



MARÇO | 2025



Boletim ilustrado



M A R C O | 2 0 2 5

Ficha Técnica

Coordenação: Sandra Leandro

Autoria: João Gabriel Caia,
Francisco Bilou, Ricardo Pinto e Chaves,
José Alberto Gomes Machado, Sandra Leandro,
José M. Rodrigues,
Paulo Alves Pereira.

Design Gráfico: Mafalda Matias

Edição: Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.,
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, 2025

Edição on-line

ISSN: 3051-6617

Cada autor/a escolheu redigir com ou sem acordo ortográfico.



Boletim
ilustrado

ÍNDICE

Editorial: Cenáculo: Boletim Ilustrado	
— Uma publicação para a Felicidade Pública	
Sandra Leandro	4
A «Coleção do Hospital de Évora»: valorização arqueológica e de comunidade no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo	
João Gabriel Caia	7
As epígrafes modernas ao antigo do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: O escultor por detrás da epigrafia resendiana	
Francisco Bilou	27
«Espelhos do tempo, imagens da alma»: Considerações preliminares sobre alguns retratos e miniaturas retrato do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora)	
Ricardo Pinto e Chaves	42
Subleyras em Évora	
José Alberto Gomes Machado	63
Museu-Mulher: um tributo a Maria Alice Chicó (1913-2002)	
Sandra Leandro	72
Maria Alice Chicó	
José M. Rodrigues	92
Teatro no Museu — Um Projeto Site-Specific	
Paulo Alves Pereira e Sandra Leandro	94





CENÁ CULO: Boletim ilustrado



**Uma publicação para
a Felicidade Pública**

EDITORIAL

Abrir e fechar as portas de uma casa de conhecimento como é um Museu, não é suficiente para uma instituição cumprir as suas funções e ser um verdadeiro espaço de Cultura. A investigação e as propostas de carácter visual, sonoro, ou outras, são manifestações imprescindíveis para um lugar como este ser um organismo vivo. O primeiro número do Cenáculo: Boletim Ilustrado é a materialização de parte da investigação que se tem desenvolvido desde Abril de 2021 e que vem agora a lume, pois o tempo nos Museus é diferente do tempo que corre no mundo.

Desejámos que os artigos contemplassem épocas históricas e temas muito diversos e o que nos animou e anima é a vontade de pôr em comum e de forma acessível um conjunto de artigos sobre as colecções, as actividades ou a história do Museu. Ao coligir estes ensaios procurei que

estivessem representadas várias gerações de investigadores, com formações e olhares diversos. A responsabilidade dos conteúdos é, naturalmente, de cada autor/a.

Ao longo deste tempo, o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (MNFMC) tem proporcionado à comunidade um conjunto de acções de enriquecimento cultural com as diversas Exposições — a permanente e as temporárias; as conferências dos Ciclos «Estudos de Arte», «Fora de série», «Falar de Exposições»; as mesas-redondas «Onde está a Oficina?» e «Museu-Mulher», entre outras; as visitas orientadas dos Ciclos «A agulha e o dedal», «O que é o Renascimento?», «Ver o Museu», entre outras; as sessões «Poesia no Claustro» e «Cenáculo: Clube de Leitura», as oficinas designadas, já em 2025, como «Cenáculo: oficina», os concertos e as performances. Fazendo uso da imaginação, celebramos e programamos para si, caro/a leitor/a e visitante, o Dia Internacional dos Monumentos e Sítios, o Dia e a noite Internacional dos Museus, as Jornadas Europeias

de Arqueologia, as Jornadas Europeias do Património e outros dias do calendário que nos parecem relevantes.

Se a imensa maioria das actividades é programada e executada pelo e no Museu, também acolhemos propostas devidamente enquadradas se não colidem com a nossa programação. Delas fazem ou fizeram parte, entre outras, as Exposições Chiado, Carmo, Paris; a Feira do Livro de Évora; os Encontros Internacionais de Arte Jovem; a ÉV.EX. — Évora Experimental; a BIME — Bienal International de Marionetas de Évora.

É vital que desde crianças todos tomem contacto com estas casas comuns que são os Museus, e diversas Escolas de vários graus de ensino conhecem o nosso acolhimento. E levámos também o Museu para fora de portas.

Procurando ser um pólo de atracção para todos, o espírito que preside ao MNFMC incita, de facto, a uma cidadania participativa. O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo tem por missão gerir, salvaguardar, estudar, conservar

os bens que tem à sua guarda, bem como desenvolver e executar a política museológica nacional. Procura estimular o interesse e o conhecimento de públicos de diferentes origens e idades pela Arte, Arqueologia e Património material e imaterial e por temas que façam pensar e que sejam construtores de uma sociedade mais participativa e socialmente responsável.

De Março de 2021 a Março de 2025 foram muitas as transformações que o Museu atravessou e uma mudança de grande monta foi, sem dúvida, a alteração da sua tutela em Janeiro de 2024. Da Direcção-Geral do Património Cultural, o MNFMC transitou para a Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.. Desse facto caro/a leitor/a encontrará alguns reflexos nos artigos que se compilaram e pombos ao dispor de todos/as.

Do plano inicial que tracei para o Museu e retomando uma existência anterior, fazia parte este Cenáculo: Boletim Ilustrado que agora se publica, mesmo a fechar o Ano

Frei Manuel do Cenáculo. Tivemos a alegria de festejar o tricentenário do nosso patrono no MNFMC de 1 de Março de 2024 a 1 de Março de 2025, com a participação de muitos investigadores de várias áreas.

Quero ainda agradecer a todos os que me antecederam e quanto a este Boletim a todos os autores, aos membros da equipa do MNFMC e concretamente à Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E., por ter tornado possível a sua materialização digital. Que Frei Manuel do Cenáculo tão distinto e ilustre bibliófilo esteja radiante e que a expressão Felicidade Pública, para a qual trabalhamos todos os dias, encontre cada vez mais luz, vida e significado.

Sandra Leandro

Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

A «Coleção do Hospital de Évora»: valorização arqueológica e de comunidade no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

Detalhe de: Anta 1 da Loba. Fonte: Gonçalves, et al. (2005)



João Gabriel Caia

Estagiário da DGPC | Estagiário XXI |
no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo¹

INTRODUÇÃO Durante a década de 60 do século XX um grupo de trabalhadores do então Hospital Distrital de Évora, dinamizou várias incursões arqueológicas «amadoras» em diversas antas de Évora. Destas intervenções resultou um espólio de cerca de três centenas de objetos datados do neolítico final, suficientemente representativos do megalitismo existente na respetiva região, que ficou conservado no Hospital até ser, em 1989, incorporado no então Museu de Évora, agora Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (adiante designado por MNFMC).

A musealização da coleção impõe-nos um desafio importante: a sua valorização. Para tal teremos em conta o processo da sua incorporação e os usos científicos e culturais que lhe foram sendo dados, com vista a compreender

¹ Nota da coordenação: indicamos as funções atribuídas na época em que o autor redigiu o artigo que podem, como é o caso, não corresponder às actuais.

de que forma o museu tem moldado e transformado os objetos, formando uma relação entre estes e a comunidade. Neste momento a maioria da coleção encontra-se depositada nas reservas do MNFMC, e 14 objetos possíveis de serem vistos permanentemente por estarem cedidos à Câmara Municipal de Évora, em exposição no Núcleo Interpretativo do Megalitismo, inaugurado em 2016 no Convento dos Remédios. Nesse sentido, retirar peças das reservas do Museu, tornando-as mais visíveis, poderá ser uma consequência deste estudo se para tal existirem condições.

Sendo o nosso objeto de estudo a denominada “Coleção do Hospital”, pretendemos, a partir de uma visão de conjunto da mesma e da sua materialidade, dar a conhecer os resultados da investigação que realizámos. Que realidade arqueológica guarda? E qual a dinâmica de comunidade subjacente ao seu processo de musealização? Responderemos a estas questões a partir do que nos dizem os materiais, sobre ontem e hoje.

METODOLOGIA A nossa investigação decorreu em contexto de estágio profissional da Direção-Geral de Património Cultural (DGPC) no MNFMC, entre 8 de fevereiro de 2022 e 8 de novembro de 2022, sob breve orientação do Dr. António Alegria e de modo mais permanente da Dr.^a Maria do Céu Grilo, técnicos superiores do MNFMC. A escolha da «Coleção do Hospital» como objeto de estudo foi tida por proposta da Diretora do MNFMC, professora

Sandra Leandro, com intenção de aprofundar o seu conhecimento em conformidade com o projecto que delineou para o Museu.

Assim sendo, iniciamos a investigação definindo três principais métodos: inicialmente elaborámos em tabela excel um levantamento de todos os objetos do MNFMC inventariados como provenientes da «Coleção do Hospital», tendo por base a informação existente no portal Raiz | Bens culturais on line. De seguida, analisámos a literatura existente que incidia direta ou indiretamente nos materiais da coleção ou no conhecimento arqueológico relacionado, assim como investigámos a documentação de arquivo existente no Museu — designado por Arquivo Histórico do Museu de Évora (ARQHME) —, nomeadamente referente ao momento da incorporação da coleção, da qual se salienta um livro de atas do grupo que escavou os objetos e um inventário que o mesmo produziu. Por fim, trabalhámos num questionário a apresentar junto de participantes dos trabalhos arqueológicos que originaram a coleção, executado com o distanciamento necessário ao tratamento rigoroso da memória enquanto fonte sensível.

«ADMIRADORES DO ALENTEJO» | ORIGENS E RECOLHA ARQUEOLÓGICA DA COLEÇÃO Quando, em outubro de 1962, o grupo «Admiradores do Alentejo» se forma e inicia a sua prática arqueológica, já a arqueologia da região de Évora conhecia alguns desenvolvimentos importantes no



FIG. 1 ▶ O Grupo «Admiradores do Alentejo», cerca de 1960.

Fonte: Arquivo particular Lília Fidalgo

que ao estudo do megalitismo diz respeito. Merecedores de especial destaque, o casal alemão Georg e Vera Leisner (1870-1957 e 1885-1972, respetivamente) foram pioneiros na identificação e levantamento de antas da região a partir da década de 30. Fruto de uma longa estadia em Portugal, muito apoiada pelo Instituto de Alta Cultura, os Leisner inovaram na forma como, mediante a observação direta aliada ao desenho, à fotografia e à análise comparativa de fontes, se praticava arqueologia em Portugal e, em particular, para o estudo pré-histórico no Alentejo.

Desse labor resultou a publicação de obras como *Antas dos Arredores de Évora*, um inventário de 152 monumentos megalíticos situados nessa região, entre outras obras igualmente relevantes para outras regiões do sul ibérico. Este trabalho dos Leisner será uma referência para arqueólogos do megalitismo. José Pires Gonçalves (1908-1984), pelos trabalhos na zona de Reguengos, e Henrique Leonor Pina (1930-2018), em Évora, desenvolverão a partir dos Leisner novos contributos para o estudo do megalitismo, firmando-se como dois dos principais arqueólogos de referência para o Alentejo nos anos 60.

A dinâmica de conhecimento e prática arqueológica no Alentejo será coincidente com um desenvolvimento da disciplina em Portugal. É impossível abordar a arqueologia dos anos 60 sem recordar o esforço de que já vinha sendo feito para a consolidação da mesma nos currículos universitários enquanto disciplina científica e, inclusive, para a sua internacionalização, pelo menos a partir do I Congresso Nacional de Arqueologia². Ou seja, parecem mais distantes as dinâmicas de colecionismo arqueológico do período entre a segunda metade do século XIX — sobretudo a partir da criação da Sociedade Archeologica Lusitana, em 1850,

² Cf. MARTINS, Ana Cristina — «O 1º Congresso Nacional de Arqueologia (1958) entre a internacionalização da ciência e o internacionalismo científico». In SALGUEIRO, Ângela et al. (eds.) — *Internacionalização da Ciência. Internationalismo Científico*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014, p.193-206.

mas sem esquecer o pioneirismo prévio de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814)³ — e o alvor do XX, assentes na ação de eruditos que, perante um parco enquadramento institucional e legal e recorrendo a diferentes atores das comunidades locais, começam a formar as principais coleções arqueológicas nacionais, como sucede com Teixeira de Aragão (1823-1903), Estácio da Veiga (1828-1891) ou Leite de Vasconcelos (1858-1941)⁴. Assim parece, mas a origem da «Coleção do Hospital de Évora» comprova a inexistência de tais linearidades na história.

Quintino Lopes (1917-2012), então administrador do Hospital Distrital de Évora, reuniu um grupo de trabalhadores e trabalhadoras da secção de contabilidade e organizou um grupo que, aos fins-de-semana, se dedicou a visitas culturais a diferentes sítios com património edificado do distrito de Évora. Foi no contexto dessas viagens de lazer que ocorreram as incursões arqueológicas que permitiram reunir um espólio de mais de três centenas de objetos. De acordo com o próprio grupo, as intervenções arqueológicas apenas sucedem em sítios que já «haviam sido explorados pelo casal «Leisner»». ⁵. Os membros do grupo que entrevistámos admitem não se recordar do motivo certo que levou Quintino Lopes a promover as incursões, contudo admitem que o mesmo tinha interesse pela arqueologia, conhecia o trabalho dos Leisner e «era amigo do Dr. Pina»⁶. Destas escavações surge um inventário que sistematizava todos os objetos recolhidos, estruturado em

quatro colunas: nº de ordem; designação; material; procedência. Além disso, também se procurou reger de acordo com os parâmetros associativos e, para o efeito, produziu um livro de atas onde registava descritivamente as reuniões ocorridas, isto é, as visitas organizadas.

A primeira visita do grupo decorre no dia 14 de outubro de 1962 a um sítio que até ao momento não tinha sido associado a esta Coleção: a Herdade da Comenda Grande, próxima de Arraiolos. O motivo dessa visita prendeu-se com o objetivo de confirmar a existência de «um castelo do qual restam apenas algumas ruínas»⁷. Ignoramos a que «castelo» se refere o grupo, porém essa intervenção nas ruínas resulta na recolha do primeiro objeto que inaugura o inventário do grupo: um machado, que trataremos mais pormenorizadamente adiante. Com o registo dessa visita em ata ficam também registados os membros do grupo. São eles: Dr. Quintino Lopes; Joaquim Inácio Calhau; Manuel Joaquim Luis Teixeira; António

³ Cf. FABIÃO, Carlos — «Para a história da arqueologia em Portugal». In Penélope. N°2. Lisboa: Cooperativa Penélope, Fazer e Desfazer a História, (1989) 10-26.

⁴ Cf. PEREIRA, Elisabete J. Santos — *Colecionismo Arqueológico e Redes de Conhecimento: atores, coleções e objetos (1850-1930)*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2018, p.305-314.

⁵ ARQHME/BE/06, past.1. Correspondência de Quintino Lopes recebida a 01-02-1990.

⁶ Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das pessoas entrevistadas.

⁷ ARQHME/BE/06, past.1. Livro de atas do Grupo «Admiradores do Alentejo», entrada de 14-10-1962.

Mário Pinheiro Fidalgo; Similiano José de Oliveira; António Joaquim dos Santos; Carlota dos Anjos Teixeira; Graciete Augusta Zambujo Fidalgo; Joana Augusta Lopes e Maria Garcia Lopes. Apesar de não ter ficado registado nas atas, sabemos pelas entrevistas realizadas a Graciete Fidalgo e Joana Lopes que por vezes também se encontravam nas escavações os filhos de alguns dos membros do grupo. O contexto de convívio era imensamente importante no desenvolvimento destes trabalhos e as relações sociais que aqui a arqueologia estimulava resulta em fins-de-semana vividos em comunidade, sobretudo aquando das escavações na Herdade da Loba, cujo proprietário, o Sr. Calhau, fornecia o almoço ao grupo.

Será na segunda visita, a 23 de outubro, que se define o nome do grupo. «Admiradores do Alentejo» foi a sugestão aprovada por unanimidade entre os presentes, acrescentando-se aos presentes na primeira reunião os seguintes membros: Augusto Pascoal Teixeira, Ramiro António Rosmaninho, Baltazar Fernando Recto Pereira, Maria dos Anjos Silva, Maria da Conceição Palma Mendes e Mónica Reis da Silva. Será ainda nesta reunião que se estrutura o grupo, nomeando Quintino Lopes como presidente. Estando o grupo em pleno funcionamento as reuniões, isto é, visitas e incursões arqueológicas, multiplicam-se, sendo o Hospital o ponto de encontro e o carro de Quintino Lopes o meio de transporte. A dinâmica social subjacente a estas visitas fica bem expressa na seguinte declaração de Graciete Lopes:

E outras vezes o Dr. Quintino levava-nos... tinha um Volkswagen para um máximo de 5 pessoas, mas chegavam a ir 10... até iam alguns no porta-bagagens! Muitas vezes ia-nos buscar para nos mostrar algum sítio, uma paisagem bonita do Alentejo. Toda a gente gostava do Dr. Quintino! Não era um passeio qualquer, tudo tinha um valor, tudo tinha um significado, havia preocupação pelos conhecimentos. E os gaiatos adoravam-no!⁸

Simultaneamente, a presença de Henrique Leonor Pina enquanto conselheiro científico do grupo intensifica-se, seja por via da doação de livros ou pela ativa presença em alguns dos trabalhos arqueológicos, que dirige. Até 3 de fevereiro de 1965, data da última reunião do grupo, serão realizadas intervenções arqueológicas em diversas antas, apesar de admitirem ter visitado mais do que aquelas que propriamente escavaram — «a gente visitou as antas todas aqui da região»⁹. Efetivamente, no Livro de Atas (ver **TABELA 1**) encontramos registo de muito mais sítios arqueológicos visitados do que as antas que se confirma terem escavado.

⁸ Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

⁹ Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

TABELA 1

Visitas registadas no Livro de Atas do Grupo «Admiradores do Alentejo»

Designação	Tipo de referência	Data de registo
Herdade da Comenda Grande	Recolha de objetos	14/10/1962
Anta da Herdade da Loba (ou Anta da Machoqueira)	Escavação	30/10/1962
Área de Borba	intenção de visita	30/10/1962
Anta na estrada de Viana do Alentejo	intenção de visita	30/10/1962
Anta de Cabacinhitos	Escavação	17/11/1962
Anta na estrada de Viana do Alentejo	Recolha de objetos	17/11/1962
Anta da Herdade da Loba	Escavação	17/11/1962
Anta da Herdade da Loba	Escavação	31/12/1962
Herdade da Comenda Grande	Escavação	31/12/1962
Anta de Cabacinhitos	Escavação	31/12/1962
Estância romana na estrada Évora-Redondo	Visita	31/12/1962
Herdade da Oliveira (dois recintos fortificados)	Visita	31/12/1962
Herdade das Cabanas (recinto fortificado)	intenção de visita	31/12/1962
Anta de Cabacinhitos	Escavação	23/02/1963
Teatro Romano de Mérida	Visita	23/02/1963
Estância na Herdade das Atafonas	Visita	23/02/1963
Gruta de Santiago do Escoural	Visita	13/08/1963
Moinho do Freixial	Visita	13/08/1963
Herdade do Sousa	Visita	13/08/1963
Herdade do Cortiça	Visita	13/08/1963
Museu Arqueológico de Córdova	Visita	13/08/1963
Herdade de Carneirinhos	Recolha de objetos	17/09/1963
Herdade Vale Diogo	Recolha de objetos	17/09/1963
Anta de Cabacinhitos	Recolha de objetos	17/09/1963
Anta da Herdade da Loba	Recolha de objetos	17/09/1963
Anta da Herdade da Loba	Recolha de objetos	12/11/1963
Anta de Cabacinhitos	Escavação	12/11/1963
Madrid	Visita	12/11/1963
Toledo	Visita	12/11/1963
Ávila	Visita	12/11/1963
Herdade do Barrocal	Visita	18/03/1964
Anta da Mitra	Escavação	18/03/1964
Museu Arqueológico de Badajoz	Visita	18/03/1964
Anta 2 da Mitra	Escavação	03/04/1964
Herdade das Romeiras	Recolha de objetos	03/02/1965

Questionadas pelo motivo do fim das reuniões do grupo, as entrevistadas recordam a diminuição de disponibilidade, seja por necessidades familiares, seja pela mudança de Henrique Leonor Pina para o Porto. De acordo com Quintino Lopes, em correspondência enviada à nova administração do Hospital de Évora no período da incorporação da coleção no então Museu de Évora, a decisão de suspensão dos trabalhos deveu-se a uma questão ética:

Se os achados que íamos juntando eram constituídos por instrumentos de trabalho, míticos e outros; e se, seria fácil, aos vivos, coevos desses cadáveres, extrai-los dos locais em que se encontravam e utilizá-los em proveito próprio, e não o faziam, então que razão nos assistia para violar esta situação?¹⁰

Independentemente de qual questão tivesse tido mais peso, o certo é que o grupo suspende mesmo atividades e decide dar como destino ao espólio a sua conservação no próprio Hospital, após a implementação de novas vitrines para o efeito. Na entrevista que realizámos, Graciete Fidalgo, dirigindo-se a Joana Lopes (que posteriormente casa com Quintino Lopes), afirma: «Primeiro estavam dentro de caixas, depois o teu marido mandou o carpinteiro do hospital fazer as vitrines e aí se fez a biblioteca, porque o Hospital não tinha biblioteca»¹¹.

Ou seja, a Coleção, por iniciativa e única decisão do seu principal dinamizador, Quintino Lopes, terá um sítio próprio criado de raiz, dentro do Hospital. Aí ficará, entre

1965 e 1989, 24 anos depositada até ser incorporada no então Museu de Évora. Durante este período temos uma completa zona cinzenta na história desta coleção, visto que «não era acessível a ninguém»¹². Fossem utentes ou até outros trabalhadores do Hospital, não eram muitas as pessoas que tinham conhecimento da mesma. Na verdade, e quanto aos que tinham conhecimento, sobretudo médicos, compreendemos haver um certo distanciamento entre os mesmos e os membros do Grupo — «até achavam que a gente não regulava bem para andar aos domingos a escavar»¹³ —, o que nos permite verificar as diferentes perspetivas que os objetos suscitavam, não sendo a sua valorização histórica completamente unâmire.

O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DA COLEÇÃO

Não obstante a sua inacessibilidade e ausência de divulgação institucional no Hospital, o certo é que a Coleção não era uma completa desconhecida na comunidade eborense.

¹⁰ ARQHME/BE/06, past.1. Correspondência de Quintino Lopes recebida a 01-02-1990.

¹¹ Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

¹² Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

¹³ Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

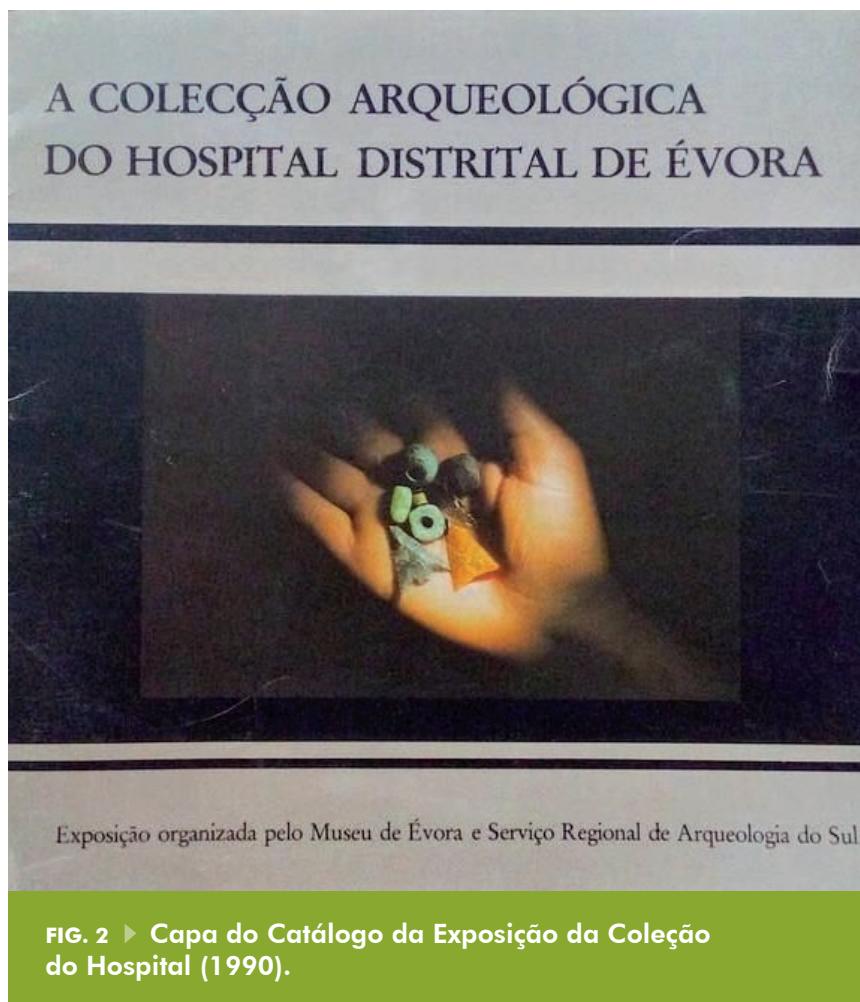
O facto de, após o 25 de abril, já existir um enquadramento institucional e legal consolidado para a arqueologia em Portugal revela-se determinante. No decorrer dos anos 80 o Hospital de Évora, com nova administração, encontra-se em alterações internas e procura dar um destino legalmente sustentável ao espólio que guarda. Será a partir dessa dinâmica que, em 1989, a então denominada Comissão Instaladora do Hospital de Évora, por via do então Serviço Regional de Arqueologia do Sul do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), procede à transferência da Coleção para o Museu de Évora.

No dia 13 de julho de 1989, data oficial da incorporação, o Museu de Évora descreve brevemente a Coleção que recebe: Trata-se sobretudo de cerâmicas, machados de pedra polida, pontas de seta em sílex e placas de xisto decoradas, provenientes de diversas antas dos arredores de Évora, a maior parte das quais haviam já sido identificadas pelo casal Leisner nos anos 40¹⁴.

O processo de musealização da Coleção inaugura um novo ciclo na vida da mesma. Primeiramente, pelo processo de tratamento e divulgação de que beneficia. O diretor do Museu de Évora de então, Dr. José Teixeira, procura conhecer melhor a Coleção e é nesse sentido que solicita a Quintino Lopes toda a informação que tenha sobre a mesma.

¹⁴ ARQHME/C/02 (relatórios de atividades), past.1. (1943-1997).

Este contacto entre o Museu que recebe a Coleção e os atores que atuam na recolha arqueológica é um acontecimento importante. Não estando já o Grupo «Admiradores do Alentejo» envolvido ativamente na decisão da transferência da Coleção para o Museu, conforme recordam



os próprios¹⁵, será apenas devido à iniciativa do Dr. José Teixeira que a documentação do Grupo, como o livro de atas e o inventário, chega ao Museu, permitindo assim um melhor conhecimento da Coleção. Além disso, e conforme consta no Relatório de Atividades de 1989 do Museu de Évora, é firmado com o Serviço Regional de Arqueologia do Sul «uma plataforma de colaboração para o estudo da coleção com o objetivo de realizar uma exposição de testemunho público da doação e de apresentação do conjunto à população e aos especialistas»¹⁶.

A exposição em questão será inaugurada por ocasião do Dia Internacional dos Museus de 1990, 18 de maio. Esta exposição teve um caráter itinerante de alguma importância, circulando em Monsaraz, Redondo, Portel e ainda na Escola Secundária Gabriel Pereira, em Évora¹⁷. Em carta endereçada ao Presidente do IPPC, o Dr. José Teixeira sublinha o principal objetivo desta exposição: «procurar

demonstrar que os organismos culturais preparam o material que lhes é confiado de uma maneira científica e com objectivos culturais»¹⁸. Ou seja, a Coleção será utilizada também com a finalidade de sensibilização da salvaguarda do património arqueológico da região, procurando demonstrá-la como um bom exemplo a seguir. O sucesso da exposição da Coleção resulta numa boa cobertura mediática, com presença em vários jornais regionais e em alguns nacionais, como o *Diário de Notícias*, e, finalmente, na publicação de um catálogo (ver FIG.2) que, até ao momento, é o único trabalho publicado que aborda a Coleção na sua globalidade, ainda que de forma sucinta e no sentido de uma síntese do megalitismo alentejano, com autoria de António Carlos Silva e de Rui Parreira, do então Serviço Regional de Arqueologia do Sul.

Assim sendo, a musealização da Coleção permitirá um enquadramento institucional determinante para o estudo da mesma. Desde o momento da exposição e até então a Coleção tem estado conservada nas reservas do, hoje, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, o conhecimento do seu valor arqueológico tem incrementado, seja por via da integração dos seus objetos em projetos de investigação, beneficiando de perspetivas comparativas¹⁹, seja pela maior divulgação junto da comunidade eborense, sobretudo com a cedência de 14 objetos à Câmara Municipal de Évora, para exposição no Núcleo Interpretativo do Megalitismo, inaugurado em 2016 no Convento dos Remédios.

¹⁵ ARQHME/BE/06, past.1. Correspondência de Quintino Lopes recebida a 01-02-1990; Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

¹⁶ ARQHME/C/02 (relatórios de atividades), past.1. (1943-1997).

¹⁷ ARQHME/C/02 (relatórios de atividades), past.1. (1943-1997).

¹⁸ ARQHME/BE/06, past.1. Correspondência de Quintino Lopes recebida a 01-02-1990.

¹⁹ Como sucedeu com o projeto PLACA NOSTRA. Cf por exemplo, GONÇALVES, Victor S.; PEREIRA, André; ANDRADE, Marco — «As notáveis placas votivas da Anta de Cabacinhitos (Évora)». In *Revista Portuguesa de Arqueologia*. VI.8. Nº1. Lisboa: IGESPAR, (2005) 43-109.

CARACTERIZAÇÃO DA COLEÇÃO Vejamos então esse valor arqueológico. No que diz respeito ao levantamento que elaborámos, este permite-nos ter uma visão global da coleção, no que às suas características diz respeito. Assim, podemos afirmar que estamos a abordar um universo de 315 objetos que se encontram incorporados no MNFMC. Como podemos perceber pelo Gráfico 1, a Anta que mereceu mais atenção do grupo — ou pelo menos a que mais espólio forneceu — foi a Anta 2 da Herdade da Mitra, de onde vieram 159 dos 315 objetos, cerca de metade. Segue-se a Anta 2 da Herdade da Loba com 74 objetos, a Anta dos Cabacinhitos com 49, a Anta 1 da Herdade da Loba com apenas 2 e, finalmente, 31 objetos inventariados com proveniência desconhecida. Estas antas situam-se todas nos arredores de Évora, área geográfica onde se delimitava a ação do grupo.

Relativamente aos objetos que formam a coleção, encontramos 5 tipos de objetos que ultrapassam os 20 exemplares, sejam inteiros ou fragmentados. Conforme observamos na tabela 1, que nos apresenta a diversidade de objetos nas suas diferentes quantidades, a maioria da coleção é formada por ídolos-placa, 103, cerca de um terço da coleção, seguidos de 50 cerâmicas, 41 pontas de seta, 29 lâminas e 27 machados, para nomear apenas os tipos de objetos mais representados. Além destes, os restantes objetos que integram a coleção são característicos de um típico espólio proveniente de um contexto funerário do

neolítico, albergando fragmentos ósseos, enxós, micrólitos, percutores, polidores, entre outros associados à vida social e económica da(s) comunidade(s) sepultada(s).

A predominância de ídolos-placa, que constituem um terço de uma Coleção que abrange diferentes sítios arqueológicos, atesta a relevância da criação artística “místico-religiosa” nas sociedades pré-históricas da região de Évora, concretamente durante o Neolítico final, entre 4000 a.C. a 3000 a.C. Esta criação, por conseguinte, admite uma maior complexidade nos ritos funerários praticados, profundamente singular no sul ibérico²⁰.

Trataremos de seguida, com mais detalhe, cada um dos sítios arqueológicos associados à Coleção, assim como o que alguns dos seus objetos nos podem contar sobre o valor da mesma.

TABELA 1
Distribuição da Coleção do Hospital
por proveniência dos seus objetos

Proveniência	Quantidade inventariada
Anta de Cabacinhitos	49
Anta 2 da Herdade da Mitra	159
Anta 2 da Herdade da Loba	74
Anta 1 da Herdade da Loba	2
Desconhecido	31

²⁰ SILVA, Armando Coelho Ferreira da; RAPOSO, Luís; SILVA, Carlos Tavares da — *Pré-História de Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p.175.

TABELA 2
Distribuição da Coleção do Hospital
por tipo de objeto

_tipo de objeto (inteiro ou fragmentado)	Quantidade inventariada
Báculo	2
Cerâmicas (vasos, pratos, taças, asas)	50
Conjunto de Fragmentos Ósseos	3
Conta	12
Elemento de mó manual	1
Enxó	9
Enxó votiva	1
Escopro	1
Fragmento de carvão (?)	1
Fragmento de Metal	1
Geométrico	1
Ídolo-Placa	103
Lamela	1
Lâmina	29
Machado	27
Microburil	1
Micrólito	5
Moente	1
Núcleo	7
Objeto Indeterminado (?)	2
Pendente	2
Percutor	9
Polidor	5
Ponta de Seta	41
Total	315



FIG. 3 ▶ Anta de Cabacinhitos. Fonte: Gonçalves, et al. (2005)

OS ESPAÇOS DA COLEÇÃO A Anta de Cabacinhitos, com o Código Nacional de Sítio (CNS) 1991, localiza-se na freguesia de São Manços e São Vicente do Pigeiro. Tem uma câmara poligonal alongada (2,60m x 2,35m), seis esteios em granito e uma altura de cerca de 1,60m. Do corredor apenas se encontram visíveis dois esteios. Com uma dimensão mais reduzida, é a única anta de onde o ídolo-placa não é o tipo de objeto mais representado, lugar ocupado pela ponta de seta, com 17 exemplares recolhidos.

TABELA 3**Anta de Cabacinhitos - tipos de objetos**

Tipo de objeto (inteiro ou fragmentado)	Quantidade inventariada
Ponta de seta	17
Ídolos-placa	12
Lâmina	8
Machado	5
Micrólito	5
Percutor	2

TABELA 4**Anta 2 da Loba - tipos de objetos**

Tipo de objeto (inteiro ou fragmentado)	Quantidade inventariada
Ídolos-placa	22
Conta	12
Lâmina	11
Cerâmica	7
Machado	4
Enxó	3
Fragmentos ósseos (animal)	3
Percutor	2
Ponta de seta	2
Núcleo	2
Polidor	1
Moente	1
Fragmento de metal	1
Elemento de mó manual	1
Báculo	1
Objeto indeterminado	1

**FIG. 4 ▶ Anta 2 da Herdade da Loba.** Fonte: Silva, Parreira (1990)

A Anta 2 da Herdade da Loba (também conhecida por Monte da Machuqueira), com o CNS 22969, localizada na freguesia de Nossa Senhora de Machede, é a que em pior estado se encontra, apesar de ter sido importante fonte de espólio. Aliás, o estado de destruição é tal que atualmente a sua localização é tarefa quase impossível. A fotografia publicada em 1990 no Catálogo da Exposição é a última em que ainda se vislumbram resquícios da sua monumentalidade megalítica. No que concerne ao seu espólio,



FIG. 5 ▶ Anta 1 da Loba. Fonte: Gonçalves, et al. (2005)



FIG. 6 ▶ Anta 2 da Mitra. Fonte: MNP, E.P.E.

apresenta uma diversidade de objetos, ainda que maioritariamente em poucas quantidades. Destacamos, essencialmente, o facto de ser a única anta a fornecer contas de colar à Coleção, assim como um báculo, permitindo uma análise diferenciada à sociedade que estaria aí sepultada.

No mesmo território situa-se ainda outra anta, a designada Anta 1 da Herdade da Loba, que o Grupo apenas superficialmente terá explorado. Com o CNS 22968, esta anta, ao contrário da anterior, preserva-se em melhor estado. Da mesma foram apenas recolhidos dois objetos idê-

ticos: um fragmento superior de um ídolo-placa (ME 5145) e um fragmento inferior de outro ídolo-placa (ME 5147).

Finalmente, temos a Anta 2 da Herdade da Mitra, com o CNS 14633, situada na freguesia de Nossa Senhora da Tourega e Nossa Senhora de Guadalupe, Concelho de Évora. Sendo a que mais objetos originou para a Coleção, a atenção que lhe dedicamos redobra no que concerne ao número de ídolos-placa e cerâmicas, muito superior aos das restantes antas, revelando um enorme potencial de estudo da dimensão da sociedade aí sepultada.

TABELA 5
Anta da Mitra - tipos de objetos

Tipo de objeto (inteiro ou fragmentado)	Quantidade inventariada
Ídolos-placa	67
Cerâmica	36
Ponta de seta	22
Lâmina	9
Machado	7
Núcleo	3
Polidor	3
Enxó	2
Percutor	2
Pendente	2
Lamela	1
Microburil	1
Geométrico	1
Objeto indeterminado (discoidal de granito)	1
Fragmento de Báculo	1
Fragmento de carvão	1

Além disso, por estar situada em atual propriedade da Universidade de Évora, é a anta que mais consecutivamente tem sido trabalhada, com mais espólio a ter sido recolhido após escavações arqueológicas enquadradadas no Laboratório de Arqueologia Pinho Monteiro, e em contextos de aulas de campo para estudantes da área.

NOVAS ANTAS, PROVENIÊNCIAS (DES)CONHECIDAS?

O número de objetos inventariados com proveniência desconhecida foi uma interrogação inquietante desde o

índice do nosso estudo, principalmente porque pretendíamos também contribuir para a inventariação da Coleção. Com efeito, procedemos a uma análise atenta ao momento da incorporação dos objetos, normalmente o principal período da vida onde se consegue obter mais informação. A consulta do inventário elaborado pelo grupo revelou-se, pois, fundamental, uma vez que permitiu o essencial cruzamento de fontes. Neste verificámos a existência de dois lugares indicados como procedência de objetos que até então não tinham sido associados à Coleção. Cruzando o inventário elaborado pelo grupo, o inventário elaborado pelo Museu e o estudo material dos objetos, conseguimos elaborar três hipóteses de objetos com proveniência agora conhecida. Para tal foi também fundamental a preservação da memória do objeto que ocorreu no momento da sua incorporação no Museu, visto que as inscrições antigas, realizadas pelo Grupo, não foram apagadas.



FIG. 7 ▶ O possível Machado da Herdade da Comenda Grande (ME 7711). Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Em primeiro lugar, justamente o objeto que nos surge em primeiro no inventário do Grupo: um machado do Castelo na Herdade da Comenda Grande. Após uma análise material aos 20 machados da Coleção, identificámos existir apenas um cuja inscrição antiga se associa a uma abreviatura desse local: o Machado ME 7711, com a inscrição HCG. É, de resto, o único objeto da Coleção que tem essa inscrição, correspondendo com o único aparecimento dessa proveniência no inventário do Grupo. Sendo um machado de rocha diorítica, é de assinalar que o tratamento profissional deste objeto aquando da sua incorporação permitiu uma evolução do seu conhecimento material, porque antes tinha sido inventariado como de anfibolito (aliás, o material mais comum em machados deste período).

Em segundo lugar, identificámos outro lugar de provéniencia até aqui estranho à Coleção: Anta 85 — Azinheiras. Esta designação surge logo no segundo objeto inventariado pelo Grupo. Recordando o papel da circulação de conhecimento para os trabalhos do Grupo, foi por via da consulta da obra dos Leisner que conseguimos identificar que esta Anta 85, por ser esse o número de entrada no inventário dos Leisner²¹, se trata da Anta da Herdade das Azinheiras, atualmente com o CNS 25582. É, inclusive, a



FIG. 8 ▶ O Machado de granito das Azinheiras (ME 7702).

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

anta com uma designação mais próxima que consta na Carta Arqueológica do Concelho de Évora.

Este segundo objeto é, mais uma vez, um machado, que entendemos tratar-se do Machado ME 7702, por ter em si a inscrição antiga AZN/2//3. Neste, e mais uma vez, o tratamento profissional durante a incorporação no Museu permite verificar que não se trata de mais um machado de anfibolito, conforme inventariado pelo Grupo, mas sim um machado de granito, o único deste material na Coleção e raro no panorama global da região. A atribuição pelo Grupo de anfibolito a todos os machados, sem uma análise mais cuidada, prende-se, primeiro, por terem conhecimento que a esmagadora maioria dos machados deste período são desse material, e, em segundo, pela ausência de saber e de meios que possibilitessem uma análise geológica perfeita.

²¹ LEISNER, Georg; LEISNER, Vera — *Antas dos Arredores de Évora*. Évora: Nazareth, 1949.

Por fim, a inventariação pelo Grupo, na entrada 192, de um percutor também proveniente da Anta 85 — Azinheiras, conduziu-nos a uma análise material aos 9 percutores da coleção, identificando um, o ME 7718, com a mesma inscrição antiga AZN preservada. Este objeto é particularmente raro, visto ser o único percutor da Coleção de granito, contrariamente aos restantes de quartzito.

Desta forma conseguimos reduzir os objetos com proveniência desconhecida para 28. Desses, todos preservam abreviaturas antigas, mas as suas inscrições são mais genéricas — ATE ou ARE (presumimos abreviar Anta dos Arredores de Évora) — e não correspondem diretamente a novos lugares de proveniência inscritos no inventário do Grupo. Assim, a sua melhor inventariação exigiria uma investigação mais profunda de cada um deles, provavelmente com estudos comparativos a outras coleções, inexequível tendo em conta os nossos objetivos e arco temporal previsto. De qualquer modo, fica patente pela investigação que conseguimos fazer o potencial de estudo que a Coleção do Hospital ainda guarda.



Fig. 9 ▶ O Percutor de granito das Azinheiras (ME 7718). Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

OS PROTAGONISTAS DA COLEÇÃO: ANÁLISE MATERIAL AOS OBJETOS MAIS SINGULARES

As singularidades de alguns objetos concedem um valor patrimonial acrescido à coleção no contexto museológico em que se inserem. Não se destinando este estudo a uma abordagem individual de um único objeto, mas antes a uma abordagem de conjunto à Coleção, salientamos apenas três exemplos reveladores da qualidade da mesma.

Em primeiro lugar, o único Báculo (ME 5151) do MNFMC que se conseguiu reconstituir na íntegra (o ME 6380 que integra a exposição permanente proveniente da Anta Grande do Zambujeiro, ainda que colado, tem fragmentos em falta na zona superior). Proveniente da Anta 2 da Herdade da Loba, além do seu ímpar estado de conservação, é também um dos poucos do Museu (assim como um dos poucos da realidade da região) produzido em xisto e com 14 bandas com padrões triangulares sucessivos, sem separadores no cabo, destacando-se assim de

outros exemplares conhecidos no Alentejo²². Mede 28 cm

²² GONÇALVES, Victor S.; PEREIRA, André; ANDRADE, Marco — «As placas de xisto gravadas e o báculo recolhidos nas duas Antas da Loba (N. S^a de Machede, Évora)». In Revista Portuguesa de Arqueologia, VI.8. N^o2. Lisboa: IGESPAR, (2005) 5-53.



FIG. 10 ► Báculo (ME 5151). Fonte: Raiz | Bens culturais on line/ Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

de altura, 12,5 cm de largura e 0,7 cm de espessura. De simbolismo raro, permite-nos presumir uma sociedade hierarquizada sepultada naquele território²³. Atualmente integra o conjunto de objetos cedidos para exposição no Núcleo Interpretativo do Megalitismo da Câmara Municipal de Évora, situado no Convento dos Remédios.

Em segundo lugar interessa-nos destacar a Lâmina ME 7640, proveniente da Anta 2 da Herdade da Mira. É da Coleção do Hospital que surge a maior lâmina que o museu guarda. Em sílex cinzento-claro, levemente arqueada, mas com bordos retilíneos, esta lâmina apresenta-se com 25,1 cm de comprimento, destacando-se das lâminas existentes no MNFMC e provenientes de outros sítios do megalitismo alentejano por ter sobrevivido quase na íntegra (apenas com uma fratura).



FIG. 11 ► Lâmina (ME 7640).
Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Nesta medida é reveladora da capacidade técnica da sociedade aí sepultada.

Finalmente, é imprescindível salientar o tipo de objeto mais presente na Coleção: o ídolo-placa. Particularmente, abordamos aqui o ídolo-placa ME 5138. Proveniente da Anta de Cabacinhitos, esta placa de xisto possui características notáveis, por singularidade, em comparação com os restantes ídolos. Mede 21,5 cm de altura, 10,7 cm de largura e 0,4 cm de espessura. Com presença de decoração bifacial e com geometrias quase simétricas que aludem a elegância antropomórfica, sobretudo nas formas que separam a parte superior do objeto. As placas de xisto, cuja distribuição geográfica se concentra maioritariamente no sul ibérico e, especificamente, na zona de Évora²⁴, transportam consigo um significativo valor patrimonial. Normalmente associadas ao ritual funerário, enquanto culto da deusa-mãe necessário para a conclusão da transição entre o mundo dos vivos e dos mortos, os seus padrões decorativos têm sido alvo de várias teorias explicativas, quer por

²³ CARDOSO, João Luís — «Os «báculos das sociedades agropastoris do Sul do território português (último quartel do 4º milénio/inícios do 3º milénio a. C.).» In *Ídolos: olhares milenares. O Estado da Arte em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Museu Nacional de Arqueologia, 2021, p.171-199

²⁴ ROCHA, Leonor — «Tributos aos deuses: Os ídolos em contextos funerários da Pré-História recente no Sul de Portugal». In *Ídolos: olhares milenares. O Estado da Arte em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Museu Nacional de Arqueologia, 2021, p.251-267.



Fig. 12 ▶ Ídolo — placa (ME 5138).

Fonte: Raiz | Bens culturais on line/Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

uma representação antropomórfica mais explícita, quer pela correspondência de padrões a níveis geracionais e de comunidade, permitindo identificar a pessoa sepultada²⁵. Seja como for, a quantidade expressiva de placas de xisto na Coleção, aliada à qualidade de conservação das mesmas e ao seu valor intrínseco para a compreensão das sociedades pré-históricas da Península Ibérica, devem-nos convencer de como a Coleção do Hospital pode contribuir para um melhor estudo deste fenômeno material.

“MUSEU-COMUNIDADE”: CONCLUSÕES E POTENCIALIDADES O desafio de investigar uma Coleção com 315 objetos e extrair algo realmente útil dessa investigação permitiu-nos orientar os eixos de análise que abordamos. Naturalmente, perante o vasto universo que demonstrámos de hipóteses que esta Coleção nos abre, entendemos que uma investigação que permitisse valorizar a mesma na sua globalidade, sem correr o risco de simultaneamente perder profundidade, deveria corresponder com um objetivo claro: devolver à comunidade o que a mesma entregou e apoiou. Ou seja, perante a dinâmica de comunidade subjacente ao processo de recolha arqueológica da Coleção e perante a realidade arqueológica que esta nos concede, em que medida a Coleção do Hospital mantém a sua pertinência e de que forma o Museu a pode estimular? Estreitamos então esta questão noutra mais objetiva: porquê “do Hospital”?

Ao contrário de outras coleções arqueológicas que ficam designadas após o nome do lugar arqueológico de onde provém, ou do colecionador que as lega, a presente Coleção é designada após o sítio onde ficou guardada. Fossem trabalhadores de outro sítio e provavelmente seria esse sítio a dar o nome à Coleção. Isto é, a própria designação

²⁵ LILLIOS, Katina T. — «Creating Memory in Prehistory: the Engraved Slate Plaques of Southwest Iberia». In VAN DYKE, Ruth; ALCOCK, Susan (eds.) — *Archaeologies of Memory*. New Jersey: Wiley, 2008, p.129-150.

da Coleção sublinha uma relação com a comunidade local, por via de uma das suas instituições.

Por outro lado, a relação com a comunidade também se poderá fazer pelo autêntico espelho arqueológico da região que a Coleção constitui. Na medida em que abrange diferentes lugares arqueológicos e conserva alguns dos objetos mais raros desse passado comum, com a demonstrada potencialidade de incrementar conhecimento se ainda mais investigada for, a Coleção do Hospital tem um peso importante para a compreensão histórica das sociedades do neolítico final que habitaram a atual região de Évora.

Além disso, e como tentámos apresentar, as diferentes fases de vida desta Coleção e, especificamente, dos seus objetos, permitiram várias camadas interpretativas e de relação de afetividade possíveis de explorar. Conforme Alberti afirma: «The impact of arriving at the museum on the meaning and value of the object could work in different ways»²⁶. Ocorre essencialmente a transformação do objeto, com memória preservada, para o território de hoje, que aqui também se verifica. Se hoje uma placa de xisto representa um objeto de enorme protagonismo em projetos de investigação, no momento da sua recolha arqueológica a sua descoberta «era uma festa!»²⁷, enquanto no período em que foi concebida o seu uso era de cariz funerário.

O contexto histórico desta Coleção arqueológica será, defendemos, um fator essencial para que a mesma possa sair das reservas e servir a comunidade. Pelo fato de, em certa

medida, humanizar o material e estimular relações de afetividade entre o Museu e a comunidade, o valor desta Coleção do Hospital residirá também nessa memória trabalhada ao nível do local, do território²⁸, espaço central dos objetos.

Com isto não significa apoiar que a arqueologia seja praticada de forma amadora nos dias de hoje, até porque tais práticas arqueológicas, felizmente com o enquadramento legal e institucional existente, seriam impensáveis. Significa antes tentar estabelecer um diálogo de maior sensibilização do valor arqueológico dos objetos, aproximando-os da comunidade que os escavou. Acreditamos ainda que o caso da recolha arqueológica da Coleção do Hospital pelo Grupo «Admiradores do Alentejo» pode ser utilizado para explorar a dimensão de *community archaeology*²⁹ e da sua eventual pertinência para uma maior envolvência comunitária com o património.

²⁶ ALBERTI, Samuel J. M. M. — «Objects and the Museum». In *Isis*. VI.96. N°4. Chicago: University of Chicago Press, (2005) 559-571.

²⁷ Entrevista realizada a 14 de julho de 2022 na Biblioteca do MNFMC, pelo autor, a Graciete Fidalgo e Joana Lopes, membros do Grupo «Admiradores do Alentejo», e a Lília Fidalgo e Quintino Lopes, filhos das membros entrevistadas.

²⁸ MARTINS, Ana Cristina — «Território, comunidade, memória e emoção: a contribuição da história da arqueologia (algumas primeiras e breves reflexões). In ARNAUD, José Morais; NEVES, César; MARTINS, Andrea (eds.) — Arqueologia em Portugal 2020 — Estado da Questão. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, CITCEM, 2020, p.17-24.

²⁹ CARENZA, Lewis — «Heritage and Community Archaeology». In VARELA, Sandra L. López (ed.) - *The Encyclopedia of Archaeological Sciences*. 2018. DOI: 10.1002/9781119188230.saseas0275

A Coleção do Hospital, pelo seu contexto histórico ou pelo seu valor arqueológico, reserva imensas potencialidades a explorar, que vão desde contributos para uma inventariação mais detalhada e maior conhecimento (que aqui pretendemos deixar) até à forma como a mesma pode ser trabalhada com e em prol da comunidade. De acordo com Gómez-Redondo, «Los objetos, por tanto, se relacionan y forman una narración propia y cultural, hasta el punto de poder generar narraciones en el presente desde el passado»³⁰. É justamente esta narrativa permanente entre o passado e o presente que a Coleção do Hospital permite. A expressão cultural e de convívio comunitário que a sua recolha arqueológica gerou é disso exemplo e, nessa medida, finalizamos o presente artigo apresentando um fruto dessa expressão: um poema popular, escrito pelos membros do grupo (e pelos mesmos doados) durante e/ou sobre a recolha arqueológica da Coleção, transparecendo um claro elo de afetividade com a mesma. ■

³⁰ GÓMEZ-REDONDO, Carmen — «El objeto patrimonial como símbolo identitario en el museo». In *Midas*. N°8 [Em linha], 2017, [Consult. 07 Jun. 2022]. Disponível em URL: <http://journals.openedition.org/midas/1216>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.1216>.

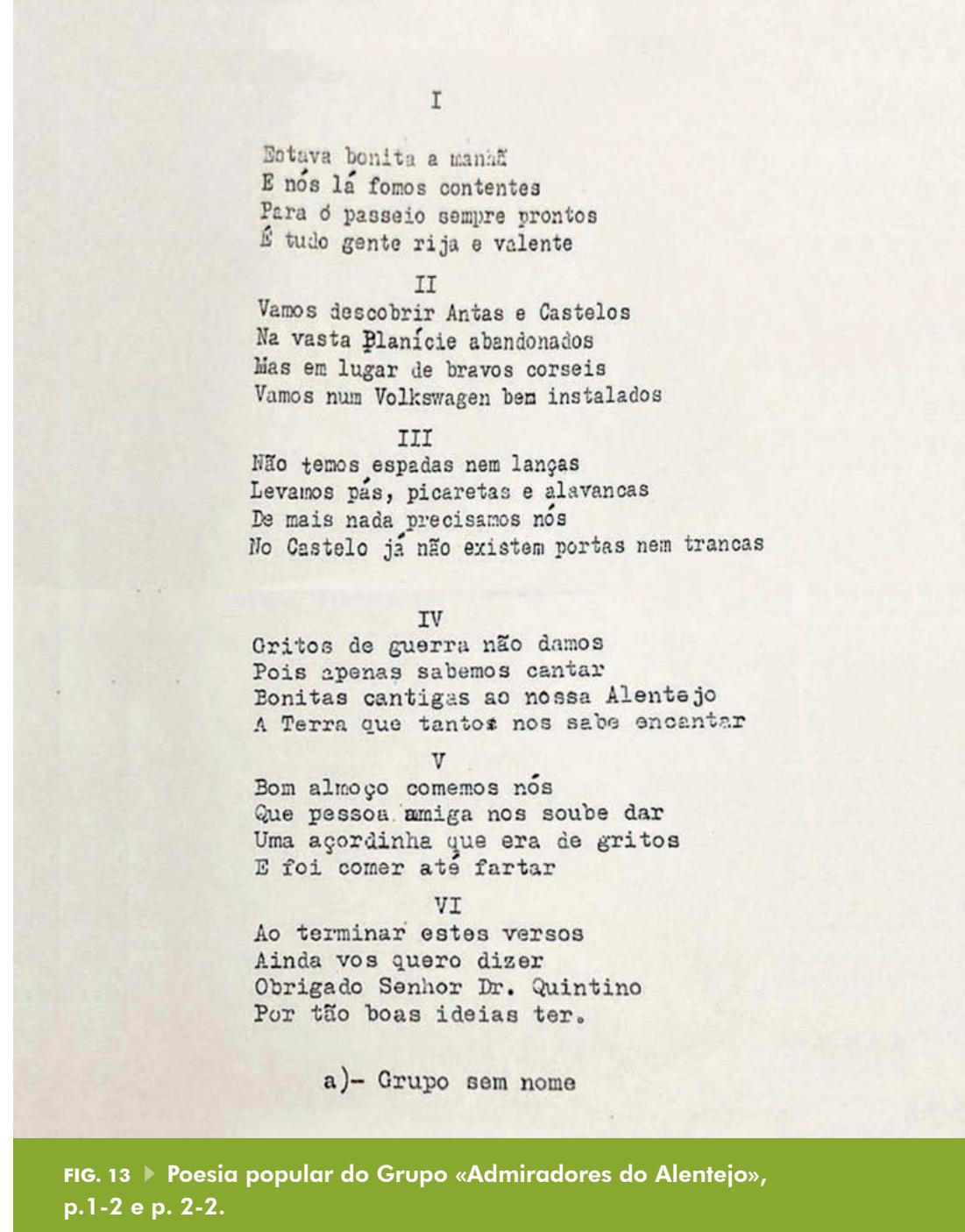
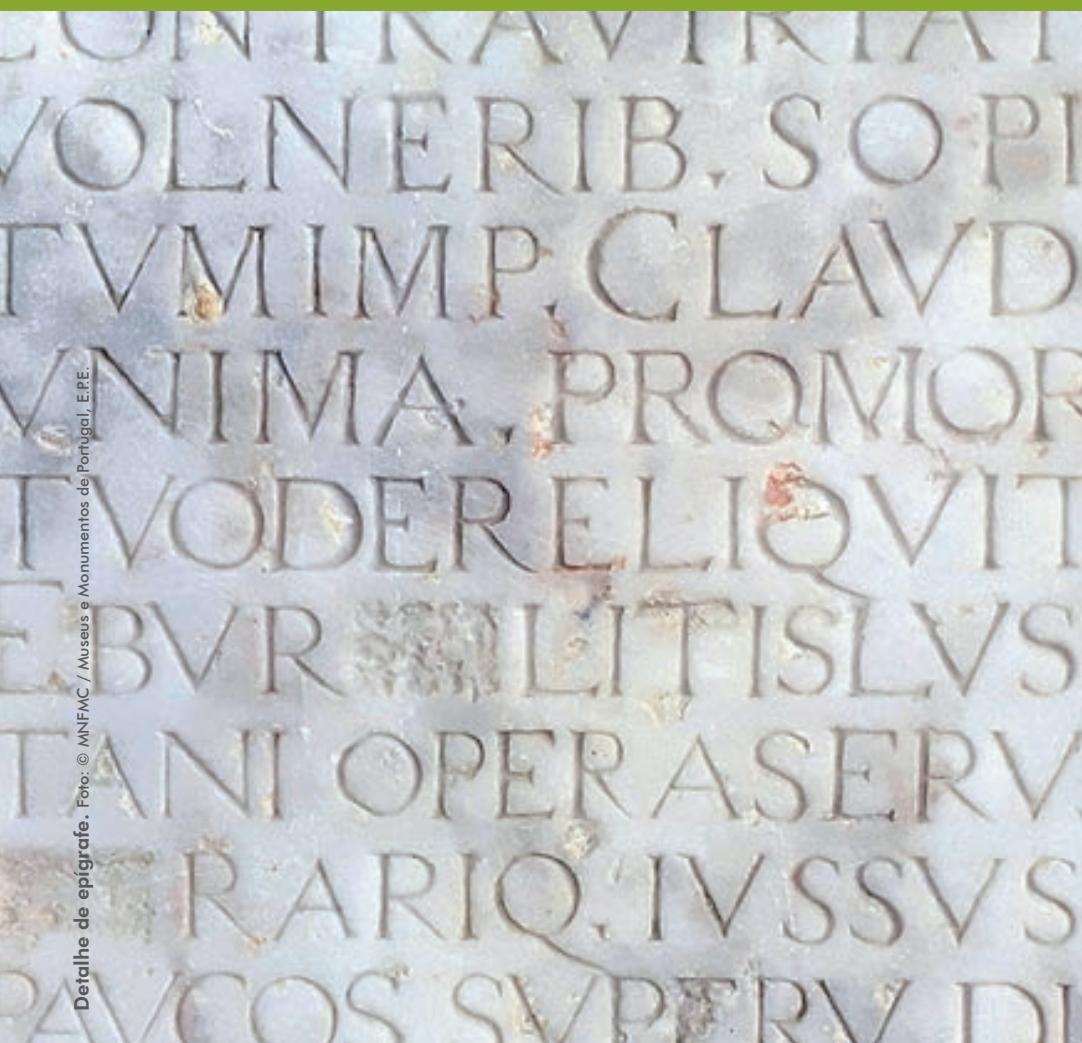


FIG. 13 ▶ Poesia popular do Grupo «Admiradores do Alentejo», p.1-2 e p. 2-2.

As epígrafes modernas ao antigo do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: O escultor por detrás da epigrafia resendiana



Detalhe de epígrafe. Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Francisco Bilou

Técnico Superior do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo¹

INTRODUÇÃO É extensa e rica de significados a coleção de textos apócrifos sobre a antiguidade clássica de Évora que hoje se expõe no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (MNFMC). A sua proveniência é conhecida e o seu autor mais referenciado também: André de Resende, o mais afamado dos nossos antiquários de formação humanista e figura respeitadíssima nas cortes europeias do seu tempo. O abnegado «patriotismo» à sua cidade fê-lo produzir, à semelhança de outros letreados europeus do Renascimento, hábeis falsificações modernas de supostos textos antigos. Objetivo: provar que LIB. IVL. EBORA fora cidade importante na época romana, na qual se havia destacado o seu próprio fundador e principal edificador, Quinto Sertório,

¹ Nota da coordenação: indicamos as funções atribuídas na época em que o autor redigiu o artigo que podem, como é o caso, não corresponder às actuais.

bem como outros ilustres eborenses — na verdade, figuras cujo alto estatuto social, político e religioso serviam de exemplo virtuoso aos regentes temporais e espirituais do Portugal de Quinhentos. O contexto histórico, já tocado pelo gosto e pelas formas ao romano, prestava-se a isso: D. João III escolhia Évora para assento da Corte entre os anos de 1532-37 e 1544-45, os cardeais-infantes D. Afonso e D. Henrique, seus irmãos, detinham neste intervalo de tempo o múnus da prestigiada cátedra eborense, de resto elevada arcebispado em 1540, e as vereações locais, onde pontuavam importantes figuras da cidade como Jorge de Resende, irmão de Garcia de Resende, afadigavam-se (até 1557, ano da morte de D. João III) a equivaler a «segunda cidade do reino» à cabeça histórica da nação, Lisboa. A *História da Antiguidade da cidade (de) Évora*, editada nos prelos eborenses de André de Burgos, em 1553, mas provavelmente manuscrita em dezembro de 1546, é o corolário de tudo isto.

Contudo, a questão que aqui mais importa analisar não são as razões que explicam a mitografia da Évora romana, nem porque linhas ela foi conduzida a partir dos exemplos epigráficos tarragonenses que André de Resende diligentemente coligiu e usou (como o Professor José D'Encarnação há muito deu prova). De facto, o que aqui mais interessa analisar são as balizas cronológicas destas inscrições e indagar sobre qual o escultor-lapicida que se consociou ao célebre humanista eborense para produzir o suporte

material das epígrafes, dando ao mesmo tempo o engenho plástico para as entalhar em belos caracteres símiles às capitais quadradas romanas. Estes são, aliás, tópicos de análise ausentes da historiografia resendiana, donde a demanda e pertinência deste artigo.

1. O CONTEXTO CULTURAL EM ÉVORA À ENTRADA DA DÉCADA DE 1530

Cabeça política e económica da comarca do Alentejo e sede do mais antigo bispado do sul do país, Évora cresceu muito durante a primeira metade de Quinhentos. Num processo célere de urbanização, a câmara local requalifica chãos, travessas e áreas da cidade mais degradadas ou sem préstimo. Após 1497, os bairros da mouraria e judiaria dão lugar à cristandade para aí nascerem «vilas novas». Ao longo das principais artérias dirigidas às dez portas da cidade os vazios urbanos preenchem-se aos poucos para «enobrecimento da cidade»². A densificação da malha urbana no interior do amuralhado medieval, o mais extenso do reino depois de Lisboa, é uma realidade que se traduz num total de 2.813 fogos (cerca de 13.000

² Sobre a dinâmica urbana de Évora no século XVI, veja-se: BRANCO, Manuel J. C. — «Luís Mendes de Oliveira, fundador da Igrejinha». In Arrayolos. N.º 1. Arraiolos: CMA-Edições Colibri, (2019) 51-58; Idem — «Évora manuelina: renovação e nobreimento da Cidade». In A Cidade de Évora. N.º 1. Évora: Câmara Municipal de Évora, III série, (2016) 32-41. Para uma visão europeia do fenômeno: BRAUDEL, Fernand — Civilização material, economia e capitalismo — Séculos XV-XVIII: as estruturas do quotidiano: o possível e o impossível. Tomo 1. Lisboa: Editorial Teorema, 1992.

moradores) à entrada da década de 1530³. Decorrente desta dinâmica urbana, e nas melhores áreas de comércio, o casario tipifica-se em «lojas» térreas e «câmaras sobradadas» sobre arcada contínua.

A acompanhar o crescimento urbano da cidade intramuros, a área comercial mais importante concentra-se, desde meados do século XIV, na Praça Grande (hoje Praça de Giraldo), onde se instalaram, por volta de 1513, os novos Paços do Concelho. Além das áreas bem delimitadas do Paço Real, muito ampliado na época manuelina, e dos muitos mosteiros intramuros, a área da Porta de Moura é das que mais se destaca na paisagem urbana. Aqui se acha uma parte importante da aristocracia cortesã, caso dos Duques de Bragança, dos Martins Mascarenhas e França Moniz. Por sua vez a antiga acrópole mantém-se como zona privilegiada das antigas famílias tituladas (Melo, Castro, Vimioso, Silveira), dos grandes terratenentes locais como os Cogominho, os Mendes de Oliveira (morgados da Oliveira), os Mendes de Vasconcelos (morgados do Esporão) e, enfim, pela poderosa clerezia diocesana. Maria Ângela Beirante viu esta população residente composta por «uma forte nobreza urbana, por um clero poderoso e por um leque variado de elementos populares, como mercadores, homens de ofícios, serviciais e escravos»⁴.

Mas vários outros sinais auspiciosos anunciam-se à entrada desse século. Caso do investimento artístico do bispo D. Afonso de Portugal na capela-mor da Sé de Évora.

É certo que D. João II, com a sua demorada presença cortesã, já antes anuncia à cidade o estatuto e o prestígio condizentes com uma das principais do reino. Todavia, é D. Manuel I que concede à capital alentejana a prerrogativa nominal de «segunda do reino» (1498), traduzida na deferência regimentar aos seus representantes de podem ocupar a primeira fila das cortes. Acresce saber neste contexto que um dos sinais mais visíveis da valorização de Évora por parte da Coroa é o contínuo acréscimo da mole palaciana «a par de São Francisco». Após a empreitada da «varanda grande» e do corpo conhecido no século XIX por «Galeria de D. Manuel», aquela terminada antes de 1519, ano em que D. Manuel retorna a Évora para uma estadia de perto de dois anos, a ampliação do Paço Real é retomada em dezembro de 1523 já sob a égide de D. João III, pouco tempo antes das negociações do matrimónio deste monarca com Catarina de Áustria, irmã de Carlos V.

Além da abundância venatória e alimentar que sempre se evoca na preferência cortesã pela cidade, há uma outra razão não menos importante: a da salubridade da cidade face à doentia Lisboa. *Eburam urbem sane* é, de resto, a

³ BEIRANTE, Maria Ângela — «O vínculo cidade-campo na Évora Quinhentista». In *A Cidade de Évora. N.º 2*. Évora: Câmara Municipal de Évora, II série, (2002-2006), 88.

⁴ BEIRANTE, Maria Ângela – «Évora no dealbar do Império». In *Foral Manue-lino de Évora*. Lisboa: Câmara Municipal de Évora - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001, p. 23.

expressão usada por D. João III, estando em Évora (1525), na carta que escreve ao Papa a pedir a transferência dos estudos universitários de Lisboa para a capital alentejana⁵.

No contexto deste mundo cortesão, movido pelo aparato coreográfico das precedências, uma plêiade de artistas nacionais e estrangeiros concentra-se igualmente na capital alentejana. Atraídos pelas tenças, mercês e encomendas pontuais aqui se concentram em torno da Corte músicos, cantores, pintores, iluminadores, douradores, vidreiros, ourives, marceneiros, pedreiros, escultores, arquitetos. Chegam para produzir obra variada, sacra e profana; o mais comum por incumbência contratual, mas não raro à procura do favorecimento mecenático da família real e da aristocracia cortesã.

Além destes, uma elite de eruditos e pedagogos de formação humanista traz uma dimensão filológica, tanto literária como poética, nunca antes vista na cidade⁶. O seu interesse intelectual é assaz variado. Tome-se como exemplo a cópia em linguagem do livro de numismática latina de Guillaume Budé, *Summaire et Epitome du livre de asse* (1522), que Pero Moia Angeli compõe a pedido de D. João III, cotejando para isso a edição original latina *Libri V de Asse et partibus eius* (1515). Neste manuscrito, finalizado em Évora a 15 de julho de 1535 e do qual remanesce cópia na Biblioteca Pública de Évora, Angeli elogia o dedicante nos seguintes termos: «he fama geral que antre outras muitas virtudes de V. A. tem especialmente de folgar

de conhecer e entender perfeitamente as antiguidades do que he muy desejos»⁷.

No mesmo ano em que Angeli traduz o *De Asse*, o eborense Cristóvão Rodrigues Acenheiro (1474-1538) compõe a *Crónica dos Reis de Portugal* e o francês Nicolau Chanterene dá forma ao túmulo de D. Álvaro da Costa, André de Resende e o seu conterrâneo D. Miguel da Silva debatem as origens romanas do Aqueduto, obra que vai surgindo à vista da cidade em agigantada arcaria, argamassada a cal como que a sugerir o mármore. Intenção plena de significado tratando-se da refundação do «aqueduto de Sertório» que suscitou, aliás, a mais transcendente questão arqueológica portuguesa do século XVI — teria

⁵ «(...) Nam cum gymnasium quod hactenus Olisipone extitit propter ipsius urbis locisque importunitatem atque acris intemperiem qui civitatem assidue solet vexare ibi commode florescere minime possit, Eburam urbem sane et loci situ et rerum opulentia huic rei aptissimam illud transfere (...): Corpo diplomático portuguez contendo os actos e relações politicas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias do mundo: desde o seculo XVI até os nossos dias. Lisboa: Academias das Ciências de Lisboa, 1898, pp. 291-292. Sublinhado nosso.

⁶ Sobre este conjunto de figuras notáveis, veja-se, fundamentalmente: MATOS, Luís de — «Ebora Humanística – 1490-1550». In *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, N.º 59, (1976) 5-21; RAMALHO, A. Costa — «Algumas figuras de Évora no Renascimento». In *A Cidade de Évora*. N.os 65-66. Évora: Câmara Municipal de Évora, (1982-83) 7-20; ESPANCA, Túlio — «Alguns Artistas de Évora nos Séculos XVI — XVII». In *A Cidade de Évora*. N.º 15. Évora: Câmara Municipal de Évora, (1948) 131-287; ALEGRIA, José Augusto — «A Música em Évora no século XVI». In *A Cidade de Évora*. N.º 7. Évora: Câmara Municipal de Évora, (1944) 118-152.

⁷ Biblioteca Pública de Évora (BPE), Cod. CV/1-52. É volume manuscrito de 73 fls., datado de Évora a 13 de julho de 1535.



FIG. 1 ▶ Aspetto geral do núcleo de epígrafes resendianas do MNFMC. Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

existido, ou não, um aqueduto construído por Q. Sertório? Ao contrário da opinião que se vulgarizou, todos acabam por sair vitoriosos desta demanda: D. Miguel da Silva que não sai completamente derrotado da defesa que faz sobre a impossibilidade de o aqueduto atingir a cota mais alta da cidade; André de Resende que, descobrindo os pegões do aqueduto romano, vê chegar a preciosa água da fonte da Prata ao interior da cidade sobre esses vestígios antigos; e, enfim, o rei, que com custos mitigados logra atingir o seu grande triunfo áulico, que passará a usar daí em diante na prerrogativa clássica de “Pai da Pátria”, deferência própria,

aliás, dos imperadores. Dessa famosa disputa «arqueológica» ficou a memória de uma desaparecida *Apologia contra Visienses Episcopum de Aqueductu Eborensi fabricati*, na qual certamente Resende já expressava o «fabrico criativo» de abundante prova epigráfica sobre a antiguidade da cidade, em particular na memória do seu fundador e edificador, como veremos (FIG. 1).

2. O NÚCLEO DE EPÍGRAFES RESENDIANAS DO MNFMC

MNFMC Em Évora, com efeito, os «letreiros» originais romanos e a *imitatio epigráfica* humanista convergiram num propósito tornado fundamental nesse tempo de presença cortesã na cidade: legitimar a antiguidade e nobreza da urbe recriando, se necessário, personagens e eventos históricos fantasiosos, como é, desde logo, a conhecida figura de Q. Sertório na sua (imaginada) relação com Ebora.

Com efeito, o aparecimento em data incerta de duas inscrições dedicadas a Q. Sertório nas imediações do «castelo velho» — uma na muralha tardo-romana sobre o desaparecido arco da Porta Nova, outra nas imediações da então chamada «Casa de Sertório»⁸ — veio legitimar a tese

⁸ Epígrafe que hoje se expõe no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (ME 1840), unanimemente considerada apócrifa. Diz André de Resende que foi achada «haverá seis anos» junto à Casa de Sertório, o que poderá corresponder ao ano de 1540 tendo em conta a data em que foi provavelmente manuscrita a *História da Antiguidade da Cidade de Évora* (1546). Sobre a leitura desta lápide e respetivos argumentos sobre a sua falsificação, veja-se: D'ENCARNAÇÃO, José — «Da invenção de inscrições pelo Humanista André de Resende». In *Biblos*. N° 7. Coimbra, (1991) 203-205.

resendiana de que o general romano fez de Ebora o seu assento militar, aqui mandando construir as muralhas, o aqueduto, o pórtico (templo romano) e a própria residência palatina.

Embora hoje saibamos que os textos honoríficos resultaram de uma hábil falsificação, senão feita totalmente por Resende ao menos corroborada por ele, o certo é que estes «letreiros» se tornaram prova inequívoca da «antiguidade e nobreza» de Évora na memória do seu suposto fundador e edificador. Tradição, aliás, muito consolidada na cidade, como prova o auto de visita de 1591 feito ao oratório das casas do prioste António Gomes, situadas no Terreiro do Peixe «junto as casas do Sertório»⁹.

De Sertório e da sua fantasiada presença em Évora, restam no MNFMC oito epígrafes apócrifas (de um total de 10)¹⁰. Todas elas provindas do antigo edifício municipal da Praça Grande, convertido desde o princípio do século XVII num verdadeiro *tabularium* da memória antiga da cidade, as inscrições que evocam a memória sertoriana são as seguintes:

- Lápis das festas da casa de Q. Sertório (ME 1840)¹¹;
- Lápis da vitória de Q. Sertório sobre Metelo e Pompeu (ME 1843)¹²;
- Lápis da edificação do Aqueduto de Évora por Q. Sertório (ME 1851)¹³;

Acresce a estas três, a inscrição honorífica consagrada ao próprio imperador divinizado:

⁹ BPE, Fundo da Manizola, Cod. 61, fl. 21. Mais se diz que algumas dessas casas foram de Luís de Miranda e de dona Guimar de Melo, sua sogra. É documento de 16 de dezembro de 1591.

¹⁰ «Several ancient inscriptional stones have been found from time to time in this city and its environs, of which there are nine to be seen in an old wall contiguous to the prison, with two modern ones»: MURPHY, James. — *Travels in Portugal*. London, 1795, p. 308. As duas restantes são as lápides de 1605 consagradas ao Aqueduto na memória de D. João III e Filipe II.

¹¹ Lápis em mármore branco, com (altura) 71,5 x (largura) 62 cm. Apresenta o campo epigráfico rebaixado em relação à moldura, esta de perfil reto. Caracteres bem gravados de tipo capital quadrada humanista, distribuídos por doze linhas. O próprio André de Resende afirma ter sido achada cerca de seis anos antes da data da composição manuscrita da *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, ou seja, cerca de 1540, na «Casa de Sertório», coincidente com o quarteirão ocupado, à época, pelo paço dos Condes de Sortelha e conhecido desde a época tardo-medieval por «Castelo Velho». Segundo a análise feita pelo Professor José D'Encarnação, a tipologia desta lápide deveria corresponder a uma ara de larário familiar, o que não se verifica. Acresce que o bom estado de conservação dos caracteres, a paleografia e o uso de frases anacrónicas, provam a falsidade do texto. Segundo este autor, poderá tratar-se de cópia de uma outra epígrafe de Tarragona (Espanha), já conhecida no tempo de Resende e por este vista e anotada, onde se acha nomeada uma «Pompeia Donace».

¹² Lápis em mármore branco com (altura) 46 x (largura) 73 cm. Apresenta sete linhas de campo epigráfico preenchendo todo o espaço disponível; capitais quadradas humanísticas de boa execução. Segundo André de Resende a epígrafe provém da igreja de Santa Maria do Sado (Torrão). Escreve Emil Hübner (1871) que a inscrição terá sido gravada em 1605 e colocada nos Paços Concelhios da Praça Grande, onde foi vista e copiada por Murphy em 1797, aqui se conservando até 1869. Segundo o Professor José D'Encarnação (1991) trata-se de uma cópia, embora a sua expressão paleográfica esteja correta), todavia, uma epígrafe forjada por exaltar a figura de Sertório. Esta lápide pode ter sido influenciada por um texto proveniente de Santa Maria do Sado, dedicado a Júpiter Óptimo Máximo pela flamínia Flávia Rufina (ME 1715).

¹³ Lápis monumental totalmente ocupada pelo campo epigráfico com (altura) 99,5 x (largura) 177,5 cm. Caracteres do tipo capital quadrado humanista distribuídos por sete linhas de texto de muito boa execução. Está hoje (e assim estava na fachada do edifício camarário da Praça Grande) emparelhada com outras duas lápides comemorativas da refundação do Aqueduto da Água da Prata (D. João III e Filipe II).

- Base de estátua a Divo Júlio (ME 1839)¹⁴.

Finalmente, enaltecendo a memória de cidadãos eborenses que se destacaram na administração religiosa e nas artes da guerra, conservam-se as seguintes inscrições, todas compostas por André de Resende:

- Base de estátua dedicada a Q. Cecílio Volusiano (ME 1841)¹⁵;
- Ara de Caio Minúcio Jubato (ME 1842)¹⁶;
- Ara funerária de Caio António Flavínio (ME 1838)¹⁷.

Esta última epígrafe é, de resto, um caso particular, até por ter inicialmente iludido o epigrafista alemão Emil Hübner (1834-1901), dada a tão plausível identidade romana da peça a que não é alheia a sua forma e estado de conservação. Como sentenciou há muito o Professor José d'Encarnação, «do ponto de vista formal tudo parece correcto. Esperar-se-ia uma ara, mas como há uma forte conotação honorífica no texto...; a molduração profusa não obedece aos cânones estéticos habituais, mas lá está, segundo um eixo de simetria, a consagração aos deuses Manes; a fórmula final F. C.; os E com as barras iguais... O pior é, de facto, a fraseologia: o uso de abreviaturas e de frases e palavras que são do domínio do literário. Para além da circunstância de os séxiros serem recrutados entre os libertos e Flavino vir identificado como *ingennus*...»¹⁸.

Mas ao contrário do que sugere José d'Encarnação quando afirma que «André de Resende teve mesmo o cuidado de mandar esculpir, do lado direito, um jarro e,

na face lateral esquerda, uma pátera — quase à maneira romana, porque o jarro é habitualmente do lado esquerdo e a pátera do lado direito»¹⁹, a verdade é que a peça tem todo o aspetto de ser um reaproveitamento de uma ara romana anepígrafo (segundo Resende proveniente da Mesquita, conhecida *villa romana* na freguesia de São Manços, hoje

¹⁴ Base de estátua com (altura) 104 x (largura) 68 cm, a qual, segundo André de Resende, foi por si trasladada da igreja de Santiago de Évora a sua casa. É outra das falsas epígrafes atribuídas ao antiquário eborense e onde melhor se detetam os erros costumeiros: a barra intermédia do E mais curta; o abuso das inclusões; a utilização de palavras nunca observadas na epigrafia clássica (como é o caso de *illius*); o nome do dedicante, por regra, finaliza o texto, o que não é aqui o caso; e, enfim, a ausência de dedicatórias conhecidas a César divinizado.

¹⁵ Base de estátua em mármore branco com (altura) 107 x 69 cm. Base e cornija de moldura simples e inscrição na face principal, sendo o texto de 14 linhas de tipo capital quadrado humanista, com pontuação correta. Segundo Resende, a lápide foi por si encontrada nos caboucos da igreja de Nossa Senhora da Graça, o que sabemos agora ter acontecido em 1536. Embora diga que conseguiu obter apenas parte da inscrição, o certo é que a reconstruiu quase integralmente, o que mais acentua o seu carácter apócrifo. Também aqui, segundo Encarnação (1991), o texto apresenta termos pouco utilizados na epigrafia latina (como é o caso de *provocatus*).

¹⁶ Base de estátua com (altura) 197 x (altura) 70 cm. Apresenta molduração simples e campo epigráfico de quinze linhas de texto. Base e capitel moldurados nas faces principal e laterais. Segundo informação de André de Resende, a lápide é proveniente da Cola, Baixo Alentejo.

¹⁷ Ara de mármore de Estremoz com (altura) 79 x (largura) 56 cm. Segundo Resende (1553) foi encontrada no lugar da Mesquita, *villa romana* situada na área geográfica da freguesia de S. Manços, hoje desaparecida. Tal como as restantes é proveniente dos antigos paços do concelho manuelinos da Praça Grande.

¹⁸ D'ENCARNAÇÃO, José — “Da Invenção de Inscrições romanas pelo humanista André de Resende”. In *Biblos*, Coimbra: Universidade de Coimbra, Vol. LXVII, (1991) 213.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

arrasada pelo olival intensivo). Numa das duas faces disponíveis, Resende mandou entalhar a falsa inscrição não tendo em conta a regra seguida pelos lapidários romanos. De facto, o tipo de erosão natural da pedra na zona dos relevos escultóricos não parece ser compatível com qualquer trabalho artístico feito no século XVI. É de admitir, aliás, que este seja um dos casos onde o modelo clássico pode ter servido como referente visual dos artistas modernos ao antigo. O desenho da patera foi certamente seguido por Nicolau Chanterene nas soluções decorativas da igreja da Graça de Évora (1536-40).

Em todo o caso esta epígrafe, tal como as restantes, é trabalho escultórico que não se pode entregar à mão solitária de André de Resende, pois não é crível que o trabalho escultórico e lapidar seja de sua lavra. Por outro lado, também não parece que todas as inscrições que se expõem no MNFMC sejam de sua autoria, como é o caso, e muito visivelmente, das três inscrições do Aqueduto da Água da Prata. De facto, elas formam uma unidade (igual medida, igual material e modo de o trabalhar e igual tipo de caracteres epigráficos) datável de 1605, dado ser esta a data gravada na última epígrafe, no caso consagrada ao comitente de tal encomenda, Filipe II de Portugal (FIG. 2).

Mas, se não restam dúvidas sobre a produção filipina deste conjunto epigráfico pelas razões evocadas e por aquelas que Manuel Ramírez-Sánchez aponta como veremos de seguida, já o mesmo não diremos das restantes

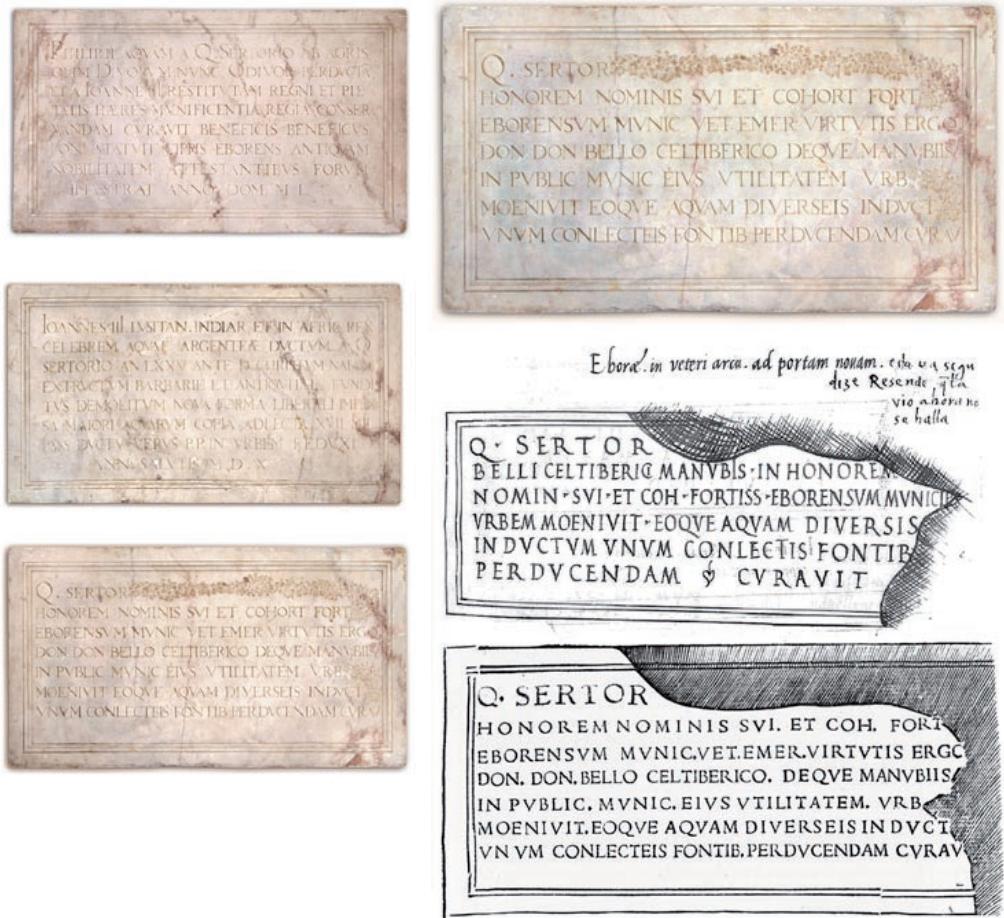


FIG. 2 ▶ Conjunto lapidar consagrado ao Aqueduto da Água da Prata (MNFMC), com destaque para a inscrição de Q. Sertório que compara com as primeiras reproduções conhecidas da suposta epígrafe romana achada por André de Resende sobre o arco da Porta Nova.
Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.; desenho inserido no *Codex Valentinus*: BNE, MSS/360, fl. 47 e (em baixo) gravura publicada no *Chronici rerum memorabilium Hispaniae* (1552) por João de Vaseu, sendo esta que serviu de base à cópia de 1605.

inscrições que acusam, na sua variedade e desgaste pétreo, pelo menos algumas delas, maior anterioridade de produção. Por um conjunto de razões melhor explicadas à frente, só um grupo específico de quatro monumentos epigráficos parece situar-se no espaço de vida de mestre André de Resende (1500-1573). Vejamos, pois, as particularidades formais e estéticas destas sete epígrafes.

3. FORMAS, CARACTERÍSTICAS E SINGULARIDADES DA EPIGRAFIA RESENDIANA

Como Manuel Ramírez-Sánchez provou em oportuno ensaio sobre os programas epigráficos da Évora renascentista, as citadas três epígrafes alusivas à refundação do Aqueduto de Évora, outrora expostas na parede exterior dos antigos Paços do Concelho, no topo sul da Praça Grande, são obra indiscutível do princípio do século XVII (1605), traduzindo a vontade expressa do rei Filipe III (II de Portugal). Anotem-se as palavras do investigador espanhol em defesa de tal conclusão:

Las tres lápidas están realizadas con una letra capital cuadrada humanística que imita con mucho detalle las antiguas capitales cuadradas romanas de época altoimperial, aunque se observan algunos aspectos que delatan su ejecución en el siglo XVII, como las letras de mayor tamaño al inicio de las inscripciones, las M cuyos trazos oblicuos no llegan a la parte inferior del pautado, o los signos de interpunción situados al pie de las letras.

(...) Todos los elementos materiales de la inscripción son idénticos a la supuesta lápida romana, así como los que aparecen en la inscripción de tiempos de Felipe III de España, por lo que no cabe duda de que la inscripción ha sido realizada, como las anteriores, en 1605, con el fin de dar publica notoriedad al nuevo Regimiento del acueducto. La I inicial del nombre del monarca, por encima de la línea del pautado, así como las interpunciones al pie de las letras, son características de la epigrafía humanística del siglo XVII²⁰.

Neste caso não se trata, pois, de falsificações epigráficas atribuíveis ao tempo de André de Resende, ainda que dele seja o texto relativo a Sertório, reproduzido, aliás, com outra ordinatio e não sem algumas lacunas textuais²¹.

²⁰ RAMÍREZ-SÁNCHEZ, Manuel — «La civitas romana en la memoria del Renacimiento: una aproximación a través de los programas epigráficos de Évora». In RUIZ-GUTIÉRREZ, Alicia; CORTÉS-BÁRCENA, Carolina (eds) — *Memoriae civitatum. Arqueología y epigrafía de la ciudad romana*. Santander: Editorial da Universidade de Cantábrica, 2017, pp. 510-512.

²¹ Epígrafe de 1605: Q. SERTOR // HONOREM NOMINIS SVI ET COHORT FORT // EBORENSVM MVNIC VET EMER VIRTVTIS ERGO // DON DON BELLO CELTIBERICO DEQVE MANVBIIS // IN PVBLIC MVNIC EIVS VTILITATEM VRB // MOENIVIT EOQVE AQVAM DIVERSEIS INDVCT // VNVM CONLECTEIS FONTIB PERDVCENDAM CURAV. Epígrafe original atribuída a André de Resende e, segundo ele, encontrada sobre o arco da desaparecida Porta Nova: Q. SERTOR // BELLI CELTIBERIC MANVBIS IN HONOREM // NOMIN SVI ET COH FORTISS EBORENSVM MUNICP // VRBEM MOENIVIT EOQVE AQVAM DIVERSEIS // INDVCTVM CONLECTIS FONTIB // PERDVCENDAM CURAVIT.

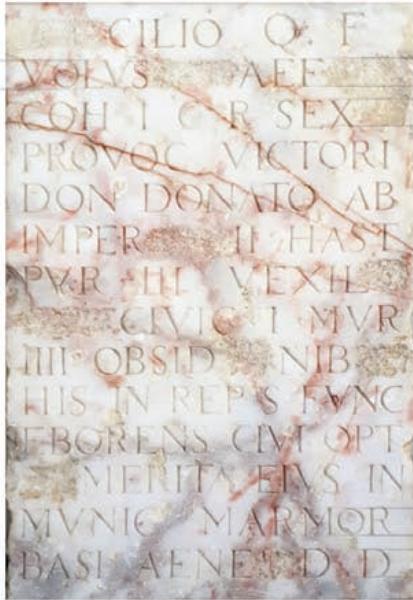


FIG. 3 ▶ Conjunto de três epígrafes agrupadas segundo a dimensão e característica do desenho dos caracteres, de que se particulariza o desenho do «M» e do «Q».

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Visto datarem de 1605 as três inscrições alusivas ao Aqueduto, segundo a vontade de Filipe O Piedoso, somos levados a pensar que as restantes seis epígrafes são obra anterior e, portanto, produzida no tempo de André de Resende. Contudo, tal conclusão seria admissível se todas elas constituíssem uma unidade formal e cronológica o que, valha a verdade, não parece ser o caso. Vejamo-lo nesta perspetiva.

Com efeito, do estrito ponto de vista cronológico, só as epígrafes de Q. Cecílio Volusiano (ME 1841) e das festas

de acetato, a análise ao desenho dos caracteres e às suas relações formais e métricas, a que acresce a presença de duas tipologias de desenho do «M» (M / M), foi possível classificar dois conjuntos lapidares distintos, assim agrupados:

Primeiro grupo epigráfico, por conveniência

dito Grupo A:

- Lápide da vitória de Q. Sertório sobre Metelo e Pompeu (ME 1843); base de estátua dedicada a Q. Cecílio Volusiano (ME 1841) e ara de Caio Minúcio Jubato (ME 1842) (FIG. 3).

da casa de Q. Sertório (ME 1840) podem ser datadas com relativa segurança, 1536 e 1540, respetivamente. As restantes, provenientes de recolhas epigráficas na cidade e região podem ter uma cronologia um pouco mais aberta, no limite até 1553, ano em que André de Resende faz publicar a sua *História da Antiguidade da Cidade (de) Évora*. Assim, e após trabalho demorado delevantamento com folha



FIG. 4 ▶ Conjunto de quatro epígrafes agrupadas segundo a dimensão e característica dos caracteres, de que se particulariza o desenho do «M» e do «R». Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

São características deste conjunto, além da perfeita sintonia métrica dos caracteres (onde se usou o decalque das letras em folha de acetato): o «M» com os traços exteriores verticais e os internos a não chegarem à parte inferior da linha (exceto no caso da inscrição de Caio Minúcio Jubato); e o «E» e «F» com o traço intermédio mais curto. Por outro lado, mais acentua a unidade formal deste Grupo A o facto das três epígrafes apresentarem o mesmo tipo de mármore (cujo estado de conservação parece, aliás, igualmente muito próximo), a mesma estética de produção e, claramente, o mesmo tipo de ordinatio em «caixa». Outra

característica comum é a interpontuação com *puncti distinguentes* (abertos em triângulo) na base da linha de pauta, o uso de iniciais mais longas, bem como a tradução de falhas textuais através de pequenas áreas repicadas na pedra.

Este somatório de características comuns torna este conjunto epigráfico mais próximo do final do século XVI do que da época de atividade antiquária de André de Resende (1533-1573). Na verdade, parece bastante defensável que este Grupo A, embora expressando na pedra os textos resendianos, possa ser produto escultórico da época filipina e por isso não muito anterior a 1605²².

O segundo grupo, por conveniência dito Grupo B, é constituído deste modo:

- Ara votiva a Lúcio Vocónio Paulo (ME 1716)²³; base de estátua a Divo Júlio (ME 1839); lápide comemorativa das festas da casa de Q. Sertório (ME 1840); ara funerária de Caio António Flavínio (ME 1838) (FIG. 4).

Como principais características deste Grupo B, além da similitude métrica e formal do desenho dos caracteres, destaque-se o uso do «M» com os traços exteriores oblíquos e os interiores a tocar a parte inferior da linha de pauta; o «E» e o «F» com o comprimento do traço intermédio igual aos restantes. Também aqui o conjunto apresenta alguma unidade formal sublinhada por igual estado de conservação do mármore. Característica igualmente comum ao conjunto, a interpontuação a meio altura dos caracteres (e não na linha de pauta como é mais usual no século XVII), o uso escasso de iniciais mais longas (ainda que no caso da ara de Vocónio o «T» apareça sempre gravado com dimensão superior aos restantes letras) e, em particular, a sistemática inclusão de letras e os recorrentes nexos (ligação do desenho das letras). Esta abusiva economia textual, estranha na forma à epigrafia romana e por isso primeiro indício do seu fabrico moderno, só nestes quatro casos parece corresponder a uma opção deliberada, o que mais concorre para concluir da sua unidade temporal e da mão de um mesmo ordinador, André de Resende (FIG. 5).

Tudo leva crer, pois, que estes dois conjuntos lapidares foram produzidos em distintos momentos e não necessariamente próximos um do outro: o Grupo A decerto mais perto das inscrições comemorativas da fundação do Aqueduto da Água da Prata (1605), onde se deve agrupar do



FIG. 5 ▶ Exemplos de inclusão e nexos de letras no Grupo B.

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

²² Como, de resto, esclarece o Regimento do Aqueduto de 1606: «(...) mandei que as pedras, que ficarão dos Romanos que falão em Sertório, e no aqueducto, e na anteguidade, e nobreza da cidade fossem tiradas de lugares particulares donde estavão encubertas, e restituídas á praça publica onde hora estão (...)»: ESPANCA, Túlio — «Património Artístico Municipal. O aqueduto da Água da Prata». In A cidade de Évora. N.^{os} 7-8. Évora: Comissão Municipal de Turismo, (1944) 110.

²³ Ara em mármore com (altura) 98 x 64 cm (largura), sem decoração lateral e com base e capitel muito moldurados. Tal como as restantes provém dos antigos Paços do Concelho da Praça Grande, provinda da casa do próprio André de Resende após 1573. As razões para se suspeitar da sua falsificação por Resende são: o gentílico Voconius nunca ter sido documentado na região; o homenageado, sendo natural de Évora, deveria pertencer à tribo Galéria e não à Quirina; foi duunvio seis vezes, facto muito invulgar, sendo posteriormente cavaleiro, o que a ser verdade teria sido um retrocesso na sua carreira militar; finalmente a identificação de Évora com LIB. IVL. EBORA nunca foi documentada ao contrário de *Liberalitas Iulia*. Uma vez mais, como provou o Professor José d'Encarnação, a inscrição é baseada na epigrafia tarraconense.

ponto de vista cronológico; o Grupo B relacionado, senão mesmo sobreponível, com a época da suposta descoberta dos «letreiros» resendianos, isto é, no intervalo temporal de 1536-46, década não por acaso coincidente com a presença da corte tercio-joanina na cidade. E se assim é, seja-nos permitida uma derradeira pergunta: quem foi o escultor-lapicida que, consociando-se ao propósito de André de Resende de restaurar a memória da Ebora romana, deu forma plausível aos monumentos epigráficos (isto se não encontrou alguns deles anepígrafos nas pedreiras de Estremoz/Vila Viçosa), abrindo neles capitais monumentais quadradas, desgastando-as, inclusivamente, para parecerem compatíveis com a erosão natural da pedra?

Vejamos, pois, este ponto.

4. O ESCULTOR POR DETRÁS DA EPIGRAFIA RESENDIANA

Se o Grupo B é o mais convincente quanto à procura de uma fácie antiga, o que bem mostra a preocupação de dar coerência histórica à mensagem através da exemplaridade da forma (FIG. 6), a verdade é que o desenho dos caracteres não foi deixado ao acaso. Com efeito, a sua execução é de um rigor plástico que não pode atribuir-se a um simples pedreiro sem qualificações técnicas e artísticas ao romano. Sublinhe-se, a este propósito, o que Manuel Ramírez-Sánchez opina sobre o assunto:

Las letras, que imitan los modelos epigráficos romanos de época imperial, son un excelente ejemplo de

la epigrafía portuguesa del Quinientos, con una M cuyos trazos oblicuos alcanzan la parte inferior de la línea de caja, una B con la panza inferior más ancha que la superior, una P cuya panza no cierra con el trazo vertical, y una R cuyo último trazo se extiende con una ligera curvatura. Los trazos verticales y oblicuos están rematados con los característicos refuerzos con forma de espátula y las interpuiciones, de forma triangular, con el vértice hacia abajo, están situadas a mitad de la línea de caja. Siguiendo la norma habitual de las inscripciones más tempranas del Renacimiento, no se ha abreviado ninguna palabra, aunque ello ha obligado a reducir el tamaño de algunas letras, todas ellas vocales, en la ordinatio del epígrafe, algo poco frecuente en la epigrafía de aparato del siglo XVI²⁴.

A sublinhar a qualidade do entalhe (em bisel), e o à-vontade na cultura clássica do seu executor, note-se, ainda, a relação harmoniosa na disposição dos caracteres, quer ao nível do seu exato espaçamento em função da característica formal do «tipo» anterior (o kerning como hoje se diz na linguagem digital), quer dos espaços interlineares, o que mostra tanto um domínio do ductus da letra como um excelente controlo da ordinatio do texto segundo um eixo de simetria. A exemplaridade do trabalho epigráfico deste grupo exclui da equação, pois, um lapicida iletrado

²⁴ RAMÍREZ-SÁNCHEZ, Manuel — Ob. cit., p. 500.



FIG. 6 ▶ Dois exemplos da importância da forma da peça no Grupo B — ara funerária de Caio António Flavínio (esquerda) e base de estátua a Divo Júlio (direita) —, prováveis reaproveitamentos de monumentos anepígrafos romanos.

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

e sem «escola» de epigrafia antiga. Por outro lado, há que não esquecer que para o apuro escultórico da letra foram necessários «moldes» (talvez em madeira, ditos «padrões») e cincéis adequados. Pelo que a pergunta se impõe: qual o escultor que, convivendo com André de Resende e usando na sua própria obra escultórica elegantes capitais quadradas humanistas, congrega todos estes atributos? Não nos ocorre outro, sinceramente, que não o escultor francês Nicolau Chanterene (c.1490-c.1551). A inscrição latina

aberta por este escultor na fachada da igreja da Graça, à volta de 1538-40, a consagrado ao «Divino João III, Pai da Pátria», texto redigido tudo indica por André de Resende, mais nos convence desta forte probabilidade autoral²⁵.

A hipótese «Nicolau Chanterene» ganha ainda mais força se tivermos em conta que a epígrafe fúnebre de D. Álvaro da Costa (1535) segue de perto o modelo das capitais quadradas da ara romana de Canidiae Albinae. E não só o modelo geral, como também a exata altura dos caracteres maiores²⁶. Note-se, a propósito, que este monumento romano, achado na muralha antiga da cidade em torno de 1530, foi levado pelo cardeal-infante D. Afonso para o Paço de Valverde, onde ficou exposto para recreio de letrados e artistas, constituindo um dos primeiros modelos visuais do mundo antigo no contexto da Évora renascentista.

Além da dimensão das letras desta ara romana coincidirem milimetricamente com as da inscrição de D. Álvaro da Costa, o seu desenho, em particular o «M» (traços exteriores obliquados), o «P» (curvatura da pança não fecha em baixo) e o «B» (pança inferior maior), foi seguido no Grupo

²⁵ «Nam deve esquecer outro letreyro que fez o Mestre Rezende, e estaa entalhado no Alquitrave da fachada da Igreja de N. Senhora da Graça que diz assi: CONDITVM SVB IMPERIO DIVI IOANNIS III. PATRIS PATRIAE. Fundado no Governo do Senhor D. Joam III. Pay da Patria»: FARINHA, Bento José de Sousa — *Collecção das Antiguidades de Evora*. Lisboa: Oficina de Filipe da Silva e Azevedo, 1785, p. 106, nota 1.

²⁶ Análise comparativa feita através da transferência do desenho dos caracteres com folha de acetato.



Fig. 7 ▶ Pormenor do campo epigráfico da ara de Canídia Albina (Séc. II d.C.). Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.



Fig. 8 ▶ Pormenor da inscrição do monumento a Divo Júlio; caracteres desgastados artificialmente por abrasão depois de abertos no mármore. Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

B de epígrafes resendianas (FIG. 7). Ou seja, um conjunto de coincidências não negligenciáveis que ajudam a «apertar» ainda mais a possibilidade de Nicolau Chanterene ser o escultor por de trás da epigrafia resendiana.

Um dado mais parece-nos prova concludente da defesa desta autoria: o facto, nunca referido, de o Grupo B de epígrafes apresentar um desgaste intencional dos caracteres feito por abrasão (de areia?), o que é particularmente visível no monumento a Divo Júlio (FIG. 8). A perfeição técnica deste trabalho não é, convenhamos, um mero artifício de ocasião feito por mãos curiosas — é antes o melhor sintoma do carácter erudito da obra, e esse dificilmente pode escapar ao insigne escultor francês.

5. CONCLUSÃO Vimos neste texto como o espólio epigráfico resendiano, visto como uma unidade no tabularium do edifício municipal da Praça Grande, e assim reconstituído no atual Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, é, na

verdade, composto por três grupos muito homogéneos de um total de dez inscrições: a três comemorativas do Aqueduto da Água da Prata, datadas de 1605; as três que aqui identificamos como sendo o Grupo A, também da época filipina; e finalmente as quatro

do Grupo B, cuja produção é compatível com a atividade antiquária de André de Resende nos anos de 1536-46. Razão para se ver neste último grupo um escultor capaz de coadjuvar Resende na exigente tarefa de dar verosimilhança antiga aos monumentos pétreos, abrir neles o texto em convincentes capitais quadradas romanas e, enfim, dar-lhes a patine final para afastar qualquer dúvida quanto à sua vetustez. Esse escultor, até pelo carácter erudito do trabalho, não pode ser senão o insigne escultor Nicolau Chanterene. Amigo de Resende, conhecedor como poucos dos segredos do mármore que talhou primorosamente, além de artista de claro perfil intelectual e figura cortesã respeitadíssima também como oficial heráldico, tem, sobre todos, os ingredientes mais adequados a um tal protagonismo. Afinal que melhor artista poderia o antiquário eborense alocar à perfeição dos seus «letreiros» para glorificar a memória da sua cidade? ■

«Espelhos do tempo, imagens da alma»: Considerações preliminares sobre alguns retratos e miniaturas retrato do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora)



Ricardo Pinto e Chaves

Doutorando na Universidade de Évora
Bolseiro FCT

O presente artigo resulta de um trabalho de investigação realizado no contexto do Programa de Estágios Profissionais da Administração Pública Central (PEPAC), que teve lugar no Museu de Évora (agora sob a designação de Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo - MNFMC), entre julho de 2013 e junho de 2014, e centrado no estudo dos retratos e miniaturas retrato do acervo pictórico da referida instituição¹. A quantidade de peças estudadas — e com uma baliza cronológica que varia entre a época de Seiscentos e Oitocentos — deu origem a um catálogo

¹ Agradece-se à Professora Doutora Sandra Leandro (Universidade de Évora), atual Diretora do MNFMC, o convite que foi endereçado, quer para divulgação deste estudo inédito, apresentado dia 24 de julho de 2022 na instituição, quer para o desafio de realizar uma síntese das conclusões alcançadas e expostas no presente artigo.

Detalhe de: Autor desconhecido – Retrato de Dama, , século XVII. Óleo s/ cobre, 10,6 x 8 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 838.

interno, trabalho policopiado intitulado *Espelhos do tempo, imagens da alma: olhares sobre alguns retratos e miniaturas do Museu de Évora*, que, por diversas vicissitudes, não foi possível publicá-lo, estando apenas disponível, para consulta, na biblioteca do museu.

Todavia, não deixa de ser importante referir alguns aspectos antes do leitor ingressar no âmago deste artigo. O primeiro é que a síntese agora divulgada não deve ser encarada com demasiadas pretensões, em especial, pelas limitações temporais do estágio que acarretou consequentes delimitações no trabalho de campo. Segundo, que outras restrições se impõem a artigos deste cariz, em concreto, o espaço disponível para abordar um tema tão extenso. Terceiro, o tempo que decorreu até à apresentação desta investigação ter sido propício para o proliferar de estudos e teses sobre o tema, podendo os mesmos refutar ou corroborar as ideias/conclusões alcançadas². O último, prende-se com o âmbito cronológico. Como supra se referiu, a coleção estudada abrange um período que decorre entre os séculos XVII e XIX. Com efeito, as particularidades do conjunto de obras analisadas conferem às pinturas datadas do século XVII importância singular, uma vez que a retratística nacional Seiscentista continua a suscitar controvérsia entre os especialistas da área, nomeadamente, quando se discutem as autorias e as identificações de personagens retratadas nas obras desse período³. Por esse diálogo continuar profícuo no seio académico,

optou-se, nesta breve divulgação que agora se apresenta, pela seleção de alguns retratos e miniaturas datados dessa centúria (num total de 8 obras). A escolha incidiu em peças que, por diversas circunstâncias que o leitor mais adiante compreenderá, não estão expostas ao público e por isso dignas de ser divulgadas. Outras que, até ao momento do seu estudo, permaneciam anónimas a nível de identificação das personagens retratadas, mas para as quais foi possível avançar com possíveis propostas, tendo em conta o contexto em que se encontravam inseridas.

Por ora, conhecem-se as etapas que embasaram a investigação. Numa primeira fase, foi necessário indagar sobre os supostos mecanismos que conduziram à integração dos retratos e miniaturas no acervo do museu. Dada a disparidade de informações que existem nos inventários que foram sendo elaborados ao longo do século XIX, logo após a morte do seu aquiridor, e a quem se deve o

² Dê-se o breve exemplo de VEIGA, Alfredina da Cunha — *Estudo Arqueométrico de pinturas a óleo sobre cobre dos séculos XVII e XVIII do Museu de Évora*. Évora: Universidade de Évora, 2015. Tese de Doutoramento em Química. [Consult. 18 jul. 2022]. Disponível em <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/17299>. Apesar de não ser da área das Ciências Sociais e Humanas, a autora desenvolveu uma abordagem interdisciplinar, cruzando muita informação recolhida do catálogo que esteve na base do presente artigo, como dados de outros trabalhos referentes ao tema das miniaturas retrato.

³ Citem-se, no rol de vários autores, alguns que mantêm aceso o diálogo em torno dessas questões tais como Anísio Franco, Annemarie Jordan-Gschwend, Pedro Flor, Joaquim de Oliveira Caetano, José-Augusto França, Susana Flor, Susana Gonçalves e, finalmente, Vítor Serrão.

nome atual desta instituição, Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas⁴, várias são as questões que se levantaram e as respostas que se procuraram, tentando perscrutar, tanto os motivos da aquisição das obras em apreço, como a responsabilidade pela atribuição de autorias e identificação das respetivas personagens retratadas. De seguida, a realização de uma definição breve das tipologias analisadas e da sua contextualização, para se compreender a importância dessas pinturas enquanto verdadeiras fontes históricas, para além do seu valor inequivocamente artístico e iconográfico, caros à História de Arte. Não se olvide que o estado de conservação de alguns retratos e miniaturas também ditou a triagem previamente feita, tal como as especificidades do mundo que os viu emergir, isto é, a realidade das Sociedades de Corte e da afirmação dos estados dinásticos em período moderno (séculos XVI-XVII). Daqui o leitor conseguirá prever que grosso modo são figuras da aristocracia, clero e realeza que constituirão a amostragem representativa do catálogo inicialmente elaborado.

O ACERVO ARTÍSTICO E PICTÓRICO DE FREI MANUEL DO CENÁCULO: AS VÁRIAS INTERROGAÇÕES E INCERTEZAS EM TORNO DOS INVENTÁRIOS CONHECIDOS E DAS PERSONAGENS RETRATADAS Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814) foi um homem de excepcional cultura e um destacável mecenas. Integrando a elite eclesiástica do seu tempo, foi o responsável pela

fundação das primeiras instituições museológicas em Portugal, impregnadas do espírito iluminista (primeiro em Beja, depois em Évora). Teresa Crespo refere-se a Cenáculo como «alguém que merece ser conhecido e é importante que o seu valor seja reconhecido por todos quantos usufruem do seu legado, nas diversas instituições em que deixou a sua marca»⁵. Com isto, a autora em questão, pretendeu veicular que os contornos da sua herança devem ser extensíveis, mais que ao mosaico de coleções constituídas pelo eclesiástico (que incluem diferentes tipologias — desde achados arqueológicos, passando pela pintura até a fosseis), à ideologia que motivou a criação das referidas instituições, com particular destaque para a Biblioteca-Museu de Évora, «uma ideologia que encontra na sua essência o serviço e a utilidade à população, na perspetiva de ser fundamental para a sua instrução»⁶.

No entanto, compreender estas intenções inovadoras, exige, igualmente, um conhecimento das coleções que

⁴ Cenáculo é considerado como um dos maiores colecionadores, mecenás e intelectuais do seu tempo (1724-1814). Foi, primeiro, bispo de Beja, tomando posse do título em 1777, cidade onde chega a fundar o primeiro museu português, o Museu Sesinando Pacense (1791). Mais tarde, é elevado a arcebispo de Évora (1802-1814), e quando passa a residir na sede da sua arquidiocese, transporta as coleções de Beja para a recém-fundada Biblioteca Pública de Évora (uma Biblioteca-Museu, 1805) que está na origem do atual MNFMC. Vide CRESPO, Teresa — O Legado de D. Frei Manuel do Cenáculo no Museu de Évora: a colecção de pintura. Projeto da FCT (SRFH/BI/51531/2011). [Trabalho policopiado]. Évora: Museu de Évora, 2016, p. 13-24.

⁵ Vide CRESPO, Teresa — op. cit., p. 2.

⁶ Idem, ibidem, p. 2-3.

Cenáculo foi constituindo ao longo de vários anos e de que o atual MNFMC é depositário. As tipologias são diversas, como já se dissera, mas aquela que mais interessa para o caso em análise é a coleção de pintura, na qual se integram os retratos e as miniaturas retrato. Uma coleção que, tal como outras, foi alvo de «violações», nomeadamente, a partir das Guerras Peninsulares que grassaram no país, entre 1807 e 1811. Assim, muito do espólio que, de início, faria parte das aquisições do eclesiástico, terá sofrido a rapina francesa, perdendo-se grande porção do registo histórico.

Perante essas e outras adversidades, e logo após o passamento de Cenáculo, em 1814, houve necessidade da realização de inventários de bens da Biblioteca-Museu de Évora como do paço arquiepiscopal (que hoje é sede do museu) e Herdade da Mitra (Valverde), espaços também detentores de obras e objetos adquiridos pelo arcebispo. No tocante às pinturas, existe na atual Biblioteca Pública de Évora um manuscrito intitulado *Relação das pinturas que o Exm.^º Sr. Dom Frei Manoel do Cenáculo deichou na sua Livraria Eclesiástica e Publica desta Metropole Eborence para uso publico*⁷, um documento a todos os níveis precioso, dado que contém informações sobre proveniências, autorias e identificações de algumas obras abordadas no Catálogo interno realizado no âmbito do estágio PEPAC. Das várias pinturas mencionadas nessa relação, refira-se que estavam ausentes as miniaturas.

Ultrapassada a demanda entre Liberais e Absolutistas, com a vitória dos primeiros (1832-1834), e durante a qual a Biblioteca-Museu de Évora passou por momentos conturbados, tanto como as suas coleções, ao longo da centúria de Oitocentos novos impulsos foram dados pelos bibliotecários encarregues de gerir a instituição criada por Cenáculo. Destaque-se, em primeiro, o papel de Joaquim Heliodoro Cunha Rivara que, durante as suas funções (entre 1838-1855), foi responsável pelo cuidar do espólio artístico da Biblioteca e da inventariação de outras obras que a instituição foi recebendo, provenientes de vários conventos da região alentejana, logo após a extinção das ordens religiosas (1834). Tais obras vieram enriquecer o acervo pictórico, exigindo, como tal, uma atualização do inventário existente, e realizado quer por Rivara quer por João Rafael Lemos. As descrições, todavia, eram pouco precisas, tal como a proveniência das obras, contribuindo para o aumentar das interrogações em torno da atual coleção de pintura do MNFMC. Exemplifiquem-se os registos como “quadro” ou “pintura” que aparecem nos primeiros inventários realizados, sem outra qualquer informação acrescida que fosse esclarecedora.

Já sob a égide de Augusto Filipe Simões, que toma posse do cargo de bibliotecário em 1866, refira-se a menção ao

⁷ BP, C/2-18 *apud* CRESPO, Teresa, p. 18.

conjunto de obras/retratos que «estão colocados, por falta de espaço nas salas interiores, alguns quadros antigos que foram dos extintos conventos»⁸, peças, aliás, que se encontravam no passadiço que então conectava a Biblioteca ao paço arquiepiscopal. Depreende-se que existia uma profunda desorganização e uma acumulação aleatória de obras de pintura, justificativas da ausência de dados mais concretos sobre as mesmas. Idêntica situação, ocorria na designada «Sala do Museu», onde mais peças se aglomeravam, sobretudo, dos bens conventuais, e concretamente retratos, atendendo à seguinte descrição: «Acima d'estes armários estão as paredes garnecidas por mais de duzentos quadros, alguns de verdadeiro merecimento, já pelos personagens que representam, já pelos pintores a que se atribuem»⁹.

Com o dealbar do século XX, António Francisco Barata, nomeado diretor, responsabilizou-se pela elaboração de um novo catálogo do espólio existente, em especial, o arqueológico, no âmbito da abertura do novo espaço museológico dedicado a essa coleção. Esse catálogo não deixa de ser uma referência fulcral para conhecer o acervo que constituía, neste período, o museu, e qual a sua proveniência. Com efeito, existem lacunas que foram detectadas — também por falta de documentação de arquivo — dentre as quais as respeitantes à pintura¹⁰. No entanto, em ofício existente no MNFMC, datado de 1897, pouco depois do inventário de Barata, são enumeradas várias pinturas, destacando-se 19 de cobre, certamente as miniaturas.

Muitos casos semelhantes podem ser perscrutados na documentação da Biblioteca Pública de Évora — compras, ofertas e legados que chegaram sem descrição conveniente, mas atestam que a coleção pictórica foi aumentando, tal como nos indica o estudioso e curioso eborense Túlio Espanca¹¹. Mesmo após a criação do Museu Regional de Évora, de iniciativa republicana, em 1914, as questões em torno da coleção de pintura mantiveram aceso debate entre os eruditos e responsáveis pela instituição. É que a coleção artística cresceria ao longo dos últimos anos e se os problemas de espaço sempre existiram, agigantavam-se cada vez mais. Algumas pinturas tiveram mesmo que ser recambiadas para Lisboa. A desordem e o desconhecimento do espólio pictórico eram flagrantes, quando se leem as notícias publicadas na imprensa local, no ano de 1912: «Estarrecidos, pedimos o catálogo onde, entre dezenas de asneiras, encontramos esta, salvo erro: quadro tal, de Rubens, escola inglesa! Carnavalesco e piramidal»¹².

⁸ SIMÕES, Augusto Filipe — *Subsídios para a História da BPE. A cidade de Évora*, p. 236 apud CRESPO, Teresa — *op. cit.*, p. 21.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 22.

¹¹ ESPANCA, Túlio — «As antigas colecções de pintura da livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora». In *Cadernos de História e Arte Eborense*, 7. Évora: Edições Nazareth, 1949 apud CRESPO, Teresa — *op. cit.*, p. 5.

¹² Vide *O Carbonário*, (17 Nov. 1912) apud *idem, ibidem*.

A partir de 1962, Mário Tavares Chicó, então diretor, renova a conceção museológica do espaço e das coleções nele expostas, trilhando um caminho conducente ao conhecimento mais aprofundado do espólio reunido por Cenáculo, como das posteriores incorporações e de toda a transmutação sofrida durante o período que decorreu até à integração final desses conjuntos no Museu de Évora. Pela primeira vez, se colocavam indagações ao núcleo de pintura, que constituía um grande conjunto de diversidade e qualidade¹³, isto é, saber quais das peças pertenciam ao acervo original do Cenáculo, quais foram as incorporações posteriores à sua morte, ou ainda perscrutar eventuais vendas, trocas e sumiço de outras.

Depois do leitor compreender os meandros que levaram à constituição do acervo museológico do MNFMC, num contexto, por vezes, complexo, aborde-se o caso da pintura, e mais concretamente, dos retratos, pois é um dos mais emblemáticos. A autora que se tem vindo a citar, refere que os retratos da Casa de Bragança que faziam parte da coleção de Cenáculo, recheavam o paço arquiepiscopal, estando na «Casa anterior à da Fazenda», conforme consta da relação desse espaço aquando da sua morte. Entretanto, outros foram guardados na Biblioteca, sendo impossível de «garantir que nenhum não se tenha extraviado»¹⁴ ou sido objeto de troca ou venda, como outros muitos bens. Ainda respeitante aos retratos brigantinos, diga-se que Reynaldo dos Santos, que comissariou, na década de 40 do

século XX, a exposição sobre personagens portuguesas do século XVII¹⁵, refere que os retratos do museu, pertencentes ao fundador da Casa de Bragança e sua prole, devem ter vindo do paço ducal de Vila Viçosa no século XIX, algo que é igualmente atestado por investigadores mais recentes como Susana Varela Flor¹⁶. Esta investigadora acredita, possivelmente, que esses conjuntos decorariam o paço da Ribeira, numa espécie de galeria régia, sendo transferidos para o paço ducal, no século XVIII, por ordem de D. João V, no contexto de obras que então se realizaram no espaço palatino lisboeta. Porém, da viagem das peças de Vila Viçosa para Évora, nada se sabe¹⁷. Aventa-se a hipótese de, no contexto da Guerra Peninsular, temendo o roubo francês, Cenáculo tenha intercedido para que o máximo de bens possíveis fosse transladado para Évora, constando os retratos desse conjunto que, para o arcebispo, «serviam para conservar a presença das pessoas reais»¹⁸. Mas esta explicação pode não ser extensível a outras aquisições,

¹³ CRESPO, Teresa — *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 28.

¹⁵ SANTOS, Reynaldo dos — *Personagens Portuguesas do século XVII. Exposição de Arte e Iconografia*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1942, p. 10.

¹⁶ FLOR, Susana Varela — *Aurum Regina or Queen Gold. Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e Inglaterra de Seiscentos*. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 2012.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁸ FRANÇA, José-Augusto — *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 17.

uma vez que os critérios ou preferências que determinaram a constituição de uma coleção retratística colocam muitas dúvidas, como salienta Teresa Crespo. Aliás, a preferência do eclesiástico recaía nos livros, arqueologia e numismática. Pinturas ou retratos, seriam, efetivamente, bens de menos interesse para o prelado¹⁹. Pelo menos, é isso que se deduz da correspondência que manteve com personalidades suas contemporâneas, a quem solicitava auxílio na venda dessas peças²⁰ ou mesmo troca²¹. Por outro lado, se exceptuarmos as pinturas de carácter religioso perfeitamente justificáveis pela vida eclesiástica de Cenáculo, quando analisada a retratística e o seu elevado número, se possa considerar a estima que as personagens retratadas representavam para o arcebispo e, portanto, dignas de memória e de constituir uma galeria histórica²². A existência de um diário do próprio prelado²³ é também fulcral para deslindar questões em torno dos retratos e miniaturas, e se eles fariam ou não parte da coleção inicial. Nele pode-se ler: «dez retratinhos pintura em cobre» (julho de 1767)²⁴; ou de retratos, como a oferta do retrato do Príncipe D. José²⁵ pela infanta D. Maria Benedita, sua esposa: «Mandou pintar por Troni o Retrato do mesmo Príncipe que me deo, e ali está» (julho de 1789)²⁶.

As indagações em torno da proveniência e forma de integração dos retratos na coleção de Cenáculo, acrescem as de identificação das personagens neles retratadas. Túlio Espanca, na década de 50 do século XX, transcreveu

e estudou o inventário *post mortem* do arcebispo de Évora tal como aquele que fora realizado ao do recheio do paço arquiepiscopal²⁷. Algumas peças vêm somente identificadas da seguinte forma: «Dois retratos grandes, de damas com os seus caixilhos» (convencionando-se tratar-se de D. Luísa de Gusmão²⁸ e da sua filha, D. Joana²⁹, retratos, aliás, expostos numa das salas do atual museu); «Outro, com retrato de um menino com a espada e um preto» (por tradição, atribuído ao infante D Afonso, futuro rei D. Afonso VI, também exposto no museu³⁰), entre outros vários retratos de mulheres, que não continham informação extra, e onde

¹⁹ BPE, cód. CXXVIII, 2-9; CXXVII, 2-17 apud CRESPO, Teresa — op. cit., p. 36.

²⁰ Apud idem, *ibidem*.

²¹ BPE, cód. CXXVII, 1-4, apud idem, *ibidem*, 36.

²² Idem, *ibidem*; FRANÇA, José-Augusto — op. cit., p. 37-38.

²³ BPE, cód. CXXIX, 1-18, fl. 191 apud CRESPO, Teresa — op. cit., p. 36.

²⁴ BPE, cód. CXXIX, 1-17, apud idem, *ibidem*.

²⁵ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 657.

²⁶ BPE, cód. CXXIX, 1-20, apud CRESPO, Teresa — op. cit., p. 36.

²⁷ ESPANCA, Túlio — *Cadernos de História e Arte Eborense. Antigas coleções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora*, vol. VII. Évora: Edições Nazareth, 1949, p. 17-30.

²⁸ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 1536.

²⁹ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 1537.

³⁰ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 1540.

se inclui, por exemplo, o de D. Catarina de Bragança com a indicação de «retrato de Dama e menina»³¹.

António Barata, em 1890, realizou, como já referido, outro inventário ao espólio artístico da Biblioteca Pública de Évora. Na relação que faz das obras existentes, à época, refere um retrato identificado como «Mulher, século XVII», atribuído comumente à infanta D. Catarina de Bragança. O mesmo ocorre com o quadro referido da seguinte maneira: «Talvez um infante portuguez, brincando com um pretinho. De Velasquez ou de sua escola» (retrato do infante D. Afonso). No anterior, de Gabriel Pereira (1884), a mesma obra, é citada como «Tela. Um principe mui joven com um rapaz preto; vestuário do século XVII»³². O retrato atribuído a D. Luísa de Gusmão, apresenta, todavia, dúvidas de atribuição neste último inventário, o que atesta que, em nenhuma das relações de obras mencionadas, aparece referência específica às personagens retratadas, pelo que a sua identificação só posteriormente foi realizada.

Quanto às miniaturas em cobre, a sua identificação — pelo menos de algumas — foi facilmente realizada pois estavam acompanhadas de pequenas inscrições nos seus suportes que permitiram saber que personagens nelas se encontravam retratadas. Não se sabem, contudo, autorias. Outras, permanecem no anonimato.

Assim, até ao final século XIX, as figuras, em especial, a dos retratos, ainda eram desconhecidas, colocando-se a questão de quem foram os responsáveis por identificar as

personagens representadas nessas obras. Susana Varela Flor acredita ter sido o próprio António Barata a fazê-lo³³. Sem embargo, e em função da inexistência de registos concretos, parece consensual, que a identificação das obras seiscentistas deverá ser balizada algures na década de 40 do século XX, e no contexto da *Exposição de Personagens Portuguesas no século XVII* (comissariada por Reynaldo dos Santos), período em que a Restauração da Independência de 1640 adquiriu tons de exacerbado nacionalismo por vias do Estado Novo³⁴. Antes desse período, não existem mais dados documentais — muito menos legendas nos retratos — que provem o conhecimento dos retratados, como a sua autoria (um tema assaz importante e igualmente pertinente para o conhecimento da pintura portuguesa do século XVII³⁵) o que, por sua vez, concorre para uma

³¹ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 1443.

³² PEREIRA, Gabriel — *A Coleção de Desenhos e Pinturas da Bibliotheca d'Évora em 1884*. Évora: Officina typographica, 1903 apud CRESPO, Teresa — op.cit. p. 29-30.

³³ FLOR, Susana Varela — op. cit., p. 33. Como diz a autora, em função de uma notícia transmitida por Túlio Espanca. Contudo, o eborense não esclarece as fontes consultadas.

³⁴ O tema seria retomado na década de 90 com a exposição realizada no antigo Museu de Évora e intitulada *A Iconografia da época da Restauração*, de que resultou um catálogo com o mesmo nome (*A Iconografia da época da Restauração*. Évora: Museu de Évora, 1990).

³⁵ Destaquem-se os seguintes autores que mais se têm debruçado sobre o assunto: SOBRAL, Luís de Moura — *Do Sentido das imagens – Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Editorial Estampa,

contínua discussão em torno das atribuições realizadas no passado. Alguns retratos e miniaturas, quando comparados iconograficamente com outros existentes das mesmas personagens, em outros acervos museológicos nacionais, permitem não duvidar muito das identificações até ao momento realizadas.

ENTRE RETRATOS E MINIATURAS RETRATOS: A DEFINIÇÃO DAS TIPOLOGIAS ARTÍSTICAS ESTUDADAS Com valor artístico, técnico e estético inequívoco, o retrato não é apenas uma imagem. Segundo a proposta de José-Augusto França “o retrato é o retrato de alguém que lhe preexiste e sobre quem ele informa do modo físico, pela parecença que tem tanto quanto pela decoração em que o envolve simbolicamente”³⁶. Assim, considera-se que é, também, uma fonte histórica pela iconografia que o precede³⁷, e que permite questioná-lo sobre as suas intenções, significados e sentidos — permitindo fazer história —, obrigando o espetador a um exercício mental de contextualização temporal e espacial, social e cultural, da realidade que o viu surgir³⁸. Constituindo-se como um sistema de sinais, no retrato, podem identificar-se dispositivos que veiculam estados e atitudes mentais e que plasmam papéis identitários através da roupa, das joias, penteados entre outros acessórios.

Apesar dos principais tratados sobre a retratística remontarem à Antiguidade, é durante a Renascença europeia que

surge o retrato moderno, e mais concretamente, o Retrato de Aparato, Estado ou de Corte (com grande representatividade no Catálogo elaborado), um retrato que tende a privilegiar a representação da natureza, quer real quer ideal da personagem, enquanto pretende, simultaneamente, enfatizar o poder e o privilégio dos retratados, triunfando toda uma retórica gestual e comportamental, austera e grave, estabelecidas pelos tratados de civilidade que então circulavam em abundância nas Sociedades de Corte³⁹. Assim, este género destina-se a representar a grandeza, poder e virtudes heroicas de certas figuras, sendo apanágio do mundo cortesão e dos ambientes palacianos dos grandes príncipes

1996; SERRÃO, Vitor — *A Pintura Protobarroca em Portugal 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Edições Colibri; idem — *A transmemória das imagens — Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007; FLOR, Pedro — «A Arte do retrato em Portugal nos séculos XVI e XVII». In *Revista de História de Arte*. N.º 5. Lisboa: Instituto de História de Arte, Universidade Nova de Lisboa, (2008).

³⁶ FRANÇA, José-Augusto — «Perspetiva artística da história do século XIX português». In *Análise social*. Vol. XVI (61-62). Lisboa, (1980) 9.

³⁷ PANOFSKY, Erwin — *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris: idées/Gallimard, 1983, p. 103-104; PEIXEIRO, Horácio Augusto — «Retrato de D. Manuel na Iluminura». In *Revista de História de Arte*. N.º 5. Lisboa: Instituto de História de Arte, Universidade Nova de Lisboa, (2008) 97.

³⁸ BURKE, Peter — *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 30.

³⁹ GONÇALVES, Susana — *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750). Conceitos, Tipologias e Protagonistas*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Tese de Doutoramento em História de Arte, Património e Restauro, 2 vols. [Consult. 26 jul. 2022]. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8491?locale=en>.

e monarcas. Ticiano Vecellio, pintor veneziano (c. 1490-1576) e António Moro, artista holandês (1517-1577)⁴⁰, são considerados como os responsáveis pela inauguração do perfil retratístico de Corte, tornando-se nos mentores dessa nova ideologia de poder do retrato no contexto das vivências mundanas dos espaços palatinos.

Em Portugal, o Retrato de Corte floresce no reinado de D. João III (1521-1557) e é graças à ação da sua esposa, D. Catarina de Áustria (1521-1578), e por intervenção de Maria da Hungria (1505-1558), irmã da rainha, que António Moro chega à Corte portuguesa para retratar a família real no sentido de se constituir uma série régia para decorar as galerias do paço da Ribeira e assim recordar, ensinar, moralizar e exaltar o poder e glória das duas dinastias que, por linhagem, se encontravam unidas entre si — a dos Avis-Beja e a dos Habsburgo⁴¹. Também neste período surge, em espaço luso, a figura de Francisco de Holanda (1517-1587), humanista e retratista da Corte que igualmente acompanhou as tendências da retratística palaciana dos seus contemporâneos, chegando a elaborar um tratado sobre o tema, designado *Do Tirar polo Natural* (1549)⁴². É importante referir que este tratado apresenta três hipóteses possíveis para a pose: retrato frontal, de perfil e a três quartos, sendo este último o favorito do tratadista porque o “terçado mostra o bom de ambos os modos (o fronteiro e o meio rosto)”⁴³. É com base nesta conceção que grande parte dos Retratos de Corte/Aparato foram elaborados.

É com a entrada do Barroco em cena, na centúria seguinte, que o Retrato de Aparato se consolida, sobretudo, no seio da Corte dos Filipes que durante 60 anos regeiram os destinos portugueses, não só política como culturalmente, fazendo-se sentir em Portugal a influência de Diego Velázquez (1599-1660), um dos mais brilhantes pintores e retratistas deste período (tanto a nível de retratos como de miniaturas). No caso ibérico, a pintura de retratos adquire tons próprios que merecem ser destacados: estão embutidos do espírito contrarreformista, austero e hierático, em que as cores escuras sobressaem em contrastes de luz. Ao mesmo tempo, são obras que tentam “absorver a alma do retratado”, a sua intensidade psicológica, muitas vezes, com um caráter melancólico e tenebroso, muito ao gosto dos Habsburgo castelhanos, onde a utilização do preto da indumentária auxilia na exaltação dessas percepções. De notar que, mesmo após o movimento restauracionista de 1640, a influência castelhana continuou presente na Corte portuguesa no que aos retratos concerne, estando tais características presentes nas coleções artísticas deste período e de que este museu é depositário. Aliás, muitos

⁴⁰ JORDAN, Annemarie — *O Retrato de Corte em Portugal — o legado de António Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 130, 179-182.

⁴² HOLANDA, Francisco de — *Do Tirar Polo Natural* (1549). Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 14.

dos artistas identificados e ativos desta época como Avelar Rebelo (a.1635-1657); Domingos Vieira, o Escuro (1627-1657); Domingos da Cunha, o Cabrinha (1598-1644), André Reinoso (1610-1648); ou ainda Manuel Franco (a.1637-1652), também conhecido como mestre das infantas, circularam entre Castela e Portugal, sendo difícil atribuir autoria portuguesa ou castelhana a muitas das obras do acervo pictórico do MNFMC. Outras influências são ainda possíveis de serem perscrutadas na segunda metade do século XVII em território nacional, atestadas pela circulação de cópias e modelos que chegaram do norte da Europa, em especial, no contexto das negociações do casamento de D. Catarina de Bragança com Carlos II de Inglaterra. A esse propósito, refira-se a vinda do pintor holandês Dirk Stoop⁴⁴ para retratar a infanta portuguesa. Atualmente, numa das salas do MNFMC, é possível contemplar um retrato de D. Catarina, já rainha de Inglaterra⁴⁵, possivelmente uma cópia anónima inspirada em retratos realizados por retratistas como Peter Lely ou Huysmans⁴⁶.

Contrariamente, a miniatura retrato, afirma Anísio Franco, é a “arte dos pequenos retratos por excelência, a arte da memória. Ela é o espelho da alma, a imagem de quem se quer dar a conhecer”⁴⁷. Não deixa, contudo, de ser um retrato, mas apresenta um cariz mais familiar e intimista, pertencendo, em certa medida, àquilo a que se poderá chamar o «mundo dos afetos», o mundo privado. Muitos autores consideram-no como uma recordação,

uma memória de um ente querido, de um amado/a. Este género teve a sua origem em modelos iconográficos distintos: primeiro, o do retrato em relevo de moedas e medalhas que remontam à Antiguidade e, segundo, nas iluminuras medievais. Pelas suas características estão, por norma, isentas das funções solenes dos retratos de grande proporção, cumprindo quase a função idêntica às das fotografias no mundo atual⁴⁸. Citem-se alguns autores destacados deste género no âmbito ibérico: Sofonisba Anguissola (1538-1625); Sanchez Coello (1532-1588) e também Diego Velázquez. Em Portugal, a família de Francisco de Holanda, parece ter sido detentora desse negócio, como afirma Anísio Franco, e Josefa de Óbidos, que, de acordo com o mesmo autor, iniciou a sua carreira miniaturando⁴⁹.

As miniaturas retrato atingem o seu auge no século XVI, pintadas a óleo e sobre base, maioritariamente, de cobre. As suas particularidades residem na facilidade do seu transporte e distribuição, compostas de materiais e cores

⁴⁴ FLOR, Susana Varela — op. cit., p. 29-30.

⁴⁵ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 1534.

⁴⁶ FLOR, Susana Varela — op. cit., p. 29-30.

⁴⁷ FRANCO, Anísio — *Miniaturas Portuguesas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, IPM, 1993, p. 1.

⁴⁸ COLOMER, J. L. — «Uso y función de la miniatura en la Corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista». In A. Morales (dir.), *Symposium International Velázquez*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2004, p. 65-84.

⁴⁹ FRANCO, Anísio — op. cit., p. 4.

diferentes, de fácil execução, detalhistas, de modo a alcançar a parecença com o indivíduo retratado. Podem inserir-se naquilo que foi chamado como *artigos do mercado da intimidade*, e muito solicitadas aos retratistas pelas ordens privilegiadas para recordar descendentes, familiares ou entes queridos⁵⁰. Devido à produção massiva destes artefactos — sobretudo pelo seu caráter privado — é frequente a ausência de identificação dos retratados como dos próprios artistas, fazendo com que permaneçam, hoje, no anonimato. No entanto, a falta de informações sobre essas peças também se justifica pelo valor artístico do suporte: aquilo que albergava o retrato era considerado artisticamente (e mesmo em termos de valor) superior à própria imagem, daí que muitos inventários conhecidos não especifiquem a figura retratada muito menos o autor. As miniaturas podiam ter um formato ovalado, retangular ou octogonal, de modo que fossem agarradas na mão, guardadas na manga ou nos dedos, enquanto anel. Eram ainda demarcadas por um rebordo metal e colocadas num caixilho juntamente com outros retratos. Por último, as miniaturas também serviram como instrumentos de lazer, pois, desde meados do século XVII, eram utilizadas como distrações de travestismo e de alta-costura sendo cobertas a óleo com variadíssimos trajes pintados sobre lâminas transparentes da mesma dimensão e forma que as pequenas representações⁵¹.

As obras que se enquadram nestas tipologias e que constituem o acervo do MNFMC — as datáveis de Seiscentos — devido

à sua unidade estilística e pictórica estão, também, enfeudadas às tendências castelhanas pelo já referido intercâmbio cultural que existia entre as duas nações durante a vigência da Monarquia Compósita dos Áustria, mantendo-se tal influência muito depois do fim da União Ibérica. As que estão identificadas como representando membros da Dinastia de Bragança podem circunscrever-se à esfera política propagandística da nova Dinastia, visando ostentar os direitos adquiridos ou renovados junto do plano internacional. E sendo muitas delas dos infantes ainda crianças — algo raro não só na Europa como em Portugal — tudo indica que, para além de uma questão de afetos, as miniaturas devem ter servido como objetos da diplomacia matrimonial do período em causa. Outras, porém, permanecem no anonimato, não estando nem assinadas nem identificadas pois, dado o seu caráiz íntimo, apenas os seus proprietários é que possuíam o privilégio de as reconhecerem e “sentirem”.

EXEMPLOS DOS APARATOSOS RETRATOS DE CORTE E DE «INTIMIDADES PINTADAS» (MINIATURAS) DA COLEÇÃO DO MNFMC. O espaço disponível neste artigo só permite a divulgação — com breves comentários — de

⁵⁰ TORRE FRAZIO, Julia de la — *El Retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*. Málaga: Universidade de Málaga, 2009, p. 25. Tese de Doutoramento em História de Arte, 1 vol. [Consult. 1 set. 2022]. Disponível em <https://www.yumpu.com/es/document/read/16254836/el-retrato-en-miniatura-espanol-bajo-los-reinados-de-felipe-ii-y-felipe-iii>.

⁵¹ COLOMER, J. L. — op. cit., p. 74-75.

8 obras de todo um conjunto de peças pictóricas estudadas e contempladas no Catálogo policopiado. O leitor mais interessado pelo tema poderá sempre consultá-lo na biblioteca do MNFMC para aprofundar os seus conhecimentos. Existem retratos que estando expostos no museu e sobejamente estudados por outros investigadores, foram

retirados da triagem para este artigo. Optou-se, antes, por divulgar outros mais desconhecidos do público, ou porque se encontram nas reservas, ou porque foram cedidos, a título de empréstimo/depósito, a outras instituições.

Apresentem-se, agora, as obras selecionadas:



Retrato do Príncipe D. Teodósio (1634-1653)

A tradição tem identificado este retrato de meio corpo com a figura de D. Teodósio, príncipe do Brasil e herdeiro de D. João IV, prematuramente morto aos 19 anos de tuberculose pulmonar. Se no inventário de 1814, aparece a indicação de se tratar de um retrato do filho dos reis restauradores, já no de Gabriel Pereira (1884) e no António Barata (1890), a obra encontra-se designada como sendo o «retrato de um jovem príncipe, com armadura», o que mostra a divergência de registos, como já referenciado. Todavia, existem alguns traços físicos de verosimilhança com outros retratos conhecidos do príncipe, sobretudo a nível do cabelo e das feições. O facto de estar trajado com armadura poderá corroborar a identificação, se se contextualizar o retrato no período das Guerras da Restauração. A peça encontra-se, atualmente, nas reservas do MNFMC.

FIG. 1 ▶ Autor desconhecido — Retrato do Príncipe D. Teodósio, século XVII.
Óleo s/ madeira, 28,5 x 24 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 780.



Miniatura retrato do príncipe D. Teodósio (1634-1653)

Esta miniatura retangular em cobre não tem qualquer inscrição, como também não existe qualquer informação que aponte para uma concreta identificação da personagem retratada. Mas, mais uma vez, a tradição vê nela a imagem de D. Teodósio. Pode ter feito parte de uma joia ou acessório, para uso intimista, ou mesmo como instrumento destinado à política diplomática matrimonial, no intuito de afirmar internacionalmente a dinastia Brigantina. Com base no retrato anterior, é possível encontrar algumas similitudes, sobretudo no cabelo. Diz-se que teria sido a partir desta miniatura que Domenico Duprá executou, em 1730, o retrato de D. Teodósio que passou a embelezar a Sala dos Túdescos, no palácio Ducal de Vila Viçosa. A nível de autoria, pairam os nomes de Avelar Rebelo ou Manuel Franco⁵². A peça encontra-se na exposição permanente do MNFMC.

**FIG. 2 ▶ Autor desconhecido — Retrato de D. Teodósio de Bragança, c. 1630-1650. Óleo s/ cobre, 7,8 x 6,3 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 5.**

⁵² A Iconografia da época da Restauração. Évora: Museu de Évora, 1990. Vide também Raiz | Bens culturais on line [http://www.Raiz | Bens culturais on line.dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=12502](http://www.Raiz%20|%20Bens%20culturais%20on%20line.dgpc.pt/Raiz%20|%20Bens%20culturais%20on%20line/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=12502), ME 5.



Retrato de D. Francisca de Brito, fundadora do Colégio da Madre Deus (?-1608)

É um típico Retrato de Aparato de inícios de Seiscentos, se bem que as indumentárias que a dama traja ainda sejam típicas do final da centúria de Quinhentos, assim como o penteado. Do lado direito, encontra-se o brasão da família Brito com a legenda em latim que a identifica como sendo D. Francisca de Brito, fundadora do Colégio da Madre Deus. Francisca de Brito Sacoto foi esposa do desembargador e cavaleiro-fidalgo da Casa Real Dr. Heitor Pina. Com o apoio dele, a 7 de agosto de 1595, obteve do Papa Clemente VIII, uma bula, autorizando a fundação do colégio, destinado para estudantes pobres e honrados, ficando este sob dependência da Companhia de Jesus e da Universidade de Évora. Esta obra provém desse antigo colégio, hoje Hospital Militar de Évora, e é provável que a obra só tenha integrado a coleção artística da biblioteca após a morte de Cenáculo, no contexto da extinção dos conventos e das ordens religiosas. Atualmente, encontra-se nas reservas do MNFMC.

FIG. 3 ▶ Autor desconhecido — Retrato de D.^a Francisca de Brito, Fundadora do Colégio da Madre de Deus, século XVII. Óleo s/ tela, 227 x 159 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.^o de inv. ME 1547.



Retrato de dama

Esta tela a meio corpo poderá corresponder a um dos muitos painéis que vêm descritos no inventário de 1814 como «retrato de mulher», não estando referida qualquer identificação ou autoria. De acordo com a indumentária e com penteado aos caracóis que envolvem a cabeça, é possível apontar uma datação da obra para a década de 30 do século XVII, por comparação a outros retratos femininos, de origem castelhana, do mesmo período. Certo, é tratar-se de uma mulher da aristocracia. A pintura foi cedida, a título de depósito precário, ao Tribunal Constitucional, em Lisboa, onde hoje se encontra e pode ser observada.

FIG. 4 ▶ Autor desconhecido — Retrato de Dama, século XVII.
Óleo s/ tela, 64 x 48,5 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 826.



FIG. 5 e 5a ▶ Autor desconhecido — São João Baptista / Retrato de D. João IV [peça com duas faces], século XVII. Óleo sobre cobre, 7 x 5,9 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 20.

Miniatura retrato de

São João Baptista / D. João IV (1604-1656)

Miniatura em cobre, inserida numa moldura de tartaruga e tapada com corrediça, tendo no seu verso, uma figura de um santo, e no seu reverso, a imagem de D. João IV. Este objeto pertenceu à coleção de Cenáculo, de acordo com um bilhete da sua autoria que referia «Retrato verdadeiro do sr. D. João quarto e do seu uso com a pintura de S. João Baptista»⁵³. Esta referência foi fulcral para a identificação da personagem retratada no reverso, dado que, a iconografia existente do primeiro dos Bragança, se afasta bastante da que se encontra patenteada nesta peça. Assim, na miniatura, ele traia à francesa, usando cabelos grandes e bigode, o que contrastava grosso modo com os gostos indumentários do Restaurador. De acordo com as fontes, ele era um homem austero e frugal no vestir, em muito parecido

»





ao seu pai D. Teodósio II, 7.º duque de Bragança. O soberano chegou mesmo a proibir os cortesãos de usar indumentárias provenientes de França, e que ostentassem luxo, através das pragmáticas de 1643⁵⁴. Talvez, esta visualidade afrancesada do Restaurador, funcionasse como uma espécie de linguagem pictórica cifrada, e cuja identidade só seria reconhecida pelos seus partidários, em género de senha (informação, aliás, indicada, pelo próprio Cenáculo). Poder-se-á encarar a peça como um objeto de propaganda ou mesmo como um instrumento das relações internacionais num período de afirmação da dinastia brigantina. Quanto à autoria, há dúvidas, se bem que a forma de pintar, sobretudo, a renda do peitilho, faça lembrar Domingos Vieira, o Escuro⁵⁵. Encontra-se na exposição permanente do MNFMC.

⁵³ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line.dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 20.

⁵⁴ COSTA, Leonor Freire; CUNHA, Mafalda Soares da — *D. João IV*. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, p. 62.

⁵⁵ *Alconografia da época da Restauração*. Évora: Museu de Évora, 1990.



FIG. 6 ▶ Autor desconhecido — Retrato da Infanta D. Joana, c. 1640-1650. Óleo s/ cobre, 7 x 6,2 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 8.

Miniatura retrato da infanta D. Joana (1636-1653)

A sua identificação só foi possível devido à inscrição de tinta existente no verso da miniatura em cobre que a apresenta como sendo a referida infanta. No inventário de António Barata, a miniatura já aparece com essa atribuição. A autoria ainda é desconhecida, e a sua funcionalidade, será, por certo, idêntica à da miniatura que representa o irmão, D. Teodósio. Até é possível que ambas tenham sido realizadas em torno das mesmas datas, isto é, entre 1640 e 1650. D. Joana, princesa da Beira, foi a terceira filha de D. João IV e de D. Luísa de Gusmão. Tal como o irmão, morreu na tenra idade de 17 anos e, também, de tuberculose. Existe um Retrato de aparato exposto no MNFMC que a representa ao lado dos seus familiares⁵⁶. Apesar de apresentar um ar saudável, ao contrário de D. Teodósio, alguns relatos do período afirmam que D. Joana tinha um caráter de acentuada «infantilidade». A expressão, à época, era ambígua — tanto podia referir-se aos seus comportamentos tipicamente infantis como ao seu aspeto físico pouco desenvolvido para uma jovem adolescente. Diz-se que sofria de ataques «histéricos», denotando ser uma jovem com problemas de saúde física e mental. A peça encontra-se na exposição permanente do MNFMC.

⁵⁶ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line.dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 1537.



Miniatura Retrato de Freira

Miniatura em cobre que retrata uma freira com o seu respetivo hábito de religiosa. O facto de integrar o conjunto de pequenos retratos dos Bragança, permite, a título de sugestão, que esta miniatura possa representar uma personagem ligada à família real, como por exemplo D. Maria (1644-1693), bastarda de D. João IV, que ingressou no Mosteiro de Carnide, em 1649. Existe uma outra miniatura, também retratando uma religiosa, com as mesmas composições estilísticas que este pequeno retrato, no conjunto em apreço⁵⁷. Encontra-se na exposição permanente do MNFMC.

FIG. 7 ▶ Autor desconhecido — *Retrato de Freira*, século XVII.
Óleo s/ cobre, 5,9 x 5,5 cm.

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 638.

⁵⁷ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário ME 3.



Retrato de Dama (D. Luísa de Gusmão (?)) (1613-1666)

Esta pequena miniatura em cobre que também faz parte, segundo António Barata, do rol «dos Trinta e Trez retratos (miniaturados) em cobre conhecidos», nos quais constam os da Dinastia de Bragança, retrata uma dama, em fundo escuro, que traja um vestido negro e solene, tipicamente ibérico e de Seiscentos, e com alguns adornos, como um colar de pérolas. Apesar de no verso da miniatura existir uma inscrição que é de difícil leitura, avança-se com a forte suposição de se tratar de um pequeno retrato de D. Luísa de Gusmão. A identificação baseia-se, primeiro, na forma como se encontra trajada, em muito semelhante ao retrato de meio corpo da rainha existente no Museu Nacional dos Coches⁵⁸, onde a soberana exibe uma pluma com joia idêntica a esta miniatura; segundo, numa outra miniatura existente de D. Luísa, datada do século XVII, que foi doada por Leland Gilbert ao MNAA em 1950. As semelhanças fisionómicas e de traje são notórias entre ambas as miniaturas⁵⁹.

FIG. 8 ▶ Autor desconhecido — Retrato de Dama, século XVII.

Óleo s/ cobre, 10,6 x 8 cm.

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 838.

⁵⁸ Vide Raiz | Bens culturais on line <http://www.Raiz | Bens culturais on line. dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/home.aspx>, n.º de inventário HD 0003.

⁵⁹ FRANCO, Anísio — op. cit., p. 23, fig. 16.

Subleyras em Évora



José Alberto Gomes Machado

Professor Catedrático Jubilado da Universidade de Évora

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, de Évora, possui uma das mais importantes pinturas francesas do século XVIII existentes em Portugal. Trata-se de *A Sagrada Família* (N.º de inv. ME 10381), também designada como *São José e o Menino*, tal é o protagonismo destas duas figuras numa composição em que a Virgem é representada num muito discreto segundo plano.

Referenciado no Paço Arquiepiscopal de Évora no século XVIII, provém certamente da coleção do Arcebispo fundador, que dá agora nome ao museu eborense. Durante largos anos, esteve exposto no principal edifício da Universidade de Évora, o Colégio do Espírito Santo, a meio da escadaria que conduz ao piso superior, em lugar de grande destaque. Ao longo dos anos, perdeu-se a noção da sua autoria,

◀ Pierre Subleyras e atelier – *A Sagrada Família* (pormenor), c. 1740. Óleo s/tela, 223 x 168 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º Inv. 10381.
© Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. / ADF / Foto: Luísa Oliveira).

que este texto pretende restituir. Dado a André Gonçalves e identificado como tal desde que regressou, há alguns anos, às paredes do Museu, sempre causou impressão pela alta qualidade da execução, a originalidade compositiva e um sóbrio classicismo italianizante, que levou, no passado, Pedro Dias a sugerir, em conversa com este autor, a possibilidade de ser obra de Marcello Leopardi.

Com efeito, a enorme tela apresenta características, que remetem para um universo muito específico — o de um sóbrio classicismo francês plasmado na linguagem do tardo-barroco romano, tal como se praticou entre Carlo Maratta e Agostino Masucci.

Hoje quase só conhecido dos especialistas, Pierre Subleyras foi um dos mais importantes pintores franceses da primeira metade do século XVIII. Tal como outros compatriotas seus, passou a maior parte da sua vida artística em Itália. Foi olhado pelos franceses como um italiano e pelos italianos como um francês. O retrato e a pintura sacra foram as duas especialidades a que principalmente se dedicou, tendo, neste último domínio, alcançado grande fama. Esta acabou, contudo, por não perdurar junto dos vindouros, que sempre privilegiaram no Setecentos francês a versão profana, lúdica, epicurista ou sentimental, a que deu forma o Rococó. O triunfo de Watteau, Boucher e Fragonard foi acompanhado da gradual queda no olvido daqueles que, como Subleyras, cultivaram a grande pintura religiosa, a qual foi perdendo centralidade no decurso do século, até



**FIG. 1 ▶ Pierre Subleyras e atelier — A Sagrada Família, c. 1740. Óleo s/tela, 223 x 168 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 10381.
© Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. / ADF / Foto: Luísa Oliveira**

ser praticamente eclipsada, na sequência da Revolução. Só nos anos derradeiros do século XX, ele irá ser recuperado para a atenção dos contemporâneos, nomeadamente a partir da grande exposição organizada em 1987, em Paris e em Roma, por Pierre Rosenberg e Olivier Michel, autores conjuntos do respectivo catálogo, que foi peça central na elaboração deste texto.¹ Sintomática dessa valorização foi a compra, em 2007 e 2009, de dois quadros seus pelo Metropolitan Museum de Nova York, que se junta assim ao Louvre, Hermitage e National Gallery de Londres na lista dos grandes museus detentores de obras do pintor.

Pierre Subleyras nasceu em Saint Gilles du Gard em 1699 e morreu em Roma em 1749, meses antes de completar os 50 anos. Efectuou a sua formação em Toulouse com Antoine Rivalz e lá criou as suas primeiras obras. Rumou a Paris em 1727, tendo imediatamente alcançado o prestigioso Prix de Rome, que lhe valeu um estipêndio régio para rumar à cidade dos Papas, a fim de completar a sua formação na já famosa Academia de França, então instalada no Palácio Mancini. Chegado a Roma em 1728, nunca mais de lá saiu, a não ser para uma breve estadia em Nápoles, por questões de saúde, já perto do final da sua vida. Não voltou a ver a sua França natal, mas com ela sempre foi mantendo ligações, correspondendo a solicitações de diverso tipo.

Aproveitou o seu tempo de pensionista na Academia (que prolongou até 1737, contra a vontade do próprio director Nicolas Vleughels) para se afirmar na difícil cena

artística romana, onde granjeou encomendas prestigiosas, graças à protecção da Princesa Pamphili, do embaixador francês Duque de Saint-Aignan e do Cardeal Silvio Valenti Gonzaga. Os anos de 1740 constituíram, para o artista, uma verdadeira década prodigiosa. Nesse preciso ano, ocorreu a eleição do bolonhês Prospero Lambertini como Papa Bento XIV. E contra todos os prognósticos, foi Subleyras escolhido para pintar o retrato oficial do novo pontífice, em detrimento do romano Agostino Masucci, de grande nomeada e que tanto trabalhou para a coroa de Portugal. É curioso pensar que uma curtíssima distância separa em Évora duas obras-primas destes artistas rivais: A Sagrada Família / S. José com o Menino, no Museu e a grande Assunção da Virgem, na capela-mor da Sé.

Em 1737, Subleyras executara já uma prestigiosa encomenda, por parte dos Cónegos Regulares de São João de Latrão, destinada ao refeitório do seu convento de Asti (Piemonte): o *Banquete em casa de Simão, o Fariseu*. A enorme tela, de quase sete metros de comprimento, foi imediatamente reconhecida como uma obra prima e está hoje no Louvre.²

¹ Ver nota seguinte. Olivier Michel é também o autor de *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle, École Française de Rome*, 1996, onde é feita abundante menção do artista que aqui nos ocupa.

² Cf. ROSENBERG, Pierre; MICHEL, Olivier — Subleyras. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1987, p.196 ss. x 242.



FIG. 2 ▶ Pierre Subleyras — *Banquete em casa de Simão, o Fariseu*, 1737. Musée du Louvre. Fonte: Domínio público.

Logo de seguida (1737/8) criou as duas versões de uma obra de grande aparato; *O Duque de Saint-Aignan entrega o Cordão da Ordem do Espírito Santo ao Príncipe Vaini*. A versão maior (323 x 242 cm) está no Musée de la Légion d'Honneur em Paris; a menor (148 x 114 cm) pertence ainda aos descendentes do diplomata. Neste misto de alegoria, retrato realista e cena áulico-religiosa, o artista demonstra toda a capacidade dos seus poderes de concepção e execução. Se, na tela religiosa de Asti, exibira os seus dons de

colorista e a originalidade da sua *mise en scène*, através, por exemplo, do descentramento da figura de Cristo, no duplo retrato ceremonial, misturou com felicidade elementos reais e simbólicos, numa obra de grande imponência, em que manifesta um *pathos* ainda barroco, expresso paradoxalmente de uma forma contida e pessoal.

Nos anos finais da sua derradeira década de vida, o pintor receberá a consagração suprema da encomenda para um dos altares da Basílica de São Pedro do Vaticano.

Dela resultará a Missa de São Basílio,³ concluída em finais de 1747 e que dará grande fama ao seu autor, que morrerá ano e meio depois, em Maio de 1749.

Pierre Subleyras sempre se orgulhou da sua condição de francês, *Pictor Gallicus*, que o identificava no meio romano, o qual adaptou subtilmente sem nunca perder um tipo de características nacionais, que o colocam na directa herança e descendência de Philippe de Champaigne. Com este seu grande antecessor partilhou a preferência pela temática religiosa e a prática retratística. Partilhou igualmente a sensibilidade, expressa num classicismo contido, longe da frieza de Poussin, o maior dos franceses expatriados em Roma.⁴

Subleyras foi um grande colorista. Mesmo quando os seus tons são mudos, há nos seus quadros uma unidade tonal, propícia à criação de uma ambiência de recolhimento e espiritualidade sóbria, quase protestante.

A severidade sóbria, a recusa da sensibilidade rococó e do aparato tardo-barroco, no domínio da pintura sacra, individualizam-no nesta primeira metade do século XVIII, que lhe coube viver.

³ Hoje na igreja de Santa Maria degli Angeli, para onde foi transferida na sequência da substituição de todos os retábulos pintados da Basílica por réplicas em mosaico.

⁴ Olivier Michel e Pierre Rosenberg não hesitam em escrever «L'artiste est le plus grand représentant de la tradition classique à Rome dans la première moitié du XVIII^e siècle» ROSENBERG, Pierre; MICHEL, Olivier - *Op. cit.*, p. 308.



FIG. 3 ▷ Pierre Subleyras — *O atelier do Pintor*, c. 1740.
Academia de Belas-Artes de Viena. Fonte: Domínio público.

No ano de 1741, recebeu duas importantes encomendas destinadas às catedrais de Toulouse e de Grasse, o que comprova que a sua fama continuava viva nessa França meridional onde nascera e se formara.

Por iniciativa dos cônegos do cabido de Toulouse, é-lhe solicitada uma Sagrada Família, destinada ao altar-mor da catedral de S. Estêvão. É esta obra, que aqui particularmente nos interessa. Executada em Roma, foi exposta na catedral durante mais de meio século, até ao período turbulento da Revolução. Em 1795, passou a integrar o Museu estabelecido na capital da Occitânia, instalado no convento dos Agostinhos, de que recebeu o nome, que ainda hoje ostenta — Musée des Augustins. A exemplo de milhares de outras obras, em 2004 foi objecto de转移ência de posse, do Estado para o museu que a alberga.

A obra do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, que aqui nos ocupa, é uma variante desta tela de Toulouse, cuja fama se comprova pelo facto de ter sido objecto de várias cópias durante o século XIX, destinadas a diversas igrejas meridionais, como a paroquial de Saint Nicolas de la Grave, paroquial de Saint Jean Baptiste de Belberaud e de Labastide Beauvoir.⁵

O próprio Subleyras originou réplicas e variantes das suas principais obras em grande número, quer de sua mão,



FIG. 4 ▶ Pierre Subleyras — Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus, 1741. Anteriormente na Catedral de Toulouse actualmente no Musée des Augustins. Fonte: Domínio público.

⁵ Base de dados on line Patrimoines en Occitanie. [Consult. Out. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://patrimoines.laregion.fr>.



Comparação:

FIG. 1 Pierre Subleyras e atelier — *A Sagrada Família*,
c. 1740. MNFMC. N.º de inv. ME 10381 e FIG. 4 Pierre Subleyras
— *Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus*, 1741. Musée des Augustins



quer com a participação do seu atelier, sendo-nos conhecida a presença nele de dois ajudantes franceses, de vários aprendizes e da sua própria cunhada Teresa Tibaldi.⁶

O grande quadro pintado para a catedral de Toulouse mede 219 x 173 cm e o de Évora 223 x 168cm.⁷

Sabe-se que a família do pintor possuiu uma réplica até 1786, ano em que terminou a lenta dispersão, pelos herdeiros, do espólio do artista, iniciada logo no ano da sua morte.⁸

Pouco sabemos da proveniência da grande tela de Évora, oriunda do Paço Arquiepiscopal e referenciada à coleção de Frei Manuel do Cenáculo, tal como a grande maioria dos objectos do Museu. No Inventário da coleção, não se encontra menção específica a ela. Dele consta, contudo, um São José e o Menino (nº19), sem outra indicação.⁹ Cenáculo adquiriu sobretudo peças portuguesas, espanholas e italianas, com algumas poucas peças da Europa do norte. A relação de pinturas mencionada inclui uma única referência a um pintor francês, Jean Jouvenet (nº290) e o seu carácter esquemático não permite, muitas vezes, a identificação cabal com obras existentes hoje no Museu.

O quadro pintado para a catedral de Toulouse foi um triunfo para o artista e dele se fizeram variantes, réplicas e cópias, como aquela que a família guardou, ou uma versão de atelier, vendida em leilão pela Christie's em 2013.

⁶ ROSENBERG, Pierre; MICHEL, Olivier — Op. cit., p. 81 e 96 e ainda p. 270: «la question des répétitions originales de Subleyras — esquisses, modèles, repliques — demeure fort débattue». Teresa era irmã de Maria Felice Tibaldi, mulher do pintor — miniaturista de renome, dela possui o MNAA de Lisboa o retrato de Frei José Maria da Fonseca Évora, agente da coroa portuguesa e depois embaixador em Roma, futuro Bispo do Porto.

⁷ Respectivamente, Inv. 20041282 do Musée des Augustins de Toulouse, disponível em WWW:<URL: <https://www.augustins.org>> e ME 10381, disponível em WWW:<URL: <http://www.Raiz | Bens culturais on line.dgpc.pt/Raiz | Bens culturais on line/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=28082>>.

⁸ ROSENBERG, Pierre; MICHEL, Olivier — Op. cit. p. 113 e 259.

⁹ MACHADO, José Alberto G. — *Um colecionador português do século das luze: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*. Lisboa: Publicações Ciência e Vida, 1987, p.45.

A versão de Évora, de cuidada execução, parece ser uma variante parcialmente autógrafa, produto do atelier com participação do próprio pintor.¹⁰ Como vimos, era prática sua replicar as suas obras de maior sucesso. Resultará ela de uma encomenda não concretizada? Será a referida no espólio do artista, vendida pelos descendentes em 1786? Terá vindo de Roma para Évora? Não sabemos.

Olhemos agora para o quadro. Ele impressiona pelas suas dimensões e pela originalidade do tratamento do tema. Esta Sagrada Família é especial. Os grandes protagonistas desta grandiosa cena de interior, São José e o Menino, ocupam a quase totalidade do plano, ficando a Virgem remetida para o fundo, quase invisível. Por essa razão, ele é por norma referenciado justamente como São José e o Menino, sem que deixe de ser uma *Sagrada Família*. Esta opção corresponde ao grande incremento do culto a São José, que se verifica em toda a Europa católica a partir do século XVI, promovido, entre outros, por Santa Teresa de Ávila.

O Santo segura o Menino e apresenta-o ao espectador, olhando para o alto. Ao fundo, a Virgem lê. É um quadro

de uma ternura imensa, em que o humilde interior de uma casa/oficina enquadraria uma portentosa alegoria da paternidade. Como escreveram Rosenberg e Michel no catálogo já aqui amiúde citado, «des signes temporels surgit l'impression de grandeur spirituelle, le sentiment du sacré naît du réalisme de la représentation»¹¹, referindo mais adiante «le goût du réel le sens du quotidien, l'intuition de



FIG. 5 ▶ Pierre Subleyras — São Camilo de Lelis salvando os doentes, 1746. Museo di Roma. Fonte: Domínio público.

¹⁰ Há pequenas, mas significativas variações do quadro de Évora em relação ao protótipo de Toulouse, como sejam o manto que recobre a figura de S. José (ausente em Évora), o bordão florido (também ausente em Évora), o tipo de barba do santo e o seu olhar (mais dirigido para o alto e alheado do observador em Toulouse). Também o tipo de execução apresenta diferenças, desenho das formas mais acentuado em Toulouse, modulação cromática mais envolvente e com maior unidade tonal em Évora.

¹¹ ROSENBERG, Pierre; MICHEL, Olivier — Op. cit. p.53.

*la beauté des objets*¹². Estas citações aplicam-se também a esta obra, onde encontramos uma cativante mistura de intimismo e solene sobriedade, que a ambiência e o tema propiciam.

Longe da espectacularidade classicizante do tardo-barroco romano, que ele igualmente cultivou em quase todas as grandes encomendas italianas — vejam-se as já citadas, ou ainda o grandioso São Camilo de Lelis salvando os doentes, do Museu de Roma — Subleyras faz aqui uso de uma sensibilidade quase protestante. Simplicidade, ternura e despojamento marcam esta tão original Sagrada Família, levando a pensar que o pintor levou justamente em conta o carácter da encomenda, destinada a essa França meridional, tão marcada pelo choque cultural da continuada presença calvinista. Encomenda francesa a um pintor francês romanizado, que não esqueceu as suas raízes na Occitânia.

Este francês expatriado, como antes dele o foram Poussin e Claude Lorrain, não é com estes que se aparenta, mas sim, mais longinquamente, como acima dissemos, com Philippe de Champaigne. Como ele, dividiu-se entre a pintura sacra e o retrato.¹³ Como ele, recorreu à sobriedade e à beleza das coisas simples para traduzir uma espiritualidade verdadeira. Para Champaigne, foi marcante o universo austero de Port Royal; para Subleyras, foi marcante a presença física de um franciscano austero e ardente, que lhe coube retratar, que lhe frequentou o atelier e que o

assistiu na hora da morte — o futuro Santo Leonardo de Porto Maurício (1676 -1751, canonizado em 1867).

Uma menção ainda para Chardin, nascido, como ele, em 1699 e que prossegue também um percurso artístico original. São pontos de intersecção entre os dois a atenção à simplicidade do quotidiano e a valorização dos objectos banais. As sóbrias naturezas mortas de Chardin encontram um breve contraponto em alguns *morceaux de bravure* de Subleyras, como os frutos e objectos no primeiro plano do São Camilo de Lelis já citado, ou ainda na grande tela pintada para Asti.

Pierre Subleyras foi um grande pintor, reconhecido em vida, depois quase esquecido e reabilitado nos nossos dias. Tal como o Louvre, a National Gallery, o Hermitage ou o Musée des Augustins de Toulouse, o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo pode orgulhar-se de exibir uma tela notável a ele referida¹⁴. ■

¹² Idem, *ibidem*, p.58.

¹³ Refira-se, porém, que exercitou também o seu pincel dando forma a diversas fábulas de La Fontaine, num espírito jocoso e mesmo discretamente licencioso, bem próprio do seu tempo.

¹⁴ Em 2024, a Galleria degli Uffizi de Florença adquiriu com grande fanfarrão uma das indiscutíveis obras-primas do pintor — a *Comunhão de Santa Catarina de Ricci*.

Museu-Mulher: um tributo a Maria Alice Chicó (1913-2002)

Maria Alice Lami, c. 1938. Foto: Col. particular.



Sandra Leandro

Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

No dia Internacional da Mulher em 8 de Março de 2022, o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo organizou, com carinho, um tributo a Maria Alice Chicó¹, a primeira mulher Directora desta instituição no tempo longo em que se designou como Museu de Évora. Tendo em conta o estado presente da investigação foi justamente ela a primeira a sugerir, de forma mais completa, o nome de Frei Manuel do Cenáculo para o Museu². Este artigo traça uma breve

¹ Participaram como oradores nesse tributo: Sílvia Chicó, Abílio Dias Fernandes (em testemunho filmado), Artur Goulart, Celestino David, Feliciano de Mira, Joaquim Tavares, Jorge Araújo, José Manuel Rodrigues (em testemunho escrito, por se encontrar doente), Maria do Céu Grilo e Sandra Leandro. Nas actividades complementares à homenagem: Gonçalo Pescada, Isabel Baraona, Mariana Frias e Mário Marques.

² De facto, Augusto Filipe Simões na Pré-História do Museu, e como Director da Biblioteca já tinha designado o Património que tinha a seu cargo como Museu Cenáculo. Maria Alice Chicó, em 22 de Novembro de 1978 solicitou ao Director Geral do Património Cultural que autorizasse que o Museu de Évora fosse designado como Museu Fr. Manuel do Cenáculo. Arquivo Histórico do Museu de Évora (ARQHME) ARQHME/ Pasta 01/B/03 [Disponível no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora, Portugal].



FIG. 1 ▶ Maria Alice Lami com sua mãe Carlota Peixoto de Almeida Lami, c. 1916. Foto: Col. particular.



FIG. 2 ▶ Maria Alice Lami com sua mãe Carlota Lami, c. 1921. Foto: Col. particular.



FIG. 3 ▶ Maria Alice Lami com sua irmã Margarida Lami, c. 1940. Foto: Col. particular.

panorâmica da sua trajectória, mas concentra-se principalmente na dinâmica que conferiu a este Museu no tempo em que esteve à frente do seu destino.

Maria Alice Lami nasceu em Moçâmedes, Angola, em 13 de Janeiro de 1913³. Filha de Carlota Peixoto de Almeida Lami (1888-?) e de Álvaro Palma Lami (1881-?) era irmã de Margarida Lami, uma outra mulher com um percurso marcante sendo a primeira Engenheira Eletrotécnica em Portugal e uma das fundadoras da Sociedade Portuguesa de Matemática, bem como da Associação Portuguesa de Energia.

Devido à participação de Portugal na Grande Guerra, o oficial da Marinha Álvaro Palma Lami foi destacado

para França. Maria Alice partiu com a família em 1917 e ali viveu até 1925. O primeiro ensino formal foi recebido em França e quando chegou a Portugal, no dizer de Sílvia Chicó, sua filha, falava português com acentuada pronúncia francesa. A par da instrução comum, consagrou-se ao

³ Chico, Maria Alice Lami Tavares Chicó». In SILVA, Raquel Henriques da et al. (coord.) — Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa — edição revista e ampliada. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2022, p.148. https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2022/05/Dic_QuemQuem_2ed.pdf. Além das informações contidas nesta entrada de Dicionário foram tidas em conta as informações transmitidas por Sílvia Chicó, a quem muito agradecemos, e principalmente a documentação de teor administrativo e programático no Arquivo do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.

estudo da Música sendo o violino o seu instrumento de eleição.

Concluiu os estudos no Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho, em Lisboa, ingressando depois na Faculdade de Letras, onde se licenciou em Histórico Filosóficas em 1939⁴. Obteve também o Diploma de Ensino Particular.

Entretanto, emprenhou-se na luta pela melhoria da condição feminina: foi militante no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas onde presidiu à Secção de Propaganda em 1936 e sob a égide de Bento de Jesus Caraça foi uma das fundadoras da Associação Feminina Portuguesa para a Paz em 1940 e colaborou pontualmente na revista *Alma Feminina*.

Nomeada bibliotecária interna do Convento de Mafra em 1942, no ano seguinte, casou com Mário Tavares Chicó (1905-1966) Historiador de Arte, Professor e um dos mais definidores e carismáticos Directores do Museu de Évora.

Professora do Ensino Particular e do Ensino Público foi Docente de História no Instituto Comercial de Lisboa entre 1967-1973 e a transmissão do saber sempre a entusiasmou. Nesses anos foi também funcionária do Serviço de Museu do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.



FIG. 4 ▶ Maria Alice Lami Chicó com o seu marido Mário Tavares Chicó, c. 1950.
Foto: Col. particular.



FIG. 5 ▶ Maria Alice Chicó (quinta a contar da esquerda) no Museu Regional de Évora, actual Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. O seu marido era o Director e assistiu à reabertura solene da instituição na nova Sala do Políptico da Vida da Virgem, 1962[1].*
Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Revelou igualmente uma constante vontade de aperfeiçoar a sua formação cuja obtenção do diploma de Preparação Técnica para Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, em 1972, testemunha. Foi admitida como conservadora da Casa de Bragança, ficando a seu cargo o Paço Ducal

⁴ Em alguns documentos surge a conclusão dos seus estudos em 1942.

* Agradeço a Maria do Céu Grilo, Técnica Superior do MNFMC, o auxílio na datação da fotografia.

de Vila Viçosa e respectiva Biblioteca entre Janeiro de 1974 e Outubro de 1977.

No Colóquio da Associação Portuguesa de Museologia (APOM), em 1975, Maria Alice Chicó apresentou uma comunicação intitulada «Animação nos museus de província» dando conta de parte do seu pensamento:

PARA QUEM O MUSEU? Para todos, os iniciados e os não iniciados, para que, não só os adultos mas também a juventude, possam encontrar resposta a muitas das suas perguntas ao Passado e ao Presente. **MUSEUS PARA QUÊ?** Para cumprirem diversas missões, recebendo no espaço museológico criado para exposição das suas coleções todas as pessoas que os procurem, para que nesse espaço lhes seja educada a visão, a interpretação; para que possam descrever ao pormenor, detectar os estilos e as técnicas; para complementarem esta cultura da imagem em que vivemos, tornando próximo, actual e múltiplo o quadro da vida dos Homens nos aspectos mais representativos da sua capacidade de se transcenderem para além do efémero e do perecível⁵.



FIG. 6 ▶ Maria Alice Chicó aquando da inauguração da Sala Mário Tavares Chicó, 1972.*

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Nomeada directora do Museu Regional de Évora em 16 de Junho de 1977, recebeu despacho ministerial publicado no *Diário da República*, n.º 197 de 26 de Agosto de 1977 2ª Série. Entrou em exercício de funções em 19 de Outubro desse ano, mais tarde do que desejava, por se encontrar doente. No acto da sua posse na Secretaria de Estado da Cultura profiriu algumas palavras. Além de agradecer a sua nomeação que muito representava para si, via-a também como o fechar de um ciclo na sua vida profissional activa. Para Maria Alice Chicó este Museu tinha um duplo significado:

um significado (sic) sentimental, porque me foi dado acompanhar de perto o seu criador durante as primeiras fases da organização; — um significado propriamente museológico, porque a sua articulação é exactamente a mais

⁵ CHICÓ, Maria Alice — «Animação nos museus de província». In *Museus para quê? Actas do Colóquio da APOM 1975*. Figueira da Foz: Associação Portuguesa de Museologia, p. 37-38.

* Agradeço a Maria do Céu Grilo, Técnica Superior do MNFMC, o auxílio na datação da fotografia.

certa pois foi concebida para permitir uma leitura clara da exposição das peças tanto à gente simples (o chamado homem da rua) como aos eruditos⁶.

E aduzia:

considero que no Museu de Évora — encontramos a aplicação prática das ideias que Mário Chicó transmitia aos seus alunos sobre a concepção de Museus em geral: as suas teorias de museólogo, de esteta e de historiador de arte estão materializadas no Museu. Sendo o Museu para ele uma faceta da actividade humana, devia portanto ser feito à medida do homem, como certos Museus Holandeses aos quais ele dava a sua preferência. As colecções que o Museu contém e expõe devem ser pensadas e agrupadas em função do papel que podem desempenhar na comunidade. Assim, o arranjo que deu às salas do Museu, que se mantém intacto, graças ao culto pela sua memória por parte dos seus antigos colaboradores, Maria José Patronilho, Sr. José Patronilho e dr. Florentino Cardoso são o reflexo da sua formação universitária plurifacetada⁷.

Para vislumbrarmos mais um pouco das concepções que a regiam no campo de conhecimento que é a museologia, transcrevemos de um texto de apresentação do Museu:

Quanto ao papel do Museu como instituição cultural, julgo poder afirmar que pode e deve ser polivalente para não deixar de estar atento ao eco das alterações que os valores tradicionais vêm sofrendo na actualidade,

alterações estas que são a expressão do real quotidiano. Para se integrar na vida contemporânea, nos aspectos que mais directamente se relacionam com ele, o Museu terá de se desdobrar para além dos limites da sua função clássica em acções que acompanham não só as transformações dumha sociedade em evolução acelerada mas também os estudos, as investigações, que contribuam para melhor conhecimento do património cultura⁸.

Para o mesmo efeito e em acções concretas refira-se ainda a carta que redigiu em 28 de Abril de 1978, destinada a Domingos Monteiro, Director Geral das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Dirigia-se a ele, na esperança de poder estar ao seu alcance o proporcionar-me uma realização que, a concretizar-se, faria deste museu um pioneiro em Portugal, pedindo-lhe a sua intervenção para, quando o Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Gulbenkian fizer a renovação da sua frota, seja cedida ao Museu de Évora uma das carrinhas que forem postas de parte pois não temos meios para adquirir qualquer veículo para o fim em vista. Adaptar uma das carrinhas da Bibl. Itin. a Museumbus e servir este para percorrer as vilas e aldeias na realização de um

⁶ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

⁷ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

⁸ «Apresentação do Museu de Évora», (s.d.), Fundação Mário Soares / DTC — Documentos Mário e Alice Chicó. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_119818 (2021-1-3).

programa cultural vincadamente instrutivo e conscientizador dos habitantes para aquilo que está profundamente radicado há milénios no solo onde vivem⁹.

Lamentavelmente não foi realização concretizada, mas teve a ideia e tentou e muito foi o que conseguiu, como teremos oportunidade de constatar.

Façamos sobressair o extraordinário dinamismo que deu ao Museu no âmbito das Exposições. No dia 12 de Março de 1978 inaugurou a Exposição do Grupo 8 que reuniu os seguintes artistas: António Palolo, Joaquim Tavares, Dimas, Joaquim Carapinha Dr. Nelson, Madeira da Rocha, José Conduto e José Carvalho. Compete recordar algumas palavras do catálogo que redigiu:

Com a presente Exposição do "Grupo 8" dá-se, neste ano de 1978, o primeiro passo para a aplicação do princípio orientador em que a Direcção do Museu de Évora assentou no intuito de reatar com uma das facetas da acção museológica desenvolvida, durante largos anos, pelo seu primeiro director¹⁰. Sem pertermos de vista que o papel fundamental do Museu é, sem discussão, a salvaguarda do nosso património cultural, não podemos deixar todavia de adoptar uma óptica mais dinâmica, adequada à projecção que actualmente se espera de uma instituição deste tipo, procurando que ela tenha também uma acção polarizadora de actividades artísticas-culturais que se tornem circuitos de relacionamento entre o Museu e a população, entre a juventude

da cidade e do campo e o Museu. Veio o "Grupo 8" ao encontro dos desejos do Museu de Évora permitindo-lhe que esta nova fase da sua vida tenha podido arrancar com a presente mostra dos seus trabalhos¹¹.

De 1 a 30 de Abril de 1978 decorreu a Exposição do Grupo 5+1 constituído pelos pintores João Hogan, Júlio



FIG. 7 ▶ Maria Alice Chicó no claustro de Museu de Évora, c. 1980.
Col. particular

⁹ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

¹⁰ Maria Alice Chicó considerava aqui Mário Tavares Chicó como o primeiro Director. Na verdade não foi, mas em certa medida foi um refundador.

¹¹ O Museu de Évora apresenta a Exposição do Grupo 8. S.l.; s.n.: 1978, p. [1]. Catálogo.

Pereira, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Sérgio Pombo e pelo escultor Virgílio Domingues. Parecia existir um gosto de denominação dos grupos através da abstracção dos números. Estes artistas tiveram também a iniciativa de comemorar o 25 de Abril. Para tal contactaram o Centro Cultural de Évora, a Câmara Municipal e a Casa da Cultura da Juventude e durante a manhã do dia 25 desenvolveram uma sessão de pintura e escultura colectivas no Rossio de S. Brás, em que participaram centenas de crianças e adolescentes.

Note-se também parte do ambiente cultural que existia na cidade que a acolheu¹². Quando chegou a este posto, Mário Barradas (1931-2009) do Centro Cultural de Évora pôs-se simpaticamente à sua disposição. Recorde-se que o Centro Cultural de Évora deu origem ao CENDREV — Centro Dramático de Évora.

Entre 2 e 14 de Maio pôde ver-se no Museu a Exposição 34 aguarelas de Luísa Correia Pereira com a participação desse Centro, podendo depois ser fruída a partir de 17 de Fevereiro no Teatro do Bairro Alto / Teatro da Cornucópia, em Lisboa.

O Presidente da Câmara Abílio Dias Fernandes, em Ofício datado de 12 de Junho de 1978, convidou Maria Alice Chicó a fazer parte da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia que então se constituía, proposta que a nossa protagonista aceitou¹³. O convite foi reiterado por outro ofício datado de 9 de Maio de 1979, onde se propôs a primeira reunião

em 16 de Maio. Nesse dia estiveram presentes: Joaquim Manuel Ramalho Mendes, Vereador da Câmara que seria o Presidente da Comissão; Jorge Silva, também vereador e arquitecto; José Garrett Guimarães, Arquitecto; João Raul David, Arquitecto; Túlio Espanca; Nuno Mendoça, Escultor; José Filipe Mendeiros, Cónego e Maria Alice Chicó. Como é fácil constatar era a única mulher. Além do Presidente os mais constantes na comissão foram os últimos quatro. A Câmara mostrou-se extremamente cooperante com os pedidos de Maria Alice Chicó, entre eles, uma solicitação para o transporte de um fragmento de uma coluna de Templo encontrada no Monte Falcão, na estrada de Torre de Coelheiros e que gostaria de exibir no Museu¹⁴.

O primeiro Dia Internacional dos Museus que viveu como Directora, em Évora, foi comemorado com a inauguração de uma «Exposição de vanguarda intitulada “Conjunção” «de estudantes do Instituto Universitário de Évora e que esteve patente até dia 30 de Maio e com um recital de Poesia em que o poeta Fernando Grade leu os seus próprios poemas»¹⁵, suscitando debate entre a assistência e o autor.

¹² Em Évora viveu na Rua do Raimundo, 55, 1º e na Av. D. Leonor Fernandes, 5, 1º e em Lisboa no final da vida na Av. Luís Bivar, 83, 3º Esq.

¹³ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

¹⁴ ARQHME/ Pasta 03/B/03. Acta da reunião da Comissão Municipal de Arte, Arqueologia e Defesa do Património realizada em 19 de Setembro de 1979, f.4.

¹⁵ ARQHME/I/A/01, Pasta 2.

Antes de começar a sessão, Maria Alice Chicó dirigiu-se ao público bastante numeroso explicando o significado do Dia Internacional do Museu «o que é o ICOM e o papel que representa no mundo inteiro bem como o que representa a Comissão Nacional Portuguesa do mesmo»¹⁶. Chamou à atenção da divisa «Os museus — meio importante de inter-/câmbio cultural, de enriquecimento de culturas, / de desenvolvimento da compreensão, da cooperação / e da paz entre os povos»¹⁷, lema, de resto, absolutamente actual.

Convém igualmente destacar outra observação quanto à participação do poeta Fernando Grade graças também à acção do Centro Cultural de Évora «para / além do seu grande interesse, nos permitiu ganhar / um cunho de originalidade, pois que em nenhum dos / 40 museus que aderiram ao Dia Internacional / se realizou uma audição de poemas. Quanto / a mim, julgo o facto sognificativo porque demonstra que / a ESTETICA [sic] E A POETICA [sic] podem andar de mãos dadas»¹⁸.

No âmbito do Dia Mundial da Criança de 1978, o Museu acolheu a Exposição Itinerante «A Criança na Polónia» organizada pelo Centro Cultural de Évora, com o apoio da Embaixada da Polónia. Abriu no dia 31 de Maio e encerrou no dia 10 de Junho.

No final desse mês de Junho, o Museu exibia três Exposições integradas nas Festas de S. João de Évora: Colchas de Castelo Branco, em cooperação com o Museu de Francisco

Tavares Proença Júnior; candeiias da Colecção Margiochi; e Artes Plásticas com trabalhos de J. Brito, Ilídio Tavares dos Santos, Marcelino José Bravo, José Ferreira Bizarro, Joaquim Gabriel Silva, Janes Monteiro, Regina Marques da Silva e Carlos Guerra.

Em 15 de Julho inaugurava a Exposição documental do Livro de Horas do Rei D. Manuel iniciativa conjunta do Museu e do Centro Cultural de Évora.

Entretanto, em 7 de Setembro de 1978 no Museu de Évora, Maria Alice Chicó proferiu uma conferência intitulada «Problemas de Museologia» no Curso «Acção e defesa do Património» para Professores de diversos graus de ensino. Nela tornou clara a sua noção alargada de Património:

o Património, que não só engloba a História, a Arte, a Cultura em geral, mas também o artesanato, a natureza, etc., é tão vasto e tão variado que muitos homens vivem e morrem sem nunca o terem olhado como tal e sem se terem apercebido de que insubstituíveis riquezas [sic] os rodeiam por todos os lados. Não se trata só da tela setencentista [sic] que apodrece na parede bolorenta da capela da aldeia, do dolmen [sic] pilhado pelos curiosos

¹⁶ ARQHME/I/A/01, Pasta 2.

¹⁷ «Celebrção do Dia Internacional dos Museus em Évora», Fundação Mário Soares / DTC — Documentos Mário e Alice Chicó. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_119801 (2022-2-2). Este documento que se encontrava sem data, pode agora ser datado de 1978.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

da Arqueologia, das ruinas abandonadas da Vila Romana, da árvore secular e magnífica que é preciso abater para alargar a estrada, mas também de coisas humildes como a renda de crochet, a insígnia de barbeiro, ou o “papel picado” dos doces alentejanos de convento ou o velho arado esquecido a um canto da arrecadação¹⁸.

Na época a noção de Museus de região estava bastante arreigada e era nessa concepção que Maria Alice Chicó se revia e enquadrava. Com vincado sentido de acção didáctica e cultural entre a população Alentejana não perdia nem perdeu, contudo, os largos horizontes que tinha.

No dia 8 de Setembro inaugurava a Exposição Óleos de Rui Carita, mais uma vez com participação do Centro Cultural de Évora. Encerrou no dia 25 do mesmo mês. Poucos dias volvidos, a 29 de Setembro inaugurava a Exposição *O homem e o mar*, com trabalhos de Bernardo Marques, uma proposta da Fundação Calouste Gulbenkian, acolhida por Maria Alice Chicó. O Museu não parava: no dia 4 de Novembro de 1978, inaugurava a Exposição Lagoa Henriques: Desenhos. O catálogo contava com um texto de Rocha de Sousa e a Exposição que se pensava terminar em 19 de Novembro foi prolongada terminando com um recital de poesia de Florbela Espanca, declamada por Eunice Munoz em 27 de Novembro.

No final de 1978 e no início de 1979, outro assunto a ocupava: o espólio artístico da Santa Casa da Misericórdia do Alvito e respectivo Museu que se via sem meios para

concretizar e desenvolver a sua missão. A mesa administrativa da Santa Casa da Misericórdia do Alvito em carta de 4 de Dezembro de 1978, endereçada ao Secretário de Estado da Cultura, que era David Mourão Ferreira, interrogava:

E o nosso museu? Fechamos as portas, dizemos aqueles [sic] que o procuram que não se pode visitar, pois não tem quaisquer condições e ninguém no-las quer dar? Será que querem que nós digamos que não estão dispostos a proteger o património artístico deste país, ou quereis que nos acusem de incúria, uma incúria que vem de cima, pois não nos propiciaram os meios para que nós procedêsssemos às mais elementares obras de restauro²⁰.

Maria Alice Chicó relatou, em 8 de Fevereiro de 1979, o que viu e sugeriu medidas para mitigar as carências. Adicionou ainda informação sobre um furto na Capela de Pomares perto do Alvito, que ia ao encontro das palavras da Polícia Judiciária que alertavam para «um recrudescimento da actividade dos larápios de Igreja»²¹.

Entre 10 de Dezembro de 1978 e 10 de Janeiro de 1979 esteve patente a Exposição Retrospectiva de Eurico Gonçalves 1950/78, organizada pelo Museu de Évora, e entre 15 de Dezembro e 6 de Janeiro pôde ver-se também a Exposição de Fotografia de Luís Coelho.

¹⁹ ARQHME/ Pasta 02/B/03.

²⁰ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

²¹ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

Em 30 de Janeiro de 1979 escreveu a seguinte missiva ao Director-Geral do Património Cultural: «Como é do conhecimento de V. Ex^a., o pessoal do quadro permanente, aprovado por lei, do Museu de Évora, reduz-se apenas ao Director e a um servente — o que é mais do que insuficiente»²². Como se remediava esta grave insuficiência? Recorreu-se desde 1943 aos serviços de dois Conservadores Ajudantes sendo mais tarde autorizado admitir-se pessoal auxiliar pago por remuneração eventual, o que permitia ter o Museu aberto. Naquele momento, já não existia pessoal em número suficiente para estarem abertas, em simultâneo, todas as secções.

Mercê de doença que o incapacitou, um Conservador Ajudante teria deixado há seis meses de trabalhar no Museu. O outro Conservador Ajudante, Dr. Florentino Cardoso,

desempenhando em Lisboa um cargo de responsabilidade que lhe absorve muito tempo, só vindo a Évora aos sábados e domingos, só pode obviamente colaborar parcialmente com a direcção. Todavia, a sua larga experiência de assuntos administrativos e o facto de residir em Lisboa, é extremamente útil porque, estando perto dos centros onde se resolvem esses mesmos assuntos (e não só) do Museu de Évora, evita deslocações morosas e dispendiosas da Directora a Lisboa²³.

Com o aumento das actividades gerada pela sua dinâmica, a carência de pessoal tornou-se mais difícil de resolver e por isso solicitava: «a) A nomeação de um substituto para

o Snr. Patronilho. b) A nomeação de um outro Conservador Ajudante em especial como assessor da direcção»²⁴. Propunha então para dar cumprimento à primeira alínea José Inocêncio Páscoa e para a segunda Artur Goulart de Melo Borges, que anos mais tarde viria a ser Director deste Museu.

Em 22 de Março de 1979, escrevia a Justino Mendes de Almeida, da DGPC de então, alertando para darem melhores condições remuneratórias a Artur Goulart que permanecia como tarefeiro, correndo-se o risco de se perder um membro muito qualificado da equipa. Solicitava também para ser revista a legislação que limitava a 1/3 dos ordenados o pagamento dos Polícias e Guardas Republicanos reformados que serviam como vigilantes do Museu. Pedia ainda que se alargasse as funções de vigilante a reformados de outras profissões. Tendo falecido um vigilante do quadro e não tendo sido substituído solicitava que fosse admitido outro, nas mesmas condições²⁵.

1979 foi o Ano Internacional da Criança e Maria Alice Chicó foi uma das Diretoras de Museus convocadas pela DGPC para falar desse tema no Encontro dos Directores de Museus, ocorrido entre 29 e 31 de Janeiro de 1979. Debruçou-se sobre um tema que lhe era muito caro,

²² ARQHME/ Pasta 03/B/03.

²³ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

²⁴ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

²⁵ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

enquadramento na questão dos Direitos do Homem e aproveitou para referir que «Todos os anos a virem deveriam ser Anos Mundiais das Crianças»²⁶.

Como Directora do Museu e membro da Comissão Municipal coordenou um importante conjunto de actividades. Por exemplo, logo em 7 de Janeiro inaugurou a Exposição *Os palhaços vistos pelas crianças*, numa organização conjunta do Museu, do Centro Cultural de Évora e da Academia de Amadores de Música Eborense; em 15 de Maio de 1979 deu-se início a um atelier infantil de Artes Plásticas «conjungando com estas actividades a descoberta do Museu pela criança através do jogo»²⁷.

No dia 18 do mesmo mês comemorando também o Dia Internacional dos Museus inaugurou-se uma Exposição Brinquedos em colaboração com a Comissão Municipal. No dia seguinte realizou-se um Concerto para crianças pela Orquestra Juvenil de Adriana de Vecchi.

Fora deste âmbito convém referir muito mais: no dia 6 de Fevereiro de 1979 respondia ao Senhor Secretário de Estado da Cultura, sobre o ante-projecto para a constituição do Instituto Nacional do Património Cultural. A sua reacção não foi entusiástica. Eis uma parte da sua apreciação:

a descentralização é apenas aparente, que se trata de uma máquina pesada, complexa logo, carecida de flexibilidade. Se, por um lado, é compreensível a evidente intenção de fazer convergir todos os nervos do organismo para um centro de decisão, por outro, uma excessiva



FIG. 8 ▶ Um ângulo da Exposição *A arte popular da Arménia* realizada no Museu de Évora em Março de 1979.

Foto: © MNFMC/ Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

dicotomia, entrava a desejável e necessária prontidão de resposta. Creio que o presente ante-projecto não vem ao encontro da acção exigida pelos imperativos inadiáveis com que nos debatemos, a todos os níveis, da conservação e defesa do nosso Património Cultural; que não vem ao encontro da necessidade imediata de enfrentar tantos casos²⁸.

²⁶ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

²⁷ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

²⁸ ARQHME/ Pasta 03/B/03.

No dia 4 de Março de 1979, inaugurou a Exposição A arte popular da Arménia, promovida pela Câmara Municipal de Évora, terminando em 16 do mesmo mês. Em 30 de Março, o Museu promovia o Salão da Primavera Alentejana, exposição de desenho e pintura. Entre 7 e 29 de Abril esteve patente a Exposição de Carlos Teixeira e de Arnaldo Serra. Em Abril de 1979, participou no II Seminário sobre «Museus e populações locais participação e integração» que decorreu em Seia, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura e pela CITA da Suécia.

Entre muitas outras actividades em 27 de Junho de 1979 foi requisitada pela Direcção-Geral do Património Cultural para orientar os trabalhos de inventariação do Museu Municipal de Elvas. A Secretaria de Estado da Cultura pedia parecer sobre a aquisição de equipamento para a Biblioteca e Museu do Crato, uma vez que a respectiva Câmara Municipal tinha solicitado subsídio para o efeito. O parecer de Maria Alice Chicó foi positivo elogiando-se «o bom critério que presidiu» a essa iniciativa que iria «simultaneamente salvaguardar o património artístico desta região e servir a promoção cultural dos habitantes do Crato»²⁹.

Em 10 de Julho foi inaugurada a exposição de pintura, desenho, escultura, colagem e tapeçaria de Cruzeiro Seixas preparada pelo artista e pelo Museu. Reuniu obras do artista surrealista de 1942 a 1979 e encerrou em 30 de Julho. No dia 4 de Agosto abriu a Exposição O Museu e as novas formas de comunicação social, exposição de



FIG. 9 ▶ Um ângulo da Exposição de Carlos Teixeira e de Arnaldo Serra em Abril de 1979.

Foto: © MNFMC/ Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Dimas, Joaquim Carapinha, Joaquim Tavares e Madeira da Rocha. Terminou em 25 de Agosto. No dia 28 de Setembro inaugurou a Exposição Esculturas e Mosaicos de João Cutileiro, organizada pelo Museu em colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian, prolongou-se até dia 31 de Outubro. Entre 9 e 29 de Novembro realizou-se a Exposição de pintura, desenho e gravura de José

²⁹ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

Júlio, uma das que mais referência recebeu na imprensa.

Por vezes, no meio de documentos com assuntos graves recebia uma dedada de mel sobre o Museu que dirigia: «Não queremos deixar de registar com agrado, o belo arranjo do museu, bem como as obras expostas de Cutileiro, que misturadas com “pedras velhas” nos fizeram desejar ter mil olhos para ver o passado, presente e futuro»³⁰.

E mil olhos tinha Maria Alice Chicó, tentando manter-se sempre actualizada no seu campo. Manifestou interesse em participar na Reunião Internacional para os Museus de Arqueologia e História que se realizou em Sofia em Outubro de 1979 sob os auspícios do ICMAH³¹ — Comité Internacional para Museus de Arqueologia e História e quis também participar entre 18 e 24 de Novembro nas reuniões do Comité Internacional para os Museus de Artes Aplicadas do ICOM — Conselho Internacional dos Museus, vendo-se impossibilitada devido a má comunicação. Inscreveu-se na XX Conferência Geral do ICOM no México. Em Outubro de 1981 participou na Conferência anual do ICMAH, que decorreu na Suíça e cujo principal assunto foi Museografia Moderna em edifícios antigos³².

Voltemos à sucessão e ao movimento expositivo no Museu: em 4 de Dezembro de 1979 abria a Exposição O coleccionismo, organizada pela Associação Fotográfica do Sul que encerraria no dia 31 do mesmo mês.

Acolheu a Exposição *Estelas epigrafadas da Idade do Ferro do Sul de Portugal* organizada pelo Museu de Arqueo-

logia e Etnografia do Distrito de Setúbal em 8 de Fevereiro de 1980 e atendendo a diversas circunstâncias, entre as quais obras no Museu, prolongou-se até dia 11 de Abril de 1980. Entre 23 de Março e 18 de Abril de 1980, decorreu a Exposição de p'Arte de fotografias de alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

O estudo, conservação e valorização do Templo Romano, que na época ainda se designava como Templo de Diana, foi assunto que muito preocupou Maria Alice Chicó. Tentou realizar algumas medidas para a preservação através da Comissão de Arte e Arqueologia da Câmara Municipal de Évora: conseguiu a proibição do estacionamento de veículos em redor do monumento, o que foi uma conquista excelente, e propôs que se criassem estacionamentos fora da muralha da cidade, o que viria a suceder mais tarde. Em 1980 tentava devolver maior dignidade ao Templo Romano, procurando especialistas que a guiassem na limpeza dos mármores dos capitéis e das bases das colunas e do granito dos fustes. Essa vontade tornou-se muito visível, por exemplo, na reunião da Comissão Municipal de Arte, Arqueologia e Defesa do Património, que teve lugar em 14 de Fevereiro de 1980. Informou nessa ocasião que

³⁰ ARQHME/ Pasta 01/B/03. Documento datado de 21 de Abril de 1980.

³¹ International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History. É um dos braços do ICOM.

³² ARQHME/ Pasta 01/B/03.

as raízes tinham sido arrancadas, mas de forma desadequada, ou seja, a escopro e martelo, provocando a deterioração das pedras. No entanto, esse trabalho foi acompanhado pelos Monumentos Nacionais, entidade a quem tinham pedido a intervenção.

Noutro sentido, para Maria Alice Chicó era evidente que a valorização do Templo passava por um estudo aprofundado das suas origens até à sua degradação no século XV e para tal existiam dois pontos a ter em conta: «1- limpeza do mármore das bases e do granito dos fustes. 2- estudo profundo das suas raízes incluindo sondagens.». Sobre o primeiro assunto Alice Chicó já tinha contactado o Professor Aires de Barros do Departamento de Geologia do Instituto Superior Técnico e aguardava resposta. Referia que seria necessário um desenhador para os capitéis e etc. sendo essencial um guindaste que poderia ser fornecido pelos Bombeiros. Quanto ao segundo ponto propôs-se consultar a Missão Francesa «equipa conceituada em vários levantamentos arqueológicos como por exemplo o de Conimbriga, sobre a viabilidade de um estudo profundo sobre o Templo»³³. Tratando-se «de um problema de fundo, que tem a ver com o património nacional e cultural, achou a Comissão que o primeiro contacto a fazer seria com a Direcção dos Monumentos do Sul (Arq.^º Ruy Couto), para ser recolhido o parecer desta entidade. Outro aspecto focado foi o da necessidade de uma solução sobre o acesso ao Templo de Diana sem causar muito

desgaste e consequente deterioração das pedras. Focou-se o exemplo do Mosteiro da Batalha»³⁴. Foi assunto que a preocuparia sempre.

O Museu acolheu a Exposição de litografias de Renina Katz entre 23 de Abril a 13 de Maio de 1980. Organizada pela Embaixada do Brasil em Portugal e promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian teve itinerância em Coimbra e no Porto.

No âmbito do IV Centenário da morte de Luís Vaz de Camões esteve patente entre 27 de Maio e 14 de Setembro de 1980 a Exposição Camões e a sua época. Da comissão organizadora fizeram parte Maria Alice Chicó, Artur Goulart, Mário Barradas, Túlio Espanca e Fernando Martinho.

Com o apoio da Câmara Municipal de Évora, José Francisco e José Manuel realizaram uma Exposição de aguarelas e desenhos de 2 de Setembro a 13 de Setembro de 1980.

João Cutileiro inaugurou a Exposição O modelo e o artista entre 26 de Setembro e 31 de Outubro de 1980 em simultâneo com Tapeçarias de Carmo Esteves. Entre 16 e 30 de Outubro de 1980 decorreu a Exposição de Desenhos e Pinturas de Carlos Amaral promovida pelo Museu e pela Associação de Estudantes da Universidade de Évora.

³³ ARQHME/ Pasta 03/B/03. Acta da reunião da Comissão Municipal de Arte, Arqueologia e Defesa do Património, realizada em 14 de Fevereiro de 1980, p.3.

³⁴ ARQHME/ Pasta 03/B/03. Acta da reunião da Comissão Municipal de Arte, Arqueologia e Defesa do Património, realizada em 14 de Fevereiro de 1980, p.4.

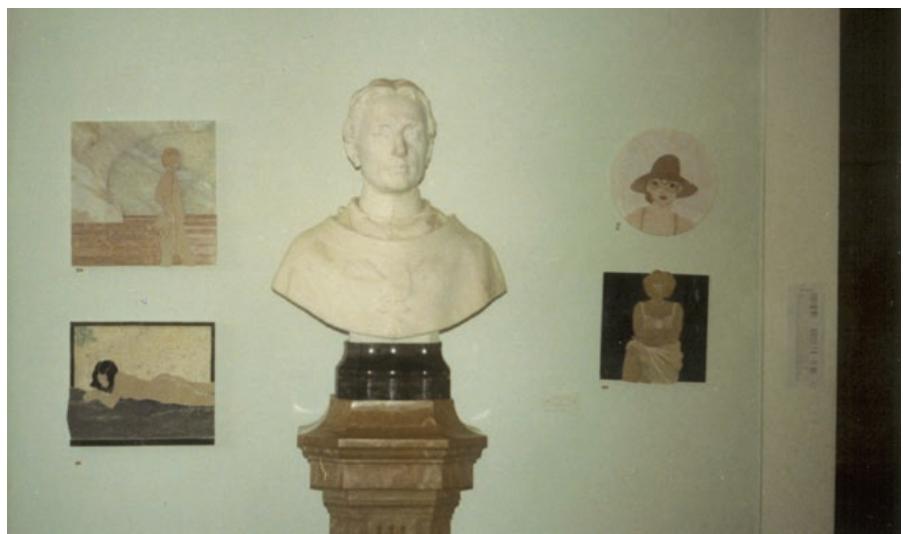


FIG. 10, 11, 12 e 13 ▶ Ângulos da Exposição de João Cutileiro *O modelo e o artista*, Setembro-Outubro de 1980.
Fotos: © MNFMC/ Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Entretanto, um novo ano chegou e múltiplas actividades se realizaram. Entre 8 e 29 de Março de 1981 esteve patente uma Exposição de Rendas Antigas de uma colecção particular eborense. Decorreu de 2 a 15 de Abril a Exposição de Desenhos de Manuel Dias. Em 18 de Abril abriu a Exposição 9 de Artistas Eborenses que mostrou pintura, escultura e fotografia de António Couvinha, Fernando Cabeça, Feliciano de Mira, Flávio Quadrado, Joaquim Tavares, José Manuel Rodrigues, Luís Carmelo, Maria Sarmento e Madeira da Rocha.

Entre 5 a 20 de Maio decorreu a Exposição de Fotografia de José Manuel Rodrigues, a primeira que realizou em Portugal, pois encontrava-se radicado na Holanda. Esta exposição deu, de facto, início à sua trajectória no nosso país e a relevância foi apontada por António Sena que lhe atribuiu a mesma importância que aos Encontros de Fotografia de Coimbra, que despontavam. Entre 30 de Maio e 13 de Junho decorreu a Exposição de Mafalda Osório.

De 31 de Maio a 7 de Junho de 1981 decorreu a Exposição de Gravura de Autores Portugueses. A organização foi dos Serviços Culturais da Câmara Municipal de Évora com a colaboração do Museu.

Entre 7 de Junho e 7 de Outubro decorreu o importante Simpósio Internacional de Escultura em Pedra. Exibiram-se trabalhos dos seguintes Escultores: Sergi Aguilar, Andrea Cascella, João Cutileiro, Syoho Kitagawa, Minoru Niizuma, Pierre Székely, Rui Anahory, Brígida Arez, Pedro Croft,



FIG. 14 ▶ José Manuel Rodrigues — Martien Kerkhof. Dentro da galeria Perspektief, em Roterdão. Fotografia apresentada na Exposição que decorreu no Museu de Évora entre 5 e 20 de Maio de 1981. © MNFMC/ Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Amaral da Cunha, Pedro Fazenda, Luísa Perientes, Pedro Ramos, Manuel Rosa e António Rosado.

Entretanto entre 24 de Junho e 11 de Julho o Museu organizou a Exposição *As mãos da gente*. Entre 18 e 30 de Agosto de 1981 decorreu a Exposição Banda desenhada de José Projecto promovida pelos serviços culturais da Câmara com o apoio do Museu. Entre 4 a 30 de Setembro esteve patente a Exposição de Nikias Skapinakis promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 15 de Setembro foi inaugurado no Palácio D. Manuel, em Évora a Exposição Azulejos: Cinco séculos de azulejo em Portugal, organizada em grande cooperação pelo Museu Nacional do Azulejo, pelo Museu de Évora e pela Câmara Municipal de Évora.

Existe em arquivo um apontamento quanto à realização em Setembro de uma Exposição de pintura e desenho de António Couvinha, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Contudo, não figuram nos nossos arquivos nem catálogo, nem notícias de jornal.

Entre 6 e 21 de Outubro do ano que temos vindo a considerar esteve patente a Exposição José Mouga: pinturas e desenhos.

De 23 de Outubro e 15 de Novembro foi organizada no Palácio de D. Manuel a Exposição Alberto Sartoris pelo Museu e pela Câmara Municipal de Évora com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian.

A Exposição A Natureza e a Arte — artistas actuais holandeses realizou-se entre 9 de Dezembro e 18 de Janeiro de 1981. Foi promovida pelos Serviços Culturais da Embaixada dos Países Baixos com a colaboração do Museu, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Secretaria de Estado da Cultura.

Eram diversos os pareceres que solicitavam a Maria Alice Chicó: em 16 de Março de 1982, dirigiu-se à Presidente do Instituto Português do Património Cultural (I.P.P.C.), que era Natália Correia Guedes dando parecer sobre o

«Laboratório de Bairro»³⁵. Após reunião com Celino Silva, Vereador do Pelouro do Urbanismo e com Filipe Marchand, membro do Núcleo de Recuperação do Centro Histórico de Évora, fizeram o seguinte balanço: desde 1980 que se criou uma ligação entre a Câmara Municipal de Évora e a UNESCO considerando este organismo que a «participação das populações locais tem a maior importância na defesa e revitalização do património cultural»³⁶ apreciava que esse projecto, pelo seu interesse, deveria ser experimentado em Portugal. Deixava claro que a UNESCO não arcava financeiramente com as obras de recuperação do Centro Histórico, mas sim com o respectivo projecto. Sugeria que o I.P.P.C. deveria instar a Direcção Geral do Equipamento Regional e Urbano a custear as obras.

Nesse ano de 1982 esteve envolvida, entre outros, no processo de criação do Museu de Arte Sacra de Portel e no respectivo apoio técnico, visitou e deu parecer sobre o Museu do Cristo de Borba, acompanhou a proposta de instalação de um Museu no Castelo de Alter do Chão³⁷. Tendo obtido financiamento do Cabido da Sé de Évora para iniciar os trabalhos preliminares de organização do futuro Museu de Arte Sacra, escreveu em 24 de Maio de 1982 a Fernanda Viana, Directora do Instituto José de Figueiredo

³⁵ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

³⁶ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

³⁷ ARQHME/ Pasta 01/B/03.



FIG. 15 ▶ Abílio Dias Fernandes, Presidente da Câmara Municipal de Évora e Maria Alice Chicó, c. 1983.
Foto: Col. particular.

pedindo a sua intervenção no restauro de pinturas do futuro Museu. O processo acabaria por ser interrompido³⁸.

No Relatório Anual do ano de 1982 fazia notar que foi um ano com mais dificuldades que o anterior, mas em que se tentou manter as actividades artísticas e culturais, dando a entender que o apogeu tinha sido o ano de 1980. Convém transcrever parte do relatório:

O ponto de partida logo em Janeiro, foi o da organização da nossa documentação fotográfica e a arrumação funcional do nosso material de divulgação. Em Fevereiro, empenhámo-nos em estabelecer o projecto do Roteiro do Museu que quizemos [sic] fazer corresponder

ao dinamismo que sempre procuramos imprimir à nossa acção, concebendo-o bastante ilustrado e com textos curtos e concisos. Consultámos artistas gráficos, pedimos orçamentos e apresentámos o projecto ao I.P.P.C. que declarou não ter possibilidade de o publicar³⁹.

Não foi só este facto que a penalizou: o Serviço Educativo foi suprimido «e portanto amputado de um dos braços da sua actuação pedagógica (o da Educação pela Arte) que em 80 e 81 tão espectaculares resultados teve⁴⁰, procurámos ainda realizar algo no sentido de estreitar relações com os Professores».

Certo é, que dirigiu no Museu uma das sessões mais concorridas nas Jornadas Pedagógicas organizadas pelo Sindicato dos Professores da Zona Sul intitulada «Relação Escola-Museu» no dia 22 de Setembro de 1982:

por meio de diapositivos e da intervenção de duas Animadoras que tinham trabalhado no S.[erviço] E.[ducativo] do Museu, mostrei aos Professores quanto este pode ser formativo do gosto, da criatividade e do respeito da obra de Arte através das diversas acções de animação para as Escolas⁴¹.

³⁸ ARQHME/ Pasta 01/B/03.

³⁹ «Relatório anual do Museu de Évora relativo 1982», 1983, Fundação Mário Soares / DTC — Documentos Mário e Alice Chicó. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_119758 (2022-1-10).

⁴⁰ Veja-se, entre outros «Acções de animação no Museu de Évora», s.d., Fundação Mário Soares / DTC — Documentos Mário e Alice Chicó. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_119755 (2023-3-3).

⁴¹ Idem, *ibidem*.

Confesso que quando comecei a consultar a documentação do seu mandato perturbou-me ver como assinava «O Director» em vez de «A Directora». Eram sinais dos tempos que em algumas situações ainda permanecem.

Aposentou-se como Directora do Museu de Évora, por limite de idade, em 13 de Janeiro de 1983⁴². Deixou como Director interino José Inocêncio Páscoa, Conservador Ajudante do Museu e viria a suceder-lhe António Pestana de Vasconcelos. Para a História deste Museu deixou marca importante como dinamizadora do espaço, dos serviços educativos, do respeito pela voz da comunidade e no significativo despoletar de carreiras de jovens artistas.

Até ao último momento em que trabalhou em prol da Cidade colaborando com o Vereador do Pelouro da Cultura, com o Responsável pelos Serviços Culturais da CMÉ e com o Presidente da Câmara Abílio Dias Fernandes, ficou bem patente como estava empenhada em que Évora fosse considerada Património Mundial da UNESCO. Em 1986 foi mandatária para o distrito de Évora na campanha presidencial de Maria de Lurdes Pintasilgo⁴³.

É desde período de colaboração com a Câmara Municipal de Évora um texto com palavras bem taxativas: «Um Museu actualizado deverá também explorar ao máximo o domínio da sua riqueza espiritual e manifestar-se na vanguarda do combate contra o academismo estéril, recusando-se a ser túmulo de culturas mortas»⁴⁴.

Foi sempre uma apaixonada pelo Alentejo de tal forma que afirmava ao apresentar o Museu: «Ser-nos-ia muito

grato que, ao deambularem pelas salas do Museu, reconhecessem a harmonia e a clareza que o “estilo” despojado, essencial, da terra alentejana irradia à sua volta»⁴⁵.

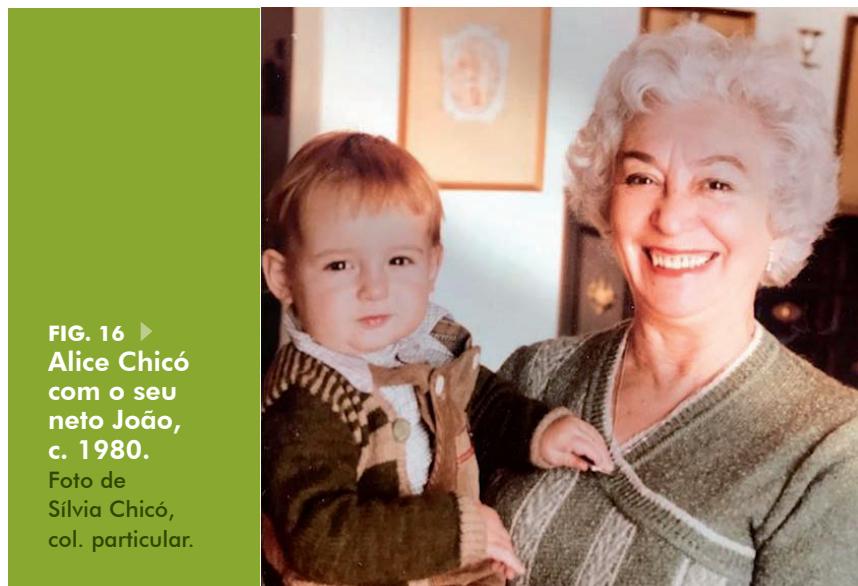


FIG. 16 ▶
Alice Chicó
com o seu
neto João,
c. 1980.
Foto de
Sílvia Chicó,
col. particular.

⁴² ARQHME/ Pasta 01/B/03.

⁴³ FURTADO, Eugénia Mendes — «Chico, Maria Alice Lami Tavares Chicó». In SILVA, Raquel Henriques da et al. (coord.) - Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa — edição revista e ampliada. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2022, p.148. https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2022/05/Dic_QuemQuem_2ed.pdf.

⁴⁴ «Semana de reflexão “Museus e Património Cultural”», (s.d.), Fundação Mário Soares / DTC — Documentos Mário e Alice Chicó. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_119764 (2022-2-1).

⁴⁵ «Apresentação do Museu de Évora», (s.d.), Fundação Mário Soares / DTC — Documentos Mário e Alice Chicó. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_119818 (2021-1-3).

Tenho no gabinete que ocupo, presentemente, vários objectos inspiradores: um deles é uma maleta pedagógica que por tradição oral se diz ter pertencido a Maria Alice Chicó. É uma mala de couro com os vértices protegidos por metal e numa das faces da mala surge uma placa de latão com a seguinte inscrição «MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL MUSEU REGIONAL DE ÉVORA». É muito provável que tenha sido o seu marido a dar o arranque a este objecto que tanto viajou, que já teve várias versões, que levou uma ínfima parte do Museu a outras lugares e fez voar a imaginação e o olhar de crianças e adultos pelas estradas do Alentejo e não só. É importante sabermos que estamos em viagem e que a única bagagem

que realmente levamos é o conhecimento e a emoção.

Maria Alice Chicó viveu os seus últimos anos em Lisboa. Traduziu livros como *Os dois amigos* de Anne-Marie Chapouton, publicado em 1989 e *Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte* de Sylvie Deswarte em 1992. Como a maioria das avós viveu embevecida com os seus netos.

Fechou os olhos neste mundo em Lisboa, no dia 13 de Abril de 2002. Por tudo quanto foi exposto não é temerário afirmar que sempre entendeu o Museu (os Museus) como um organismo vivo que se tem de alimentar e cuidar. Recordámo-la, homenageando-a volvidos vinte anos. Muito obrigada Maria Alice Lami Chicó. ■



Maria Alice Chicó

José M. Rodrigues

Fotógrafo

Que este dia se repita todos os dias. Viva as mulheres¹.

Foi em 1982 que recebi um convite do Museu de Évora para expor pela primeira vez em Portugal. Uma exposição a solo. Recebi uma carta oficial da diretora Dra. Alice Chicó. Foi uma proposta através dos meus amigos de infância eborenses. Ela confiou neles e eu nela. Vim de avião até Faro onde uns amigos me esperavam num Citroën de dois cavalos firmes e fortes. Os ocupantes cheios de vontade de transformarem o tempo. Partimos numa viagem longa durante a noite roxa sem azuis e com palavras sem parar que nos perseguiam. O futuro está lá. E nós dentro dele. Uma aperto para encontrar o tempo desconhecido.

¹ Nota da coordenação: este texto foi lido por Sandra Leandro em 8 de Março de 2022, Dia Internacional da Mulher, pois José Manuel Rodrigues viu-se impedido de estar presente.

◀ Fotografia de José Manuel Rodrigues, c. 1981.
MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Foi neste estado e com álcool escondido que no dia seguinte, encontrei uma Senhora extremamente delicada, que me ouvia com toda a atenção e que valorizava o que ouvia e só dava opiniões quando olhava para a minha ingenuidade e notava a minha falta de experiência. Sabia ouvir e deixava-me falar sem limites sobre a minha sede. A compaixão para um jovem artista vinha depois com uns olhos diretos, bem abertos, num diálogo preciso.

Trouxe as minhas fotografias em passe-partout ph neutro, 50 x 40 e as provas 22 x 22 cm. Seriam perto de 50 peças. Fotografias impressas por mim em provas de halogénios de prata, tratados para arquivo e passadas a selénio. Também tinha feito séries de tipo de bilhetes postais de algumas fotografias. Naquele tempo, escolhia os tamanhos das minhas obras segundo as minhas viagens (por avião ou por automóvel). Era a minha mochila e as minhas costas que acondicionavam o transporte. Ficou impressionada com a minha precisão e as minhas incertezas. Tinha medo de mim mesmo. Escolhemos o cartaz, (uma mulher sentada numa cadeira escondendo a cara com a sua mão, enquadradada atrás com uma porta e um guarda chuva pendurado). A sequência foi decidida mutuamente, mas ela teve sempre a última palavra e estava muito curiosa com o que estava a ver. Queria saber tudo o que se passava na Holanda e que raio de revista e galeria era essa: a Perspektief, onde eu colaborava. Falamos muito. Teve uma generosa paciência comigo. Fizemos um pequeno catálogo. Importante para mim. Ingrato, dei mais atenção aos meus amigos durante

esses dias que tive por cá e acabei por partir para Coimbra para descobrir os Encontros de Fotografia. No voo para Faro, tinha lido uma pequena notícia na revista da TAP, sobre eles. Afinal havia fotografia em Portugal, pensei.

A minha colaboração com os encontros começou aí durante muitos anos. Tudo isto por causa da exposição, no nosso museu. Curiosamente fotografei a Dra Paula Amendoira muito jovem no jardim onde havia uma fonte, com uma concha enorme atrás, viria a ser a minha primeira fotografia vendida a um museu na Holanda.

Esta exposição lançou-me em Portugal. Saiu uma página no jornal de Artes e Letras do António Sena. Teve um destaque igual aos encontros de fotografia que estavam a decorrer na altura. Ele veio a Évora e comprou todos os bilhetes postais, quando reparou que eram provas de autor. Mais tarde viria à minha casa, com o Paulo Nozolino na Holanda. Quis dormir na minha câmara escura. Esta exposição viria também fortalecer os laços com os meus e novos amigos na cidade, e especialmente uma estreita colaboração com o Luís Carmelo que ainda hoje se mantém muito viva.

Como é importante um artista viajar. "Nisto encontra-se aquilo". Aqui acabou a minha ligação a esta senhora abismal, carinhosa, extremamente culta e muito educada emocionalmente. Valorizava o que sentia e uma intuição genuína que nos dava a reconhecer o que estava debaixo dos nossos pés e à nossa volta. O mundo estava dentro da sua alma. Compartilhava-o. ■

Teatro no Museu — Um Projeto Site-Specific



Exercício 5: Antígona, de Sófocles, na Sala de Arte Romana do piso -1, 2022. Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Paulo Alves Pereira

Professor Associado
com agregação da
Universidade de Évora

Sandra Leandro

Directora do Museu Nacional
Frei Manuel do Cenáculo
Professora Associada da
Universidade de Évora

O teatro existe no instante em que o mundo dos atores e o do público se cruzam. Os seus objetivos vão desde a busca de sentido para além da superfície, à procura por uma comunicação mais eficaz com o público; desde a busca da verdade, à construção de personagens com profundidade; desde a investigação da interioridade dos problemas, às tentativas de transmissão de mensagens; desde discutir filosoficamente criando espaço para debates, ao entretenimento. Neste mundo, o ator assume uma posição de destaque na estratégia de comunicação inter-humana. Ele é um escultor de uma arte em ação, realizando com o seu corpo uma poesia alimentada pelas suas memórias, com a preocupação constante em tornar visível o invisível, articulando para isso as componentes racionais com a emoção. Assim sendo, dirigi-lo, é uma tarefa fascinante e de enorme responsabilidade.



FIG. 1 ▶ Sandra Leandro e Paulo Alves Pereira no Claustro do MNFMC no dia da apresentação do Teatro no Museu — Um projeto Site Specific, em 18 de Maio de 2022.

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

É sabido como a Arquitetura atua e influencia nas percepções e sensações, mas ainda se esse espaço abriga pessoas ou objetos com uma determinada aura. O museu é um espaço arquitetónico onde se preservam, guardam e estudam objetos de memória que de uma forma ou de outra foram colecionados. É especialmente acionado pelos seus visitantes, mas existe independentemente enquanto lugar de salvaguarda. Para Krzysztof Pomian «les musées sont bien plus que des lieux de mémoire. Ils sont les lieux d'un culte propre à des sociétés futurocentriques»¹.

Desde a Antiguidade que a arquitetura dos Teatros tem características específicas que têm variado ao longo do tempo desde o aproveitamento da orografia do terreno até às atuais caixas pretas. A arquitetura dos Museus também sofreu alterações contudo, tem sido frequente a adaptação de espaços pré-existentes à função de Museu. É o caso do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, anteriormente designado como Museu de Évora, que tendo nascido em papel em 1914, foi instalado no antigo Paço Episcopal e depois Arquiepiscopal nos anos 20 do século XX.

De um outro modo também nos dispusemos a experimentar uma adaptação distinta: apresentando excertos de peças teatrais num espaço que não foi especificamente concebido para a sua apreciação. Todavia, o Museu é um espaço de representação, existe um discurso visual que foi encenado e uma cenografia do espaço. Os seus objetivos de conservação, interpretação e estudo têm uma coerência que assenta na sua tipologia ou natureza específica. Um Museu de Belas-Artes é distinto de um Museu de História Natural; um Museu cuja tutela pertence ao Estado tem processos de gestão distintos de um Museu de tutela privada; um Museu temático tem um carácter diverso de outro que o não é. Mas todos são, os que verdadeiramente

¹ «Os museus são muito mais do que lugares de memória. São os lugares de um culto próprio das sociedades futurocêntricas». POMIAN, Krzysztof — *Le musée, une histoire mondiale. I. Du trésor au musée*. Paris: Gallimard, 2020, p.14. Trad. dos autores.

são, espaços de conhecimento do indivíduo, espelhos da sociedade e dos tempos que vão passando, mas também do presente e do que se projeta para o futuro. Espaços de lazer também e muito. Dirigi-lo é um trabalho fascinante e de grande responsabilidade: tenta-se transmitir o que de mais significativo ou o melhor que a humanidade foi capaz de conceber, dar forma e valorizar para as futuras gerações. Fica explícito, em traços largos, as diversas proximidades com o Teatro.

No séc. V a.C. a tragédia não era meramente uma forma de arte, mas sim uma instituição social, estabelecida pela *polis* no contexto de um projecto educacional mais amplo². Também nós acreditamos no vasto potencial do Teatro e do Museu para que cada um seja mais pessoa e foi com esta convicção que unimos esforços.

Durante o curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Artes da Universidade de Évora e no contexto da unidade curricular «Prática de Direção de Atores» os estudantes começam por compreender os princípios que regem a prática de direção, familiarizando-se igualmente com algumas das ferramentas essenciais a esta mesma prática. Iniciando-se no domínio das técnicas que os capacitam a dirigir atores e a organizar uma representação, em função de um pensamento dramatúrgico, bem como a auferir capacidades para poderem sugerir subtextos aos atores, explicando-lhes os objetivos dos personagens que irão representar, os estudantes desta disciplina são

confrontados com várias teorias do pensamento teatral que servem de sustentáculo a diferenciadas estratégias da prática teatral.

Atuar é muito mais do que apenas uma análise dramatúrgica; implica movimento, ação, vida em todas as suas facetas e expressões. Além do mais, a arte de atuação tem de saber equilibrar a componente emocional com a razão e apenas alcançará a fascinação desejada quando conseguir tocar o intelecto e a sensibilidade do público.

Importa aqui dizer que estamos convencidos de que é possível realizar muito bom teatro, independentemente se há ou não texto, e, embora não preconizemos qualquer posição textocêntrica, mas porque para o primeiro exercício de futuros encenadores e atores pretendemos concentrar-nos unicamente em aspetos relativos à direção de atores, damos prioridade ao teatro com base no texto. Assim, no contexto da «Prática de Direção de Atores», todos os anos é apresentada aos estudantes uma lista de várias peças de teatro, devendo cada um (no papel de diretor) selecionar uma delas e daí extrair uma cena, ou excerto, que irá encenar com um pequeno grupo (um mínimo de duas pessoas) à sua escolha. Variando de ano para ano, o foco do exercício obedece a determinados parâmetros.

² MERCOURIS, Spyros — «The ancient theatre and its values». In *A stage for Dionysos; theatrical space & ancient drama*. Kapon Editions, 2009, p.13.

No ano 2021-22, ano a que o presente artigo se refere, o foco do exercício era a sua realização no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, tomando como parâmetros a interação, não só entre os atores (contracena), mas entre estes e as peças expostas e verificarmos até que ponto estas, bem como o próprio local, iriam interferir na representação e de que modo a poderiam afetar. A nossa intenção poderia, no entanto, subscrever o título «Poder e Manipulação». Competia descobrir o lugar de cada exercício teatral no espaço do Museu. Veremos as opções tomadas.

A apresentação pública teve lugar num dia muito significativo: o Dia Internacional dos Museus, isto é, a 18 de maio de 2022 e foram apresentados em sequência seis exercícios.

EXERCÍCIO 1: MANIPULAÇÕES E REVOLUÇÕES — HAMLETMASCHINE DE HEINER MÜLLER O primeiro momento foi uma condensação da peça **Hamletmaschine**³ de Heiner Müller (1929, Eppendorf-1995, Berlin), dirigido por Daniel Silvério. O local escolhido para tal foi o claustro do Museu: como qualquer outro espaço com a mesma natureza apresenta planta quadrangular, e neste caso encontra-se fechado com vãos envidraçados, devido ao projecto arquitectónico assinado pelo arquiteto Hestnes Ferreira e inaugurado em 2009. Nesse espaço encontramos, como é comum em qualquer claustro, uma fonte neste caso quinhentista presentemente sem água; uma oliveira



FIG. 2 ▶ Exercício 1: Hamletmaschine, de Heiner Müller, no Claustro do MNFMC, 2022. No Claustro encontrava-se a Exposição de Sérgio Carronha, Homenagem às pedras tiradas do seu sossego.
Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

que num vaso ali cresce desde 18 de Maio de 2021; o que resta da instalação da autoria de Antonio Navarro Coordinadas del silencio, 2018 e a Exposição de Escultura de Sérgio Carronha, Homenagem às pedras tiradas do seu sossego.

O público esteve disseminado pelo espaço, procurando acompanhar a ação dos atores; por cima das paredes de

³ MÜLLER, Heiner — Die Hamletmaschine (Heiner Müllers Endspiel). Köln: Prometh-Verlag, 1978.

vidro (qual aquário gigante), num dos lados, uma fiada de três janelas altas; de nós apodera-se uma sensação de leveza, ao mesmo tempo que tudo nos transmite estarmos fechados e “enquadradados”; a única abertura é para cima, para o firmamento, que espreita lá do alto das paredes; porém, numa parte dessa abertura eleva-nos o olhar a instalação aérea *Coordenadas del silencio* um desenho vivo, uma vez que através de fio de nylon se suspende carvão que vai caindo todos os dias numa referência ao efémero. Um espaço arejado e belo, mas, ainda assim, com uma carga de separação do mundo que está lá fora. Pensámos que se tratava de um ótimo espaço para mostrar o excerto da peça que Heiner Müller escreveu em 1977, após ter colaborado na encenação da peça *Hamlet* de W. Shakespeare, realizada por Benno Besson, no Volksbühne, em Berlim.

O título da peça (*Hamletmaschine*) deriva da ideia de Müller de publicar as suas traduções e adaptações dos textos de Shakespeare sob o título *Shakespeare-Factory*, sendo a passagem sobre Hamlet uma máquina desta “fábrica”. Muito embora o manuscrito deixado pelo autor, contenha mais de duzentas páginas, evidenciando a colossal obra de Heiner Müller tanto em termos de pesquisa quanto de síntese, trata-se de uma peça curta (com apenas nove páginas), que nos apresenta em forma extraordinariamente densa uma releitura da tragédia de Shakespeare. Porém, aqui o foco central debruça-se no questionamento do mito de Hamlet.

A própria estrutura, igualmente dividida em cinco partes, tende a sugerir-nos os atos da tragédia original. Todavia, os nomes dessas partes remetem-nos para a releitura da obra feita por H. Müller: assim, em «Álbum de Família» é evocada, em forma de apresentação, uma Europa devastada após uma II Guerra Mundial e a viver as ameaças e represálias de uma Guerra Fria. O lugar em que este texto nos foi apresentado parece ter sido escolhido com imensa ironia, pois a beleza extraordinária do cenário arquitetônico, em que uma parte da História de Arte em Évora está presente, contrasta com as palavras que no texto nos falam sobre a guerra ao longo dos séculos e, em particular com a história da deturpação dos verdadeiros ideais do socialismo.

Também as ruínas de que nos fala o texto, são resultado de usurpações do poder, relembrando-nos alguns dos seus algozes. Heiner Müller recorre, para isso, a personagens shakespearianos, como Macbeth e Ricardo III. Mas, a miséria não cessa aí, dado que na altura em que o texto foi escrito nos encontrávamos em plena Guerra Fria. No seu cortejo de aberrações, como que nos mostrando um espelhamento das imagens do passado, agora refletidas num presente ainda não muito longínquo, passa a evocar o líder de má memória Estaline, responsabilizado (embora que indiretamente) por muitos dos desmandos a que o próprio autor foi submetido.

Depois, em «A Europa da Mulher» é a vez de nos confrontar com o mundo subjugado por um poder despótico, no

qual, em nome de valores obsoletos, a Mulher é segregada, explorada, manipulada e coisificada, restando-lhe muitas vezes como único trajeto a submissão ou a autodestruição.

A terceira parte, «Scherzo», dando largas ao seu significado de passagem musical que deve ser executada de maneira chistosa ou graciosa, é iniciada com uma alusão aos filósofos mortos, que em sinal de protesto devido ao facto de o próprio regime os ter manipulado e convertido em múmias, atiram os seus livros contra Hamlet. Este personifica, por seu lado, o mundo hipócrita dos demagogos e usurpadores. O mesmo mundo que pactua com mecanismos discriminatórios e ultrajantes contra a Mulher, procurando prostituí-la como condição para a sua participação no jogo social. Hamlet permanece indeciso entre pactuar com o sistema, ou transgredir com a ordem oficial; disfarçando-se de prostituta, declara a Ofélia querer ser uma mulher — manifestando assim o seu desejo de querer romper com o mundo patriarcal, machista e embrião de todas as guerras.

Já em «Peste em Buda, batalha pela Groenlândia», é altura do autor abandonar o seu papel recusando continuar a participar no “teatro” submetido às regras da cultura oficial, face à monstruosidade da Primavera transformada em desilusão, perante a investida dos tanques soviéticos em Budapeste e Praga. Brincando com a meta teatral, o autor fala agora na primeira pessoa e aclara a sua posição enquanto cidadão de um país que propaga slogans de apoio

às causas revolucionárias, e que utiliza mecanismos neocoloniais face aos trabalhadores migrantes no seu território.

Finalmente, em «Aguardando Ferozmente/ Milénios/ Na Armadura Terrível», Heiner Müller retorna ao teatro, para mais uma vez evocar uma das suas grandes personagens — Electra, a vingativa, que enfurecida induz Orestes (seu irmão) a assassinar sua mãe (Clitemnestra) pelo assassinato de seu pai (Agamémnon). Uma história de vingança e arrependimento, de amor e ódio, é trazida à ordem do dia para seduzir o espetador à revolução pela emancipação, mesmo que esta possa incluir perdas.

Cercados por paredes de vidro, os espetadores são confrontados com um tipo de teatro em que a sua relação tradicional com o público foi posta em causa. Na peça, a máquina teatral e tudo o que ela contém, é questionada pelo próprio autor. O papel de Hamlet parece ser artificial e intercambiável.

«O meu drama não aconteceu. O manuscrito perdeu-se. Os atores penduraram os seus rostos no prego do camarim». A referência a Antonin Artaud e ao seu texto *Le Théâtre et son double* é óbvia aqui. Heiner Müller busca, assim, lutar contra a peça “didática” herdada de Brecht. Desafiando o mito, Heiner Müller questiona, no seu “diálogo com os mortos”, o significado do mito de Hamlet hoje. «O meu drama, se ainda acontecesse, aconteceria na época da revolta». A peça assume uma dimensão política. Ela evoca a revolução e medita sobre o seu fracasso.

EXERCÍCIO 2. MANIPULAÇÕES OU O TRIUNFO DA AMIZADE E DO AMOR EM ANTES DE COMEÇAR DE ALMADA NEGREIROS Após a apresentação do primeiro exercício, tem lugar numa sala contígua, a apresentação da primeira parte de *Antes de Começar*⁴, uma peça em um ato com dois personagens, da autoria de Almada Negreiros (1893, Trindade, S. Tomé e Príncipe - 1970, Lisboa) publicada em 1919⁵, e dirigido por Joana Oliveira. O lugar da cena foi a Sala Barahona, um espaço assim designado pois contém parte da doação de Francisco (1843-1905) e Inácia Barahona (1844-1918), figuras proeminentes da sociedade eborense e importantes colecionadores e filantropos do final do século XIX e inícios do XX. De resto, foram mecenas do Teatro Garcia de Resende. Nesta sala observam-se várias pinturas e diversas esculturas umas mais alegóricas como *Bulha* de António Teixeira Lopes (1866-1942) e cabeças e bustos representando nomes muito significativos da cultura portuguesa de Almeida Garrett a Eça de Queirós, talhados por António Alberto Nunes (1838-1912). Entre estas esculturas, duas outras — mas vivas! Os atores!

⁴ NEGREIROS, Almada — *Antes de começar; peça em um acto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁵ Nesse mesmo ano o autor tinha partido para Paris em 1919, onde se dedicava ao desenho, à dança (foi dançarino de cabaré) e à literatura (tendo ganho o Prémio francês para o Melhor Texto Infantil. Veja-se entre outros: FRANÇA, José-Augusto — Amadeo de Souza-Cardoso: o português à força; Almada Negreiros: o português sem mestre. Venda Nova: Bertrand, 1983; SANTOS, Mariana Pinto dos (ed.) - José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Sistema Solar, 2017.



FIG. 3 ▷ Exercício 2: *Antes de Começar*, de Almada Negreiros, na Sala Barahona, 2022.

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Os atores que vão atuar no próximo exercício. Eles representarão duas marionetas!

A ação transporta-nos para uma conversa entre eles, ou melhor, entre duas marionetas-bonecos que, ao descobrirem que se podem «mexer como as pessoas», se vão a pouco e pouco descobrindo também a si próprias, momentos após as pessoas intervenientes no espetáculo se terem ausentado. A narrativa profundamente lírica e comovente sobre o que fazem as marionetas quando não as estamos

a olhar, confronta-nos com as suas observações e comentários sobre o mundo do Outro — o das pessoas grandes e o das pessoas pequenas. Ambas querem saber mais uma da outra e, juntas, vão descobrindo que também elas, marionetas, têm um coração que bate e vibra, exatamente como o das pessoas. O jogo cénico levanta uma questão deveras interessante, embora transportando consigo algo aparentemente paradoxal, que se prende com a vida/movimentação das marionetas e a das pessoas comuns. À primeira vista, poderá pensar-se que o espetador é mais livre que a marioneta, a qual é movimentada/manipulada por cordões. Mas, a movimentação deste não estará igualmente sujeita à manipulação dos fios “invisíveis” das diversas censuras (incluindo aqui a autocensura que muitas vezes impomos a nós próprios?). Assim, o *leitmotiv* deste exercício leva o observador a questionar-se sobre a diferença entre si e a marioneta falante; entre o cidadão comum, que é constantemente controlado pelas imposições forçadas ou sugeridas pela sociedade, e estas marionetas-bonecos que Almada inventou e que na sua pequenez são, ainda assim, capazes de observar e apreciar as pequenas coisas da vida.

O exercício chega ao fim. É uma viagem ao universo de Almada Negreiros, possuidor de uma grande magia e enorme carga poética, onde se valoriza a beleza da recompensa da entrega à amizade e ao amor. E também aqui o autor faz menção do que adotou como perspetiva quando

fala do facto de a Europa ter encontrado na diferença a sua coesão e de Portugal se caracterizar por uma cultura fronteiriça.

Também aqui o espaço parece bastante adequado: no meio das esculturas expostas, surgem os personagens/marionetas, como se também eles fizessem parte da exposição permanente do Museu, enquadrando-se perfeitamente nesta criação site-specific e praticamente imersiva.

EXERCÍCIO 3. DESTRUÇÃO, AUTODESTRUÇÃO, TRAIÇÃO E SOBREVIVÊNCIA NO PASSADO, PRESENTE E FUTURO: MEDEIAMATERIAL, DE HEINER MÜLLER

É altura de subirmos os lances de escada que nos conduzem ao primeiro andar e procurarmos o espaço que se está a usar como Sala de Exposições Temporárias, onde iremos assistir à terceira parte de *Medeiamaterial*, de Heiner Müller, dirigida por Raquel Silva. Uma sala ampla que de exposição em exposição tem dado a ver trabalhos de expressões artísticas diversas, e que albergava nesse momento a Exposição Coletiva *Soirée chez lui*: desassesso e apropriação, que glosou uma pintura de Columbano Bordalo Pinheiro. Artistas, Professores e Estudantes de Lisboa, Évora, Polónia e Itália abordaram o tema sobretudo em gravura, mas também em pintura, desenho e escultura. As obras escolhidas e mais iluminadas pela encenação que se descreverá mostravam figuras de mulheres numa pertinente e eficaz associação de



FIG. 4 ▶ Exercício 3: *Medeiamaterial*, de Heiner Müller, na Sala onde se encontrava a Exposição Temporária Chiado, Carmo, Paris: *Soirée chez lui. Desassossego e apropriação*, 2022.
Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.PE.

sentido⁶. O espaço foi-se enchendo de espetadores-visitantes. A um canto duas atrizes e um ator.

Numa coreografia, onde o movimento se cruza com a palavra, figuras e histórias que atravessam os tempos sem envelhecer tornam-se míticas, sem que os atores se cansem de as questionar e sondar. É o caso da figura de Medeia, feiticeira da Cólquida que ajuda Jasão e os Argonautas a conquistar o Velo de Ouro. Em gesto de gratidão, Jasão casa-se com ela. Dessa união nascem dois filhos. Porém, ao chegarem a Corinto, e inebriado pela ambição, abandona-a para se casar com Creusa, filha do rei Creonte.

O texto *Margem Decrépita Material de Medeia Paisagem com Argonautas*⁷ composto por três partes, também conhecido por *Medeiamaterial* de Heiner Müller, retrabalhado várias vezes pelo autor entre 1949 e 1982, é de facto um trabalho de reescrita e “sobrevivência”. As várias camadas que o compõem, são reflexo da imensa intertextualidade utilizada pelo autor, o que aliás constitui uma das características da sua obra. Assim, também aqui, com base nas *Medeias* de Eurípides, na de Séneca e na de Hans Henny Jahnn⁸, Müller faz uso desta multiplicação das referências intertextuais.

No entanto, importa especificar, tal como o próprio autor referia, na sua reescrita não se esconde qualquer estratégia de utilização do mito para encobrir as intenções do texto, explicando que em nenhum caso a sua apropriação da Antiguidade decorreria de um movimento de fuga ou da ideia «de que seria necessária uma alegorização», mas que «Em todo o caso, não consegue vestir um problema atual à moda antiga»⁹.

⁶ Veja-se QUARESMA, José (coord.) — Chiado, Carmo, Paris: *Soirée chez lui Desassossego e apropriação*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022.

⁷ MÜLLER, Heiner — «Verkommenes ufer medeiamaterial landschaft mit argonauten». In MÜLLER, Heiner - Die Stücke 3, Werke 5. Francfort/Main: Suhrkamp, 2002, p. 71-84. Editado por Frank Hörnigk.

⁸ Lembremo-nos de que a Medeia de Eurípides data de 431 a.C. e a de Séneca de 60-65 dC, enquanto a Medeia de Jahnn apareceu em 1926.

⁹ «Theater nach Brecht. Gespräch mit Heiner Müller». In MÜLLER, Heiner — *Gespräche 1 1965-1987*, Werke 10. Francfort/Main: Suhrkamp, 2008, p. 304. Editado por Frank Hörnigk.

Os atores em cena desenvolvem apenas o jogo cénico da terceira parte «Paisagem com Argonautas». Porém, para que melhor se possa perceber o conteúdo, foi distribuído pelos espetadores-visitantes um pequeno folheto com uma breve sinopse do drama.

Ao se apropriar dessa herança ancestral, ao propor uma visão impulsiva e apaixonada da história, Heiner Müller realizou um gesto radical, uma rutura com a receção da Antiguidade tolerada na RDA (República Democrática Alemã, também conhecida como Alemanha de Leste). Com efeito, o sistema político da Alemanha de Leste tinha colocado o acento na herança clássica, inculcada pelo Iluminismo e depois pelo classicismo de Weimar, sob o signo da beleza e da harmonia ideais. A RDA podia assim, por um lado, reivindicar a sua legitimidade e a sua identidade ao apresentar-se como herdeira desta herança e, por outro lado, afirmar uma representação da história linear, procurando impor a imagem do socialismo real como uma sociedade ideal. No entanto, toda a obra mülleriana busca interromper essa continuidade de uma pretensa filiação, ou seja, operar o desmoronamento dessa visão do tempo histórico e do “património”.

Medeia apresenta-nos de forma focalizada e violenta, a sequência de crimes por si cometidos: como o seu irmão foi “massacrado” pelas suas próprias mãos, ou como ela ofereceu o vestido de noiva enfeitiçado à sua rival, a nova esposa de Jasão, transformando-a numa “tocha nupcial”

devido ao vestido de noiva que lhe havia oferecido. A seus filhos, Medeia chega a retomar a vida que lhes deu: «Quero do coração arrebatar-te / A carne do meu coração Minha memória Meus queridos / O sangue das tuas veias me devolva / Volte para o meu corpo, suas entradas».

Uma história cruel, dominada pela destruição e autodestruição, é aqui retratada: um universo povoado por imagens de sangue e morte, mobilizando o corpo, omnipresente, na sua materialidade. As palavras de Medeia remetem-nos para um jogo vivido nos seus próprios nervos e entradas: «Queres beber o meu sangue Jasão [] Seguindo o teu rasto sangrento Sangue dos meus iguais [] Na pele nada além de meu suor [] Agora o oiro da Cólquida tapa-lhe os poros / Planta-lhe na carne uma floresta de facas». Com o barulho e a fúria invadindo o palco, é a linguagem não articulada, aliás o grito, que irrompe em Medeia.

O fio que nos reconecta com a Antiguidade é o do pathos. Assim, o monólogo de Medeia, afunda-se na loucura; não sendo capaz de identificar os filhos mortos, acaba por questionar a própria representação. A Antiguidade é convocada como um retorno do recalcado: não um objeto morto de uma figuração passada acabada, mas como uma potência ainda ativa de uma “sobrevivência”, que se (re)experimenta, cada vez de forma singular, no presente. A história, não nos é apresentada de forma linear, mas como parte de um tempo mais complexo, uma temporalidade heterogénea, que se tece de ressurgimentos e anacronismos, tanto que

o teatro Mülleriano costuma ser povoado por fantasmas. Medeia surge-nos como em modo de rememoração, testemunhando a assombração do passado no presente. Nesta história que entrelaça tempos, passado, presente e futuro, o “legado” da Antiguidade, pois a civilização ocidental, longe de estar selada, continua a sua obra, diante dos nossos olhos.

No mundo grego do século VI a.C. instaura-se um novo tipo de racionalidade, que se basearia no cálculo e na abstração pura (com uma cisão entre teoria e prática) e que sobreviveu, de uma forma ou de outra, até nossos dias¹⁰. Ora, uma interpretação da Antiguidade na esteira da obra de Max Horkheimer e Theodor Adorno, *A dialética da razão*, publicada em 1947, confronta-nos com uma crítica à racionalidade ocidental, em particular à «razão instrumental», mostrando-nos como o projeto iluminista, voltado para a emancipação e o progresso de uma humanidade liberta do mito e do pensamento mágico, é passível de regredir, transformando-se no seu oposto e afundando-se na barbárie. Para Müller, o mito de Medeia é testemunha dessa «dialética da razão»: em *Medeiamaterial*, a feiticeira, foi utilizada e instrumentalizada por Jasão, o conquistador,

o colonizador, quando este a pressionou a trair a sua pátria. Jasão ao responder a Medeia, que não cessa de sublinhar a morte de seu irmão, é a imagem de uma racionalidade calculista: «Dei-te dois filhos por um irmão».

Medeia esforça-se por afirmar a sua identidade, por elevar a sua voz, através da palavra monologizante, na reiteração do pronome pessoal na primeira pessoa: «Tudo em mim tudo o que de mim provém é teu instrumento [...] Por ti matei e pari / Eu a tua cadela a tua puta eu / Eu degrau de escada da tua glória», para depois afirmar no final do seu longo discurso «Oh eu sou sagaz eu sou Medeia» (citando Séneca de passagem), mesmo que seja de uma Medeia fragmentada, decorrente de uma humanidade que ela quer «cindir a humanidade em duas partes». O monólogo de Medeia segue o movimento dessa emancipação, que se dá na violência e no sangue, quando o véu da ilusão foi destruído: «Cega às imagens surda aos gritos / Fui eu até teres despedaçado a rede / Tecida com o meu prazer e o teu / Que foi a nossa morada agora o meu exílio». O desencadeamento de crimes, o terror que Medeia, a bárbara, semeia na sequência do monólogo, é, portanto, o índice da revolta de uma mulher oprimida ou mesmo “colonizada”. A parte do mito, desprezada pela racionalidade representada por Jasão, retorna, mas de forma aterradora, testemunhando a face oculta da conquista de Jasão, assim como todos os outros monstros na história da racionalidade ocidental, desde sua origem.

¹⁰ Veja o artigo mencionado na nota anterior. A propósito da revolta mülleriana de Medeia, referimo-nos também (entre outras) às seguintes obras: EKE, Norbert Otto — «Archäologie der Revolte: 'Verkommenes Ufer Medeiamaterial Landschaft mit Argonauten». In Heiner Müller — *Apokalypse und Utopia*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989, p. 190-225; Caso Sue-Ellen, "Medea". In LEHMANN, Hans-Thies; PRIMAVESI, Patrick (dir.) — *Heiner Müller Handbuch*, p. 256-260.

O termo «sobrevivência» permite justamente designar a impureza fundamental de uma história, que deve levar em conta também, além da ordem simbólica, além dos significados, as suas forças “obscuras”, que Nietzsche havia denominado *Trieb*. São esses ressurgimentos e metamorfoses, ao longo da história, de afetos intensificados, de resíduos simbolizados que podemos observar na representação de Medeiamaterial. É a mesma sintomatologia psíquica que Müller parece implementar na sua obra, quando retoma o mito de Medeia de forma condensada, exacerbada, enfatizando a intensidade das formas simbólicas.

Da figura milenar de Medeia, é retomada tanto uma história para contar como uma energia de revolta, inscrita no corpo e nos seus gestos. Medeia está entre todas as frentes — tanto traiu os seus, como agora é ela a traída —, para se sublevar e libertar está disposta a pagar um enorme preço, mesmo que isto lhe cause uma dor colossal; assim, ultrapassa todos os limites, sondando também os da representação, para pôr fim a este estado e interromper assim uma continuidade. E Medeia, insistindo na dimensão da performance, com um propósito de vingança sobre a sua rival, grita ao mundo: «Sobre o seu corpo escrevo agora o meu espetáculo». De facto, abaixo ou além de qualquer reescrita e qualquer semiotização, esse teatro mülleiriano quer antes de tudo ser uma prática, uma experiência propriamente trágica, fazendo-nos recordar o que Artaud tantas vezes disse sobre os objetivos do Teatro.

Ao reencontrar a Medeia da Antiguidade, Medeiamaterial retoma assim o fio do *pathos* comprovado, no modo, portanto, da “sobrevivência”.

EXERCÍCIO 4. TOTALITARISMOS E IMPOSSIBILIDADE DA LIBERDADE: CATÁSTROFE DE SAMUEL BECKETT

BECKETT Ainda sob o embate da representação deste excerto de Medeiamaterial, os espetadores-visitantes dirigiram-se para a ampla Sala do Retábulo que possuía uma acústica formidável por mor da madeira que a reveste. Num dos extremos, justamente onde será apresentado o próximo exercício, deparamos com um grande retábulo encomendado em 1495, atribuído por diversos especialistas à Oficina de Gerard David, para o altar-mor da Sé de Évora. Composto por dezanove pinturas, treze representando a Vida da Virgem, instaladas na parede fundeira e sete que correspondem à predela, representam o ciclo da Paixão de Cristo, encontrando-se dispostas na parede do lado direito. Nos degraus que formam um pequeno anfiteatro, frente a este tesouro nacional, encontram-se os atores. A peça que foi apresentada é a *Catástrofe*, uma peça curta de Samuel Beckett (1906, Foxrock, Irlanda-1989, Paris), dirigida por Alexandru Istrate. Trata-se de uma peça pós-dramática, dedicada ao dramaturgo e político checoslovaco Václav Havel (1936, Praga – 2011, Hrádeček, Checoslováquia) que se encontrava na prisão, quando foi escrita.



FIG. 5 ▶ Exercício 4: *Catástrofe*, de Samuel Beckett, na Sala do Retábulo, 2022.

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Catástrofe aborda questões relativas à censura na comunicação e à imagem simbólica do relacionamento humano, demonstrando como os seres humanos são coagidos a viver num limbo torturante. Foi vista como uma alegoria sobre o poder do totalitarismo e a luta de resistência a este e, ainda, como uma demonstração da impossibilidade da liberdade de criação. Em Catástrofe, o protagonista de Beckett é privado do seu livre-arbítrio pelo sistema e pelo controle sistemático que lhe é imposto pelos outros, exceto no momento em que ele move a cabeça e olha para os espectadores. Fala por meio do seu silêncio e protesta por

meio da sua imobilidade. Uma forma de Beckett nos alertar para as convenções sociopolíticas que nos aprisionam e forçam a cumprir as leis sacrossantas impostas pelo sistema.

A ação centra-se na preocupação de um encenador, homem irritável e impaciente, a tentar contrariar a sua assistente, a fim de impedi-la a assumir qualquer iniciativa, ao mesmo tempo que procura “moldar” o protagonista de acordo com a sua visão pessoal. Exige que tirem o casaco e o chapéu ao protagonista, deixando-o a tremer no seu velho pijama cinza. Num momento de descanso, quando o encenador abandona o palco, a assistente senta-se na sua cadeira, para, pouco depois, se levantar vigorosamente de um salto, como para evitar contaminação, antes de se sentar novamente. Este Vorgang¹¹ ajuda o público a apreciar melhor o seu relacionamento com cada uma

¹¹ Segundo Brecht o Vorgang pode ser definido como a grandeza metodológica central utilizada durante o processo de análise e apropriação do drama no processo de criação teatral, bem como um elemento constitutivo do próprio teatro. Assim, o ator, ao representar um determinado texto e ao interpretá-lo na sua qualidade de personagem, de acordo com o modo de interpretação previamente definido, é confrontado com uma sucessão de situações cénicas e por conseguinte vê-se obrigado a definir o seu objetivo, ou seja, a sua Vontade Cénica. Deste modo cada excerto do texto por ele representado assume um novo conteúdo semântico. Isto quer dizer, que o texto assim tratado e interpretado, passa a ser organizado em “Vorgänge”. O Vorgang traduz, pois, uma relação concreta entre os personagens e as diferentes etapas do jogo dramático. O Vorgang entanto que tradutor de um movimento é produto da contradição entre o texto e o Gestus. Tudo aquilo que é utilizado pelo ator para se manifestar em cena pode converter-se em Vorgang, desde que possua um determinado Gestus como base de suporte. Não se trata aqui de uma forma especial de fazer teatro, mas sim da própria essência do jogo teatral.

das partes. Afinal, é ela quem agasalhou o protagonista e quem — por duas vezes — repara no fato dele estar a tremer de frio. De certa forma, ela é mais uma vítima do que uma colaboradora.

Por fim, ensaiam a iluminação com o luminotécnico (o Lucas). O teatro dentro do teatro dura apenas alguns segundos: da escuridão, à luz caindo sobre a cabeça do homem e depois de retorno à escuridão. O encenador exclama: «Aí está a nossa catástrofe!» e pede que deem uma última passagem antes de partir. Imagina ouvir os efusivos aplausos, num crescendo, no dia da abertura. O protagonista tornou-se numa estátua viva retratando, do ponto de vista do encenador, a vítima quieta e sem protestos, «um símbolo do cidadão ideal de um regime totalitário». Subitamente, em ato de desafio, olha para a plateia (depois de ter olhado para baixo o tempo todo); o aplauso vacila e morre. O movimento inesperado do protagonista acontece não no tempo-espacó imaginado pelo encenador, mas no tempo-espacó da performance real. O momento é inquietante... A intensidade do olhar do protagonista parece fazer um apelo ao público-visitante. Reflete isto a intenção do autor, ou trata-se antes de uma intenção da encenação, ou de ambos?

Catástrofe é igualmente uma reflexão política sobre o lugar do artista na sociedade, particularmente sobre a relação entre encenador e ator. Assim, enquanto o protagonista retracta todos os atores, obrigados a dar corpo às

ideias dos autores e dos encenadores, assumindo-se deste modo como vítima, o personagem encenador representa o encenador de personalidades, todo-poderoso, que constrói um espetáculo segundo a sua própria interpretação, onde muitas vezes a vítima é o próprio autor. Por sua vez, a assistente de encenação cumpre friamente as suas instruções, e pouco se importa se estamos num campo de concentração ou num estúdio de cinema: todas as considerações humanas são descartadas para alcançar a obra de arte final.

A metáfora é incrivelmente eficaz em toda a sua simplicidade. Segundo James Knowlson, «The play was also related to Beckett's own horror of self-exposure and linked to the essentially exhibitionist nature of the theatre. It has been seen as demonstrating the impossibility of an artist shaping his work in such a way as to reveal what he intends to reveal; the art in the end escapes him»¹².

EXERCÍCIO 5. EQUILÍBRIOS E DESEQUILÍBRIOS DA ORDEM SOCIAL E POLÍTICA: A ANTÍGONA DE SÓFOCLES

Chegou a altura de os espectadores-visitantes descerem às profundezas. Já no piso 0, contornando

¹² "A peça também foi relacionada ao próprio horror de Beckett à auto-expo-sição e ligada à natureza essencialmente exibicionista do teatro. Tem sido visto como uma demonstração da impossibilidade de um artista moldar o seu trabalho de tal forma que revele o que ele pretende revelar; a arte no final escapa-lhe". KNOWLSON, James — *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1996, p 679.

as paredes de vidro que fecham o claustro dirigimo-nos para o corredor de vidro que encaminha para as salas de arqueologia. O público olha para baixo, para uma sala do piso -1, mais ou menos quadrangular vislumbrando parte da secção de Arqueologia Romana para assistir ao penúltimo exercício, realizado a partir da peça *Antígona*¹³, dirigido por Nuno Duarte. As pedras, esculturas e um mosaico breve de um passado longínquo, parece quererem contextualizar e avivar as imagens de um tempo remoto, transportando uma mensagem para o presente através dos dois atores em cena. Todavia, também nos levam a pensar que as peças da Antiguidade apresentadas nos anfiteatros deixaram de o ser desde a Idade Moderna quando voltaram a ser levadas à cena, ou seja, mudaram de espaço para as novas casas que as artes cénicas e as condições geográficas exigiam. E o espaço que os espectadores-visitantes viam no piso -1 resulta de transformações desde 1988 até 2009 e por isso muitos tempos ali se convocavam.

Após a morte de Édipo¹⁴, os seus dois filhos, Etéocles e Polinices, decidem dividir o trono de Tebas: por um ano, o primeiro irmão reinará sobre a cidade, enquanto o outro irá para o exílio voluntariamente para não perturbar o irmão no poder, devendo essa situação ser revertida no

¹³ SÓFOCLES—*Antígona*. 6.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

¹⁴ Édipo, após matar Laios, seu pai, e se tornar rei de Tebas, casa-se com a sua mãe Jocasta, que dá à luz Etéocles, Polinices, Ismene e Antígona.

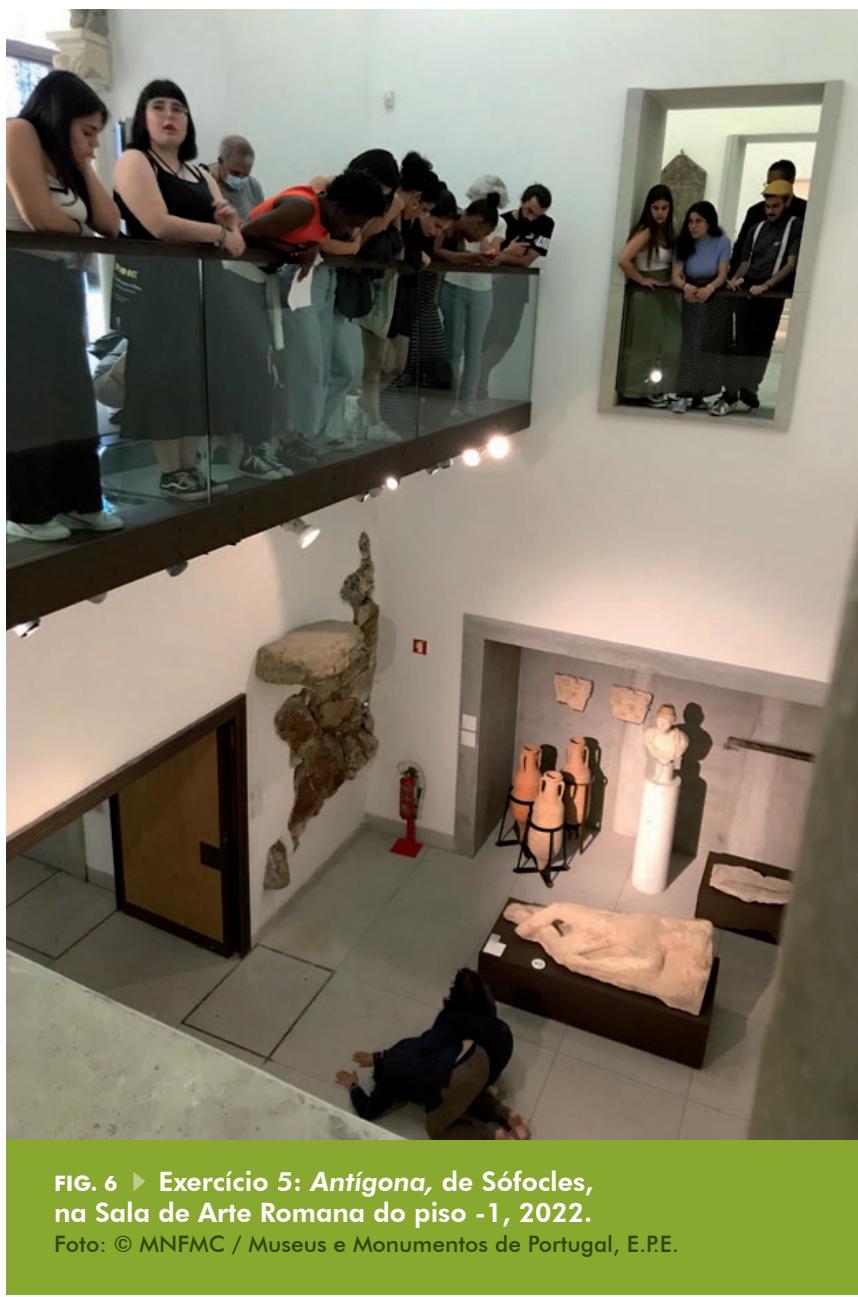


FIG. 6 ▶ Exercício 5: *Antígona*, de Sófocles, na Sala de Arte Romana do piso -1, 2022.

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

ano seguinte. No entanto, Etéocles, após reinar por um ano, recusa-se a abrir mão do poder. Furioso, Polinices une forças com os argivos¹⁵ e sitia a cidade. Após um longo duelo, os dois irmãos acabam por se matarem um ao outro e Creonte assume o reinado. Ele decide enterrar Etéocles, mas não Polinices, que traiu o seu país. Isso põe Antígona fora de si e informa Ismene, sua irmã, sobre a sua intenção de desafiar a proibição emitida pelo rei Creonte (seu tio-avô) para realizar os ritos funerários do seu irmão Polinices, para quem, aquele não passava de um pária que se associara aos inimigos da cidade.

A tragédia de Sófocles, pertence ao ciclo das peças tebanas, como *Édipo rei* e *Édipo em Colono*. Usa a personagem de Antígona¹⁶ para atacar a tirania, apoiando assim os valores democráticos defendidos por Atenas. Uma das personagens mais emblemáticas da dramaturgia ocidental, Antígona encerra em si uma contradição: manifesta, por um lado, uma lealdade inabalável aos membros da sua família e, absolutamente convencida da justeza em querer organizar os ritos fúnebres em honra do seu irmão Polinices, mesmo que com isso possa provocar a sua desgraça perante o rei, não hesita; por outro, devido ao facto de Ismene, sua irmã, ter expressado o seu desagrado aos ritos fúnebres em honra de Polinices, acaba por rejeitar o seu gesto de solidariedade, quando ela a quer apoiar perante Creonte.

Informado de que alguém tenta contrariar o que havia ordenado, Creonte, sem conhecer o nome do prevaricador,

ordena que lhe tragam o autor do crime. Reiterando que a justiça se aplica a qualquer um que atue contra ela, Creonte condena Antígona a ser enterrada viva. E mesmo os apelos de Ismene e do seu filho Hémon¹⁷ vir em defesa da noiva e ousar dizer ao pai que o seu decreto é um abuso de poder, não o demovem desse propósito.

O que se vai ver é o último monólogo entre Creonte e Tirésias, altura em que este último diz ao rei que os deuses não aprovam a sua ação e que a cidade será castigada se Antígona não for libertada e Polinices sepultado com as honras que lhe são devidas. Creonte insulta Tirésias acusando-o de se ter vendido aos conspiradores que querem o seu poder. Mas a dúvida fica a pairar e Creonte acaba por voltar atrás e ordena a realização das cerimónias fúnebres para Polinices (seu sobrinho), mesmo antes de mandar retirar Antígona da caverna em que havia sido aprisionada. É, porém, tarde demais. A filha de Édipo, tinha-se enforcado usando para isso as suas roupas. Hémon, seu noivo e filho do rei, aovê-la, ergue a espada contra o pai e, depois de tentar alguns golpes furiosos, enterra-a no seu próprio corpo. Quando, em grande perturbação Creonte volta ao palácio, constata que Eurídice, sua esposa e mãe de Hémon,

¹⁵ Trata-se dos habitantes da cidade de Argos no Peloponeso De Argos, antiga cidade do Peloponeso.

¹⁶ Filha de Édipo e Jocasta e noiva de Hémon.

¹⁷ Creonte, irmão de Jocasta, e Eurídice dão à luz um filho, Hémon, noivo de Antígona.

também havia acabado de se suicidar, após o mensageiro lhe ter anunciando o suicídio de Hémon. Devastado por esta série de infortúnios, Creonte não aspira mais do que uma morte rápida.

O Corifeu retira daqui uma ilação dizendo que a obstinação do rei tinha originado que o destino se vingasse, restaurando deste modo o equilíbrio das coisas.

Para uma análise da peça importa ter presente que, se por um lado, Creonte pudesse ter sido impelido, pelos atos de Polinices, a assumir uma atitude despótica e implacável, contrariando a tradição e baralhando a ordem das coisas. Pois, não lhe conceder as últimas homenagens (Polinices) e condenar à morte uma mulher (Antígona) cuja hora ainda não havia chegado, extravasa de longe a sua competência. Mesmo como rei, não lhe é consentido substituir-se aos deuses. Por seu lado, Antígona também perturba essa mesma ordem: ela pensa apenas em Polinices, esquecendo-se dos tormentos que este tinha infligido aos tebanos. Um orgulho desmedido e intransigente, compartilhado tanto por Creonte como por Antígona, impulsiona-os à obstinação e ao isolamento; uma certeza absoluta nas suas ações, torna-os em puros heróis sofocianos. Deste modo, ambos são responsáveis pela tragédia.

Em suma, assistimos aqui à luta do Estado contra a família, do respeito universal contra o amor pessoal, do realismo político contra o idealismo, da vida contra a morte. Antígona é a tragédia das oposições e, sobretudo, da justiça social.

O personagem de Creonte, que tinha evoluído ao longo das três peças (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*), que tanto tinha preservado a coesão, ignora agora que por se querer substituir ao divino, acabando por destruir tudo (tanto a sua família como o Estado) à sua volta. Antígona e Creonte são inabaláveis nas suas convicções, excluindo os outros, remetem-se para a solidão. Do outro lado ficam Hémon e Ismene; eles são os representantes de uma posição humana e conciliadora; a sua morte resulta da impossibilidade dos dois heróis em moderarem os seus impulsos quase patológicos.

Outra questão que se poderá pôr é a relação entre Creonte, enquanto homem, e Antígona, podendo-se vislumbrar aqui, por detrás da sua máscara de arrogância e orgulho excessivos, uma atitude de misoginia e também um grande complexo de inferioridade, que procura camouflar com menosprezo pelos outros. Creonte tem medo de sua própria fraqueza e das ameaças que imagina virem de fora, acreditando sempre que alguém poderá querer conspirar contra o seu poder.

Sófocles pretende talvez dizer-nos que o erro e o infortúnio são necessários para aprendermos e, como o coro nos diz, estamos sujeitos a um tempo que destrói tudo; aliás, a mesma ideia já tinha sido considerada em *Édipo Rei*. A morte de Antígona e da família de Creonte marca o fim das tragédias dos Labdácidas. Ismene, a única reservada e cautelesa foi, na verdade, a última sobrevivente. Talvez assim o equilíbrio tenha sido restaurado e os deuses apaziguados.

EXERCÍCIO 6. PANDEMIA, ISOLAMENTO E LIBERDADES: JOGOS DE MASSACRE, DE EUGÈNE IONESCO

Quase a finalizar esta outra visita ao Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, o público-visitante sai do corredor de vidro e dirige-se a uma das salas onde se observa Arte da Baixa Idade Média, designadamente onde se encontra a arca tumular de Fernão Gonçalves Cogominho, cavaleiro



**FIG. 7 ▶ Exercício 6: Jogos de massacre,
de Eugène Ionesco — na Sala da Baixa Idade Média, 2022.**

Foto: © MNFMC / Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

muito estimado por D. Afonso IV e herói da batalha do Salado (1340). Aqui teve lugar a representação da cena da Prisão em *Jogos de massacre*¹⁸, de Eugène Ionesco (1909, Slatina, Roménia-1994, Paris), dirigida por Daniel Ribeiro.

A peça criada em 1970, no Théâtre Montparnasse, tem como tema uma epidemia, servindo de cenário à abordagem de conceitos de liberdade e de isolamento/aprisionamento. O cerne desta obra de Ionesco permite-nos espreitar cenas do quotidiano da cidade pandémica, onde a redenção nos chega através da morte. Diferentes formas de liberdade são testadas, como a liberdade de sonhar estando preso, pelo segundo prisioneiro, ou a liberdade egocêntrica do primeiro prisioneiro, que se sente na obrigação de sair para salvar o mundo. Porém, numa análise mais atenta, percebemos que talvez quem, na verdade, esteve mais aprisionado, durante esta cena, tivesse sido o Carcereiro, que, na sua dor apática e conformismo, aguarda a morte iminente.

Opondo-se tanto ao teatro realista, como ao teatro ideológico, Ionesco reivindica um teatro "livre" de psicologismos e moralismos, procurando abordar a condição humana na sua universalidade. Com este intuito, irá optar pela intertextualidade, reescrevendo dois "clássicos" estranhos à sua

¹⁸ IONESCO, Eugène — *Jeux de massacre*. Paris: Gallimard, 1970.

obra: *Diário do ano da peste*¹⁹ de Daniel Defoe e *Macbeth*²⁰, de Shakespeare. A conexão das duas reescritas tem como base o desdobramento de um flagelo, destinado a continuar ou a renovar-se no fora-de-cena temporal que segue a ação representada. Este flagelo assume na primeira obra os traços de uma epidemia semelhante à descrita, que narra a peste em Londres em 1665, logo seguida por um grande incêndio, e na segunda, é parodiado um político tirano. Reapropriando-se deles de forma burlesca, Ionesco procura fazer uma reflexão sobre a recorrência do mal.

Em ambas estas obras que inspiraram Ionesco é-nos sugerido que o mal não está circunscrito. Shakespeare inscreve as suas peças num conjunto de relações históricas sangrentas que permitiram a Jan Kott, em *Shakespeare nosso contemporâneo*²¹, obra que teve um efeito profundo em Ionesco, desenvolver a partir do seu exemplo uma reflexão pessimista sobre a trágica natureza cíclica da História.

Mas, voltando a *Jogos de massacre*, é-nos aqui sugerido, através da reação dos diferentes estratos sociais perante a catástrofe, que o mal não está circunscrito. Se no *Diário do ano da peste*, Defoe lamenta a incapacidade dos habitantes de Londres de tirar uma lição moral da calamidade que os pôs à prova, é de fato a permanência do mal que preocupa o autor de *Jogos de massacre*.

Ionesco, mestre do humor negro, detetou um potencial cómico nas situações aberrantes contadas por Defoe, como por exemplo o do homem nu a gritar e a correr pelas ruas, os

quais reaproveita para impressionar a imaginação fascinada pelo inusitado²². Ionesco utiliza muitas vezes os dados do *Diário do ano da peste*, retirando-os do seu contexto e surpreendendo os comentários do narrador ou as suas tentativas de racionalização. A complexidade de *Jogos de massacre*, que oscila entre uma farsa grotesca, uma representação patética da humanidade diante da morte e um hino ao amor, deve-se em parte à manutenção desses fragmentos discordantes.

Jogos de massacre revela, particularmente a cena que nos é apresentada, de forma muito clara, as ansiedades e neuroses pessoais dos seus personagens: não apenas o medo da morte, compartilhado com o público, mas também uma forma de ansiedade sem objeto e uma neurastenia muito mais singular, mostrando que a angústia que se vive quotidianamente e sem razão tem a força de um terror justificado. Na cena, o estudante/encenador Daniel Ribeiro faz questão de deixar um certo toque de humanidade nos seus personagens, permitindo, contudo, que a farsa que lida com o grotesco, carregue o elemento de uma seriedade que escapa ao escárnio.

¹⁹ DEFOE, Daniel — *Journal de l'année de la peste*. Gallimard, coll. « Folio », 1982, [1722].

²⁰ SHAKESPEARE, William — *Macbeth*. Paris: Le Livre de Poche, 1984, [1623].

²¹ KOTT, Jan — *Shakespeare notre contemporain*. Payot et Rivages, 2006, [1962].

²² Da mesma forma, *La Peste* de Camus, romance que Ionesco admite ter lido antes do *Journal de l'année de la peste*, contém fórmulas que estranhamente convergem com o pensamento do dramaturgo.

«I've always regarded working in museums as a form of public service»²³ são as palavras de Mark Jones, Director entre 2001-2011 do Victoria and Albert Museum, em Londres. São também as nossas quer no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, quer aplicadas à lecionação da Licenciatura em Teatro na Universidade de Évora. Como refere Krzysztof Pomian o Museu pode parecer a muitos como um espaço inútil²⁴, pois aparentemente nada de vital ali decorre ao contrário por exemplo de um Hospital, mas na verdade é indispensável. Uma sociedade moderna dificilmente se consegue pensar sem um Museu, sinal de pertença

a um mundo civilizado e lugar que possibilita momentos de crescimento e enriquecimento pessoal ou colectivo benfeizos. O mesmo pode ser dito quanto ao Teatro.

Os espetadores-visitantes assistiram aos seis exercícios apresentados pelos estudantes dos 2ºs e 3ºs anos da Licenciatura em Teatro, os quais agora se perfilam no claustro do Museu, aplaudindo os jovens talentosos e promissores. O espetáculo-visita acabou aqui e mais uma vez constatámos através das encenações e representações do Museu e do Teatro, as simbiose que existem entre poderes. ■

²³ GRAU, Donatien — *Living museums*. Berlin: Hatje Cantz,2020, p. 180.

²⁴ POMIAN, Krzysztof — *Le musée, une histoire mondiale. I. Du trésor au musée*. Paris: Gallimard, 2020, p.9.

CENÁ CULO:

Boletim ilustrado