toda a documentação recolhida) e na produção de extensos ficheiros de dados, sistematizando e atualizando bibliografia, referências arquivísticas, autores, preços (de esculturas, materiais, transportes, entre outros), cronologias gerais, específicas e comparadas. Geradores de assinaláveis expectativas científicas, estes indicadores permitiriam, desde logo, retificar a identificação de algumas obras e aferir a existência de peças desconhecidas ou desaparecidas, fazendo ascender para 71 as 33 esculturas inicialmente associadas ao Paço das Escolas.



Fig. 4 - Equipa do projeto. Pátio das Escolas. Foto Ricardo Perna.



Fig. 5 (ao lado) - Atlante. Portal da Via Latina. Foto Ricardo Perna.

Fig. 6 (em cima) - Torre da Universidade. Pátio dos Gerais. Foto Ricardo Perna.

Fig. 7 (em baixo) - Equipa do projeto. Museu da Pedra, Cantanhede. Foto S. C. Saldanha.





Fig. 8 (página ao lado, à esquerda) - Detalhe da imagem de *Santa Rita de Cássia*. Capela dos Reitores. Foto Ricardo Perna.

Fig. 9 (página ao lado, à direita em cima) - *São Miguel*. Capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.

Fig. 10 (página ao lado, à direita em baixo) Detalhe da imagem de *Nossa Senhora da Conceição*. Capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.

Fig. 11 (esta página, à esquerda) - Detalhe da imagem de *Santa Catarina*. Capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.

Fig. 12 (esta página, à direita) - Detalhe da imagem de *Santo Agostinho*. Capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.

Conscientes do longo caminho que agora se projeta, os resultados alcançados num breve período de três meses não encerram, naturalmente, o vasto potencial desta linha de investigação. Com efeito, a experiência da Escola de Verão, verdadeiramente crucial para o seu robustecimento, revelou-se também como uma oportunidade ímpar para alicerçar no CEAACP um projeto exploratório em torno do património da Universidade de Coimbra, assumindo na História da Arte o seu domínio científico estruturante.

Procurando capitalizar o trabalho iniciado, aposta-se agora na prossecução de várias tarefas, mas também num investimento concertado de tratamento e análise das fontes recolhidas, visando, objetivamente, a produção de conhecimento e a sua divulgação junto de todos quantos, movidos por razões académicas, culturais ou turísticas, usufruem deste património. Neste sentido, destacam-se como objetivos a concretizar num curto prazo:

1. A prossecução da investigação arquivística

A fragilidade de algumas demonstrações autorais, aliada à emergência de clarificação de várias contradições e equívocos reiterados pela historiografia, tornam premente a prossecução do processo de revisão e leitura crítica das fontes primárias. Etapa que se revelou como uma das mais frutíferas para o desenvolvimento do projeto, a pesquisa arquivística configura, assim, uma das tarefas a que é necessário dar continuidade, assegurando a conclusão do levantamento e a transcrição sistemática de toda a documentação.

2. A inventariação e estudo material das obras

Instrumento operativo no exercício de análise da obra de arte, o inventário científico do conjunto escultórico do Paço das Escolas constitui uma etapa essencial a enfrentar. Beneficiando de um significativo conjunto de informações apuradas, esses dados deverão agora ser vertidos para as fichas individuais de cada peça, assegurando o registo preciso de autorias, datações, dimensões, cronologias, descrições, informações bibliográficas e documentais. Partindo da observação direta e detalhada de cada escultura, deverá ainda assegurar-se o seu estudo técnico e material, com recurso a tecnologias e ferramentas complementares, atento à análise das estruturas, mecanismos construtivos, acabamentos, patologias e intervenções posteriores.

3. A análise crítica das fontes de informação e transferência de conhecimento

Tendo como ponto de partida a sistematização do vasto manancial de fontes de informação recolhidas, assume-se, igualmente, como tarefa prioritária o respetivo tratamento, revisão e análise. Dados essenciais à atualização e construção de conhecimento em História da Arte, pretende-se, a partir do seu questionamento e análise crítica, assegurar a solidez de uma produção científica sustentada e problematizante, que tem a sua materialização mais imediata na realização de duas teses de doutoramento e uma dissertação de mestrado, vários artigos científicos e comunicações em congressos de referência.

4. A conclusão e disponibilização do website do projeto

Contribuindo para o conhecimento, valorização e fruição informada deste património, outra tarefa central assenta na partilha e potenciação dos resultados, através do desenvolvimento de instrumentos de comunicação. Tendo por base um sólido investimento científico, assume-se como objetivo prioritário a conclusão e disponibilização do website criado para o efeito. Plataforma de acesso aberto, destinada à partilha de resultados e alojamento dos conteúdos produzidos, oferece um leque de informação atualizada sobre a realidade escultórica do Paço das Escolas, incluindo: fichas de inventário, informação biográfica dos artistas envolvidos (escultores, estofadores, pintores e ourives), atlas cronológico, bibliográfico e documental, galerias de imagens, vídeos, entre outros.

5. O alargamento a outros domínios de investigação

Capitalizando o conhecimento produzido e reforçando a fertilidade das vias de investigação propostas, deverá, por fim, sublinhar-se o imenso potencial de alargamento desta linha de investigação a outros domínios do património artístico da Universidade de Coimbra. Com efeito, o desenvolvimento deste projeto permitiu, não apenas ampliar o conhecimento sobre o conjunto escultórico do Paço das Escolas, como ainda identificar uma multiplicidade de fontes de informação para o estudo de outros eixos temáticos. Igualmente relevantes no âmbito do património móvel e integrado da Universidade, releva-se, pelo seu interesse e potencial científico, a informação recolhida em domínios como a pintura, azulejaria, talha, mobiliário, ourivesaria ou têxteis.



Fig. 13 - Detalhe da imagem de Nossa Senhora da Luz. Capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.



Fig. 14 - Detalhe da imagem de São Nicolau Tolentino. Sala anexa à sacristia da capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.



Fig. 15 - Detalhe da imagem de São João Evangelista. Sacristia da capela de São Miguel. Foto Ricardo Perna.





[Montagem] Cabeça de veado sobre desenho de espeto, com punho e haste (desenho e fotografia originais © R. Vilaça; J. L. Madeira; M. Rodrigues)

Consulte o site

<http://ceaacp.uc.pt/>

para mais informação sobre as atividades do CEAACP

