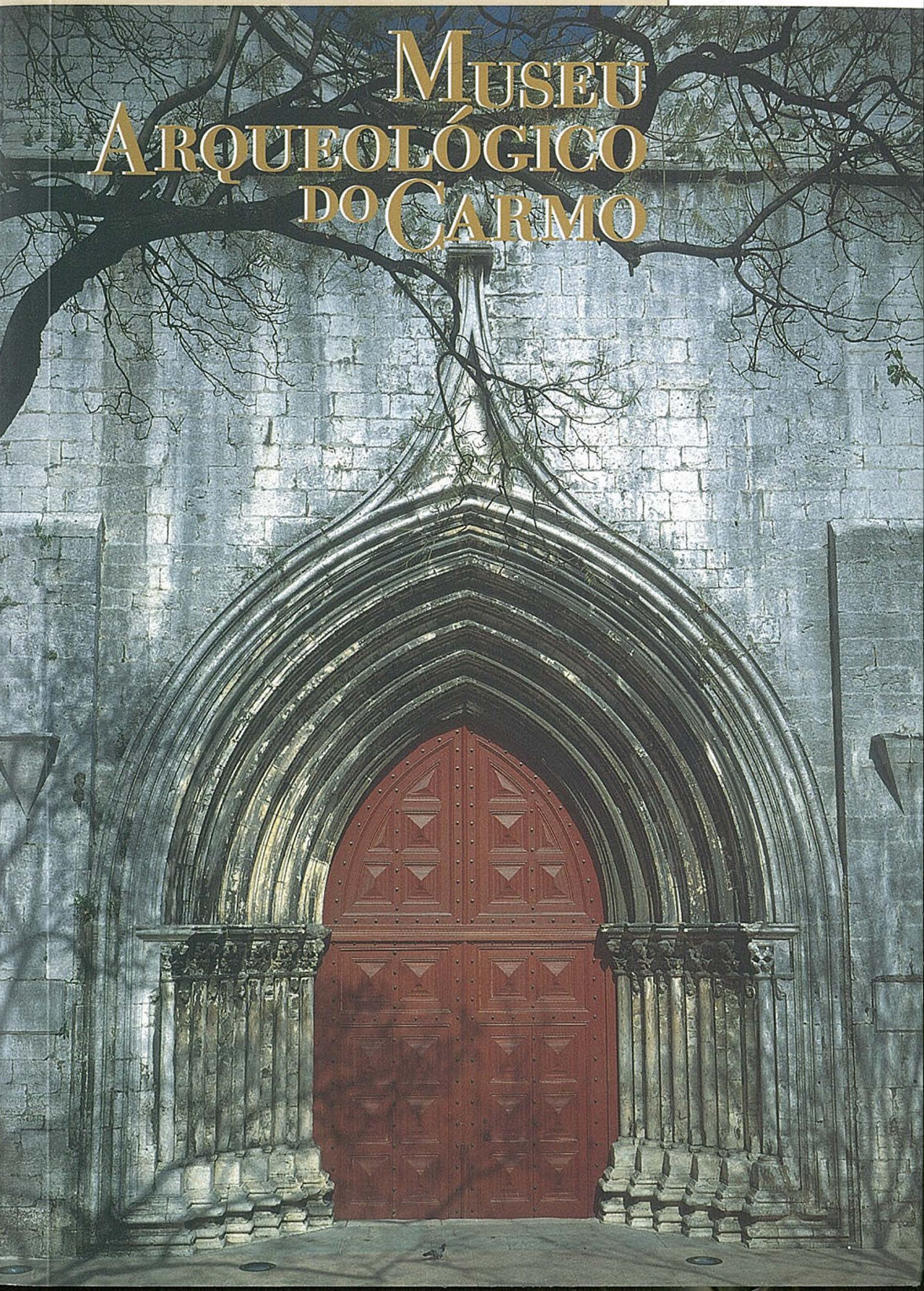


Roteiro
da Exposição Permanente



Museu
Arqueológico
do Carmo

MUSEU
ARQUEOLÓGICO
DO CARMO



Sarcófago e
múmia egípcia.
Dinastia
ptolemaica.
Séc. XIII-X a.C.



Santa Catarina
de Alexandria.
Escultura de
vulto, em pedra,
com vestígios
de policromia e
douramento.
2.ª metade do
séc. XV.



Túmulo de Fernão
Sanches,
filho bastardo do rei
D. Dinis, com cena de
caça ao javali.
1.ª metade do séc. XIV.



Fragmento de Pilar
com medalhões
vegetalistas e
figuras de grifos.
Convento de
S. Félix de Chelas,
Lisboa, séc. X.



Janela Manuelina
proveniente do
Mosteiro de St.ª
Maria de Belém
(Jerónimos-Lisboa)
1.ª metade do
séc. XVI.



Taça campaniforme.
Cerâmica.
Calcolítico. Vila Nova de
S. Pedro (Azambuja).



Lápide sepulcral de
Simão Pinto e sua
mulher Maria Leitoa.
Séc. XVI.



Estela de sepultura
hebraica do séc. VI-VII
de Abba Marieh e de
Isaac Hacoheh.
Possui duas inscrições
com caracteres
hebraicos.



Túmulo manuelino
de Mem Cerveira.
1.ª metade do séc. XVI.



Lápide sepulcral
do séc. XVI, decorada com
espada em baixo-relevo e
inscrição FVI OME.

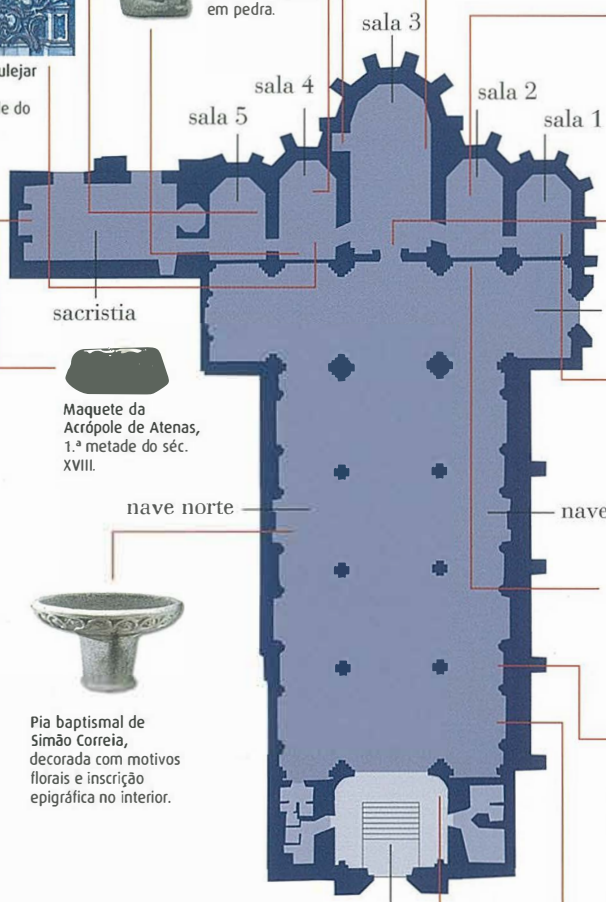
Ressurreição de
Cristo.
Alabastro esculpido
em baixo-relevo.
Oficinas de
Nottingham,
Inglaterra, séc. XV.



Painel azulejar
barroco
1.ª metade do
séc. XVIII.



Estatueta
Pré-colombiana
em pedra.



MUSEU
ARQUEOLÓGICO
DO CARMO



Associação dos Arqueólogos Portugueses

Roteiro
da exposição permanente



MUSEU ARQUEOLÓGICO DO CARMO

COORDENAÇÃO:
José Morais Arnaud
Carla Varela Fernandes



COORDENAÇÃO CIENTÍFICA E EDITORIAL

José Morais Arnaud
Carla Varela Fernandes

TEXTOS

Paulo Pereira
Ana Cristina N. Martins
F. E. Rodrigues Ferreira
José Morais Arnaud
José d'Encarnação
Paulo de Almeida Fernandes
José Augusto M. Ramos
Isabel Cristina Fernandes
Carla Varela Fernandes
Mário Jorge Barroca
Pedro Sameiro
Fernando Grilo
José Meco
Sandra Vaz Costa
Luís de Araújo
Jorge Pinto

FOTOGRAFIA

Divisão de Documentação Fotográfica
Coordenação
Vitória Mesquita e José Pessoa
Fotógrafo
José Pessoa
Assistido por
José António Moreira
Sofia Torrado
Tiago Pinto

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Henrique Ruas
Paulo Cintra/Laura Castro Alves
José Morais Arnaud
F. E. Rodrigues Ferreira

EDIÇÃO

© Associação dos Arqueólogos Portugueses/Museu Arqueológico do Carmo

PROJECTO GRÁFICO

atelier de design Nuno Vale Cardoso

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO

Textype

DEPÓSITO LEGAL

180 211/02

ISBN

972-9451-44-3

Índice

PREÂMBULO <i>José Morais Arnaud</i>	7
O CONVENTO E IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO <i>Paulo Pereira</i>	13
O MUSEU ARQUEOLÓGICO DO CARMO: ● ELOGIO DA MEMÓRIA <i>Ana Cristina N. Martins</i>	23
ESCAVAÇÕES ARQUEOLÓGICAS NA IGREJA DO CARMO <i>F. E. Rodrigues Ferreira</i>	37
NÚCLEO DE PRÉ-E PROTO-HISTÓRIA <i>José Morais Arnaud</i>	45
NÚCLEO ROMANO <i>José d'Encarnação</i>	57
ESCULTURA DA ALTA IDADE MÉDIA CRISTÃ <i>Paulo de Almeida Fernandes</i>	63
EPIGRAFIA HEBRAICA <i>José Augusto Ramos</i>	69
NÚCLEO ISLÂMICO <i>Isabel Cristina Fernandes</i>	77
ESCULTURA GÓTICA <i>Carla Varela Fernandes</i>	81
EPIGRAFIA MEDIEVAL <i>Mário Jorge Barroca</i>	99
HERÁLDICA <i>Pedro Sameiro</i>	107
ESCULTURA DA ÉPOCA MODERNA <i>Fernando Grilo</i>	113
AZULEJARIA <i>José Meco</i>	127
NÚCLEO OITOCENTISTA: PINTURA, GESSOS E MAQUETES <i>Sandra Vaz Costa</i>	135
SARCÓFAGO E MÚMIA EGÍPCIA <i>Luís de Araújo</i>	139
NÚCLEO PRÉ-COLOMBIANO <i>Jorge Pinto</i>	143
BIBLIOGRAFIA SELECIONADA	149

Este Roteiro pretende fornecer ao visitante a informação essencial sobre o Museu Arqueológico do Carmo (MAC) e o seu rico e multifacetado acervo, substituindo, assim, o *Guia do Museu Arqueológico*, da autoria do seu antigo conservador, Dr. António Machado de Faria. Este primeiro *Guia*, originalmente publicado em 1949, após as obras realizadas entre 1946 e 1949 pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sob a responsabilidade de Baltasar de Castro, foi sendo sucessivamente reeditado, com alterações meramente pontuais, tendo sido também editada uma versão em língua inglesa. A sua perduração ao longo de várias décadas justifica-se, decerto, pelo facto de o mesmo se ter mantido mais ou menos actualizado, pois, durante esse período, foram muito poucas as alterações que se verificaram, quer no acervo do MAC quer na sua apresentação ao público.

Com efeito, se exceptuarmos a continuação da entrada anual de materiais provenientes das escavações arqueológicas realizadas entre 1936 e 1966 pela AAP no "Castro" de Vila Nova de S. Pedro, que foram enchendo as vitrinas colocadas ao longo das paredes da antiga capela-mor, a maior parte do acervo dera entrada ainda no século XIX, graças à actividade do seu fundador, Possidónio da Silva, que presidiu aos destinos da AAP e do MAC, ao longo de três décadas, e do seu sucessor, o Conde de S. Januário, a quem se deve a primeira remodelação profunda do MAC, realizada entre 1896 e 1899. Esta foi marcada pela acentuação da componente arqueológica, em detrimento da estritamente arquitectónica, e pela integração de alguns elementos "exóticos", da colecção pessoal acumulada por aquele ilustre militar, político e diplomata, com especial destaque para o núcleo pré-colombiano.

O confronto entre a "Descrição do Museu", elaborada por Gabriel Pereira, em 1899, e o acima referido *Guia* permite verificar que o espólio é praticamente o mesmo. Com efeito, a principal modificação resultante da remodelação de 1946-1949 foi a substituição das estruturas de madeira e vidro que separavam as capelas, cuja cobertura original se manteve ou foi reconstruída após o terramoto de 1755, em

Vista parcial da nave sul da antiga Igreja do Carmo, após a actual renovação museográfica.
Foto: J. Morais Arnaud/A.A.P.

relação à nave da antiga igreja, cuja cobertura caiu e se mantém ainda hoje a descoberto, por paredes de alvenaria, nas quais se integraram muitos dos elementos arquitectónicos e escultóricos que até então se acumulavam junto às paredes e às colunas da nave, o que, se bem que discutível, à luz da museografia moderna, acentuou ainda mais a extrema inter-relação entre o edifício e o acervo do museu, a ponto de, por vezes, não se saber se estamos perante uma ruína musealizada ou um verdadeiro museu.

A profunda remodelação iniciada em 2000, e actualmente em vias de conclusão, tornou esse *Guia* completamente obsoleto. Com efeito, após a desmontagem forçada de todo o MAC, em 1996, devido às obras de consolidação das paredes do edifício, realizadas pelo Metropolitano de Lisboa, e de reparação de pavimentos e coberturas, lançadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sob a responsabilidade do Arq.º Vítor Mestre, a AAP decidiu proceder a uma remodelação completa do MAC, de modo a dotá-lo das infra-estruturas que um público cada vez mais exigente espera encontrar num museu, e a conservar e valorizar o seu rico e multifacetado acervo. Nesse sentido, procedeu-se à remodelação da zona de recepção, e das instalações sanitárias e serviços de apoio, instalados nas duas “torres” que ladeiam a entrada, com base num projecto da *Recupero*, e à remodelação da apresentação do acervo, com base num projecto museográfico da responsabilidade do Arq.º Mário Varela Gomes, membro da AAP com larga experiência de intervenção em museus arqueológicos, a cujo empenhamento e dedicação se deve o sucesso do projecto. Este teve como objectivo modernizar o MAC, sem contudo lhe retirar o seu carácter de museu romântico.

O Roteiro que agora se apresenta pretende constituir, mais do que um simples guia de visita, uma compilação da informação essencial sobre a história do edifício e do próprio museu, e dos núcleos principais que integram um acervo muito rico e diversificado. Para a sua elaboração recorreu-se à colaboração de um conjunto de investigado-

res, especializados nos mais variados domínios das ciências históricas e arqueológicas, a quem foi cometida a tarefa de elaborar o primeiro Catálogo Geral das Coleções do MAC, a publicar ainda em 2002.

Em contraste com os anteriores guias, optou-se, neste Roteiro, por dar grande importância à documentação fotográfica, tendo-se contado, para esse efeito, com a preciosa colaboração de José Pessoa, da Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus, responsável pela maior parte das fotografias deste Roteiro, que inclui também fotos de outros profissionais de grande qualidade, como Henrique Ruas e Paulo Cintra/ Laura Castro Caldas.

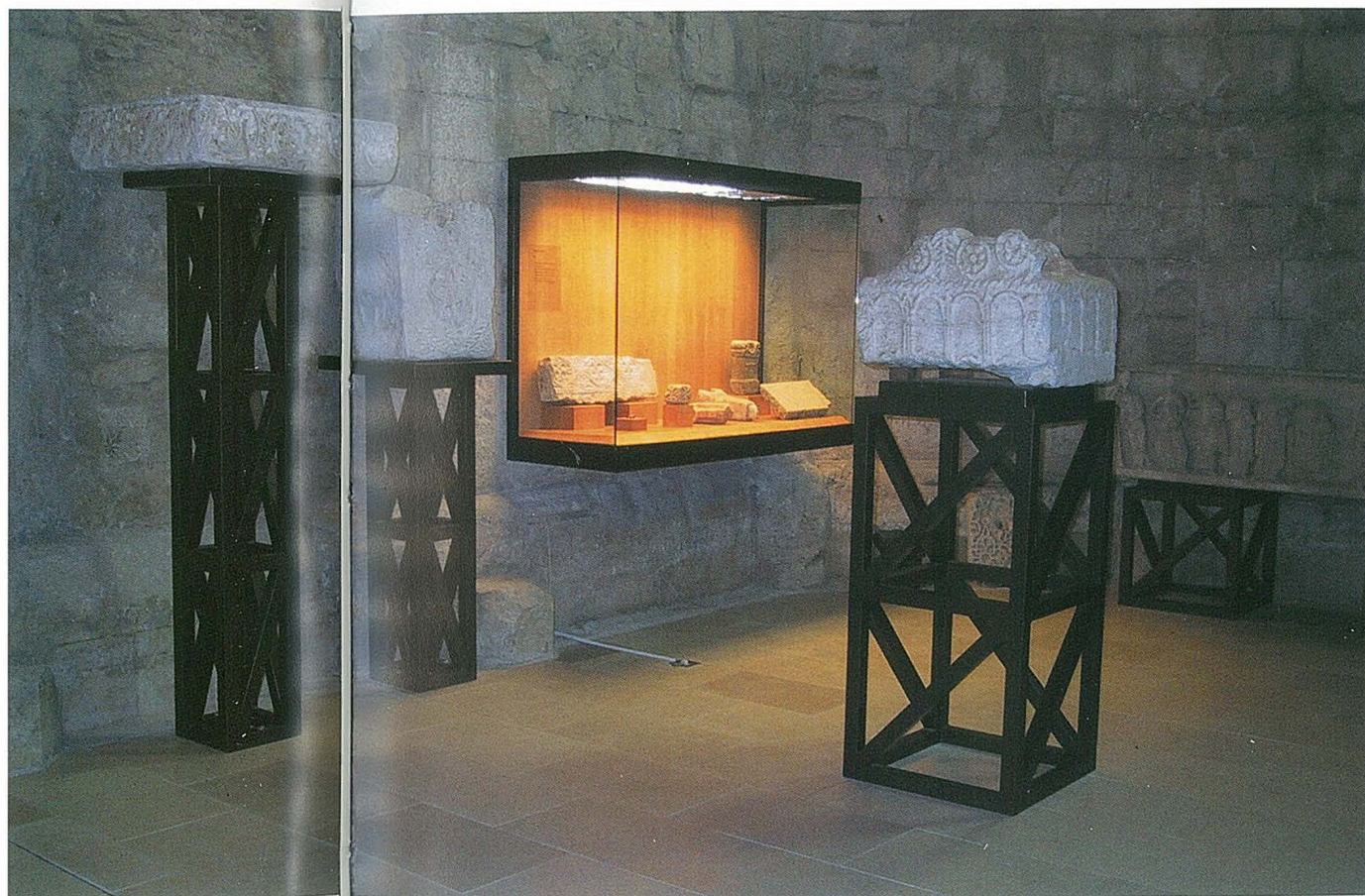
A qualidade dessa documentação não teria sido possível não fora o excelente trabalho desenvolvido pelas várias equipas técnicas que, por vezes em condições muito difíceis, procederam à conservação e restauro da maior parte do acervo do MAC, que, em muitos casos, nunca tinha sido objecto de trabalhos dessa natureza, desde a sua integração, há já mais de um século. Neste contexto, apraz-nos destacar o trabalho desenvolvido por Leonor Risso e Adélia Cavaco Gomes, da *Statua*, no restauro da pedra, Duarte Morgado e Rosa Morgado, da *Cerâmica de Carcavelos*, no restauro dos azulejos, Sónia Pires, no restauro da pintura, e Maria João Bacelar Velez, no restauro da cerâmica.

Importa ainda referir que não teria sido possível completar o projecto de remodelação do MAC e a publicação deste Roteiro sem o apoio do Plano Operacional da Cultura, através do qual se obteve o financiamento comunitário de 62%, graças ao bom acolhimento dado ao projecto pelo seu primeiro gestor, Dr. José Conde Rodrigues e pela Dr.ª Raquel Henriques da Silva, Directora do Instituto Português de Museus. A participação portuguesa foi integralmente assegurada pela AAP, cuja Direcção se empenhou totalmente no projecto, nos últimos três anos. Neste contexto, os profundos conhecimentos do acervo e do arquivo de João Fernandes Gomes, a rigorosa gestão financeira de José Domingos e o entusiasmo de João Muralha revelaram-se decisivos. Fernando Rodrigues Ferreira deu também uma importante contribuição,

sobretudo durante as escavações de salvamento que realizou em 1996, das quais resultou a descoberta da sepultura original de Nuno Álvares Pereira, e durante o acompanhamento das obras realizadas pela firma Lourenço Simões & Reis em 1999 e 2000, juntamente com o Arq.º Mário Varela Gomes e a Direcção da AAP.

Finalmente, uma referência especial para Carla Varela Fernandes, que coordenou, com o signatário, a produção deste Roteiro, tendo dado uma contribuição decisiva para a qualidade dos textos e da documentação fotográfica, desde a escolha dos autores, à luta pela entrega dos textos, ao acompanhamento das sessões de fotografia nocturna de peças, e aos contactos com o designer e a gráfica.

Lisboa, Dezembro de 2001



Vista parcial da Sala 2 do MAC, após a actual renovação museográfica.

Foto: J. Morois Arnaud/A.A.P.

O CONVENTO E A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

Paulo Pereira

No tempo em que a construção do Convento do Carmo se iniciou, apenas dois monumentos podiam ombrear com a largueza e vastidão do empreendimento do Condestável do Reino, D. Nuno Álvares Pereira (1360-1431): a obra da Sé, em permanente crescimento, e o portentoso Convento de S. Francisco, situado no topo da encosta do mesmo nome e entretanto desaparecido.

Sabe-se hoje que a iniciativa do Condestável em construir o Convento do Carmo não pode ser desligada de motivações de ordem político-ideológicas. Tratava-se, como muito bem viu António José Saraiva, de fazer concorrência ao rei. O Condestável erguia, do outro lado do vale do Rossio, em frente ao Castelo, um grande convento, que exprimia o seu poderio temporal, ao mesmo tempo que procedia a um depoimento espiritual, por ter sido destinado à ainda então secundária Ordem do Carmo, que assumia agora um novo protagonismo.

A primeira pedra do Convento do Carmo da cidade de Lisboa foi lançada em Julho de 1389, quase certamente no dia 16, dia da invocação da padroeira, Nossa Senhora do Carmo. A implantação do Convento na colina proeminente que depois tomou o seu nome deve-se,

Igreja do Carmo no Séc. XVI.

Pormenor de panorâmica de Lisboa, atribuída a António de Hollanda, incluída na crónica de D. Afonso Henriques, de Duarte Galvão. Museu Conde de Castro Guimarães (Cascais).

Foto: José Pessoa D.D.F./I.P.M.



Vista actual da colina do Carmo.

Foto: Henrique Ruos

certamente, a motivos de geografia mítica, uma vez que a não menos mítica Ordem carmelita havia “oficialmente” nascido em 1156, no alto do Monte Carmelo, na Palestina. Para o efeito, o Condestável comprou aos frades da Ordem da Trindade os terrenos necessários na encosta que deitava para Valverde.

O local de implantação, em declive acentuado, era pouco propício à construção, com um solo arenoso e instável, o que impediu que, no primeiro jacto, as partes iniciais da construção ficassem de pé. Os alicerces desmoronaram-se logo à primeira tentativa. Após a segunda tentativa, os resultados foram igualmente desanimadores. O Condestável terá então, segundo o cronista da Ordem carmelita, contratado três mestres, de nome Afonso Anes, Gonçalo Anes e Rodrigues Anes. Embora não existam evidências documentais seguras, não custa a crer tratar-se de uma “companha” de oficiais melhor apetrechada para lidar com os problemas de estabilidade gerados pela construção. Ao serviço da obra do Condestável, são ainda comprovadamente contratados os pedreiros Estêvão Vases, Lourenço Afonso e João Lourenço. Ora, se atendermos à organização dos estaleiros de obras, neste período, com os mestres à cabeça, o número de pedreiros principais contratados indicia uma numerosa mão de obra, já que é de supor ter cada um deles trazido consigo trabalhadores da sua confiança. Entretanto, para servidores e amassadores de cal – tarefa crucial e muito especializada tendo em conta as condições do terreno – vieram os judeus Judas Acarron e Benjamim Zagas.

Os mestres contratados terão, desde então, feito uso de um inteligente processo de engenharia, construindo um grande esbarro no desnível da colina. Foi esta operação que permitiu a implantação das fundações da cabeceira do grande templo e a estruturação das escarpas e aterros por onde se haveria de estender (embora só muito mais tarde) a parte conventual.



Foi, assim, possível começar a levantar muros de base da capela-mor, dos quatro absidiolos, bem como parte do cruzeiro e das paredes do templo, obra que durou oito anos continuados. Porém, outro problema estrutural surgiu, por força da instabilidade dos terrenos que cederam, tendo-se aberto uma fenda no portal axial e no cunhal do lado Sul. A solução então encontrada para reforçar o edifício passou pela aquisição dos terrenos situados a Sul, que eram pertença do cunhado de D. Nuno, o almirante Pessanha, para neles se instalarem cinco arcobotantes de reforço. A aquisição foi feita por troca e a escritura foi celebrada em 28 de Agosto de 1399, servindo esta informação como um precioso limite de datação para a execução das paredes e portal principal do templo. De um dos arcobotantes ainda restam vestígios originais, junto ao passeio e junto da ponte que conduz ao Elevador de Santa Justa. No documento de troca aparece mencionado outro responsável pelas

Vista nascente da Igreja do Carmo.

Foto: Henrique Ruas.

obras, um tal "Gomes Martins Mestre da Obra do Conde", que é precisamente quem "assina" o portal Sul da igreja (com a sigla *Gomez*). Desta empreitada decorre, como se percebe, a datação da intervenção arquitectónica na face Sul, a que acresce o mais que provável acabamento do portal do cruzeiro e a edificação dos arcobotantes, por volta de 1399.

Nesta altura, devia encontrar-se rematada a cabeceira e elevadas as paredes, antes do lançamento das abóbadas das naves. A cabeceira constituía uma variante do modelo batalhino, com a sua capela-mor saliente e de maior altura, acompanhada de quatro absidiolos poligonais escalonados. A cobertura das capelas da cabeceira da Igreja do Carmo seria em cruzaria de ogivas. Seguiu-se um amplo transepto. O corpo da Igreja era de três naves, com a central de maior altura, dotada de cinco tramos com os respectivos arcos divisórios apontados, com abóbada de cruzaria de ogivas, que se perdeu.

A fachada principal foi transformada pouco antes do Terramoto, mas conserva parte da configuração gótica, originalmente "*ad triangulum*", a exemplo das fachadas dos mosteiros mendicantes mais comuns. O portal inscreve-se num corpo saliente ou gablete, de forma rectangular, e possui seis arquivoltas toreadas de perfil tardo-gótico. Os capitéis que encimam os colonelos têm decoração distribuída em "dois andares", de folhas recortadas e pequenas cabeças humanas. O naturalismo do gótico clássico (a folhagem) vai dando, assim, lugar às preferências compositivas e temáticas do gótico tardio.

Do edifício do Convento, no período gótico, é muito pouco o que se sabe, sendo mais do que provável que durante cerca de meio século fosse apenas constituído por um conjunto disperso de estruturas de "serviço". Segundo a tradição, apenas foram construídas, na cerca conventual, celas provisórias para acolher os freires, um pouco afastadas do espaço destinado ao Convento. De facto, a parte monástica só começa a

ser edificada no início do século XVI, prolongando-se as campanhas de trabalhos até finais de quinhentos. Praticamente, só a sacristia foi construída no período gótico, com a sua abóbada de cruzaria de ogivas.

A análise sistemática das representações antigas do Convento do Carmo, conjugada com os vestígios existentes, constitui a melhor forma de perceber as transformações de todo o conjunto conventual. Entre estas avulta em importância a *Panorâmica de Simão de Miranda*, datada de 14 de Maio de 1575. Aí encontra-se já representada a massa do Convento do Carmo, vista da banda Oriental, com um corpo edificado virado para nascente, dotado de contrafortes poderosos, enquadrando uma fenestração esguia. No centro deste corpo vê-se um frontão recto, saliente, com óculo.

Quer isto dizer que o Convento começou a conformar-se dentro da área da cerca, dotando-se de edificações perenes, complementares das

Fachada da Igreja e Convento do Carmo. Gravura de G. Debrie, 1745.



construídas nos anos 20-30. Alguns vestígios “manuelinos” deste primeiro período podem ser encontrados nas actuais dependências do Quartel da G.N.R. trata-se de aduelas ornamentadas por flores, em relevo, pertencentes a um portal desmanchado. O mais importante testemunho, visível no piso térreo, é um portal de pedra, de arco abatido e de consideráveis dimensões, num estilo “de transição” proto-renascentista, com ombreiras dotadas de decoração vegetalista, do tipo “lombardo”. Este portal foi provavelmente construído entre 1526 e 1527, quando se encontram documentadas campanhas de obras na vigência do provincial Fr. Baltasar Limpo. Tratava-se, provavelmente, do portal que dava entrada à Sala do Capítulo Novo, sala levantada nesta época, mas depois sucessivamente modificada.

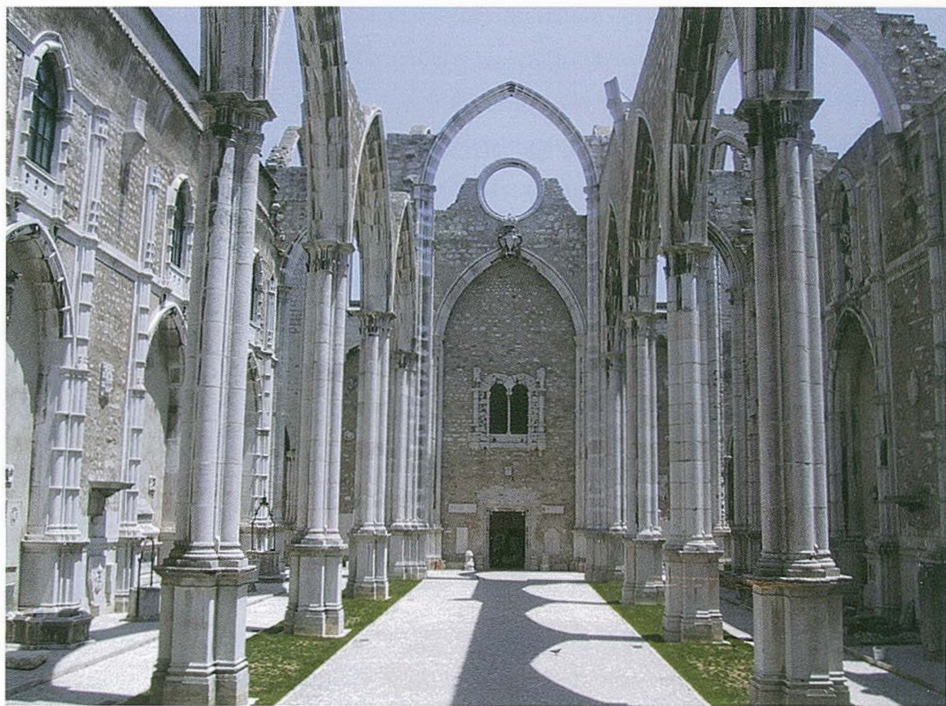
As gravuras executadas por Guilherme Debrie, para a edição de 1745 da crónica de Fr. José, revelam, por sua vez, a configuração praticamente definitiva do Convento. A face Oriental do imóvel é formada por um corpo muito extenso e alto, com dois andares e um avançamento na sua parte situada mais a Sul. Esta edificação corresponde ao segundo corpo que foi acrescentado à Sacristia gótica. O resto do grande corpo edificado, representado por Debrie, é dotado, no rés-do-chão de cinco janelas rectas, além de uma porta ao centro. Frente à porta adianta-se um pequeno volume assente em duas pilastras – como que uma “serliana” simplificada –, sobre a qual pousava uma varanda ampla de onde os frades assistiam aos “autos de fé” e às corridas de touros na grande praça lisboeta. Já no 1.º piso, a porta que dá acesso à varanda é encimada por um frontão de verga recta, com um óculo, ladeado por volutas em “rollwerk”, de um e do outro lado da porta, janelas simples iluminavam o Dormitório que corria por cima.

O Claustro grande, pelo que hoje ainda se vê, foi obra do século XVII, no estilo característico do período, o da arquitectura dita “chã”,

usando na composição dos arcos e pilastras uma modenatura toscana muito simplificada.

Com o Terramoto de 1755 grande parte da igreja ruiu e a área monástica sofreu graves danos. Da igreja perdeu-se a maior parte do seu valioso recheio, incluindo o monumental cadeiral da capela-mor, executado em 1548 por Diogo de Çarça (ou Diego de Zarza), uma vez que, na sequência da derrocada, sobreveio um grande incêndio. Perdeu-se igualmente o conjunto de altares dos séculos XVII e XVIII, que enriqueciam as capelas do templo – e que se encontram, parte deles, representados em desenhos aguarelados. Mas desde logo se iniciaram trabalhos de restauro, já em estilo “neogótico”, o que faz com que esta peculiar obra constitua um dos casos mais curiosos e precoces (ou “experimentais”) de revivalismo *avant la lettre*. Os elementos construídos desde 1758, mas com as obras suspensas em 1834 (quando se dá a extinção das ordens religiosas) senão antes, deixaram, assim, um interessante testemunho do esforço “pré-científico” de integração do gótico. Note-se que, do ponto de vista ideológico, a “restauração” do Convento culminava a exaltação dos valores da Ordem, postos em *Crónica* desde 1745, por Fr. José Pereira de Sant’Ana, o que fornecia um quadro ideológico neomedieval para o cometimento, atendendo à importância mítica que é aí dada à edificação e ao papel desempenhado pelo Condestável D. Nuno Álvares Pereira.

As colunas do templo foram edificadas como pilares polistilos – quatro meias-colunas adossadas, articuladas por um chanfro – sobre uma base de altas pilastras de modenatura clássica, em situação de estranho compromisso entre o gótico e o toscano. Nas capelas “à face” – cinco de cada lado – abriram-se arcos quebrados cegos, ladeados por contrafortes polistilos, marcados horizontalmente por sete golas de cada lado. Ao nível do arranque dos arcos, as golas prolongam-se late-



Vista actual das naves da antiga Igreja do Carmo.
Foto: J. Morais Arnaud/A.A.P.

ralmente, de forma a abraçar os arcos e formar as impostas goticistas que se impunham. No eixo de cada arco rasga-se uma janela quebrada com o mesmo tipo de decoração. Esta imitação, um tanto desconchavada, não possuía fundamentação conceptual. O neo-gótico do Convento do Carmo é de natureza superficial, interpretado num quadro classizante – o do tardo-barroco – ou num quadro *rocaille*, eventualmente “formatado” por fontes tratadísticas britânicas precoces, como as de Batty Langley (*Ancient Architecture Restored and Improved*, de 1742), que propunha uma insólita classificação do gótico.

Foi neste quadro de excepcional grandeza cenográfica – porque de um cenário se trata – que foi acolhida, por iniciativa real, a pioneira *Real Associação de Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses*, promovida pela personalidade culta de Joaquim Possidónio da Silva (1806-1896).

O grémio transforma a Igreja em sede da associação e, concomitantemente, em museu arqueológico, do qual se destaca o riquíssimo acervo de tumulária e lapidária antigas. Naturalmente que o museu que ali foi instalado obedece a preceitos oitocentistas e constitui hoje um valiosíssimo testemunho das primeiras concepções museológicas “modernas”, podendo justamente considerar-se, ele próprio, um “museu do museu”. E é assim que, salvo erro, deve ser melhor entendido e preservado, porque é desta circunstância que lhe vem o seu carácter único, carácter este que acrescenta “aura” ao já “aurático” monumento do Carmo, ele mesmo, uma espécie de “monumento do monumento” – nos tempos que correm, uma espécie de “ode” ao ruïnismo romântico. Acompanhado pelo Elevador de Santa Justa – uma estrutura mecânica e industrial inevitavelmente neogótica, e peça de património dinâmico também única no país – o Convento do Carmo, mas muito em especial a sua Igreja, com os arcos pseudo-góticos recortados no céu de Lisboa, é também um *monumento ao Terramoto*, como que um esqueleto de pedra involuntário, aparentemente esquecido.

O MUSEU ARQUEOLÓGICO DO CARMO: O ELOGIO DA MEMÓRIA

Ana Cristina N. Martins

Pouco depois de ter sido inaugurada a *Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes (RAACAP)*, em 1863, e obtida a posse das ruínas da Igreja do Carmo, em Lisboa, para nelas instalar a sua sede, o seu principal mentor e presidente, Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896), projectou constituir um espaço museológico no seu interior, que ficaria rapidamente conhecido como *Museu Archeologico do Carmo*, ou *Museu de Archeologia de Lisboa*. Esta sua iniciativa ficou, sobretudo, a dever-se ao facto de, na época, o nosso país não dispor ainda, de um estabelecimento científico que dispusesse ao olhar público peças ilustrativas, quer do devir histórico de Portugal, como dos processos evolutivos ocorridos nos mais diversos tempos, culturas e regiões do Globo.

À semelhança do que vinha sucedendo nas principais capitais ilustradas e românticas da Europa, desde, pelo menos, 1789, e profundo conhecedor de todas as experiências francesas nesse campo, Possidónio concebeu, inicialmente, este novo espaço associativo – numa quase evocação do parisiense *Petits-Augustins*, de Alexandre Lenoir (1795-1816), como mero repositório temporário dos mais variados resquícios materiais de diferentes construções nacionais, abandonados, vandalizados, destruídos, ou, muito simplesmente, descontextualizados do todo que lhes tinha conferido vida e sentido, quer em consequência do terramoto de 1755, como das sucessivas invasões napoleónicas, lutas liberais, e, ainda, da extinção das Ordens religiosas.

Com efeito, desde os primeiros momentos que considerou esta como uma solução obrigatoriamente transitória, enquanto o Governo não se responsabilizasse pela salvaguarda da nossa memória histórica, perfeita dos mais eclécticos materiais. Para além de consciencializar a prioridade e premência de se institucionalizar todo o tipo de actividade que evidenciasse o propósito de estudar, conservar e divulgar

Vista da parte descoberta do Museu em finais do séc. XIX.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M. a partir de original do Arquivo A.A.P.



Retrato de Joaquim Possidónio Narciso da Silva.
Séc. XIX. Óleo sobre tela.
Foto: Henrique Ruas.

o nosso património histórico-cultural, Possidónio reconhecia que o interior da Igreja do Carmo não oferecia as condições minimamente exigíveis a uma condigna exposição dos artefactos, tanto do ponto de vista da conservação das peças, como, sobretudo, do didáctico, segundo os princípios positivista, evolucionista, tipológico e comparativo. Esta evidência era profundamente agravada pela inexistência de cobertura nas naves, impeditiva de uma mais ampla e correcta disposição dos materiais que iam

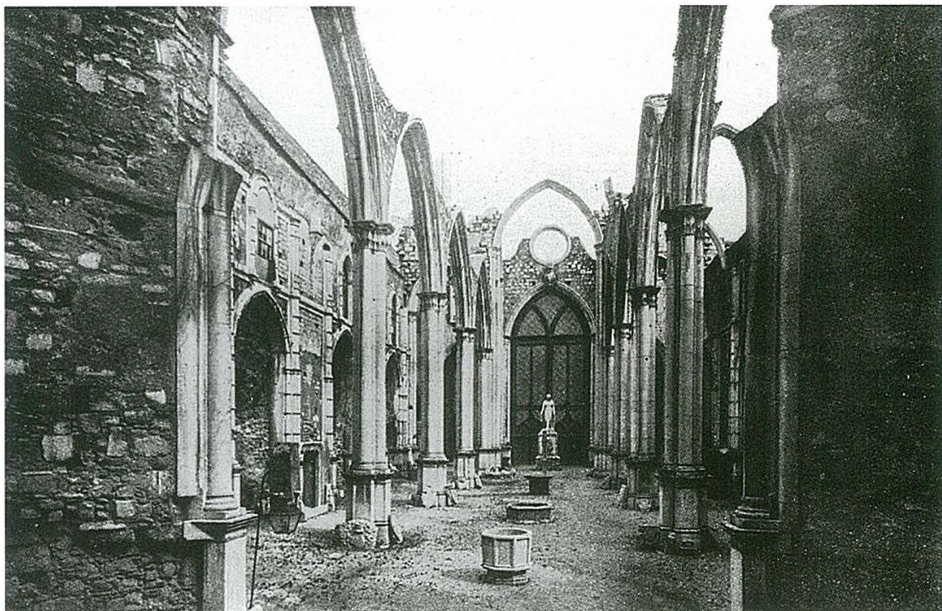
crescentemente dando entrada nas instalações associativas, além de limitar a sua cuidada visita por parte de todos aqueles que, assim, o desejassem.

A exiguidade do espaço condicionou, de forma tão evidente, as actividades museológicas da RAACAP que, logo em meados dos anos setenta, Possidónio delineou um projecto para um “Museu de Belas-Artes e Antiguidades de Lisboa”, esclarecedor da sua profunda percepção da inadequação do interior da Igreja arruinada do Carmo aos propósitos científicos da agremiação à qual presidia. Defrontando-se com o desinteresse institucional pela construção de um edifício desta natureza, assim como com a inércia e inoperância governamentais para proceder a uma verdadeira política de salva-

guarda do nosso património histórico-cultural, ao mesmo tempo que se deparava com a impossibilidade da Associação obter outro edifício mais próprio às necessidades museológicas dos seus objectos, Possidónio ponderou alternativas viabilizadoras da sua condigna apresentação pública. Catalisou, então, todos os seus esforços e capitais, de molde a obter a dotação imprescindível à construção da cobertura das naves da igreja com uma estrutura de ferro e vidro, assim como à colocação de um piso ao nível do *triforium* original. Além de tornar a sua execução bastante mais acessível financeiramente, a opção por estes dois materiais denunciava a sua postura no que concerne às teorias de conservação e restauro dos monumentos históricos, privilegiando uma adaptação do edifício preexistente, sempre que se revelasse impossível restaurá-lo ou reconstruí-lo, preferindo a aplicação de materiais que tornassem inequívoco o tipo de intervenção levado a cabo no monumento. Tentava-se, assim, respeitar a sua veracidade histórica e artística.

A Concepção Museológica

Subjacente à problemática despontada com o projecto de adaptação da Igreja arruinada do Carmo às novas necessidades associativas, encontrava-se todo um somatório de novos paradigmas conceptualizados à luz dos preceitos museológicos oitocentistas. Com efeito, uma das principais questões colocadas após a inauguração do Museu prendeu-se com a forma como deveriam ser expostos os mais variados materiais, sobretudo quando se tornara evidente a impossibilidade de obter outro imóvel que oferecesse as condições pretendidas, segundo as metodologias racionalista e positivista, então proeminentes nas ciências sociais e naturais. Esta posição, tê-la-ia Possidónio adquirido já em terras francesas, nomeadamente no âmbito da *École des Beaux Arts*, onde estes



Vista geral da parte descoberta do MAC. Finais do séc. XIX.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M., a partir de original do "Boletim de Arquitectura e Arqueologia", 4.ª série, t. XI, nº 3, 1907.

métodos pontificavam. Assim, tornava-se necessário dispor os artefactos atendendo, tanto à sua cronologia – desde a Pré-história –, como à sua proveniência geográfica e cultural, para além do seu eventual significado utilitário e simbólico.

Com uma notória preocupação didáctica, Possidónio perspectivou a sua exposição, de maneira a conduzir os visitantes, desde as épocas mais recuadas da História da Humanidade, até à modernidade, num processo de contínua evolução, ao mesmo tempo que pugnava para que os artefactos observados “falassem por si próprios”, num espírito iminentemente positivista, característico da segunda metade do século XIX. Esta conceptualização acabaria por implicar a introdução de material gráfico e descritivo complementar ao artefactual, para sua melhor explicitação e apreensão, o que passaria, incontornavelmente, pela publicação de um catálogo que, no entanto, nunca chegaria a ser concretizada na totalidade.

Arredada que se encontrava a possibilidade de cobrir a igreja, optou-se pela disposição dos materiais pétreos ao longo das suas três naves, tramos, cruzeiro e transepto, por se considerarem os artefactos que melhor poderiam suportar os processos de alteração e alterabilidade. Doravante, dispuseram-se diversas representações funerárias, epigráficas, estatuárias e heráldicas, bem como elementos parciais de um todo arquitectónico, adossados, ou não, às paredes das antigas capelas laterais, entretanto entaipadas. Quanto aos artefactos mais frágeis, tanto pelo seu tamanho, como pela sua raridade, antiguidade e material de construção, permaneceram no interior das únicas zonas cobertas da igreja arruinada, ou seja, na capela-mor e absidiolos, dispostos no interior de armários especialmente concebidos para o efeito. Neste grupo, encontravam-se diferentes objectos arqueológicos, tanto pré-históricos, como proto-históricos, além de uma considerável colecção de artefactos antropológicos de diversa proveniência geográfica, assim como tantos outros pertencentes a culturas pré-clássicas, como no caso da egípcia e etrusca, fossem eles originais ou meras cópias em gesso.

As Colecções

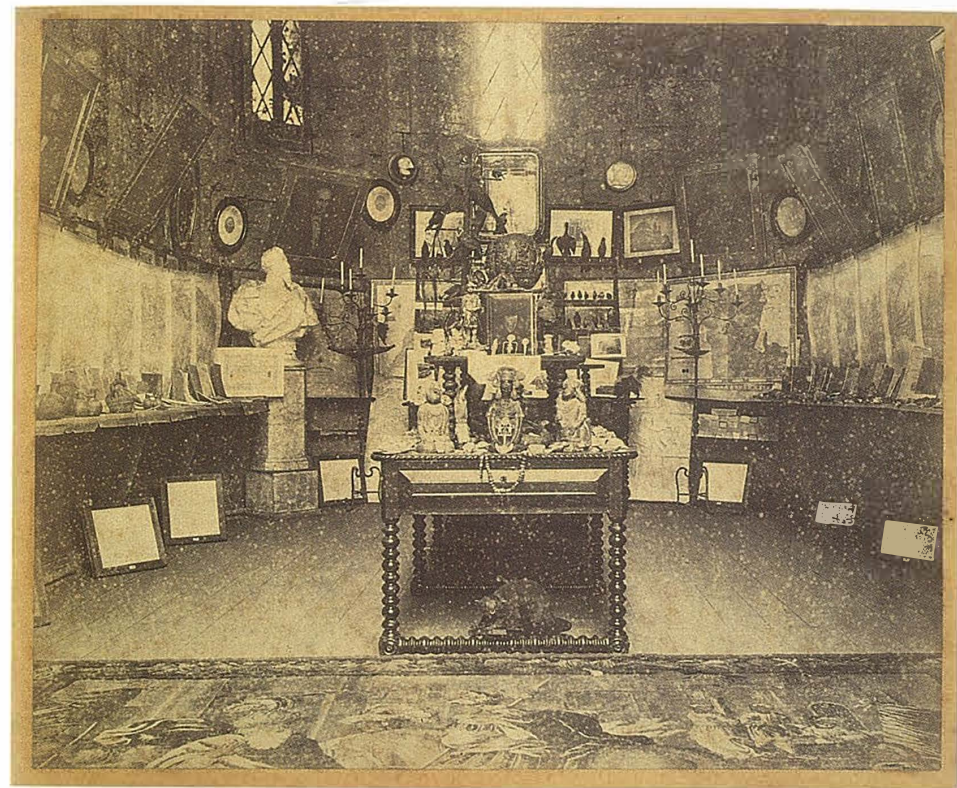
Como poderemos facilmente depreender dos parágrafos anteriores, as colecções do MAC pautaram-se pelo seu notório eclectismo, tanto ao nível cronológico, como geográfico, tipológico, e da sua procedência histórico-cultural. Como explicar este interesse, aparentemente tão dispar, manifestado pela RAACAP e, sobretudo, por Possidónio da Silva?

Como já verificámos o MAC foi primordialmente concebido enquanto repositório dos mais variados artefactos evocativos da nossa História, através de oferta, compra ou simples depósito. Assim sendo, predominavam, muito naturalmente, objectos desde a Idade Média até à

Moderna, no seio dos quais, predominavam elementos arquitectónicos, tumulários, epigráficos e heráldicos, a maior parte dos quais proveniente de conventos, entretanto extintos, um pouco à semelhança do que ocorrera com os primeiros museus de antiguidades nacionais, emergidos um pouco por toda a Europa, desde, pelo menos, finais do século XVIII. Mas, se essa postura podia ser compreensível numa época de particular (re)afirmação das fronteiras geográfico-políticas europeias, ela foi-se esbatendo à medida que se aproximava o dealbar da nova centúria. Por outro lado, a inclusão, no interior do Museu do Carmo, das mais variadas categorias e tipologias artefactuais, reportáveis a diferentes cronologias, geografias e culturas, evidenciava a preocupação do seu principal mentor, Possidónio da Silva, em conceder aos seus visitantes, de um modo geral, e aos investigadores nacionais, muito especificamente, uma ampla visão das realidades apresentadas.

Certamente que, vivendo em Paris durante cerca de oito anos – com apenas dois de interregno, durante os quais estagiou em Itália –, Possidónio não podia permanecer imune e incólume a toda uma vastidão de conferências, discussões, apresentações públicas e editoriais, que surgiam e impregnavam toda a vida parisiense, e versavam sobre as mais diversificadas temáticas científicas, então surgidas. Contudo, o evento científico que o terá despertado de modo definitivo, para a urgência da divulgação – e, sobretudo, vulgarização – de diferentes conhecimentos inerentes às ciências arqueológica e antropológica, revelou-se, precisamente, a Exposição Universal de Paris, de 1867, bem como a sua assídua presença em congressos internacionais de Arqueologia, Antropologia e Etnografia, para citar apenas estes.

Com efeito, foi a partir desta altura que o carácter interno do MAC sofreu algumas modificações substanciais. Se, durante os primeiros



anos da sua existência, foram, essencialmente, os vestígios clássicos e medievais os mais procurados, estudados e, quase, sublimados, a partir dos inícios da década de setenta começaram a dar entrada no seu interior objectos reportáveis a outras épocas e realidades geográficas, temporais, históricas e culturais. Na verdade, a Exposição Universal de Paris constituiu um verdadeiro marco no desenvolvimento da Arqueologia e Antropologia Pré-histórica, sobretudo porque, ao contrário da Exposição Universal de Londres (1851), incluíra uma secção exclusivamente dedicada a colecções de artefactos pré-históricos, ao mesmo tempo que se inaugurava o importante Museu das Antiguidades Nacionais, em Saint-Germain-en-Laye, nos arredores da capital francesa, que aca-

Aspecto geral de uma das salas do MAC. Inícios da década de oitenta do séc. XIX. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M., a partir de original do "Boletim de História e Arqueologia", 3.ª série, t. III, n.º 1, 1880.

baria por transformar-se numa verdadeira instituição modelar, à qual, certamente, Possidónio não permaneceu indiferente. Assim, num ano – 1867 – em que a Arqueologia atingia um estágio de “maioridade”, o sócio-fundador da RAACAP teve a possibilidade de contactar proximamente, não apenas com todo um novo somatório de *evidências* científicas, como, ainda, com alguns dos principais organizadores das suas respectivas exposições.

Mas a ascendência deste certame traduziu-se, de igual modo, na forma pela qual os objectos passaram a dar entrada no MAC. Na verdade, a obtenção da maioria desses materiais, fossem eles de carácter arqueológico ou antropológico, ficou a dever-se, em boa parte, aos conhecimentos pessoais que, entretanto, Possidónio travara com algumas das personalidades internacionais mais marcantes destas ciências, emergidas e desenvolvidas ao longo do século XIX. Entretanto, o MAC adquiriu, por exemplo, materiais fenícios, artefactos representativos da cultura do Antigo Egipto, assim como da Khmer, significativamente expostos no âmbito da mesma Exposição parisiense. Para além destes, alcançaria, ainda, duas importantes colecções de materiais pré-históricos europeus e norte-americanos.

Esta postura museológica demonstra um carácter iminente universalista e ecuménico, ao conceder uma atenção muito particular aos materiais representativos de várias épocas, procedências geográficas, tipologias e pertenças culturais. O MAC afastava-se, assim, de museus similares ao constituído por Alexandre Lenoir, bem como da própria concepção museológica de Arcisse de Caumont (1802-1873), que negava a inclusão de qualquer tipo de material estrangeiro. Ao rebuscar a arqueologia pré-histórica, mesopotâmica, egípcia, fenícia, grega, etrusca, romana, etc., para além da medieval e moderna, o MAC assumia um papel iminente pedagógico, tal como tinham conce-

bido outros estabelecimentos congêneres, como no caso do *Louvre* ou do *British Museum*. Assim, o MAC constituiu o que alguns autores designam por “museu arqueológico-tecnológico”, e não, propriamente, “arqueológico-artístico”, porquanto o número representativo de peças pré-históricas, em geral, e de antiguidades nacionais, em particular, suplantou, desde sempre, o reportável a artefactos da antiguidade pré-clássica e clássica, representativa de outras zonas geográficas, ao mesmo tempo que se revelava um museu de colecções essencialmente vocacionadas para despertar a curiosidade e pesquisa.

Por outro lado, ao inserir nas suas instalações materiais tão dispares, como manuscritos, faianças, pintura de cavalete, instrumentos musicais – ainda que possuindo um indesmentível valor histórico-etnográfico, por pertencerem à Antiga China, ofertados, conjuntamente a artefactos pré-colombianos, pelo Conde de S. Januário (1829-1901) –, para além de colecções de História Natural, geológicas e minerais, o MAC aproximava-se dos antigos *Wunderkammer*, constituindo um verdadeiro fruto da era romântica, ainda que da sua segunda fase.

Debatendo-se sempre com a insuficiência do espaço expositivo, seria a vez do Conde de S. Januário, em finais de oitocentos, prosseguir no intuito de adaptar o espaço preexistente às crescentes necessidades didácticas. Para a materialização deste objectivo, distribuíram-se tematicamente os materiais



Retrato do Conde de S. Januário. 1905. Óleo sobre tela. Félix da Costa. Foto: Henrique Ruas.

ao longo das naves, transepto, cruzeiro e capelas cobertas, ao mesmo tempo que se continuaram a promover palestras e cursos sobre História da Arte, Arqueologia e Antropologia. Verificamos, deste modo, que a partir dos inícios do século XX, e quando o corpo de arquitectos se destacou do seu seio para formar uma associação própria (1911), o MAC adquiriu todo um conjunto de características que o transformaria num verdadeiro estabelecimento modelar, a exemplo do qual foram sendo constituídos outros ao longo do nosso território. Para além disso, continuou a apoiar diversas escavações arqueológicas, como nos casos das efectuadas pelos consócios Eugène Jalhay (1891-1950), e Afonso do Paço (1895-1968), em Vila Nova de S. Pedro, em pleno Estado Novo, com base nas quais foi possível acrescer o seu acervo com um importante e diversificado conjunto de artefactos pré-históricos.

Por outro lado, perpetuou-se a publicação do órgão oficial associativo – o *Boletim de Architectura e Archeologia* –, realizaram-se visitas de estudo aos sítios e monumentos mais importantes da nossa História, e deu-se continuidade ao projecto possidoniano de alargamento da biblioteca preexistente, que incluía bibliografia especializada nos principais domínios das ciências humanas. Facto que, por si só, é assaz revelador do seu pensamento visionário, nomeadamente ao preconizar a ideia de Museu que ganharia consistência somente em novecentos.

Porém, as colecções museológicas foram-se alargando, ao longo da nova centúria de XX, o que exigiu periódicas adaptações e melhoramentos dos espaços da Igreja arruinada do Carmo. Estas intervenções assumiram um carácter mais definitivo durante a década de quarenta, quando a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais concedeu ao seu interior o aspecto formal que, na sua essência, ainda permanece, actualmente, visível ao olhar público, ao colmatar com paredes de alvenaria os arcos em ogiva que ligavam as antigas capelas-mór e capelas colaterais ao transepto, e ao integrar nas paredes toda uma série de elemen-

tos arquitectónicos e escultóricos pertencentes ao acervo do MAC, acentuando, assim, a sua aura romântica de ruína musealizada.

Podemos, assim, descortinar seis fases essenciais no longo percurso deste espaço museológico, desde o momento em que se reaproveitaram as estruturas preexistentes na capelas-mor e capelas absidais, passando pelas reestruturações ocorridas em meados dos anos setenta do século XIX, em finais de oitocentos, e inícios do século XX, até à remodelação dos anos quarenta e alargamento do museu à antiga Sacristia, no princípio da década de setenta. Processo este que culminará com a actual sétima fase, mediante a aplicação de novos preceitos, concretizados à luz dos mais recentes paradigmas museológicos e museográficos.

Assim, de um depósito inicial de alguns dos elementos arquitectónicos nacionais que se encontravam abandonados pelo nosso território, até à institucionalização de um espaço verdadeira e perpetuamente museológico, percorreu-se um longo caminho, perfeito de diversas dificuldades, mas também de ambições e concretizações, todas elas conjugando-se para perpetuação das motivações que conduziram à fundação da RAACAP e, quase por inerência, do próprio MAC. Transformando o seu espaço num verdadeiro cenáculo, ao qual confluía parte significativa da nossa *intelligentia* oitocentista, empenhada na promoção de todo o género de actividades indutoras de uma maior sensibilização do público e do Governo para a necessidade e urgência da institucionalização de uma política concertada de salvaguarda do património histórico-cultural – assumida enquanto um dos principais *leitmotiv* da sociedade liberal e burguesa – a RAACAP acabaria por alcançar alguns dos seus desideratos, fundamentais nomeadamente ao constituir-se a *Comissão dos Monumentos Nacionaes*, em 1882.

Espaço físico e monumental este que, no fundo, evidenciava, quer o longo desinteresse governamental pela preservação de toda uma

Vista da parte descoberta do Museu após a actual renovação museológica.
Foto: José Pessoa/D.O.F./I.P.M.

memória nacional, como a eficácia demonstrada por algumas corporações particulares neste campo, e que, independentemente das múltiplas e, por vezes, sucessivas adversidades, persistem no seu principal propósito, esforçando-se por adaptar as suas estruturas internas a toda uma nova conjuntura, pugnando pelo estudo, conservação e divulgação dos materiais que perfazem parte da nossa História comum. E, neste âmbito, a obtenção e manutenção das ruínas da igreja do Carmo acabariam por transformar-se num verdadeiro paradigma. Este facto poderá ser facilmente corroborado pela própria constituição de múltiplos núcleos culturais, que a RAACAP, primeiro, e a AAP, depois, nunca deixariam de apoiar, das mais diversas formas, concorrendo, desse modo, para uma verdadeira política de descentralização e cooperação cultural.

Sob uma roupagem de “falsa ruína”, romântica e romantizada, temos a possibilidade de perpassar o espírito que moveu os seus principais mentores, conservadores e perpetuadores. Hoje, passado que se encontra quase um século e meio sobre a sua inauguração, podemos confirmar toda a ambiência idílica, idealizada e (re)criada, que tanto terá fascinado os contemporâneos de Possidónio da Silva, fossem eles nacionais ou estrangeiros, e que, na verdade, lhe confere um carácter tão singular no quadro genérico das nossas actuais instituições museológicas.



ESCAVAÇÕES ARQUEOLÓGICAS NA IGREJA DO CARMO

F. E. Rodrigues Ferreira

Com o terramoto de 1755, a Igreja do Carmo ficou, de uma forma paradigmática, associada à imagem do terramoto. Meio derruída, meio reconstruída, não houve dinheiro e, posteriormente, nem vontade, para a devolver ao culto.

Parece que, nesta fase, e o que referimos apoia-se basicamente na escavação, toda a igreja teria sido despojada de pavimentos e tampas tumulares, para reaproveitamento da pedra. Ainda na capela-mor se encontram, servindo de cercadura ao pavimento, que se pretendia fosse a uma cota superior à medieval, fragmentos de tampas tumulares com as respectivas inscrições, bem como uma laje quase completa mas invertida, que está embebida numa nervura.

Com a entrada do século XIX, a nave central teria servido, sucessivamente, como cemitério, lixeira e cavalaria da Guarda Municipal, antecessora da Guarda Nacional Republicana.

Do cemitério não encontramos, na pouca área escavada, nenhum vestígio, mas a uma cota compreendida entre -0,4m e -0,52m encontramos nítidos vestígios das baias das cavalariças.

Em data que desconhecemos, mas pensamos que por meados do século XIX, coincidindo com a cedência da Igreja do Carmo à Associação dos Arqueólogos Portugueses, foram efectuadas obras de "embelezamento" no pavimento da nave principal, o que terá determinado a elevação de cota em cerca de 40 centímetros, enchimento efectuado com gravilha e terra de vária origem.

Terá sido nesta altura que terão colmatado os carneiros e jazigos existentes, à excepção de um, que se encontra na última capela do lado da epístola da nave central, e o jazigo existente na capela-mor, que se manteve intacto, desde a sua última utilização, no dia 10 de Abril de 1622, com o depósito do corpo de D. Luísa Cabral.

Pormenor da escavação arqueológica efectuada em 1996, na capela-mor e capelas colaterais da antiga Igreja do Carmo.
Foto: F. E. Rodrigues Ferreira/A.A.P.



Escavações na Igreja do Carmo

Em finais de 1995, e no seguimento da passagem pelo subsolo das ruínas da igreja do Carmo de dois ramais do metropolitano, verificaram-se uma série de movimentos no subsolo daquela zona que provocaram o aparecimento de fissuras na área ocupada pela capela-mor e capelas colaterais.

Face ao estado das ruínas do Carmo, o Metropolitano de Lisboa, obedecendo à exigência da AAP, optou por uma estratégia de intervenção que passaria pela utilização de microestacas, com a finalidade de consolidar as fundações. Por despacho da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, as intervenções do Metropolitano deveriam ser precedidas de escavação arqueológica, acautelando-se assim o estudo do subsolo do monumento.



Aspecto geral das escavações numa das capelas colaterais. 1996.

Foto: F. E. Rodrigues Ferreira/
A.A.P.

Áreas escavadas:

Nave principal e transepto – Parcialmente escavados durante os meses de Fevereiro a Abril de 1996, com a finalidade de permitir a

implantação de sensores no subsolo e de proceder à recolha de amostras geológicas.

Capela-mor e capelas colaterais – Escavadas na íntegra durante os meses de Junho a Agosto de 1996, com a finalidade de permitir a instalação das microestacas.



Selo de Chumbo de uma bula do Papa Bonifácio IX.
Foto: F. E. Rodrigues Ferreira/
A.A.P.

A área escavada correspondeu à integral mobilização de cerca de 700 m³ de terra, tendo sido escavadas 43 sepulturas e reconhecidas grande parte das descrições que nos chegaram, do século XVIII, através da *Crónica dos Carmelitas*.

Realçamos, no contexto tumular, a escavação e identificação do túmulo do fundador do Convento do Carmo, D. Nuno Álvares Pereira e o achado no seu interior, além de alguns vestígios ósseos que lhe serão atribuíveis, do selo de chumbo de Bonifácio IX, que estaria apenso a uma provável bula de indulgências.

Estas capelas constituem um núcleo curiosíssimo para o estudo e conhecimento da história das mentalidades e das práticas funerárias em Portugal, durante o período compreendido entre o final do século XIV e princípios do século XVIII. Foi também o núcleo da edificação que por duas vezes, na fase de construção, soçobrou.

As salas 1, 2 e 5 (2.ª capela da Epístola, 1.ª capela da Epístola e 2.ª capela do Evangelho) eram as únicas que se encontravam à cota original do século XIV. A capela 3 (capela-mor) e a capela 4 (1.ª capela do Evangelho e antiga biblioteca da Associação dos Arqueólogos) foram subidas, em finais do século XVIII e princípios do XIX, durante as obras de reconstrução da igreja.



Fragmento de tecido.

Foto: F. E. Rodrigues
Ferreira/A.A.P.

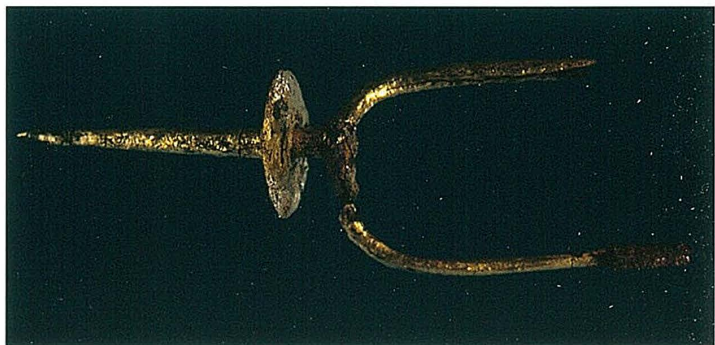
Prótese metálica
de um dedo.

Foto: J. Morais Arnaud/A.A.P.



Espora.

Foto: J. Morais Arnaud/A.A.P.



Espólio

O espólio proveniente das sepulturas é essencialmente constituído por numismas de que algumas vezes foi possível verificar a respectiva associação a inumações e, bem assim, por tecidos, a grande maioria dos quais extremamente mal conservados (Sala 4).

Ainda assim, conseguimos reunir um conjunto de 423 peças, oriundas, na sua grande maioria, das sepulturas e classificáveis nos seguintes grandes grupos:

Sumptuária (38 peças) – Todos os vestígios de adornos, independentemente da matéria constituinte.

Mágico-religiosos (243 peças) – De uma forma geral todos os vestígios identificáveis com a religião Católica e credences popu-

lares, bem como todos os numismas, medalhas e papéis com inscrições.

Indumentária (47 peças) – Considerámos, para este grupo, todos os vestígios de tecidos, bem como fivelas, alfinetes e fechos de ordem vária.

Armas (12 peças) – Embora um pouco impropriamente, congrega todos os vestígios de esporas e armas brancas encontradas.

Diversos (83 peças) – Todo o restante espólio não enquadrável nos grupos referidos.

Vitrais

Desconhecemos qualquer referência, mesmo indirecta, aos vitrais da antiga Igreja do Carmo. Os próprios cronistas são omissos, e nem sabemos se os teriam colocado logo de início.

Durante a escavação das capelas, à cota de pavimento do século XIV, encontrámos, disseminados, bastantes fragmentos de vidro, de variadas cores, que, pela sua profusão, atribuímos aos vitrais. Profundamente alterados, de certo como consequência da antiguidade e do incêndio que sobreveio ao terramoto, e que, no Carmo, perdurou durante três dias, tiveram de ser submetidos a longo tratamento para recuperação das cores originais. Seguidamente, foram meticulosamente separados por cores e medidos, com a finalidade de determinar as respectivas áreas.

Para conseguirmos determinar a diversidade cromática de cada uma das capelas e, conseqüentemente, determinar-lhes a cor ambiente, admitimos que a existência de fragmentos de vitral seria proporcional à sua quantidade total quando inteiros, mantendo-se assim, presumivelmente, a respectiva proporção. Por digitalização misturámos as cores nas respectivas proporções. Trata-se apenas de uma proposta de abordagem, que poderá, noutra ambiente, permitir ser testada.

Numismas

Desde a Antiguidade Clássica que as moedas andam mais ou menos associadas ao culto dos mortos, mais precisamente às práticas de inumação, independentemente dos credos religiosos de quem as pratica, nos horizontes das civilizações ditas ocidentais.

A Igreja do Carmo, que teoricamente recebeu inumações desde o século XV ao século XVIII, constitui quase um paradigma do óbolo a Caronte.

Salvo raras excepções, não foi possível associar as moedas às inumações, já que dos 187 numismas, apenas 11 estavam, de forma inequívoca, depositados junto do inumado.

Destes, 17 discos monetários apresentavam deformações, designadamente dobragens, furos ou superfícies côncavas obtidas por martelagem. Para total ilustração do período coberto, apresentamos um quadro resumo da quantidade de numismas encontrados por reinado.

REINADO	DE:	A:	N.º
D. SANCHO II	1223	1248	3
D. AFONSO III	1248	1279	1
D. FERNANDO I	1367	1383	5
D. JOÃO I	1385	1433	18
D. DUARTE I	1433	1438	26
D. AFONSO V	1438	1481	15
D. JOÃO II	1481	1495	1
D. MANUEL I	1495	1521	7
D. JOÃO III	1521	1557	54
D. SEBASTIÃO I	1557	1578	51
D. JOÃO IV	1640	1656	2
D. JOÃO V	1706	1750	1
ÁPAGADAS			3
Total			187

Sendo verdade que uma maior frequência na ocupação do edifício se poderia traduzir numa maior perda ou utilização de numismas, parece-nos, contudo, que a explicação para a variação das quantidades utilizadas deverá ser procurada nas diferentes práticas de inumação e de postura perante a morte, que foram, como sabemos, variando ao longo do processo histórico.

Para os dinheiros de bilhão encontrados e respeitantes aos reinados de D. Sancho II e de D. Afonso III, julgamos ser possível enquadrá-los numa perspectiva de serem eventuais perdas transportadas na terra de enchimento das capelas, ou, muito eventualmente, utilizados com uma certa carga simbólica, por se tratarem, como refere Fernão Lopes, de "dinheiros velhos".

Relativamente aos dinheiros de D. Fernando I, dado a proximidade temporal com a fundação da igreja, poderiam ainda estar em circulação, se considerarmos a conjuntura política e social durante os reinados de D. Fernando I e de D. João I.



Do Paleolítico à Idade do Ferro

Na Sala de Arqueologia Pré- e Proto-Histórica (*Sala 1*) encontram-se expostos alguns artefactos representativos dos diversos períodos cronológicos, do Paleolítico e Neolítico à Idade do Ferro. Entre estes, destacam-se um conjunto de utensílios do Paleolítico inferior e médio, provenientes de algumas das primeiras jazidas desses períodos identificadas nos arredores de Lisboa, como é o caso de Casal do Monte (Loures), recolhidos por Jean Ollivier, um vaso neolítico com decoração incisa e três asas para suspensão, encontrada perto do Cartaxo, alguns utensílios de pedra polida, placas-ídolo de xisto, e o espólio de uma anta do Alentejo (*Vitrina 1*). Entre os mais recentes, refira-se um conjunto de artefactos de diferentes tipos e materiais, provenientes do povoado fortificado calcolítico da Pedra do Ouro (Alenquer), incluindo pequena escultura feminina, notável espada de cobre arsenical, de terracota de Fornos de Algodres, integrável na Idade do Bronze inicial, utensílios metálicos de vários tipos, tais como uma ponta de Palmela, e machados de alvado e aselhas, característicos da Idade do Bronze final, um vaso de cerâmica da feitoria fenícia de Santa Olaia (Figueira da Foz), e ainda um conjunto de peças das escavações realizadas por Possidónio da Silva na Citânia de Santa Luzia (Viana do Castelo), entre as quais se destaca uma fíbula e um elemento arquitectónico com a representação de um tetráscele, símbolo de origem céltica (*Vitrina 2*).

O acervo do MAC integra ainda diversos artefactos, de alguns dos mais importantes sítios arqueológicos europeus, escavados no século XIX, e que resultam da prática, então muito corrente, de intercâmbio de peças, para fins didácticos, que, porém, não se encontram expostos, por falta de espaço.

Vaso de Cerâmica decorada por incisão. Neolítico antigo. Cartaxo. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Espada. Bronze inicial. Cobre. Fornos de Algodres. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Representação de tetráscele. Idade do Ferro. Granito. Citânia de Santa Luzia, Viana do Castelo. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

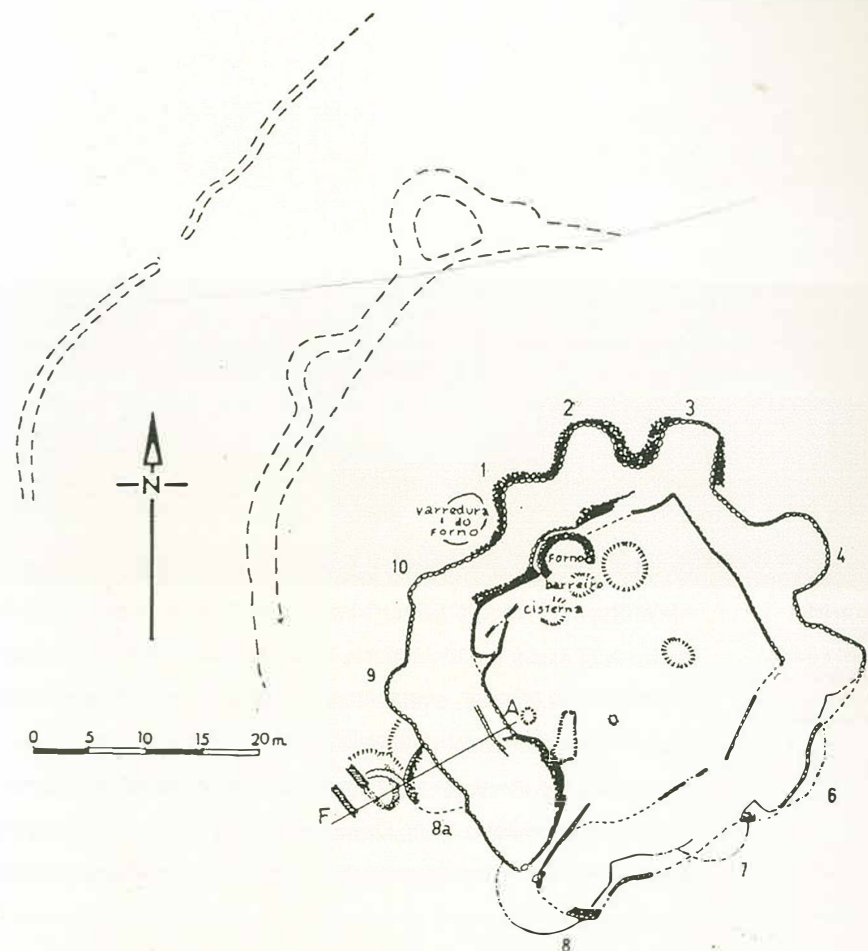
Vila Nova de São Pedro.
Planta geral e corte
estratigráfico realizado
por H. N. Savory em 1959.

Vila Nova de S. Pedro

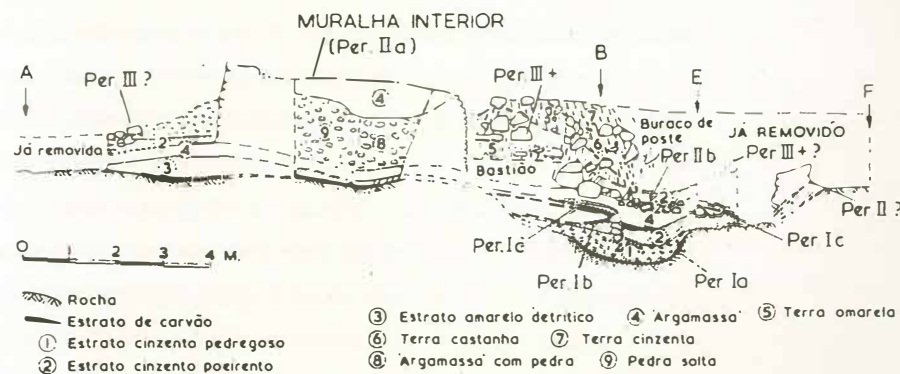
O núcleo mais importante das colecções pré- e proto-históricas do MAC é, porém, o proveniente do povoado fortificado calcolítico de Vila Nova de S. Pedro (Azambuja) (*Vitrine 3*). Este importante sítio arqueológico foi objecto de 27 campanhas de escavações, entre 1937 e 1964, dirigidas pelos arqueólogos E. Jalhay e Afonso do Paço, destacados membros da Associação dos Arqueólogos Portugueses, que apoiou a realização daqueles trabalhos.

As escavações revelaram tratar-se de pequena, mas complexa fortificação, implantada sobre um esporão, dotado de excelente situação estratégica e dominando o vale de Almoester, através do qual comunicava com o vale do Tejo, quando aquele não se encontrava tão assoreado como actualmente. O povoado era constituído por um recinto principal, com cerca de 40m de diâmetro, reforçado por vários torreões semicirculares, medindo entre 5m e 10m de diâmetro, e atingindo ainda hoje nalguns troços 4m de altura. Este recinto era reforçado por duas outras linhas defensivas, uma das quais também seria dotada de bastiões semicirculares, em muito mau estado de conservação e ainda não totalmente reconhecidas, que dificultariam o acesso pelo lado mais acessível do esporão, situado a noroeste.

Embora dentro do recinto principal não tenham sido encontrados restos de habitações bem definidas, descobriram-se vários silos, uma possível cisterna, e um forno de cozer cerâmica, que continha ainda uma fornada de vasos. Dentro deste recinto encontrou-se uma fossa, contendo um grande vaso de cerâmica, com cerca de 60 cm de diâmetro, associado aos ossos de um auroque, e coberto por espessa camada de barro amassado, o qual tem sido interpretado como o resultado de um ritual de fundação da fortificação.



Corte B, perfil ESTE, 1959





Lâminas ovóides e enxós. Sílex e pedra polida. Vila Nova de São Pedro, Azambuja.
Foto: Henrique Ruas

A ocupação do sítio parece remontar ao final do Neolítico (c.3500 calib. A.C.), mas foi continuamente habitada durante todo o Calcolítico, até cerca de 2.000 A.C, embora também se tenham encontrado vestígios de ocupação durante a Idade do Bronze.

Durante as escavações, foi recolhido espólio muito abundante e variado, que permitiu o conhecimento e a reconstituição de vários aspectos da vida material e espiritual dos ocupantes desta complexa fortificação.

Os numerosos ossos de animais selvagens ou domésticos, e as sementes e frutos carbonizados recolhidos durante as escavações permitiram reconstituir muitos aspectos da alimentação dos seus habitantes. Esta baseava-se, essencialmente, na criação de gado (ovínos, caprinos, suídeos e bovídeos) e no cultivo de cereais (trigo rijo e cevada) e de leguminosas, como a fava pequena, de que se encontraram numerosos exemplares, e, possivelmente, a ervilha. Cultivavam ainda o linho, também para o fabrico de vestuário. Estes produtos alimentares, característicos da economia agro-pecuária pré-histórica da Europa mediterrânica, desenvolvida durante o período neolítico, eram completados pelos provenientes das actividades ancestrais, características da economia de subsistência, baseada no trinómio caça-pesca-recollecção, cujo sucesso está bem patente nos famosos concheiros do vale do Tejo. Com efeito, recolheram-se nesta fortificação numerosos ossos de veado,



Pontas de seta. Calcolítico. Sílex. Vila Nova de São Pedro, Azambuja.
Foto: J. Morais Arnaud/A.P.P.

javali e auroque, bem como conchas de moluscos e bolotas carbonizadas. Encontraram-se ainda numerosos ossos de equídeos, sem que se tenha determinado se se tratava de animais selvagens ou domésticos. O cavalo selvagem, relativamente abundante em contextos do Paleolítico superior, é raro no registo arqueológico na época pós-glaciar, mas ocorre na Arte do Tejo, pelo que é muito possível que se trate de cavalos domesticados localmente e destinados à tracção ou à equitação. Embora seja difícil quantificar a importância relativa de cada um destes alimentos, devido à inexistência de recolhas sistemáticas ou de amostragens significativas, pode, porém, concluir-se que os habitantes desta fortificação tinham uma alimentação muito rica e variada.

Igualmente rica e variada era a sua cultura material. Com efeito, ao longo de três décadas de escavações, recolheu-se vasta gama de utensílios, manufacturados nos mais diversos materiais, e destinados a várias actividades. Entre estes, merecem referência inúmeros utensílios de sílex, tais como milhares de pontas de seta, das mais variadas formas, incluindo exemplares em forma de "torre Eiffel" ou de mitra, que atestam a importância da caça e as preocupações defensivas dos seus habitantes, e ainda uma vasta gama de utensílios de pedra polida, tais como machados, enxós e goivas, para trabalho da madeira, muitos deles reutilizados como utensílios agrícolas, pequenas mós, para moer cereais, furadores, agulhas e cabos de utensílios de osso, e, ainda,



Taça campaniforme.
Calcolítico. Cerâmica. Vila Nova de São Pedro, Azambuja.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

quantidade de escórias e pingos de fundição e ainda pelos característicos cadinhos de fundição e pelos tubos de soprar, em barro. Uma das peças de cobre mais notáveis é um cutelo, que ainda conserva o seu cabo em osso. Porém, apesar da maior parte dos artefactos metálicos encontrados terem sido produzidos com cobre arsenical, o que lhes dá maior consistência do que se tivessem sido feitos de cobre puro, estes objectos deviam ter função mais simbólica do que prática, pois a maior parte dos utensílios de uso corrente eram feitos de sílex e de outras rochas siliciosas, não só mais abundantes na região, mas também muito mais eficazes. Com efeito, o cobre, embora fácil de trabalhar, devido à sua ductibilidade, é pouco resistente, e, além disso, é bastante raro na região de Lisboa, tendo sido provavelmente importado da faixa piritosa do Baixo Alentejo e Algarve, onde é muito abundante.

A maior parte do espólio é, porém, constituída por fragmentos de utensílios e vasos de cerâmica, das mais variadas formas, entre os quais se destacam belos copos decorados com finas caneluras, característicos da primeira fase de ocupação do povoado, vasos decorados com incisões, quer no exterior, quer no interior, e os vasos do complexo campaniforme, com elaboradas decorações incisas ou a pontilhado, que caracterizam o final do Calcolítico na Europa atlântica, e que estão abundantemente representados nos níveis mais recentes de ocupação.

Merecem, ainda, especial referência as numerosas placas quadrangulares de cerâmica, com perfurações nos cantos, que têm sido interpretadas como pesos de tear. Cerca de 200 destas placas apresentam,

alguns artefactos de cobre, e moldes de fundição em pedra, que atestam a importância da actividade metalúrgica.

Esta está também atestada pela grande

em uma ou em ambas as faces, gravuras de cervídeos ou de símbolos solares, ou ainda, na maior parte dos casos, uma grande variedade de motivos geométricos ou abstractos. Embora se tenham também encontrado placas semelhantes em outras fortificações calcolíticas desta região, tais como na Pedra do Ouro (Alenquer) e no Zambujal (Torres Vedras), este é, sem dúvida, o maior conjunto que se conhece. Sobre a sua função e significado sabe-se muito pouco. A sua muito possível ligação aos têxteis, baseada em paralelos etnográficos mais ou menos longínquos, poderia sugerir que a maior parte delas, de carácter claramente geométrico, reproduzissem padrões de tecidos, embora tal explicação não se aplique tão facilmente às gravuras de animais, aos símbolos solares, ou a todo um conjunto de representações bem definidas, com paralelos noutros locais, mas cujo significado se desconhece. Outra hipótese seria a de se tratar de símbolos de carácter clânico, ou familiar.

Encontraram-se também numerosos ídolos, feitos de osso, mármore, calcário e cerâmica, com representações mais ou menos estilizadas da figura humana, entre os quais se destacam minúsculas esculturas antropomórficas e zoomórficas, as mais notáveis das quais são uma estatueta masculina, de osso, duas estatuetas femininas, de terracota, uma com a cabeça, com tatuagem facial, e os seios, outra mais esquemática, só com a gravura do triângulo púbico, uma estatueta representando um quadrúpede, também de barro, e um alfinete de osso, com um pássaro esculpido. Integram-se ainda na categoria dos "ídolos" uma série de peças de barro, de base alargada, com uma perfuração horizontal, por vezes com uma ou duas protuberâncias na parte superior, à semelhança de chifres de animais, vulgarmente designadas como "ídolos de cornos", cujo significado se desconhece.

Placas com representações zoomórficas e geométricas.
Calcolítico. Cerâmica. Vila Nova de São Pedro, Azambuja.
Foto: J. Morais Arnaud/A.A.P.



Vila Nova de São Pedro foi o primeiro povoado deste tipo a ser identificado e escavado em larga escala no território português, numa época em que a metodologia de escavações não estava ainda suficientemente desenvolvida, o que não permitiu registar em pormenor as várias fases de construção e reconstrução desta complexa fortificação.

Coligindo as escassas observações de carácter estratigráfico feitas por Eduardo Jalhay e Afonso do Paço com o corte estratigráfico, minucioso, mas de amplitude muito limitada, realizado por H. N. Savory, em 1959, com uma análise tipológica dos materiais encontrados, é possível estabelecer as seguintes fases de ocupação:

1.ª fase – Durante o Neolítico final (c. 3.500 calib. A.C.), ainda antes da construção das muralhas, este lugar teria sido ocupado por uma população cuja cultura material incluiria micrólitos trapezoidais, machados polidos de secção subcircular, placas-ídolo de xisto, e, possivelmente, taças carenadas e vasos de bordo denteado, tal como aconteceu noutros povoados da Estremadura portuguesa.

2.ª fase – Durante o Calcolítico inicial (c. 3000 calib. A.C.) não teria ainda sido construída a muralha interior, mas encontraram-se abundantes vestígios de ocupação, com especial destaque para os “copos” de cerâmica canelada, sobretudo nos níveis inferiores, os potes, taças e pratos lisos, as placas de cerâmica com perfurações nos cantos, os ídolos de “cornos”, os moventes e dormentes de moinhos de vaivém, e lascas de sílex.

3.ª fase – Durante o Calcolítico médio (c. 2750 calib. A.C.) foi depositada na parte central da fortificação espessa camada de argamassa constituída por calcário misturado com argila, para servir de base à construção da muralha interior e dos seus bastiões. Os artefactos encontrados sobre esta camada de argila mostram uma certa continuidade cultural, mas com grande abundância de pontas de seta de base cõn-



Ídolos antropomórficos. Calcolítico. Osso e cerâmica. Vila Nova de São Pedro, Azambuja. Foto: J. Morais Arnaud/A.P.P.

cava e de outros utensílios de sílex, a substituição dos “copos” canelados por vasos decorados com caneluras mais profundas e folhas de acácia impressas, com o acréscimo de pequenos utensílios de cobre, e de cadinhos de fundição, o que permite associar a introdução da metalurgia a uma maior preocupação defensiva.

4.ª fase – Durante o Calcolítico final (c. 2500 A.C.), quando a fortificação central já teria entrado em colapso, o local terá sido parcialmente ocupado por povos portadores de cerâmica, profusamente decorada, do complexo campaniforme, que se encontrou quase exclusivamente nos níveis superiores de ocupação, à semelhança do que se verificou noutras fortificações da região, tais como o Zambujal ou Leceia. Tais observações têm fundamentado a atribuição do colapso destas fortificações à chegada de novas populações, portadoras de uma cultura material diferente.

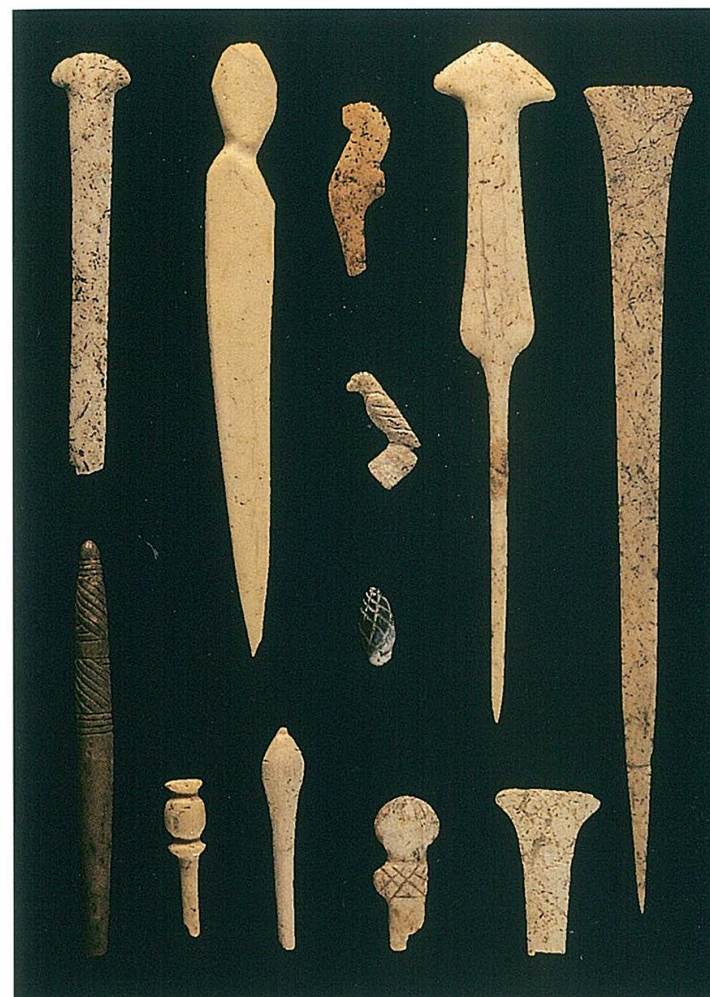
5.ª fase – Finalmente, durante a Idade do Bronze (a partir de 1500 A.C.), este local terá sido apenas esporadicamente ocupado, como o atestam alguns utensílios de bronze, tais como um machado plano, um punhal de rebites, um escopro, e algumas pontas de seta pedunculadas.

As grandes fases de ocupação acima esquematizadas, de modo muito sumário, poderiam, no entanto, ser subdivididas em inúmeras subfases, tal como se viria a verificar mais tarde, no decurso das esca-

vações realizadas numa fortificação muito semelhante, o Castro do Zambujal, perto de Torres Vedras, em que parece ter havido uma constante construção, destruição e reconstrução das muralhas, e uma correspondente reorganização do espaço interior. Estas preocupações defensivas foram inicialmente interpretadas como reflectindo um estado de "guerra permanente" entre os habitantes destas fortificações e os seus vizinhos. Daí à sua interpretação como sendo "colónias" de metalurgistas do cobre, provenientes do Mediterrâneo Oriental, que aí armazenariam matérias primas e produtos manufacturados para serem exportados por via marítima, antecipando em dois milénios o modelo de colonização fenícia, foi um passo. Porém, uma análise mais aprofundada dos dados disponíveis permitiu uma refutação desta teoria. Com efeito, não só não se encontraram vestígios de contactos directos com povos contemporâneos do Mediterrâneo Central e Oriental, como também não se encontraram vestígios da existência nas áreas adjacentes de populações contemporâneas com uma cultura material distinta da que está patente nestas fortificações, nem sequer se conhecem filões de cobre nesta região. Concluiu-se, assim, que o investimento considerável feito na construção e reconstrução destas fortificações deveria reflectir não tanto um estado de guerra permanente entre comunidades vizinhas, mas, pelo menos, um elevado grau de competitividade entre as mesmas, cada uma das quais procurando investir os excedentes de mão-de-obra na construção de estruturas que, além do seu efeito prático, teriam também um efeito de dissuasão, e de afirmação de prestígio, o que é característico de sociedades já com um certo grau de complexificação económica e social.

Em conclusão, a grande abundância e variedade de artefactos e restos de alimentos encontrados nesta complexa fortificação mostram que foi construída e habitada por pequenas comunidades, dotadas de

elevados conhecimentos tecnológicos, integradas numa rede de troca de produtos de consumo corrente e de objectos de prestígio com uma certa amplitude, pelo menos ao nível do Sul da Península Ibérica, ultrapassando assim o nível da mera economia de subsistência característica das comunidades neolíticas que as antecederam.



Alfinetes.
Calcolítico. Osso.
Vila Nova de São Pedro,
Azambuja.
Foto: J. Morais Arnaud/A.A.P.



NÚCLEO ROMANO

José d'Encarnação

Apesar de constituído essencialmente por um espólio disperso, fruto de achados ocasionais, como era hábito nos finais do século XIX e primórdios do século XX, o núcleo romano do museu contém peças significativas no conjunto do panorama arqueológico nacional. Ou seja, difícil será querer falar do Portugal romano sem, pelo menos uma vez, por um motivo ou por outro, se aludir a algumas das peças aqui guardadas, quase todas expostas na Sala 2, como é o caso de uma escultura de vulto representando um homem vestindo toga, encontrado na Foz do Douro.

Sem dúvida que o acervo epigráfico, não obstante as suas escassas duas dezenas de epígrafes, é, de longe, o mais eloquente; mas quem poderá desconhecer, por exemplo, o magnífico "sarcófago das Musas", procedente de Valado dos Frades?

Valado dos Frades integra, na actualidade, o concelho da Nazaré, mas fica muito perto de Alfeizerão, que já é do concelho de Alcobaça, e daí que, amiúde, o sarcófago seja identificado como "de Alfeizerão" ou "de Alcobaça". Valado era dos monges de Alcobaça e seus campos férteis cobijados. Aí se haviam detido já os Romanos. Prova disso é o sarcófago e daí são, segundo tudo leva a crer, duas inscrições, uma delas perdida, a outra guardada também no museu.

O sarcófago – conhecido desde o século XVIII – ostenta esculpidas, na frontal, da esquerda para a direita, *Polímnia* (a musa da Mímica), *Euterpe* (da Música), *Tália* (do Teatro), *Calíope* (da Eloquência) e *Erato* com sua cítara (da Poesia Lírica). Ao centro, a figura masculina representará, certamente, o defunto. Não se identifica a musa seguinte, que poderá ser *Clio* (patrona da História), uma vez que a sétima é *Terpsícore* (inspiradora da Dança), a penúltima *Urânia* (da Astronomia) e *Melpómene* (da Tragédia) vem no final, como convém. Nos topos, representam-se génios funerários ostentando archotes derrubados, o que, como

Escultura de vulto de homem togado.
Época Flávia (?). Granito.
Foz do Rio Douro.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Sarcófago das Musas.
Séc. III-IV d.C. Mármore.
Valado dos Frades,
Nazaré.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

escreve Vasco de Souza, não é tradicional neste tipo de sarcófagos. Por isso e tendo em conta “as proporções alongadas das figuras, o relevo pouco modelado e o esquematismo das vestes” estamos, sem dúvida, perante “uma obra de oficina provincial”.

Datável de finais do século III ou mesmo do século IV, este sarcófago, aliado a outros testemunhos encontrados na região litoral, prova que foi gente culta e economicamente abastada a que, ao tempo dos Romanos, ali se fixou. Na verdade, a referida inscrição, hoje perdida, era memória funerária dedicada à deusa Minerva – de novo a Cultura em evidência, como a decoração do sarcófago deixava perceber – por uma família Carísia. O nome não a filiará, decerto, nos *Carisii* dos primórdios da ocupação romana, mas deles é o eco passadista. E, por outro lado, o epitáfio que se encontra no museu aponta no sentido de uma persistência da onomástica pré-romana integrada em monumento – uma estela, muito provavelmente de topo arredondado – datável, pelo uso da goiva no rasgar das letras, pela paleografia, pelo formulário e pelo modo de identificação das personagens, da segunda metade do século I da nossa era. Amena, filha de Silvano, mandou colocar em memória da mãe, uma indígena: Dúcia, filha de Tangino. A dedicatória aos deuses Manes demonstra a aculturação cumprida.

Vem dessa zona litoral estremenha e do termo de Lisboa a maior parte dos monumentos epigráficos que, pouco a pouco, formaram a coleção do museu. E estamos a recordar a actividade de Borges de Figueiredo, que, nos quatro tomos da sua *Revista Archeologica e Historica* (1887 a 1890), deu a conhecer inúmeras epígrafes, parte delas trazidas para o MAC. Como poderíamos citar Félix Alves Pereira, cujos abundantes escritos se situam já no primeiro quartel do século XX.



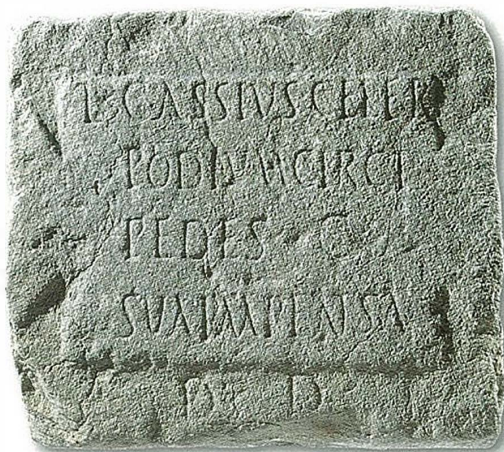
Estela funerária de Dúcia Amena.
Séc. I d.C. Calcário. Valado dos Frades, Nazaré.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

E se Leite de Vasconcelos palmilhou o País e sempre sonhou em tornar o seu museu como o grande repositório da Arqueologia nacional, na esteira dos conceitos museológicos de então; se, em Sintra, os achados de S. Miguel de Odrinhas cedo se tornaram pólo de aglutinação de epígrafes (mercê, sobretudo, do labor de Joaquim Fontes, desde 1911); se os monumentos que, fortuitamente, se encontravam pela cidade de Lisboa se iam guardando no castelo de S. Jorge ou numa arrecadação qualquer, enquanto não surgiu o Museu da Cidade – a filosofia dos membros da primitiva Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes ia num sentido mais ‘intimista’, digamos assim, filiado, quiçá, no tradicional espírito do “antiquário” que salva “velharias” do esquecimento, pelo que elas representam de memória antiga.

Assim se compreenderá, por exemplo, como está no MAC a invulgar árula votiva que precisamente Borges de Figueiredo por primeiro deu a conhecer, em 1887. Encontrada numa ponte sobre o rio Paiva, em território do concelho de Castro Daire, foi, durante muito tempo, considerada como ex-voto a uma divindade “indígena”, *Arus* de seu nome, guerreira nas suas características (porquanto, num dos lados, há a representação esquemática de um homem de grande lança na mão), a quem se sacrificava o javali, toscamente representado na face dianteira. Manuela Alves Dias em boa hora repensou a interpretação do conjunto e, em seu entender, na face lateral esquerda, deve ler-se a palavra *PATERA* (escreveu-se o nome do objecto, em vez de o desenhar); *VOTV(m) AROLA S(olvit)* explicita que o cumprimento da promessa à divindade honrada no santuário para onde o monumento foi pensado se fez mediante a oferta desta árula; a fruste representação da face lateral direita não exclui, pelas suas características, a hipótese de estarmos perante ex-voto de teor venatório.



Árula votiva a um deus desconhecido.
Séc. III d.C. Granito. Castro Daire.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Inscrição referente à construção de um circo. Finais do séc. II d.C. Calcário. Torre d'Ares, Luz, Tavira.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

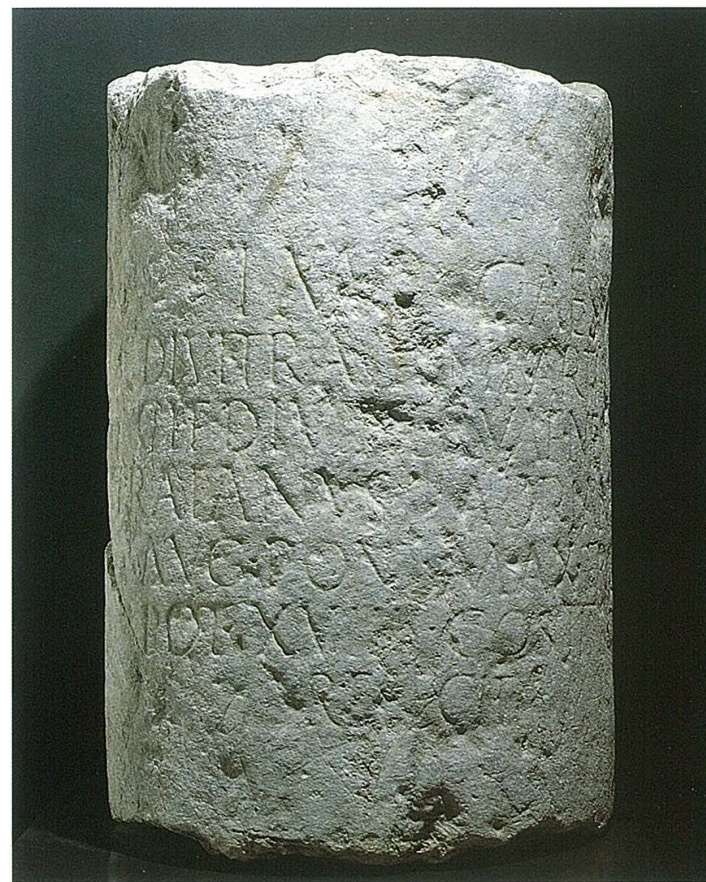
dois notáveis locais: Lúcio Cássio Célere e Gaio Licínio Bádio. Feitas na mesma oficina lapidar, seguramente nos finais do século II da nossa era, são também excelente exemplo de como a forma do suporte condiciona a paginação textual. E a prova de que, mesmo que dele se não encontrem os restos arqueológicos, houve em *Balsa* um circo – tal como se documenta em Santiago do Cacém (*Mirobriga*) e em Lisboa – a dar reputação às tradições equestres lusitanas.

E se as cupas funerárias lisas, com inscrição no topo, se prendem com a tradição local (patente também nos museus arqueológicos de Cascais e de Odrinhas); se as altas estelas de topo arredondado provam a reminiscência dos monumentos funerários itálicos dos primeiros colonos de *Olisipo*; se os robustos cipos paralelepípedicos, a encimar, aqui e além, com os bonitos “capeamentos de ara” (para usarmos a terminologia de Lídia Fernandes), de que o Museu guarda um, procedente da Areia (Cascais), dão conta do fausto mantido mesmo em monumento fúnebre – também no MAC se observam três outros testemunhos eloquentes da ocupação romana: um miliário do tempo do imperador Adriano, mais concretamente do ano 135 (pois que, na identificação do imperador, se diz que ele detém, nessa altura, o poder tribunicio pela 19.ª vez), oferta antiga de José da Cunha Peixoto; procedente da zona de Alenquer, comemora, com certeza,

Num outro registo, mas também ele assaz eloquente da riqueza documental do acervo epigráfico do museu, são as duas placas vindas de Torre d'Ares, junto a Tavira, onde se situou a romana *Balsa* (*Sala 2*). Documentam, ambas, a generosa oferta da construção de cem pés do pódio do circo, por

importante reparação (o texto traz *refecit*, “refez”) levada a efeito na então já vetusta estrada que de *Olisipo* seguia para *Bracara Augusta*; dois outros miliários, ambos do tempo do imperador Tácito, datáveis do ano 275, um vindo de Famalicão, concelho da Guarda, procedente o outro de Tomar.

Em suma, como se vê, uma coleção pequena em quantidade, documentalmente valiosa, eloquentemente significativa – a provar, mais uma vez, que não é a abundância o valor maior a privilegiar.



Marco miliário do tempo do imperador Adriano. 135 d.C. Calcário. Quinta do Bravo, Alenquer.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

ESCULTURA DA ALTA IDADE MÉDIA CRISTÃ

Paulo de Almeida
Fernandes

Apesar do reduzido número de obras datadas dos séculos IV a XII, a colecção do MAC abarca os principais capítulos das civilizações que se sucederam em território hoje português, no longo lapso temporal que medeia entre a queda do Império romano e a afirmação do reino de Portugal como estrutura autónoma de poder.

De época ainda romana conserva-se o plinto de um capitel de ara proveniente de Areia, pequena localidade da parte ocidental do conselho de Cascais (*Sala 2*). Trata-se de uma peça de grande importância no contexto da ainda largamente desconhecida arte tardo-romana e paleocristã da região de Lisboa, simultaneamente afastada das dominantes estilísticas de Mérida e individualizada o suficiente para constituir um foco específico, com personalidade própria, no contexto da Antiguidade tardia. O tipo de decoração vegetalista que apresenta, composto por folhas de acanto que se unem entre si na parte superior, dando a sensação de cair sobre o campo escultórico, partindo de um caule horizontal comum, não encontra paralelo em nenhum outro centro escultórico, peninsular deste período, mas possui bastantes testemunhas na faixa ocidental imediatamente a Norte de Lisboa.

Da época de domínio visigótico datam um fragmento de pilastrinha (*Sala 2*), ou de mainel, e uma imposta, peças cuja decoração se assemelha muito com o que conhecemos da *Conimbriga* pós-romana (em especial um fragmento de mesa de altar identificado em Eira Pedrinha, mas de comprovada proveniência conimbrigense) e que mantêm

Fragmento de pilar.
Séc. IX-X. Calcário.
Antigo Convento de
S. Félix e de St.º Adrião
de Chelas. Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Plinto de capitel de ara.
Séc. III-IV. Calcário. Região
de Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.





Pilastrinha de época visigótica.
Séc. VI-VII. Calcário.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

também analogias muito fortes com um mainel hoje recolhido no Museu Regional de Beja. Com efeito, desde a opção pelos círculos secantes com rosetas, até às palmetas estilizadas na pilastra, tudo nos remete para peças praticamente idênticas, recolhidas em Conímbriga e no Alentejo, constituindo mesmo esta tipologia compositiva uma das características materiais mais homogêneas do que terá sido a arte peninsular praticada durante a época visigótica.

Data do século X o mais importante núcleo de peças conservadas no MAC de toda esta conjuntura altomedieval cristã.

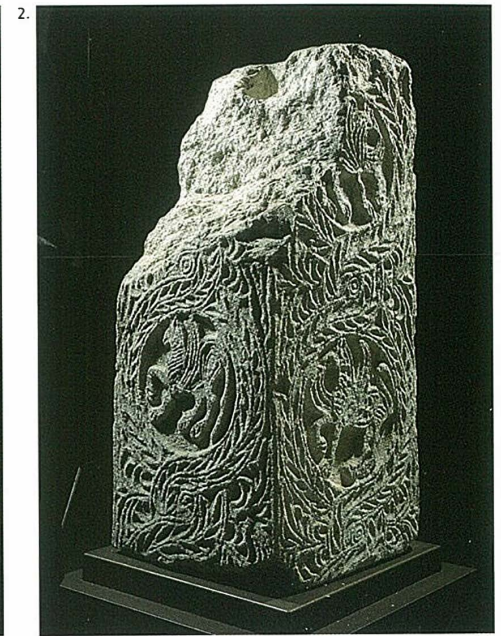
Trata-se de uma série de cinco fragmentos recolhidos em diferentes pontos da cidade, que testemunham a actividade construtiva e artística dos moçárabes lisboetas, ou seja, os cristãos que se mantiveram cristãos, em território nominalmente dominado por muçulmanos (*Sala 2*).

Este conjunto é notável, a todos os níveis, não apenas por constituir um dos poucos núcleos que atestam a visibilidade civilizacional dos moçárabes a nível peninsular, mas sobretudo pela qualidade escultórica, estilística e iconográfica que detém. Durante muito tempo estas peças foram consideradas como visigóticas, mas os estudos mais recentes têm provado a sua datação tardia, seguramente posterior ao advento do foco artístico omíada.

Os dois fragmentos de pilares que procedem do extinto Convento de Chelas e da Casa dos Bicos, junto ao rio, e o friso com os leões, igualmente de Chelas, são manifestamente obras já do século X, mas estamos em crer que as influências omíadas são aqui secundárias. Pelo contrário, pensamos que são peças realizadas a partir de modelos de tecidos bizantinos, sobre um fundo iconográfico distante e que recua ao Império sassânida.

Nos pilares, os grifos e animais fantásticos inseridos em medalhões delimitados por uma coroa para além da qual se situa o mundo exterior, aqui simbolizado pela profusão de elementos vegetalistas, são a representação tardia do pássaro divino sassânida *Simorgh*, cujo modelo chegou a este extremo ocidental da Península através dos mercadores

1.
Fragmento de pilar.
Séc. IX-X. Calcário.
Casa dos Bicos, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



bizantinos e respectivos tecidos, como o prova a semelhança flagrante com fragmentos têxteis bizantinos do Victoria and Albert Museum, Londres, ou do National Design Museum de Nova Iorque, entre outros exemplos que poderíamos citar.

A semelhante conclusão, chegámos, ao analisar os dois leões afrontados em torno da *Árvore da Vida*, numa composição que terá grande sucesso na simbólica românica. Esculpidos com grande rigor pelas linhas anatómicas, num claro sentido naturalista, ainda que mal conseguido, os leões apresentam semelhanças flagrantes com soluções análogas

2.
Fragmento de pilar.
Séc. IX-X. Calcário.
Antigo Convento de S. Félix e de St.º Adrião de Chelas, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Friso moçárabe.
Séc. IX-X. Calcário. Antigo
Convento de S. Félix
e de St.º Adrião
de Chelas, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

de época bizantina e novamente com os tecidos fabricados a partir da antiga Constantinopla, como num fragmento que se conserva no Diö-
cezanmuseum de Passau, Alemanha. Este friso tem ainda a particularidade de apresentar, na banda inferior, uma decoração sequencial composta por hastes de vinha com folhas e cachos de uva. Este facto, que levou muitos historiadores a considerar esta peça como visigótica, pela abundante decoração de cachos de uvas, que se identifica em peças peninsulares dos séculos V a VII, é, no fundo, a representação simbólica da Eucaristia, num friso que deveria percorrer grande parte de uma parede da capela-mor, e um indicador mais do contexto cristão moçárabe em que este conjunto foi produzido.

Significativamente mais pobre que estes exemplares é o fragmento de uma cancela em mármore rosado, de proveniência ainda discutida, e que apresenta decoração geométrica (Sala 2). Apesar de bastante mutilada, é uma obra primordial para a caracterização do núcleo moçárabe da cidade de Lisboa, ainda que as semelhanças mais fortes se encontrem em Santarém, numa peça identificada no Bairro de Alfange, e cuja decoração central é praticamente idêntica à do MAC.

Do período românico conservam-se interessantes testemunhos de duas construções nas imediações de Lisboa, região que, a seguir às conquistas de 1147, foi coberta por uma ampla rede de templos cristãos românicos, de que apenas restam vestígios dispersos – à excepção da Sé-Catedral de Lisboa e de um número restrito de igrejas em localidades próximas.

Dois capitéis provenientes de Sintra, com grande probabilidade da Igreja de São Pedro do Castelo dos Mouros, apresentam uma composição muito comum no chamado Românico meridional, com finas hastes, muitas vezes presas duas a duas por pérgolas, que terminam em amplas folhas (Sala 3). Um outro capitel procede da Igreja do Convento de Chelas e denota a mesma preocupação vegetalista geometrizada, se bem que com um desenho mais elaborado e uma maior preocupação pela elegância das formas, com grandes espaços do campo escultórico por preencher, solução igualmente comum no Românico da região (Sala 3).

Estes capitéis, a par de um outro que se conserva no Museu Nacional de Arqueologia e igualmente proveniente do extinto Convento de Chelas, testemunham a diversidade de soluções decorativas adoptadas pelas várias oficinas escultóricas da zona de Lisboa, durante a segunda metade do século XII e inícios do século XIII, e revelam como, na maior cidade do Ocidente peninsular, as dominantes compositivas de Coimbra (então capital do reino) se mesclaram com tradições autóctones de influência islâmica e outras de clara importação transpirenaica, formando uma corrente românica individualizável.

Capitel românico.
Séc. XII-XIII. Calcário.
Capela de São Pedro de
Sintra (?).
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Capitel românico.
Séc. XII. Calcário. Antigo
Convento de S. Félix
e de St.º Adrião
de Chelas, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.





Lápides funerárias (Nave Sul)

A mais recente das lápides funerárias é certamente aquela que ocupa a posição central, no local onde o conjunto de obras de origem hebraica se encontra exposto. A sua forma arredondada no cimo é a de uma estela funerária colocada em posição vertical à cabeceira da sepultura a que foi destinada. Parece ter sido encontrada no Depósito da Marinha de Azinheira, freguesia do Seixal, e transferida em 1902 para o MAC, mas desconhece-se de que localidade seja proveniente.

A inscrição é composta de cinco linhas bem visíveis de caracteres hebraicos, com todos os requintes decorativos de uma escrita que se dá ao luxo de transpor para a pedra o desenho característico de quem escreve a tinta, manual ou tipograficamente, com a máxima legibilidade.

O texto diz: (1) *Estela de* (2) *sepultura do jovem Yehudah* (3) *ben Rimok que partiu para a sua casa de eternidade na Quinta Feira* (4) *29 de Tishri do ano de 5575* (5) *I. (ehuda) B. (en Rimok)*. A data hebraica para o falecimento corresponde a 13 de Outubro de 1814. Esta estela tem um ar muito estilizado; o título colocado à cabeça e de modo simétrico é a primeira expressão disso mesmo. Por isto e pelo primor da letra insculpida, ela é bem a expressão de um modelo. Esta inscrição não contém fórmulas de voto ou oração em favor do defunto. A expressão por abreviatura de palavras, em acróstico, na 2.^a linha, é apenas uma expressão idiomática narrativa para indicar o falecimento. O texto diz o essencial sobre a experiência antropológica da morte e isso é dito em hebraico. Mas parece muito sóbrio nos ingredientes religiosos, que normalmente se exprimem em fórmulas votivas sobre o além do falecido. A identidade da personagem sepultada aparece indicada, complementarmente ao texto, em letras latinas: I. B. O assumir do B de "ben Rimok" como inicial do segundo nome é um modo de ver mais ocidental do que hebraico. Quem escreve com outra escrita escreve com outras convenções.

Estela de sepultura de Abba Marieh e de Isaac Hacoheh. Séc. VI-VII (?). Pedra calcária epigrafada e perfurada devido a reaproveitamento posterior. Antigo Cemitério Judaico de Espiche, Lagos. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Estela de sepultura de Yehudah ben Rimok. C. 1814. Pedra calcária. Proveniência desconhecida. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.





Estela de sepultura de Abba Marieh e de Isaac Hacoen. Séc. VI-VII (?). Pedra calcária epigrafada e perfurada devido a reaproveitamento posterior. Antigo cemitério judaico de Espiche, Lagos.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

A lápide que se situa junto da estela central do lado da entrada da igreja-museu tem uma história que é, em vários pontos, solidária com a da outra que está do lado da abside. Encontradas em Espiche, Lagos, ambas serão provenientes de um antigo cemitério judaico e conheceram ainda uma outra história comum, ao terem sido aproveitadas para equipar um atelier de ferrador. É dessa utilização que lhes poderá ter vindo a tripla série de buracos paralelos, que poderão ter mesmo chegado a lesar alguma parte da inscrição. Infelizmente, os textos destas lápides não contêm indicações de data, como acontece com o texto da estela central. Na sua primeira publicação, S. Schwartz foi de opinião que, por razões de analogia paleo-epigráficas se poderia pensar que estas inscrições poderiam provir dos séculos VI ou VII da era cristã. Desenquadradas como ficaram de contextos mais concretos, fica-se com poucos argumentos para se poder apurar uma data de origem destas duas inscrições.

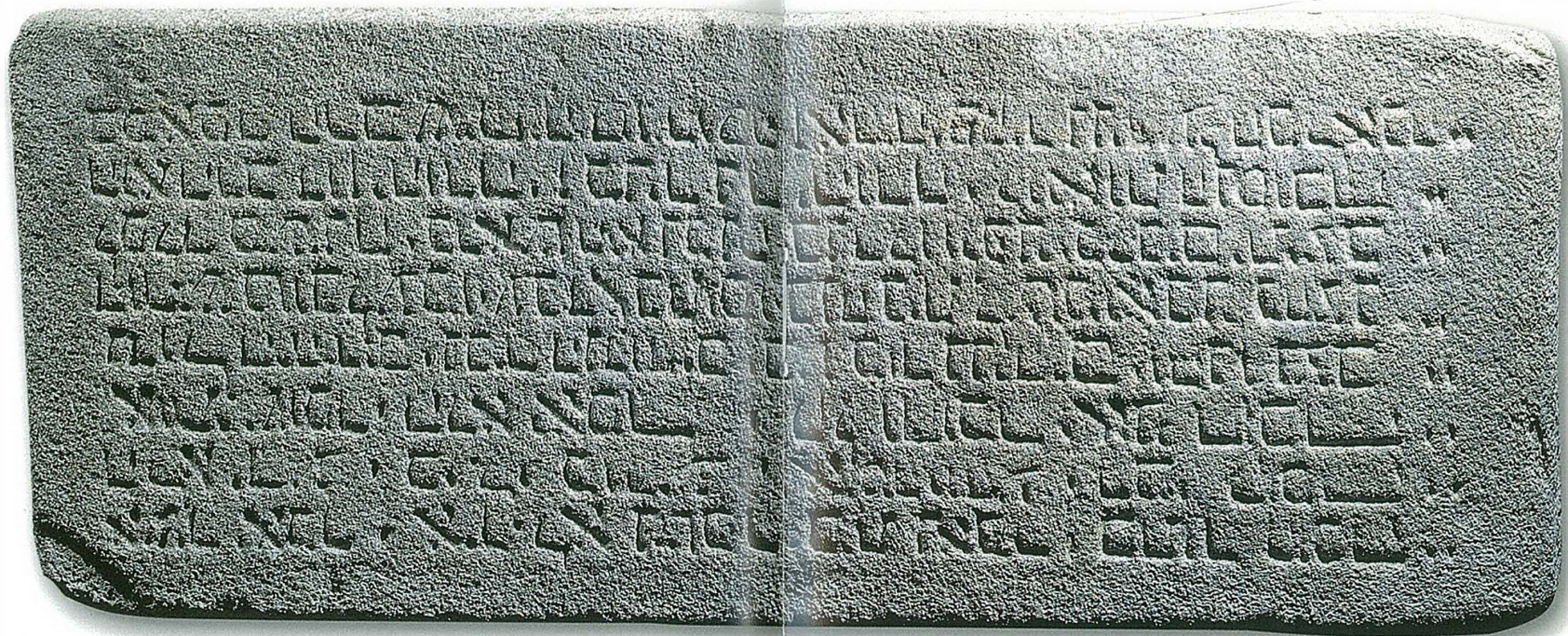
Quanto à nomenclatura que delas se pode deduzir, a do lado da entrada autodenomina-se uma *massebet qeburat*, isto é, uma estela de sepultura; a do lado da abside, por seu lado diz de forma simples e genérica *zeh haqqéber*, "esta é a sepultura". A primeira designação é de algum modo coincidente com a da estela central que se define igualmente como *massebet*. No entanto, apesar desta partilha de designativo entre a central e uma destas laterais, em princípio, trata-se de lápides com funções diferentes. A central é uma estela vertical colocada na cabeceira de uma sepultura. As duas laterais são lápides de cobertura de sepultura, pois tanto a forma rectangular como a direcção da escrita nelas insculpida assim o indicam. O nome de *massebet*, no seu sentido mais estrito de monumento

lítico erecto, aplicar-se-ia preferentemente à lápide central de uso vertical.

O conteúdo textual tem, igualmente, aspectos comuns e interessantes. A lápide do lado da entrada tem duas linhas de texto corrido, nas abas exteriores descaídas, e tem uma linha central só com abreviaturas de votos endereçados ao defunto. Mas as duas linhas exteriores estão voltadas de costas uma para a outra. Não são para serem lidas, portanto, ambas do mesmo lado. E tendo em conta a abundância de nomes e designativos de sepultura, é normal que aqui existam duas inscrições feitas sucessivamente na mesma pedra, para enterramentos diferentes. Uma delas seria de Abba Marieh, que é a que está na parte rebaixada, correndo da ponta que tem um buraco em direcção da ponta que tem dois buracos, isto é, de baixo para cima, segundo a actual posição da lápide. Essa diz: *Lápide (estela) de sepultura de Abba Marieh. Esteja a sua alma no Éden*. Na parte rebaixada do lado oposto, e correndo de cima para baixo, está escrito: *Do Rabbi Isaac Hacoen, filho de Yaqhal. Que a sua memória seja de bênção*. No espaço elevado central da lápide, logo a seguir aos buracos e também de cima para baixo, igualmente, apesar de a primeira e parte da segunda letra estarem deterioradas e comidas pelo buraco feito, pode ler-se uma frase de votos fúnebres, em abreviatura de acróstico: *Que a sua alma seja atada no ramalhete da vida*. Este desejo poderia ser o fim da leitura da segunda inscrição, em alçado no centro elevado da lápide, mas poderia, eventualmente, ser a parte final de uma fórmula acróstica pertencente a uma terceira inscrição, cujas referências onomásticas, eventualmente breves, poderiam ter desaparecido com os dois buracos rasgados do lado direito, por onde teria que começar uma hipotética nova inscrição. Este uso da lápide para múltiplos enterramen-



Estela de sepultura de Rabbi Mashnuna, Cohen. Séc. VI-VII (?). Pedra calcária epigrafada e perfurada, devido a reaproveitamento posterior. Antigo Cemitério Judaico de Espiche, Lagos.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



tos é uma hipótese com toda a verosimilhança, mesmo sem recorrer a argumentos de pobreza da comunidade, como fazia S. Schwartz. Deve dizer-se que também poderia não ser de descartar uma espécie de leitura circulante para toda a lápide, considerando-a como uma única inscrição. Mas esta hipótese pressuporia uma exagerada acumulação de nomes próprios na mesma inscrição fúnebre, o que faz dela uma hipótese menos verosímil.

A lápide situada do lado da abside, com um ângulo quebrado, contém aparentemente uma única inscrição e diz (1) *Este é a sepultura de Rabbi Mashnuna (?)* (2) *Cohen filho de Karbin. Que a sua alma seja atada no ramallete da vida.* A fórmula final é comum à outra lápide de Espiche. Até as fórmulas as unem. O nome do defunto, Mashnuna, oferece já alguma dificuldade de leitura.

A lápide de uma sinagoga do Porto (*Nave Sul*)

Directamente da parede de um edifício que tinha sido, na Idade Média a sinagoga de Monchique, no Porto, veio, em 1875, para o Museu da Carmo a inscrição que agora se encontra por cima das lápides funerárias hebraicas. Esta inscrição é interessante, quer sob o ponto de vista histórico, quer sob o aspecto literário. O seu texto alude ao facto de a sinagoga de que faz parte ter sido construída fora das muralhas da cidade, não obstante o facto de se deixar bem sublinhado que aquele que a fez construir, de nome Rabi Yehudah, se encontra bem posicionado nos ambientes da corte e de o responsável local da tarefa, designado como Yehosef ben Arieih, ser também conhecido e apreciado. O texto das oito linhas é o seguinte:

1. *Alguém poderá dizer: * Como não foi resguardada * uma casa de tanta nomeada * no interior de uma muralha? ***

Inscrição da antiga Sinagoga do Porto. Séc. XIV. Granito. Porto. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

2. *Mas esse bem sabe * que tenho um conhecido * que é reconhecido * da alta estirpe. ***

3. *Ele é que me guarda, * pois me declara * sem sombra de dúvida: * Eu sou muralha. ***

4. *O maior entre os judeus, * o mais forte dos heróis, * e quando se levantam os chefes * ali está ele de pé. ***

5. *Benfeitor do seu povo, * servo de Deus na sua integridade, * edificou uma casa ao seu nome * de pedras de talha. ***

6. *Para o rei ele é segundo, * à cabeça é contado, * pela sua grandeza e na presença * de reis ele se ergue. ***

7. *Ele é o Rabbi Don Yehudah * ben Menir, luz de Judá * e a ele compete a autoridade. ***

8. *Por ordem do Rabbi, que ele viva, * Don Joseph ibn Arieih, * encarregado e chefe para a tarefa. ***

A inscrição, bem como a respectiva sinagoga, poderão ser da segunda metade do século XIV. O facto é que esta sinagoga aparece, em 1410, entregue em propriedade a Gil Vaz da Cunha. Teria sido nessa altura, por qualquer razão, desafectada do culto judaico. O texto sublinha muito a sensação de segurança, real ou ambicionada, com que se construiu aquela sinagoga fora do resguardo da muralha cidadina. O sentimento de segurança está baseado em razões de fé e na capacidade de influência política dos patrocinadores. Os nomes dos patrocinadores podem coincidir com personagens judaicas do final da 1.^a dinastia, se bem que as diferenças de apelido dificultem uma identificação absoluta.

Literariamente, as oito linhas da inscrição estão elaboradas como um poema, constituindo cada linha como que uma pequena estrofe, subdividida em quatro estíquios, que são perceptíveis, não só pela rima interna, mas também pelos separadores que servem de cesura ao

longo de toda a linha ou estrofe e que, na tradução, indicamos por meio de um asterisco, assinalando o final da linha ou estrofe com dois asteriscos. Temos, assim, três linhas estrofes de quatro estíquios, de rima final em ãh, outras três de quatro estíquios – com rima final em – tsev, e duas outras finais de três estíquios cada, com rima final em – ah, de novo. As rimas internas da linha estrofe são todas assonantes entre si. Pelos asteriscos da tradução se pode ver que as primeiras seis linhas formam uma espécie de quadra, cada uma, e as duas últimas formam um terceto. Pode não ser texto de grande requinte literário, mas sempre sugere alguma vontade de elaboração estilística. Os temas tratados na inscrição foram aqui genericamente referidos e serão estudados mais em pormenor no catálogo.

NÚCLEO ISLÂMICO

Isabel Cristina Fernandes



A amostragem de escultura islâmica da coleção do MAC é constituída por dois únicos exemplares (*Sala 2*) – uma placa ornamental e um capitel – e é representativa de distintos momentos artísticos do *al-Andalus*. Referimo-nos ao final do califado omíada ou ao período das primeiras taifas, correspondente à atribuição cultural da placa ornamental e ao período almôada, a que filiamos o capitel em estudo.

O painel decorativo, em calcário, provém da Quinta dos Passarinhos, em Chelas, zona dos arredores de Lisboa que tem fornecido pedras lavradas de atribuição moçárabe. A face oposta à decorada com composição incisa de cariz islâmico foi aproveitada para brasão de armas, o que provocou a sua parcial mutilação. Executada a trépano e bastante desgastada, a peça deixa ainda perceber a utilização da técnica do biselamento central do fio ornamental, presente nalguns trechos de painéis de *Mâdinat al-Zahrâ*. O desenvolvimento da estilização faz-se a partir de uma estrela de oito pontas e de caulículos unidos por nós que originam laçarias e enrolamentos simétricos, em profusa harmonia geométrica.

A exuberância decorativa e o refinamento da representação geométrica e fitomórfica marcaram as oficinas da Córdova califal, cuja expressão máxima se encontra no palácio de *Mâdinat al-Zahrâ*. A preocupação ostentatória do califado, reflexo de uma persistente necessidade de legitimação do poder, acabaria por estimular a formação de uma nova linguagem artística. Nela se fundem influências orientais e todo um repertório criativo, inovador, destinado a legendar a forte carga simbólica dos ambientes áulicos cordoveses. Estamos perante uma produção que, se por um lado, se aproxima desta linha artística nalguns aspectos técnicos e estilísticos, por outro, denota soluções de grande apuramento geométrico, sem o recurso à densa e minuciosa representação

Placa ornamental islâmica, reaproveitada na face posterior com brasão de armas. Finais do séc. X-1.ª metade do séc. XI. Pedra calcária. Quinta dos Passarinhos, Chelas, Lisboa. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Placa ornamental islâmica-frente e verso. Foto: Henrique Ruas.





Capitel islâmico (almóada).
Séc. XII. Basalto.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

de frutos, flores e folhas, tão ao gosto do califal pleno. É de aceitar a existência de oficinas locais de talhe que produziam para as novas elites, com particular destaque para os reinos taifas, empenhados na imitação das glórias califais.

O capitel, em rocha de cor negra, de proveniência desconhecida, é de linhas sóbrias e proporções equilibradas, integrável no grupo de produções almóadas de tipo corintizante. Muito mais raros do que os compósitos, estes capiteis estão representados na Alhambra de Granada. O exemplar do MAC exhibe cesto cilíndrico, com duas filas de oito folhas de acanto lisas, sulcadas por incisão central e dispostas de forma contrapeada. A parte superior de cada folha é arredondada, projectando a sua ligeira curvatura no sentido descendente. O ábaco, de altura reduzida, mostra planta em forma de cruz, com braços curvos, inscrita num quadrado. Desenvolve-se num só piso: as volutas nascem de duas palmas, a partir da fiada superior das folhas do cesto e enrolam-se em espiral.

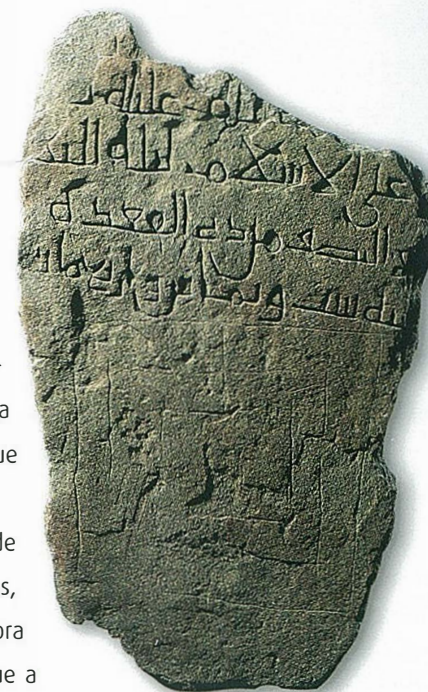
O facto de desconhecermos em absoluto o itinerário da peça aumenta as dúvidas e não nos deixa outra alternativa senão a da análise estilística. A pequena altura do ábaco pode ser lida como uma característica tardia, presente em exemplares almóadas norte-africanos. No entanto, outros aspectos são de avaliar, conducentes talvez a uma atribuição cronológica mais recuada: a singularidade das soluções corintizantes para este tipo de capitel, a filiação, por alguns autores, do ressurgimento das folhas de acanto ao período almorávida, bem como

o uso de meandros de folhas de acanto. Seja como for, é no período almóada que as folhas lisas de acanto e os meandros por elas formados encontram o seu apogeu e que o cálatos cilíndrico se afirma. Com as limitações a que já aludimos, parece-nos coerente propor para esta peça uma datação precoce dentro da fase almóada, que não irá além do séc. XII.

Na Sala 2 está também exposta uma lápide sepulcral, fracturada na parte superior e nos lados, que foi encontrada junto à capela de Nossa senhora da Cola (Ourique). De acordo com A. R. Nykl, que a estudou em 1941, o texto epigrafado devia constar de seis linhas, das quais só quatro se conservam. A sua tradução é a seguinte:

*"[Esta é a sepultura de ...] faleceu,
a misericórdia de Deus seja sobre ele e
sobre o Islão, na noite de [lua cheia]
na metade do mês Dhū - ga'da
ano de seis e oitenta e quatrocentos"*

A data corresponde a quarta-feira, 7 de Dezembro de 1093.



Lápide sepulcral islâmica. 1093. Xisto. Castro da Cola, Ourique.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



O acervo de obras escultóricas do período gótico do MAC é um dos mais ricos, quer sob o aspecto quantitativo, quer qualitativo, e merece uma atenção especial por parte dos visitantes e estudiosos da História da Arte e da Epigrafia. Não abordaremos aqui as questões relacionadas com a leitura epigráfica (tratadas noutro capítulo), mas sim questões de ordem estética e iconográfica inerentes aos objectos de interesse artístico.

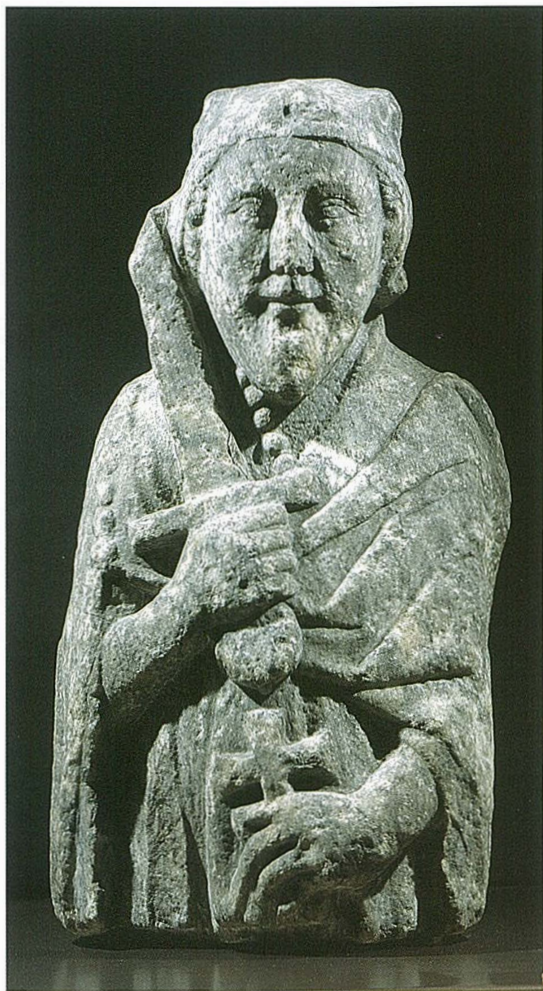
Busto de um rei

Uma das mais curiosas obras em exposição é o busto de um monarca (*Sala 3*), esculpido em vulto perfeito e identificado como sendo a representação do rei D. Afonso Henriques (1111-†1185). Pouco se sabe sobre a história desta peça, apenas que foi trazida da Alcáçova de Santarém para o MAC por Joaquim Possidónio Narciso da Silva, em 1866. Desde então, esta obra tem sido apresentada em diversas exposições, quer nacionais, quer estrangeiras, sendo-lhe reconhecido o carácter altamente representativo e emblemático do poder régio nos primeiros tempos da nacionalidade. A sua importância reside, sobretudo, no facto de ser uma das raras representações de um dos reis portugueses da Idade Média. Apenas D. Afonso Henriques aparece representado em escultura de vulto, provavelmente na obra aqui em estudo e noutro exemplar, de feição mais arcaica e simplificada, pertencente à Igreja de S. Pedro de Rates. De todos os restantes monarcas medievais não nos chegaram quaisquer representações deste tipo.

O rei, em posição hierática e frontal, como convém às imagens do poder temporal e espiritual, desde tempos ancestrais, apresenta-se barbado e coroado. A juntar à coroa, apresenta outras insignias do poder real e da soberania: o manto, a cruz e a espada.

Santa Catarina de Alexandria. Escultura de vulto perfeito. 2.ª metade do séc. XV. Calcário de Ançã/Portunhos com vestígios de policromia e douramento. Proveniência desconhecida.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Escultura de um rei medieval. Escultura de vulto perfeito. Séc. XIII-XIV. Pórfiro. Porta da Alcáçova de Santarém.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Estes atributos iconográficos expressam, no seu conjunto, a imagem ou espelho das funções e atribuições dos reis medievais. A coroa, símbolo por excelência do poder régio, aludindo à cerimónia da Sagração/Coroação, à qual se junta o manto púrpura (aqui sem qualquer policromia) e preso por um enigmático colar de contas; a cruz, símbolo do rei como chefe e defensor da sua Igreja, eleito por Deus e ungido pelos ministros do culto, chefe máximo, a um tempo, espiritual e temporal; a espada “da justiça e da guerra”, o atributo mais destacado nesta obra, lembrando a missão fundamental do rei cristão em tempos de Cruzada – a conquista das terras aos infiéis e consequente alargamento da Cristandade.

Retrato idealizado, é, sob o ponto de vista plástico, uma obra reveladora de tentativas de aproximação a um naturalismo gótico, expresso na delineação das mãos, com dedos articulados, desdobramento dos panejamentos do manto e caracterização dos cabelos, anelados e com recurso ao uso do trépano, características que nos remetem para uma cronologia avançada: pelo menos, dos meados do séc. XIII, sendo, portanto, um retrato póstumo, se sustentarmos a hipótese de se tratar de uma representação de Afonso I.

Escultura devocional

O capítulo da escultura de vulto com carácter devocional está representado por duas imagens quatrocentistas. A imagem de *Santo Antão* (Sala 5), datável do século XV, esculpida em calcário brando e com vestígios em policromia, em tons de amarelo e ocre. O santo ancião, abade, eremita, exorcista e curandeiro, conheceu, ao longo da Baixa Idade Média, uma notável popularidade e devoção adstrita ao seu poder como santo protector contra as pestes (em especial, a doença conhecida como “mal dos ardentes”) e protector da pecuária. Chegaram até nós um favorecido número de imagens quatrocentistas deste santo, caracterizadas iconograficamente pelos mesmos atributos: hábito dos Antoninos, o bordão em forma de Tau, o porco e a sineta e, por vezes, o livro. É com esses atributos identificativos (exceptuando o livro), e fisionomicamente como um ancião de respeitáveis barbas (segundo a lenda, terá morrido com mais de cem anos de idade), que se representa o *Santo*



Santo Antão. Escultura de vulto perfeito. Séc. XV. Pedra calcária com vestígios de policromia. Oficinas de Coimbra(?). Proveniência desconhecida.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Ressurreição de Cristo.

Placa de um conjunto retabular com cenas da vida de Cristo, esculpido em relevo.

Meados do séc. XV. Alabastro com vestígios de policromia e douramento. Oficinas de Nottingham, Inglaterra. Proveniência desconhecida.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Antão do MAC, na sua feição rude e algo atarracada, saída das mãos de um escultor ou oficina secundária, ou de irradiação do ciclo dos grandes Mestres de Coimbra, da centúria de Quatrocentos.

Também esculpida em calcário brando da região de Coimbra e, provavelmente, originária de oficinas do mesmo centro produtor (Coimbra), é a imagem de vulto que representa *Santa Catarina de Alexandria* (Sala 3). Apesar de não se filiar nos núcleos dos mestres quatrocentistas identificados pela historiografia da Arte nacional (mestres João Afonso, Diogo Pires-o-Velho, Gil Eanes e alguns “obscuros” monogramistas), trata-se de uma obra reveladora de boa qualidade escultórica, bem proporcionada, desenvolva na concepção de alguns elementos (em especial, a cabeleira anelada e farta) e de acordo com os figurinos mais tipificados da imaginária coeva. Apresenta ainda vestígios de policromia e está parcialmente fragmentada, faltando-lhe a espada, que se dispunha ligeiramente na diagonal, ao longo do vestido e manto, assentando na cabeça do imperador Maximiano. Este encontra-se representado sob a forma de um busto, sujeitado e vencido aos seus pés, em tamanho diminuto, puxando a barba com as mãos, em sinal de sofrimento.

A figura apresenta-se em posição frontal, envergando um vestido muito justo na cintura e envolto por amplo manto que traça à frente. O rosto é arredondado e cheio, pouco expressivo e delicado. Na cabeça, apresenta, ainda, fragmentos da coroa que lhe cingia os cabelos, aludindo à sua condição de princesa.

Igualmente importantes no quadro da escultura devocional desse mesmo século e destinadas a enriquecer capelas e oratórios, são as placas de alabastro, esculpidas em baixo e médio relevo, conhecidas vulgarmente por *Alabastros de Nottingham* (Sala 5), revelando de imediato o material em que foram esculpidas e a origem inglesa. O conjunto do MAC é talvez um dos mais representativos e importantes entre

os exemplares que ainda podemos encontrar no nosso país. O conjunto compõe-se de quatro placas rectangulares, ainda com fragmentos das molduras pétreas originais (estas de requintado efeito escultórico, de gosto flamejante), e constituem parte de um conjunto de “módulos” mais vasto, que formaria originalmente um retábulo. Narram cenas da Paixão e Ressurreição de Cristo, a saber: *Beijo de Judas e Prisão de Cristo; Flagelação; Deposição no Túmulo e Ressurreição*. O ciclo está incompleto, faltando, pelo menos, a placa alusiva à *Crucificação de Cristo*.

As muitas figuras dispõem-se apertadamente dentro do limite do campo escultórico, são esguias e elegantes, magistralmente tratadas, com as cabeças retratadas de forma padronizada. Subsistem ainda vestígios de cromatismo e douramento.

Este conjunto de quatro placas, esculpidas e policromadas, constitui uma das mais interessantes obras entre os exemplares do MAC e insere-se, juntamente com outros exemplares semelhantes nas temáticas, figurinos e relevos (dispersos por museus e igrejas nacionais, bem como noutros países do espaço europeu), num universo abrangente de obras realizadas expressamente para exportação, entre os finais do séc. XIV e primeira metade do séc. XVI. São oriundas de oficinas inglesas, sedeadas em várias cidades (perto dos centros extractores de alabastro), sendo as mais conhecidas as da cidade de Nottingham.

Escultura tumular

No que se refere à escultura tumular gótica, o MAC possui um acervo de inestimável valor a todos os níveis (*Sala 3*).

Dentro das tipologias tumulares do século XIV, ganham especial relevo, pelo seu carácter predominantemente nacional, os túmulos com representações de caçadas ao javali. No túmulo de Fernão Sanches,

filho bastardo do rei D. Dinis, esculpido em médio e alto relevo, representa-se a inquietante cena da caçada, onde o régio bastardo acomete o porco selvagem na posição de *motor de justa*. A ladeá-lo, outros homens tocam buzinas, trepam às árvores mais próximas ou seguram um falcão, associando-lhes ainda pequenos cães, correndo em direcção à presa. A cena relaciona-se com uma das principais actividades da nobreza em tempos de paz e não deixa de ter uma conotação simbólica de luta entre o Bem e o Mal, sendo o porco montês entendido, nesses tempos, como uma das muitas encarnações do demónio. Nos faciais menores relevam-se cenas religiosas – *Anunciação e Calvário* – o início e o fim da vida de Cristo, simbolizando nesta conjuntura fúnebre o ciclo da vida como passagem efémera e a devoção de quem aqui foi inumado. A concepção plástica das figuras revela maneirismos próprio da época e da oficina, em especial no requebro dos corpos e nas indumentárias, próprias da gramática escultórica trecentista.

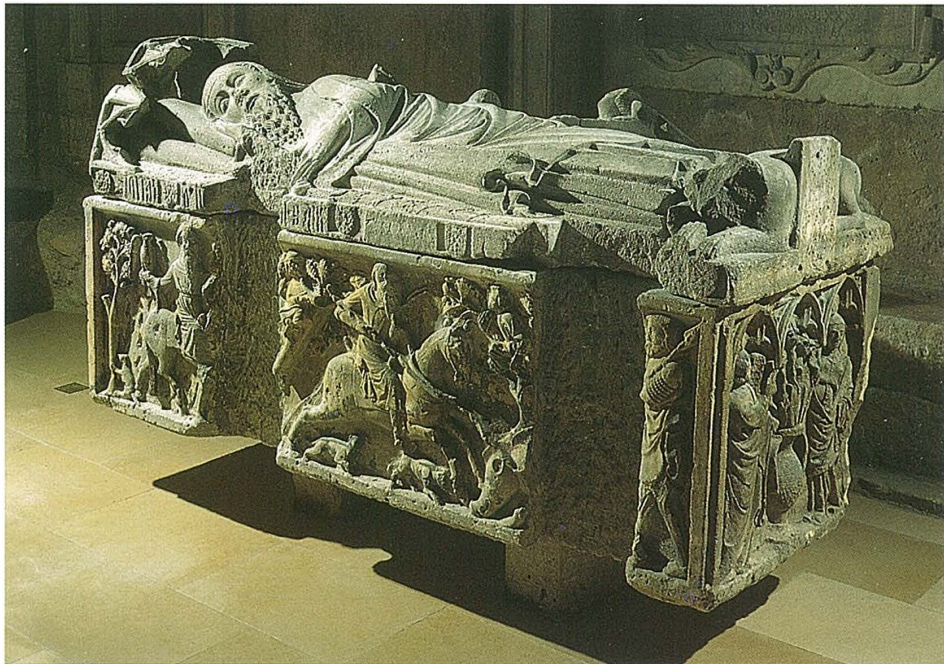
Na estátua jacente, posicionada em decúbito lateral direito, Fernão Sanches apresenta-se vestido à moda da corte, com longo manto traçado à frente e produzindo um dinâmico efeito de pregas; a espada, embainhada, repousa sobre a tampa do sarcófago. Uma das mãos está colocada sob a cabeça e esta assenta sobre duas almofadas, enquadradas por um baldaquino arquitectural. Longos e frisados, os cabelos e a barba revelam a moda do século em que viveu. Os olhos fechados e a expressão tranquila dizem-nos que o cavaleiro não está morto, mas adormecido, aguardando o Dia do Juízo. Amparam-no dois anjos turiferários, reclinados sobre a tampa e, aos pés, o fiel mastim. No rebordo da tampa, uma inscrição epigráfica posterior (séc. XV) identifica o tumulado, entre os escudos de armas de Fernão Sanches.

O túmulo trecentista identificado como tendo pertencido a D. Constança Manuel (†1345?), primeira mulher de D. Pedro I e mãe do rei

D. Fernando I, levanta alguns problemas de identificação e leitura (Sala 3). Esteve inicialmente na Igreja de S. Domingos de Santarém, sendo depois trasladado por ordem do seu filho para a Igreja de S. Francisco da mesma cidade. Terá sido trazido para o MAC na mesma altura em que deu entrada o túmulo de D. Fernando I, por vontade de Possidónio da Silva. Junto com a arca, veio uma tampa sepulcral com estátua jacente de um cavaleiro, o que, à partida nos poderá indicar que uma e outra peça não pertencem ao mesmo monumento funerário.

A arca é esculpida nas quatro faces, os dois faciais maiores e o facial dos pés, com figuras de freiras e frades dominicanos sob nichos compostos por arquivoltas em arco polilobado. Os nichos são separados entre si por torres pinaculares e o espaço entre elas está preenchido por delicada arcaria trilobada. As figuras gesticulam e seguram livros e outros objectos, animadas pela conversação que se faz aos pares. Na

Túmulo de D. Fernão Sanches.
1.ª metade do séc. XIV.
Granito. Antigo Convento de S. Domingos de Santarém.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



testeira, representam-se dois momentos relacionados com a confissão dos pecados e com a *Eucaristia*: na primeira cena, uma figura coroada ajoelha-se em atitude de humildade, aos pés de um sacerdote. Este último, em frente ao setual, inclina-se sobre as páginas de um livro aberto. Na outra, dois religiosos no momento da elevação da hóstia. Tratam-se de dois importantes momentos de preparação da “boa morte”, segundo os conceitos medievais.

Pese o mau estado de conservação, quer o repertório estético quer a iconografia deste túmulo possuem paralelos evidentes com o túmulo de D. Dinis (c.1325 – Mosteiro de Odivelas). Parece ter havido a transposição do figurino de um para o outro, não obstante as figuras do túmulo do monarca revelarem uma melhor qualidade plástica.

A tampa de sarcófago supracitada, com estátua jacente de cavaleiro desconhecido, constitui ainda um enigma face à sua desejada identi-

Arca sepulcral da rainha D. Constança Manuel (?).
1.ª metade do séc. XIV.
Calcário. Antigo Convento de S. Domingos de Santarém.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Tampa sepulcral com estátua jacente de um cavaleiro.
Séc. XIII-XIV. Pedra calcária. Convento de S. Francisco de Santarém (?).
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



ficação (*Sala 3*). Parcialmente mutilada e muito desgastada, a figura representa um homem barbado e de longos cabelos, tratados com sumário desenho. O manto é preso sobre o peito por um fimal circular e uma das mãos segura a espada, distendida sobre o corpo do cavaleiro. A ladeá-lo, fragmentos de dois anjos, um deles ajoelhado (como estão alguns anjos do túmulo de D. Pedro I), e o outro já pouco indica sobre a sua inicial posição ou forma. A cabeça assenta em duas almofadas sem qualquer decoração, ao lado das quais ainda se observam fragmentos do que terá sido um baldaquino, hoje totalmente des-

parecido. O rebordo da tampa é decorado com pequenos medalhões quadrilobados, onde se inserem escudos, muito deteriorados, e onde originalmente existiriam brasões com as armas do cavaleiro. Nos espaços entre os medalhões, relevam-se superficialmente motivos florais em padrão repetitivo. Na testeira da tampa, e já incompleta, uma figura de anjo psicopompo transporta a alma do cavaleiro, representada materialmente por uma figurinha desnuda.

A obra mais extraordinária deste conjunto tumular do séc. XIV, e talvez uma das mais interessantes ao nível europeu, é o túmulo do rei D. Fernando I

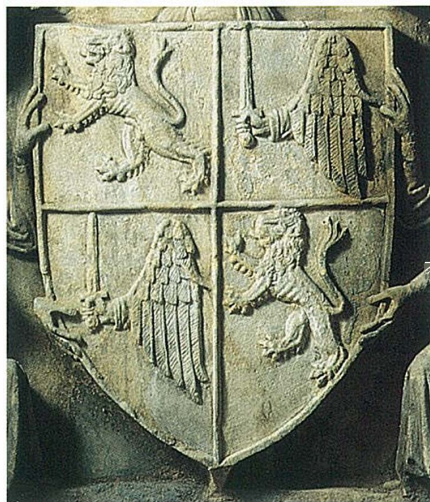
(1345-†1383) (*Sala 3*). Realizado nos anos finais da centúria, deveria estar totalmente acabado à data do último testamento do rei (1382), no qual manda que se faça um pano para o cobrir. Este *moimento*, de grandes dimensões e monumentalidade, lavrado em calcário brando, foi feito para ser colocado no coro alto da Igreja de S. Francisco de Santarém, obra também encomendada pelo monarca. Foi trazido para o MAC, em 1876, por se encontrar ao abandono e em mau estado de conservação, correndo sérios riscos de destruição total.

Morfologicamente, é constituído por arca e tampa em forma trapezoidal, não possui estátua jacente e apresenta todas as faces decoradas: na testeira narram-se cenas da vida e milagres de *S. Francisco de Assis*, com especial relevo para a *Estigmatização*, onde o santo aparece em grande destaque, recebendo do serafim, esculpido na tampa, os estigmas. A iconografia franciscana é aqui plenamente justificada pela devoção especial do monarca pelo *Poverello* e pelo facto de ser, ele mesmo, professo na Ordem Terceira de São Francisco.

Nos restantes faciais da arca, representam-se grandes brasões dos Manuéis (linhagem de D. Constança Manuel, mãe do rei) e na tampa



Pormenor da tampa do túmulo do rei D. Fernando I. 1380-1383. Pedra calcária. Convento de S. Francisco de Santarém.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Pormenor da arca sepulcral do túmulo do Rei D. Fernando I. 1380-1383. Pedra calcária. Convento de S. Francisco de Santarém. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

(faciais e topo) escudos de Portugal (armas de D. Fernando e da sua linhagem paterna), bem como medalhões onde se podem ver bustos de *Cristo*, de *S. Pedro* e *S. Paulo*, de um rei (provavelmente D. Fernando) e figuras não identificadas. A ladear os escudos da arca, várias figuras de bispos, cardeais, frades, freira e leigos, numa hipotética representação da sociedade portuguesa no limiar de Trezentos.

Mais curioso e invulgar, quando comparado com a tumulária coeva, é a presença de animais e seres fantásticos, *mirabilia* inusitada e perturbadora, que povoa os espaços entre os medalhões. São criaturas híbridas, fruto de elevada imaginação, inspiradas provavelmente nas figuras marginais de códices iluminados. Fora dos espaços circunscritos e ordenados, elas são a alusão ao baixo mundo, ao lugar da desordem e do caos, dos pesadelos mais terríveis, e permitem aos escultores "divagar" por entre temas "livres", de carácter criador. No meio destas criaturas fabulosas e também fora dos medalhões, uma única cena parece reportar-se ao mundo real: o físico ou alquimista, sentado numa cadeira e amarrado por uma corda a uma grande pedra, segura com as mãos a âmbula, em grande destaque. O espaço em que se insere representa um laboratório, preenchido por prateleiras com frascos e potes de diferentes formas. Esta cena, única no género na escultura tumular portuguesa, parece espelhar uma condenação das práticas alquímicas, ou mesmo de alguns físicos (quicá judeus, tendo em atenção o barrete que cobre a cabeça da personagem).

Uma tampa com estátua jacente de um religioso tem sido unanimemente identificada como tendo pertencido ao antigo túmulo de



S. Frei Gil de Santarém, frade do convento de S. Domingos da mesma cidade, médico, tradutor de árabe, Prior Geral da Província, com existência documentada entre 1190-1264/65 (*Sala 3*). Contemporâneo ainda de S. Domingos, de Gusmão, conheceu elevada reputação no seu tempo, quer em Portugal, quer em Espanha, França e Itália. Envolto em lenda e mistério, a sua hagiografia ficou associada ao aprendizado nas *Grutas de Toledo* (ensino da alquimia e outras "ciências obscuras") e ao pacto com o Diabo (importante tema da patrística medieval), conseguindo mais tarde resgatar a sua alma por intercessão da Virgem Maria. A iconografia do santo escalabitano, variável consoante as épocas, privilegia os atributos que o caracterizam como frade dominicano (hábito da Ordem e livro dos *Evangelhos*), como Provincial (bordão), e como vencedor das forças enganadoras do Mal (demónio).

Tampa do Túmulo de S. Frei Gil de Santarém. Finais do séc. XIV-inícios do séc. XV. Pedra calcária. Antigo Convento de S. Domingos de Santarém. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Túmulo de Frei Gonçalo de Sousa. 1.ª metade do séc. XV. Pedra calcária. Convento de Cristo de Tomar. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Esta estátua jacente, executada mais de cem anos após a morte de S. Frei Gil (séc. XIV ou inícios do séc. XV), representa o santo com todos estes atributos, apesar dos estragos infligidos terem danificado algumas partes da obra, em especial o bordão. Assenta a cabeça sobre uma almofada cujo lado esquerdo foi aproveitado para esculpir um edifício em jeito de torre, com ameias e janelas, uma eventual representação idealizada do desaparecido convento de S. Domingos de Santarém.

A tumulária do séc. XV é aqui representada pelo túmulo de Frei Gonçalo de Sousa (Vedor da Fazenda, Chanceler, Alferes-Mor, Comendador-Mor da Ordem de Cristo e Privado do Infante D. Henrique), procedente de Tomar (Capela de Santa Catarina do Monte Sinai – Convento de Cristo), e composto por arca decorada com escudos heráldicos e tampa com estátua jacente (Sala 3). A figura veste o hábito de freire da Ordem de Cristo (com a cruz sobre o peito), cujos pane-



Túmulo do Cardeal D. João Afonso Esteves de Azambuja. Primeira metade do séc. XV. Pedra calcária. Convento de São Salvador, Lisboa. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

jamentos se distribuem em pregas lineares e simétricas, de vértices arredondados, as mãos seguram o livro dos *Evangelhos* e do cinto pende a esmoleira. Reclinados sobre a tampa e a proteger o freire, dois anjos, já sem cabeças, e aos pés, o tradicional cão vigilante. A estátua apresenta a “rigidez” comum na escultura funerária portuguesa do século XV e, iconograficamente privilegiaram-se os atributos exaltadores da sua conduta moral e religiosa, enquanto que a curiosa inscrição que percorre o rebordo da tampa é reveladora da sua proximidade e amizade ao Infante D. Henrique.

O túmulo do Cardeal D. João Afonso Esteves da Azambuja (Sala 3), senhor da confiança do rei D. João I, ocupou diversos e importantes cargos religiosos e foi embaixador do rei em Roma. Em 1411, foi nomeado Cardeal de Roma pelo papa João XXIII. Faleceu em Bruges, em 1415, e o seu corpo foi trasladado para o Convento de S. Salvador, em

Lisboa, que havia sido por ele fundado em 1391. O túmulo é decorado com baixos relevos onde se representam atributos cardinalícios (chapéu e báculo e ceptro) e no rebordo da tampa corre uma inscrição com caracteres góticos, identificando o tumulado e aludindo aos seus prestigiosos cargos eclesiásticos. Na arca, a decoração restringe-se, somente, ao escudos heráldicos dos senhores da Azambuja.

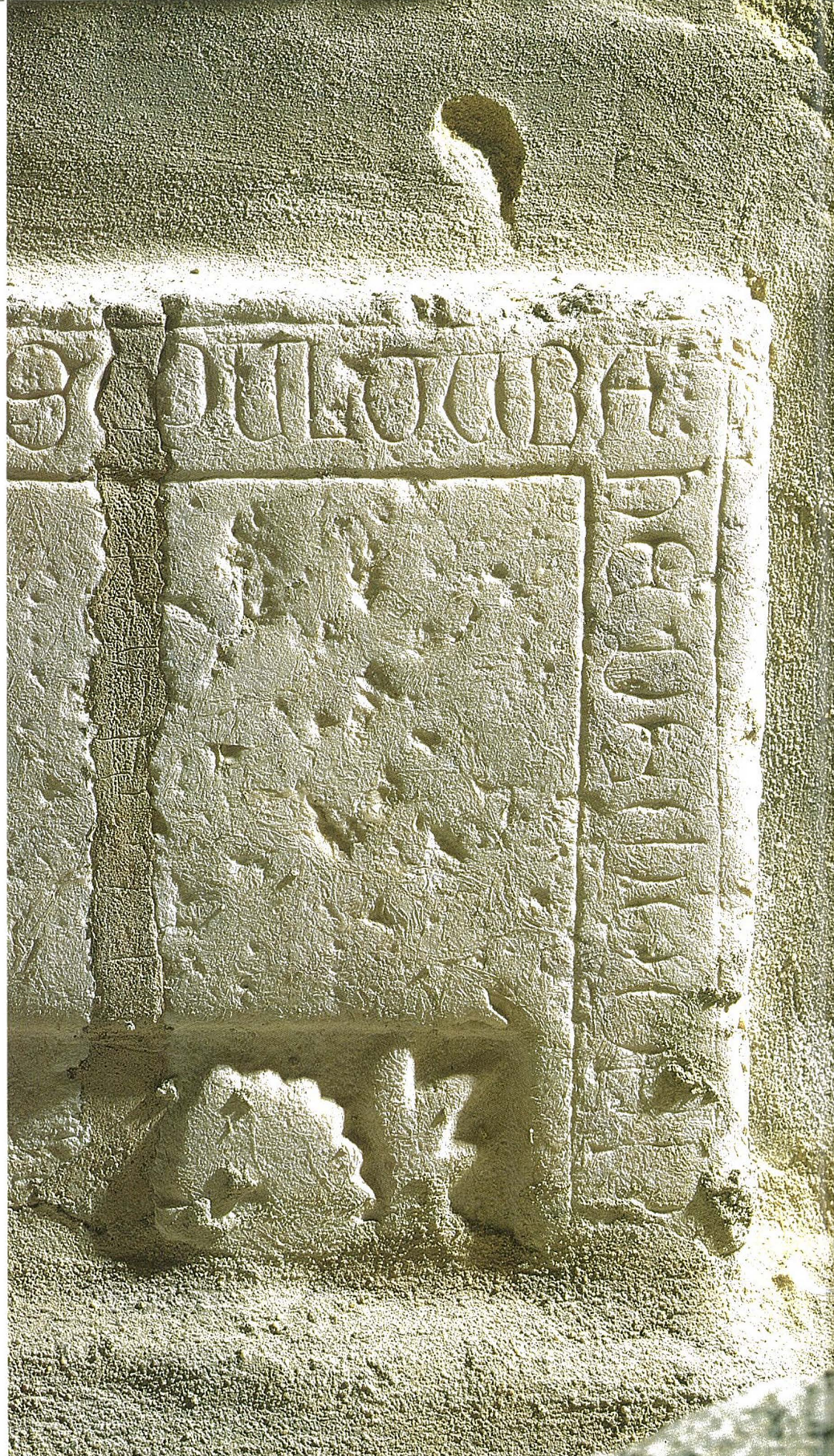
Na nave da igreja encontram-se alguns capitéis cronologicamente abrangentes (séc. XIII-XV), e de diferentes procedências, onde se paten-

Capitéis góticos com decoração vegetalista. Meados do séc. XIV. Pedra calcária. Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



teia a evolução do gosto referente aos elementos de escultura de animação arquitectónica: no séc. XIII e até meados do séc. XIV, decoração vegetalista idealizada, muito presa ao suporte e normalmente caracterizada por enrolamentos de folhas (*crochets*); numa etapa final, contemporânea ou posterior aos capitéis da Sé de Lisboa, Mosteiro da Batalha e Matriz da Lourinhã, representações naturalistas da flora comum, delicadamente recortadas, procurando uma certa autonomia relativamente ao suporte.





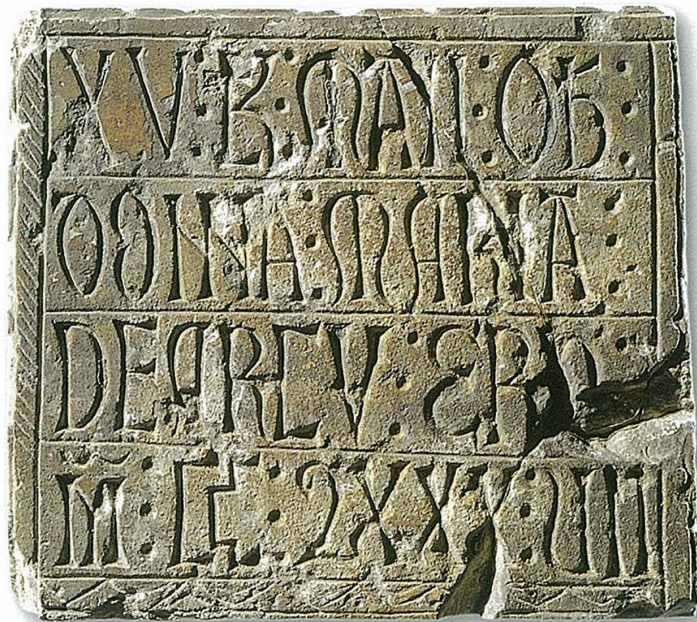
No que respeita à Epigrafia Medieval portuguesa, o MAC é a segunda instituição museológica, a nível nacional, com um total de 24 inscrições anteriores ao ano de 1500, um acervo que apenas é ultrapassado, no número total de peças, pelo do Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra). A importância deste acervo não pode deixar de reflectir os diferentes conceitos de *Arqueologia* que pulsavam na sociedade portuguesa da segunda metade de Oitocentos, no momento em que se fundou a RAACAP (1863) e se começou a formar a colecção que esteve na origem do seu Museu, logo no ano seguinte.

Ecoavam ainda as querelas entre *antiquários* e *arqueólogos*, com aqueles, na esteira do sucesso de Viollet Le Duc, a cultivarem o gosto pelas *antiguidades nacionais*, demonstrando grande fascínio pela Idade Média, e com os segundos a privilegiar o estudo dos testemunhos materiais, desde as épocas mais remotas, até ao fim da dominação romana. A primeira corrente encontrou no Arq.¹⁰ Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896) uma das suas figuras de proa. A segunda teve em José Leite de Vasconcelos (1858-1941) o seu principal expoente. E, neste sentido, é interessante comparar a importância do acervo Epigráfico Medieval (e Moderno) que Possidónio da Silva conseguiu reunir no MAC, com a insignificância do património epigráfico que, para o mesmo período histórico, se conserva no Museu Nacional de Arqueologia. Dir-se-ia que a personalidade dos fundadores das duas instituições se plasma no perfil das colecções que lograram reunir. Mas a importância do património do Museu do Carmo não se mede apenas pela quantidade de espécimes que aqui se conservam. A sua qualidade é igualmente relevante e entre as suas peças contam-se alguns monumentos epigráficos de importância nacional.

A inscrição mais antiga é o epitáfio de João Ramires (*Sala 5*), o primeiro prelado da Igreja de S. Martinho (freg. de Santiago, Lisboa),

Inscrição funerária de D. Moor [...]. Calcário. Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

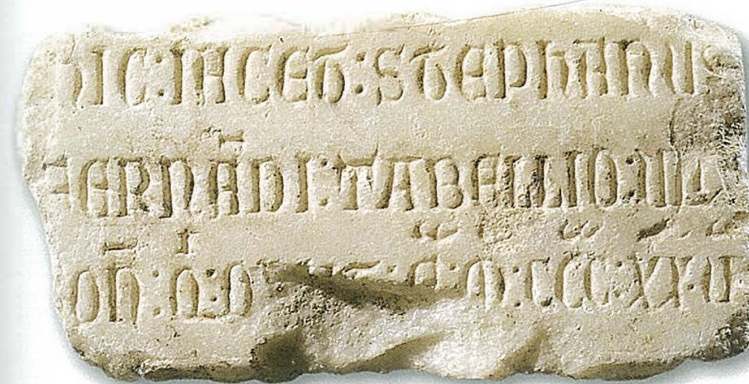
Inscrição funerária de
D. Maria de Arco.
1249. Calcário. Igreja de
Santiago, Coimbra.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



falecido a 20 de Janeiro de 1183, trinta e seis anos depois da conquista de Lisboa. O letreiro, apesar do seu deficiente estado de conservação, não oferece dúvidas de leitura e o traçado elegante das suas letras, em alfabeto carolino, revela a qualidade da epigrafia da época.

Pertencentes ainda ao séc. XII, temos mais duas inscrições (*Sala 5*): o epitáfio de Diogo Moniz, datado de 9 de Janeiro de 1191, que Possidónio da Silva recolheu em Porto de Mós; e o epitáfio de Pedro Franco, falecido a 2 de Maio de 1197, procedente da Igreja de Santiago, em Coimbra. Este último, tal como a inscrição funerária de Maria de Arco, falecida a 17 de Abril de 1249, encontrava-se embutido na capela-mor da Igreja de Santiago, que foi parcialmente demolida em 1861, quando se procedeu ao alargamento da Rua Ferreira Borges. As duas lápides, que espelham a qualidade do atelier epigráfico coimbrão, foram recolhidas pelo erudito João Correia Ayres de Campos, do Instituto de Coimbra, que acabaria por as ceder ao MAC.

Para além do epitáfio de Maria de Arco, o séc. XIII está representado apenas por outra lápide, ainda de conteúdo funerário: o epitáfio de Estêvão Fernandes, Tabelião de Lisboa, que morreu em 1287 e foi enterrado na desaparecida Igreja de S. João da Praça (*Sala 5*). Esta pequena inscrição, gravada em placa de mármore, é a única epígrafe deste Museu que

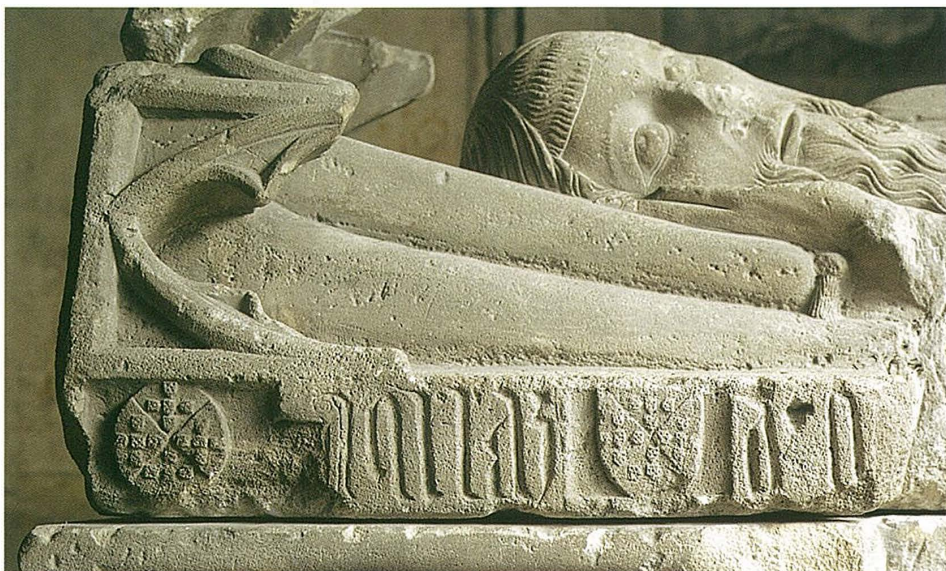


Inscrição funerária de
Estêvão Fernandes,
Tabelião de Lisboa.
1287. Mármore. Igreja de
S. João da Praça, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

não utiliza suporte calcário e teve um percurso atribulado. Apareceu, pela primeira vez, em 1899, altura em que foi estudada por Augusto Vieira da Silva, mas pouco depois perdeu-se o seu rasto. Voltou a ser recuperada em 1925, quando se procedia a obras no Campo das Cebolas, tendo sido oferecida ao MAC, onde hoje se conserva.

Se o séc. XIII conta com apenas duas inscrições, melhor representada está a centúria seguinte. Com efeito, ao séc. XIV pertencem sete epígrafes, e algumas delas de importância nacional (*Sala 3*). É o caso da inscrição do túmulo do infante D. Fernão Sanches, filho bastardo de D. Dinis, falecido entre 1329 e 1335, cujo túmulo, com estátua jacente, apresenta o lateral ornamentado com uma cena cinegética – uma caçada ao javali, tema que alcançou sucesso entre certos meios nobilitados da sociedade portuguesa de Trezentos. O monumento foi recolhido, por Possidónio da Silva, no Convento de S. Domingos (Santa-rém), em 1866, escassos dois anos depois da abertura do MAC. Apesar das mutilações que sofreu ao longo dos tempos, é perceptível a qualidade do moimento do Bastardo Régio, peça importante na tumulária portuguesa de Trezentos (*Sala 3*).

Mas, de todos os monumentos do séc. XIV, aquele que merece mais destaque é, obviamente, o túmulo de D. Fernando I (*Sala 3*).



Pormenor da inscrição epigráfica do túmulo de D. Fernão Sanches. Séc. XIV. Calcário. Antigo Convento de S. Domingos de Santarém.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

O monarca, que faleceu em 22 de Outubro de 1383, foi enterrado num sarcófago encomendado por si (como se depreende do seu segundo testamento), o qual deve ter sido criado entre 1378 e 1383. Na arca e na tampa predomina a decoração heráldica, alternando-se os escudos de Portugal (de seu pai, D. Pedro I) e dos Manuéis (de sua mãe, D. Constança Manuel).

Mas, se o sarcófago é do séc. XIV, já a inscrição, gravada ao longo da secção lateral da tampa, em caracteres góticos minúsculos e angulosos, terá sido acrescentada apenas no Séc. XV. Nela se regista:

[AQUI IAZ O] MUY : NOBRE : REY : DON FERNANDO : FILHO DO
MUI NOBRE : REY : DON PEDRO : E [M] DA YNFANTE : DON /
A CO(N)STANCA : FILHA : DE DON YOHAN MANUHIEL : / : Q(ü)E
FYNOU EN LYXBOA : NO (u)ABYTO DE SAN FRANCISCO : FERIA
Q(ü)YNTA : XXII DYAS DE OBTUBRO [Sic] : ERA DE MYL : E CCCC
E XXV ANOS :



Pormenor da inscrição epigráfica do túmulo do rei D. Fernando I. 1.ª metade do séc. XV. Calcário. Convento de S. Francisco de Santarém.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

O túmulo encontrava-se no Convento de S. Francisco de Santarém, onde o monarca pediu para ser enterrado, ao lado de sua mãe, e onde Possidónio da Silva o encontrou a servir de apoio para as selas dos militares do Regimento de Cavalaria, tendo-o levado para o Carmo.

O séc. XV é a centúria melhor representada neste acervo: ao todo, onze inscrições, algumas pertencentes à própria estrutura arquitectónica do Convento do Carmo. Merecem destaque, pela importância histórica das suas figuras e pela qualidade plástica dos moimentos, os túmulos de D. João Afonso Esteves da Azambuja e de D. Gonçalo de Sousa (Sala 3). O primeiro teve uma carreira eclesiástica recheada de sucessos, à qual não serão estranhos os laços de amizade que o ligaram a D. João I, de quem, para além de Desembargador do Paço, foi privado e conselheiro. A sua carreira eclesiástica começou na Colegiada de St.ª Maria da Alcáçova de Santarém, de que foi Prior (1385-87). Foi depois Bispo de Silves (1389-91), do Porto (1391-98), de Coimbra (1398-1402)

Pormenor da inscrição
funerária do Cardeal
D. João Afonso Esteves
da Azambuja.
Séc. XV. Calcário. Igreja de
São Salvador, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

e Arcebispo de Lisboa (1402-15), de que foi o segundo titular. Foi ainda Cardeal em Roma, como se regista no seu epitáfio:

AQ(ϵ)I · JAZ · O MUY · HONRADO · / SENHOR · DOM · JOHAM · ARCE-
BISPO · DE · LIXBOA · E · CARDEAL · DE · ROMA · BAROM · SABEDOR
· E Vi(R)TUOSO / ESTE · SOLEMNIZOU · EM BOLONHA · / A SEPUL-
TURa · DE · SAM · DOMINGOS · EM · ROMA · HO · M(OSTEIR)O · DE · SAM ·
JERONYMO · EM · LIXBOA · ESTE · EM · QUE SE · MANDOU · DEITAR

O seu sarcófago, com um dos laterais mutilado, apresenta-se ornamentado com o brasão dos senhores da Azambuja (escudo de ouro carregado com quatro bandas lisas vermelhas) que, na tampa, é coroado pelo chapéu cardinalício e acompanhado por um báculo com crosse vegetalista.

O segundo monumento quatrocentista digno de nota é o sarcófago de D. Frei Gonçalo de Sousa, falecido em 1469. Para além de Comendador-Mor da Ordem de Cristo, foi privado do Infante D. Henrique, de quem foi Vedor da Fazenda, Chanceler e Alferes-Mor.

O túmulo de D. Gonçalo de Sousa é procedente da Capela de St^a. Catarina do Monte Sinai, (também designada por Capela de St^a. Maria do Castelo ou por Capela de S. Jorge), que se erguia no terreiro do Convento de Cristo, em Tomar. A tampa, com a sua estátua jacente, apresenta uma extensa inscrição, em caracteres góticos minúsculos angulosos, onde se elogia D. Gonçalo de Sousa e as virtudes cristãs do Infante D. Henrique. A arca apresenta o brasão dos Sosas do Prado (ou Sosas-Chichorro): em campo esquartelado, cinco escudetes em cruz (no 1.º e 4.º quadrantes) alternando com leão rampante (no 2.º e 3.º quadrantes).





A colecção de peças de escultura heráldica do Museu Arqueológico do Carmo é uma das mais significativas, no conjunto dos museus portugueses, atendendo ao número de exemplares, à variedade dos seus estilos e utilizações institucionais, bem como à distância cronológica entre os exemplares mais antigos e mais recentes.

Estão representados nesta colecção praticamente todos os ramos que os especialistas costumam destacar na heráldica, desde a real à municipal, passando pela familiar e pela eclesiástica. Caracterizando melhor estes diversos capítulos da heráldica, diríamos ser heráldica real a que representa os brasões de armas e empresas dos diversos membros da Casa Real Portuguesa, municipal a que diz respeito aos concelhos e outras entidades da administração autárquica, eclesiástica a atinente a pessoas colectivas ligadas à Igreja Católica ou onde se contêm elementos representativos de cargos e funções eclesiásticas e familiar a que revela a simbologia das famílias.

As representações heráldicas mais antigas, datando da Idade Média (séc. XIV e XV), são de utilização funerária e estão predominantemente dispostas em túmulos conservados na capela-mor, as restantes estão distribuídas pelas paredes da Igreja, sem uma ordenação temática ou cronológica precisa.

Merecem especial atenção as representações heráldicas que figuram no túmulo do rei D. Fernando, pela beleza da sua execução e rigor de proporções (*Sala 3*). Vêm-se aí dois brasões de armas, um de Portugal e outro com as armas dos Manuéis, de quem o monarca descendia por linha feminina. O escudo das armas de Portugal está encimado por uma das mais antigas representações da

Lápide sepulcral de Simão Pinto.
Séc. XVI. Calcário.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Brasão de armas dos Manuéis – Túmulo de D. Fernando I.
1380-1383. Calcário.
Convento de S. Francisco de Santarém.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



coroa real, sendo também de notar que D. Fernando foi o primeiro rei português a fazer profusa utilização desta insígnia nas moedas que cunhou.

Anterior no tempo é o túmulo de D. Fernão Sanches, bastardo do rei D. Dinis, em que as armas de Portugal, foram objecto de uma diferença para marcar a sua bastardia (*Sala 3*). O escudo encontra-se espartelado em aspa (dividido por duas linhas que se cruzam em X) e em cada um dos campos estão as quinas de Portugal. O espartelado em aspás não é frequente e deverá mesmo ser a mais antiga representação portuguesa, embora pela mesma época tivesse sido usado na casa real de Castela, por D. Fernando Alonso de Valência, que morreu, em Lisboa, em 1384.

Não menos interessante é o escudo figurado no túmulo de Frei Gonçalo de Sousa (séc. XV). As armas representadas são as dos Sousas, ditos do Prado, aliás bem conhecidas, mas o que o torna especialmente curioso é o facto de a cruz da Ordem de Cristo se encontrar aposta sobre as linhas de partição dos quatro quartéis das armas dos Sousas, especialmente para demonstrar a qualidade de dignitário da ordem pertencente ao tumulado (*Sala 3*).

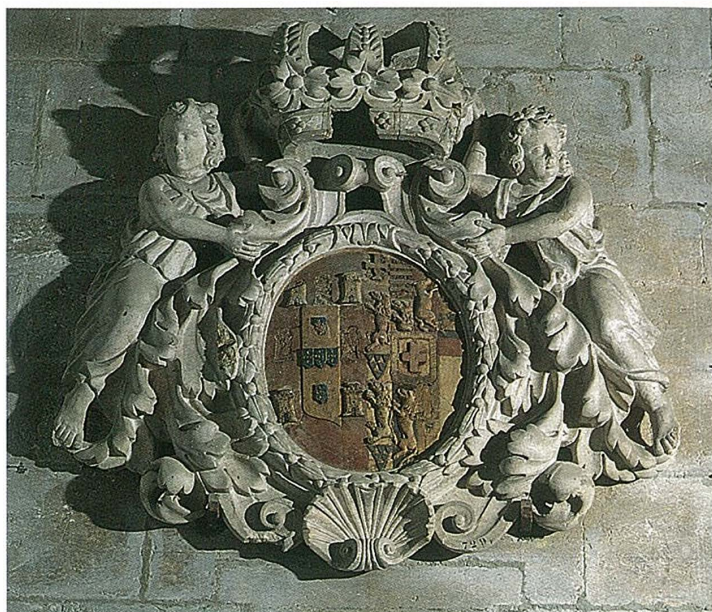
No domínio da heráldica eclesiástica, merece especial atenção o túmulo do cardeal D. João Afonso Esteves da Azambuja (1415). O escudo está encimado por um chapéu cardinalício e ladeado por um báculo e uma cruz prelatícia. É uma composição heráldica extremamente rica e sugestiva e é a mais antiga representação heráldica portuguesa conhecida do "galerum" (*Sala 3*).

Ainda na capela-mor merece particular destaque a monumental pedra tumular de Fernão Álvares de Andrade, falecido em 1580, com armas dos Andrades, ditos da Anunciada (*Sala 3*). Aqui, é digna de especial menção a qualidade da escultura heráldica, notável pela qualidade da estilização e pelo rigor das proporções.



Pedra tumular com o brasão de armas de D. Fernão Álvares de Andrade. 1580. Calcário. Convento das Freiras da Anunciada, Lisboa. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Brasão de armas da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, mulher de D. Afonso VI e de D. Pedro II. Finais do séc. XVII-inícios do séc. XVIII. Pedra policromada e dourada. Convento de Santa Cruz ou do Santo Crucifixo (Francesinhas), Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Ainda na zona das capelas existem duas peças policromas de grande interesse. Uma representa as armas completas da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (*Sala 5*) e outra, com a forma de um "tondo" renascentista, contém, destacadas sobre fundo azul, as armas da família Carvalho (*Sala 2*).

Já fora das capelas, encontramos uma pedra de armas da ordem de S. Domingos, em que a policromia é dada por processo diverso da pintura. Trata-se de um embrechado, realizado a partir de mármore brancos e negros (Transpto).

A heráldica dos séc. XVI a XIX está abundantemente representada na zona da nave. A pedra tumular de Simão Pinto revela uma interessante estilização tardo-renascentista, com um escudo em cartela (Transpto). Merece também especial referência uma pedra de armas com um escudo em lisonja, com um partido de Portugal mais Henriques e de Sás, pela raridade desta forma de escudo (Nave Sul).

Do séc. XVIII existem várias pedras de armas, envolvidas por cartelas barrocas e "rocaille", sobretudo as últimas de boa execução escultórica.

A colecção permite a um olhar atento apreciar as linhas de evolução dos estilos decorativos aplicados à heráldica, ao longo de vários sécu-



Pedra de armas com o escudo de Portugal rodeado por cordão do hábito franciscano. Séc. XVIII. Calcário. Convento de S. Francisco, Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

los, designadamente no que respeita a formas e proporções do escudo, coroas e coronéis, elmos e elementos externos de intenção meramente decorativa.

A colecção denota um grande ecletismo, em resultado de ter sido formada por numerosas incorporações, verificadas ao longo dos anos, fruto de dádivas. Como um todo, tem merecido o interesse dos estudiosos. Afonso de Dornelas, sócio eminente da Associação dos Arqueólogos Portugueses, figura incontornável na história da heráldica municipal portuguesa, membro destacado da Comissão de Heráldica desta Associação e fundador do Instituto Português de Heráldica, deixou, nas páginas do seu trabalho *A Heráldica no Museu do Carmo*, o primeiro inventário heráldico destas colecções. Inventário que, de algum modo, foi completado, no domínio da epigrafia, pelo estudo de J. M. Cordeiro de Sousa *Inscrições Portuguesas no Museu do Carmo*.

Encontra-se, actualmente, em fase de acabamento um novo inventário da colecção, elaborado por membros da Comissão de Heráldica, a fim de ser integrado no Catálogo Geral do MAC.

ESCULTURA DA ÉPOCA MODERNA

Fernando Crilo



O núcleo de escultura do MAC assume algumas características que é importante colocar em destaque, para bem se conseguir compreender a diversidade, tanto cronológica como estilística, das várias peças que o integram.

Trata-se de um núcleo que foi formado ao longo de muitos anos, cuja origem decorre dos objectivos essenciais que nortearam a fundação e primeiros anos deste museu, fundamentalmente, devido à extraordinária acção de Possidónio da Silva e a doações dos sócios da Associação que assim desejavam preservar elementos do património, muitos dos quais estavam em risco de desaparecimento.

Como facilmente se compreende, dado o modo como esta colecção foi reunida, é muitas vezes difícil a integração destas peças em núcleos geográficos de produção, ou mesmo referi-las a um qualquer mestre escultor ou oficina, pois que, na maioria dos casos, as peças aqui reunidas não possuem uma lógica temática, cronológica, geográfica ou sequer estilística. Porém, tal não deve ser impedimento para a sua fruição estética e histórica, pois o seu valor é intrínseco à qualidade que patenteiam.

De um modo geral, para a Época Moderna, podemos organizar vários núcleos de obras atendendo à cronologia de execução e às suas características específicas.

Em primeiro lugar, um núcleo de escultura monumental manuelina que abarca uma cronologia dos finais do séc. XV e primeiras décadas de Quinhentos. Em seguida, compreendendo um universo cronológico alargado até finais do séc. XVI, podemos encontrar algumas esculturas do Renascimento e do Maneirismo, não só relevos, como até peças de função arquitectónica, como uma janela de ângulo e outros elementos igualmente interessantes, nomeadamente capitéis e frisos.

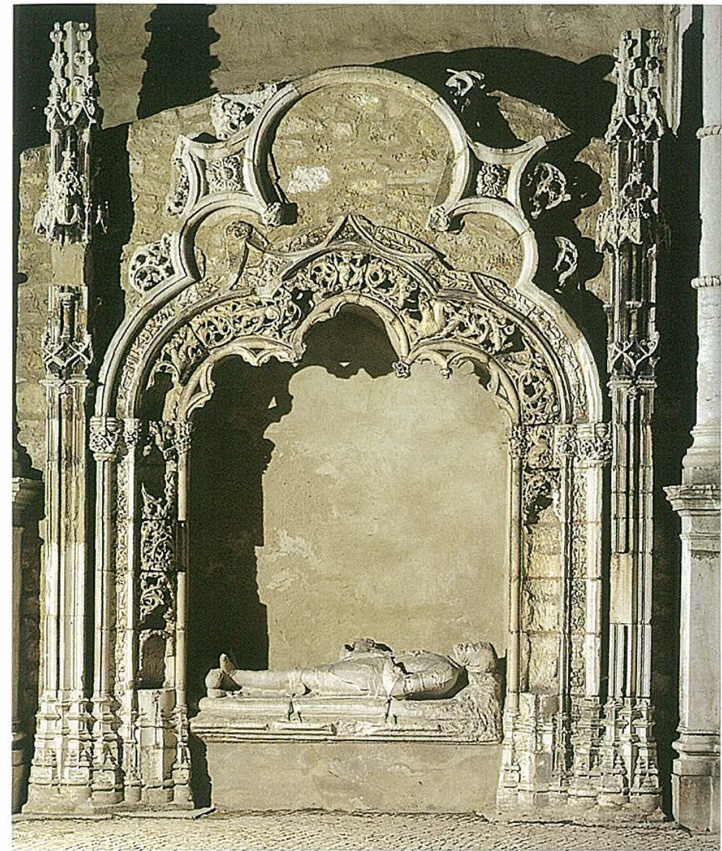
Fragmento de uma composição escultórica representando *S. Jorge combatendo o dragão*.
Séc. XVI. Mármore.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Alguns dos exemplares de maior qualidade pertencem ao período que geralmente se designa por Barroco e que abarca, como se sabe, os séculos XVII e XVIII. A este conjunto pertencem algumas estátuas, tanto em mármore como em madeira, vários vestígios de decoração em talha, assim como elementos de decoração arquitectónica e fragmentos de importante tumulária.

O MAC dispõe o seu núcleo de escultura, ao longo de diversas áreas do edifício, tanto no corpo central da vetusta igreja, hoje a descoberto, como no transepto e espaços da antiga cabeceira.

Do denominado período manuelino, que corresponde, *grosso modo*, à época dos monarcas D. Manuel I e D. João III, encontramos neste Museu um túmulo e respectiva montagem, assim como duas janelas, uma no exterior (*Cruzeiro*) e outra guardada no espaço interno do edifício (*Sala 2*), a que se pode juntar outras peças de menor importância.

O túmulo de Mem de Cerveira (*Nave Norte*), proveniente da capela de São Bartolomeu da desaparecida igreja de São Domingos de Santarém, assume uma tipologia típica do estilo manuelino, caracterizando-se pela integração numa estrutura parietal, limitada por um arco polilobado, com arquivoltas decoradas com notável mestria. Na primeira, o mestre escultor à semelhança do artista que esculpiu uma das faces do grande portal que dá acesso à rotunda das capelas imperfeitas do Mosteiro da Batalha, soube esculpir com uma leveza extraordinária, escavando o miolo da pedra, desejando criar transparência dos motivos vegetalistas e fitomórficos. Na segunda arquivolta, nota-se já o recurso a um universo decorativo de clara inspiração nas formas próprias do Renascimento, num hibridismo de soluções decorativas que são bem a marca distintiva da produção desta época. Acima, outro arco polilobado, de mais amplas dimensões, faz a transição para as pilastras decoradas com colonelos que ladeiam o túmulo e que servem de sustentáculo às mísulas e baldaquinos, a limitar pequenos nichos, à maneira do que



Túmulo manuelino do cavaleiro Mem Cerveira. Primeira metade do séc. XVI. Calcário. Antigo Convento de S. Domingos de Santarém.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

acontece nos pilares da nave da Igreja de Santa Maria de Belém, e que possivelmente teriam esculturas de vulto de pequenas dimensões.

O jacente do cavaleiro, ainda que sem a arca feral (já desaparecida), mantém a dignidade da escultura de vulto desta época, com uma rigidez de postura bem típica, que somente se esbaterá depois de mestre Nicolau Chanterene ter esculpido os notáveis jacentes de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I, na Igreja do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra.

Note-se a qualidade dos elementos que constituem a armadura e a habilidade com que o escultor soube sugerir a volumetria das várias partes do conjunto e encontramos um escultor de bom nível.

Ao mesmo núcleo de obras do Manuelino pertencem duas janelas de diferente intenção, mas pertencentes a cronologias próximas.

A janela de duplo vão limitado por um mainel central, que se encontra integrada no pano de muro acima da entrada da capela-mor, constitui um notável exemplo deste tipo de peças, que, um pouco por todo o país, ainda se podem encontrar, tanto em mosteiros e igrejas como em arquitectura civil (*Cruzeiro*). Estava primeiramente no Mosteiro de Santa Maria de Belém, de onde foi apeada e recolhida a este museu, pela acção bem intencionada de alguns sócios.

É constituída por um arco rebaixado que, a meio, permite a inflexão, sublinhando o mainel que divide as duas luzes, enquadrado por dois pilares com o fuste escavado em meia cana e apresentando a característica decoração em bolas; apresenta a tipologia decorativa tradicional da arte manuelina, com um realce muito especial para a integração de motivos decorativos vegetalistas e fitomórficos e para a inclusão de calabres à ligação de troncos nodosos no coroamento.

Assinala-se a presença de carrancas na base destes pilares, motivo pouco comum neste tipo de peça, assim como se deve destacar a presença no peitoril de um friso com decoração que lembra já os motivos do Renascimento italiano, ainda que, pela técnica escultórica, sejam claramente manuelinos, num hibridismo de influências artísticas a que já anteriormente nos referimos. A proveniência assinalada para esta peça, o Mosteiro de Santa Maria de Belém, em Lisboa, ajuda à compreensão da boa qualidade de execução dos relevos e erudição de alguns dos motivos e permite-nos, igualmente, referi-la ao universo de produção dos artistas portugueses e biscainhos que trabalharam sob as ordens de João de Castilho, entre 1517 e a década de vinte de Quinhentos, nomeadamente na execução do grande portal em face do Tejo.



Janela manuelina.
Primeira metade
do séc. XVI. Calcário.
Mosteiro de Santa Maria
de Belém (Jerónimos),
Lisboa.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

A segunda janela, tendo sido incorporada, provavelmente, na primeira época do museu, não está completa e encontra-se actualmente montada na estrutura murária de um dos absidiolos (*Sala 2*).

De proveniência ainda desconhecida, trata-se de um trabalho datável, igualmente, do século XVI, embora revele um gosto diferente da janela que analisámos anteriormente. Pelo despojamento mais acentuado, pelo ritmo da decoração e pelas dimensões, pensamos tratar-se de uma janela ou de uma pequena porta de comunicação de um edifício civil. A montagem está correcta, mas assinala-se a ausência das bases e do coroamento, condignos dos pilares esculpidos com motivos quadrangulares, que confeririam acrescentada monumentalidade ao conjunto.



Janela tardógotica.
Primeira metade
do séc. XVI. Calcário.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

O modo como toda a decoração desta janela se desenvolve, com a verga recta e a sugestão estilizada do arco polilobado, decorada com folhagem muito saliente, revela já uma inspiração tardia em modelos manuelinos anteriores.

O conjunto de peças do período do Renascimento e Maneirismo é composto por vários exemplares de boa qualidade.

Pelo rigor arquitectónico, aliado, a uma boa qualidade escultórica, deve naturalmente destacar-se uma janela de ângulo que teria integrado o espólio do MAC nas décadas finais de Oitocentos, proveniente de uma casa particular de Santarém (*Braço Norte do Transepto*). A utilização de capitéis coríntios, aliada ao uso consciente da diversidade de suportes, coluna estriada a dois terços e pilastras estriadas em igual extensão, a sustentarem um entablamento correcto, sobrepujado por

um friso de recorte abaulado, revelam-nos uma mão erudita e conhecedora das ordens tradicionais.

Desde a década de vinte de Quinhentos que, em Portugal, era já possível realizar este tipo de obras, embora somente no círculo restrito de actividade de Nicolau Chanterene, que, a partir de finais desse período se alarga ao âmbito da intervenção escultórica de João de Ruão e seus seguidores mais próximos.

Contudo, pela tipologia decorativa e pelo desrespeito pelo cânon próprio da ordem, assim como pela introdução no terço restante dos fustes de decoração já claramente maneirista, leva-nos a colocar a execução desta peça nas décadas de quarenta ou cinquenta de Qui-

nhentos, quando o gosto e o conhecimento dos motivos decorativos do Renascimento italiano se disseminavam livremente pelo nosso país, aproveitando a difusão de novas ideias, a deslocação de muitos viajantes a Itália e a crescente facilidade na circulação de estampas com formas da antiguidade clássica e das obras de arte dos "novos clássicos", como Miguel Ângelo, Rafael, Ticiano e outros.

De data ligeiramente anterior devem ser dois relevos que, embora revelando igualmente o universo decorativo do Renascimento, foram executados por mãos diferentes e cumpriram funções diferentes. Ambos esculpidos num calcário muito brando, talvez proveniente das pedreiras da região de Ançã, são peças isoladas que lembram o

três segmentos, poderá eventualmente ter pertencido a um altar de que constituiria o supedâneo (*Sala 5*). A meio apresenta um mascarão muito bem esculpido, do qual partem enrolamentos vegetalistas que são amparados por duas figuras híbridas, retiradas do fecundo mundo dos "grotteschi", de que tanto o século XVI europeu irá falar. A execução é primorosa e nem a erosão desfeiteou a qualidade notável do relevo e a sensibilidade plástica e volumétrica do escultor. Não repugna atribuir esta peça a um seguidor directo de mestre Nicolau



Janela renascentista.
Séc. XVI. Calcário.
Santarém.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Fragmentos de um friso escultórico renascentista com grotescos. Séc. XVI. Calcário. Proveniência desconhecida. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Chanterene que tenha visto de perto a execução dos relevos e respectivas predelas que este notável escultor francês concebeu para o chamado claustro do Silêncio do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, em plena década de vinte de Quinhentos.

O relevo seguinte constitui um friso, com respectivo entablamento arquitectónico, provavelmente de influência jónica, que apresenta uma decoração vegetalista, com folhas e flores, executado com boa qualidade técnica e estilística, também em pedra da região de Coimbra. Poderia constituir, igualmente, uma parte de um altar ou de um portal de capela, dos muitos, que no século XVI, a mais esclarecida nobreza fez levantar, de Norte a Sul do nosso país. (Nave Sul).

Outro relevo desta colecção, que embora esteja muito mutilado e mesmo com a ausência de alguns elementos que o constituíam e lhe conferiam uniformidade, ainda revela um bom escultor. Trata-se de um fragmento de um friso corrido, limitado por uma moldura, mas do qual não conhecemos as extremidades. Aqui estão figuradas duas sereias, cujas caudas se bifurcam, servindo de tenente a um escudo heráldico sustentado por fitas que se prolongam, preenchendo parte do espaço por detrás de uma das figuras (*Sala 5*). Pela disposição e pela presença do elemento heráldico, que noutra local se analisa, parece-nos tratar-se de um friso que serviu uma sepultura, onde as armas do sepultado fariam todo o sentido, ou parte constituinte da predela de um altar, um pouco



Fragmento escultórico com sereias e brasão de armas. Séc. XVI. Ardósia. Campo das Cebolas, Lisboa. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



à semelhança do que Nicolau Chanterene havia concebido, na década de vinte, na predela do retábulo do Mosteiro de S. Marcos, junto a Coimbra.

A escultura é de boa qualidade, sendo de salientar o sentido de dinamismo introduzido pelo adejar das fitas e dos cabelos das sereias.

O recurso a este tipo de imaginário decorativo revela a erudição do artista e também do encomendador e não exclui o sentido mitológico de toda a decoração do restante conjunto de que esta peça fazia parte.

Na *Nave Sul* da igreja pode ainda ser admirado um pequeno "tondo", ou relevo circular, esculpido com grande à vontade, e que representa o busto de um homem, provavelmente fazendo parte de um retábulo ou de um portal, tanto de igreja como de capela interna, dos muitos que se espalham ainda hoje pelo nosso país, ocupando o seu lugar, emparceirando com outro, nos seguintes do arco central. Podia igualmente fazer parte de uma qualquer decoração de arquitectura civil, isolado ou em conjunto com outros exemplares, como ainda hoje pode ser admirado em Coimbra, na casa de Sub-Ripas e na chamada Casa do Navio, ou noutros exemplos, tanto em Viana do Castelo como noutras regiões.

O núcleo seguinte de peças que decidimos destacar tem como balizas cronológicas gerais os séculos XVII e XVIII e é o mais numeroso de quantos já nos referimos. Integra um conjunto de obras que, de algum modo, são exemplificativas, ainda que em pequena escala, do *momento artístico barroco português*.



Estátua de vulto de S. João Nepomuceno. 1743. Giovanni António Bellini. Calcário. Ponte de Alcântara, Lisboa. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



St.º António.
Escultura de vulto
de perfeito.
Séc. XVIII. Mármore.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Aqui se encontram exemplos de escultura de vulto, tanto em pedra como em talha de baixo relevo, em pedra, ou madeira, assim como se encontram ainda exemplos de tumulária e de elementos arquitectónicos.

Talvez o mais impressionante exemplo da escultura de vulto setecentista que o MAC tem para nos oferecer seja constituído pela estátua de *São João Nepomuceno*, que foi esculpida por Giovanni Antonio Bellini, para ornar, em 1743, a já destruída ponte de Alcântara, em Lisboa (*Braço Norte do Transepto*).

Artista italiano original de Pádua, foi colaborador de Ludovice, o importante arquitecto do conjunto monumental da Basílica – Palácio de Mafra, talvez por isso a sua arte tenha sido depreciada ao longo do tempo, sendo sistematicamente relegado para um injusto e obscuro plano na produção escultórica do período. Contudo, podem ser-lhe atribuídas obras de grande quali-

dade, pois não só se revelou como escultor de figura humana (como bem revelam a peça que tratamos e os bustos de *São Pedro* e de *São Paulo* que, realizou para a capela-mor da Sé de Évora) mas também a traça e execução de retábulos, como os que lavra para a Igreja do Convento do Lourçal, a par de outras esculturas de grande qualidade.

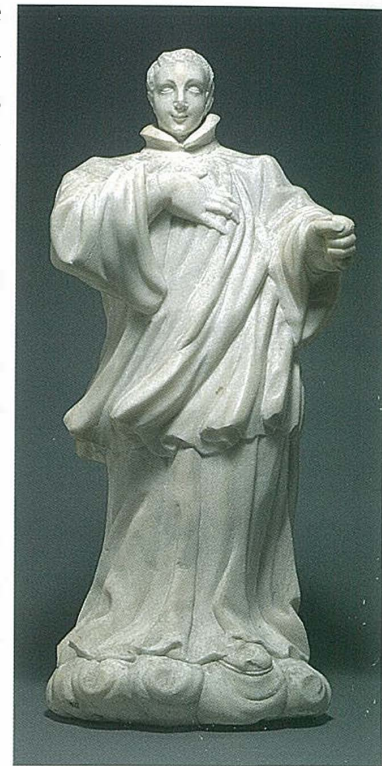
Da monumental estátua de vulto de *São João Nepomuceno*, deve ser apreciado o modo como ela se adequa perfeitamente à função votiva que desempenha, estando compositivamente pensada para ocupar um local elevado, com profusão de panejamentos e amplitude de gestos que lhe permitem amplificar a sua penetração no espaço que a rodeia e, portanto, melhor atrair a atenção e o apreço do observador.

Esculturas de vulto, ainda que de relativamente pequenas dimensões, esculpidas num alabastro acinzentado, constituem dois bons exemplos de peças pensadas para integrarem oratórios ou altares de maiores dimensões, podem ser observadas numa das salas interiores. Uma representa *Santo António*, a outra um *Santo Diácono*, cuja identificação é problemática dado, a ausência de atributos (*Sala 5*).

São peças concebidas por um artista ciente da linguagem barroca da escultura de figura humana, que bem sabe o recurso ao dinamismo sugerido pelo movimento dos panejamentos e pela largueza do gesto. São obras de um mesmo artista, a que a microcefalia do diácono vem ensombrar a qualidade geral, característica que, naturalmente, resulta de um restauro em época posterior. Concebidas para serem vistas de frente, sem a solicitação clara ao observador, são peças exemplificativas de uma produção muito difundida ao longo de seiscentos e também no século seguinte, que encontram na sua mediania compositiva e plástica a sua principal razão de interesse.

Continuando nas esculturas de pequena dimensão e revelando o núcleo de peças de alabastro, uma pequena escultura de vulto de *Nossa Senhora do Pilar*, que sabemos ter como proveniência o Brasil (*Sala 5*). A escultura de Nossa Senhora com o Menino ao colo está bem composta, ainda que algo hirta, assenta sobre uma coluna com êntase muito pronunciada, sobre a qual dois anjinhos ostentam a cruz grega pateirada.

A base da coluna foi substituída, num motivo de rara felicidade plástica, por cabecitas de anjos que a sustentam com as asas abertas. Todo o conjunto assenta em volutas que são aparentemente mantidas errec-



Santo Diacono.
Escultura de vulto
perfeito.
Séc. XVIII. Mármore.
Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Nossa Senhora do Pilar. Escultura de vulto perfeito. Séc. XVIII. Mármore com vestígios de policromia e douramento. Baía (Brasil). Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

tas por *putti* que a elas se encostam e que apoiam as mãos sobre os joelhos. Todo o conjunto foi delicadamente esculpido, como se se tratasse de trabalho em marfim, ao que não será certamente alheio a preciosidade do material e a função desta peça. Atendendo às dimensões, integraria certamente um retábulo ou pequeno oratório particular.

A escultura de vulto em madeira está igualmente bem representada no núcleo que sumariamente apresentamos por um conjunto de quatro estátuas, em talha dourada, representando os quatro *Evangelistas*. Estes, pelas dimensões idênticas e pelo trabalho escultórico, têm de ser atribuídos ao mesmo artista e ao mesmo conjunto iconográfico (*Sala 5*). Note-se o dinamismo dos panejamentos e o repentino da postura, todos diferentes, mas semelhantes pelo alheamento ao observador, pela ensimesmada capacidade de servirem a Deus, de fixarem a palavra divina.

Por último, por ser talvez das peças mais importantes deste núcleo de escultura do MAC, ainda que mutilada e incompleta, há que ver com atenção o túmulo da rainha D. Maria Ana de Áustria, esposa de D. João V (*Sala 3*). Esta peça integrou o acervo do MAC,

vindo do Mosteiro de S. João Nepomuceno, em Lisboa, para onde inicialmente fora concebida. Obra encomendada a Machado de Castro, que teria esculpido unicamente os anjos, foi executada por João José Elvéni, José Joaquim Leitão e Alexandre Gomes, nos anos de 1781 e 1782.

Do túmulo monumental resta apenas o coroamento, com as volutas e os monumentais anjos alegóricos que, em conjunto com os anjos

tenentes que sustentam a coroa real, constituíam o condigno remate à régia memória, bem como os leões deitados que serviam de base à desaparecida arca feral.

A qualidade dos anjos que integram os restos do monumento não desmente a atribuição tradicional, tanto pelo rigor anatómico, como pelo correcto lançamento de membros e sugestão de movimento. São peças muito expressivas, que, apesar de tudo, não perdem com a proximidade ao observador, pois a qualidade do talhe é elevada.

Outras peças existem que também mereceriam notícia detalhada, mas a natural exiguidade deste roteiro não permite maiores ambições, deixando-se ao leitor o gosto da descoberta e da reflexão estética das peças, que, integradas na estrutura murária da velha igreja Quatrocentista, ou assumindo montagem individualizada, vão surgindo ao sabor do tempo, criando a encantadora surpresa da descoberta, a cada novo espaço.



Leão de suporte da arca tumular da rainha D. Maria Ana de Áustria. 1781-1782. Machado de Castro, João José Elvéni, José Joaquim Leitão e Alexandre Gomes. Mármore. Mosteiro de S. João Nepomuceno, Lisboa. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

O MAC integra um conjunto variado de azulejos de diversos tipos e épocas, reunidos desde a fundação da Associação, sem critérios museológicos ou científicos e resultante, essencialmente, de ofertas, incluindo algumas peças provenientes do estrangeiro e nunca aplicadas em Portugal. Nesta colecção encontram-se azulejos soltos, pequenos agrupamentos e composições integrais, representativos de vários tipos e estilos, entre os séculos XV e XIX, e, na mesma, apesar do valor desigual, encontram-se algumas peças do maior interesse e raridade.

Devido à falta de espaço, da exposição permanente só fazem parte, actualmente, três painéis barrocos, um de transição para o estilo rococó e um conjunto de catorze painéis representando a *Paixão de Cristo*, de estilo rococó, todos pintados a azul e branco.

O painel mais destacado deste conjunto, do início do século XVIII, recentemente restaurado, foi encontrado em 1914, no local da capela do antigo Seminário de São Patrício, nas escadilhas de São Crispim, em Lisboa (*Sala 5*). Suscitou nessa época uma forte polémica entre vários historiadores e olissipógrafos, devido à dificuldade de interpretação da cena representada, com um grupo de personagens centrado por uma mais destacada, de armadura, manto e capacete com plumas, que parece estar a dar esmola a duas outras figuras ajoelhadas, com cruces nas testas (cena que Matos Sequeira tentou associar a *São Roque* e à crença popular de prevenção da peste, a partir do desenho de uma cruz na testa dos crentes). Ao lado da personagem principal encontra-se outra, vestida segundo a moda do reinado de D. Pedro II. No fundo do painel, do lado direito, destaca-se uma vista de Lisboa, relativamente sumária, mas bastante invulgar na iconografia da cidade, na qual é possível identificar o torreão filipino do Paço da Ribeira, a muralha da Ribeira Velha, com uma porta aberta no Terreiro do Paço, a Sé e, a rematar a encosta, o antigo Convento de Santo Elói.

Pormenor de um painel de azulejos alusivo à vida de Cristo. 1780. Francisco Jorge da Costa. Convento de S. Félix e St.º Adrião de Chelas, Lisboa.
Foto: Paulo Cintra/Louro Castro Caldas.



Painel azulejar barroco.
1.ª metade do séc. XVIII.
Manuel dos Santos.
Seminário de S. Patrício,
Lisboa.
Foto: Paulo Cintra/Laura
Castro Caldas.

A barra envolvente é formada por enrolamentos barrocos com cartelas, meninos e águias, com conchas nos cantos.

Este painel é atribuível a Manuel dos Santos, um dos mais destacados pintores do "Ciclo dos Mestres", activo durante o primeiro quartel do século XVIII.

Três painéis encontram-se aplicados na antiga capela-mor da Igreja do Carmo (*Sala 3*), sobre a porta de entrada no recinto.

Ao meio, o *São Miguel Arcanjo a Derrotar o Demónio*. É uma composição de remate semicircular, envolvida por frisos simples e de grandes dimensões, provenientes do Convento de São Félix de Chelas. O painel destaca-se pela composição dinâmica e pela escada monumental da figura de *São Miguel*, brandindo a espada de fogo e espezinhando o *Demónio*, representado como um dragão, com cabeça humana, sobre uma paisagem agreste de rochas e



S. Miguel Arcanjo. Painel azulejar barroco.
Finais do séc. XVII.
Convento de S. Félix e St.º
Adrião de Chelas, Lisboa.
Foto: Paulo Cintra/Laura
Castro Caldas.

chamas. A pintura é espessa e densa, pouco esbatida e de realização rude, difícil de situar cronologicamente, porque as suas características aproximam-se de alguns pintores activos em Lisboa, no final do século XVII (fazendo lembrar também a azulejaria mais rudimentar de Coimbra), em contraste com a dinâmica barroca da sua concepção, que parece mais avançada, do século seguinte.

Do lado esquerdo deste painel, está aplicado um silhar figurativo barroco, com uma cena profana sobre paisagem dilatada, parcialmente truncado, do segundo quartel do século XVIII, que representa a chamada "Grande Produção Joanina" e o estilo da oficina de Bartolomeu Antunes, na colecção. Na mesma parede, do lado oposto, encontra-se aplicada a

Painel azulejar tardo-
-barroco.
2.ª metade do séc. XVIII.
Proveniência desconhecida.
Foto: Paulo Cintra/Laura
Castro Caldas.



Painel azulejar barroco.
2.º quartel do séc. XVIII.
Oficina de Bartolomeu
Antunes. Proveniência
desconhecida.
Foto: Paulo Cintra/Laura
Castro Caldas.



parte central de um extenso painel figurativo profano, com várias figuras numa paisagem dilatada, no qual está incluída parte da representação de um jogo da quilha, obra dos meados do século XVIII, de transição, com remates concheados de estilo rococó, que contrastam com o carácter ainda barroco da parte figurativa.

Dentro da colecção de azulejos do MAC, o conjunto mais vasto é formado por uma série de catorze painéis de estilo rococó, de grandes dimensões, com cenas da *Paixão de Cristo* (*Salas 4 e 5*), que estiveram aplicados nas paredes do corpo da Igreja do Carmo, de onde foram retirados recentemente e restaurados, antes da exposição actual nas duas capelas à esquerda da capela-mor. Estes painéis são provenientes do

Convento de São Félix de Chelas, em Lisboa, (onde possivelmente formavam Passos de uma *Via Crucis* e foram oferecidos à Associação dos Arqueólogos Portugueses pelo então Ministério da Guerra, em 1898, juntamente com o *São Miguel Arcanjo*).

Apesar das cenas da *Paixão de Cristo* serem bastante comuns na azulejaria portuguesa do século XVIII, as associações de temas são, em geral, em número mais reduzido, o que torna este conjunto de painéis do Museu do Carmo, após a delapidação da Capela do Senhor da Serra, em Belas, a série iconográfica da *Paixão de Cristo* mais completa existente em azulejos, a qual compreende os seguintes temas:

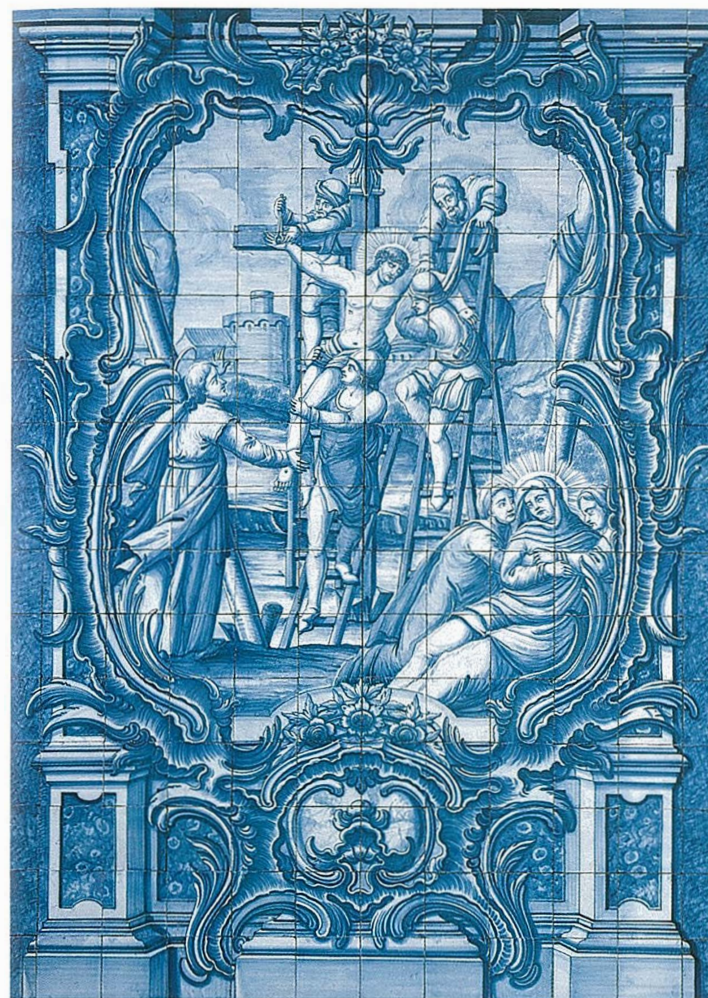
- 1 – Lava-Pés
- 2 – Jesus no Horto (*Comunhão*)
- 3 – Prisão de Jesus (*Beijo de Judas*)
- 4 – Jesus ante Caifás
- 5 – Jesus na presença de Pilatos
- 6 – Flagelação de Jesus
- 7 – Jesus é coroado de espinhos (*Senhor da Cana Verde*, ou *Escárnio*)
- 8 – Jesus apresentado à multidão (*Ecce Homo*)
- 9 – Pilatos lava as mãos
- 11 – Jesus é içado na cruz
- 12 – Calvário
- 13 – Jesus é descido da cruz
- 14 – Deposição no túmulo

Todos os painéis desta série, pintados a azul e branco, apresentam a mesma dimensão e composição. Um par de pedestais, nas extremidades da base, estão ligados por um avental, centrado por cartela rococó bastante dinâmica, e suportam duas pilastras clássicas que delimitam a

Senhor do Cana Verde.
Painel azulejar rococó.
C. 1780. Francisco Jorge
da Costa. Convento
de S. Félix e St.º Adrião
de Chelas, Lisboa.
Foto: Paulo Cintra/Laura
Castro Caldas.



cena principal, envolvida por moldura curvilínea, definida por conchados sinuosos e gesticulantes, criando um contraste acentuado entre a severidade e o carácter rectilíneo dos elementos estruturais, marmoreados, e a liberdade das formas rococó da moldura e da cartela inferior. O efeito acentuadamente gráfico e os volumes pouco pronunciados dos ornatos e da figuração das cenas, convencionais apesar de correctamente pintados, são característicos da derradeira fase do estilo rococó, permitindo datar este conjunto de painéis de cerca de 1780, e atribuir a realização a Francisco Jorge da Costa, um dos pintores de azulejos



Deposição do Cruz.
Painel azulejar rococó.
C. 1780. Francisco Jorge
da Costa. Convento
de S. Félix e St.º Adrião
de Chelas, Lisboa.
Foto: Paulo Cintra/Laura
Castro Caldas.

mais activos, em Lisboa, durante as últimas décadas do século XVIII e início do seguinte, abrangendo a sua obra tanto a fase final do estilo rococó, como a implantação e o desenvolvimento do estilo neoclássico, cuja linearidade e simplificação dos volumes são anunciados pela parte figurativa dos presentes painéis, em especial pelos fundos.

NÚCLEO OITOCENTISTA: PINTURA, GESSOS E MAQUETES

Sandra Vaz Costa

O acervo artístico do Museu Arqueológico do Carmo, no que respeita à cronologia de Oitocentos, assenta em três vertentes: a escultura em pedra e em gesso, a pintura de retrato que imortalizou os rostos de alguns membros da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes e por fim, a breve coleção de maquetes arquitetónicas.

No que concerne à escultura, torna-se imperativo destacar a coleção de gessos, quer pela qualidade das peças, quer pela importância do próprio material que em tanto contribuiu para o desenvolvimento da Escultura enquanto disciplina plástica (*Sala 6*).

Com efeito, o gesso surge na técnica da escultura em três estádios da sua feitura, ou seja, enquanto molde que prepara o trabalho final, esculpido em materiais como a madeira, a pedra ou outro; como parte integrante de um trabalho escultórico, enquanto massa aglutinante, ou, como é o caso patente na Coleção do Museu do Carmo, enquanto material de suporte, por si só. Neste último caso, surgem-nos moldes de gesso das mais variadas temáticas, como é o caso dos bustos, dos quais se salientam o busto de *D. Fernando II* (executado por Arnal, em 1866) (*Sala 4*), o busto de *D. Estefânia*, de *D. Carlos*, o de *D. Manuel II*, ou o de *Luís Vaz de Camões*.

Na temática da escultura de vulto pleno (*Sala 6*), há que salientar uma imagem de *Criança Desnuda*, com um tratamento plástico e anatómico de invulgar qualidade. No que concerne aos painéis decorativos, salientam-se duas placas rectangulares com *Bustos de Frades Dominicanos*, retratados a três

Retrato de Manuel da Maia.
Séc. XIX. Óleo sobre tela.
Foto: Henrique Ruas.

Busto do rei D. Fernando II.
Séc. XIX. Gesso. Associação dos Arqueólogos Portugueses.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Painel do *Pentecostes*.
1940. Gesso.
MAC-Associação dos
Arqueólogos Portugueses.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



quartos e inscritos em medalhão oval. Os painéis são decorados por motivos vegetalistas e rematados aos cantos superiores por pregueados de cortina que caem soltos. No que concerne a painéis temáticos, destacam-se duas obras: um painel sob o título *Apresentação do Menino no Templo*, concebido em placa quadrangular que encerra a cena bíblica, numa composição em que as personagens são trabalhadas em meio relevo, e um segundo painel sob o título *Pentecostes*, numa recorrência formal muito próxima da linguagem românica, compondo-se a cena com a figura da Virgem ao centro, em atitude orante e ladeada pelos doze apóstolos. O painel, encimado pela pomba do Espírito Santo, a par do tratamento anguloso das vestes intemporais das personagens, empresta a esta obra uma plasticidade estanque mas plena de misticismo.

A colecção de pintura do Museu Arqueológico do Carmo conserva vinte obras datáveis da segunda metade do século XIX. Tratando-se de uma colecção de pintura de retrato, aqui estão representados alguns dos membros da *Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Sem autoria determinada, estas obras revelam mestria no

tratamento fisionómico dos retratados, na singularidade dos traços de cada um deles, mas, acima de tudo, está patente, nesta colecção, a capacidade do retratista em captar o psiquismo da figura. Desta mostra salientam-se os retratos de Joaquim da Costa Lima, José da Costa e Silva, Valentim Correia, Veríssimo José da Costa, Feliciano de Sousa, Manuel de Oliveira Cruz e Costa Sequeira, entre outros (*Sala 4*).

A colecção de maquetes arquitectónicas é composta por cinco esboços tridimensionais em madeira dos seguintes edifícios (*Sala 6*): o *Parthenon de Agrippa*, um *Circo Romano*, o *Teatro de Herculano*, a *Acrópole* e a *Réplica do Monumento ao Duque da Terceira*. As quatro primeiras construções espelham o gosto revivalista pelas edificações da Antiguidade Clássica, numa citação histórica de três momentos áureos da História da Arquitectura. A *Fortificação* retrata o estádio da arquitectura militar quando esta visava dar respostas de estruturas defensivas ao tempo da guerra neurobalística. Por último, há que referir a réplica do *Monumento ao Duque da Terceira*, numa reprodução fidedigna, de onde se salientam os dois baixos-relevos que compõem a estrutura decorativa da construção evocativa e celebrativa desta figura da História de Portugal.



Maquete da Acrópole de Atenas.
Finais do séc. XIX.
Madeira policromada.
Itália.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

SARCÓFAGO E MÚMIA EGÍPCIAS

Luis de Araújo



O sarcófago de madeira (*Sala 4*) é formado por doze peças de diferentes tamanhos, tendo-se perdido já algumas, como a parte inferior, com a saliência correspondente aos pés. Exibe externamente um retrato, mais ou menos idealizado e com feições suaves e arredondadas, parecendo ser um rosto de mulher, com os lábios pintados de vermelho vivo. Os olhos e as sobrancelhas estão bem delineados, com os contornos marcados a negro. Na parte que resta da peruca, surge um sol vermelho que é segurado pelas patas dianteiras de um escaravelho alado postado no alto da cabeça.

Tem um colar floral de treze voltas, com uma decoração estilizada que se repete de três em três voltas. Abaixo do colar floral estava uma figura já desaparecida, com os braços estendidos e exibindo em cada mão uma pena maética, símbolo que evoca o julgamento no tribunal de Osiris. Do cimo das penas da deusa Maet, partem olhos que vão terminar nas tábuas laterais. A figura central possui amplas asas que abrem para os lados, por baixo dos olhos *udjat*. O registo seguinte mostra o defunto, mumificado, no seu esquife fúnebre, o qual tem forma de leão, sendo ladeado por figuras sentadas.

Existe uma perfeita simetria iconográfica em ambos os lados do sarcófago, vendo-se na tábua estreita da base uma grande serpente que exibe uma coroa branca ladeada por plumas. O ofídeo, conhecido em épocas tardias pelo nome de Uroboros, tem o longo corpo decorado com pontos vermelhos e serpenteia num fundo de cor escura.

A inscrição hieroglífica, parcialmente ilegível, está cortada nas suas duas colunas, devido à falta da parte inferior do sarcófago, onde certamente devia figurar o nome e os títulos do defunto. Na parte legível detectam-se referências a algumas divindades (Osiris, Sokar e Ísis) e a duas importantes localidades do Médio Egito (Abido e Akhmim), onde essas divindades eram cultuadas...

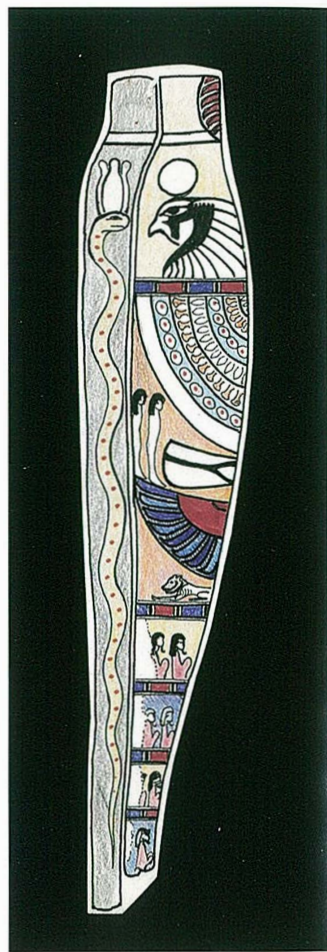
Sarcófago egípcio.
Dinastia ptolemaica.
Séc. XIII-X a.C. Madeira
com vestígios de
policromia. Proveniência
desconhecida.

Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Desenho de uma das faces laterais do sarcófago egípcio. 1993. Luís Manuel de Araújo.

A múmia apresenta-se sem cabeça, que desapareceu, os membros superiores estão cortados pelos cotovelos e os pés estão já separados do corpo, o qual foi completamente esventrado, vendo-se uma ampla cavidade onde faltam os órgãos internos. Faixas de linho apodrecidas envolvem parcialmente a múmia, cujo aspecto grácil reforça a convicção de que se trata de uma dama.

O sarcófago poderá datar-se dos séculos VI e II a. C, tendo sido fabricado durante a Época Baixa (XXVI dinastia saíta, à XXX dinastia), ou mesmo no período ptolemaico. São vários os indícios que permitem sustentar esta ideia: o escaravelho alado que, no alto da peruca, empurra o disco solar, substituindo a flor de lótus, de épocas anteriores; a imagem central da divindade alada e a posição do defunto no esquife; a serpente Uroboros, surgida como elemento decorativo a partir da XXVI dinastia saíta; o descuido na apresentação do texto hieroglífico; a ausência da representação das mãos ou dos membros superiores em relevo, como era típico no Império Novo e XXI dinastia (séculos XIII-X a. C.); finalmente, os lábios excessivamente pintados levam a pensar nos séculos III-II a. C., correspondendo ao tempo da dinastia ptolemaica.



Pormenor do sarcófago egípcio. Dinastia ptolemaica. Séc. XIII-X a.C. Madeira com vestígios de policromia. Proveniência desconhecida. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

NÚCLEO PRÉ-COLOMBIANO

Jorge Pinto

Na vitrine esquerda da *Sala 4*, expõem-se peças das culturas Chimu e Mochica. O povo Chimu estabeleceu um império costeiro que se estendia desde Tumbes, na extremidade da costa norte do Peru, até ao vale de Chillón, na zona central. Os inícios desta civilização remontam a cerca de 1200 d. C. e perdurou até 1470, ano em que o reino Chimu foi conquistado pelos Incas.

Teve por base cultural a influência de outras duas grandes culturas: a Mochica e a Huari, que sintetizou, alternada ou cumulativamente, nas suas manifestações artísticas. Como capital e berço cultural os Chimus, a cidade de Chan-Chan, situada no vale do rio Chicama, cobria uma superfície de cerca de 20 km² e era considerada, para a época, uma grande cidade, com uma população de 50.000 mil almas, possuidora de uma organização urbanística notável. O centro era constituído por templos e palácios reais. À volta, e organizados por bairros, viviam os nobres, os funcionários e os artesãos. Chan-Chan era uma importante urbe comercial, promovendo um próspero comércio fluvial, ao longo de toda a costa do Peru.

Uma das características mais importantes desta cidade era a sua planta rectangular e o facto de ter sido toda erigida com tijolos de adobe. Refira-se ainda o facto de a cidade ser cercada por muralhas, o que a transformava numa verdadeira cidadela.

A economia chimu tinha como base a agricultura. Para esse efeito, este povo construiu vastos canais de irrigação, conseguindo, transformar a desértica planície costeira numa zona fértil e produtiva. Os chimus complementavam a sua economia com um intenso comércio, com a caça, a pesca e a indústria.

A produção artística Chimu foi notável, tendo este povo produzido uma vasta linha de objectos de cerâmica e de metal. A principal característica cultural dos chimus está reflectida na sua cerâmica, pelo uso

Estatueta pré-colombiana.
Pedra. Proveniência desconhecida.
Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



Conjunto de objectos cerâmicos chimus. 1200-1470. Cerâmica. Perú.

Foto: Henrique Ruas.



generalizado do molde, bem como no emprego sistemático da cor negra, obtida por cozedura redutora e posterior brunido.

Os padrões artísticos representados na cerâmica são todos de carácter naturalista, revelando-nos o mundo que os rodeava. São frequentes as formas de frutas e legumes, variadas espécies de animais, tanto do meio terrestre como aquático. Surgem também descrições do quotidiano – o trabalho, a caça, a dança, a pesca – e até as representações eróticas. Toda a arte cerâmica chimu reflecte uma importante herança cultural dos Mochica.

Algumas peças deste acervo são provenientes da cultura Mochica antecessora da chimu. Os mochicas estabeleceram o seu reino na costa norte do Peru, nos inícios da era cristã, até cerca do ano 600 d.C. O reino tinha o seu centro político e religioso nas imediações da actual cidade de Trujillo, no vale de Moche.

Este povo cultivava, ao longo da costa norte e no vale de Moche, algodão, milho, batatas, amendoins e pimentões. Para esse fim, os mochicas tiveram que tornar as desérticas terras costeiras em terrenos produtivos, recorrendo à irrigação por meio de canais, exemplo seguido posteriormente pelos chimus. A par da agricultura, podemos referir a actividade piscatória e o comércio em geral.

Uma das características mais marcantes deste povo está patente na sua complexa arte, caracterizando especialmente engenhosas soluções no trabalho da prata, ouro e cobre. Óptimos tecelões e hábeis ceramistas deixaram-nos, nesta modalidade, indiscutivelmente, a sua melhor produção artística.

A cerâmica mochica é caracterizada pela sua grande expressividade pictórica e escultórica. Mas, é, sem sombra de dúvida, a representação escultórica a mais marcante, aparecendo representadas cenas naturalistas de animais, com especial relevo para a figura

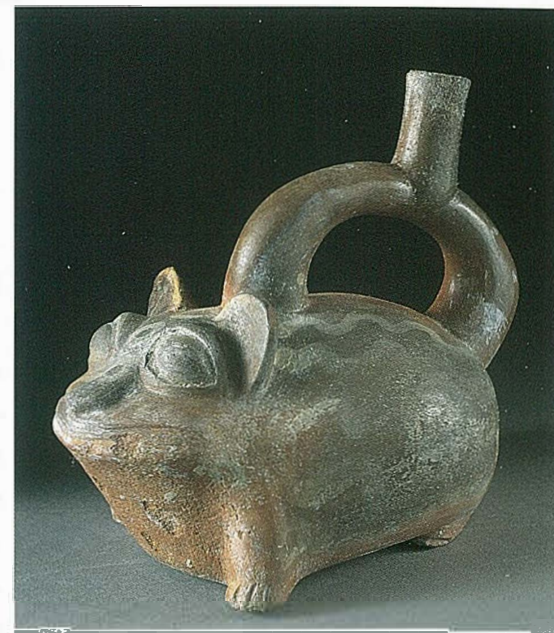
do felino (puma) e para as representações humanas: cerimónias, sacrifícios, pesca e guerra. O tema erótico também era muito frequente. Mas a representação escultórica mais espectacular era a dos vasos-retratos, onde a peça cerâmica se tornava numa cabeça de uma personagem fortemente individualizada, provavelmente xamanes ou guerreiros.

Apesar de grande parte dos motivos mochicas terem sido copiados pelos chimus, estes nunca conseguiram atingir a qualidade artística dos seus antecessores.

Uma das diferenças mais marcantes entre a cerâmica mochica e chimu é a sua coloração, pois a mochica é clara e a chimu é negra.

Na mesma sala podemos admirar múmias e cabeças ósseas, provenientes da cultura chancay (1200-1450 d. C).

A cultura chancay desenvolveu-se no vale entre o rio Chancay e o rio Chillón, situado a norte da actual cidade de Lima, e não está iden-



Representação idealizada de um felino (puma?). Cerâmica mochica. Perú. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.



tificada com a construção de importantes cidades ou templos, mas sim pelos seus imensos cemitérios situados nos vales semidesérticos.

Os chancay habitavam em pequenos aglomerados ou aldeias, praticando uma agricultura rude e vivendo também da pesca. Até agora, muito do que se sabe deste povo provém dos seus cemitérios. Nestes, as tumbas funerárias mais ricas têm a forma de câmara ou poço e as mais modestas são simples covas escavadas no solo.

O espólio material e humano inumado nos cemitérios chancay é de grande significado cultural. A cerâmica caracteriza-se por elementos muito específicos e típicos desta cul-

tura, ainda que muito tosca, decorada, regra geral, com negro sobre branco. Uma das peças cerâmicas mais relevantes dos chancay são os Cuchimilcos, pequenas figurinhas femininas com curtos braços estendidos, penteado rectangular e olhos largos, com traços de pintura.

Porém, em oposição à tosca cerâmica, os chancay produziram uns dos mais belos tecidos do Novo Mundo, caracterizados por uma fineza e qualidades extremas, feitos de lã ou algodão, apresentando desenhos geométricos. As gazes de algodão são particularmente interessantes, pois são muito finas e transparentes, decoradas com desenhos estampados.

A qualidade dos tecidos chancay era tal que, após a conquista destes pelos chimus, em 1450, os artesãos chancay foram levados para

Múmia de uma jovem acompanhada de objectos rituais funerários. Séc. XV(?). México. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

chan-Chan, onde continuaram o seu trabalho artístico.

Os chancay caracterizaram-se também pela boa qualidade da ourivesaria, trabalhando igualmente bem como outros metais, designadamente o cobre.

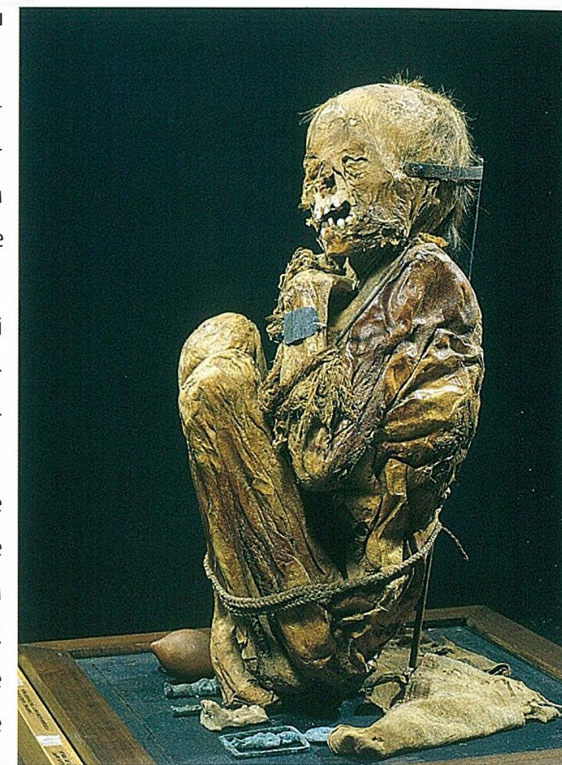
As múmias e cabeças ósseas aqui presentes foram retiradas de um cemitério Chancay, existente na proximidade da praia de Ancón.

As múmias de uma mulher e de um rapaz, aparentando provavelmente uns 12 anos de idade, apresentam as características oferendas funerárias, objectos em cobre, com imagens de divindades, pulseiras, ornamentos de testa, fusos com lã, tecidos, cabaças e

as tradicionais bolsas de coca ou chuspas, feitas em malha de lama, decoradas com desenhos geométricos. Apresentam-se colocadas na característica posição fetal, muito utilizada nos enterramentos das diversas culturas peruanas.

Quanto às cabeças ósseas de dois adultos, igualmente feminina e masculina, são provenientes do mesmo cemitério.

Alguns artefactos em argila e madeira, pertencentes à mesma colecção, são provavelmente provenientes do México, e estão, neste momento, em fase de estudo. Outros artefactos, provavelmente originários do Brasil, México e Equador, encontram-se, igualmente, em estudo.



Múmia de um jovem acompanhado de objectos rituais funerários. Séc. XV(?). México. Foto: José Pessoa/D.D.F./I.P.M.

Obras relativas ao
Museu Arqueológico
do Carmo

ARNAUD, José Morais, e FERNANDES, Carla Varela (coord.) - *Museu Arqueológico do Carmo - Catálogo Geral*, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2002 (no prelo).

COUTO, João - "O Museu da Associação dos Arqueólogos Portugueses", *Arqueologia e História*, 8.ª série, vol. III, Lisboa 1947, pp. 81-105.

FARIA, António Machado - *Guia do Museu Arqueológico do Carmo*, 1.ª ed. Lisboa 1949, 2.ª 1954, 3.ª 1957, 4.ª 1961, 44 págs, il.

MARTINS, Ana C. N., "O Museu Arqueológico do Carmo e a descentralização cultural no século XIX", *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 17, Lisboa, MNA, 1999, pp. 559-595.

Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, Lisboa, Typographia Universal, 1876.

PEREIRA, Gabriel, "O Museu Arqueológico do Carmo", *Boletim de Architectura e de Arqueologia da Real*

Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses, 3.ª série, tomo VIII, pp.138 a 150, Lisboa 1900.

Obras relativas ao
edifício e às
coleções

ALMEIDA, D. Fernando de - *Arte Visigótica em Portugal*, Lisboa 1962.

ALMEIDA, Justino Mendes de e MOSER, M.ª Isabel Pestana de Mello - "Inscrições Lusitano-Romanas do Museu do Carmo", *Arqueologia e História*, série X, vol. III, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1993, pp. 67-94.

ARAÚJO, Luís Manuel de - *Antiguidades Egípcias*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, Instituto Português de Museus, 1993.

ARNAUD, José Morais e GONÇALVES, João Ludgero - "A fortificação pré-histórica de Vila Nova de S. Pedro (Azambuja) - balanço de meio século de investigações", *Revista de Arqueologia, da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 1, 1990, pp. 25-48, n.º 2, 1995, pp. 11-40.

BARROCA, Mário Jorge - *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, 4 vols., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2000.

REAL, Manuel Luís - Portugal Islâmico - os últimos sinais do Mediterrâneo, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 1998, pp. 35-56.

DORNELAS, Affonso de - "A Heráldica no Museu do Carmo", Lisboa, *Boletim da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, Tomo XIII, 5.ª série n.º 3, 1913, pp. 122-134, n.º 4, 1915, pp. 142-186.

DORNELAS, Affonso de - "Convento do Carmo - extractos de notícias colligidas por Frei Manuel de Sá em 1721". *Elucidário nobiliarchico - Revista de História e de Arte*, vol. I, 1928, pp. 333-356.

FRANKOWSKI, Eugeniusz, *Estelas discoides de la Península Ibérica* (Comision de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas - Memoria N.º 25), Madrid, 1920.

MOREIRA, José Beleza, 1984 - "Typologie des stèles discoïdales du Portugal", *Actes du colloque international sur la stèle discoidale*, Juillet, 1982 (1984), Bayonne, pp. 319-345.

NYKL, A.R. - "Inscrições Árabes Existentes no Museu Arqueológico do Carmo". *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 7.ª série, volume V, Lisboa 1943, pp. 9-12.

PEREIRA, Paulo - "A Igreja e Convento do Carmo: do gótico ao revivalismo", *Actas do Colóquio Comemoração dos 600 anos da Fundação do Convento do Carmo em Lisboa*, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1989, pp. 87-112.

REAL, Manuel Luís - "Os moçárabes do Garb português", *Portugal Islâmico - os últimos sinais do Mediterrâneo*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 1998, pp. 35-56.

SANTANA, Francisco, "A Associação dos Arqueólogos Portugueses e Lisboa", *Arqueologia e História*, série X, vol. III, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1993, pp. 127-165.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos - *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, C.M.L., 1939, (2 vols.)

SCHWARZ, Samuel - "Inscrições Hebraicas em Portugal", *Arqueologia e História*, 6.ª série, volume I, Lisboa 1922, pp. 132-142.

SOUSA, J.M. Cordeiro de - *Inscrições Portuguesas do Museu do Carmo*, 2.ª ed. Lisboa 1936.

SILVA, J. Possidónio da - "Túmulo d'El Rei D. Fernando I de Portugal", *Boletim da Real Associação dos Architectos e Archeólogos Portugueses*, 2.ª série, n.º 8, Lisboa 1875, pp. 121-122.

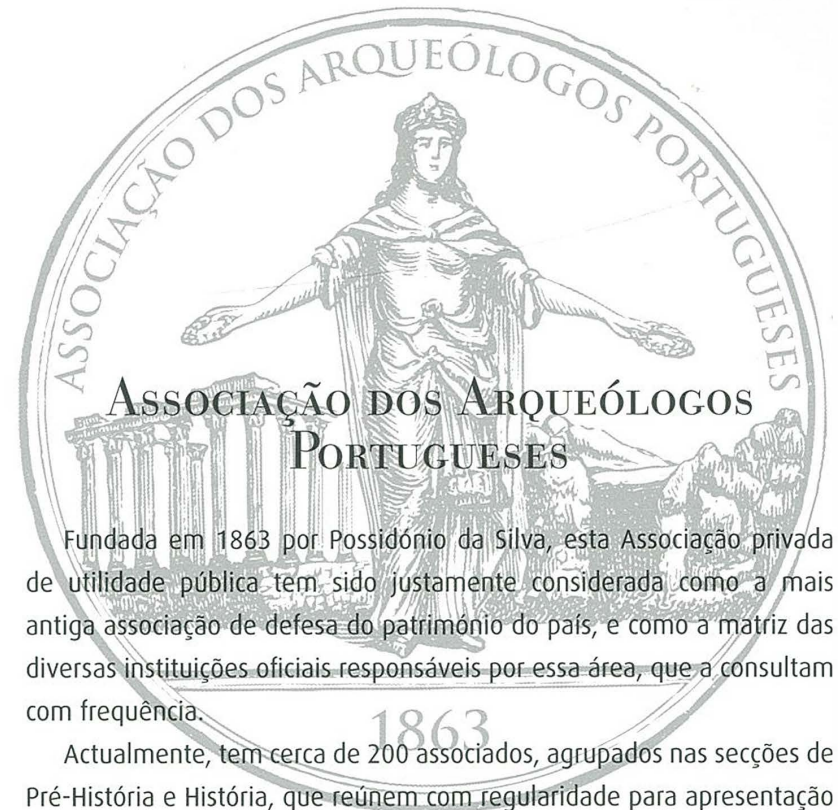
SILVA, J. Possidónio da - "Sarcófago de D. Afonso Sanches", *Boletim da Real Associação dos Architectos e Archeólogos Portugueses*, 2.ª série, vol. 3, Lisboa 1880-82, pp. 169-170.

Trabalhos de Arqueologia de Afonso do Paço (1929-1968) - Lisboa, Associação

dos Arqueólogos Portugueses, vol. I, 1970, vol. II, 1971.

VALDEZ, J. Ascensão - "Monumentos archeologicos de Chellas. Apontamentos para o catálogo descriptivo dos existentes no Museu do Carmo", *Boletim de Architectura e de Arqueologia*, tomo 8.º, 3.ª série, Lisboa, Real Associação dos Architectos Civis e Archeólogos Portugueses, 1898, pp. 55-59.

VORETZSCH, E. A. - "Esculturas Hindus em Portugal", *O Instituto*, vol. 73, Coimbra 1926, pp. 340-353.



ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES

Fundada em 1863 por Possidónio da Silva, esta Associação privada de utilidade pública tem sido justamente considerada como a mais antiga associação de defesa do património do país, e como a matriz das diversas instituições oficiais responsáveis por essa área, que a consultam com frequência.

Actualmente, tem cerca de 200 associados, agrupados nas secções de Pré-História e História, que reúnem com regularidade para apresentação de trabalhos das respectivas especialidades. Integra ainda a Comissão de Heráldica, que é a única entidade reconhecida oficialmente em matéria de heráldica autárquica, e a Comissão de Estudos Oisiponenses, que se dedica ao estudo da Arqueologia e História da cidade de Lisboa. Além das reuniões regulares, organiza colóquios sobre temas específicos, cujas actas são publicadas na sua revista *Arqueologia e História*, ou em volumes separados.

O Museu Arqueológico do Carmo, instalado desde 1864 nas ruínas da antiga igreja de N.ª S.ª do Carmo, fundada em 1389 por Nun'Alvares Pereira, faz parte integrante da Associação. Foi constituído com o objectivo de reunir inúmeras obras de interesse arqueológico, histórico e artístico que se encontravam em risco de destruição após a extinção das ordens religiosas, em 1834.

A profunda remodelação realizada entre 1999 e 2002 procurou conservar e valorizar o seu rico e variado acervo, e tornar mais acolhedora e frutuosa a visita deste espaço, a que ninguém fica indiferente.



Associação dos Arqueólogos Portugueses

