

AARÃO DE LACERDA



TIPOGRAFIA DA  
« RENASCENÇA PORTUGUESA »  
PORTO



Ars fons meae Vitae

O MUSEU DE GRÃO VASCO

DO AUTOR:

PUBLICADO:

Crónicas de Arte — 1.º vol.  
Da Ironia, do Riso e da Caricatura.  
Estética da Arte Popular.  
Arte Portuguesa: I — O Museu de Grão Vasco.

NO PRELO:

Crónicas de Arte — 2.º vol.

A PUBLICAR:

O Templo das Siglas: A Igreja da Ermida do Paiva.  
Ensaio sobre a Estética Contemporânea.  
António Carneiro.  
Oscar da Silva.  
Imagens de Âmbar (Filosofia da Arte Cristã).  
Alma Antiga (Estética dos Tempos Idos).

AARÃO DE LACERDA

# ARTE PORTUGUESA

I

O MUSEU DE GRÃO VASCO

(SEPARATA DA *ÁGUIA*)



EDIÇÃO DO AUTOR

COIMBRA—1917

NA minha peregrinação pelas terras da Beira Alta, onde fui estudar uma reliquia preciosa do românico de transição, uma estação luso-romana e a lenda cativante memorada pela canção do Figueiral Figueiredo, demorei-me algum tempo também na cidade de Vizeu, onde pela terceira vez senti a impressão indelével dos seus arcaicos aspectos e a beleza da Arte que ela guarda com orgulho.

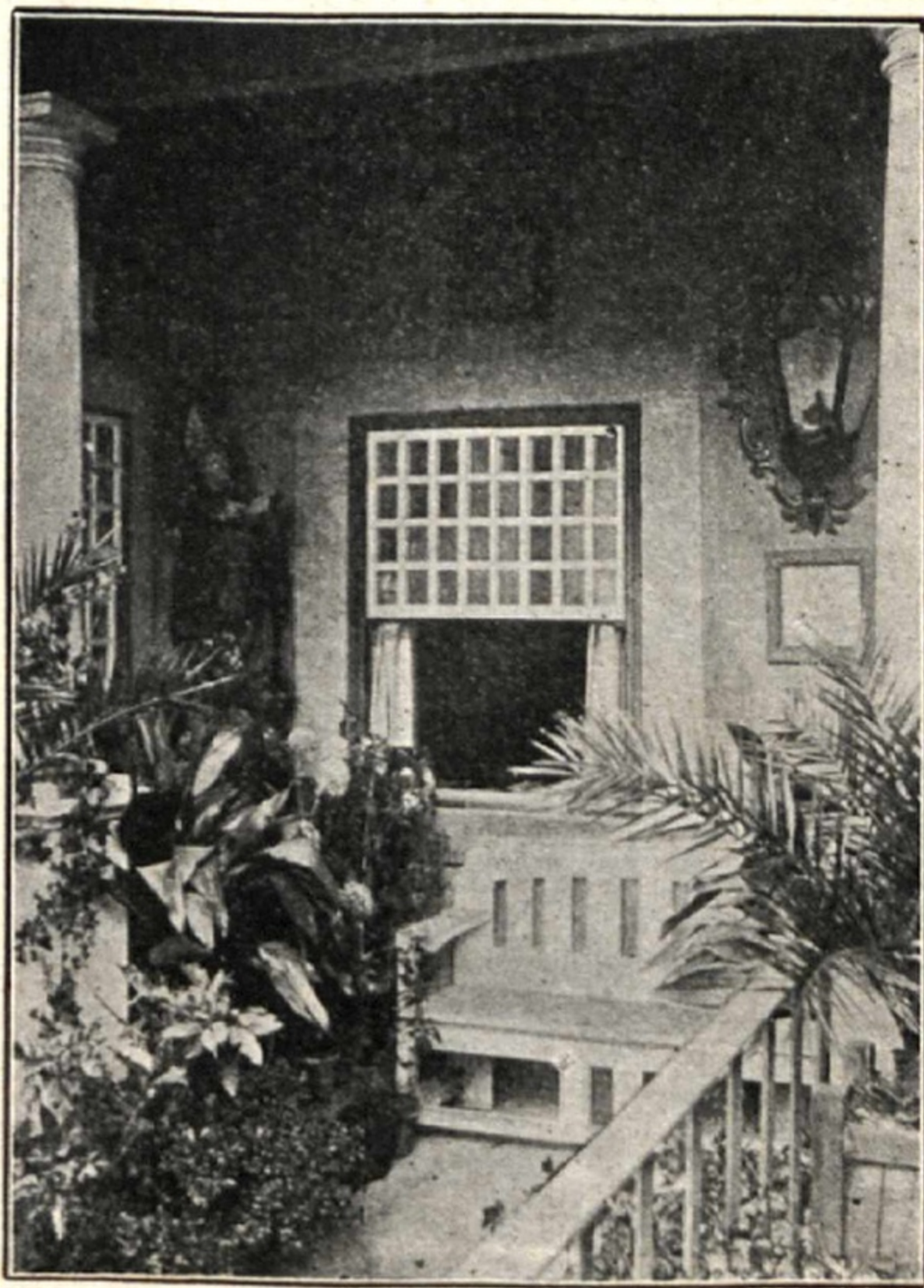
Já no passado ano eu tivera a alegria de vêr o seu Museu organizado com devoção e critério, não podendo deixar, nessa ocasião, de felicitar vivamente o seu Director, Francisco de Almeida Moreira, a quem a arte regional já muito deve pelo muito que tem feito e pelo que presentemente está realizando atravez todas as dificuldades do momento, atravez os atritos injustificáveis levantados principalmente pela sua iniciativa da *reintegração* do nobre e antigo edificio da Sé de Vizeu, um dos exemplos mais notáveis da nossa riqueza monumental ampliados no *Século do Ouro*.

Falar do *Museu de Grão Vasco* sem citar o seu organizador era falta grave que não merecia desculpa: Almeida Moreira é como Marques Gomes mais um nome a acrescentar aos poucos que seguem o exemplo edificante de José de Figueiredo, Director do *Museu Nacional de Arte Antiga* e de António Augusto Gonçalves, Director do *Museu Machado de Castro*, de Coimbra, que trabalham incessantemente no salvamento e identificação do nosso património artistico arriscado a perder-se lentamente nas mãos de traficantes ou de criaturas pouco escrupulosas—sempre prontas a desviar para longe as manifestações mais directas da nossa actividade artistica e mental.

O director de um Museu tem de ser um artista, ou pessoa muito integrada nos difficilimos problemas da taxinomia artistica, devendo conhecer, para a satisfação deste ultimo requisito tão basilar, pelo menos, regras gerais da tecnica ou da factura das obras de arte.

Ora Francisco de Almeida Moreira, principalmente uma alma de artista, reflecte-se na imagem desse espelho fiel que é a sua casa, o Soar de Cima, onde eu me senti envolvido pela intimidade carinhosa e profundamente significativa das suas salas repletas de motivos que despertam a sensibilidade do visitante amigavelmente acolhido naquelle lar estranho onde êle vive só, incompreen-

sivelmente só! É uma casa silenciosa, de recolhimento, em que dominam como senhores os



SOAR DE CIMA — Entrada.

estimados objectos que repousam suavemente nos lambris, nas estantes e por sobre as mezas numa



profusão que não confunde, que não fatiga, tal a sua elegante disposição ditada pela vontade educadíssima do seu possuidor que vive a adoral-os em submissão rara e apaixonada. Logo à entrada desta casa, onde habita uma fidalga amabilidade, eu olhei esta saudação fraternal, confiante, de horaciano estilo: «Hospedes e Amigos, sêde bem-vindos»; e muita flor, muita verdura espalha deliciosa alegria naquele recanto protegido cristãmente por uma imagem de S. Teotónio, padroeiro da cidade de Vizeu, e trazida de longes terras, do convento de Lorvão, para ali abençoar os familiares que por ele passam. E um autentico candieiro da epoca de D. João V e azulejos do sec. XVIII guarnecendo a parede dão um tom vernáculo, de antiga habitação solarenga, a este recinto que os meus olhos viram e não mais esqueceram tão terna é a sua singeleza!

Pisamos o humbral da entrada principal da casa e o braço amigo do seu senhor levou-me a sentir a disposição elegante do mobiliário que a orna, o encanto dos quadros escolhidos e colocados sem a confusão de armazem de *bric-a-brac* e a sua colecção de cerâmica formada pela selecção e pelo bom gosto. Almeida Moreira não quiz fazer do Soar de Cima um museu, mas simplesmente a habitação decorada sem pedantismos ou didacticas preocupações, obedecendo apenas aos olhos da

alma, à estética do lar, leve, finíssima onde o espirito fixando este ou aquele objecto, este ou aquele quadro se entretém nas horas, nos momentos intimos a divagar, a buscar saudades ou a receber sugestões.

Assim, na primeira sala deparei com varias peças de faiança ingleza commemorativas da glória bélica de Wellington, de faiança holandesa, com os seus azulejos de Delft graciosos nos quadros que oferecem: caçadores, cavaleiros armados em trage de torneio, paisagens onde a agua espadana alegre por entre relvados, ou scenas de patinagem sobre um rio gelado; com uma elegante peça de faiança do Rato, de grandes dimensões, que pertenceu à colecção do rei D. Fernando, uma taça da fábrica Bica do Sapato, peças de Viana, Coimbra, assinadas por Domingos Vandelli, ceramista e professor da antiga Universidade, de Bioso, da fábrica Rocha Soares e, entre esta série, um prato onde as freiras de S. Bento partiam o pão dos mendigos e ainda outros do convento das Terezinhas num dos quais se lê o nome piedoso de D. Tereza Maria rodeado de florinhas ingénuas gracilmente enleadas numa decorativa coroa. E ainda obras do Artista António Augusto Gonçalves, *a quem Coimbra tanto deve*: terra-cotas cheias de humor caricaturando duas tradicionais figuras da vida portugueza e um prato pintado; e exemplares

de Savone. Peças desde o desenho mais simples ao mais emaranhado de motivos enchem o friso desta primeira sala onde o meu espirito se inebriou no carinho evocativo desta arte avoenga ali simplesmente acompanhada por umas aquatintas e gravuras de Anunciação. E para não faltar a nota etnográfica, regional, a porta que comunica com a sala que a seguir visitei é adornada com reposteiros feitos propositadamente nos teares de Vil de Moinhos, terra por mim visitada também quando da minha ida a Orgens.

Almeida Moreira mostrou-me depois dois autenticos desenhos a carvão e sépia assinados pelo pintor francez Prévot, goiescas visões das liturgias valencianas, reflexo da Espanha negra e fanática, a segunda faceta característica do seu génio, contraste da outra que lhe conhecemos na alegria das festas coloridas, das comemorações do regionalismo alacrisadas por uma luz incomparável e pela bizarrice das côres escaldantes, na significação da paisagem onde as canções dão admiráveis louçanias, ritmos sensualissimos que perturbam e arbatam o peninsular escandecido, predestinado pelo meridionalismo para a criação dos maiores quadros onde ha só negrume ou só uma esplendida claridade—os paradoxais e distantes estados de alma do ibérico. Mas esses desenhos representam duas procissões realizadas á noitinha já: *abbes*

*Jules*, sem contrição, passam na sua criminosa ofensa á doutrina que prégam: são perfis boçais,



SOAR DE CIMA — Sala das Faianças (Aspecto).

bem perto da vida terrena e bem longe das palavras que o Galileu proferiu encarnando Deus. Da

penumbra destacam-se os tocheiros e os brandões que espalham um sinistro clarão de lampadários a iluminar bruxoleantes as figuras bem espanholas dos cantores sacros que entoam frases litúrgicas junto do andor cheio de luzinhas a passar dificilmente por entre a multidão pressurosa daquele espectáculo comovente. E ha neste quási visionário instantâneo uma só nota de jovialidade: é a apresentação dos rostos das mulheres, Carmens irrequietas sempre envolvidas na caricia elegante das mantilhas preciosas. No outro desenho caminha hieráticamente o andor precedido por um bispo de pluvial e baculo solene acompanhado de cônegos, seminaristas e chameleiros, tudo iluminado pela chama torturada dos cirios que os meninos do côro levam em passo comedido e ritmado de procissão. E no fundo dos dois quadros, como traço comum do cenário trágico, as silhuetas das torres onde os sinos desesperados soam plangentemente dobres que se espalham pelo céu daquela terra misteriosa, em que a arte de Goya fixou comoções estranhas, em que a pintura de Zuloaga fez surgir de sombrios fundos os simbolos do seu povo cheio de caracter, de tão vincada personalidade ethnica.— E os olhos desprendem-se desta nevrótica motivação e fixam-se irresistivelmente num vulto de Velozo Salgado a sair da sombra, a hipnotisar-nos, parecendo uma figura que o nosso

olhar sentiu em aflitivo pesadelo. Depois, a vista repousa na serenidade de paisagens portuguezas, aguarelas de Roque Gameiro, de António Ramalho e Tomás de Melo, de Almeida Moreira, e marinhas de António Carneiro, Thomasini e Pereira de Azevedo; manchas e poentes de Alfredo Keil em que névoa envolvente se espraia sobre o mar rumorejante. Silva Porto também aqui tem um discipulo dilecto em Ezequiel, o pintor de uma messe doirada, de oliveiras elegiacas sob o firmamento azul. Fito então a basilica da Estrela, de Newton, uma impressionista mancha de Amadeu Cardozo, outra de João Vaz e, em logar querido, obras do mestre de Almeida Moreira, o pintor António Ramalho, uma das quais executada em Paris; e disposto em cavalete o retrato por acabar de Almeida Moreira feito por José Joaquim Ramos, um novo premiado na última exposição da *Sociedade de Belas Artes* de Lisboa.

De uma das paredes pende um quadro contendo um autógrafo querido de António Nobre:

*Vaidade! Um dia, foi-se-me a fortuna,  
E eu vi-me só no Mar com minha escuna  
E ninguém me valeu na Tempestade!*

Por fim, numa terceira sala, encontra-se a riqueza de uma tábua da escola de Grão Vasco

restaurada pelo Artista Luciano Freire, miniaturas, um desenho de mestre do século XVI, dois medallhões de Salvator Marchi, um dos quais colorido, colchas antigas ornando a parede e ao fundo o busto de seu Tio Dr. José António de Almeida, obra de Costa Mota. Entre as peças de faiança desta sala ha uma de Jacob Petit, o ceramista romantico de 1797 tão discutido, que eu intitulei *Dionisiacas*: faunos e silenos caminham inebriados por entre pampanos . . .

Passei ao seu gabinete de trabalho onde êle me mostrou artistas preferidos e me contou páginas vividas onde passaram como seus amigos António Nobre, Fialho d'Almeida, António Ramalho já desaparecidos, os pintores Columbano e Luciano Freire e os escritores Carlos Malheiro Dias e Justino de Montalvão.

. . . . .

Deixei a casa do *Soar de Cima* à tardinha, e mais de uma vez voltei a fita-la revestida de trepadeiras acariciantes, cheia de begónias, asparagos, mangericos e pelargónios, e animada ao crepusculo pelos vôos das pombas que felizes pairavam naquele logar onde a paz e só aspirações de beleza habitam! Tive então a lembrança da frase do meu Mestre Joaquim de Vasconcelos: «*cada um pode e deve à arte um modesto altar em sua casa*».

MUSEU DE GRÃO VASCO



**E**STAVA naturalmente indicado o nome de Almeida  
Moreira para director e organizador do *Mu-  
seu de Grão Vasco*. A criação dos Museus Regio-  
nais é de data recente e pode considerar-se um  
grande serviço prestado à arte nacional que nestes  
ultimos tempos se vê conscienciosamente estudada  
em todos os seus detalhes, quer de natureza his-  
tórica, quer de natureza técnica.

A obra admirável de Joaquim de Vasconcelos,  
empreendida metódicamente e dando-nos sucessi-  
vas revelações da nossa actividade e elaboração  
estética, começou a criar a história da arte nacio-  
nal baseada num moderno e superior espirito de  
crítica. Sem os preconceitos do nacionalismo exa-  
gerado, êle foi traçando num justo equilíbrio as  
épocas mais culminantes das nossas manifestações  
artísticas em harmónica ligação ou sincronismo  
com o que no estrangeiro se criava e desenvolvia  
em predestinados ambientes de beleza. O Mestre  
não se acantonou em Portugal, foi mais longe

rebuscar influências e afinidades, não havendo museu que êle não visitasse detidamente para assim formular o seu juízo sobre esta ou aquela obra existente nas colecções portuguezas. Da história da musica nacional poucos conhecem os inéditos capitulos que a sua investigação minuciosa tem escrito e com o *saber* e a *tecnica* que exigem um tal trabalho *onde a leitura dos textos musicais sempre se impõe*. Relativamente à pintura portuguesa já é sabido quanto êle trabalhou e comunicou. E as outras artes plásticas devem-lhe inúmeros estudos que actualmente continuam a publicar-se como a *Arte Religiosa* e a *Arte Românica* a cuja vulgarização não é estranho o espirito empreendedor, fanático da beleza antiga, de Marques Abreu, amigo inseparável, posso assevera-lo, do meu illustre Mestre.

Felizmente o esforço incalculável de Joaquim de Vasconcelos teve a acompanha-lo nomes de valor, incansáveis também na investigação da arqueologia artistica: António Augusto Gonçalves que, segundo me consta, publicará brevemente um estudo sobre o brilhante período da renascença em Coimbra; Prof. Dr. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho a quem as histórias da cerâmica, da ourivesaria e da tapeçaria devem *preciosas investigações* lamentavelmente inéditas na sua maioria; José de Figueiredo, o autor da monogra-

fia sensacional sobre «Nuno Gonçalves», D. José Pessanha a quem o *Pre-Românico* está devendo um cuidadosissimo trabalho, José Queiroz que nos deu a história da cerâmica portuguesa e livros de largo alcance arqueológico e didactico, e os novos Vergilio Correia, o escritor dos *Azulejos Datados*, e D. Sebastião Pessanha o monografista dos *Tapetes de Arraiolos*. É claro, não posso mencionar um por um os outros escritores cujas obras apresentam páginas de intima ligação com a arqueologia artistica, como o autor dos dois evocativos volumes sobre a *Vida da Rainha Santa*, o ilustre Professor Dr. Ribeiro de Vasconcelos, em que se faz com «excelente critério» a história do mosteiro de S.<sup>ta</sup> Clara e das reliquias pertencentes ao piedoso vulto do *Milagre das Rosas*; ou como os estudos valiosos de Braamcamp Freire, do general Brito Rebelo e de outros nomes que me merecem o maior respeito. E não me esquecerei de mencionar também a obra de Souza Viterbo, indispensável aos estudiosos pela parte documental que encerra, e para este artigo, especialmente, os trabalhos de Maximiano de Aragão referentes à identidade de Vasco Fernandes.

A eurística não basta; é necessário reunir elementos de todos os lados para então chegar a conclusões virtuais ou definitivas, e digo isto porque em Portugal, como em todos os outros países,

viveu-se muito tempo das asseverações ás vezes imaginosas ou unilaterais do documento. Já Renan protestára contra as informações inúteis, irritantemente minuciosas de certos eruditos que se perderam toda a vida na absorção opressiva de fastidiosas inutilidades. Vai desaparecendo essa especie de criaturas, sequinhas até á medula dos ossos, para quem apenas existia o latim e os amarelecidos velinos tantas vezes repletos de sugestivos e enganosos ludibrios. A história da arte, como a história em geral, começa a atingir o seu alto significado, a sua missão de verdadeira disciplina. O sentimento de admiração que existiu exclusivamente a principio em muitos trabalhos de voga obriga-se á aliança com o critério equilibrado que a metodologia das sciências exactas preconisa como basilar.

As obras de pintura que hoje se encontram no *Museu de Grão Vasco* tiveram largo tempo á sua volta apenas descritivos literários de pouco alcance para ninguêm. A história das artes plásticas em Portugal, de formação recente, é que começou a inventariar as riquezas espalhadas pelo país, a caracterizal-as e a desfazer obsessivos prestigios como esse da tão falada *lenda de Grão Vasco*. Lentamente se trabalha porque os dedicados são raros nesta boa terra onde o comércio que lucra não imita o edificante exemplo dos seus an-



S. PEDRO — Vasco Fernandes (Sé de Vizeu).

tigos predecessores, e onde a acção excessivamente centralista do Estado, por isto mesmo, pouco se faz sentir neste movimento organizado, afinal, por ele em volta dos museus regionais. O *Museu de Grão Vasco* é hoje um dos melhores museus portugueses, não pela quantidade *mas pela qualidade das obras expostas*. Possui pouco mas excelente para a nossa história artística, reduzida até agora a um único nome possuidor de fama excepcional pela autoria das melhores obras espalhadas pelo país. Era a glória de uma produção imensa que envolvia esse Artista, émulo dos maiores Artistas, no ambiente da lenda, do imaginário, pode dizer-se sem receio de exagêro.

É ocasião agora para salientar mais uma vez a intervenção do *Grande Mestre* Joaquim de Vasconcellos que junto ao seu esforço teve a nobreza de chamar, de atrair para Portugal as atenções do erudito professor alemão Justi. E o estudo dos quadros de Vizeu começou de efectuar-se com os escrúpulos indispensáveis para a resolução do magno problema que se oferecia em complexos aspectos. Tinha de fazer-se a destriça do que era atribuído ao quási fabuloso Grão Vasco e do que pertencia a outros artistas cujas vidas e obras começaram de ser conhecidas lentamente.

Preciso porêem de esclarecer: todo o visitante que vai a Vizeu é obrigado a admirar principal-

mente quatro conjuntos importantes: na Sé de Vizeu a celebre *abobada dos nós*, a série dos quadros que se vê na sacristia; a capela do Calvário onde se encontram os túmulos do *Bispo Azul*, João Vicente, e do *muito magnifico* Pedro Gomes de Abreu e os quadros *Descimento da Cruz*, restaurado, exemplo da pintura primitiva, proveniente de Orgens e actualmente substituindo o *Calvário* de Grão Vasco, e as duas tábuas, com S. Pedro e S. Paulo, mais pequenas, do século XVI, restauradas e integradas na escola portuguesa de pintura — Vizeu — e vindas para ali da Igreja Matriz do Pindo (Penalva do Castelo); e como de capital importância o *Museu de Grão Vasco* instalado na antiga *Sala do Capitulo* e que constitui exclusivamente o objecto deste breve trabalho de elucidação.

É claro, não posso deixar de me referir aos outros conjuntos, pois isso impõe-se para a melhor e mais explicita caracterização dos quadros da *Sala do Capitulo*.

Já Rackzynski dissera que estes últimos differiam dos quadros da *Sacristia* pela sua factura mais minuciosa, não participando da grandeza das obras de Grão Vasco, aludindo à sua ingenuidade, ao seu ar mais gótico. Estabelecia-se assim dois grupos: o da *Sacristia* e o da *Casa do Capitulo*.

Joaquim de Vasconcelos, no artigo sobre Vi-

zeu, do Dicionário de Pinho Leal, esclareceu a questão com notas suas e do professor Justi, citando deste ultimo a marcante divisória de duas classes de quadros góticos existentes no país:

- A) «Os trabalhos dos artistas flamengos, naturais dos Países Baixos, que pintaram no seu país, por encomenda, ou que, tendo emigrado para Portugal, foram naturalizados e aqui pintaram seus quadros.
- B) Os de portugueses que estudaram nos Países Baixos e pintaram em Portugal, depois do seu regresso. Estas obras são as mais frequentes e em muito maior número.»

Isto foi importantissimo para a história da pintura portuguesa. Na primeira classe surgia o nome de Gérard David (m. 1523) autor do poliptico da Sé de Evora em que se destacava o admirável painel de Nossa Senhora da Glória que ha dois mezes lá vi restaurado pela arte e proficiência de Luciano Freire. Esta pequena galeria era para Justi, segundo informa Joaquim de Vasconcelos, «o conjunto mais considerável que a antiga escola flamenga produziu, segundo o seu conhecimento».

A segunda classe, essa tem uma larga representação em Portugal, hoje definitivamente demonstrada.

E desta maneira, o nome de Grão Vasco já se



foi desintegrando em outros nomes de escola, de tecnica diversa e *original*.

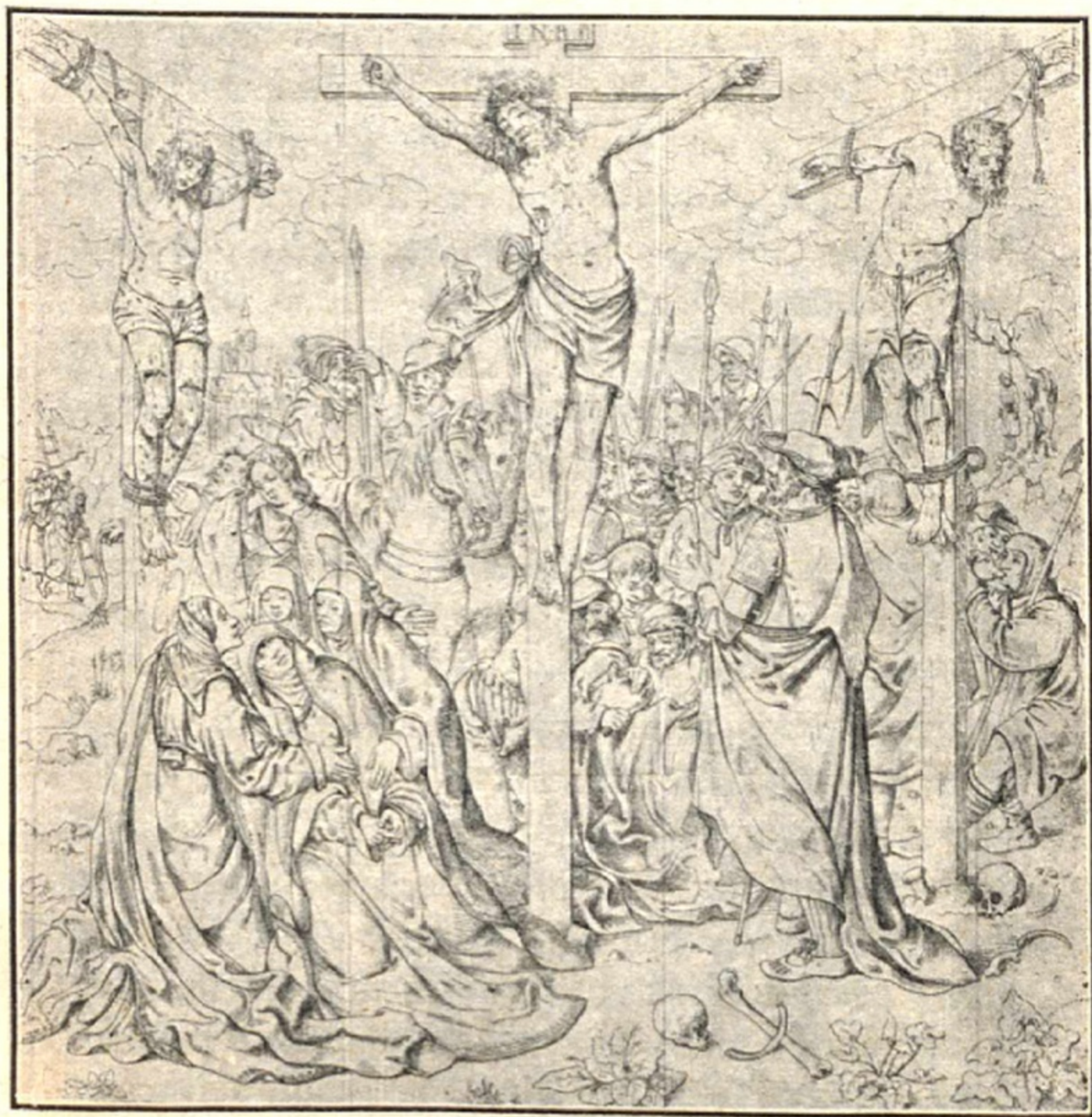
E as palavras de Rackzynski tiveram uma justa razão de ser: Portugal sob os ultimos cinco reis da raça gloriosa de Avis *não possuiu sómente o seu Grão Vasco mas possuiu muitos artistas*: as artes floresceram e tiveram brilho. Mas ha muita gente ilustrada entre nós que ainda crê na assombrosa produção de Grão Vasco, e que julga o centro artistico que foi Vizeu apanágio do autor do seu *S. Pedro*. É preciso fazer desaparecer a lamentável confusão. Houve um tempo em que todo o quadro bem feito era sempre arte de Grão Vasco, o pintor cujas obras para Manuel Lopes de Almeida rivalizavam com os Apeles, Timanto, Zeuxis e Parrásios! E quando não era de Grão Vasco era da sua Escola.

Rackzynski sustentava já em 1843 a impossibilidade de attribuir a este pintor todas as tábuas encontradas e classificadas como de boa técnica, e Joaquim de Vasconcelos em 1851 dizia: «a questão de uma Escola de Vizeu transforma-se numa série de problemas em que tomam parte as provincias do Norte e do Sul. — *Em logar de um Grão Vasco, mito, temos uma dúzia de individualidades dignas de estudo.*» E mais ainda, ao versar a pintura dos séculos XV e XVI: «Grão Vasco é um nome apenas que não pode resumir o movi-

mento artistico de dois séculos; é menos ainda do que um nome; é uma concepção errada do movimento artistico de uma época importante da história de arte em Portugal, concepção que nasceu num período que se acusa pela falta absoluta de critica histórica e artistica». E estas apreciações ditadas por tão alto espirito foram desmentidas ou esbatidas com o tempo, em novos trabalhos? Pelo contrário, acentuou-se o seu sentido, ampliou-se a critica pelo método comparativo onde o pintor-mito, rival de Apeles e até, como se chegou a dizer, discípulo de Perugino ou de Rafael, ficou em plano inferior ao mestre do *S. Pedro de Tarouca*.

Em 1911, vem a Portugal o critico recentemente desaparecido na grande guerra, Emilio Bertaux, que por si e auxiliado também por José de Figueiredo pôde estabelecer certas conclusões e hipóteses relativas à nossa pintura nos séculos XV e XVI. Pois a questão Grão Vasco appareceu debatida por êle depois das suas análises à obra de Nuno Gonçalves e à pintura flamenga e holandeza em Portugal no começo do século XVI. Estudando a Escola do Norte nota-se: de todos os paineis que atestam ainda a fecundidade da pintura portuguesa durante a primeira metade do século XVI, um só está assinado, e este quadro é o *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra em que se vê a assinatura Velascus, quadro delicadissimo pelas

atitudes, pela factura, pela escola que seria, segundo Bertaux, a de Lisboa mas modificada pelo



CALVÁRIO — Vasco Fernandes (Sé de Vizeu).

temperamento, pela individualidade do pintor. Todavia, as mãos desenham no ar gestos cuja ele-

gancia é estudada no «Mestre do Paraíso». À pergunta se o nome de Vasco Fernandes é o nome completo de Velasco responde o ilustre colaborador de Henri Michel com a solução do problema dada pela comparação do *Pentecostes* de Vizeu com o seu congénere de Coimbra. Postas as premissas a resultante é desfavorável para Grão Vasco que, apesar de autor reconhecido do valioso quadro o *Calvário*, do *S. Pedro*, do *S. Sebastião* e do *Baptismo de Cristo*, fica em plano inferior pelo seu *Pentecostes* ao mestre Velascus, do painel de Coimbra, caracterizado por uma emoção, por «*uma alma ardente*» que o primeiro desconhece. E intrinsecamente, ligada a esta confrontação, vem a análise do *S. Pedro de S. João de Tarouca* e do *S. Pedro de Vizeu*, e novamente os argumentos de técnica e de sentimento se reúnem em volta do primeiro cuja autoria faz escrever a Berteaux estas palavras: «L'église de São João de Tarouca, où a été retrouvé le Saint Pierre dont la seule copie a valu à Vasco Fernandes une gloire usurpée, est l'un des rares monuments dont les peintures aient une histoire authentique. En 1540, Christovão de Figueiredo se rendit dans cette église pour expertiser des œuvres de Gaspar Vaz, un peintre qui vivait à Vizeu. EST CE L'AUTEUR DU SAINT PIERRE? En face du pape assis sur son siège gothique, un Saint Michel lève son épée sur le

dragon. C'est une seconde œuvre du même maître. Peut-on l'appeler Gaspar Vaz?» Sublinhei algumas passagens pelas hipóteses importantes que traduzem. E mais ainda acrescenta o ilustre crítico que eu transcrevo por me parecer indispensável o seu conhecimento num trabalho desta natureza: —Velasco, le peintre de Coimbra, a travaillé pour Vizeu, aussi bien que pour le monastère voisin de Tarouca: la Cène de la villa épiscopale de Fontello, près de Vizeu, est un tableau encore plus étrangement agité que la Pentecôte signée, *et qui peut être rendu à Velasco sans crainte d'erreur*».

Le «grand Vasco» a réellement vécu, sous le nom de Vasco Fernandes; mais il n'a été ni l'«Apelles du Portugal», ni le fondateur d'une école, ni le créateur d'un style, *mais seulement un peintre habile et facile, QUI N'A FAIT QUE COPIER. C'est Velasco, maître de Vasco Fernandes, qui est le plus grand, sinon «le Grand».*—

E foi esta, de ha muito, a opinião de Joaquim de Vasconcelos: não esqueço a sua brilhante prelecção feita êste ano aos seus alunos da Faculdade de Letras, em cujo número me incluo com muita honra, realizada na sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra perante o *Pentecostes* de Velascus. O grande Mestre frisou bem as características desta obra considerando-a de primeira ordem

relativamente ao *Pentecostes* de Lisboa e ao de *Vizeu*, classificado em terceira ordem.

E José de Figueiredo, continuador ilustre da obra do Mestre, julgou o *S. Pedro de S. João de Tarouca* anterior ao de *Vizeu* e pintados os dois por autores diferentes, tudo isto levando à conclusão que o *S. Pedro de Vizeu* era uma réplica do de *S. João de Tarouca* sendo êste mais cosmopolita na sua factura, mais severo e superior em mérito ao de *Vizeu* (1). Como escrevia Emilio Bertaux: «Ce pape est un pêcheur d'hommes, plus fier, plus franc que le Saint Pierre de Vasco Fernandes» (2).

Apesar desta crítica severa mas equilibrada à obra de Grão Vasco, isto não quer dizer que de uma maneira relativa deixemos de admirar os seus quadros: *merecem toda a atenção* às pessoas cultas que visitam *Vizeu*; devem mesmo citar-se na história da pintura portuguesa no seu verdadeiro lugar segundo a classificação que deles foi feita. Mas é o Museu regional, propriamente, que guarda as verdadeiras preciosidades de *Vizeu*: os célebres quadros da *Sala do Capítulo*, colocados pela Arqueologia ar-

(1) *Os Quadros da Sé de Vizeu* — F. de Almeida Moreira.

(2) *La Renaissance en Espagne et en Portugal* — Émile Bertaux.

tística numa plana superior aos da *Sacristia*. Fizeram parte do magnífico retábulo do altar mór da Sé de Vizeu, salvando-se milagrosamente, como os de Gérard David e tantos outros, das extorsões de que os nossos templos e conventos foram vítimas por parte de estrangeiros *e de portugueses também*. Pertencem, sem duvida, à segunda das classes organizadas pelo professor Justi, pois derivam de artista influenciado poderosamente pela pintura flamenga, com variantes dadas pelos pintores e miniaturistas holandeses. É claro que estas influências não excluem a existência de uma escola portuguesa, relembrando para esta querida afirmação as palavras de Justi e de Joaquim de Vasconcelos quando se formula a interrogação se teria havido efectivamente a referida escola: «são os seus característicos expressos *no modo de sentir os assuntos, de traduzir a história sagrada num realismo repassado de poesia que transforma a lenda religiosa em episódios da vida comum de família. É a caracterização das fisionomias, o gesto, o diálogo, a mímica peninsular; é a paisagem toda, a luz, o ar, a natureza meridional; emfim: a arquitectura, e a habitação humana, o vestuário e os acessórios*». E diz mais ainda o meu eminente Professor «*Os artistas portugueses educados na Flandres fornecem o maior número de quadros e os melhores. Os estrangeiros, os pintores flamen-*

*gos mesmo, como Frei Carlos, NÃO PODEM SUBTRAIR-SE À INFLUÊNCIA DO MEIO: acompanham os portugueses, seguindo naturalmente a corrente, NACIONALIZAM-SE ATÉ CERTO PONTO. A técnica, o estilo de pintar é flamengo; mas sem a secura, as figuras inteiriçadas, a feição mesquinha e desgraciosa dos artistas flamengos de segunda ordem; OS PORTUGUESES MOVEM-SE AIROSAMENTE, COM SIMPLICIDADE, GRAÇA E ELEGANCIA NO GESTO E NOS ADEMANES QUE É NATURAL AOS POVOS ROMÁNICOS. O gosto pela beleza da paisagem aprenderam-no em Flandres assim como a paixão pelos detalhes, o amor aos mil episódios do pintor miniaturista».*

Ha na escola nacional a predominância da influência flamenga relativamente à influência italiana: nos seculos XV e XVI ela traduz-se naturalmente pela força das circunstâncias desenvolvida internamente no tráfico comercial de Portugal com os países do Norte. Antuérpia e Bruges foram centros, empórios artisticos activissimos onde os nossos tiveram a educação das suas qualidades que virtualmente existiam numa predisposição admirável.

Não vem para aqui, neste breve trabalho, o estudo da tese, onde em primeiro logar apareciam os vultos notabilissimos de Gérard David e de Quentin Metsys, o mestre de Eduardo Portugalois em 1504, e o personalizador dêsse movimento iniciado no século de Carlos V de que Antuérpia



participou com esplendor — a história da arte em Portugal tem de ir procurar aos primitivos flamengos as grandes origens da nossa pintura, não podendo de forma nenhuma isolar-se deles como um movimento áparte independente desse complexo passado histórico. E Frei Carlos surgiria também com a inovação, com a particularidade amplamente demonstrada por Joaquim de Vasconcelos das *côres opalinas* bem portuguesas.

Tudo isso seria indispensável revelar numa didactica vulgarizadora, cheia de unidade, dedicada aos alunos das nossas Escolas de Belas Artes e Universidades: desde a visita a Portugal de João Van Eyck até ao apogeu e decadência da nossa pintura propriamente (1).

Ora o retábulo de Vizeu pertence decerto á escola portuguesa do tempo de D. Manuel, o monarca do *Ciclo do Mar*, do *Ciclo dos novos Argonautas* que nos immortalizaram num momento de génio, onde toda a grei se envolveu perdida pela atracção do ouro, das joias, dos brocados e das especiarias preciosas!

Ficou-nos imenso desse instante máximo da

(1) O ilustre Professor de *Estética e História de Arte* na Universidade de Coimbra, Sr. Dr. Teixeira de Carvalho, fez aos seus discípulos, no ano de 1915-1916, uma série de lições em que versou largamente a vinda de João Van Eyck a Portugal. Que sua Ex.<sup>a</sup> a publique é o meu maior empenho.

vida da nacionalidade: as riquezas do tráfico, a expansão das nossas feitorias já preparada pelos reinados anteriores originaram um espólio artístico que nos ficou a memorar com os *Lusiadas* a epopeia maravilhosa dos heróis que contra as superstições, desprezando terrores singraram atrás do *Grande Sonho* das descobertas e das conquistas.

Desta era exuberante de energia datam os catorze quadros do retábulo da Sé de Vizeu, magnífica documentação de um pintor na posse da técnica mais cuidada aliada ao temperamento mais emotivo.

Quem foi esse pintor? Qual a sua escola no país? Bertaux fala pouco dela, dizendo que as suas características a tornam independente da oficina dos grandes painéis de Tomar, acusando-se a sua personalidade numa série de obras importantes como em primeiro lugar o referido retábulo cujo autor não cita mas filia com probabilidade na escola de Évora.

O famoso retábulo subdivide-se em dois grupos de sete quadros cada um; o primeiro grupo é dedicado à história de Cristo, desde a *Anunciação* até à *Fuga para o Egito*, e o segundo compreende a tragédia gloriosa, desde a *Ceia* até à *Descida do Espírito Santo ou Pentecostes*. Assim teremos respectivamente: 1.º *Anunciação, Visitação, Nascimento, Circuncisão, Adoração dos Reis Magos,*



VISITAÇÃO

De Jorge Afonso (?)

*Apresentação no Templo e Fugida para o Egito; 2.º Ceia, Cristo no Jardim das Oliveiras, Beijo de Judas, Descimento da Cruz, Ressurreição, Ascensão e Pentecostes.*

Ora veremos que o estudo de Justi não está nada longe da atribuição que se faz hoje aos quadros: assim, o erudito professor alemão relacionava esta série com as seguintes tábuas então já pertencentes ao Museu Nacional de Lisboa: *Nossa Senhora assentada sobre um trono de mármore com o Menino ao colo e dois anjos, S. João ensinando a orar o príncipe D. João e S. Domingos ensinando a orar outro príncipe.* Pois a esta relação segue-se outra que Joaquim de Vasconcelos aponta como mais notável: é a relação de todo o grupo com os seguintes quadros do mesmo Museu: *a Virgem, o Menino, Santa Julieta e S. Guerito, Susana e os dois acusadores perante o profeta Daniel, Cristo no Horto das Oliveiras, Cristo no Caminho para o Calvário, Descimento da Cruz e Entêrro.* Deve dizer-se que Justi não menciona os números correspondentes dos Catálogos de 1872 e de 1833, contudo parece a Joaquim de Vasconcelos fora de dúvida que são êsses os quadros a que se refere, porque o nosso Professor antes de ler o estudo do crítico alemão, já tinha agrupado nos seus cadernos os quatro painéis da Paixão com a série da Casa do Capítulo

*por motivos intrínsecos.* — Esta ligação da série de Vizeu com nove quadros importantes de Lisboa é um resultado de primeira ordem na opinião de Joaquim de Vasconcelos porque dá a seguinte conclusão: *que os notáveis pintores do século XVI, incluindo os de Vizeu, não estiveram reclusos, sequestrados numa qualquer cidade da província; a sua fama correu pelo país. Os notáveis pintores representados hoje em Vizeu, em Coimbra, em Tomar, em Setubal, Lisboa e Évora e mesmo transitoriamente em Lamego, espalharam as suas obras por todo o país.*

Bertaux escreve muito mais tarde: «Le modelé fondant et les couleurs claires des panneaux de Vizeu, les visages blonds et les chevelures soyeuses *reparaissent* sur une double série de panneaux répartis entre deux salles du Musée de Lisbonne, et qui proviennent, non pas du Nord du Portugal, mais de la capitale du Sud: ces panneaux ont formé le retable monumentale de São Francisco, l'église royale d'Evora... Les panneaux du retable, dont les personnages, de grandeur naturelle, se détachent sur d'amples fonds d'or, représentent, à côté du *Noli me tangere* (n.º 397) et de la *Pentecôte* (395), des groupes très rares: *la Vierge des Neiges*, avec l'histoire de la fondation de la Basilique Libérienne (398, mutilé), *la Vierge reine entre Sainte Juliette et Saint Quiritius* (396), *Saint Thomas*

accompagné des *Saints Cosme et Damien* (373), *Suzanne devant le tribunal de Daniel* (379)». Vê-se por estas palavras que a relacionação sábiamente vista por Justi revive claramente em Bertaux.

Ora os quadros *Virgem das Neves*, a *Virgem Rainha entre Santa Julia e S. Guerito* e a *Aparição de Cristo a Madalena* (sic) estão actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga como provenientes das Oficinas de Lisboa e ATRIBUIDOS AO PINTOR JORGE AFONSO. Daqui concluo eu a atribuição que encontrei já êste ano nos catorze quadros de Vizeu: o mesmo nome de Jorge Afonso lá aparece como autor provável do imponente retábulo.

Na parte técnica ha a auctoridade de José de Figueiredo e Luciano Freire a demonstrar a atribuição que vemos apontada nos quadros como a mais provável: da parte de José de Figueiredo existe o maior escrúpulo no estabelecimento da autoria dos quadros. Êstes são atribuidos a um determinado pintor cujo nome fica seguido de um ponto de interrogação para a todo o tempo a certeza substituir a dúvida, ou o êrro desaparecer.

*Joaquim de Vasconcelos era de opinião que êste caso fosse decidido em Lisboa onde se deviam reunir todas as tâbuas tidas como de Jorge Afonso afim de que sobre a sua análise detalhada os professores de história de arte, os técnicos, os críticos reunidos em sessões sucessivas estabelecessem com*



N.ª SENHORA DO POSTIGO

*a maior independência as suas conclusões.* Seria, na verdade, o melhor método de identificação.

A parte documental é chamada agora a completar a resultante do estudo demorado dos painéis: o seu sentido vem reforçar as conclusões desse período brilhante da pintura da renascença em Portugal, confirmando a existência de individualidades notabilíssimas para a nossa história de arte, obliteradas e esquecidas tanto tempo na confusão dos arquivos.

Vejam os que ha sobre Jorge Afonso, qual o ambiente em que viveu, que discípulos teve e que significação e logar adquiriu a sua escola na evolução das artes plásticas portuguesas.

É a parte documental fornecida por Sousa Viterbo indispensável neste caso para nos esclarecer sobre os pontos referidos. Assim o grande investigador informa que no cartório do extinto convento dos padres dominicanos, agora Torre do Tombo, foram encontrados pelo general Brito Rebelo uns documentos relativos a Jorge Afonso. Viterbo tinha neste momento composta tipograficamente a biografia do pintor quando lhe foi comunicado por Brito Rebelo a existência dos documentos. Os traços biográficos de Jorge Afonso ampliam-se, e então a idea de uma escola de pintura existente em Lisboa impõe-se: confirma-se deste modo, segundo afirma Sousa Viterbo, na introdução à Me-



mória apresentada à Academia Real das Sciências sobre *Alguns Pintores Portugueses*, «que a sede da escola portuguesa de pintura se não deve colocar em Vizeu mas sim em Lisboa.» E veremos já adiante como a personalidade de Grão Vasco se subordina ao movimento artístico da capital.

Sabe-se agora que Jorge Afonso, arauto de el-rei, tinha a sua residênciã e oficina ou escola por detrás de S. Domingos, onde estudaram pintores de destaque. Jorge Afonso já pelo seu parentesco estava ligado intimamente com artistas, pois era tio de Garcia Fernandes, sogro de Gregório Lopes e cunhado de Francisco Henriques. Tivera por criado o pintor Gaspar Vaz, que trabalhou com Pero Vaz e Garcia Fernandes na sua escola. Para se fazer uma idea da importância que assumiu Jorge Afonso no reinado de D. Manuel e mesmo no de D. João III, transcrevo do livro de Sousa Viterbo esta parte do elucidativo documento encontrado por êle na Torre do Tombo (Chancelaria D. João III. *Doações*, 2.º, 39, fl. 76):

«D. Joham, etc., a quãtos esta minha carta virem faço saber que por parte de Jorge A.º, meu pintor, me foy apresentado hũa carta del Rey meu senhor e padre, que sãta gloria aja, de que o theor tall he: «D. Manuell per graças de D<sup>s</sup> Rey de Portugall e dos Algarues daquem e dallem maar em

Africa, senhor de Guinee e da conquista navegaçã  
comercio d'Ethiopia Arabia Persia e da India, a  
quãtos esta nosa carta virem fazemos saber que  
sabendo nos quã sofyciente officiall he Jorge A.<sup>o</sup>  
pyntor pera todas as cousas que a noso serviço  
côprirem, e que em todas as cousas de que ho  
ēcarregarmos nos ha asy bem de servir e como o  
sempre fez e allem dello avēdo respeito aos servi-  
ços que d'elle temos reçebidos e ao diãte espera-  
mos receber, por lhe fazemos graça e merce, temos  
por bem e o filhamos ora novamente por noso  
pymtor e queremos que elle seja examinador e  
veador de todas as obras de pymtura que se pera  
nos ou pera obra que nos houvermos de pagar fi-  
zerem por algūs outros officiais de seu officio e asy  
nas que se ouuerem de avaliar elle seja por nosa  
parte avaliador, com o qual officio queremos e nos  
p'az que elle tenha e aja de nos em cada hūu ano,  
ēquãto nosa merce for dez mill reaes e todos ou-  
tros preuilegios e liberdades que hã e sempre tiverã  
os semelhãtes nosos officiaes e todos os Reis pa-  
sados...»

Êste documento é passado numa época de exu-  
berante actividade artistica *em que não era fácil a  
imposição de um nome e de uma obra*. Jorge  
Afonso, portanto, fica na história da arte com os  
atributos de um grande pintor, mestre de outros



SANT'ANA E A VIRGEM

pintores, cuja memória a eurística reviveu e acentuou.

Sousa Viterbo esclarece-nos sôbre a biografia dos artistas acima mencionados e que para o estudo da individualidade de Jorge Afonso é absolutamente necessário repetir aqui, pois posso afirmar que muitas das pessoas que se interessam e falam de arte não conhecem o que o público pedante chama *simples generalidades*.

O pintor Francisco Henriques, cunhado de Jorge Afonso, deixou um nome de prestígio: recebeu de D. Manuel a encomenda de vários quadros para a Relação de Lisboa e das bandeiras destinadas a servir na entrada solene da rainha D. Leonor, terceira mulher do faustoso monarca. Na sua oficina trabalhou com sete ou oito oficiais ajudantes vindos da Flandres e que com o mestre foram vítimas da peste.

Francisco Henriques é considerado flamengo pela interpretação dos documentos feita por Viterbo: a 5 de janeiro de 1509 escrevia D. Manuel a Alvaro Velho recomendando-lhe o arranjo de aposentos para o citado pintor *que ia executar algumas pinturas em S. Francisco de Évora*.

A 26 de julho de 1510 recebia Alvaro Velho do monarca novas instruções relativas ao mesmo assunto e *especialmente sôbre a imagem de S.*

*Francisco que Francisco Henriques havia de pintar AO MODO DA SUA TERRA.*

Por morte dêste pintor passou a continuação da obra para Garcia Fernandes, seu genro, autor de várias obras espalhadas por Lisboa, Coimbra, Évora (S. Francisco), Montemor, Leiria e pela Índia, e talvez discípulo de seu tio Jorge Afonso, segundo parece deduzir-se de uma escritura datada de 7 de julho de 1514.

Gregório Lopes era casado com Isabel Jorge, filha de Jorge Afonso.

Sabe-se ter sido pintor de D. Manuel, cargo que lhe foi confirmado e continuado por D. João III a 25 de abril de 1522, e, segundo uma verba de despesas das obras do *Convento de Cristo* em Tomar referente ao mez de outubro do ano 1536, vê-se ter sido o autor do retábulo para a charola com os paineis de *S.<sup>to</sup> António, S. Sebastião, S. Bernardo e Maria Madalena*, e dos quadros da capela de Nossa Senhora. Mais se afirma ser o pintor de um retábulo dos *Mártires de S. Quintino*, pertencente à igreja de Monte Agraço, segundo o testemunho de uma carta dirigida por António Dias, provedor das capelas e hospitais, a D. João III.

De Pero Vaz, sabe-se que houve em Lisboa, no ano de 1514, um pintor com êste nome, irmão provavelmente de Gaspar Vaz, que deixou uma tradição brilhante à sua volta, a ponto de se lhe

atribuir hoje a autoria dos quadros de Tarouca, como se vai ver pelo memorial ou carta de Cristovão de Figueiredo, publicada por Viterbo, de que transcrevo apenas o seguinte: « Diz Christovam de Figueredo pintor quo Vosa Alteza ho mandou a Sam Joam de Tarouqua a ver e Reçeber as obras que fez Guaspar Vaz pintor e assy foy por voso mandado a Viseu a Reçeber outros... » O Dr. Maximiano de Aragão, incansável nas suas investigações, nota que houve no século XVI em Vizeu um pintor com êste nome, e o general Brito Rebelo confirma isto por um documento em que assinam como testemunhas Gaspar Vaz, pintor e criado de Jorge Afonso, e Vasco Fernandes, pintor e morador em Vizeu.

Conclui-se daqui, com toda a evidência, qual a importância de Jorge Afonso, o Pintor que reuniu à sua volta artistas de prestígio.

Apezar da documentação de Viterbo, ainda digo e direi como meu Ex.<sup>o</sup> Mestre Joaquim de Vasconcelos: são perigosas e prematuras as conclusões que se estabeleçam sem a análise demorada e minuciosa dos quadros, atribuidos a um determinado autor, sem o confronto entre si, tudo isto realizado por técnicos e verdadeiros críticos e historiadores de arte.

Na verdade, o admirável retábulo, julgado ainda hipoteticamente obra de Jorge Afonso, é a

obra prima do Museu de Grão Vasco: os painéis estão hoje separados e expostos a uma luz ingrata, que faz com que não avultem em toda a sua beleza.

Apenas entrei na sala, os meus olhos encantaram-se com os painéis restaurados que logo, em lugar especial, se salientam: a *Adoração dos Reis Magos*, a *Ressurreição*, o *Beijo de Judas* e a *Visitação*. Há pureza de colorido, firmeza de estilo, representação característica na escolha das figuras que interpretam a tragédia bíblica nestes componentes do retábulo. No espírito passam as evocações dos Evangelhos, êsse descritivo simples e grandioso dos caminheiros que puderam escutar as palavras santas do herói sacrificado. E o pintor ideou dessa iniciação distante atitudes de bem-aventurança que comovem o olhar que as fita. E não esqueci, ao vê-los, o nome de Luciano Freire, a quem o país tanto e tanto deve pelo restauro de obras preciosas condenadas a desaparecer com a erosão fatal do tempo.

Não me detenho no descritivo dêstes catorze quadros: decerto José de Figueiredo possui actualmente na sua obra em preparação, ou não sei se já em via de publicação, a análise do retábulo do altar mór da Sé de Vizeu, escrita e desenvolvida com aquela honestidade que lhe conhecemos. De Joaquim de Vasconcelos posso assegurar que o

seu conhecimento lhe é bastante familiar, pois estudou-os com minúcia nas suas repetidas excursões a Vizeu, acompanhado numa delas pelo Artista, Professor e crítico de Arte ilustre, António Augusto Gonçalves (1).

As impressões que recebi da *Visitação* não se apagam mais: há um horizonte longo onde se desenha suavíssima a curva da colina envolta de luz crepuscular, que banha também a fronde de arvores viçosas e os conhecidos motivos da paisagem feudal em anacronismo de idades e logares — os castelos e palácios de bem traçadas linhas architectónicas; depois o casario modesto, a gente que vive na existência simples, o cavaleiro que passa, camponezes e pastores conduzindo o rebanho — tudo isto a revelar costumes e uma indumentária distantes. Em primeiro plano o encontro de duas mulheres que S. Lucas descreve com a beatitude oferecida pela literatura evangélica: depois da Anunciação, Maria partiu, abalou para as monta-

(1) Na revista — *Arte Religiosa em Portugal* — nobremente editada pelo grande amigo das coisas portuguesas Emilio Biel, já falecido, e hoje continuada pela firma sucessora Brütt e Morais, publica o seu autor, Snr. Joaquim de Vasconcelos, números especiais consagrados ao *Museu Nacional de Arte Antiga*, e aos *Museus Regionais*: lá se debaterá com toda a segurança e auctoridade esta palpitante *questão nacionalista*.



nhas a buscar o caminho que a levasse a uma cidade de Judá. Chegada aí, entrou em casa de Zacarias, sacerdote, e saudou sua mulher Isabel que milagrosamente concebeu um filho na sua velhice. Os meus ouvidos pareciam escutar as palavras de Isabel — «benta és tu entre as mulheres e bento é o fruto do teu ventre» — e a resposta de Maria que a oração rememora:

«A minha alma engrandece o Senhor».

Do outro lado a *Adoração de Cristo* pelos Reis Magos que uma estrela guiou de longe: de novo me lembrei do Novo Testamento: «entrando na casa acharam o Menino com Maria sua Mãe e prostrando-se o adoraram; e abrindo os cofres lhe fizeram suas ofertas de ouro, incenso e mirra» A Virgem é aqui uma rainha que com o pequenino príncipe do mundo recebe as homenagens dos poderios distantes. Deste quadro fala assim Bertaux que o reproduz no seu estudo como pertencente à *Escola de Évora*: «le panneau le plus «portugais» est l'*Adoration des Mages*, où le roi nègre, adopté par les peintres du Nord, a cédé la place à un chef indien du Brésil, armé de son javelot empenné. Ce curieux document ethnographique est postérieur de peu d'années à la découverte de Cabral».

É, na verdade, uma particularidade interessante que faz esta obra distinta de tantas outras que visam o mesmo tema. De resto, merece a maior

atenção nesta tábua o estudo dos opulentos trajés e dos riquíssimos exemplares de ourivesaria que os Magos oferecem ao desejado mensageiro de Deus.

Os outros dois quadros restaurados, como estes, por Luciano Freire são: o *Beijo de Judas* ou a *Prisão de Cristo* e a *Ressurreição*, onde a superioridade de técnica avulta em evidência, onde o colorido se aproxima em pureza e vigor dos tons admirados na imaginária das iluminuras preciosas. A túnica purpúria de Cristo a erguer-se para o céu, adejante no espaço, é um exemplo dessas tintas hoje dificilmente imitáveis, tal a sua nitidez, reflexo e diafaneidade.

E os restantes painéis constitutivos do velho retábulo continuam a admirar-se no Museu ao lado de dois quadros que deles diferem inteiramente, pela escola e dimensões: vieram do Paço Episcopal de Fontelo e representam respectivamente *Jesus em casa de Marta* e a *Ceia*, sendo este último atribuído por Bertaux a Velasco. Bastaria esta circunstância para se deduzir o seu apreço, mas já, há anos, Justi considerou ambos os quadros *como típicos e bem nacionais*, individualizando o seu autor que ele superiorizou em relação ao artista da série da *Sacristia da Sé*.

A este respeito, escreveu, há muito, Joaquim de Vasconcelos: «O quadro da *Ceia*, em Fontelo,

parece-nos notável a todos os respeitos e deveria ser confrontado cuidadosamente com o quadro da *Ceia na Casa do Capitulo* e com o numero 246 da Colecção da Academia que representa o mesmo assunto ».

Na passagem do côro alto para a galeria do claustro encontram-se cinco quadros em tela atribuidos ao pintor viziense José de Almeida Furtado, do fim do século XVIII que se salientou, principalmente, como miniaturista; e uma *Piedade*, de boa execução, porém de autor desconhecido.



RAINHA SANTA ISABEL

Mas eu não esquecia o retábulo onde a Infancia de Cristo e a tragédia da Via Sacra apareciam na bem-aventurança dos grandes símbolos: da última vez que os fixei entoavam-se na Sé, sob a magestade da *abobada dos nós*, cânticos piedosos, e o meu sentimento exagerou a beleza daqueles compassos simples que se transformaram, pela sugestão do momento, em oratório de emocionante misticismo.

O «Museu de Grão Vasco» possui já uma colecção de escultura, pequena por emquanto, mas compreendendo obras de grande merecimento artístico e arqueológico: em pedra de Ançã há um grupo de *Nossa Senhora com o Menino ao colo*, primitivamente pintado, conservando vestígios de douradura; uma velha relíquia arqueológica conhecida pelo nome de *Nossa Senhora do Postigo* e ainda uma Virgem do século XVI.

A *Nossa Senhora do Postigo*, que outrora protegia uma das portas da cidade de Vizeu, é uma *Piedade* dos fins do século XII executada certamente sob o cânon severo de determinada escultura religiosa em que a fealdade engrandecia e sublimava a beleza moral.

Como esta vive distante dessa outra *Piedade* do *Museu Machado de Castro*, onde António Augusto Gonçalves notou «a imponência dramática da dôr concentrada e dilacerante»! Ou então da

estatuária de João de Ruão, de João de Castilho ou das figuras proporcionadas desse belo retábulosinho de S. Silvestre! São produções de épocas diversas que reflectem fases religiosas predominantemente inspiradoras dos movimentos da arte, dos princípios estéticos. Não era nova na história artística o aparecimento de uma lei derivada de mandamentos religiosos: *a lei da frontalidade* enunciada por Lange e observada entre os egípcios de uma maneira persistente é um exemplo típico dessas lindes que o religiosismo impunha ao artista obediente a poderosas crenças.

Estamos, pois, mais perto dessas barbaridades escultóricas de Chabris ou de Saint-Philibert de Tourmes.

Varias causas explicam a plasticização rude de temas que mais tarde haviam de atingir perfeitas traduções: assim, no Ocidente latinizado, o estabelecimento de povos setentrionais bárbaros, para quem a arte monumental era indispensável ou estranha, adversos à representação antropomórfica da Divindade; outra explicação é-nos fornecida pela história das religiões, propriamente, porque se refere à crise momentânea de ódio e perseguição a tudo que pudesse fazer erguer diante do crente a imaginária pagã imortalizadora da beleza, da graça, e das lendas politeístas. A Arte que celebrasse a perfeição física, que sugerisse os fasci-

nantes encantamentos da vida terrena, era considerada a inimiga perigosa do culto cristão que a condenava como motivo de demoníacos intuitos. As imagens deviam, portanto, obedecer ao hieratismo severo, ortodoxo, dos raros puristas que bem depressa haviam de assistir ao surgimento da estatuária inspirada em mais alevantadas formas que a beleza ogival ofereceu.

O século XI assiste à propaganda reabilitante: Bernard e Bernier temeram, por amor de Deus e dos homens, a simbólica pagã e sobretudo a transformação ou adaptação das representações politeístas à concretização plástica das ideias ou apologias cristãs. Que se plasticizasse, sim, a crucifixão, mas não o restante, a taumaturgia ingênua, porque esta continuaria a ter a sua narrativa maravilhosa nos livros dos milagres edificantes e piedosos. Os timoratos e imaculados anacoretas não sonharam, decerto, a opulência dos Pontífices: seria a condenação dos sacerdotes que chamariam a si os insultos e as penas da apostasia. Escreve Viollet-le-Duc que é sómente no fim do século XI que se vêem aparecer os primeiros embriões da escultura franceza, dessa escultura que um século mais tarde atingia o apogeu da ideia e da forma.

A estatuária helénica nasceu num ambiente diferente: dos rapsodos ouviam-se cânticos à vida e a religião super-humanisava os homens, erguia-os

da terra para o céu na divinização derivada da heroicidade, do génio, da força do bem e do mal, das grandes virtudes e dos grandes vícios.

O eco da *heresia ascética dos mutiladores das imagens* soara, não havia muito: era então que o grito augustoso de — *o grande Pan morreu* — se devia ouvir lá para as bandas do Egeu lendário. E este eco ondulava de novo sobre os crentes, mas de novo também se extinguia pelos protestos do fanatismo reintegrador dos *primeiros princípios* glorificados em páginas beatíficas.

A escultura no século XII teve por modelos não a natureza mas a iconografia da miniatura bizantina, dos tecidos, dos marfins, da ourivesaria, da tumulária arcaica do cristianismo, das estátuas e baixo-relevos galo-romanos. Mas nota-se, acima de tudo, o predomínio da miniatura bizantina: verificava-se desta maneira a transposição das imagens planas para as imagens em relevo. Chegou-se a imitar as côres da miniatura nas primeiras esculturas românicas como nos tímpanos de Moissac e de Vézelay. E o arqueólogo adora as monstruosidades da forma pelo valor que esta encerra: a arte dos mosteiros vivia sob essa opressão que desaparece para dar lugar à estatuária representativa de seres física e moralmente perfeitos que não são apenas as figuras da Virgem e de Cristo mas os personagens da Bíblia, do Novo



Testamento, mais palpitantes de vida, mais ligados à existência que passa.

A *Senhora do Postigo*, mal modelada por incompetência ou por leis da fé, é uma composição sem proporções: notam-se desconformidades como as dessa imagem existente em Saint Martin d'Ainay. O busto da Virgem tem um certo encanto; o seu perfil, olhado com atenção, possui alguma suavidade. O manto sobre a cabeça, à maneira das coéforas orientais protege-a, envolve-a em bem observadas dobras que já exigem do escultor observação e realismo. O Cristo que pertence a esta bárbara concepção é mais horrível que o do *Museu de Leão* mas não participa da rudeza do de Sahagún.

A escultura em madeira está pouco mas bem representada: há lá uma linda imagem de Santa Izabel, do século XVI, que parece caminhar hierática, esboçando um levíssimo sorriso iluminado perante o *milagre das rosas* que o sentimento da presença divina lhe fez realizar: permaneceu muito tempo abandonada numa escura capela do claustro. Desta mesma época vi uma Virgem e um S. João, de factura rude e primitiva e que estiveram também esquecidos no Tesouro Velho.

Do século XVIII possui o Museu um belo grupo, *Sant'Ana e a Virgem*, com rico estofado e impecável trabalho de escultura, tão *precioso* quasi como

o dessas imagens perfeitissimas do mesmo tempo que foram do *Convento das Terezinhas* de Coimbra, hoje conservadas no Museu Machado de Castro: *Santa Luzia e Santa Tereza!* Os serenos perfis sem uma ruga, sem um vislumbre de tortura espiritual, destacam-se da suave policromia que nos prende. No grupo de Vizeu admira-se a expressão de Sant'Ana com o olhar meigo a abençoar a pequenina discipula Maria, a ancilasinha que aprende a bondade do *Eclesiástico* numa infantilidade que se beija e acarinha! A opulência decorativa dos trajes e do espaldar guarnecido a pregaria dourada é mais um anacronismo que a reverência religiosa criou à volta das pobres e piedosas Mulheres do Evangelho.

E agora vou falar de uma obra mais querida ainda, oferecida pelo bispo D. Fr. José do Menino Jesus (1783-1791), e atribuida com todas as probabilidades ao escultor Machado de Castro, o estátuário, o barrista notável que nasceu em Coimbra no ano de 1731 e nos deixou a graça dos seus quadros pastoris: *Rafael e Tobias*.

Conta-nos este escultor: que em Lisboa ainda se conservava em poder de alguns professores, trasladada em pública-forma, uma Sentença que no Reinado de D. Pedro II proferiu o Desembargo do Paço contra o Senado, a favor da nobreza da escultura. E fala-nos êle também da protecção que



RAFAEL E TOBIAS

as Belas Artes mereceram a D. João V, chegando este monarca a querer mandar vir de Roma para a sua projectada Academia das Belas Artes colecções de gessos das melhores estátuas existentes naquele foco artístico com o fim de naturalmente serem utilizados como modelos. E de D. José I.<sup>o</sup> diz que fundou quatro aulas de Desenho e de D. Maria I.<sup>a</sup> que se não poupou em concessões de «avultadissimas somas» para o progresso da Escultura, da Pintura e da Architectura.

D. João V, com a decoração do grandioso templo de Mafra, mandou vir de Roma bastantes artistas, criando depois a escola de escultura dirigida primeiro pelo estatuário Alexandre Giusti. Foram discípulos desta verdadeira academia Joaquim Machado de Castro, D. José Patrício, cónego regrante, João José Elveni, José Joaquim Leitão, António Pecoraro, Alexandre Gomes, Francisco Leal Garcia, Salvador Gomes, Joaquim António de Macedo e Braz Toscano de Melo, que foi o último director da escola. O monumento de Mafra é muitas vezes mencionado pelo seu character de construção pesada não se lembrando aqueles que o vêem apenas desta maneira que o monumento tem grandeza e guarda consigo essas obras de arte esculpidas nalguns dos retábulos e lunetas que guarnecem as capelas da igreja.

No tempo de Machado de Castro havia a pre-

dominância da arte italiana. Esta criou no século XVII preferências pelas atitudes extáticas, envolvendo os personagens sacros de arrebatamentos místicos, e o culto do antigo acentuou-se de tal maneira, estudaram-se tanto os mestres da Renascença que os modelos deixaram de se ir buscar à natureza para se adoptarem obras realizadas plásticamente: os artistas começaram de trabalhar mecânicamente excluindo originalidades e reflexos directos da vida para obedecerem a cânones prestigiosos. A arte da Itália viu-se desta forma oprimida pelas influências do antigo, da Renascença, do estrangeiro e da Contra-reforma, dando esta intuitos ou meios de expressão comovedores. Os Carrache combateram a escola de Calvaert, o credo dos *maneiristas* imitadores, para erguerem o eclectismo como doutrina de arte, mas a escola de Caravage luta contra tais princípios por um regresso à natureza que afinal não conseguiu realizar pela errada noção de processos picturais, como por exemplo o da adopção e escolha de luz para a elaboração dos quadros.

Da iniciativa dos Carrache em pintura parece haver uma repercussão em Bernini (1598-1680) considerado o *maior escultor italiano do século XVII*, áparte defeitos intrínsecos notados na sua obra. O grande artista napolitano é dos espíritos respeitados da sua época e recorde-se a maneira

como fôra recebido por Luis XIV e pela cúria romana que lhe dispensou todos os privilégios de orientador artístico. Os seus contemporâneos viram nele um novo Miguel Angelo, e modernamente aceitou-se-lhe a denominação de *Rubens da escultura* e, portanto, *de representante por excelência do estilo jesuítico*.

Em Bernini notou-se uma *subtileza expressiva* a caracterizar a sua arte, fornecendo consequentemente à escultura esta qualidade desconhecida ou quâsi desprezada. Este caracter acrescentava-o à *harmonia das linhas* e a uma certa *severidade* que dignificava algumas das suas produções. Lembremos bem as suas obras: *Santa Tereza ferida pelo Amor Divino*, *Apolo e Dafne*, os monumentos funerários de Alexandre VI e Urbano VIII e a célebre colunata circular da praça de S. Pedro em Roma.

A arte da *Contra-Reforma* participou dêste grande movimento de reacção: ela para se enobrecer teria de renunciar à opulência de decoração, à magestade sugestiva do culto da renascença. Vem o século XVII e com êle se espalha de novo a alegria religiosa tão singularmente expressa nos seus monumentos, deixando o templo de ser um lugar de dolorosas contrições para se transformar no verdadeiro palácio de Deus onde os orantes sentissem as supremas alegrias dos cânticos triun-

fais, dos acordes e das frases sonoras dos órgãos a celebrar a memória dos grandes vultos sagrados que a imaginária da época criou envolvidos de ouro e mármore peregrinamente lavrados. Soerguia-se o absoluto domínio da sensibilidade e a Itália é o foco donde irradiou para França, sob Luís XIV e Luis XV, e para os outros países, a corrente rejuvenescedora dos estilos, até que o pseudo-neoclassicismo revolucionário a deteve com as exigências de uma arte naturalista e ambicionada pelos espíritos da *Enciclopédia*. Ora Bernini encarna a mentalidade religiosa do século XVII, enchendo os templos de felizes composições arquitecturais e escultóricas, levando mais longe os programas decorativos de Rafael. Na escultura oblitrou-se durante algum tempo o encanto e a graça de Cellini e Sansovino, mas decorridos êsses anos de combate religioso, em que havia a necessidade imperiosa de convencer pela austeridade de princípios morais e artísticos, aflora uma nova era de esplendor cuja direcção mais representativa cabe a Bernini, o comovido criador dessa galeria rara de perfis iluminados pelo sobrenaturalismo místico, pelos éxtasis das aparições.

Na França, com Henrique IV, nasce um expressivo movimento de arte, mas subordinado à Itália, onde os escultores vão buscar as influências de Miguel Angelo e de Andrea Contucci,

o maior escultor desta nação entre o primeiro e Donatello.

A França aparece então com Pierre Puget, o escultor admirável da dor e da graça aliada à grandeza: este artista foi discípulo de Pietro de Cortone, o decorador que exerceu influência nos pintores do tempo de Lebrun, e admirador de Bernini. Por seu turno, a Espanha tem ao lado dos seus escultores propriamente nacionais, das escolas de Valladolid e Madrid, outros cujo estilo se chega a confundir com o dos artistas italianos e francezes: a Itália ainda era o centro onde os escolares premiados, ou já conhecidos pela sua vocação, iam receber o complemento dos seus estudos.

A Itália, a eterna pagã, como lhe chamou Dubufe, ia inspirar de novo a beleza profana das suas Afrodites e das suas imagens apolíneas: os vultos veneráveis das santas e a beleza dos anjos e querubins transfiguraram-se, recebem nova expressão.

Não se considere despropositada esta vista geral sobre a arte do século XVII, principalmente sobre a escultura. A arte de Machado de Castro não pode desprender-se do que tratei, e já Rackzynski dissera que a sua arte representada nas figuras dos anjos lembrava Bernini e a escola de Rubens: «vê-se que o artista não era estranho à escola de Rubens e à holandesa de cuja pintura e escultura em barro havia então em Lisboa exemplares pre-



ciosos.» E é curioso resumir aqui alguns dos *princípios estéticos* que o nobre estatuário defendeu publicamente com uma ilustração e redacção esporádicas entre a maioria dos artistas. *Machado de Castro era dos que preconizava, ou antes queria a educação filosófica do Artista para que êste sondasse o coração humano, para a contemplação contínua da natureza, para a vigilância dos movimentos, dos gestos que produzem as paixões.*

No prólogo do seu *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* escrevia: «Pessoas de credito me dizem haver Professor de Desenho que sem ver, nem ouvir ler êste papel e já me satirizava; dizendo, que dos Artistas unicamente se querem obras materiais, ou manuais, condenando-me igualmente amar os versos.» Machado de Castro desejava, evidentemente, visar os artistas que só olham com unilateralidade a sua vocação ou especialidade, esquecendo a cultura geral que eles devem sempre possuir para com maior amplidão e superioridade produzir a sua obra.

E ainda hoje êstes princípios pedagógicos precisam de defensores, porque há muitos e muitos espíritos de acanhada organização intelectual que procuram esquecê-los ou desprezá-los por inúteis: alegando tanto o desperdício de tempo... e outros argumentos inadmissíveis neste século de *cultura intensiva*. Rodin proclama: as escolas de Belas

Artes precisam de disciplinas que obedecem a esta *imposição*. E porque não hei-de ampliá-la aos Conservatórios, relembrando as palavras que o grande artista Viana da Mota publicou há pouco tempo na *Águia*? «Há infelizmente ainda bastante gente que não compreende a profunda relação que existe entre a música e as outras faces do nosso espírito, e quando uma criança mostra aptidão excepcional para a música julgam suficiente dar-lhe uma educação exclusivamente musical, descurando todos os outros conhecimentos: «quem se destina a ser músico, não precisa saber outra coisa». Já ouvi sustentar a seguinte tese: «O artista tem que ser profundamente estúpido.» Ao contrário do que se costuma fazer às crianças prodígios atrofiando-lhes as faculdades gerais em favor de uma especial, devia prevalecer na sua educação durante os primeiros anos a instrução literária, deixando a musical em segundo plano, e só na adolescência, quando a personalidade começa a formar-se harmoniosamente em todas as suas faces, desenvolver então enérgicamente a aptidão principal.

Não é contudo num Conservatório que se pode ministrar toda a educação geral necessária ao músico que queira ser um homem completo . . . . . O que se pode contudo fazer é instalar uma cadeira de estética não só musical, *porque nunca se deve encarar um fenómeno isoladamente* (o su-

blinhado é meu), mas da estética geral; e no ensino da história da música deveria mostrar-se sempre a sua relação com a história universal, tanto intellectual como social e política.»

As palavras de Machado de Castro merecem ser de novo lidas e recordadas nestes novos tempos ao lado da defesa da educação geral traçada por um tão alto espírito como o de Viana da Mota: «a quotidiana experiência tem mostrado serem os Portugueses hábeis para tudo; e que a sua aptidão não existe em poucos, acha-se em grande número: falta instruí-los, falta animá-los». Por outro lado, o estatuário desejava uma aristocracia bem premiada nos seus esforços: «como hão-de os Professores de Artes tão difíceis querer consumir-se em tão laboriosos estudos, naquele estado em que se virem confundidos com a plebe e submergidos na indigência?» São considerações que se aplicam flagrantemente à actualidade. O sistema estético de Machado de Castro reflecte-se em duas ou tres passagens da sua obra de escritor. Ouçamol-o na sua simplicidade expositiva: «Se hum Pintor ou Escultor exprime qualquer affecto com frieza, falta-lhe o que a paixão requer, e por conseguinte não chegou ao *Bom Gosto*. Se representa esse affecto com exageração, excede os limites; tem o superfluo; deixou a perder de vista o *Bom Gosto*. Se nos sujeitos que imita não mostra

com verdade os caracteres que lhes competem, não tem conformidade, nem se lhes acha o *Bom Gosto*.

Para êste artista havia duas categorias de Beleza: a *Béleza ideal* de Mengs e a *Beleza de reunião* de Cochin. Ora Rafael Mengs (1728-1779) é considerado o melhor representante do *academismo* antes de David e passou principalmente a sua vida na Itália. Este nome obriga-me a falar da *influência dos antiquários* onde figuraram com Mengs, Winckelmann e Caylus. A arqueologia começa a dominar pela atracção das suas revelações. — A antiguidade, a antiguidade! — Era a origem reabilitadora da arte: na Academia Real francesa, transformada em 1716 na Academia das Inscrições e Belas Letras seguiu-se o preceito de Diderot: « a antiguidade deve ensinar-nos a vêr a natureza ». De 1719 a 1724 Montfaucon publica os seus quinze volumes in-folio sôbre a *Antiguidade explicada e representada em figuras*, depois a *Enciclopédia Metódica*, e para uma propaganda que servia mais o mundanismo snob do que os eruditos, divulga-se e espalha-se a *Voyage du jeune Anacharsis*. E pertence à Alemanha nêste movimento o lugar de destaque com o *Laocoonte* de Lessing e com a obra de Winckelmann aquele esteta que dizia: a beleza acha a sua expressão numa calma absoluta.

Mengs, o autor da *Adoração dos Pastores* prende-se à doutrina do historiador da arte antiga e comunga bastante na arte de Rafael: é êste dos nomes citados por Machado de Castro. Mas continuemos na análise da estética do escultor para a applicarmos depois à obra que em Vizeu lhe atribuem com todos os visos de probabilidade. O artista tinha o culto da harmonia, da proporção e não deixava de preconizar a *adaptação do sugeito à forma*, como nêste simples e intuitivo exemplo: «*musculatura de hum Anteo não convem a hum Adonis*». Para o seu critério havia a distinção entre o *grandioso gentil* e o *grandioso robusto*, e as suas predilecções iam para a beleza helénica do *Apolo de Belvedere*, da *Venus de Médicis* e do *Hercules Farnesiano*. Machado de Castro declarou-se inimigo do *amaneirado*, insurgiu-se contra o *espírito da escola* e atacou o *louco entusiasmo Escolástico*. Meditem-se estas palavras como crítica perfeita ao preciosismo architectural dominante e obsessivo: «Se esta grande mestra (a Natureza) ensina que sejam os tympanos formados com tres linhas rectas em triangulo, sendo a da base horisontal, para que he fazer-lhes as linhas dos lados tortuosas? Os que tem paixão por êste gosto, são comprehendidos na irrisão que delle faz o sabio e judicioso Critico das Bellas Artes Mr. Cochinchin, dizendo, *ostentão ter aprendido Architectura*

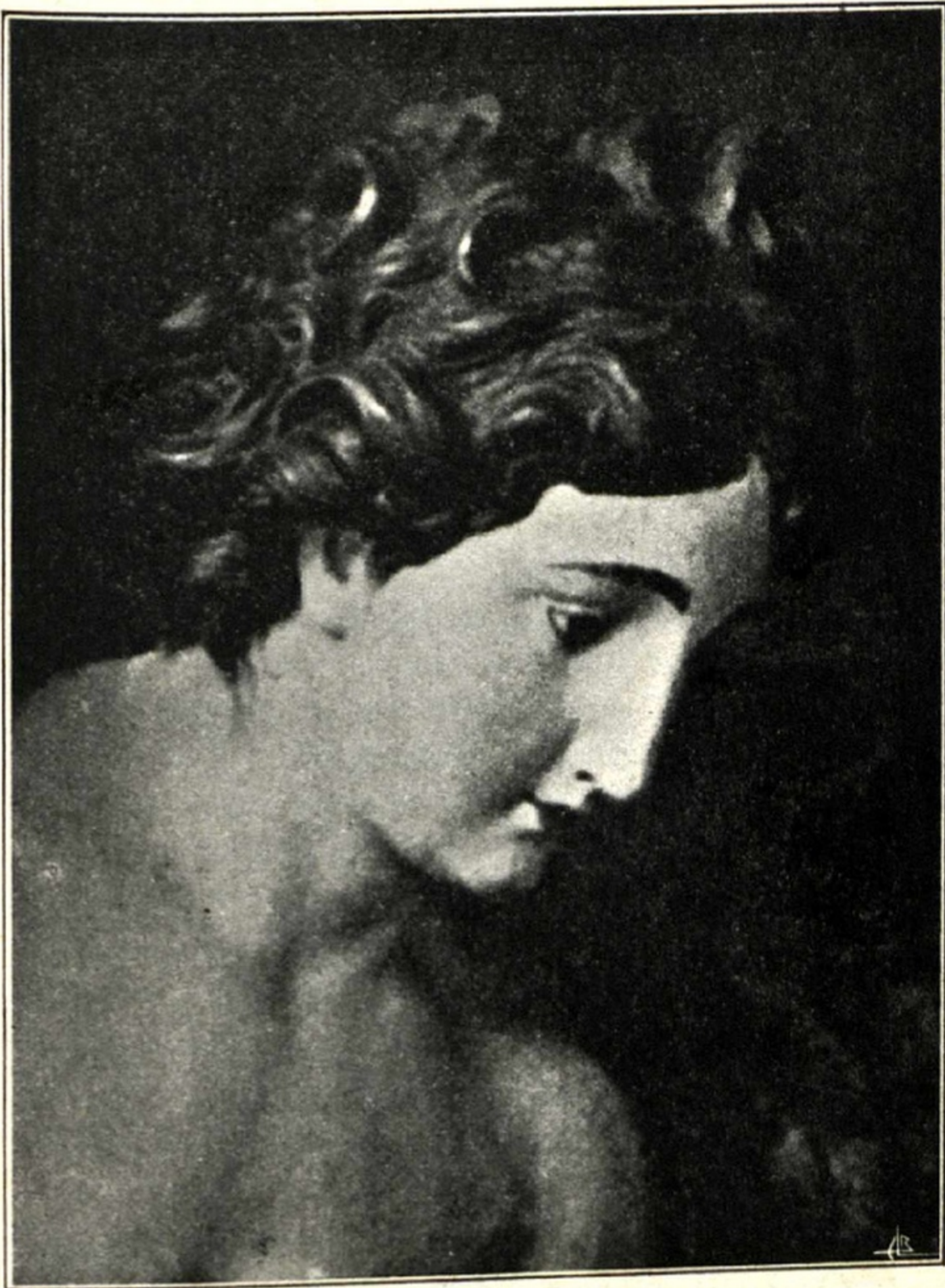
*com mestres de escrita, pois que tanto se empenhão em fazer ésses.»*

O estatuário mostra-se, portanto, um adversário dos rebeldes do século XVII à conhecida *lei construtiva*.

Para o esclarecido artista *só havia dois sistemas: ou Grego ou Bárbaro*. Era um apaixonado do capitel coríntio, «invenção da natureza», o mais rico e o mais belo: «a Natureza he que o mostrou a Calimacho; historia bem sabida, e tão cheia de graças, como se achão no capitel de acantho.»

Murphy que o considerou um dos primeiros artistas do seu século escrevia assim a respeito da elegantissima estátua equestre de D. José I.º: «O modelo foi feito por um Escultor chamado Joaquim Machado de Castro, que concebeu e executou igualmente os grupos emblemáticos postos sobre os lados do pedestal. Só êstes pedaços bastam para estabelecer a reputação do Escultor aos olhos dos Artistas.»

Machado de Castro mereceu, pelo seu valor, o ódio dos invejosos e êle dá-o bem a entender nesta sua Advertência publicada na *Descrição Analítica da Execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.º*, quando se refere às dificuldades que teve para conseguir gravadores dos seus desenhos, pois os de cá faltavam



RAFAEL

De Machado de Castro (?)



aos compromissos com o artista: «Cançado, emfim, de tantas intrigas, e persuadido de que não faltavão desejos de que esta obra não apparecesse, me deliberei a buscar nos Estrangeiros a sinceridade que me negarão varios Patricios. Vali-me da Illustrissima Senhora D. Maria Rodrigues Moscoso, para que, por sua intervenção, em Madrid se gravassem estas duas chapas, encarregando-se a pessoa intelligente a escolha de Gravados, ajustes, etc. Dignou-se benignamente a dita Illustrissima Senhora de annuir aos meus desejos, e tambem de entregar-me a carta, que em resposta lhe veio; na qual se achão entre outras as palavras seguintes = *Los quadritos ó laminas . . . son de muchissimo merito y se necessita las grave uno de los mejores Gravadores de Camera.*»

Na primeira gravura inventada e delineada pelo artista e executada pelo gravador Rafael Esteves, em Madrid a 15 de maio de 1805, vê-se bem o culto do estatuário pelos clássicos, pelos helénicos: aqui personaliza êle a escultura esculpindo a estátua da Verdade, e lembrando-se da contenda que sempre existiu entre Pintores e Escultores a respeito das difficuldades de uma e outra Arte conta: «tendo os contendores eleito um Cégo para juiz este apalpando uma pintura, dissera que ali não havia cousa alguma: deste facto resultou ficarem os pintores dizendo ser a Pintura mais artificiosa,



por mostrar inumeraveis objectos sem terem vulto; e os esculptores no conceito de ser a sua Arte mais verdadeira». Lembrando esta anedocta e querendo mostrar a obediência à Verdade «finge estar a Escultura executando em mármore a dita Paixão ou Virtude; e dois Cegos no acto de apalpar a mesma Estatua.» Ao lado da escultura está um «Génio» segurando um dístico, «uma tabela», com o elogio da sua arte:

«Sempre attenta esculpindo, e meditando,  
A Verdade inda o Cego faz patente,  
E no marmore, cedro ou bronze duro  
Vivifica os heroes para o futuro.»

Machado de Castro merecia um mais largo comentário às suas páginas de crítica e de auto-crítica, mas sou obrigado a seguir o rápido descritivo das principais obras do Museu. O grupo *Arcanjo Rafael e Tobias* que lhe é atribuido, como disse, pertence à selecção das boas obras do *Museu de Grão Vasco*. É uma composição dedicada a esta história que se lê no *Velho Testamento*, na parte relativa a *Tobias*; assim diz-se lá nos versículos 12 e 22 do capitulo IV:

«21 — Tambem te advirto, filho meu, que quando tu ainda eras criança, dei eu dez talentos de prata a Gabelo residente em Rages, Cidade dos Medos, e que eu tenho em meu poder o seu escrito.

« 22 — E por isso busca o modo de o achar e cobrar dele a sobredita quantia de prata, e lhe entregares o escrito.

Tobias encontrou milagrosamente o Arcanjo Rafael que o guiou à casa de Gabelo situada na cidade perto de Ecbatana. (*Santa Biblia* — Trad. P. Antonio Pereira de Figueiredo).

Vejamos de perto esta composição de delicadíssima euritmia: Admira-se neste grupo a *excelência do estofado policrómico e a pura modelação das partes* que Joaquim de Vasconcelos encontrou na *Sacra Familia* do « Museu Regional de Aveiro ». O arcanjo Rafael tem a elegância, a esbelteza do *andrógino*, do *robusto gentil*: os braços e as pernas quasi nuas, mãos brancas de afulados dedos; peito que pode ser de uma virgem ou de um adolescente, cabelo tratado um pouco à maneira grega, perfil rectilíneo de efebo que me faz recordar a beleza daquele príncipe filho de Mirra e Ciniras que Venus, numa perdição de amor, metamorfoseou em anémoma:

« *Vierge au bras mince, au peu de gorge, illusion de force que se joue, caché dedans la grâce; heure vague du corps et point confus de l'âme; hésitante couleur, accord enharmonique, héros et*

*nymphé apogée de la forme, la seule conceptible  
au monde des esprits.—Los à toi!»*

A primeira estrofe que o mago Péladan dirigiu num hino ao *Andrógino*, ao celeste emissário, ao mensageiro do mistério, senti-a eu em louvor desta obra atribuída ao estatuário que Murphy colocou ao lado dos *primeiros Artistas do seu século*.



DEPOIS da comovida admiração que o nosso espirito sentiu ante o belo retábulo atribuido a um dos mais brilhantes pintores da nossa Renascença, Jorge Afonso, depois de olhar a graça cristã de certas esculturas em cujo número se destaca com predilecção o grupo elegante e airoso de *Rafael e Tobias*, modelado segundo todas as probabilidades pelo escultor apaixonado do estilo de Bernini e da estética de Mengs, Machado de Castro, é então a nossa atenção despertada pelos objectos que constituem hoje a pequena colecção de artes menores onde algumas obras de valor avultam, dignas de qualquer bom museu da Europa, tão excepcional se pode considerar o seu merecimento. É bem restrito o seu número mas preciosa é a sua qualidade. Restos que nos ficaram da riqueza conquistada pelo enlêvo heróico, reliquias de uma fé mais intensa realçando o culto, abrilhantando-o, tornando mais alto o significado



CRUZ PEITORAL BIZANTINA

dos símbolos sagrados. Desde os mais remotos dias da nossa nacionalidade se procurava oferecer à Igreja como penhor de agradecimento o melhor daquilo que vinha enriquecer o nosso património, dia a dia acrescido até ao apogeu em que o manuelino se difundiu pelo país em templos de delicado labor, iluminados pela sua escultuária perfeita, sucessora da delicadeza gótica, pelas obras de ouro e prata onde a finura, a flexuosidade, a exuberância do estilo ficaram a memorar a inspiração dos nossos artistas.

O nosso país constitui um dos mais ricos tesouros de arte sacra: o culto católico desenvolveu-se com opulências memoráveis, e do que essa imponente liturgia celebrou ficaram preciosas testemunhas onde o labor artístico realça a nobreza da fé.

O estilo dos objectos de culto harmonizava-se com o dos monumentos, vendo nós hoje báculos, cálices, ostensórios e os vasos sagrados repetir a motivação das fachadas, as esculturas dos seus tímpanos, os elementos decorativos espalhados pelos capiteis, escalonados nas arquivoltas.

Olhar um cálice românico corresponde a olhar uma igreja do mesmo estilo, observando-se a mesma índole de ornamentação, um idêntico afecto pelos simbolismos de bela e enaltecida transcendência cristã. Naquilo em que trabalharam os

ourives da renascença encontramos a finíssima elegância do ogival flamejante e conseqüentemente a aliança dêste nervosismo com a modé-natura clássica. Depois, pela história de arte adiante, produz-se o mesmo fenómeno que se não limita à ourivesaria mas se estende a todas as outras artes menores. Verifique-se essa paridade no mobiliário contemporâneo do *rocaille* e do estilo D. João V, seu derivado.

O entusiasmo de dotar os templos com o mais rico e o mais belo tem o seu crescendo até ao reinado do fundador de Mafra, um dos maiores doadores que a história da igreja regista em Portugal.

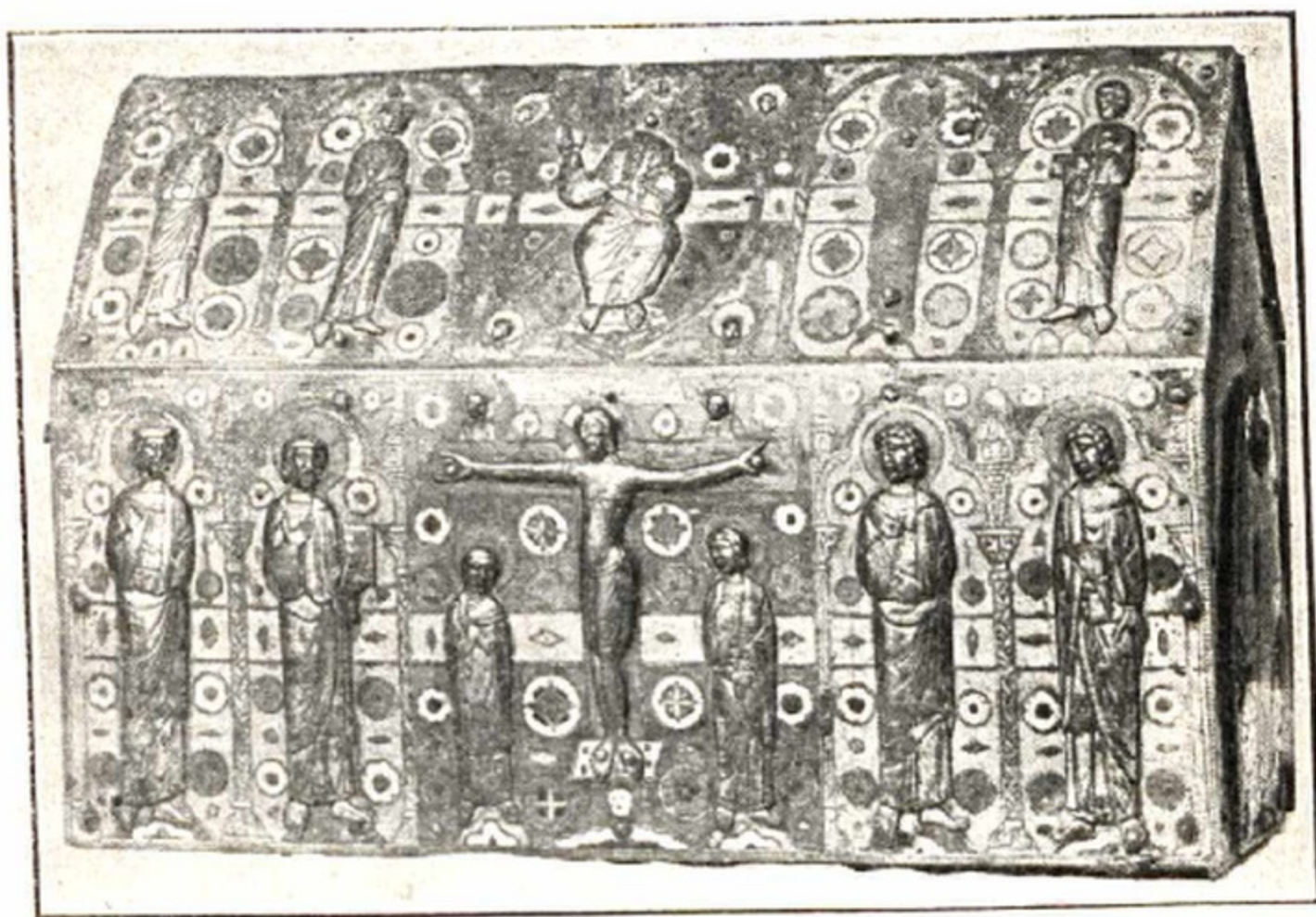
A magnanimidade de D. João V permanecerá brilhante ao lado da de D. Manuel I, pois ambos dedicaram a preciosidade do ouro, da prata, do bronze, das gemas e dos mármorees ao culto fervoroso da crença nacional: os Jerónimos e Tomar, Mafra e S. Roque, êste com o sumptuoso tesouro de joalharias, brocados, frontais, como o de lápis lazúli, e tantas outras alfaias majestosas, significam simultâneamente nos dois soberanos o mesmo desejo de dedicar ao Divino um faustoso e mais sugestivo culto.

Se Vizeu não tem como Coimbra ou Lisboa uma grande profusão de objectos sagrados, possui como Évora ou Guimarães um pequeno con-



junto de excepcional merecimento que nos melhores mostruários despertaria um vivo interesse.

A dedicação do seu Director conseguirá muito no aumento do catálogo actual: a cidade de Vizeu, o seu districto, contêm ainda inúmeras peças



RELICÁRIO LIMOSINO I

de valor, sobretudo no ramo das artes menores por emquanto pouco representadas no Museu: a cerâmica e o mobiliário.

Não é para deixar de seguir o exemplo dado pelas iniciativas organizadoras das exposições regionais de Viana e Aveiro: bastaria segui-lo para

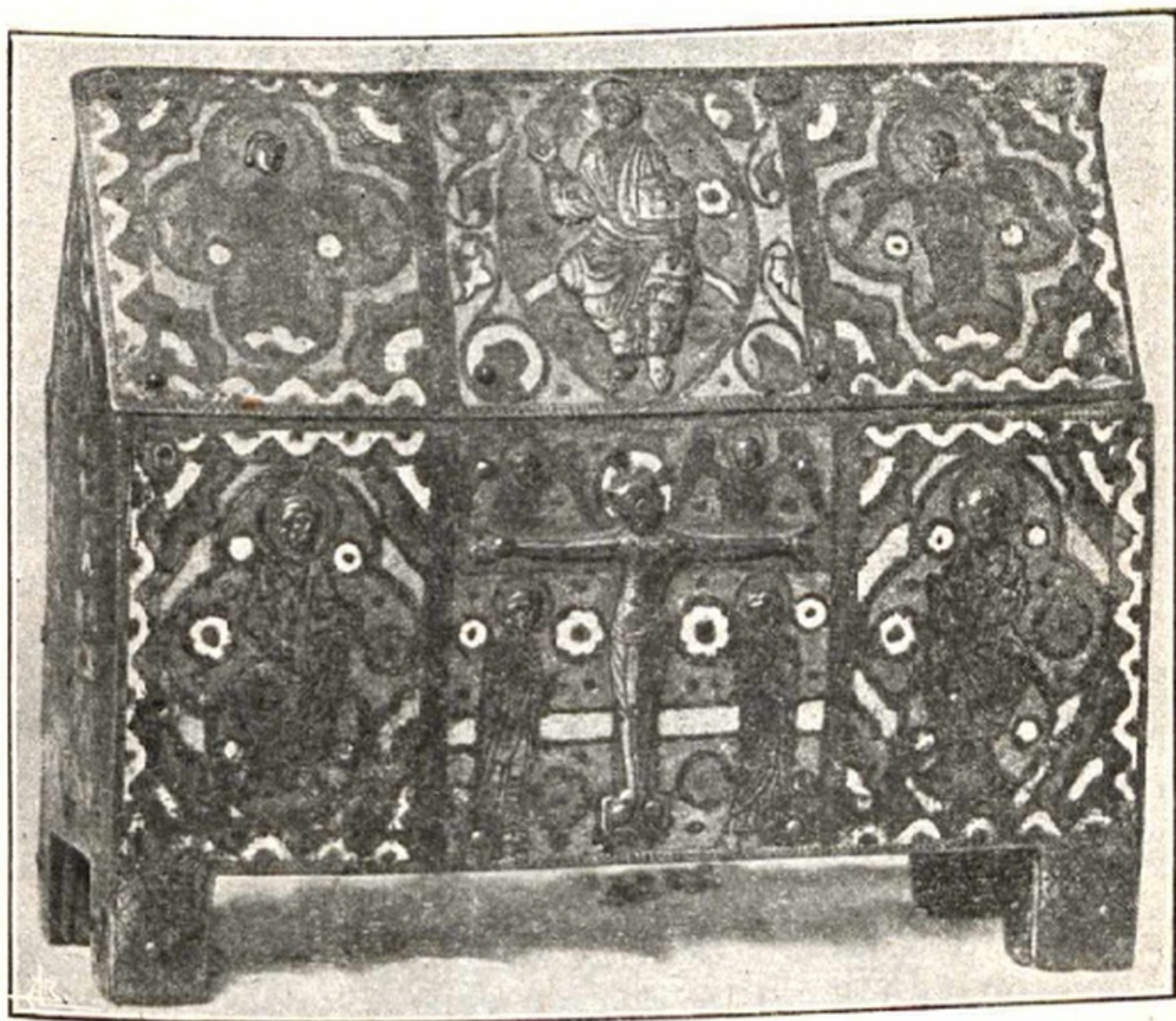
que Vizeu obtivesse um triunfo na selecção das melhores obras espalhadas pelas numerosas habitações solarengas da Beira-Alta — vestígios de uma heráldica prestes a extinguir-se pela ausência de varonias, pelas dissipações dos bens feitas no irrequietismo dos amores fáceis e das aventuras.

Visitei palacetes arruinados, lares onde o fogo se apagou que guardavam ainda no seu silêncio cinzas de uma existência feliz e descuidosa. Na melancolia destas ruínas eu admirei exemplares de mobiliário que mais dia menos dia se venderão ao desbarato, podendo o Museu adquiri-los se para tal tivesse suficiente verba.

Mas se no Museu de Grão Vasco as colecções de cerâmica e mobiliário começam a organizar-se, a colecção de torêutica tem já o seu lugar marcado com brilho.

Em primeiro lugar, e por ordem de antiguidade, vem uma célebre cruz peitoral em cobre dourado, tão célebre e tão grande no seu valor que chego a duvidar da sua autenticidade. Tem estilo e possui todo o gosto arcaico do labor bizantino, mas pode ser uma habilíssima imitação feita na vizinha Espanha com a perícia que engana o mais experimentado antiquário e o mais prevenido arqueólogo. Foram vulgares os enganos na descoberta dos achados, e não é para admirar que no presente caso surjam as maiores dúvidas: o exem-

plar, posso dizê-lo, é quasi desconhecido entre nós: não se sabe da sua proveniência, e não figurou na exposição retrospectiva de arte ornamen-



RELICÁRIO LIMOSINO II

tal portuguesa e espanhola efectuada em Lisboa no ano de 1882. Decerto não existia lá nessa ocasião, ou não foi vista por estar escondida nalgum dos velhos arcanos da Sé vizeense, escapando

assim ao inventário das nossas preciosidades que foram à capital.

Para o seu estudo era absolutamente necessária uma visita pelos museus da Europa, especialmente pelos espanhóis, pelos mais humildes museus provinciais. Na bibliografia consultada não encontrei um objecto semelhante, uma estampa com que eu pudesse comparar para estabelecer qualquer segura conclusão.

A arte bizantina atingiu com Justiniano a sua expressão mais brilhante, e se nos séculos IV e V nós a vemos espalhada pelo Egito, Síria e Ásia Menor, nos séculos X, XI e XII encontramos a sua produção ampliada pelo Oriente e pelo Ocidente cristãos.

É claro, a Espanha não fugia a esta influência poderosa, recebendo de Bizâncio modelos de inspiração típica onde sempre predominava a nota da gravidade, do hieratismo criador de formas rígidas. Na obra de Amador de los Rios, onde se estuda o célebre Tesouro de Guarrazar, e outras maravilhas de ouro e joias achadas na cidade dos concílios, alude-se ao grande trato que a Espanha teve com Bizâncio recebendo dêste empório oriental as suas *práticas-artísticas*, sendo os visigodos os que então mais se apoderaram dêsse formalismo estético depois transmitido à monarquia asturiana, à leonesa e à castelhana: o episcopado católico,



NOVO TESTAMENTO

as províncias do litoral, a cõrte dos Recaredos e Sisebutos manteem larga e profícua convivência com a fulgente cidade do Bósforo, recebendo para o enriquecimento das suas alfaias religiosas, para o brilho dos seus ritos centenas de objectos sagrados, no número dos quais se destaca a *Arca Santa* da cathedral de Oviedo vinda de Constantinopla ou Jerusalêm — *o monumento de ourivesaria mais venerável pela sua antiguidade*. A autoridade do eminente arqueólogo exprime-se assim: «... os caracteres principais desta arte, representação genuína da cultura espanhola, antes e depois da conversão dos visigodos ao catolicismo, como os mais particulares da sua decoração, dominam poderosamente em todas as obras das artes menores, entre as quais brilha a ourivesaria, acaudalando-se sem cessar com o activo comércio material e intelectual que mantem a monarquia visigótica com o Império bizantino, desde os tempos de Atanagildo, e em especial, desde o desterro dos bispos católicos, a que pôs termo a política de Recaredo». E ainda: «... todas as artes do desenho, entre as quais, com logar assinalado as indumentárias, participaram do character geral que imprimiu à architectura, à estatuária e à pintura, a dupla influênciã latino-bizantina.

Estaremos, portanto, em frente de um monumento de *gothica manu*?

Derivado por vias directas de Bizâncio?

Vejam os a factura da obra, o seu desenho, o ambiente que ela nos oferece: uma das faces ostenta três medalhões, um na parte superior do



GOMIL EM PRATA DOURADA

braço vertical representando o vulto alado, símbolo do evangelista S. Mateus, e os outros dois nas extremidades do braço horizontal com os bustos de S. Pedro e de S. Paulo.

Ao centro a imagem em corpo inteiro da Virgem, em pé, com o menino Jesus nos braços, segundo o *tipo occidental* tão vulgarizado durante a Idade Média, depois da celebração do Concílio de Efeso que condenou o hereje Nestório por negar que Maria tivesse sido a mãe de Cristo.

No medalhão superior vê-se perfeitamente o anjo sustentando na mão direita o bastão florido. As figuras dos medalhões laterais, que tanto me fazem recordar as do relicário de Begon, apresentam o braço direito curvado sôbre o peito em sinal de alocução ou meditação. Repare-se no *estilo* da cruz: a precisão sêca das roupagens caíndo em pregas quási paralelas, como no vulto da Virgem, vincadas em linhas fundas. Atitudes pertencentes àquele aspecto quási uniforme das imagens bizantinas, hirtas no seu hierático cerimonial, envolvidas de arcaica e por vezes bárbara simplicidade. Agora veja-se com atenção o que está gravado por cima da cabeça da Virgem e lateralmente: é um rótulo cuja lição me parece impossível. Trata-se, talvez, de abreviaturas de qualquer frase consagrada e escritas com letras gregas da época bizantina que se distinguem perfeitamente no seu nítido gravado. A outra face não tem nenhum ornato; é completamente lisa.

Oxalá se possa um dia, e que seja breve, analisar o verdadeiro valor desta relíquia que, a ser



autêntica, se poderá mostrar depois como dos mais ricos e raros monumentos da torêutica bizantina ou por ela largamente influenciada.

E a par desta excepcional cruz figuram os dois relicários limosinos, belas preciosidades medievais que podem bem citar-se ao lado dos melhores exemplares, como o cofre em bronze esmaltado de San Isidoro de Leon, como o relicário de Santa Fausta do Museu de Cluny ou o de S. Calmine, da igreja de Mozac.

É também a arte bizantina que os inspira: como se sabe, a prática do esmalte adquiriu uma singular importância nas oficinas e escolas da Europa ocidental, e se os exemplares que restam dos séculos IX e X são de bastante raridade, os que ficaram dos séculos seguintes atestam uma produção notabilíssima, espalhada pelo mundo de Cristo: são os altares portáteis, os retábulos, os relicários da escola do Reno, e toda uma riqueza da escola de La Meuze, da escola intermediária de Aix-la-Chapelle, do grande foco industrial de Limoges, onde as oficinas laicas trabalharam com profusão, industrializando cada vez mais o que até ali era um apanágio artístico das oficinas monásticas, onde o esmero e a perfeição caracterizavam as mais humildes obras. O aumento de produção iniciou-se com o século XII, recebendo a Dinamarca, a Irlanda, a Itália, a Espanha, a Arménia todas as varie-

dades de objectos sagrados para as suas igrejas e ainda objectos de uso profano: assim se explica



ESTANTE EM MADEIRA — Igreja de S. Lourenço de Zammel

a existência nestes países de exemplares limosinos que se não reduzem a dois ou três tipos, mas ofe-

recem a maior variedade: frontais, *capsellæ*, triticos, cruces, píxides, croças, peças de todas as dimensões. Se a abundância se vai acentuando, a factura, o estilo fica muito àquem dos progressos que a escultura fez em França; conservou-se durante muito tempo o arcaísmo dos modêlos, a *facies bizantina* permanece a guiar os ourives no desenho das figuras e na aplicação do esmalte. Os mais antigos exemplares apresentam as figuras esmaltadas assentando sobre um fundo dourado; depois esmaltam-se os fundos, excepto nas partes destinadas às imagens que ou são gravadas no metal ou são executadas áparte e lá aplicadas nos contôrnos. Neste caso, a esmaltagem constituía a parte industrial, e a gravura ou cinzelagem das figuras a parte artística, dizendo René Jean que estas teem por vezes um character nobre e grande que as coloca ao lado das belas obras góticas. Esta segunda feição mais nos interessa, pois a ela pertencem os dois cofres do Museu de Grão Vasco. A técnica observada é a do princípio do segundo têtço do século XIII, conforme o critério apontado em René Jean. Vejamos o maior: tem a forma consagrada da casa com o telhado de duas águas. As figuras de cobre dourado, em meio relêvo, foram applicadas num fundo policrómico do mais gracioso efeito decorativo.

Predomina o esmalte azul onde se semeiam

rosetas. As auréolas são de esmalte verde, e verde é o fundo onde assenta Jesus crucificado sôbre cuja cabeça se lê uma inscrição em letra capital: IHS XPS FILVS; em azul claro dispõem-se losângulos de cobre dourado.

Os arcos simples e os trilobados que protegem os Apóstolos desenham-se no metal sem esmalte. Na cobertura e ocupando o centro vê-se a imagem em majestade do Padre Eterno rodeada da *vesica piscis* tão vulgarizada nos tímpanos românicos, e nos ângulos desta divisão quatro anjos, apenas com as cabeças em relêvo e os bustos gravados, como os dois Apóstolos que se encontram dispostos na parte superior do braço horizontal da cruz.

Na parte posterior figuram duas teorias de anjos gravados no cobre e rodeados de esmalte, e o fundo onde assentam os círculos que os envolvem e as rosetas são no mesmo cobre dourado dividido em pequeninos quadrados. Dos lados figuram S. Pedro e S. Paulo, cabeças em meio relêvo e corpo gravado no cobre. Êste relicário não tem pés por onde assente.

O segundo cofre é de menores dimensões mas da mesma forma. São em meio relêvo as imagens do Padre Eterno, rodeado pela *amêndoa mística* e pelos símbolos dos Evangelistas, Cristo crucificado, cabeças de serafins, dos Apóstolos, da

Virgem e de S. João; o resto foi gravado no metal. Nas faces laterais ostentam-se duas hieráticas figuras da Igreja. O relicário assenta em quatro pés cúbicos com as faces revestidas de cobre dividido em losângulos.

Ainda há uma caixa de madeira de 0,315 de comprimento, com a face interior da tampa pintada, onde se vê um cavalo, um cavaleiro e uma dama sôbre fundo prateado, parecendo obra dos fins do século XII. Não tem o interêsse e a celebridade dos dois relicários acima estudados.

É digna de menção uma cruz processional com as hastes floridas, do século XIII e que pertenceu ao mosteiro premonstratense da Ermida do Paiva.

Deixarei para lugar especial o estudo da conhecida estante-pelicano, continuando a mencionar por ordem cronológica as obras em metal.

Não menos notável é um *Novo Testamento*, manuscrito em pergaminho, com belas iluminuras, dos fins do século XII que só por si merecem estudo minucioso, encadernado com uma capa de madeira revestida de prata com ornatos rebatidos, obra dos fins do século XV. Na face ante-



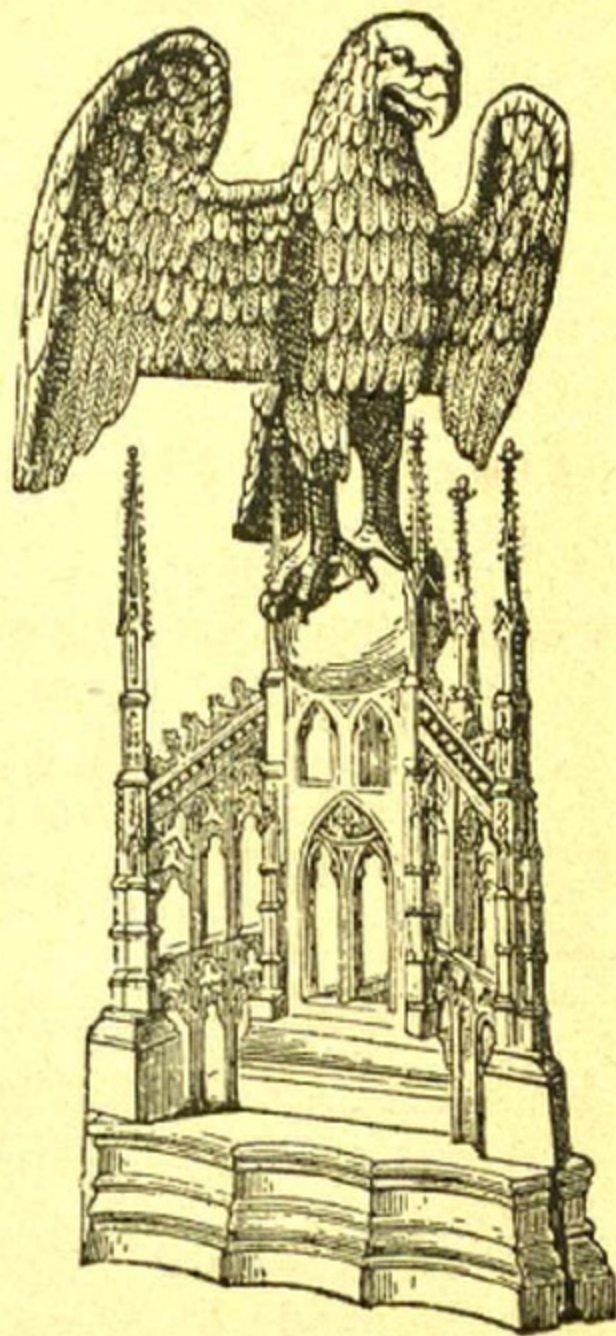
ESTANTE-PELICANO em cobre, de Tirlemont.

rior vê-se Cristo crucificado ladeado pela Virgem e por S. João e superiormente por dois anjos que com os seus turíbulos incensam o Salvador. Na moldura lê-se uma inscrição em alemão minúsculo do século XIV: JHVS AVTEM TRASIENS PER MEDEO YLORVM IBAT AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECON.

Na outra face encontra-se ao centro, protegida pela *vesica piscis*, a imagem de Cristo lançando a bênção e sentada numa bela cadeira formada por dois leões estilizados. Em cada um dos ângulos o anjo, a águia em pleno vôo, o leão e o touro, símbolos dos Evangelistas. A cercadura de ornamentação vegetal é como a anterior fixada à madeira por quatro fortes pregos trabalhados. Repare-se no bem modelado da cabeça de Jesus crucificado: um rosto fino, comprido, de linhas nitidamente recortadas; na fronte iluminada, na delicadeza das arcadas orbitárias, no traço esmerado do nariz aquilino; no *perisonio* cujas dobras lhe caem até aos joelhos; na imagem da Virgem dolorosa, na sua fisionomia transida, lembrando a pintura de um primitivo italiano, nas suas mãos postas em prece. S. João é mais rudemente executado; a sua cabeça mostra-se desproporcionada, mas as roupagens são como as da Virgem feitas com muita observação e realidade. Trata-se de uma composição cheia de claros-escu-

ros, de efeitos de luz carinhosamente calculados pelo artista que cristãmente a trabalhou.

Devia seguir-se agora a riquíssima custódia de prata dourada, um dos mais belos exemplares de ourivesaria que Portugal possui; mas conserva-se ainda no altar do Santíssimo da Sé de Vizeu. Acho que não havia inconveniente em a transferir para o *Museu de Grão Vasco*, guardando-se lá e podendo servir sempre que fosse requisitada pelo cabido, tal como se faz em Coimbra com os objectos do *Museu de Arte Sacra*. Eu não a consegui ver bem à minha vontade, reportando-me portanto ao que dela disse Filipe Simões no *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva*, de 1882: «altura 0<sup>m</sup>,61. A base, de forma oblonga e com fortes chanfros, é ornada de ramagens. Em roda tem a seguinte inscrição



ESTANTE EM BRONZE  
AACHEN.

em caracteres romanos: MICHAEL SYLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D.AN. M.D.XXXIII. O nó é formado de arcarias góticas. O relicário está entre duas colunas ornadas com as imagens de S. Sebastião e de S. Braz (?). Sôbre as colunas ergue-se uma cúpula de rendilhados, contendo a imagem do Salvador e encimada por uma urna cujo remate falta ».

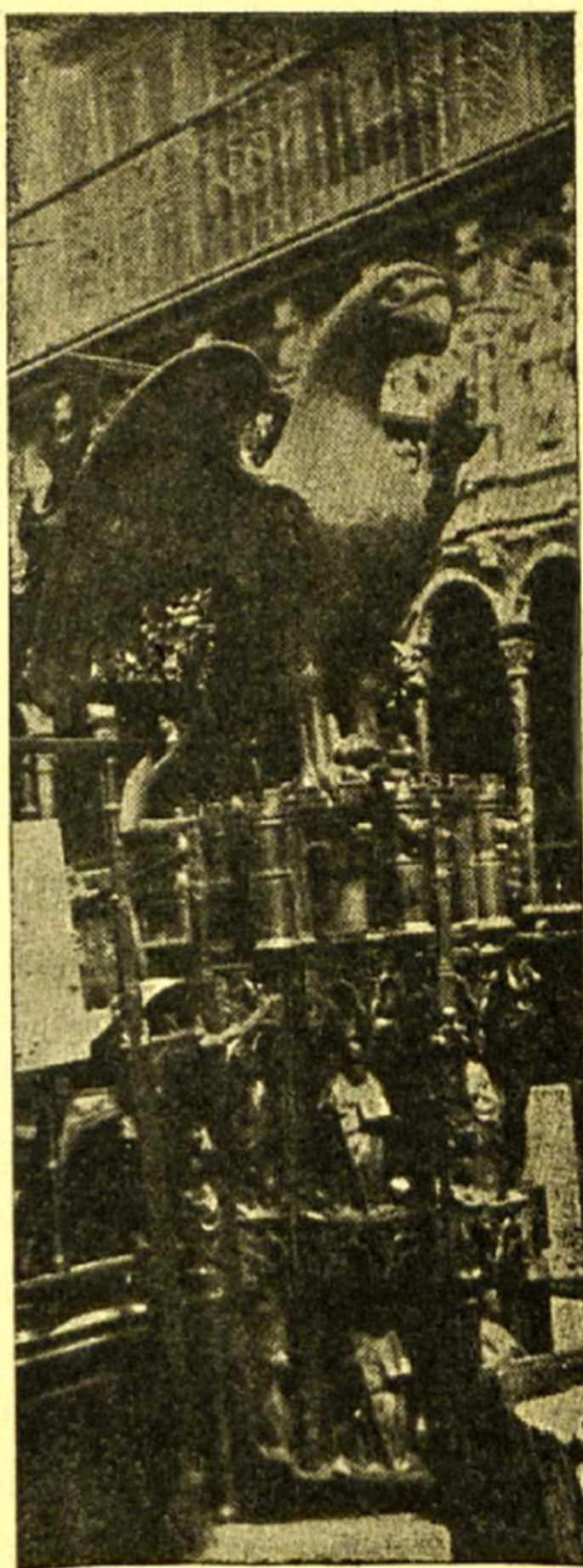
Oferecido ao *Museu*, vi um *hostiário* em marfim, trabalho indiano do tempo de D. Manuel: na tampa, em pleno relêvo, mostra-se uma Piedade ladeada por duas figuras já mutiladas, uma cruz de Cristo, as armas do monarca e a saüdação AVE GRATIA PLENA. Na caixa, que é circular, estão representadas passagens da vida do Nazareno.

Seguem-se agora dois cálices: um em prata dourada com tintinábulo de cristal, mostrando na parte inferior da base o braço do cônego Estevam Gonçalves Neto, datando, portanto, da primeira metade do século XVII; outro, em prata dourada também, com pedras encastoadas e esmaltes, tendo na base o braço com as armas dos Abreus e a seguinte inscrição gravada na parte inferior e interna da mesma base: GVASPAR DE CAMPOS ABREV CHANTRE E CONEGO NA SE DE VISEV O MANDOU FAZER ANO DE 1629.



Por fim, há ainda em prata: o *braço e mão aberta*, relicário contendo uma relíquia de S. Teotónio, padroeiro da cidade de Vizeu; um relicário do Santo Lenho representando uma Cruz no Calvário, século XVI; uma cruz processional, de haste lavrada, estilo D. João V, do bispo Júlio Francisco de Oliveira, segunda metade do século XVIII; e um elegante gomil em prata dourada com carrancas e outros ornatos em relêvo, desenhando-se na face inferior o braço do mesmo bispo (1754).

Esta última peça pareceu a Filipe Simões obra francesa do tempo de Luís XIV, não sendo por tal motivo perdida para figurar na exposição de 1882 onde de-



ESTANTE (Catedral de Toledo).

pois appareceu. O mesmo archeólogo, tendo encontrado outros semelhantes fora de Vizeu, veio a convencer-se da possibilidade de todos êles serem de artistas portuguezes. O gomil, cuja gravura aqui dou, é de uma rara concepção, contemporânea da virtuosidade decorativa que se reflectiu na architectura, na escultura, no mobiliário e nas outras artes menores; a sua motivação dispõe-se equilibradamente, com elegância e graça inventiva.

Na collecção de tecidos, há ricos paramentos onde sobressai a opulenta capa de asperges ou pluvial, de brocado de ouro, com sebastos bordados a ouro e a matis em alto relêvo, obra do século XVI. Na orla de abertura estão representados, entre anjos, símbolos dos martírios de Cristo, e no sebasto vê-se a Ressurreição rodeada de uma auréola de anjos. Disse-se muito tempo que esta capa foi reproduzida no quadro S. Pedro, de Grão Vasco, opinião que está hoje muito posta de parte. Já Filipe Simões escrevia no prefácio do *Album* de Carlos Relvas: «A cadeira principal do côro foi imitada no quadro de S. Pedro, no qual também se vê um pluvial pintado no mesmo estilo de um semelhante paramento de brocado, que se conserva na sacristia. *Não são verdadeiras cópias, mas imitações*». Seja como fôr, trata-se de uma riquíssima produção da renascença.

O Museu contém um já importante depósito

de tecidos sacros, dalmáticas, casulas, estolas que mais hão-de avultar quando deles se organizar, como em Lisboa ou Coímbra, o competente mostruário onde se disponha a paramentaria em estantes adequadas, com a respectiva classificação. O seu Director, Almeida Moreira, tem salvo muitos de uma completa ruína: vi lá uma capa de asperges que por êle foi encontrada no chamado *Tesouro Velho* a servir de fôrro a um caixote de pinho! E outros paramentos jaziam abandonados, à humidade e à traça, numa incúria bem censurável!

A par dos quadros, pendem das paredes duas magníficas colchas, uma de brocado de ouro e prata e fio de seda côr de castanho; outra indiana, do século XVII, de setim alaranjado, bordada a fio de ouro, com borlas e franja de retroz azul e ouro.

E mais teríamos, se o cabido não tivesse vendido por 90.000 réis uns tapetes antigos! Diz-nos Filipe Simões que a colcha acima referida esteve para ser também vendida por 450.000 réis, resolução a que mui nobremente se opôs o prelado.



## A ESTANTE-PELICANO

CANTAVA-SE outrora a Ramsés II.º: « Admirável na sua rial elevação, semelhante ao filho de Isis . . . ; gracioso com a corôa branca e com a corôa vermelha . . . as corôas de Horus, de Sit, do abutre, do ureus, do Sul e do Norte cingiram a sua cabeça . . . » E no *Livro dos Mortos* alude-se, no capítulo CLVII, ao abutre de ouro que se coloca ao pescoço do defunto para sua protecção: é neste caso o símbolo de Isis, o mito divino, traduzido pelo abutre, hieroglifo da palavra mãe.

O abutre era pois escolhido para significar na iconografia simbólica o amor maternal, tendo as qualidades de sacrifício que mais tarde o pelicano havia de possuir: parece, porém, que Santo Agostinho e S. Jerónimo adaptaram a êste último a lenda que consagrara o primeiro nos hipogeus, mastabas e templos.

Lortet informa que o pelicano tem o seu *habitat* nas margens dos rios, dos lagos e nas praias; que o nome científico de *onocrotalus* lhe foi atribuído por causa de uma certa semelhança que o seu grito tem com o zurrar do burro. Diz que vive ordinariamente em bandos numerosos, perto do sítio onde o Jordão forma um estuário, dispondo-se em círculos enormes e espaçados para a pesca a que se entregam activamente, voltando sempre a cabeça para o centro do círculo. Depois de uma boa colheita espalham-se pelos canaviais, entregando-se então aí ao trabalho de mastigação e digestão.

Lesêtre conta: o pelicano consegue fazer vir à boca as provisões que comeu apertando a mandíbula contra o seu ventre, parecendo então vomitar, donde o seu nome em hebraico *qâ'at*, tirado do verbo *qô*, vomitar. O *onocrotalus* dispõe-se a isto sempre que quer libertar-se do pêso para mais facilmente fugir ou *quando quer dar de comer aos seus filhos*.

Fácil foi criar-se a lenda a que deu vulto Santo Agostinho nos seus *Psalmos*.

Citarei a versão que encontrei em Cahier e Lesêtre: o *pelicano* ama ternamente os filhos que quando se tornam crescidos ameaçam e ferem os pais. Êstes perseguem-nos e matam-nos às bicadas ficando depois cheios de mágua.

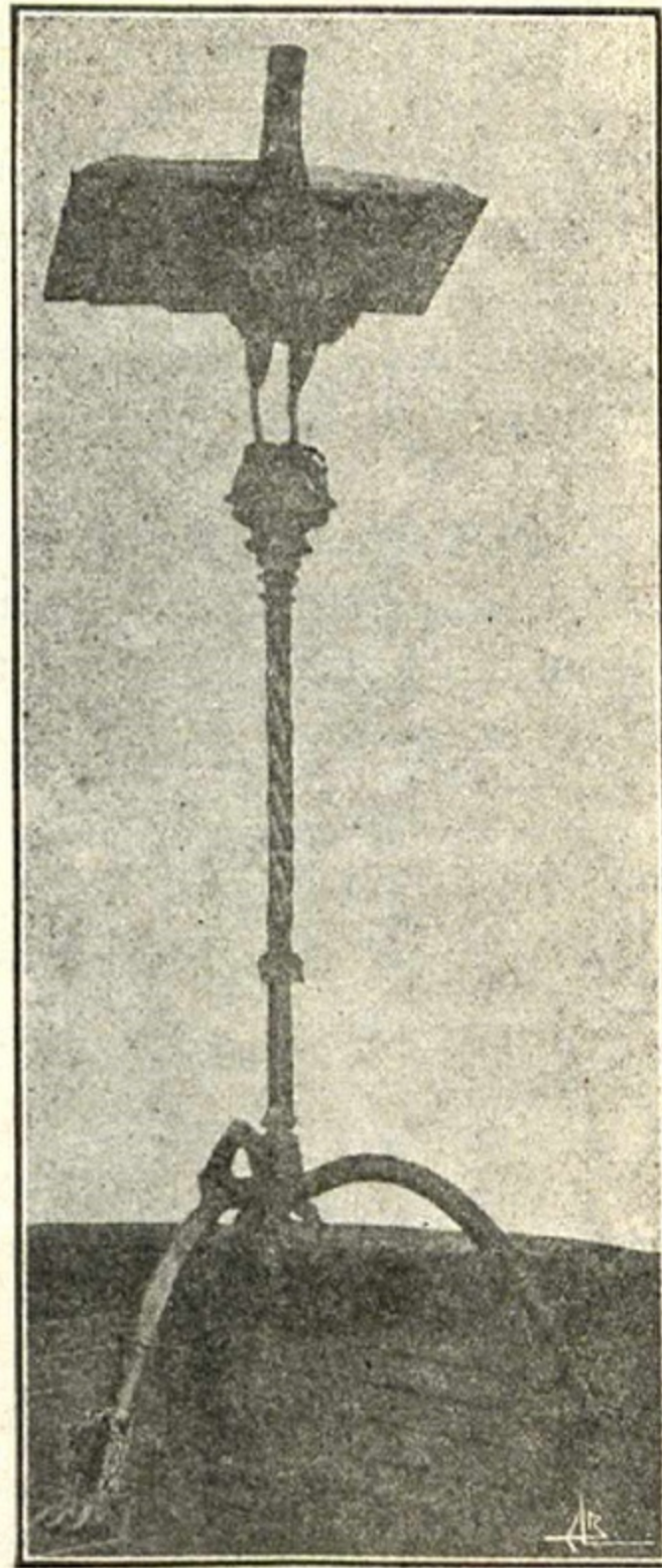
Passados três dias, a mãe fere-se a si própria e espalha o seu sangue sôbre os filhos que logo ressuscitam.

Aqui vemos a imagem do *Fons Vitae*: as chagas de Cristo brotando o sangue do martírio serão a fonte da vida, puríssima e sacrosanta.

Na *Bíblia* lêem-se várias referências ao pelicano. No *Livro dos Salmos*, o poeta, em nome de todo o Israel, implora a misericórdia do Senhor e canta entre outras preces:

*Tornei-me semelhante ao pelicano do deserto, cheguei a ser como a coruja nas suas ruínas.*

O *Levítico* considera animais imundos, no Cap. XI, o milhafre, o abutre, o avestruz, o ibis, o pelicano e outros; e o *Deuteronómio*



ESTANTE

Colecção Lázaro — Madrid.

também o menciona como ave proibida para alimento. Cahier transcreve a seguinte homília, encontrada no *Speculum Ecclesiae*:

«Fertur etiam quod Pellicanus in tantum pullos suos diligit,  
Ut eas unguibus interimat.

Tertia vero die per dolorem se ipsum lacerat;

Et sanguis de latere ejus, super pullos distillans, eos a morte  
excitat.

Pellicanus significat Deum, qui sic dillexit mundum

Ut pro eo daret Filium suum unigenitum;

Quem tertia die victorem mortis excitavit,

Et super omne nomen exaltavit.»

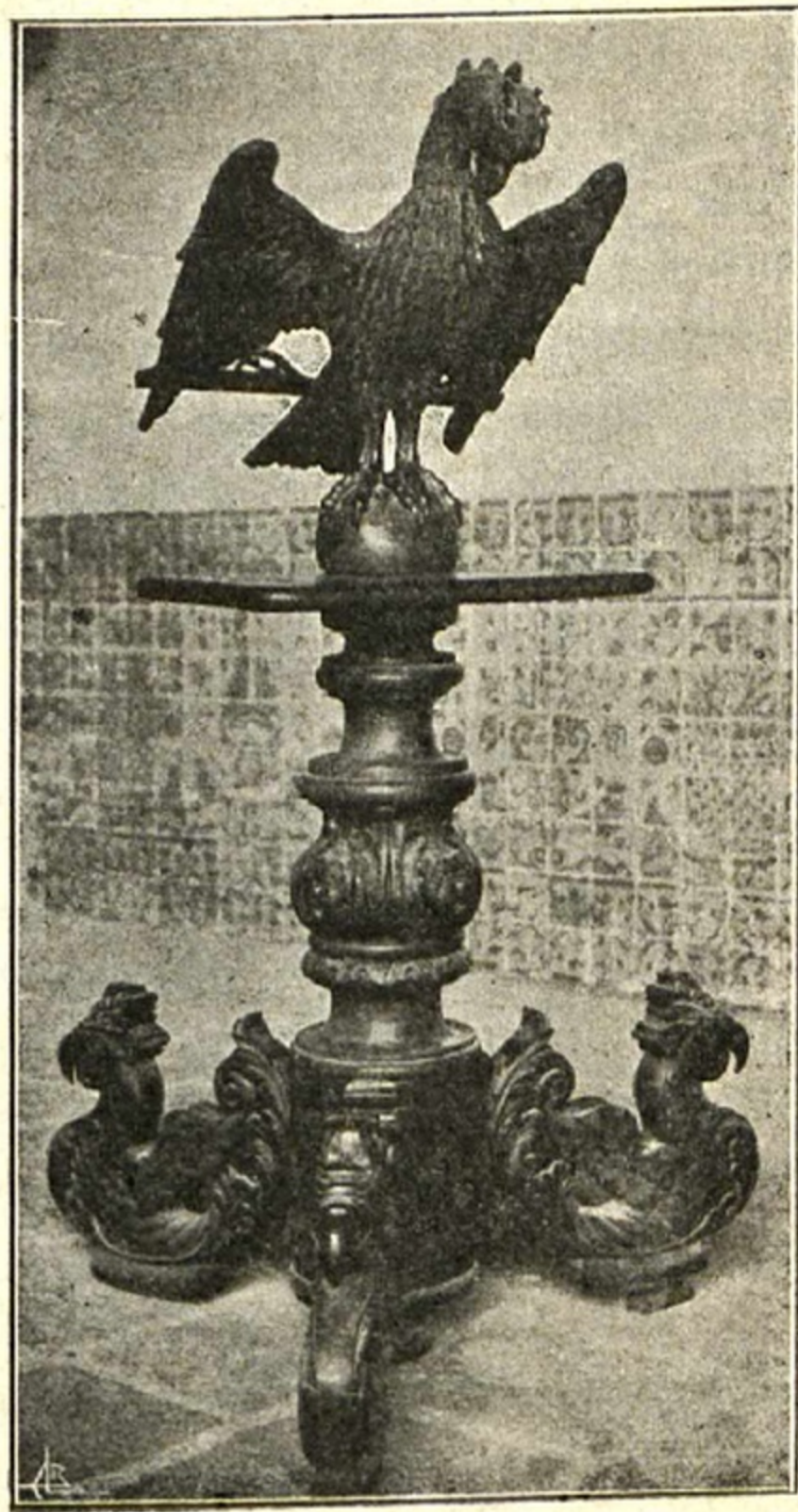
E S. Tomás, no hino *Adoro te*, chama a Cristo o *compassivo pelicano*.

Justifica-se desta maneira a generalização que o referido símbolo atingiu na Idade Média e na Renascença, encontrando-o nós em Portugal a servir de divisa a D. João II.<sup>o</sup> Ora o *Museu de Grão Vasco* compreende hoje entre os seus objectos preciosos uma *estante pelicano*, exemplo talvez único no país e decerto um dos melhores da Península.

No Catálogo de 1882 lê-se: «Estante de côro, de bronze. Altura 0,62. Tem a forma de pelicano e é provavelmente obra flamenga do fim do século XV.» Filipe Simões encontrou a parte superior da estante, que êle umas vezes chama águia, outras vezes pelicano, a servir de remate à arma-



ção de ferro do sino do relógio sôbre a torre Sul da Sé! Os pés tinham-lhe sido cortados para o adaptarem ao campanário e a base perdera-se também! A Almeida e Silva mereceu êste caso observações bem interessantes para a sua infeliz história. Êste artista desenhou para o seu *Album Visiense* dois aspectos do pelicano, visto de lado e de frente, e afirma que êle é das obras de arte mais antigas e mais interes-



ESTANTE — Sé de Vizeu.

santes que Vizeu possui, informando ter sido o Dr. Filipe Simões o benemérito que o fez arrancar

da grimpá do campanário onde permaneceu tanto tempo para ir a Lisboa em 1882, quando da exposição retrospectiva de arte ornamental. De então para cá, escreve Almeida e Silva, principiou a *vida feliz* deste chamado *pelicano*, que por fim de contas nada tem de palmípede, mas sim tudo de abutre, podendo chamar-se muito à vontade uma águia. Refere que lhe mandaram colocar umas pernas de bronze porque as primitivas haviam sido decepadas, e que o Cabido honrosamente recusou a oferta de 500.000 reis que por ela lhe tinham feito. Diz ainda que a estante permaneceu um ano ainda em Lisboa, vindo depois novamente para Vizeu a ocupar o centro do côro alto da Sé e a seguir o côro baixo.

Hoje fui já encontrá-la de novo no côro alto, indo, dentro em pouco tempo, para uma das salas do Museu, reintegrada como deve ser. O seu estado actual é, como as gravuras a representam, bastante afastado do primitivo. A parte superior teria sido sempre assim; mas a base foi mais elegante, mais esguia mostrando-se o conjunto todo em bronze.

Tive o cuidado de coligir alguns exemplos notáveis de estantes neste género para estabelecer comparações e para reintegrarmos esta como merece.

Sabe-se que na Flandres houve grandes toreutas, sendo muito citadas na Idade Média as placas

funerárias, como as de Gautier Coopman ou Guilherme Wenemaer, e muitos objectos sagrados como castiçais e estantes de côro, *verdadeiras obras primas dos fundidores de cobre que floresciam principalmente em Dinant*. Vejamos com atenção a gravura que a representa e pensemos também no exemplar em madeira pertencente á igreja de S. Lourenço de Zammel e que appareceu na exposição de arte retrospectiva de Malines. Vitry attribúi á peça completa a data média do século XIV ou princípio do século XV, atendendo á execução minuciosa e ao realismo da atitude da ave, que não permite pensar no século XIII, como o catálogo da mesma exposição apontava.

Para maior esclarecimento, publico as reproduções de uma estante alemã e de duas espanholas, interessando-nos principalmente estas últimas que encontrei num belo estudo de Paulo Lafond consagrado á serralharia espanhola: uma é a da Catedral de Toledo; a outra faz parte da colecção de José Lazaro Galdeano de Madrid.

A primeira consta de três andares de nichos povoados de imagens e «terminando como todas as outras, diz Lafond, por uma águia da regra.» A segunda, de mais modesto formato, *que eu aconselharia para modêlo de reintegração da nossa* resume-se numa águia enclavinhada em cima de um hemisfério assente numa haste esguia disposta



ESTANTE — Sé de Vizeu.

em voluta e repousando no chão por três pés de elegante curvatura.

A Espanha pode mencionar-se como um dos mais opulentos países em obras desta natureza: para não irmos mais longe, além das já citadas, enumerarei as duas estantes de bronze doadas por Carlos V à igreja de Laredo e as forjadas por Hernando de Arenas, da catedral de Cuenca, representando águias de asas abertas.

A da Sé de Vizeu merece atenta admiração pela forma como o artista a trabalhou com tanta realidade e esmêro: é das autênticas preciosidades do *Museu de Grão Vasco*, não tenhamos dúvida. É o tipo perfeito das estantes *aquilae*: sôbre as suas asas assentaram muitas vezes os livros dos chantres.



O MUSEU E A ARTE EM PORTUGAL

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



ESCOLHEU-SE o nome de Grão Vasco para patrono do museu vizeense, e na verdade nenhum outro aparecia que competisse com o autor do *S. Pedro* e do *Calvário*: primeiro exigia-se que fosse um artista de Vizeu, segundo que êste mesmo artista tivesse tido na história da arte portuguesa um lugar saliente. Ora Vasco Fernandes correspondia aos dois requisitos indispensáveis. Diminuiu, decerto, a fama do pintor: a sua obra focada pela crítica contemporânea, por técnicos ilustres, desceu muito do nível em que a tinham posto a tradição e a retórica nacional. Julgou-se limitada ao seu nome a autoria dos nossos melhores quadros, mas a ponderada e conscienciosa crítica de hoje veio mostrar, para nosso bem, que existiam mais e maiores artistas como Nuno Gonçalves, como essa pléiade a que pertenceu com tanto brilho o mestre Jorge Afonso.

É sempre consolador para todos nós ler as afirmações do querido Mestre Joaquim de Vasconcelos, tantas vezes referido neste trabalho, as páginas brilhantes e nacionais de José de Figueiredo, a documentação de Sousa Viterbo de inestimável alcance, e olhar com admiração a obra de Luciano Freire, incansável no restauro das maiores preciosidades picturais espalhadas por esse país fora.

Ainda pouca gente sabe o valor do que nestes últimos anos se tem publicado a tal respeito, sendo vulgar encontrar-se pessoas lidas teimosamente absorvidas no fabuloso prodígio de Grão Vasco e da sua escola. A razão é simples: a bibliografia dedicada á nossa história de arte acha-se pouco vulgarizada; as edições são raras e quando aparecem esgotam-se rapidamente; os artigos acham-se dispersos por algumas boas revistas que terminaram, tornando-se a sua consulta difícil e por vezes impossível. Necessita-se de uma concatenação vulgarizadora das doutrinas e opiniões expostas, subordinada a um verdadeiro critério didáctico, ilustrada com numerosas gravuras para a elucidação se fazer insinuantemente, sem esforço. Faltam-nos os livros para o ensino da nossa história de arte: para se estudar qualquer traço evolutivo dêste ou daquele monumento, para colher uma impressão dêste ou daquele pintor quanto

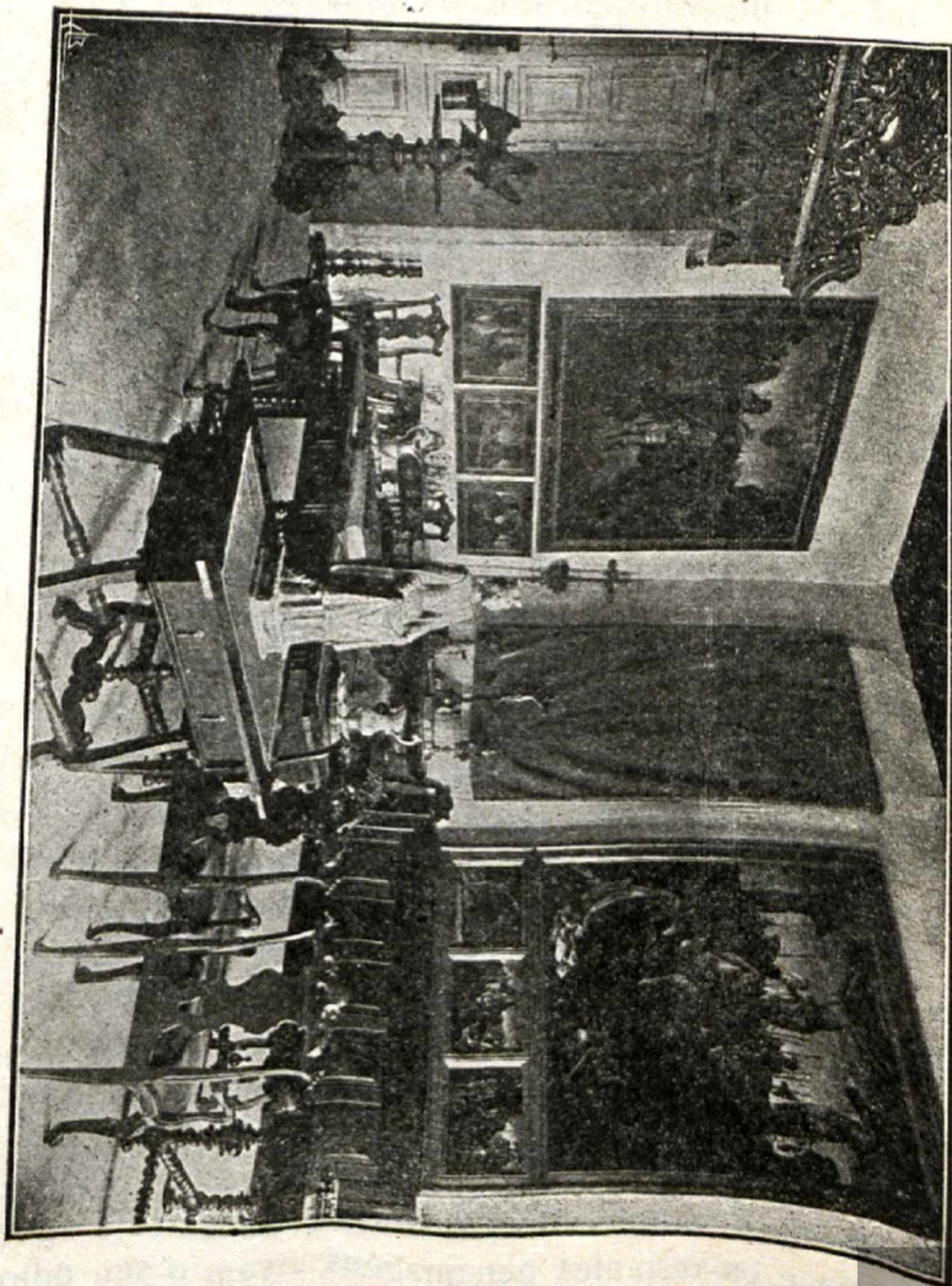
não é preciso rebuscar e sintetizar depois? E quando a documentação está longe, e quando as obras só existem centralizadas em determinado ponto onde só os estudiosos ricos podem ir?

A comparação, por exemplo, de Jorge Afonso e Grão Vasco só se compreende à vista dos quadros: então notamos diferenças enormes que as palavras de uma crítica não exprimem completamente. Essa distância foi-me revelada com uma rara lucidez por Luciano Freire na sua própria oficina da Escola das Belas Artes de Lisboa: estava lá, já com o restauro concluído, o *Calvário* de Grão Vasco. O artista do *Nuno Alvares* fez-me reparar no desenho das imagens, nas irregularidades dos perfis, recordando eu então com nitidez as faces pintadas por Jorge Afonso sobre finíssimos desenhos de mestre, com um colorido, com uma maneira superiores.

É percorrer a série dos quadros de Vizeu onde a tragédia sagrada decorre num sentimento muito justo das formas e das côres!

Mas tudo isto que se escreve hoje de Grão Vasco não tira o lugar que lhe compete na pintura portuguesa: o *Calvário* ficará sempre um grande quadro de efeitos decorativos e melodramáticos: o grupo das Santas Mulheres é cheio de tortura; no rosto do Crucificado traduz-se a agonia e os restantes personagens vivem o seu ódio

MUSEU DE GRÃO VASCO.



ao Nazareno; há ironia cruel nessa cabeça que se curva para ver melhor o dilacerar sacrílego da túnica.

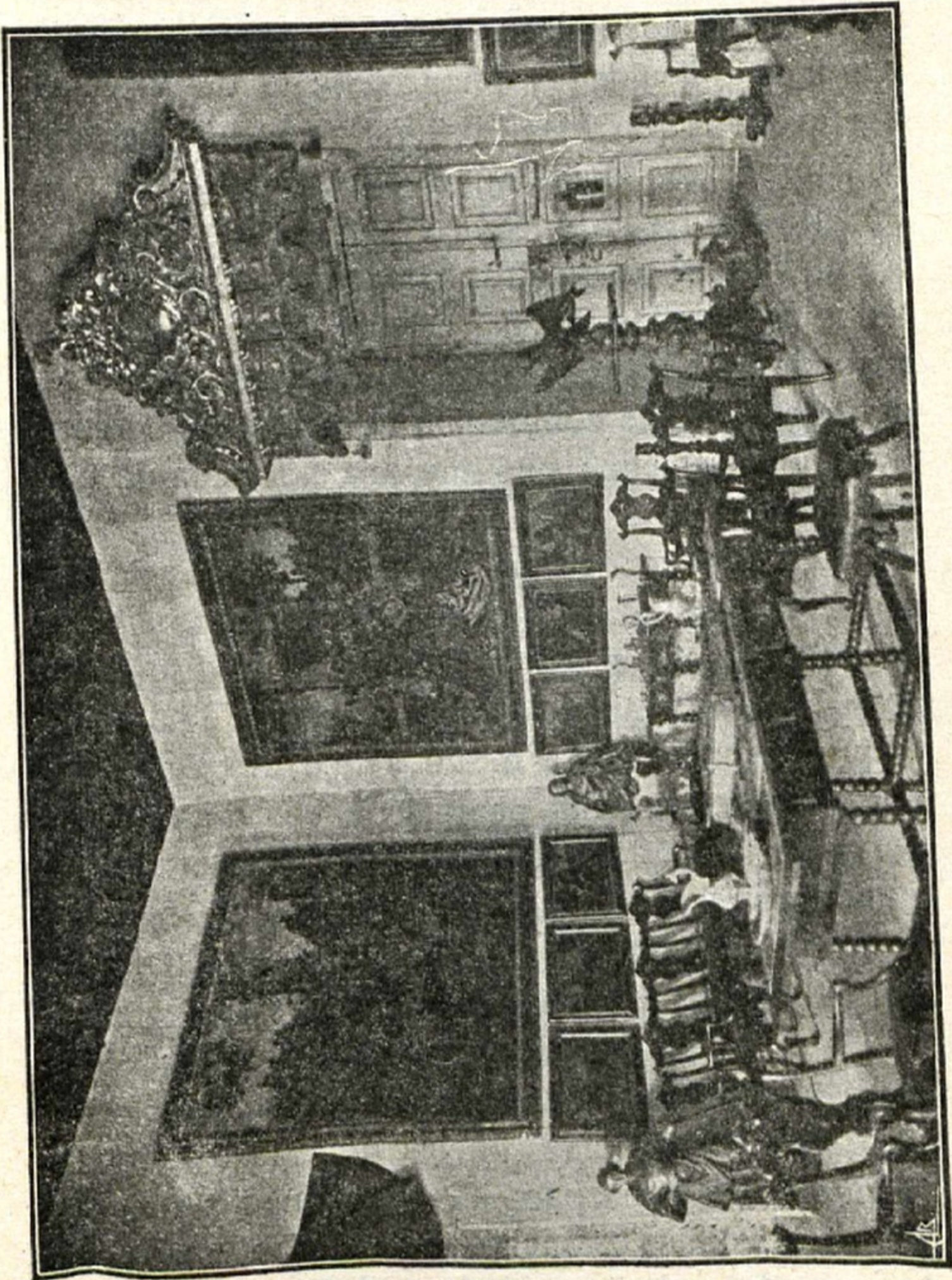
No quadro S. Pedro, deu Grão Vasco a magnanimidade do símbolo incutindo-lhe todo o brilho da renascença com a indumentária sagrada cheia de riqueza a imprimir um ar mais solene ao vulto severo do Apóstolo que abençôa mostrando aos fiéis a chave do céu.

A escôlha de Almeida Moreira para director do *Museu de Grão Vasco* assegura o bom êxito da acção educativa que êste núcleo de valores há-de exercer com proficuidade. Almeida Moreira vigia carinhosamente os quadros e objectos que estão sob a sua guarda: estima-os como se fossem seus. Ainda há pouco tempo conseguiu evitar que as tábuas da sacristia se deteriorassem, fazendo-as transportar para uma das salas do Museu onde últimamente as fui encontrar, já depois de composto e impresso o capítulo dêste estudo sôbre pintura. Êle é um dêsses poucos que vivem na adoração constante do nosso património artístico, procurando aumentar o catálogo do seu Museu com obras que permaneceram escondidas ou esquecidas na própria Sé e em outros templos. Lembro-me bem do que existia na antiga *Sala do*

*Capítulo* e comparo com que hoje lá se expõe com tanto gosto e resguardo! De ano para ano nota-se um progresso, uma vitrine a mais, um quadro melhor disposto, uma estátua com mais escolhida claridade. E oxalá possa Almeida Moreira oferecer aos quadros a luz que êles necessitam. Eu bem sei que se terá de sacrificar em parte o belo tecto da sala capitular, mas havemos de compreender que a luz lateral é deficiente e prejudicial à admiração das pinturas.

Assim como está, os visitantes obrigam-se a esperar horas próprias para olhar os quadros. Com a luz zenital, êstes podem colocar-se indifferentemente nas paredes, é claro que só até a uma certa altura para se evitar o reflexo: os efeitos mostram-se mais puros, distinguindo-se seguramente as *nuances* e os propósitos impressos pelo artista. As instalações do *Museu Nacional da Arte Antiga* servem de bom modêlo, neste caso.

Almeida Moreira reconhece que necessita de ampliar as suas salas, de as dotar com novos elementos, mas a verba que o orçamento lhe destina quási a nada chega, impondo-se com brevidade a criação de uma sociedade de Amigos do Museu que o protejam aumentando as suas colecções. Certamente as pessoas gradas de Vizeu não negarão o seu nobilíssimo auxílio a Almeida Moreira que tudo merece.



MUSEU DE GRÃO VASCO.

As instâncias superiores cumpre não descurar a existência dos museus regionais que vivem com enormes dificuldades financeiras: o de Vizeu é um deles. E por esse Portugal como não passam os museus de Coimbra, Aveiro, Évora, Mafra e Pôrto!? Em Évora encontrei pobremente instalado o seu Museu: os quadros estavam no chão encostados às paredes, e uma célebre tábua com o retrato de dois bispos, escola portuguesa, achava-se desgraçadamente confundida num montão de horríveis mamarrachos que mereciam a pena de um auto de fé.

Em Lamego existem os célebres panos de rás sugeitos à humidade que se espraia pelas paredes do velho paço episcopal. E tudo ali se dispõe ao acaso, por enquanto, sem um vislumbre de ordem, o que decerto evitará o seu actual director. Mas esta desgraça assenta na miséria das dotações, e urge que os poderes centrais se compenetrem do grande papel que está confiado à propaganda artística. Há a obrigação de percorrer este país de Norte a Sul para vigilar, para proteger!!

Deixem-me citar ainda, como exemplo de incúria, o convento das Chagas, de Lamego: que desolação ver aquelas capelas do claustro cheias de riquíssima talha para ali abandonadas a mãos grosseiras, olhar os nichos dos santos, muitos já desocupados pela voracidade antipática dos colec



cionadores bricbraquistas, dos vendilhões, que só conhecem os preços das coisas mas não lhes sentem a alma, a fisionomia evocadora dos dias que elas viveram.

Todos os esforços são poucos para a conservação do nosso património artístico, *uma das razões de ser da nossa historicidade*, da perpetuidade nacional.

O Estado, pelos seus delegados nas províncias, deverá promover junto dos Museus exposições regionais onde o folklore se revele, onde a arte, as indústrias populares possuam os seus mostruários. Trata-se de uma esplêndida obra de conjunto a que não podem ser estranhos os estabelecimentos de ensino — as Universidades: *o nacionalismo ha de entrar nas nossas escolas como um movimento espiritual e intelectual dominante e determinativo.*

Dizia Paulo Vitry que a instituição dos museus regionais, entre nós devida à República, é a única esperança da salvação dos tesouros pátrios: nunca será demais lembrar o que realizou em Coimbra esse grande e munificente Bispo-Conde que foi D. Manuel Corrêa de Bastos Pina!

Leia-se o officio dirigido por sua Ex.<sup>a</sup> ao Presidente do então Governo Provisório da República pedindo para o seu *Museu de Arte Sacra* toda a atenção do poder central. É louvável e raro tão nobre acto!



MUSEU DE GRÃO VASCO.

A voz dêste sacerdote foi das primeiras a erguer-se para a criação dos museus provinciais, e com ela a de António Augusto Gonçalves, Dr. Teixeira de Carvalho, Marques Gomes e outros que não deixaram de activamente trabalhar para a consecução de tão belo fim.

Teem sido muito atacados certos museus pela sua pobreza, mas o que nos desculpa é o facto de na própria França existirem os mesmos descuidos e esquecimentos, a ponto de Robert de la Size-ranne considerar os museus franceses da provincia autênticas prisões de arte. Maurice le Blond chama-lhes necrópoles arruinadas; e Marguillier vê neles uns cárceres onde os artistas expiam o seu infortúnio.

Eu bem sei que as colecções provinciais se encontram ameaçadas pelos maiores perigos: não falo das de Coimbra, das de Vizeu, das de Aveiro, mas das de Mafra, de Évora, de Lamego, do próprio Pôrto. Em França também se prega pela salvaguarda das obras artísticas, também existem lá museus deficientemente instalados como os de Auch, Besançon, Montbéliard.

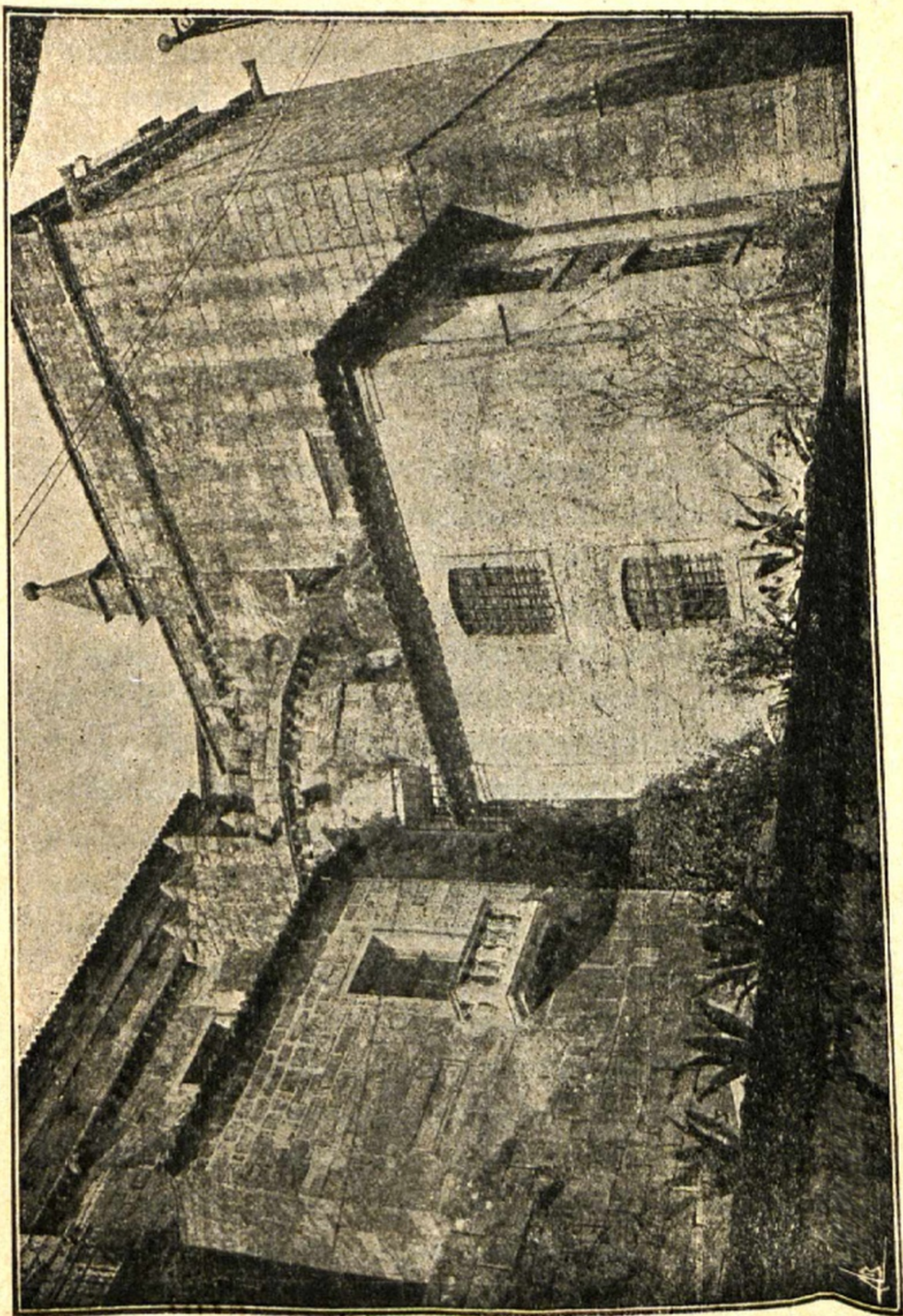
O museu de Cherburgo vivia com uma subvenção de cem francos apenas!! E o de Reims tinha as suas colecções do século XV cruelmente ameaçadas pela humidade.

Ora aos governos compete melhorar tão la-

mentável estado de coisas. Impõe-se a descentralização das actividades para que se não ordene às províncias o *sacrifício da sua personalidade*. A educação republicana cumpre criar a aristocracia espiritual, uma elite dirigente que ao lado dos interesses vitais da nação saiba manter com adorado enaltecimento o que Maignan chamou os *interesses líricos das províncias*. A hierarquia dos educadores tem de estabelecer-se guiada sempre pelos princípios *actualista* e *tradicionalista* equilibradamente aplicados em junção harmoniosa e *sempre compatível*. Entre nós, ou predomina o critério demolidor e falsamente apodado de actualista ou um regressivo tradicionalismo, mal compreendido e reaccionário.

E o que se diz relativamente aos museus diz-se para a conservação dos monumentos cuja integridade passou a ser melhor assegurada pelos benéficos decretos de 19 de Novembro de 1910 e de 26 de Maio de 1911 que reforma os serviços artísticos e arqueológicos, visando a remodelação do ensino das artes plásticas. A doutrina estabelecida pela legislação é excelente; toda a questão se resume na sua lúcida e cuidadosa observância.

Almeida Moreira viu e muito bem que a par da sua valorosa iniciativa na organização do Mu-



O «TESOURO NOVO» QUE FOI DEMOLIDO.

*seu de Grão Vasco* outra se impunha sem delongas: a *reintegração* da Sé de Vizeu. Numa das minhas visitas ao edifício lembro-me que Almeida Moreira, olhando a azáfama das obras, justificava com estas palavras de Joaquim de Vasconcelos a sua resolução: «o granito colorido pelo tempo, tostado pelo sol, beijado pelos séculos, é um documento sagrado como os nossos venerandos pergaminhos históricos.»

E fôra êste preito pela venerável Sé que o levava a desobstruir o edifício de todos os acrescentos e remendos levados a efeito por bárbaros de sentimento. E não são de agora as obstruções. A fachada sofreu uma alteração profunda, substituindo o Cabido durante a vacância de 1639 a 1671 a frontaria de estilo ogival pela que lá se vê hoje, fria e incaracterística como uma página jesuítica. Além disto, o interior do templo sofreu os seus vexames architectónicos, procurando-se ocultar a antiguidade que as suas pedras ofereciam. No *Dicionário* de Pinho Leal lê-se a propósito do mesmo Cabido: «fez nas paredes laterais da Sé três meias colunas lisas e fingidas com madeira, argamassa e cal — e para simetria mascarou também com argamassa e cal as lindíssimas colunas centrais que sustentam a abóbada e que era e são de granito com caneluras, caneluras que os trolhas bárbaramente picaram e mutilaram para

melhor lhes adaptarem a argamassa, como se viu em 1876, quando os engenheiros incumbidos pelo govêrno de restaurar os claustros e a Sé, se dispunham a limpar as ditas colunas.

Acharam-nas tão mutiladas na sua ornamentação que houveram por bem deixá-las com a mesma cal e argamassa que os venerandos cônegos em 1639 e 1671 lhes puseram.»

E não contentes com tais aperfeiçoamentos ainda se atreveram a transformar umas janelas e portas ogivais mandadas fazer no tempo de D. Diogo Ortiz de Vilhegas por outras de desenho liso e rectangular! Já Rackzinski notara não haver país que apresentasse de facto na arquitectura mais anacronismos do que o nosso, e mencionava a Sé de Vizeu onde o frontispício era por êle considerado uma *mesquinerie*.

Almeida Moreira começou por desembaraçar o edifício dos principais remendos que o deformavam, que lhe ocultavam trechos antigos: demoliu a dependência do *Tesouro Novo*, estúpido monturo encostado à capela-mór em fins do século XVIII, desafogando um absidiolo onde se encontrou uma linda janela que ha-de servir de modelo para a outra que a seu lado foi transformada num janelão rectangular de péssimo efeito. Do lado da capela de S. João, idêntico insulto fizeram levantando ali em pleno século XIX um casinho para o sa-

cristão, mas que ultimamente permanecia desabilitado. Almeida Moreira arrostou com todas as malquerenças e injustiças lançando mãos à obra reintegradora, não sem ter primeiramente consultado o *Conselho de Arte e Arqueologia* da sua circunscrição presidido pelo Dr. Teixeira de Carvalho, que aprovou com satisfação as suas propostas.

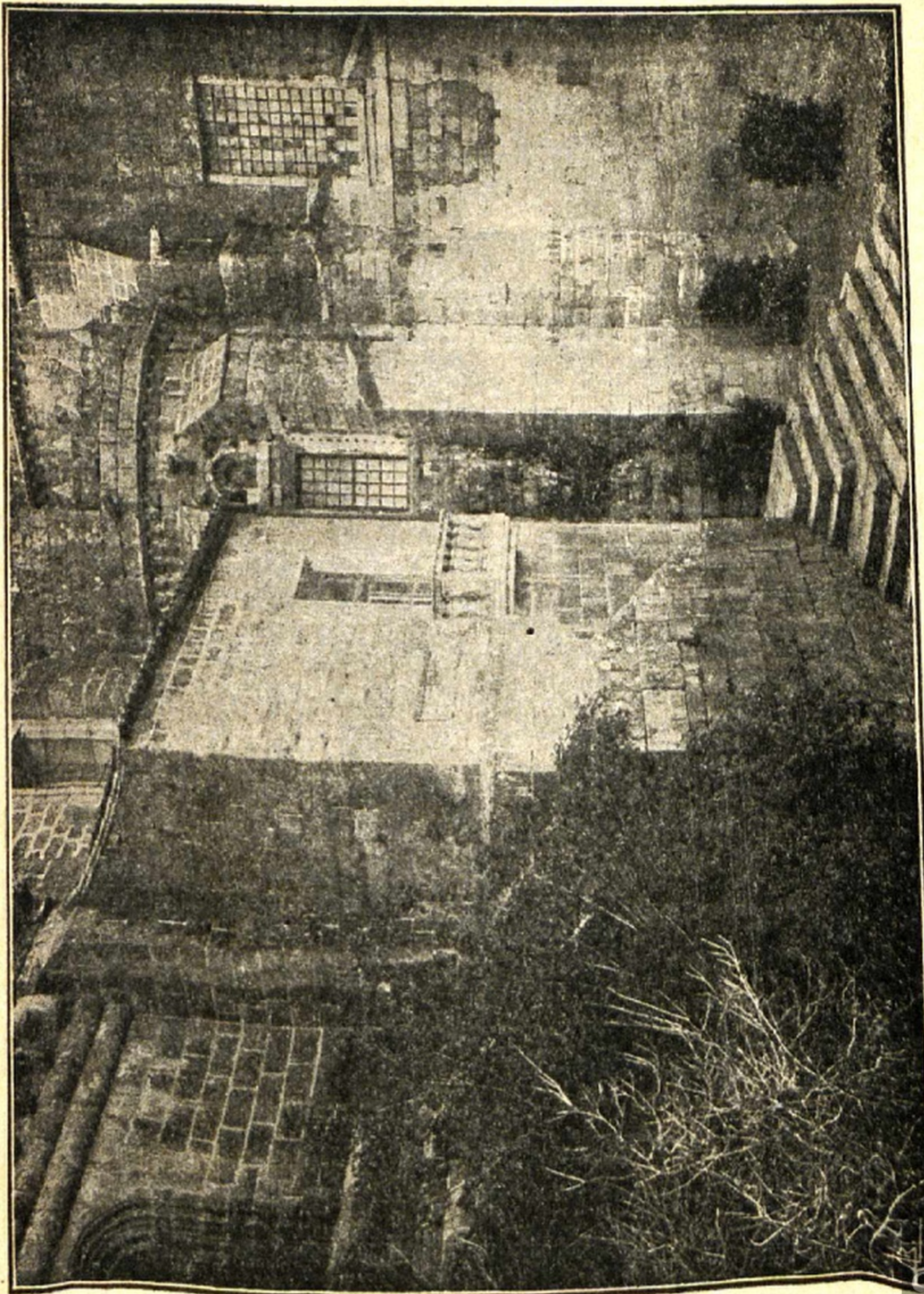
O Director do *Museu de Grão Vasco* chegou a ser rudemente apreciado pela imprensa católica, tendo eu visto uma carta no *Diário Nacional* escrita por alguém de Vizeu que não declinava o nome apodando-o de jacobino e acusando-o de actos praticados contra as pessoas representativas do culto católico em Vizeu.

A esses crentes ofendidos recomendarei que decorem estas palavras de Péladan: «Les catholiques n'ont pas le droit de s'embusquer derrière les églises pour guerroyer contre la libre pensée. C'est trop déjà que les édifices soient les innocentes victimes d'une lutte doctrinale.»

Almeida Moreira trabalhou sempre: aliviou a frontaria da Sé dos enchimentos de granito que uniam as torres ao corpo central e ainda restituiu há pouco tempo a sua primitiva forma ás janelas da *Torre do Relógio*.

A intervenção tem mesmo de fazer-se dentro dos templos classificados monumentos nacionais, evitando os desmandos estéticos que lá diária-





ASPECTO DEPOIS DA DEMOLIÇÃO DO «TESOURO NOVO».

mente se praticam nas próprias ocasiões das festividades.

Não há dúvida que corre entre nós uma era de mau gosto no que diz respeito à ornamentação das igrejas: em plena Sé Nova de Coimbra vi eu, num altar lateral de magnífica talha, uma imagem do *Coração de Jesus*, género de trabalho industrial, protegida por um sobrecéu horrível e adornada com florsinhas de papel de côres ber-rantes!

Num templo daqueles chega a ser ofensivo para a dignidade religiosa. Tristemente lamento a decadência dos ritos que dia a dia perdem o seu brilho, o seu carácter cerimonial. E com o empalidecer das antigas liturgias vem o empobrecimento da música sagrada, outrora das mais puras e elevadas: numa certa cidade de Portugal, ao levantar a Deus, já se chegou a tocar a *Valsa dos Apaches*, contando-se engraçadíssimos episódios com os cantores e executantes, reles trocatintas numa arte e num sentimento que êles, e direi mesmo os crentes, estão longe de atingir na sua beleza interior.

Diz-me Almeida Moreira indignado: como se há-de consentir que num altar esteja o *Menino Jesus* com chapéu de côco e sandálias, ou vestido à Napoleão, como êle descobriu em Vinhó? Como se há-de admitir imagens colocadas em cima de

bancos de pinho tapados ou disfarçados com paninho azul, sugíssimo?

Contou-me que estando um crucifixo mais alto do que devia ser foram-se à peanha, tiraram-na e amarraram a haste da cruz com barbantes a dois pregos espetados na base da imagem! São actos pouco respeitosos para a alta dignidade da crença que Almeida Moreira é o primeiro a respeitar.

As barbaridades não ficaram no *Tesouro Novo* na casa do sacristão, nas janelas entaipadas; foram mais além: estenderam-se aos claustros onde com pintura barata fingiram mármore; caíram colunas, besuntaram as caras dos anjos com alvaiade... E recordarei de novo que muitos dos objectos incorporados hoje no Museu permaneceram sacrilegamente abandonados na loja da lenha em Fontelo e nas arrecadações da Sé. Basta lembrar o caso dos caixotes encontrados no *Tesouro Velho* forrados de tecido de lhama de ouro e prata, o tecido dos paramentos!!

Como se pôde consentir a série de atentados de que foi vítima o quadro *Calvário*, de Grão Vasco?

Imagine-se que o rapazio crivou as tábuas de navalhadas, especialmente as figuras dos *judeus* que crucificaram o Nazareno!

Mas não é só em Vizeu, é por todo o Portugal que se ofendem ignorantemente ou por má fé, ou



IGREJA MATRIZ DE MONÇÃO  
Capela lateral onde repousa D. Vasco Marinho.

(Fot. do Autor).

cabotinismo político as obras de beleza. Basta ler o *Culto da Arte em Portugal*, de Ramalho Ortigão: passam ali barbaridades sôbre barbaridades, não se interrompendo nos tempos de hoje! Não teve certamente o escritor das *Farpas* o pezadelo de ver atacada, lapidada a sua querida Janela de Cristo! Pois vi eu os vestígios das pedradas que chegaram a atingir a figura do homem em cujas espáduas assenta a peregrina criação, homenagem altíssima ao nosso génio heróico envolvido na migração dos mares. E foi-me mostrado um grande pedregulho que também os soldados atiraram contra o marfinado pórtico de João de Castilho!

Olhei indignado parte da arcaria do claustro dos Filipes entaipada com tábuas de pinho.

Quando percorro os belos roteiros artísticos do meu querido Portugal, assisto sempre a êstes espectáculos desoladores, achando mais do que nunca razão às queixas de Ramalho: «o nosso povo porêem desaprendeu de vêr a obra artística do seu passado, e nem sequer levanta os olhos para os seus mais comunicativos monumentos, que ninguém lhe explica, que ninguém ensina a compreender e a amar.»

É triste ver como em Coimbra se mutilaram as imagens do umbroso jardim de Santa Cruz e do Convento de Santa Clara a nova; cruzeiros, como o de Leça de Balio, despedaçados... E

mais desolador é citar párocos e párocos incul-tos embelezar bárbaramente as suas igrejas, como aquele de Monção que foi tapar a elegantíssima capela da igreja matriz, onde repousa D. Vasco Marinho, com uma gruta à Senhora de Lourdes em cimento pintado a simular rochedos!!

E tanto atropêlo pode ser evitado com o re-crudescimento dos esforços que alguns raros espí-ritos do meu país fazem para enobrecer o culto do Passado, espalhando pela terra o eterno credo da beleza que ilumina as almas que as alevanta para maiores e mais santas cruzadas emancipa-doras.

*A política regionalista exaltarã as actividades provinciais, vincularã mais profundamente o ho-mem à terra. Veem de lá de fóra os exemplos mais belos, mais sugestivos: lembrarei o nome de Charles-Brun que com C. Poincot e outros amigos fundaram na França em 1900 a Federação Regio-nalista. No seu programa mínimo figuravam rei-vindicações intelectuais e económicas, tais como: criação de centros regionais, industriais e univer-sitários, gestão dos negócios da comuna pela co-muna, da região pela região, da nação pelo Estado; apropriação do ensino às necessidades regionais e locais, autonomias universitárias, desenvolvimento da iniciativa particular no domínio das sciências e das artes; liberdade de empreendimentos comunais*

e regionais, organização profissional segundo o critério regionalista.

É claro que os museus provinciais constituiriam os mais importantes núcleos de propaganda, as bases mais estáveis dos estudos de configuração e reintegração.

Sigamos a esplêndida acção de Mistral: o grande poeta fundou o *Museon Arlaten*, onde reuniu tudo o que se ligava à sua Provença: a reprodução de scenas da vida local devida a Férigoule, com figuras em tamanho natural, colecções de mobiliário, de acessórios de jogos, de indumentária; secções de pre-história, de gravuras e de fotografias. E não se limita à Provença esta como-vida admiração da terra: é em Languedoc; na Bretanha, na Normandia, na Lorena!

Podemos fazer o mesmo cá em Portugal, adoptando para a construção dos *templos das províncias* os lemas de Mistral e de Bourgault-Ducoudray, o presidente da sociedade *Canções da França*.

Da variedade regional partiremos para a unidade Pátria: todos nós, os da nova geração, caminhamos com os olhos postos no surgimento da nacionalidade, procurando na Arte o maior reflexo da alma que criou o eterno canto dos *Lusíadas*.





## NOTA

Querendo eu ilustrar êste trabalho tanto quanto possível, encontrei em Almeida Moreira, Director do *Museu de Grão Vasco*, a maior e mais cativante boa vontade: assim, por seu intermédio, consegui todas as fotografias que desejei. Empeñado também em obter a sua colaboração artística na presente obra, obtive os desenhos do pelicano e da cruz que ornão a capa.

Por tudo isto, eu lhe deixo aqui consignado o meu enorme reconhecimento.

## ERRATAS

Pag.	Linha	Em vez de...	Leia-se
27	7	restaurado, exemplo da pintura primitiva	exemplo da pintura primitiva
78	15	afulados	afusados

Muitas outras passaram, mas agora a simples leitura as corrigirá.

ACABOU DE SE IMPRIMIR  
NA TIPOGRAFIA DA « RENASCENÇA PORTUGUESA »  
RUA DOS MÁRTIRES DA LIBERDADE, 178,  
AOS 12 DE AGOSTO DE 1919.  
PORTO

