

Callipole

REVISTA DE CULTURA

N.º 17 - 2009



HENRIQUE POUSÃO (1859-2009) - 150 ANOS DO NASCIMENTO
A arte de caçar e a Casa de Bragança • Manuscritos de música teatral
do Paço de Vila Viçosa • Olaria calipolense • Estátua de D. João IV



Napolitana (imagem completa), óleo s/tela, por Henrique Pousão, Roma, 1882 – Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

Callipole

Revista de Cultura

Vila Vicosa

Callipole

Revista de Cultura

Nº 17 - 2009



Vila Viçosa

FICHA TÉCNICA

ANTIGOS DIRECTORES

Francisco Chagas (institucional – n.º 1)
Manuel Inácio Pestana (do n.º 2 ao n.º 11)

DIRECTOR

Joaquim Saial

CONSELHO DE REDACÇÃO

António Rosa
João Ruas
Joaquim Saial
Joaquim Torrinha
Licínio Lampreia
Manuel Lapão
Margarida Borrega

EDIÇÃO

Câmara Municipal de Vila Viçosa
Divisão de Serviços Sócio-Culturais
Largo D. João IV 7160-254 Vila Viçosa
Telefones:
268.889.314 – Div. SS-C
268.889.310 – Paços do Concelho
Endereço electrónico de *Callipole*:
revista.callipole@gmail.com

EXECUÇÃO GRÁFICA

A Triunfadora – Artes Gráficas, Lda.
Almada

Tiragem: 1000 ex.

Periodicidade anual (17.º ano)

Depósito Legal: 121787/98
ISSN: 0872 5225

Colaboração solicitada.

Os textos assinados são da inteira responsabilidade dos autores.

Por motivos técnicos, *Callipole* só aceita colaborações em suporte informático: disquete, CD-Rom ou via *e-mail*.

Todos os autores receberão três exemplares de *Callipole*, para além de 30 separatas do/s seu/s texto/s, caso este/s ocupe/m pelo menos 8 páginas da revista.

SOLICITA-SE PERMUTA
SE RUEGA EL CAMBIO
EXCHANGE WANTED
ON DEMANDE L'ECHANGE
MAN BITTET UM AUSTAUCH

CAPA

- *Napolitana* (pormenor), óleo s/tela, por Henrique Pousão, Roma, 1882 – Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.
- *Pelourinho*, desenho de Henrique Pousão, feito em Vila Viçosa. Aqui, em reprodução do *Occidente* de 11.Setembro.1881, gravura de J. R. Christino.

PRESIDENTES DA CÂMARA MUNICIPAL

Manuel João Fontainhas Condenado (em funções, durante a feitura da revista)

Luís Filipe Braguez Caldeirinha Roma (actual, com mandato resultante das eleições autárquicas de 11.Outubro.2009).

Índice

Nota de abertura

<i>Joaquim António Mourão Viegas</i>	9
--	---

Para começar...

<i>O Director</i>	11
-------------------------	----

Tempo de História

Julumânya / Juromenha – Memórias do período hispano-árabe (713-1230)	15
<i>António Rei</i>	

Elementos para a história do associativismo dos negros em Portugal: a Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Elvas	23
<i>Jorge Fonseca</i>	

A arte de caçar e a Casa de Bragança – Prática secular	41
<i>Tiago Salgueiro</i>	

Posesión de la tierra y luchas campesinas en Alentejo y Extremadura durante la Edad Contemporánea	55
<i>Moisés Cayetano Rosado (Espanha)</i>	

Tempo de Artes & Letras

ARQUITECTURA

A obra da capela-mor dos Agostinhos de Vila Viçosa e os seus mestres	69
<i>Miguel Soromenho</i>	

ESTATUÁRIA

10 notícias sobre a estátua a D. João IV, em Vila Viçosa, no "Diário de Notícias" de New Bedford, Massachussets, Estados Unidos da América (1938-1941)	77
<i>Joaquim Saial</i>	

Francisco Franco, estátua equestre a D. João IV	83
<i>Manuela Gonçalves</i>	

MÚSICA

- Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa – A ligação brasileira ... 101
David Cranmer

OLARIA

- Olaria calipolense 119
Joaquim Torrinha

BIBLIOFILIA

- D. Manuel II – Uma homenagem, no centenário da sua coroação 131
Ana Rita Anão Aurélio Ramos

CONTO

TRÊS HISTÓRIAS

- Um emprego acertado 137
Ferro, prata e ouro 138
Piduca, o galo barítono 139
Joaquim Saial

Tempo de Henrique Pousão

- Conversas no Museu – *Esperando o Sucesso*, uma pintura de Henrique Pousão 147
Vitor Silva

- Henrique Pousão – Entre o Porto e Vila Viçosa,
a atribulada história de um monumento 161
Joaquim Saial

Tempo de Fotografia

- Ode marítima 169
José Manuel Julião

- Janelas 175
Adelino Chapa

- Budapeste 181
Joaquim Saial

Tempo de Poesia

LIRA VÁRIA

- Páscoa 191
Debaixo da ponte 192

Lá vai Lisboa	193
<i>Catarina Camões</i>	
Na pegada da neblina	194
Rasto	195
Tarde azul	196
Pele	197
Pátio das laranjas	198
Corpo da terra	199
<i>Luís Filipe Maçarico</i>	
Alas	200
Essência	201
Despedida	202
<i>Maria de Fátima Donoso Gómez (Espanha)</i>	
Trinidad de lo sagrado	203
<i>António Escudero Rios (Espanha)</i>	
LIRA CALIPOLENSE	
Em vão	207
Brisas de Setembro	208
Anseio	209
<i>Leolinda Trindade</i>	
Tempo Vário	
Subsídios para o estudo do imaginário popular em Santana de Cambas	213
<i>Luís Filipe Maçarico</i>	
O regresso da abetarda... será possível?	227
<i>Joaquim Miguel Palla Lizardo</i>	
Leonildo Mendonça e Costa e a promoção do turismo em Portugal	231
<i>Elói de Figueiredo Ribeiro</i>	
Fantasia grátis e imaginação à venda	237
<i>Carlos Aurélio</i>	
La cuestión judía – Entrevista a Fernando Carbonell	247
<i>Antonio Escudero Rios (Espanha)</i>	

Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa – O desenrolar da Mensagem ao longo da História	255
<i>Texto colectivo, da responsabilidade das confrarias de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa</i>	
Vila Viçosa de há meio século, em dois artigos do "Diário Popular"	265
Os nossos colaboradores	271
14 normas mínimas de edição de escrita para publicação em <i>Callipole</i>	277

NOTA DE ABERTURA

Com um distanciamento temporal da urgência da notícia que impõe uma publicação diária ou semanal, o número 17 da Revista de Cultura *Callipole* retoma a sua periodicidade regular a um ritmo anual, que como é sobejamente conhecido coincide habitualmente com a última semana de Novembro.

Há dezassete anos tinha início a primeira edição de *Callipole*, concebida como um projecto editorial que ambiciona dar expressão escrita à voz de autores locais, nacionais e estrangeiros, assim como a temas em torno de Vila Viçosa, no sentido de difundir ideias e factos relativos à orientação do pensamento, da arte, da história e das letras, tendo em consideração a inovação exigida pela paisagem cultural.

O projecto *Callipole* agrupa, desde 1993, treze publicações que cobrem amplo espaço temático, configurando os seus conteúdos um mosaico plural, heterogéneo e enriquecedor da criação cultural, desprovido de fronteiras ideológicas, científicas ou geográficas, que converte a difusão da cultura num repto constante.

Por isso, hoje, a dezassete anos de distância, podemos olhar para trás com recíproca satisfação e, ao mesmo tempo, vislumbrar com optimismo e humilde determinação os reptos do futuro. É gratificante constatar que o número fundador da revista *Callipole* foi o primeiro de uma longa série que configura um projecto com raízes em Vila Viçosa e que continua a fazer caminho, fortalecido por uma espécie de elo feito de textos qualificados e de conteúdos especializados nos distintos sectores da cultura.

O notável acervo das contribuições que fazem parte da presente edição da Revista *Callipole* permite afirmar que os nossos autores nos oferecem de novo um leque de conteúdos temáticos, variados e de grande qualidade. Aos colaboradores habituais, acrescentam-se mais uma vez alguns nomes de gente nova que, com a sua dedicação, competência e generosidade, dão lustre à edição número 17. Trata-se, pois, de desejável simbiose entre uma colaboração de incidência regular e um meritório rejuvenescimento, conseguindo a Revista ao longo do tempo manter a maior parte dos seus colaboradores nacionais e estrangeiros e cooptar novos elementos.

Sendo o objectivo primordial de *Callipole* a difusão de trabalhos que incidam sobre a vertente local, propósito de esperar numa Revista de Cultura com origens em Vila Viçosa, é natural que o mesmo se reflecta, em primeiro lugar, na divulgação das obras de autores calipolenses, que a edição número 17 espelha de forma inequívoca. Por outro lado, se a edição anterior de *Callipole* foi testemunha de vários acontecimentos marcantes da vida local, com especial relevância para a efeméride do I Centenário do Regicídio do Rei D. Carlos e do Príncipe Herdeiro, D. Luís Filipe, esta edição continua a abrir portas à divulgação dos quadros vencedores do Prémio de Pintura Henrique Pousão e apresenta textos sobre o ilustre pintor calipolense e proeminente figura da arte do século XIX, que no ano de 2009 assinala os 150 anos do seu nascimento.

Pretendo, também, que esta Nota de Abertura seja um momento celebratório da concertação de competências, do reconhecimento das colaborações e dos laços que nos ajudaram a crescer e a renovar um projecto de natureza eminentemente cultural. Por isso, quero expressar uma palavra de apreço e gratidão a todos aqueles que, de um modo ou de outro, contribuíram para dar continuidade ao projecto *Callipole* e que com o seu trabalho tornaram possível a edição do número 17 da Revista. Ao Director e ao Conselho de Redacção, aos generosos colaboradores, aos leitores, calipolenses e de outras origens, desejáveis companheiros de caminhada e principais destinatários do nosso labor, expresso os meus sinceros agradecimentos e público reconhecimento. Estou absolutamente convicto de que o melhor património da Revista *Callipole* são os seus colaboradores e os seus leitores.

O VEREADOR DO PELOURO DA CULTURA
Joaquim António Mourão Viegas

PARA COMEÇAR...

Como sempre, no último fim-de-semana de Novembro, sai mais um número de *Callipole*. Desta feita o 17, retomando a cor original de capa – que a gráfica que fez a 16 (com a qual apenas trabalhámos nesse número) não soube preservar e que a antiga, agora reassumindo a publicação, recuperou.

Apresentam-se 21 autores aos leitores, alguns com mais que uma participação, em conjunto de textos que obedece à senda de há muito perseguida: enfoque privilegiado em Vila Viçosa mas também um olhar para outras direcções, de modo que a revista não seja apenas aborrecida coisa de sítio e se abra a diversos horizontes, próximos ou longínquos, geográficos, de temas e de ideias. E que temos? Ora vejamos: de memórias do período hispano-árabe, na Juromenha vizinha e estimada, passamos a outra que tal, Elvas, em lembrança de pouco conhecido associativismo de escravos negros, caçamos com os Bragança, duques e reis, e centramo-nos nas lutas camponesas que se processaram na Idade Contemporânea na Península Ibérica. Satisfeitos com a História, passamos às Artes que, como se sabe, também têm historial: ficamos a par de desconhecidas plantas arquitectónicas da capela-mor dos Agostinhos, damos salto de poucos metros e vemos a estátua de D. João IV, observamos manuscritos de música teatral no Paço Ducal, deparamo-nos com rico manancial da olaria calipolense, regressamos ao palácio, onde veremos livros adquiridos e estimados com carinho paternal pelo nosso erudito último monarca, e depois atiramo-nos a três contos variados, um dos quais alusivo a operático galináceo, ilhéu e viajante. Entretanto lembramo-nos de homenagear o pintor Henrique Pousão, que ele bem o merece, na passagem dos 150 anos da sua morte. Mas como não nos contentamos apenas com a História e as Artes, passamos à Fotografia... artística, em forma de rio e barcos, janelas e de luxuosa cidade da Europa central. Poesia, há a suficiente, para nos fazer sonhar, e um Tempo Vário, de facto variado: admiramos as tradições do povo de Santana de Cambas, perguntamo-nos se a abetarda poderá voltar em força à natureza, reflectimos sobre a obra de um promotor do turismo português, fantasiámos sobre a acção da televisão e da publicidade, entrevistamos filósofo espanhol sobre a questão judaica, passamos em revista a figura de N.^a Sr.^a da Conceição e a sua Mensagem e acabamos em beleza, num regresso ao passado relativamente recente de Vila Viçosa, quase vendo plantar as laranjeiras da avenida, quase vendo colocar os primeiros tijolos do Cine-Teatro, num tempo em que se apanhava a camioneta da carreira para Lisboa (ou dela se descia) em... Borba.

Callipole manteve colaboradores, recuperou antigos e encontrou oito novos. Que a revista nunca esteve encravada com falta de cooperantes, nem os tem em excesso, num saudável equilíbrio que se reflecte no facto de na altura de fechar os números não lhe faltar material nem ter de se preocupar com sobras. Um ou outro colaborador que não cumpre a promessa de entrega, acaba substituído por alguém logo procurado no naipe de contactos do director ou de membros do Conselho de Redacção – e se ainda assim isso não for possível, o director inventa algo para colmatar as falhas, recorrendo a produtos seus ou de outra natureza. Porque para isso também ele tem servido...

E de Director se falando, vem o actual apresentar as despedidas aos leitores, que já o fez ao anterior senhor presidente da Câmara Municipal, em carta de demissão, na hora própria, a um ano da feitura da *Callipole* 18, como era desejável boa atitude. Poderá assim o Município encon-

trar com toda a tranquilidade um substituto à altura dos pergaminhos daquela que é a principal interessada em ter novo guia, terceiro da ordem. Ora quando a pessoa que escreve estas palavras nunca deu mostras de querer abandonar o barco, perguntar-se-ão os mais desconfiados que terá motivado tal atitude. É muito simples de responder, a questão: trata-se apenas da simbiose entre cansaço/desgaste e necessidade absoluta de realizar o mais depressa possível importante tarefa académica algo atrasada e dois ou três livros que estão em meio. É que cada número de *Callipole* começa todos os anos em finais de Maio e só se considera acabado no dia de lançamento, no término de Novembro. Seis meses, portanto, de trabalho duro, complexo e minucioso que compreende recepção dos artigos e imagens, logo se concretizando primeira revisão dos textos, sua normalização, pré-maquetagem, impressão integral de todo o miolo e passagem a CD. Feito isto e levado o material a gráfica, esta começa os trabalhos de composição, findos os quais devolve todo o texto ao Director, já com aspecto próximo do final. É conduzida por ele uma segunda revisão em que, em geral, se detecta mais ou menos meio milhão de gralhas e outras desconformidades. Vai então o Director para a tipografia onde durante um dia, por vezes dois, esses problemas são remediados, um a um, em trabalho de pareceria entre ele e o profissional gráfico. Feita nova impressão, ainda há lugar a terceira vistoria onde os últimos arranjos são introduzidos. Está a partir daí pronta a revista para as máquinas. Não falámos de numerosa correspondência trocada entre o Director e os colaboradores e a Câmara Municipal, não falámos dos trabalhos da capa, não falámos de todo um sem-fim de preocupações que avançam pelas férias de Verão e que têm absorvido o Director desde que a partir do n.º 12 (2004) pegou na *Callipole*. E que ocuparam 36 meses da sua vida, três anos de intensa dedicação intelectual, totalmente gratuita, de que não se arrepende nem um pouco, mas que já chegam. Afinal de contas, tudo tem um fim... embora a porta fique aberta para quando o próximo director ou o seguinte fizer o mesmo que o que agora sai... Que reste para a história da revista este ter despachado 1884 páginas, 293 temas (entre textos, poesias e conjuntos de fotos) e 529 fotografias, das quais 280 a cores e deixar um legado de 60 colaboradores...

Cumprir dizer que a Câmara Municipal foi inexcusável de atenções, através dos seus funcionários e autarcas, tanto para a revista como para o Director, Conselho de Redacção e colaboradores. E todos estes retribuíram essa galhardia de tratamento, oferecendo-lhe um produto que a engrandece e hoje é uma das suas melhores imagens de marca. Nunca houve uma atitude reprovável por parte de quem financiava a revista; pelo contrário, existiram sempre palavras de estima, gratidão e incentivo que se expressaram, por exemplo, nas cerimónias de lançamento, pouco habituais em situações similares, na dignidade que o Município lhes imprimiu.

Aos colegas do Conselho de Redacção e aos colaboradores (muitos deles, amigos de longos anos), rasgado agradecimento e elogio, por terem contribuído (sem remuneração, sublinhe-se relativamente a eles, também) com o seu esforço investigativo ou inspiracional para a qualidade que só um espírito retorcido poderá negar a esta revista.

Digamos, por fim, que *Callipole*, produto barato (a CMVV só paga os trabalhos de composição e impressão) mas extremamente prestigiante, deve por isso mesmo ser sempre acarinhado, mude ou não a composição política da equipa dirigente municipal. O esforço que deu a tanta gente fazer dezassete números, assim o requer e, cremos, assim se fará até muito para além do 100...

O Director

Tempo de História



Julumânia / Juromenha – Memórias do período hispano-árabe (713-1230)

António Rei

1. INTRODUÇÃO

Juromenha foi, sempre, uma fortaleza de grande valor estratégico, na defesa da linha do Guadiana.

É sintomático, portanto, que, mesmo durante o período hispano-árabe, a maior parte das referências a este castelo seja proveniente dos períodos conturbados e conflituosos e não daqueles em que predominou a paz; o seu papel tornava-se mais importante quando a argumentação da força substituía a força da argumentação.

De qualquer forma, pretendemos neste trabalho fazer um ponto de situação relativamente a Juromenha, trazendo ao conhecimento geral a figura de um letrado hispano-árabe do século XI d.C., natural de Juromenha.

2. A CHEGADA DO ISLÃO

A chegada do Islão a estas paragens ter-se-á dado entre 93 h./712 d.C. (ano da rendição de Mérida) e 95 h./714 d.C. (ano da capitulação de Évora), atendendo à localização de Juromenha que se situa praticamente a meio caminho entre estas duas cidades¹.

Não se sabe se teria existido anteriormente, neste local, uma outra estrutura militar. Sabendo-se no entanto que terão existido outras es-

truturas, tudo aponta para que ao menos aí tivesse existido uma igreja, isto a partir dos elementos estruturais visigóticos que se encontram incorporados numa das torres do castelo e dos quais o principal é um *pé-de-altar*².

Com castelo ou sem ele, esta região viveu entre aquelas datas e os últimos anos do século VIII em paz, e com uma autonomia pactuada entre as elites locais moçárabes e as autoridades islâmicas. Tal facto ocorreu devido à inexistência de resistência armada ante as novas forças islâmicas em presença.

3. JUROMENHA E AS AUTONOMIAS MULADIS

Apenas a partir do século III h. / IX d.C., mais precisamente na segunda metade dessa centúria, quando eclodiram as chamadas "*revoltas muladis*", esta região começou a originar notícias que acabaram por aparecer nos textos árabes, falando concretamente da fortaleza de Juromenha.

A razão que levou a tais notícias foi a cada vez maior contestação social protagonizada pelos *muladis* e que acabou, mais tarde, por conduzir à autonomia política de grande parte do Gharb al-Andalus, o qual foi repartido e governado por várias dinastias de senhores *muladis* durante cerca de seis décadas, entre 868 e 930.

¹ V. estas datas e respectivo conjunto de factos a eles relativos em REI, António. "Cronologia do Gharb al-Andalus", in www.fcsh.unl/iem/cronologias.

² V. CORREIA, Fernando Branco e PICARD, Christophe. "Intervenção Arqueológica no Castelo de Juromenha. Primeiros resultados", in *Arqueologia Medieval* 1 (1992), Mértola/Porto, ed. CAM/Afrontamento, pp. 71-91.

Mas, quem eram os *muladí*s? Eram os neo-muçulmanos de origem romano-visigoda, e que estavam sendo relegados, na estrutura social islâmica, para situações mais ou menos marginais a despeito de serem numericamente maioritários e de, como tal, contribuírem decisivamente para a vivência social e para a pujança económica de al-Andalus.

Começara a haver sinais de contestação já na década de 20 do século IX, em Mérida³, e foi a partir da década de 60 que, significativamente naquela mesma cidade, se constata o surgimento dos movimentos de autonomia.

Essas autonomias, na zona ocidental da Península, prolongaram-se entre 257/868 e 318/930⁴, e o seu principal esteio foi a dinastia *muladí* dos *Banū Marwān al-Jilliqī*, que se assenhoreou directamente de uma vasta área do ocidente peninsular e também, indirectamente, ao estender o seu poder ou protecção sobre vários senhores que lhes reconheciam a autoridade. Entre uma e outra, era um espaço que cobriria o espaço aproximado do actual sul de Portugal entre a Serra da Estrela e o mar a sul e ainda uma boa parte da actual Extremadura espanhola.

Durante todo esse período a autoridade do Emir de Córdova pouco mais seria que nominal, reduzindo-se à simples menção formal do nome do Emir nas orações de sexta-feira, o dia santo da semana entre os muçulmanos.

O mais famoso da família dos *Banū Marwān* foi o primeiro Senhor, e também fundador de Badajoz, 'Abd al-Rahmān ibn Marwān al-Jilliqī, o qual fora o primeiro encabeçar a contestação aberta à autoridade do Emir cordovês.

Era, pode dizer-se, uma quase tradição familiar, pois ele era filho do governador *muladí* de Mérida na década de 30, quando começaram as primeiras contestações.

Em Badajoz assentará a sua dinastia e o seu poder, que se prolongarão ambas até aos finais do primeiro terço do século X⁵.

Será nesta fase de rebelião e de autonomia *muladí* que surgirá, pela primeira vez, uma referência a Juromenha.

Entre os partidários da primeira hora de Ibn Marwān al-Jilliqī esteve um outro *muladí*, chamado Makhūl ibn 'Umar, e em relação ao qual se sabe ter sido senhor de Juromenha, entre 257 h./868 d.C. e 262 h./875 d.C.⁶. Não se sabe se ele também seria originário desta mesma região, mas é possível que o fosse.

O protagonismo castrense de Juromenha durante a fase de rebelião, sob o domínio de Makhūl, terá atingido o seu ponto alto no ano de 261 h./874 d.C.

Nesse ano, esta fortaleza foi entendida como tratando-se do foco principal da revolta e o local onde se reuniam mais rebeldes. Essa concentração aconteceu após o regresso de Sa'dūn al-Shurumbāqī, outro chefe *muladí*, quando este último, vindo das zonas de fronteira do Norte cristão, onde se tinha refugiado, se acolheu a esta mesma fortaleza, junto de Makhūl ibn 'Umar.

A leitura, por parte de alguns partidários do poder cordovês, da importância estratégica de Juromenha dentro da rebelião no Ocidente peninsular, fez com que o Emir Muhammad I, de Córdova, ao deslocar-se com o seu exército em direcção ao Ocidente, no intuito de acabar com

3. ÁLVAREZ, Maria Angeles Pérez. *Fuentes Arabes de Extremadura*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 139-141.

4. *Idem*, p. 193.

5. *Ibidem*. Sobre todo este período, sobre os Banū Marwān e os seus "vassallos", ver ainda SIDARUS Adel. "O Alentejo durante a Grande Dissidência Luso-Muçulmana do Século IX/X", *Actas do Encontro Regional de História «Nós e a História»*, Universidade de Évora, 1990, pp. 31-43; IDEM, "A Armaia de Ibn Maruán - Marvão", *Ibn Maruán*, n.º 1, Câmara Municipal de Marvão, 1991, pp.13-26; IDEM, "Um Texto Árabe do Século X relativo à nova Fundação de Évora e aos Movimentos Muladí e Berbere no Ocidente Andaluz", *A Cidade de Évora*, n.ºs 71-76, ed. Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, pp. 7-37.

6. IBN HAYYÁN, *Al-Muqtabis*, ed. Makkí, Beirute, 1973, pp. 321-2; 344-8; 355 e 357ss.

a revolta, tivesse querido atacar primeiramente Juromenha e não Alanje (*Qal'at al-Hansh* > Fortaleza da Serpente), uma outra fortaleza próxima de Badajoz, e onde então se encontrava 'Abd al-Rahmân ibn Marwân e alguns dos seus seguidores mais próximos.

Só após insistências dos seus conselheiros militares, que precisamente temeriam o número de homens acolhidos em Juromenha, é que o Emir desistiu daquele primeiro desíderato e acabou indo cercar Alanje, por ser esta considerada uma praça mais acessível do que Juromenha⁷.

Após 262 h./875 d.C., com o desaparecimento de Makhûl ibn 'Umar⁸, estes territórios passaram a integrar os domínios dos Banu Marwân. Desde esse momento as praças de Juromenha e Terena não mais deixarão de estar associadas a Badajoz, como praças do seu anel defensivo, até à "Reconquista" cristã.

Apenas em 318 h./930 d.C., 'Abd al-Rahmân III, o primeiro monarca de Córdoba que usou o título de Califa, e que como tal se intitulou *al-Nâsir li Dîni-llâh* (*O Protector Vitorioso da Religião Divina*), acabou por submeter finalmente o último senhor autónomo de Badajoz e dessa forma deu fim a estas autonomias e à dinastia dos Banû Marwân⁹.

4. JUROMENHA DURANTE O CALIFADO

Depois disto, esta região durante cerca 80 anos, até 400 h./1009 d.C., passou por um período de paz interna, como aliás todo o al-Andalus.

Em 337 h./948 d.C. o viajante e geógrafo oriental Ibn Hawqal, que viajou pela Península Ibérica, referiu Juromenha na sua obra *Kitâb Sûrat al-Ard*, (*Livro da Imagem da Terra*) situando-a a sete dias de viagem desde Santarém, a dois de Aviz, a um de Elvas e a dois de Badajoz¹⁰.

É muito interessante e bastante significativa esta referência a Juromenha que nos refere a sua importância geográfica, viária e eventualmente estratégica (esta última muito possivelmente conquistada durante o anterior período *muladi*), e enquanto uma das fortalezas do aro defensivo de Badajoz, pois aquele viajante, que é entendido como tendo sido um possível espião dos Fatímidas do Cairo¹¹, foi o único geógrafo que a referiu num contexto não-bélico, desde então até aos meados do séc. VII h./XIII d.C.

A partir de 400 h./1009 d.C. instala-se em al-Andalus a desordem (*al-fitna al-kubrâ*): o Califado entra em colapso e a unidade territorial perde-se, havendo a desintegração do espaço antes submetido ao Califa, em inúmeros pequenos estados, dependentes de senhores locais e/ou regionais, e que ficaram conhecidos como os "reinos de taifas"¹².

5. JUROMENHA NA TAIFA DE BADAJOZ SOB OS ALMORÁVIDAS

O Reino de Taifa de Badajoz, onde reinou a dinastia dos Banû I-Aftas, dominou grande parte do Ocidente Peninsular e Juromenha fez par-

⁷ *Idem*, pp. 349-350.

⁸ IBN HAYYÂN, *Al-Muqtabis*, ed. Makki, pp. 372-373.

⁹ IDEM, *Al-Muqtabis V*, ed. Chalmeta, Madrid/Rabat, 1979, pp. 271-272; trad. espanhola M.^a Jesús Viguera e F. Corriente, *Crónica del Califa Abd al-Rahman III*, Saragoça, 1981, p. 205.

¹⁰ IBN HAWQAL, *Kitâb Sûrat al-Ard*, ed. J. H. Kramers, *BGA II*, Leyden, E. J. Brill, 1967, p. 115; trad. espanhola M.^a José Romany Suay, *Configuración del Mundo*, Valência, 1971, pp. 15 e 68.

¹¹ MIQUEL, André. "Ibn Hawkal", *Encyclopédie de l'Islam*, 2.^a ed. (E. I.2), Leyden-Paris, Brill-Maisonneuve, 1960ss, t. III, pp. 810-811.

¹² Sobre as Taifas, ver D. J. WASSERSTEIN, "Mulûk al-Tawâ'if -II", E.I.2, t. VII, pp. 552-555.

te desse reino¹³. Durante as Taifas, Juromenha defendeu Badajoz dos ataques dos exércitos da Taifa de Sevilha, em 442 e 43 h./1050-1 d.C.¹⁴. E anos mais tarde, em 461 e 62/1068-69, terá tido também participação castrense, na luta fratricida que envolveu dois irmãos, Yahyá e 'Umar, que disputavam o trono que fora de seu pai, e que dominavam respectivamente Badajoz e Évora, as duas principais cidades do reino¹⁵.

Esse reino durou até 489 h./1095 d.C., quando os Almorávidas (movimento reformista berbere vindo do Norte de África que se assenhoreou de al-Andalus) terminaram com os vários reinos e unificaram o espaço islâmico peninsular, transformando-o numa região dependente do seu império norte-africano. O último rei de Badajoz e os seus filhos foram executados pelos almorávidas naquele mesmo ano¹⁶.

6. JUROMENHA NAS SEGUNDAS TAIFAS E SOB OS ALMÓADAS

No final do período almorávida, já em meados do século VI h./ XII d.C., começam na Penin-

sula a fazer-se sentir sintomas de instabilidade social. É a partir do ocidente peninsular que vai deflagrar e expandir-se a revolta contra os Almorávidas. Essa revolta *sui generis* será chefiada por um chefe *sufi* (místico muçulmano) originário de Silves, chamado Ahmad ibn Qāsi¹⁷.

Um dos partidários iniciais daquele Ibn Qāsi, chamado Abû Muhammad Sidray ibn Wazîr, senhor de Évora, veio mais tarde a abandoná-lo, e a constituir o seu próprio domínio, conquistando, em 541 h./1145 d.C., a cidade de Badajoz e seu espaço envolvente, no qual estava, naturalmente, integrada a povoação fortificada de Juromenha¹⁸.

Este domínio sobre Badajoz e zonas circunvizinhas por parte de Ibn Wazîr prolongou-se apenas até 543 h./1147 d.C., quando Muhammad ibn 'Alî ibn al-Hajjâm, se alçou com o poder nesta cidade e região. E aí se manteve até a 547 h./1151 d.C.¹⁹.

Entre 547 h./1151 d.C. e 552 h./1156 d.C., os Almóadas, novo movimento reformista religioso vindo do Magrebe, iniciaram uma nova reunificação político-militar do espaço islâmico Peninsular²⁰.

Mas em 564 h./1167 d.C., com a chamada "Reconquista" já a sul do Tejo, e cerca de um

13 Sobre a Taifa de Badajoz: TERRÓN ALBARRAN, Manuel. *El Solar de los Aftasidas*, Badajoz, 1971; IDEM, "Aproximación a la Prosopografía del Reino Taifa de Badajoz: las Badajoz", 1971; IDEM, "Aproximación a la Prosopografía del Reino Taifa de Badajoz: las Fronteras y el Territorio", *Bataliús I*, Madrid, Letrúmero, 1996, p. 233-256; PACHECO PANIAGUA, Juan António. "La Taifa de Badajoz en los Geógrafos Árabes", *Bataliús I*, pp. 201-207; E. LÉVI-PROVENÇAL, "Aftasides (Banû I-Aftas)", E.I.2, t. I, pp. 249-250; H. R. IDRIS, "Les Aftasides de Badajoz", *Al-Andalus XXX* (1965), pp. 277-290. Embora não directamente tratando a dinastia dos Aftasidas, v. ainda o recente estudo de REI, António. "Os Rostos do Poder na Lisboa das Taifas (1009-1093). Novas leituras", in *Lisboa Medieval. Os Rostos da Cidade*, ed. Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 60-70.

14 Sobre os conflitos entre os Banû 'Abbâd, de Sevilha, e os Banû al-Aftas, de Badajoz, cf. E. LÉVI-PROVENÇAL, "Aftasides (Banû I-Aftas)", E.I.2, t. I, pp. 249-250; IDEM, "Abbâdides (Banû 'Abbâd)", E.I.2, t. I, pp. 5-7; H. R. IDRIS, "Les Aftasides de Badajoz", *Al-Andalus XXX* (1965), pp. 277-290; COELHO, A. Borges. *Portugal na Espanha Árabe*, 2.^a ed., 2 vols., vol. 2, ed. Caminho, Lisboa, 1989, pp. 213-214; REI, António. "Os Rostos do Poder na Lisboa das Taifas (1009-1093). Novas leituras", in *Lisboa Medieval. Os Rostos da Cidade*, ed. Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 60-70.

15 Cf. n.º anterior, especialmente as três últimas obras.

16 *Ibidem*: E.I.2, p. 250; IDRIS, p. 289; REI, António. "Os Rostos do Poder na Lisboa das Taifas (1009-1093). Novas leituras", in *Lisboa Medieval. Os Rostos da Cidade*, ed. Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 60-70.

17 Sobre Ibn Qāsi, ver SIDARUS, Adel. "Novas Perspectivas sobre o Gharb al-Andalus no tempo de D. Afonso Henriques", *Actas do 2.º Congresso Histórico de Guimarães*, Câmara Municipal de Guimarães / Universidade do Minho, 1997, pp. 247-268. Cf. a Bibliografia e o Quadro Cronológico no final do estudo.

18 Sobre os Banû Wazîr, ver KHAWLĪ, Abdallah. "La famille des Banû Wazîr dans le Garb d'al-Andalus aux XII^e et XIII^e siècles", *Arqueologia Medieval* n.º 5, ed. CAM/Afrontamento, Mértola/Porto, 1997, pp. 103-115.

19 *Idem*, p. 107.

20 COELHO, A. Borges. *Portugal na Espanha Árabe*, vol. 2, p. 41.

ano ou dois depois da tomada de Évora, Geraldo, o Sem-Pavor, conquista pela primeira vez Juromenha para as armas cristãs²¹.

Três anos mais tarde, em 567 h./1170 d.C., o governador almóada de Sevilha, Sayyid Abū Sa'īd, reconquista Juromenha para as armas islâmicas, mas resolve arrasar esta fortaleza, antes de regressar a Sevilha²². A posterior reconstrução, caso não tenha sido antes, poderá ter ocorrido por alturas das investidas no Gharb levadas a cabo pelo califa almóada Abū Ya'qūb Yūsuf durante os anos de 582 e 83 h./1184 e 85 d.C.²³.

A doação *a priori* da fortaleza de Juromenha à Ordem de Évora-Avis por D. Sancho I, apenas dois anos depois destas investidas, em 585 h./1187 d.C.²⁴, não estará desligada desta reactivação militar.

7. JUROMENHA, RIBAT DE FRONTEIRA

Juromenha, constituía-se a partir deste período, como uma clara fortaleza de fronteira, onde se sediou um *ribāt* (ou arrábida) vem a tornar-se numa *zāwiya* (azóia), nome de local cuja defesa está entregue a muçulmanos vo-

luntários que repartem o seu tempo entre as actividades bélicas e as práticas espirituais²⁵.

Shaykh al-Akbar Ibn al-'Arabī, o maior e mais famoso dos místicos do Islão, e que também era de origem peninsular, mais precisamente de Múrcia, nas suas obras *Rûh al-Quds* e *Durrât al-Fakhirat* deixou referido o nome de um *sufi* que veio para a guerra na fronteira em finais do século VI h./XII d.C ou inícios do VI h./XIII d.C., para o castelo de Juromenha.

Aqui esteve na guerra, e aqui terá morrido mártir (*shahid*), conseguindo o seu desiderato. Chamava-se Abū-l-'Abbās Ahmad ibn Hammam, também conhecido como ash-Shaqqâq. Esta notícia é atribuível ao ano de 600 h./1203 d.C.²⁶.

É possível que alguns, senão todos, os edifícios tipo *qubba* que existem no actual concelho do Alandroal, onde já foram inventariados sete, possam ter tido a sua origem durante este último período, em que as preocupações espirituais e militares iam a par. Teriam assim uma dupla função, num caso, de natureza espiritual, funcionariam como retiros; noutro, pela sua posição estratégica, eram, por vezes, também excelentes postos de vigia e de controlo viário²⁷.

21 Sobre Geraldo o Sem-Pavor, ver o mais recente estudo sobre esta figura polémica de chefe militar de fronteira, de PEREIRA, Armando de Sousa. *Geraldo Sem Pavor. Um guerreiro de fronteira entre cristãos de muçulmanos*, c. 1162-1176, ed. Fronteira do Caos, Porto, 2008; ver os títulos da respectiva Bibliografia, em especial LAPIEDRA, Eva. "Giraldo Sem Pavor, Alfonso Enriquez y los Almohades", *Bataliús*, I, pp.147-158.

22 LOPES, David. "O Cid Português - Geraldo Sempavor", *Revista Portuguesa de História*, I (1940), pp. 93-111.

23 COELHO, A. Borges. *Portugal na Espanha Árabe*, vol. 2, p. 41.

24 Doação *a priori*, pois ocorreu 43 anos antes de ser conquistada. Sobre esta doação ver AZEVEDO, Ruy Pinto de. *Os Primórdios da Ordem Militar de Évora*, Separata do *Boletim da Junta Distrital de Évora*, n.º 8, 1969, pp. 3-20.

25 Sobre locais, no espaço português, que serviram como arrábidas ou azóias, ver GONÇALVES, José Pires. "As «Arrábidas» de Mértola e Juromenha", *Anais da Academia Portuguesa de História*, 2.ª série, vol. 27 (1981), pp. 9-40; e REI, António. "O Castelo de Valongo - Estudos Métrico-Construtivo e Histórico-Espacial", *A Cidade de Évora* n.º 5, 2.ª série, Câmara Municipal de Évora, no prelo.

26 IBN AL-ARABÍ. *Rûh al-Quds wa Durrât al-Fakhirat*, trad. R.W.Austin, trad. franc. R. Deladrière, Paris, Sindbad, 1979, pp. 140-141.

27 Sobre as *qubba*'s e as problemáticas que envolvem os edifícios de tipo religioso com origem ou influência islâmica, ver: GONÇALVES, José Pires. *A Cuba de Monsaraz*, Separata de *A Cidade de Évora* n.º 47 (1964), pp. 9-27; IDEM, "Um monumento árabe no arrabalde de Alcântara", *Palavra* (1979), pp. 5 e 7; IDEM, "As 'Arrábidas' de Mértola e Juromenha", *Anais da Academia Portuguesa de História*, II série, vol. 27 (1981), pp. 9-40; IDEM, "Um Oratório Muçulmano do Tipo Morábito no Termo de Terena", *Palavra* n.º 193 (1983), pp. 1 e 13-16; BORGES, Artur Goulart de Melo. "As *Kubbas* Alentejanas. Monumentos de origem ou influência muçulmana no Distrito de Évora", *Actas do Congresso sobre o Alentejo*, Beja, Associação de Municípios do Distrito de Beja, 1985, vol. I, pp.98-109; CARRETEIRO, Rui. "*Cubas* - no Alentejo - Trabalho de Levantamento no Distrito de Évora; concelhos de Alandroal, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Mourão, Portel e Viana do Alentejo", III vols., Universidade de Évora, 1997, Trabalho Final do Curso de História (Património Cultural), policopiado, vol. I - levantamento topográfico e tipológico; vols. II e III - levantamento fotográfico.

Em 628 h./1230 d.C., dá-se a segunda e última conquista de Juromenha, no reinado de Sancho II, o Capelo²⁸.

8. JUROMENHA E A CULTURA LETRADA HISPANO-ÁRABE

A cultura erudita islamo-árabe em al-Andalus não floresceu apenas, nem foi monopólio exclusivo dos grandes centros urbanos, como Córdova, Sevilha ou Granada.

Mesmo em cidades de tamanho médio, como por exemplo, para o espaço hoje portugueses, Silves, Beja, Évora, Lisboa e Santarém, houve uma significativa presença cultural²⁹.

Mas essa dinâmica foi tão poderosa que mesmo algumas pequenas localidades não escaparam a ela, antes nela se integraram e também nelas surgiram vultos das letras hispano-árabes.

Temos neste último caso a própria Juromenha, que pouco mais seria que uma fortaleza guarnecendo a linha do médio Guadiana. Pois também aí foi detectada a presença de um letrado *andalusi*, dela natural.

Esta presença constata-se na antologia literária de Ibn Sa'íd, *al-Mughrib fi hulâ al-Maghrib*, e vai ser esta a nossa fonte principal³⁰.

Há uma muito recente tradução parcial es-

panhola daquela obra e respectivo estudo complementar, da parte do *al-Mughrib* respeitante ao "Reino de Badajoz", espaço em que Juromenha e Terena apareciam integradas, levada a cabo por Maria Jesus Viguera, da Universidade Complutense de Madrid.

A investigadora, no entanto, limitou-se exclusivamente ao texto de Ibn Sa'íd, não tendo explorado, no relativo às informações de cariz prosopográfico, as referências subsidiárias que aparecem indicadas no respectivo aparato crítico da edição que usou³¹, e que é a mesma que temos entre mãos.

8. 1. ABŪ ZAKARIYA MUHAMMAD IBN ZAKĪ AL-JULLUMĀNĪ JUROMENHA > LISBOA > TOLEDO > LISBOA (SÉCS. V H. / XI D.C.)

Sabe-se muito pouco sobre este poeta de Juromenha, pois toda a informação que existe sobre ele provém unicamente da obra *Al-Mushib* de al-Hijārī, entretanto perdida³², informação de que Ibn Sa'íd foi o depositário. Mais nenhuma fonte árabe nos fala dele.

Abū Zakariya Muhammad ibn Zakī al-Jullumānī ostenta na sua *nisba*³³ a referência clara ao seu lugar de origem: al-Jullumānī ou seja "o de Jullumāniya > o de Juromenha".

28 COELHO, A. Borges. *Portugal na Espanha Árabe*, vol. 2, p. 42.

29 ALVES, Adalberto. *O Meu Coração é Árabe*, 2.ª ed., Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, p. 22.

30 Ibn Sa'íd, *al-Mughrib fi hulâ al-Maghrib*, 2 vols., ed. Shawqī Dayf, Cairo, Dār al-Maaref, 1964, Juromenha > p. 378. Já explorámos esta mesma fonte árabe, em vários trabalhos sobre esta região (REI, A. "Terena, 1230-1482. Questões topográficas e toponímicas", *Callipole* n.ºs 7-8 (2000), ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 13-21; Idem, "Os Castelos entre o Odiálicuz e o Odiana (713-1298)", *Actas dos Colóquios «Castelo do Alandroal - VII Séculos, 1298/1998»*, Junta de Freguesia de N.ª Sr.ª da Conceição do Alandroal, 2001, pp. 9-22; Idem, "Os Riba de Vizela, Senhores de Terena (1259-1312)", *Callipole* n.º 9 (2001), ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 13-22; Idem, "A fronteira no Sudoeste Peninsular (1234-1242) - novas visões da «Reconquista» a partir do «al-Mughrib...» de Ibn Sa'íd de Granada", *Arqueologia Medieval* n.º 8 (2003), Mértola/Porto, ed. CAM/Afrontamento, pp. 29-41; Idem, "As Revoltas Mudéjares no «Algarbe» ibérico em meados do século XIII e a divisa dos Nasridas de Granada na zona do Médio Guadiana", *Callipole* n.ºs 10-11 (2002-03), ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 19-26), mas já publicámos também, e de forma integral, o relativo a todo o espaço português, v. REI, António. "O «Gharb al-Andalus» em dois geógrafos árabes dos séculos VII/XIII: Yāqūt al-Hamāwī e Ibn Sa'íd al-Maghribī", *Medievalista on line*, ano 1, n.º 1 (2005) IEM / FCSH - UNL, 22 pp. (> www.fchsh.unl.pt/iem/medievalista/PDF).

31 VIGUERA, Maria Jesús. "El «Reino» de Badajoz en el *Mughrib* de Ibn Sa'íd", *Bataliús II - Nuevos estudios sobre el Reino Taifa*, ed. Letrúmero, Madrid, 1999, pp. 225-248.

32 Sobre este autor e sobre a sua obra desaparecida, cf. BOIGUES, Francisco Pons. *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos arábigo-españoles*, 2.ª ed., ed. Philo Press, Amsterdão, 1972 (1.ª ed., Madrid, 1898), pp. 221-223.

33 *Nisba*: "adjectivo patronímico ou de procedência", cf. CORRIENTE, Federico. *Diccionario Árabe-Español*, 2.ª ed., ed. Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1986, p. 756.

Foi, em algum momento da sua vida estabelecido em Lisboa, tendo esta cidade passado a ser o seu local de residência. Não o seria de forma permanente, pois tratava-se de um poeta errante que percorreu diversas regiões da Península, aliás como muitos outros poetas *andalusis* deste período, que deambulavam de corte em corte, em busca de protecção da parte de um monarca generoso.

Assim, sobrevivia, conseguindo o seu sustento através da poesia que compunha e dedicava aos poderosos, principalmente os monarcas.

Escreveu uma *qasida* (um dos géneros clássicos da poesia árabe) dedicada a Abû-l-Hassan Yahyâ *al-Ma'mûn*, soberano de Toledo que reinou entre 1043 e 1075³⁴.

É possível, portanto, que Abû Zakariya tenha residido, em algum momento, do reinado deste monarca, na cidade de Toledo, e que te-

nhá buscado a protecção do mesmo *al-Ma'mûn*, através daquele poema laudatório.

Desconhecem-se quer a data do seu nascimento de Abû Zakariya quer a do seu falecimento. A única informação cronológica que nos ajuda a situar a sua vida é aquele poema oferecido ao dito monarca que reinou entre aquelas datas.

No entanto, a partir das datas atrás referidas, as dos limites de reinado de *al-Ma'mûn*, as únicas que se conhecem para se tentar situar a sua existência, aventamos que a mesma terá decorrido aproximadamente entre 1030 e 1090. De qualquer forma, a sua vida terá, no entanto, decorrido seguramente no século V h./XI d.C.

Podemos concluir, dizendo que, apesar da dimensão modesta da povoação de Juromenha de então, as luzes da cultura hispano-árabe também cintilaram entre o Lucefece e o Guadiana.

³⁴ ARIÉ, Rachel. "Espanña Musulmana (Siglos VIII-XV)", *Historia de España* dir. M. Tuñon de Lara, ed. Labor, Barcelona, 1984, p. 504.



Elementos para a história do associativismo dos negros em Portugal: a Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Elvas

Jorge Fonseca

Neste artigo prosseguimos as várias abordagens feitas ao estudo das irmandades e confrarias de negros no sul de Portugal, umas inseridas em livros e artigos dedicados à história dos escravos¹ e outras objecto de trabalhos específicos sobre essas associações². A confraria do Rosário de Elvas já é conhecida, mencionada que foi por autores como António Brásio, A. C. de C. M. Saunders e Rui Rosado Vieira³, tendo sido por nós igualmente referida⁴. O que deu lugar ao presente trabalho foi o recente conhecimento do arquivo da Igreja de S. Domingos da cidade raiana (onde a confraria de negros funcionou), ainda sem organização, constituído por um conjunto numeroso de livros, datados entre os séculos XVI e XX, procedentes de duas associações religiosas constituídas no antigo convento dominicano: a da Ordem Terceira de S. Domingos e a de Nossa Senhora do Rosário, esta subdividida durante mais de um século também em duas, uma designada dos Pretos e outra dos Brancos. Da segunda restam hoje 43 livros: 9 da Confraria

de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos, outros 9 da Confraria de N.ª Sr.ª do Rosário dos Brancos e 25 posteriores à unificação de ambas numa só confraria. Estes documentos, até agora inéditos, com excepção de dois⁵, esclarecem-nos sobre aspectos significativos da história e das características da confraria desconhecidos ou não abordados, que ajudam a compreender melhor o fenómeno do associativismo negro no país.

Como realçámos já em artigos publicados nesta revista, a população negra que viveu em Portugal na época moderna teve origem no tráfico de escravos que, do século XV ao XVIII, encheu o reino de mão-de-obra deportada do litoral sub-sariano, a qual se veio juntar à população cativa já nele existente, branca, de proveniência norte-africana e das costas do Mediterrâneo oriental. A permanente introdução, ao longo de três séculos, de nativos da África central e do sul veio alterar a composição da população cativa do país, tornando-a maioritariamente negra.

1 FONSECA, Jorge. *Os escravos em Évora no século XVI*, ed. Câmara Municipal, Évora, 1997, pp. 109-112; *Escravos no sul de Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, ed. Vulgata, Lisboa, 2002, p. 211-223; *Escravos e senhores na Lisboa quinhentista* (Tese de doutoramento policopiada), Lisboa, Universidade Nova, 2008, pp. 595-624; "Escravos em Vila Viçosa", *Callipole*, n.º 5/6, Vila Viçosa, ed. Câmara Municipal, 1997/98, pp. 37 e 44.

2 FONSECA, Jorge. "Os negros de Faro e a confraria de N.ª Sr.ª do Rosário", *Anais do Município de Faro*, v. XXXI-XXXII, Faro, ed. Câmara Municipal, 2001-2002, pp. 113-131; "Para a história dos escravos e negros no Alentejo: a Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário de Arraiolos (Séculos XVII-XVIII)", *Almansor* (2.ª Série), n.º 3, Montemor-o-Novo, ed. Câmara Municipal, 2004, pp. 245-263.

3 BRÁSIO, António. *Os pretos em Portugal*, ed. Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1944, p. 103; A. C. de C. M. Saunders, *História social dos escravos e libertos negros em Portugal (1441-1555)*, IN-CM, Lisboa, 1994, pp. 205, 218 e 243; VIEIRA, Rui Rosado. *Centros urbanos no Alentejo fronteiriço. Campo Maior, Elvas e Olivença*, ed. Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 83-86.

4 FONSECA, Jorge. *Escravos no sul de Portugal*, pp. 216-218.

5 Arquivo da Igreja de S. Domingos de Elvas (AISD), *Livro das eleições dos mordomos de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos - 1656-1712* e *Livro das Receitas da Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos*, com início em 1688, utilizados por Rui Rosado Vieira na obra referida.

Por outro lado, a prática corrente de os senhores de escravos libertarem parte deles, gratuitamente ou contra o pagamento do seu valor, levou a que se constituísse uma população negra de libertos e respectivos descendentes. No seu conjunto, os negros escravos e libertos, assim como os mulatos originados no seu cruzamento com a população branca, constituíram uma parte não negligenciável dos habitantes do país, variável de região para região, com predomínio para as do sul, sobretudo a orla costeira (Lisboa e Algarve), mas também o interior alentejano. Nestas, os escravos, libertos e descendentes de negros devem ter constituído entre 5 a 10% da população no século XVI, com tendência para o decréscimo daí em diante, desempenhando uma grande variedade de funções, da agro-pecuária ao comércio de rua e aos ofícios industriais e também nos transportes e serviços.

A entrada de negros - maioritariamente livres, mas também escravos - em associações de base cristã e com fins religiosos como as irmandades e confrarias era motivada da parte deles pela necessidade de porem fim à “*desestruturação cultural e emocional*” resultante da saída das suas terras de origem⁶, integrando-se nos valores e instituições dominantes na sociedade de acolhimento. Da parte desta, o apoio a essa adesão tinha por fim evitar as consequências do desenraizamento dessa minoria potencialmente hostil aos seus valores e interesses, fornecendo-lhe um quadro institucional e cultural que simultaneamente a pudesse motivar e assimilar. O historiador brasileiro Caio Boschi chamou “*sincretismo planejado*”⁷ a esse conjunto de regras e práticas, de base eu-

ropeia mas que incorporava elementos de origem africana, que condicionava o acesso dos negros à organização social estabelecida. Sem a sua existência, como afirmou, eles cairiam num estado “*de anomia social*”⁸. Tratou-se, na verdade, do resultado da natural interacção de duas diferentes tradições que a sociedade europeia, ou seja, a dos senhores, aceitou na medida em que não colidia com os seus fundamentos e objectivos, pelo contrário, podia ser mesmo um factor do seu reforço.

As associações de negros constituíram-se em Portugal sobretudo, embora não exclusivamente, sob a égide do Rosário de Nossa Senhora, cujo culto foi difundido na Europa pela ordem de S. Domingos e deu entrada em Portugal no século XV. A causa principal dessa preferência foi a abertura das confrarias do Rosário a todo o tipo de aderentes, “*homens, mulheres, grandes, pequenos, pobres, ricos, velhos, moços, livres, escravos, eclesiásticos e seculares e também os defuntos*”, como as descreveu o teólogo dominicano Frei Nicolau Dias, em 1573⁹. Essa permeabilidade opunha-se ao exclusivismo e elitismo da maior parte das confrarias, que eram vedadas a quem fosse “*de nação infecta*”, como os cristãos novos, os mouriscos e os negros. Por isso, foi sobretudo em conventos dessa ordem e sob a invocação de N.ª Sr.ª do Rosário que se desenvolveu o movimento associativo das comunidades negras em Portugal.

Essas confrarias eram, em algumas terras, mistas de brancos e negros, provavelmente confrarias de brancos para as quais, com o aumento da população negra, os africanos e seus descendentes foram entrando. Em muitos ca-

6 CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das mandingas: religiosidade negra e Inquisição portuguesa no Antigo Regime* (Tese polic.), Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2000, p. 132.

7 BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*, citado por Daniela Calainho em *Metrópole das mandingas*, p. 130.

8 BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*, ed. Ática, S. Paulo, 1986, p. 155.

9 DIAS, Frei Nicolau. *Livro do Rosário de Nossa Senhora*, ed. Biblioteca Nacional de Lisboa, 1982, p. 45.

10 LAHON, Didier. *Eslavage et confréries noires au Portugal durant l'ancien Regime (1441-1830)*, v. II, Paris, EHESS, 2001 (Tese polic.), pp. 479-480.

sos, elas mantiveram-se sempre com carácter misto; noutros, o convívio deve-se ter tornado difícil, devido aos preconceitos dos brancos e à resistência dos negros, levando à formação, dentro das mesmas igrejas, de confrarias separadas para cada grupo racial. Mas também pode ter sucedido que surgissem logo separadas desde o início, com base em iniciativas autónomas. Como o estudo destas associações é ainda muito incompleto não sabemos qual dos dois tipos foi predominante, embora pareça ter predominado o primeiro, de que se conhecem os exemplos de Arraiolos, Beja, Faro e Montemor-o-Novo, embora muitos outros pudesse ter havido. O segundo, característico de terras populosas e com grande dinamismo social como Elvas, Évora e Lisboa, abrangeu também pequenas localidades como Alcácer do Sal, Aldeia Galega (hoje Montijo), Ferreira do Alentejo, Messejana e Vila Viçosa. Por isso, a separação ou não em associações diferentes deve ter sido condicionada sobretudo por conjunturas locais, embora a maior dimensão das terras pudesse ter favorecido a separação.

Acontece, no entanto, que algumas das confrarias designadas de Pretos eram também, na realidade, mistas pois, ao conhecem-se os registos dos seus confrades, nos raros casos em que existem, conclui-se que uma grande parte deles era formada por brancos, das mais variadas categorias sociais. A essa conclusão chegara já Didier Lahon ao comparar com a *Irmandade dos Homens Pretos (...) com o título Jesus, Maria, José*, erecta no convento lisboeta de S. Francisco, pois no período de que se conhecem registos (1735 a 1856), os brancos formaram quase metade

(40,7%) dos associados¹⁰. Essa presença era igualmente vulgar no Brasil¹¹. Como veremos, era também o que se passava em Elvas, o que obriga a formular seriamente a hipótese, como já o fez o citado historiador¹², de ser isso o que ocorreria com grande parte das associações congêneres denominadas de Pretos.

Vejamus então o que o arquivo da referida igreja elvense nos permite saber da confraria denominada de negros. Tudo leva a crer que esta antecedeu a dos brancos. A principal fonte para tal conclusão é o *Tombo da Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos sita no convento de S. Domingos desta cidade de Elvas*, de 1651¹³. Neste livro mandaram os mordomos tombar as "*escrituras (...) importantes à fazenda da dita senhora*" (anteriores a essa data), que andavam soltas e facilmente se podiam perder. Obtiveram para isso licença real, entregando a tarefa a um dos tabeliães das notas da cidade, o que confere autenticidade às transcrições realizadas. Ora, do tomo constam escrituras de 1562 e de 1581 relativas à compra de foros em azeite destinados a manter "*a lâmpada de N.ª Sr.ª do Rosário da Confraria dos Pretos*"¹⁴ e "*a lâmpada da Confraria dos Pretos de N.ª Sr.ª do Rosário*"¹⁵. Os registos continuaram, depois disso, até 1706. Daqui se tem que concluir ser a associação anterior àquela primeira data.

Segundo outro códice do mesmo arquivo, o *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário situada no convento de S. Domingos da cidade de Elvas*, a 25 de Março de 1590 foi constituída uma associação com esse nome por um conjunto de membros destacados da sociedade local, como Pêro Caldeirão, Pêro

11 SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão. A Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*, Companhia Editora Nacional, S. Paulo, 1976, pp. 130-131.

12 LAHON, Didier. *Ob. cit.*, v. II, p. 501.

13 AISD, Tomo [sic] da *Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos sita no convento de Sam Domingos desta cidade d Elvas donde esta a fazenda que tem Nossa Sr.ª (...)*, f. 2.

14 *Idem*, f. 12 v.-10.2.1562.

15 *Idem*, f. 4-16.10.1581.

Nunes Reimão, Gabriel Pires Reimão e João da Gama Palha, reunidos no capítulo do mosteiro com "muita parte da nobreza" da cidade e "alguns do povo" e na presença do prior Frei Domingos da Vitória¹⁶. De acordo com os estatutos então aprovados a irmandade teria 150 irmãos, "da imitação do Rosário" (tantos quantas as contas do Rosário) e 63 irmãs, "como a coroa de Nossa Senhora".

A iniciativa deve ter tido a intenção de criar um espaço para o culto do Rosário pela população branca ou mesmo uma irmandade única que viesse a absorver aquela de que os pretos já dispunham. Esta última hipótese, a ter existido, não teve êxito, porque a partir de 1607 a mesma já aparece referida no mesmo livro como *Confraria de N.ª Sr.ª do Rosário dos Brancos*. Era formada por pessoas de condições bastante diversas, umas da nobreza local (certamente proprietários de terras), clérigos, lavradores e advogados mas também por artesãos, comerciantes e criados¹⁷. Os dirigentes, escolhidos em reunião no capítulo do mosteiro entre irmãos de primeira condição (nobres) e de segunda, eram o juiz, o escrivão e o tesoureiro, um mordomo para substituir o juiz na sua ausência, mais quatro mordomos de segunda condição para gerirem a confraria e pedirem esmolas pela cidade.

Voltando à confraria dos negros, uma das melhores fontes para a sua caracterização social é o *Livro de assentos dos irmãos*, referente à segunda metade do século XVII¹⁸ e que regista as entradas dos respectivos associados e a quota (ou *esmola*) que os mesmos se comprometiam a pagar. Alguns deles são referidos como escravos ou, então, como pretos, baços ou pardos forros. Outros têm apenas menção

do nome e, em muitos casos, da profissão. Há pessoas de praticamente todos os níveis sociais: artesãos, lavradores, numerosos militares (abundantes numa praça de guerra da importância de Elvas), padres, licenciados e freiras dos mosteiros da cidade, assim como detentores de cargos elevados da administração régia, do exército e da hierarquia eclesiástica. Podem-se apontar como exemplos vários cônegos e um arcediogo da Sé, gente aparentemente da nobreza, como D. Inácio Pereira de Aragão e dois corregedores da comarca, Manuel Becudo de Mendonça e o Dr. Julião de Moura Negrão. Em 1665 houve uma adesão em bloco, pois o comissário-geral da cavalaria Bernardo de Faria, que já era irmão "desta Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos", inscreveu também "as pessoas de sua casa e companhia" que incluíram a sua sogra, D. Mariana, o seu filho D. Francisco, um alferes, um furriel, 44 soldados e o ferrador da mesma¹⁹.

Os escravos e negros forros eram aparentemente uma reduzida minoria. Se considerarmos apenas o período de 1675 a 1683, os escravos e os pretos, baços e pardos forros, de ambos os sexos, constituíam só 7,14% do total dos inscritos, ou seja, 80 em 1119. Dado o cuidado de, nesses casos, a sua cor ou condição cativa ser mencionada, parece-nos provável que os restantes fossem brancos ou mistos já muito claros, pois se tratava de uma associação alegadamente de negros e não haveria qualquer restrição à menção da cor dos não brancos. Mas é sempre possível que tivesse havido negligência nesse pormenor, embora só excepcionalmente e não de forma generalizada.

16 AISD, *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário situada no convento de S. Domingos da cidade d'Elvas na era de mil e quinhentos e noventa anos*, f. 4.

17 *Idem*, f. 11.

18 AISD, *Livro de assentos dos irmãos - 1656-1696*.

19 *Idem*, f. 65.

Sendo assim do que se tratava era de uma irmandade de negros apadrinhada e tutelada pelos brancos, pois estes tinham nela um peso avassalador. Há exemplos de escravos que foram inscritos como irmãos pelos respectivos senhores, como Luís Pegado, que em 1675 entrou por iniciativa do dono, Estêvão Pegado de Valadares²⁰ e o mesmo se deve ter passado com os quatro cativos *charamelas* do governador João Furtado de Mendonça, que entraram todos juntos e se comprometeram "a festejar com a *charamela* na festa do Santo Jubileu", provavelmente por decisão do senhor²¹. Outro dono interessado na confraria dos negros foi Afonso Garro de Botafogo, dono de Manuel de Botafogo. Este nada pagou pela sua adesão em 1680 "por seu senhor haver mandado vir a Bula do Jubileu que Sua Santidade concedeu a esta Irmandade"²². Esta atitude de patrocínio notou-se também noutros locais, como em Vila Viçosa, da parte dos duques de Bragança em relação aos seus escravos, cujas festas anuais em honra da padroeira custearam magnificamente²³. Era também vulgar no Brasil, onde muitos senhores apoiavam judicialmente as

pretensões das irmandades de negros contra os párocos e consideravam ponto de honra conferir o maior brilhantismo às cerimónias em que participavam os seus escravos²⁴.

Havia um claro favorecimento da agremiação da parte da elite elvense e da população em geral. É provável que a iniciativa da sua fundação tivesse partido da comunidade negra mas que, com o decurso do tempo e por não terem sido colocadas restrições à entrada de ninguém, acabasse por ser considerada como mais uma das confrarias disponíveis para os elvenses se associarem no culto à mãe de Cristo, tendo-se subvertido a intenção inicial. Talvez não tenha sequer havido intenção de os brancos controlarem a associação, dado o reduzido número de escravos e negros da cidade e não constituírem eles qualquer perigo para a ordem social vigente. Esse domínio deve ter decorrido, simplesmente, do predomínio numérico dos brancos e da inferior posição da gente de cor.

Observemos os escravos e negros forros que foram irmãos de N.^a Sr.^a do Rosário de 1675 a 1683:

**ESCRAVOS E NEGROS INSCRITOS COMO IRMÃOS DA IRMANDADE DE
N.^a SR.^a DO ROSÁRIO DOS PRETOS (1675-1677)**

Nome	Condição	Cor/ actividade	Dono	Ano
Luís Pegado	Escravo		Estêvão Pegado de Vasconcelos	1675
António Raposo	Livre	Homem baço		1675
Felonia de Gôngora	Escrava		Diogo de Gôngora	1675
João de Góis	Livre	Preto, curtidor		1675
Maria de Góis	Livre	Filha do anterior		1675

20 Idem, f. 178.

21 Idem, f. 204 v.

22 Idem, f. 241 v.

23 FONSECA, Jorge. "Os escravos de D Teodósio I, duque de Bragança", *Callipole*, n.º 13, Vila Viçosa, ed. Câmara Municipal, 2005, pp. 43-53.

24 BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário*, Juiz de Fora, UFJF, 2005, p. 74.

José de Melo	Escravo		Martim Mendes de Vasconcelos	1675
Maria da Cruz	Escrava		"	1675
Maria Mexia do Rosário	Escrava		Pêro Mexia Foito	1675
João Dias da Graça	Escravo		João Sardinha Brissos	1676
Maria Martins	Livre	Filha de Francisco Martins, homem baço		1676
Domingos Vasconcelos	Escravo		Martim Mendes de Vasconcelos	1676
Maria do Rosário	Livre	Preta da casa de André Sequeira		1676
Luis Gonçalves	Escravo		Rui Vaz de Sequeira	1676
Leonarda Freire	Escrava	Mulher do anterior	"	1676
Engrácia da Mota	Escrava		Francisco Galhegos	1676
Elvina	Escrava		Capitão Manuel Gonçalves	1676
Antónia Rodrigues	Escrava		Manuel Francisco, estanqueiro do tabaco	1676
Madalena	Escrava		"	1676
Manuel Rodrigues	Escravo	Homem pardo	Pedro Vaz, lav. de Moura	1677
Miguel Furtado	Escravo	Charamela	Governador João Furtado de Mendonça	1677
Domingos Furtado	Escravo	Charamela	"	1677
Pêro Furtado	Escravo	Charamela	"	1677
Francisco Furtado	Escravo	Charamela	"	1677
Esperança do Rosário	Escrava		Pêro André, almocreve	1677
Engrácia Martins	Escrava		Sebastião Alves, lavrador	1677
Domingas Pereira	Escrava		Domingos Rego, de Campo Maior	1677

**ESCRAVOS E NEGROS INSCRITOS COMO IRMÃOS DA IRMANDADE DE
N.ª SR.ª DO ROSÁRIO DOS PRETOS (1678-1680)**

Nome	Condição	Cor/actividade	Dono	Ano
Maria Rodrigues	Escrava		António Borralho, de Vila Boim	1678
Francisca Pinheira	Escrava		Briolanja Pinheira	1678
Francisco de Faria	Escravo		Comissário-geral Bernardo de Faria	1678
Francisco Rodrigues	Livre	Homem pardo da casa de Baptista da Fonseca		1678
Isabel Rodrigues	Escrava		Manuel Lopes de Oliveira	1678
Gaspar de Soisa	Escravo		Manuel Gomes de Faria	1679
Lauriana Pereira	Escrava	Mulher do anterior	"	1679
Manuel Pinto	Escravo		Gabriel Pinto, de Campo Maior	1679
Domingas Fernandes	Escrava		Manuel F. Revoltiho, lav.	1679
Ventura de Gôngora	Escravo		Diogo de Gôngora de Tovar	1679
Maria de Gôngora	Escrava		"	1679
Sebastiana	Escrava		Manuel Rebelo, da Pana Gato	1679
Amaro Pereira	Escravo		"	1679
André Mendes	Escravo		Martim Mendes	1679
António Mendes	Escravo		"	1679
Antónia Rodrigues	Escrava		Pedro Barreiros	1679
João Baptista	Escravo		Manuel Travassos	1680
Eugénia Martins	Escrava		André Martins	1680
Manuel Martins	Escravo		"	1680
Maria do Rosário	Escrava		João Fragoso, mercador	1680
Mateus Gonçalves	Livre	Homem pardo, preso na cadeia		1680
Lucrecia de Quintes	Escrava		Manuel de Quintes, boticário	1680
Madalena Rodrigues	Escrava		Manuel Francisco, lav.	1680
Manuel de Botafogo	Escravo		Afonso Garro de Botafogo	1680

**ESCRAVOS E NEGROS INSCRITOS COMO IRMÃOS DA IRMANDADE DE
N.ª SR.ª DO ROSÁRIO DOS PRETOS (1681-1683)**

Nome	Condição	Cor/atividade	Dono	Ano
Ana Mexia	Escrava		Péro Mexia Foito	1681
M.ª de Cabo Verde	Escrava		António Lopes, ourives	1681
Benedito Vaz	Escravo		Francisco Vaz, tecelão de sacos	1681
Inês Lourenço	Escrava		Manuel Lourenço, lav.	1681
Sebastião Gomes	Escravo		Ant.º Lourenço, lavrador	1681
Sebastião Pereira	Escravo		Licenciado Manuel Per.ª	1681
Agostinho Dias	Escravo		Manuel Dias	1681
Inocente Valente	Escravo		Marcos da Silva, mercador	1681
Clara	Escrava		José Fangueiro, lavrador	1682
Francisca Vieira	Escrava		Manuel Lourenço, lav.	1682
Gabriel Furtado	Escravo		Governador João Furtado de Mendonça	1682
Vicente Martins Sardinha	Escravo		João Sardinha Brissos	1682
Bernardo Gomes Segurado	Escravo		Cónego Manuel Gomes Segurado	1682
Ant.º Ribeiro	Escravo		Ant.º Ribeiro Coito	1682
Sebastião Afonso	Escravo		Diogo de Gôngora de Tovar	1682
Engrácia das Virtudes	Escrava		João Baptista da Silva, trapeiro e recebedor da Irmandade	1682
Ventura	Escravo		Manuel Francisco, lav.	1682
José da Ponte	Escravo		Álvaro da Ponte	1682
Susana Sardinha	Escrava		João Sardinha Brissos	1682
Manuel Rodrigues	Escravo		Manuel Lopes, de Olivença	1682
Catarina de Oliveira	Escrava		"	1682
Ana Cardosa	Escrava	Morad.ª em Malpica de Castela	João Mendes Pinto	1683
Francisco	Escravo		Manuel Lopes, de Olivença	1683
António de Moura Negrão	Escravo		Dr. Julião de Moura Negrão, corregedor	1683
Ana	Escrava		Fernando Martins, lav.	1683

Luzia Pereira	Escrava		José Pereira	1683
Manuel Per. ^a	Escravo		"	1683
António Cardoso	Escravo		Comiss. ^o Bernardo de Faria	1683
Feliciano Marquesa	Escrava		Cristóvão Rodrigues Marques	1683
Francisco Gonçalves	Escravo		Bartolomeu Gonçalves, almocreve	1683
Andresa Maria	Escrava		D. Joana, viúva	1683

Se tivermos apenas em conta os escravos, eles formavam 6,52% dos inscritos - 73 em 1119 - acima, mesmo assim, dos 1,84% de crianças escravas baptizadas em Elvas no século XVII²⁵.

Outro dos elementos principais para a caracterização social da irmandade é o livro de actas das eleições das mesas e dos mordomos, referente aos anos de 1656 a 1712²⁶. Nele se verifica que as mesmas se realizavam anualmente, nas instalações do convento e na presença do respectivo prior, em dia variável, entre a segunda quinzena de Maio e o fim de Junho. Excepcionalmente também se realizaram em Agosto. Os dirigentes a eleger eram o juiz, o escrivão, o recebedor (correspondente ao tesoureiro de outras associações) e doze mordomos, aparentemente para pedirem esmolas pela cidade, um em cada mês do ano²⁷. Eram também escolhidos de dois a dez mordomos "para o peditório do campo" e, em 1673, um para pedir na vizinha vila de Barbacena²⁸. Em 1674 foi, além dos regulamentares, eleito Martim Fernandes como "mordomo para requerer as camas da irmandade", certamente alguém com alguns recursos literários e jurídicos²⁹.

A escolha era feita "na forma do compromisso da irmandade" - que lamentavelmente não se conhece -, do seguinte modo. Os mordomos que tinham estado ao serviço na gestão prestes a terminar eram chamados "a som de *campa tangida*" para votarem nos novos dirigentes, sendo-lhes tomados os votos, um a um, pelo prior e pelo escrivão. O mesmo faziam o juiz, o escrivão e o recebedor. Apurados os mais votados, era-lhes comunicada a nomeação "para acudirem ao serviço de Nossa Senhora" no ano que se iniciava, sendo a aceitação obrigatória ("sob cargo de serem riscados de *irmãos*" se o não fizessem). Tratava-se, portanto, de uma forma de eleição bastante fechada, feita através de um colégio restrito constituído pelos dirigentes em funções no momento da mesma. Este método, que também era praticado por certas confrarias do Rosário brasileiras³⁰, devia ter o objectivo de assegurar a continuidade da acção até aí desenvolvida, mas podia ser também um meio de afastar elementos indesejáveis, reservando as responsabilidades a um grupo reduzido de pessoas.

O mesmo leva também a colocar outra questão. Algumas das irmandades do Rosário

²⁵ FONSECA, Jorge. *Escravos no sul de Portugal. Séculos XVI-XVII*, ed. Vulgata, Lisboa, 2002, p. 21.

²⁶ AISD, *Livro (...) das eleições que se fazem dos mordomos de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos - 1656-1712*.

²⁷ Foi isso que veio a passar-se depois da unificação da irmandade dos negros e dos brancos, em 1712 (*Estatutos da Confraria de N.ª Sr.ª do Rosário*, Cap.º 6.º - 1712, f. 2 v.).

²⁸ AISD, *Livro (...) das eleições*, f. 40.

²⁹ Idem, f. 43.

³⁰ BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário*, Juiz de Fora, UFJF, 2005, pp. 103-104.



Rosto do Tombo da Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos, com casal de negros em oração (1652)

conhecidas, como a de Lisboa e a de Faro (esta de tipo misto), reservavam o direito de ser eleito para os cargos dirigentes a determinados associados, embora concedessem à totalidade dos membros o direito de eleger. O compromisso de Faro separava claramente os *irmãos* (os que eram elegíveis) dos simples *confrades* (que o não eram) afirmando que a associação eram simultaneamente *irmandade e confraria*³¹. Na de Lisboa, instituída no convento de S. Domingos, embora o compromisso de 1565 não usasse essa terminologia, excluía de qualquer cargo quem não fosse negro e quem fosse escravo³². Estes últimos estavam também impossibilitados de serem irmãos em Faro, podendo apenas ser confrades. Em Elvas, aparentemente o problema não se colocava sequer. Os documentos referem-se sempre a *irmãos*, entre os quais havia escravos e não era preciso excluí-los formalmente de qualquer cargo, porque as eleições eram efectuadas por um grupo restrito que se autorenovava. Aliás, não houve nenhum nas cerca de duas centenas de mesários e mordomos que representaram a irmandade na segunda metade do século XVII e primeira década do XVIII. Portanto, tratava-se aparentemente apenas de uma *irmandade* - só raramente designada por *confraria* - e os escravos estavam afastados de qualquer cargo porque simplesmente não eram eleitos. O mesmo não se passava, como veremos, com as dignidades honoríficas de *rei* e *rainha*.

As listas de eleitos para os três cargos principais e para os de mordomo permitem-nos caracterizar no plano socioeconómico os membros da irmandade durante, *grosso modo*, a segunda metade de Seiscentos e primeira década de Setecentos. Se em relação aos lugares de

juiz e recebedor a menção da profissão dos seus ocupantes só excepcionalmente aparece nas actas de eleição, em relação aos doze mordomos anualmente escolhidos ela é muito mais significativa, reportando-se a 149 diferentes indivíduos, que cumpriram 301 mandatos (45,6% dos 660 que foram atribuídos no período entre 1656 e 1712). Vejamos o que nos dizem as listas de dirigentes desse período.

A *de juizes* mostra 19 ocupantes, a mais numerosa dos três cargos principais, o que se deve à proibição, imposta pelo compromisso, de o mesmo indivíduo exercer esse cargo mais que dois anos seguidos, o que obrigava a uma maior renovação. O número de mandatos desempenhados variou entre um e quatro, e só num caso chegou aos oito. Pelas poucas, profissões referidas (apenas em 5 dos 19) - l alfaiate, 2 alvanés, l cirurgião e l mestre de meninos - poderia tratar-se de pretos ou mistos, pois essas eram profissões vulgares na comunidade negra. Era também o que ocorria nas outras associações de negros conhecidas.

Os *escrivães* eram provavelmente brancos, o que era também corrente noutras agremiações congêneres, como a de Lisboa, devido à necessidade de um certo nível cultural e de prestígio social, para conferir credibilidade aos actos associativos. O compromisso da irmandade lisboeta exigia que o *escrivão* fosse "*branco e um homem nobre e pessoa de que se tenha respeito quando se houver de fazer alguma coisa*"³³. Na de Elvas era sintomático que os actos eleitorais fossem presididos pelo prior do convento e pelo *escrivão*. Nela exerceram essa função um padre e um licenciado (e já antes do período que consideramos, em 1649, outro clérigo tinha sido *escrivão*³⁴). No período

31 FONSECA, Jorge e SABÓIA, João. "Os negros de Faro e a confraria de N.ª Sr.ª do Rosário", pp. 123-124.

32 PEREIRA, Isaias da Rosa. "Dois compromissos de irmandades de homens pretos", *Arqueologia e História*, 9.ª Série, v. I, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1972, pp. 9-47.

33 PEREIRA, Isaias da Rosa. Ob. cit., p. ...

34 AISD, *Tomo da Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário*, f. 113.

em análise ocuparam esse cargo 9 indivíduos, um dos quais, Manuel Lopes Silvestre, durante 22 anos.

Recebedores (ou tesoureiros) houve 12, mas só quatro com ocupação conhecida: 3 mercadores, um deles “*de pano de linho*” e um curtidor. A função exigia responsabilidade e dada a abundância de brancos na irmandade deveria ser desempenhada por eles também. O destaque da profissão de mercador devia-se, sem dúvida, à maior prática de lidar com dinheiro e de

fazer contas que os caracterizava em comparação com quem exercia outras actividades, como os mesteiros (embora muitos destes, como se sabe, vendessem também os bens que produziam). Foi precisamente um deles, João Baptista da Silva, mercador de pano de linho, quem mais mandatos cumpriu, 12 no total.

Quanto aos *mordomos*, os irmãos escolhidos para essa função cuja profissão foi referida na fonte que utilizamos podem agrupar-se no quadro seguinte:

PROFISSÕES DE MORDOMOS DA IRMANDADE (1656-1712)

PROFISSIONAIS	N.º		
Agricultura		Mercador de pano de linho	1
Lavrador	1	Taverneiro	1
Seareiro	1	Tendeiros	7
	2	Trapeiro	1
Artesanato			18
Albardeiros	2	Serviços	
Alfaiates	22	Acarretador	1
Alvanés	14	Artilheiros	2
Borracheiro	1	Barbeiros	7
Caldeireiro	1	Bedel	1
Carpinteiros	4	Cabo de esquadra	1
Cerieiros	2	Cirurgião	1
Cesteiro	1	Criados	3
Cordoeiros	2	Ferradores	2
Esteireiro	1	Guarda da aduana	1
Ferreiros	4	Hospitaleiro	1
Moleiros	2	Padre (beneficiado)	1
Oleiros	3	Porteiro da câmara	1
Sapateiros	19	Rendeiro da cidade	1
Seleiros	2	Sargento reformados	1

Serralheiros	5		
Sombreireiro	1	Soldados	2
Tecelões	3	Soldados de cavalo	8
	90	Tenente do preboste general	1
Comércio e transportes		Trabalhadores	4
Aguardenteiros	1		39
Almocreves	6	Total	149
Boticários	1		

Além destes foram também eleitos, durante alguns anos, como foi dito, mordomos, em número variável, que se encarregassem de pedir esmolas para as festas da irmandade na área rural que envolvia a cidade. Não parece que integrassem o grupo dos que elegiam anualmente os novos gestores e mordomos. Entre os 17 com profissão mencionada, 9 eram lavradores, 6 eram hortelões, 1 era moleiro e 1 trabalhador.

Verifica-se que 60% dos mordomos considerados no quadro eram artesãos - com destaque para os alfaiates, os sapateiros e os alvaneiros (pedreiros de alvenaria) - sector em que devia laborar grande parte da população masculina de Elvas. Importância significativa tinham também as actividades do comércio e transportes, assim como os serviços, com, respectivamente, 12% e 25% dos mordomos com profissão conhecida. Neste último grupo se integravam 15 militares (38% dos profissionais dessa actividade), número que se devia ao forte peso da tropa nessa importante praça de guerra. É provável que parte dos mordomos fosse constituída por negros livres, que podiam partilhar a função com brancos. Afinal, tratava-se de uma irmandade dita de Homens Pretos e o cargo de mordomo era fundamental. Mas nada sobre isso ficou registado no livro de elei-

ções. Só podemos conjecturar.

Os restantes livros do arquivo em estudo fornecem também dados sobre os membros da irmandade e da comunidade negra. O *Tombo* da mesma, de 1651, menciona um tecelão, um trapeiro e um sapateiro como irmãos, em 1625³⁵, um cabouqueiro, homem baço, como comprador de umas casas foreiras à associação, em 1603 e Belchior Lopes, também homem baço, como seu mordomo em 1644³⁶.

O património e rendimentos da irmandade foram descritos em 1681 em livro próprio³⁷. Era com eles e com o produto das esmolas que conseguiam reunir em peditórios de rua e na própria igreja que os dirigentes eleitos faziam face aos encargos, permanentes e ocasionais, da agremiação. Esta dispunha nesse ano de 13 foros de azeite, impostos em olivais dos arredores da cidade, pagos pelos respectivos donos, que rendiam por ano 27 alqueires. Alguns tinham sido comprados e outros herdados. Destinavam-se a alimentar a lâmpada acesa junto à imagem da padroeira, na igreja de S. Domingos. Mas recebia também 20 foros em dinheiro, impostos em casas da urbe, no montante de 14 300 réis. Tinha dinheiro que emprestava a juros: 50 000 réis a Francisco Mexia, barbeiro, do qual recebia anualmente

³⁵ AISD, *Tomo da Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos*, f. 8-21.8.1625.

³⁶ *Idem*, f. 105 v. e 111 v.

3125 de juro e 40 000 reis ao alfaiate Miguel Rodrigues, que pagava 2500 ao ano. E era dona de 3 prédios urbanos: uma morada na rua da Pedra, herdada de Catarina Alves, mulher baça, outra no adro do mosteiro, herdado de Vitória Lopes e outra ainda na rua dos Cavaleiros. Estes prédios estavam arrendados e deles a confraria recebia os respectivos alugueis.

Quanto aos peditórios, tinham sido objecto de licença régia, certamente renovada de anos a anos. Na de 1584, Filipe I acedia ao que fora pedido pelos mordomos da confraria do Rosário dos Homens Pretos autorizando-os a "*pedir esmolas que lhe os fiéis cristãos quiserem dar por suas devoções dentro da cidade de Elvas*". A permissão era dada por dois anos³⁷.

Em 1706 foram descritos em livro próprio os "*escravos foreiros de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*", que pagavam 100 reis por ano de foro à mesa da irmandade. Tratava-se, na sua maioria, não de verdadeiros escravos, mas de simples devotos, escravos só em sentido figurado, embora recebessem uma cadeia representativa da sua escravidão espiritual a Nossa Senhora³⁸. Esse tipo de manifestação devocional à mãe de Deus era vulgar na época, recebendo os *escravos* uma cadeia (ou *escrava*) de metal vulgar ou de prata, conforme o seu poder económico. O referido livro enumera 146 pessoas das mais variadas condições, desde escravos (apenas 5) e criados, soldados de cavalaria e artesãos até padres e freiras e mesmo elementos de elevado escalão social, como o tesoureiro-mor da Sé D. Manuel de Fresneda, o capitão-mor do Redondo e D. Filipa Teresa de Abreu de Vasconcelos. Esses foros, receita provavelmente conseguida naquele ano para

fazer face às despesas da organização, somavam-se às outras atrás aludidas.

Finalmente o *Livro das Despesas*, iniciado em 1683, documenta com rigor as verbas que a irmandade despendia ao longo de cada ano e, desse modo, aquilo que constituía a sua actividade e funções⁴⁰. Além da manutenção do património da agremiação (obras de conservação dos prédios que possuía e da própria capela) e do pagamento aos seus colaboradores (como o *andador*, que fazia recados, a quem deu, em diferentes ocasiões, uma casaca, uma capa, calções e sapatos, e o *letrado*, jurista que se encarregava de defender os interesses da irmandade), boa parte dos seus rendimentos era empregue a mandar celebrar ofícios pelos irmãos defuntos (a cargo dos frades do convento de S. Domingos, em que a irmandade se situava) e outra parte significativa nas cinco festas anuais que promovia: do Jubileu, de Nossa Senhora (aparentemente a mais importante), da Insignia, do Espírito Santo e de S. Domingos. De todas elas constavam missas e procissão, assim como montagem de armações, oferta de fogaças e outras despesas miúdas. As procissões incluíam música, danças e repique de sinos.

Na procissão de Nossa Senhora de 1685 houve uma dança de seis mulheres e duas danças de homens, dois "*cegos de sanfoninas*" (instrumento musical de percussão) e outro que cantou, um gaiteiro de foles e "*um homem que foi fazendo uma figura na procissão*"⁴¹. Foram tocados os sinos da Sé à passagem do cortejo. Na do ano seguinte houve dois castelhanos que tocaram gaitas de foles e os já referidos cegos tocadores e cantor⁴². A festa do Espírito Santo de 1690 integrou uma dança de

37 AISD, *Livro em que se declarou afazendo que tem a Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário dos Homens Pretos* - 1681, f. 2-44.

38 Torre do Tombo, Chancelaria de Filipe I, Privilégios, Liv. 5, f. 71 v. - 24.7.1584.

39 AISD, *Livro dos assentos dos escravos foreiros de N.ª Sr.ª do Rosário dos Pretos* - 1706.

40 AISD, *Livro das Despesas. N.ª Sr.ª do Rosário dos Pretos-Início em 1683*.

41 *Idem*, f. 7 v.

42 *Idem*, f. 11 v.

ciganas, três de homens e uma de meninas, assim como novamente gaitas de foles⁴³. Davam-se amêndoas às crianças que se vestiam de anjos. Já foi referido que em 1677 deram entrada como irmãos cinco escravos do governador da praça de Elvas, todos tocadores de charamela, instrumento de sopro, com a obrigação de tocarem na festa do Jubileu⁴⁴. Em 1679 foram admitidos dois escravos de Martim Mendes, sem darem a esmola habitual, "por irem tangendo um novo instrumento na procissão"⁴⁵.

A importância atribuída às festas, característica das comunidades medievais e modernas por serem momentos de evasão à monotonia e dureza do quotidiano, derivava também, no caso das confrarias de negros, de uma necessidade de afirmação e visibilidade da parte destes. Daí, em muitas localidades do reino e do império, elas terem assumido características mistas da tradição europeia e africana. Do que, neste aspecto, se passava em Elvas nada transparece nos registos da igreja de S. Domingos. Mas o mesmo já não ocorria quanto à eleição de *reis* e *rainhas*. A existência destas dignidades assentava numa tradição europeia de origem medieval - com a escolha de *imperadores* pelas confrarias do Espírito Santo - que foi adoptada pelas associações de negros de Portugal e do Brasil⁴⁶, associada às festas, por vezes de influência africana, promovidas pelas irmandades de negros. O compromisso quinhentista da irmandade do Rosário dos Pretos

erecta em S. Domingos de Lisboa previa a eleição de "*príncipes, reis, duques, condes, marqueses, cardeais*"⁴⁷, embora só haja provas da existência de reis e rainhas⁴⁸. Também em Vila Viçosa se elegia um rei negro entre os escravos da casa ducal⁴⁹.

A sua função, eminentemente simbólica, era presidirem às festas destas irmandades e procederem, directamente ou não, à colecta de fundos para as mesmas. A eleição era em princípio anual, embora os mandatos pudessem ser renovados. Era uma função muito prestigiante, no meio local, para os que nela fossem investidos, sendo sempre mencionada nos documentos, em associação com os respectivos nomes. Como se tratava frequentemente de escravos, os próprios donos se sentiam lisonjeados com a escolha. Em Minas Gerais, no Brasil, onde eram muitas vezes chamados *reis do Congo*, a mesma levava por vezes à alforria desses cativos⁵⁰.

Em Elvas temos várias referências à existência de tais cargos. Em 1657 foram admitidas na irmandade "*Isabel de Matos, moça baça e solteira, Rainha que é desta Irmandade*" e "*Maria Soares, mulher baça, mãe da nossa Rainha*"⁵¹. Esta podia ser a mesma que em 1683 a irmandade procurou libertar da prisão através de um letrado⁵². Aparentemente eram ambas forras. Em 1659 os mordomos elegeram como "*Rei preto para servir a N.ª Sr.ª e(ss) e ano (...) Jacinto Correia, escravo do Capitão António Fernandes Marques e por Rainha Felo-*

43 Idem, f. 34v.

44 Livro de assento dos irmãos, f. 204 v.

45 Idem, f. 219.

46 SCARANO, Julita. Ob. cit, pp. 112-113.

47 PEREIRA, Isaias da Rosa. "Dois compromissos de irmandades de homens pretos", *Arqueologia e História*, 9.ª série, v. IV, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1972, p. 33.

48 FONSECA, Jorge. *Escravos e senhores na Lisboa quinhentista* (Tese polic.), Lisboa, Universidade Nova, 2009, p. 617.

49 FONSECA, Jorge. "Escravos em Vila Viçosa", *Callipole*, n.º 5-6, Vila Viçosa, ed. Câmara Municipal, 1997-98, p. 37.

50 SCARANO, Julita. Ob. cit., p. 112.

51 AISD - Livro de assentos dos irmãos, f. 18.

52 AISD - Livro das Despesas - J 683, f. 1 e 2 v.

nia e o dito Rei prometeu pedir pela cidade com a caixa e dar o cirio concertado e o mais que é costume e com sua dança”, não pedindo, porém, antes dos mordomos da mesa⁵³. Anos depois, em 1684, os mesários escolheram outro escravo para a mesma função: “E porque Manuel Pessanha, que servia de Rei (...), estava muito velho e entropedido, fizeram enleição a voto de todos, para servir de Rei (...) em João Voz, escravo de Manuel Vaz Carreto e casado com Engrácia Vaz, escrava do dito”⁵⁴. Esta deve ter ficado como rainha. Nesse caso, temos referência a três reis e três rainhas. Aos primeiros competia recolher fundos pela cidade, com uma caixa, antes das festas, dar um cirio e também um grupo de dançarinos. Estes tanto podiam destinar-se a integrar a procissão como a animar o próprio peditório. Uma litografia oitocentista de um peditório de negros em Lisboa, visto por um visitante britânico, mostra um grupo de músicos e dançarinos a acompanhar a recolha das esmolas⁵⁵. Quando os reis eram escravos deviam ser provavelmente os donos a custear as despesas. Às rainhas cabia talvez ajudar os reis nessas tarefas.

Continuando com as actividades em que a irmandade aplicou os seus recursos, a ajuda monetária a associados inscrevia-se nelas. Por isso em 1686 despendeu uma verba com uma “esmola a um irmão pobre”⁵⁶.

Outra, de grande significado numa confraria de negros, era intervir judicialmente a favor dos irmãos. Por isso gastou em 1685 6580 réis de custo de uma sentença da Relação alcançada por Guimar Soares “em razão da liberdade

que a Irmandade intentou tivesse a escrava da sobredita”⁵⁷. Tratou-se, sem dúvida, de uma acção perdida contra a dona de uma irmã escrava, que se procurava libertar do cativeiro. A defesa da alforria dos cativos associados, facultada concedida pela coroa a várias irmandades de negros, foi uma das suas actividades mais salientes e aquela que maior animosidade concitou da parte dos senhores. Na Lisboa do século XVI acabou por levar mesmo à expulsão da irmandade do Rosário dos Pretos do convento de S. Domingos, por pressão dos brancos. Fica-se a saber que também em Elvas era praticada. Mas a mesma também intercedia em defesa dos negros acusados de crimes. Foi exemplo disso a intervenção do letrado da associação para tirar da cadeia a negra Maria Soares, tendo para tal enviado um caminheiro a Vila Viçosa, onde provavelmente o caso estava a ser tratado⁵⁸. Num âmbito um pouco diferente, foi mandada copiar e trasladar no tombo da irmandade a verba do testamento da baça Catarina Alves, que lhe tinha legado umas casas⁵⁹ e feita petição para ser localizado outro testamento, de Inês Varela, antiga escrava, que certamente também lhe deixara alguns bens⁶⁰.

Em 1712 e em cumprimento de breves pontifícios nesse sentido, destinados a vigorar em toda a província dominicana, as duas irmandades dos Pretos e dos Brancos tiveram que se juntar numa única. Foi, por certo, o culminar de um longo processo de inevitáveis rivalidades entre as duas associações, sedeadas nas mesmas igrejas e votadas ao mesmo culto do Rosário, ainda para mais marcadas por co-

53 AISD - Livro das eleições, f. 7.

54 Idem, f. 66.

55 Os negros em Portugal. Séculos XV a XIX, Comissão dos Descobrimentos, 1999, p. 145.

56 AISD, Livro das Despesas, f. 16.

57 Idem, f. 12.

58 Idem, f. 1 e 2 v.

59 Idem, f. 3 v. e 5.

60 Idem, f. 20.

notações raciais e diferenças de interesses inidivíduos. Em Elvas, essa animosidade raramente se detecta nos documentos. Só em 1669 aconteceu todos os mordomos da irmandade de negros em funções se terem oferecido para continuarem ao serviço, animados a ultrapassar “certa dúvida que os mordomos brancos lhe haviam movido (...) pera impedirem a sua justiça e privilégios da dita Irmandade”⁶¹. Não se sabe do que se tratava, mas este episódio mostra que devem ter existido sempre tensões, umas mais de *campanário* e outras mais sérias, entre uns e outros.

Nessa medida, em Abril desse ano realizou-se uma reunião no convento dominicano de Lisboa em que foram dadas directivas tendentes à unificação. Tempos depois, a ordem procurou aplicar essa medida em Elvas, alegando que no respectivo convento “*havia necessidade de reformar algumas detracções e contendas que havia na Irmandade do Santissimo Rosário, por estar dividida em duas, o que não pode ser por encontrar a mente dos Pontífices e somente deve haver uma, como consta de um breve do Pontífice Gregório XIV*”. Foi então aprovado um novo compromisso, em cujo primeiro capítulo se afirmava que nunca a mesma se poderia voltar a dividir em duas irmandades e que “*todo aquele que, irmão ou mordomo, que nesta matéria for renitente desde logo haverão por riscado e expulso da Irmandade*”. Denotando que a união não tinha sido pacífica, também foi deter-

minado que “*todo o mordomo que fizer alguma descortesia em mesa ou fizer pendências perturbando a pax e união, subornando os votos será pela mesma forma expulso e a mesma pena terá todo aquele que apelar ou protestar, impugnando as resoluções da mesa*”, porque essa faculdade caberia só ao padre director⁶².

De acordo com essas decisões, a 23 de Outubro desse ano foi eleita uma nova mesa para presidir aos destinos da irmandade unificada⁶³. Pelo novo compromisso se fica também a saber que a agremiação tinha duas sacristias, as quais passariam a estar ligadas por dentro. Isto mostra que, até aí, cada irmandade dispunha de instalações próprias, separadas fisicamente, embora contíguas, do lado direito da nave da igreja conventual, como ainda hoje é evidente. As novas admissões passaram a ser registadas no antigo livro de entradas da Irmandade dos Brancos⁶⁴ que, a partir de 1713, refere alguns escravos e negros livres recém-admitidos, onze no total, em 2140 inscritos.

Os inventários dos bens da irmandade posteriores a 1712 referem, além de várias imagens de Nossa Senhora, duas de S. Benedito de Palermo, um dos santos mais venerados pelas comunidades negras de todo o mundo (uma das quais ainda se mostra numa das capelas da igreja), o que evidencia que, mesmo tendo perdido o protagonismo anterior, os negros continuaram a ter um lugar na Irmandade do Rosário e no mosteiro elvense de S. Domingos⁶⁵.

61 AISD, Livro das eleições, f. 31-32.

62 AISD, Estatutos da Confraria de N.ª Sr.ª do Rosário sita no convento de S. Domingos da cidade de Elvas, f. 1-2.

63 Idem, f. 127.

64 AJSJ, Livro da Irmandade de N.ª Sr.ª do Rosário - 1655-1751.

65 AISD, Livro de Inventário - 1712, f. 2 v.



Imagem de S. Benedito de Palermo, objecto de culto pelos negros de Elvas Igreja de S Domingos, Elvas

A arte de caçar e a Casa de Bragança – Prática secular

Tiago Salgueiro

INTRODUÇÃO

Há milhões de anos, quando o homem ainda esboçava os primeiros passos num longo combate para garantir o domínio no seu habitat natural, a caça constituía, para a nossa espécie, um dos principais factores de subsistência. A humanidade inventou, construiu e utilizou armas desde o princípio dos tempos, que tinham uma dupla funcionalidade: a obtenção de alimentos e o controlo de um determinado território.

Nem o advento da agricultura nem, muito tempo depois, o exercício organizado da pastorícia obstaram a que os nossos antepassados de todas as regiões habitadas do planeta em constante mutação se dedicassem abnegadamente, durante séculos, ao aperfeiçoamento das técnicas de caça para melhor prover o sustento das suas famílias.

Uma parte importante do que hoje conhecemos a respeito das origens da caça, das técnicas utilizadas nos primórdios da humanidade, as armas com que os nossos ancestrais capturavam os animais de que se alimentavam, foi-nos transmitida a partir de pinturas feitas no interior das cavernas.

A caça foi uma das principais fontes de inspiração temática na arte, desde essas primeiras manifestações artísticas das primeiras sociedades, até aos nossos dias. O estudo da caça na arte excede largamente o âmbito da caça em si mesmo, sendo uma fonte fundamental para o conhecimento do quotidiano e do pensamento humano.

Desde Altamira até Foz Côa, passando pela escultura tumular medieval, as iluminuras re-

nascentistas, a pintura barroca e as artes decorativas em aço, bronze, madeira e marfim, a caça na arte é certamente, depois da temática religiosa, um dos mais importantes temas na produção artística do homem, até final do século XIX. Nas artes decorativas do século XVI ao século XX, os trabalhos de gravação e talha em armas e acessórios de caça testemunham de forma eloquente o peso social que a caça tinha.

De facto, a caça e a recollecção foram essenciais como forma de sobrevivência e uma componente prioritária na definição da dieta alimentar humana e da sua estrutura social. Esta longa fase inicial, que marcou para sempre o comportamento humano como consequência da sua identificação com a sobrevivência, foi-se transferindo gradualmente de um relação directa de causa e efeito (capacidade para obter alimentos, para um simbolismo de poder e de lazer).

A prática da montaria era tida como uma arte, fruto de uma experiência secular. Aos homens mais perspicazes no exercício da montaria surgiu a ideia de recolher e coordenar regras e preceitos considerados como os mais profícuos no emprego dos meios usados na montaria e acerca dos modos de proceder. É neste contexto que surgem os tratados de montaria, repositórios fundamentais para o conhecimento da caça na Idade Média e no Renascimento. O mais famoso tratado de que há conhecimento em língua portuguesa é da autoria de D. João I e designa-se por *Livro da Montaria*. O seu autor procurou dar a conhecer toda a sua experiência e a dos seus monteiros, divulgando práti-

cas até então zelosamente guardadas¹. Este manuscrito descreva detalhadamente na pureza medieval a caça como um aspecto indispensável na preparação para a guerra.

Estes dados permitem constatar que de facto a caça constitui, no nosso país desde períodos remotos da nossa história, um recurso natural de extrema importância, e cuja exploração sustentada poderá contribuir, no futuro, para o desenvolvimento.

A partir do século XVI, com o desenvolvimento das armas de fogo, a Caça assumiu contornos distintos em termos de estratégias e de eficácia. A luta corpo a corpo deixa de caracterizar o acto venatório da caça maior. O urso desaparece no final do século XVI e os javalis e veados, que antes eram cobrados à lança, espada e punhal, por vezes também com arco e besta, podiam agora ser mais facilmente esperados ou aproximados com uma eficaz carabina de fecho de roda.

A partir deste período, a caça assumiu gradualmente uma dimensão de lazer, que continua importante componente no desenvolvimento da destreza a cavalo e na formação do carácter.

A montaria já não era olhada como um exercício indispensável, com as virtudes apontadas por D. João I, comparando sempre as vantagens em relação a outras actividades, mas assumia-se neste período como uma demonstração de valentia e tenacidade.

Como fenómeno social, a caça sofre profunda alteração no final do século XVIII, na medida em que Revolução Francesa proporcionou aos cidadãos o direito de caçar, o que implicou elevados custos para a preservação dos territórios, anteriormente condicionados, mas igualmente protegidos pelo regime das coutadas.

Em Portugal, a partir de 1834, com a abolição do regime da coutada, a caça deixa de ser

um privilégio das elites, passando a ser, ao longo de todo o século XIX, uma actividade acessível nos termos da lei a qualquer pessoa. Em 1868, o novo Código Civil criou também um novo enquadramento a este nível, alargando progressivamente o âmbito dos seus praticantes.

A caça, ontem como hoje, é uma actividade despertadora de paixões, e se certo é que a sua primeira motivação é a pura necessidade, muitos são hoje aqueles que tal como na Idade Média caçam por prazer, por diversão ou para sua própria glorificação.

A CAÇA E A CASA DE BRAGANÇA – LIGAÇÃO ANCESTRAL...

A Casa de Bragança teve origem em 1401, pelo casamento do filho natural de D. João I, D. Afonso, com D. Beatriz Alvim, filha do Condestável Nuno Alvares Pereira. O Senhorio de Vila Viçosa foi concedido em 1422 ao neto do Condestável, segundo duque de Bragança. Foi, desde finais do século XIV, a grande casa senhorial do Reino, com um amplo poder territorial e alargadas clientelas provinciais.

Esta poderosa Casa Senhorial, gerada tendo por base extensos domínios territoriais em que a caça, sobretudo a caça maior – ursos, javalis e veados – era um privilégio da nobreza, constituiu desde sempre um recurso natural de carácter reservado.

Esta preeminência cortesã no quadro das demais casas senhoriais, alicerçava-se numa longínqua durabilidade e notável extensão do senhorio, com 45 lugares, cerca de 9,5% do território do Reino e exercendo poderes jurisdicionais sob 170 000 vassallos, ou seja, 9,4% da população do país. Tratava-se de facto de um "Sereníssimo Estado, dentro de um Estado", o que se traduz no facto de, face à Casa Real, os

1 D. João I. *O Livro da Montaria*, prefácio de Francisco Maria Esteves Pereira, p. XLI.

duques de Bragança serem os únicos equiparáveis em termos de riqueza, no prestígio e no poder².

Não existia, no entanto, qualquer noção de fomento de caça, unicamente um conceito de exclusividade de exploração desse recurso, como de outros, nomeadamente os florestais. A ideia de recorrer a uma horas de prazer venatório para abstracção das sobrecargas morais do poder e de preocupações governativas mantém-se durante séculos.

No entanto, havia outro aspecto interessante a considerar: a caça constituía simultaneamente uma escola de virtudes e o mais completo exercício com vista a manter activos e preparados os homens de armas.

Os homens que estiveram na origem e no crescimento da Casa de Bragança foram caçadores numa época em que caçar era talvez a principal actividade de lazer dos poderosos, numa época em que se inicia uma transformação do espírito medieval, em que a caça era o lazer típico dos representantes da nobreza, de carácter itinerante.

É também neste período que o quarto duque, D. Jaime, idealiza a construção do Paço e da Tapada em Vila Viçosa. Este couto de caça sofreu diversas remodelações (nomeadamente a ampliação e a construção do Palacete e da Capela de Nossa Senhora de Belém, já no Ducado de D. João I), mas sempre constituiu um espaço privilegiado para a actividade cinegética dos Braganças³. Espaço natural celebrado por Lope de Vega e mencionado por cronistas como Moraes Sardinha e Oliveira Cadornega, comportava guardas e porteiros em número bastante elevado. Ainda hoje, constitui um es-

paço idílico e pitoresco, com destaque para o montado e campos de tojal, alecrim e esteva.

No início do século XVI, o Ducado passou a ter então importância determinante no reino, tendo sido verificado enorme desenvolvimento nas décadas seguintes, quer ao nível do poder e do prestígio, quer do ponto de vista de intervenções patrimoniais e actividades artísticas.

Vila Viçosa, à sombra do Paço Ducal, assumiu-se como uma Nova Delfos, espécie de Parnaso das Artes e das Letras, entre os meados do século XVI e os anos da Restauração de 1640, em que o duque D. Teodósio II é apelidado de Príncipe Apolo, dado o ambiente de erudição de que vivia na época⁴. Existia em Vila Viçosa neste período uma verdadeira corte literária e artística, com sólida base humanista, que encontra paralelo com a congénere Casa Ducal de Medina-Sidónia, dos poderosos Guzman.

É natural que nesse período de grande actividade na promoção das artes e da cultura por parte dos duques de Bragança, tivessem sido encomendadas peças relacionadas com a caça. A Ermida de Santo Eustáquio, precisamente na Tapada Real, é representativo exemplo desse facto. Contém uma pintura a fresco atribuível a André Peres e terá sido encomendada em 1625. Trata-se de um programa narrativo da vida, milagres e martírios de Santo Eustáquio, com a presença de um veado com um crucifixo, três cães de caça e um cavalo⁵.

Também por toda a Europa, foram sendo produzidas armas e acessórios de caça, de elevada qualidade artística, testemunhando a mudança verificada no início da Idade Moderna. As artes decorativas têm nos objectos relacionados com a caça uma das suas mais expressivas apli-

2 CUNHA, Mafalda Soares da, *A Casa de Bragança, 1560-1640 – Práticas Senhoriais e Redes Clientelares*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000.

3 A definição actual da Tapada Real data de meados do século XVIII, com a construção de um muro de 2,5m, em média, que regula os limites da propriedade. Tem um perímetro actual de 18 quilómetros e a área é de 1.500 hectares. Vivem ali diversas espécies, com destaque para o veado, o gamo e o javali.

4 SARDINHA, Francisco de Moraes. *Do Antiquíssimo Parnaso do Príncipe D. Teodósio II Duque de Bragança*, Cod. 107, F 3053 (Microfilme), 1618, Biblioteca Nacional de Lisboa.

5 SERRÃO, Vitor. *O Fresco Maneirista do Paço Ducal de Vila Viçosa – 1540-1640*, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 2008.

cações e o património que chegou até aos nossos dias neste campo é muito importante.

Só neste período se pode afirmar que a caça adquiriu novo estatuto que lhe advém dos novos hábitos de vida que paulatinamente se instalam no espírito renascentista. O conforto da habitação passa a assumir um maior protagonismo e reduz-se a movimentação da corte.

Os castelos tornam-se palácios e as patrulhas de guerra e de caça passam a ser submetidas a uma maior organização, como não acontecera até esse período. Com o palácio, nasce o conceito de parque, zona envolvente em que começa a existir alguma preocupação com o fomento da caça e certo exotismo em relação às espécies.

O Paço Ducal de Vila Viçosa assume importância decisiva na ligação dos duques à caça. A importância da sede da Casa de Bragança e as instalações que o Paço de Vila Viçosa disponibilizava convidavam a permanências mais longas, tanto mais que obrigava a uma viagem com duração de dois ou mais dias, desde a capital do Reino. Havia outros locais privilegiados para esta actividade, como Salvaterra de Magos ou Mafra, mas Vila Viçosa assumiu um protagonismo nesta área que não se perdeu, nem sequer com a aclamação do oitavo duque D. João II, como Rei de Portugal.

Na segunda metade do século XIX, quando as linhas ferroviárias passaram a constituir alternativa, Vila Viçosa continuou a ser a zona privilegiada de caça, que no entanto obrigava a deslocações mais longas e estadias mais prolongadas. No entanto, a distância em relação a Lisboa foi encurtada, com a construção do caminho-de-ferro. A viagem tornou-se mais cómoda, apesar de serem utilizados três meios de transporte, nomeadamente o barco, para a travessia do Tejo, o comboio e os coches. O percurso até Vila Viçosa demorava um dia.

Reis e Rainhas da Casa de Bragança, como D. Pedro II, a Infanta Maria Bárbara, filha do Rei D. João V e de Maria Ana de Áustria (Rainha de



Fresco da Ermida de Santo Eustáquio (1626), atribuído a André Peres - Tapada Real, Vila Viçosa

Espanha pelo casamento com Fernando VI), D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha (Rei consorte pelo casamento com D. Maria II), D. Luís e D. Carlos foram exímios caçadores.

Os reis e as elites caçavam utilizando normalmente dois grandes coldres de sela, com o seu par de pistolas, cuja qualidade exibiam com orgulho. O mesmo se verificava com as armas brancas, que constituíam objectos de ostentação, graças aos excelentes trabalhos de cinzelamento em aço e metais preciosos. Como consequência do afastamento da caça em relação à arte da guerra, as armas diferenciavam-se substancialmente, passando a estar reflectida na sua configuração o poder económico e o gosto do possuidor. Eram verdadeiros sinais exteriores de riqueza.

Podemos comprovar por estes dados históricos que o interesse venatório está associado aos monarcas portugueses de forma muito significativa.

EVOLUÇÃO DE MÉTODOS E ESTRATÉGIAS...

Até à Idade Média, as armas utilizadas eram sobretudo espadas, lanças, fundas, em conjugação com os arcos, bestas e flechas.

Neste período, que se inicia no século IX/X, aparece o feudalismo, que primeiro define a propriedade da terra e o direito do senhor feudal não só a ocupar as terras que herdava, ganhava em batalhas ou simplesmente lhe eram doadas, como ainda a governar todos os que nelas se encontravam (viviam) e a usar tudo o que a estes pertencia (inclusivamente a própria vida). Por esta época aparece o conceito de *res regia*, ou seja tudo o que se encontra nas terras é propriedade do seu dono (o senhor feudal), desde as colheitas ao gado passando, logicamente, pela caça. E é exactamente sob o feudalismo que o conceito de caça grossa aparece e ganha importância.

A caça de veados, corços, gamos, javalis e ursos, só podia ser praticada pelo rei ou pelo senhor feudal e por quem este convidava ou autorizava. Esta não só era a principal fonte de abastecimento de carne do seu espaço residencial e de toda a comitiva que ali habitava, como também servia de treino de cavalaria e de cavaleiros para as grandes batalhas que na época se travavam.

As armas capazes de disparar projecteis por meio de uma carga explosiva fizeram a sua aparição no mundo ocidental durante o século XV. Este processo revolucionou os métodos e estratégias de caça.

Desde tempos anteriores, os Chineses conheciam já uma primeira forma de pólvora, que utilizavam nos fogos de artifício. Existem, no entanto, várias teorias sobre a forma como a pólvora surgiu na Europa. Uma delas atribui a responsabilidade dessa introdução ao mercador aventureiro Marco Pólo, que teria trazido para Itália a sua fórmula ao regressar da China. Este comerciante veneziano tinha integrado uma missão comercial que conseguira alcançar a cidade imperial de Pequim, durante as suas viagens na Ásia, na segunda metade do século XIII.

Outra versão defende que a pólvora terá sido difundida na Europa graças à acção de um

certo Roger Bacon ou ainda o frade Berthold Schwarz, de Friburgo, na Alemanha. Sugere-se que a designação "pólvora negra" tenha a sua origem no nome de Schwarz (que significa negro, em alemão).

Para lá da discussão teórica em torno desta questão, surge um dado indubitável do ponto de vista histórico: os primeiros canhões de "mão" surgem no contexto europeu no decurso do século XV. Estes canhões eram compostos por um tubo curto de metal firmemente ligado a uma trave de madeira que funcionava como coronha. Inicialmente, a tecnologia destas armas era extremamente primitiva. Uma das extremidades do tubo ou cano era fechada e praticava-se nesta extremidade um orifício que comunicava com o exterior. Esta abertura teve a designação de "ouvido". Deitava-se a pólvora pela extremidade aberta – a boca – e o projectil, normalmente uma esfera de pedra, chumbo ou ferro, era comprimido contra a pólvora. Para disparar o projectil, era necessário inflamar a pólvora.

A princípio utilizava-se uma brasa de carvão e uma apara de madeira, substituídos posteriormente por um pavio ou mecha de fogo lento. Enchia-se o ouvido com pólvora em pó muito fino. Levando a mecha ao contacto com a pólvora, esta incendiava-se e o fogo comunicava à carga de pólvora no interior do cano. Os gases originados pela combustão expandiam-se rapidamente e com essa pressão, o projectil era ejectado violentamente para fora do cano.

A partir do século XVIII, o uso da arma de fogo na caça estava consolidado e diminuía a utilização das armas brancas nesta actividade. A caça era cada vez mais um acto social, não exclusivo dos chamados homens de armas. A presença de senhoras era normal, o que não significa que em épocas anteriores a sua presença não fosse comum, conforme provam numerosos testemunhos pictóricos. À medida que os esforços físicos necessários para caçar

iam diminuindo, a caça tornava-se cada vez mais palaciana, perdendo a exigência que se verificava nas montarias medievais.

A pintura do século XVIII é profícua em retratar as jornadas de caça em parques junto de casas senhoriais, onde esta prática era fisicamente menos exigente e havia perdido quase integralmente as conotações directas com a preparação para a guerra. No entanto, continuava a ser considerado como um importante exercício que gerava admiração pessoal e prestígio social. Na montaria medieval, as regras de cavalaria e de justas e a luta leal corpo a corpo criavam uma imagem de equiparação que de facto existia, entre o homem e o animal.

Com o avanço tecnológico verificado, o confronto físico acaba por se tornar menos efectivo, como consequência da utilização das armas de fogo e também é menor a relação directa com a arte da guerra. No entanto, é essencial ter a percepção de que os processos de caça não se sucederam de forma sequencial, sendo abandonados uns métodos para serem aplicados outros distintos. Havia muitas vezes uma sobreposição de funções a este nível. A montaria implicando um contacto directo continuou a ser praticada e todos os tratados do século XVII e XVIII a ela fazem referência, apesar do uso corrente das armas de fogo. Era no entanto considerada mais como uma arte ligada à cavalaria. Na segunda metade do século XVIII, as tradições de montaria foram diluindo. Apesar de nas caçadas reais ser predominante o tiro de batida, era ainda permitida a tradição de perseguir a caça a cavalo, sendo esta capturada pelos cães e rematada à lança, espada ou tiro de pistola, ou através de ambos os processos.

Com o aperfeiçoamento das armas de fogo, ao longo do século XVIII e a difusão do fecho de sílex, que deu origem a armas muito mais leves é que o tiro ao voo começou a ser praticado.

Esta actividade, já em meados do século XIX, variava muito consoante as origens geo-

gráficas e as tradições locais. A montaria à maneira medieval, mantida por alguns dos mais dedicados à arte equestre, com uso da arma branca, até final do século XVIII, tinha-se transformado numa batida com postos fixos, em que se utilizava quase exclusivamente a arma de fogo, sendo a arma branca reservada quase exclusivamente aos remates, em agarres, ou ao uso pelos batedores. Para quem desconhece a terminologia, o agarre ocorre quando uma rês é imobilizada pelos cães, defendendo-se e atacando até que o monteiro ou matilheiro acorra com a faca, procurando rematar a rês agarrada. São operações arriscadas, que exigem coragem, experiência e saber.

No que respeita à caça com armas de fogo, estávamos no final do período das armas de percussão de carregamento pela boca, epílogo este que se prolongou durante algum tempo. Nas batidas atirava-se sempre com um par de espingardas (por vezes até com mais) e com o auxílio de ajudantes que se responsabilizavam pelos carregamentos. A época é também de transição para as armas de carregamento pela culatra e para os novos sistemas de munições. O sistema Lefauchaux, patenteado em 1835 por Casimir Lefauchaux, armeiro em Paris, foi o primeiro sistema de carregamento pela culatra divulgado largamente. Utilizava um cartucho com haste percutora saliente junto à base e se bem que já ultrapassado na década de 1870-80, foi largamente utilizado até à primeira guerra mundial. O sistema era eficaz, se bem que as munições fossem delicadas e oferecessem alguns riscos de percussão accidental.

Também nas armas brancas, os exemplares existentes deste período, sobretudo as facas de caça, são de grande qualidade. Com decorações excepcionais, ao gosto francês, alemão e espanhol da época. Como já foi referido, a arma branca caiu em desuso e constituía mais um objecto decorativo que uma arma efectiva.

No fabrico de armas de fogo, destacou-se Xavier dos Reis, que foi mestre da Fábrica Real de 1745 a 1757 e do qual chegaram até nós alguns trabalhos de grande qualidade. No campo das armas de caça, produziu-se em Lisboa ao longo do século XVIII o que de melhor se fazia na Europa, património em grande parte perdido com o terramoto de 1755. No entanto, nos anos que se seguiram, o Rei D. José fez executar pelo então mestre do Arsenal Real, Veríssimo de Meira, as mais excepcionais armas de caça, de elevada qualidade técnica e artística. Quando o monarca Reformador ordenou a execução de vários pares de pistolas e espingardas de caça, quis demonstrar que o nosso Arsenal Real do Exército era capaz de fabricar peças de referência.

Foram produzidas nesta época, primeiro sob a direcção de Veríssimo de Meira (1757-1792) e depois por Joaquim António da Silva, até 1794, assim como por espingardeiros particulares, como Bartolomeu Gomes e Manuel do Nascimento Gomes, armas excepcionais, muitas das quais foram levadas para o Brasil, aquando da partida de D. João VI em 1807. São conhecidos quatro pares de pistolas executadas pelo grande mestre Veríssimo de Meira. Deve chamar-se a atenção para o facto de que nessa época as pistolas serem bastante utilizadas nas caçadas.

As Invasões Francesas e a consequente transferência da Corte para o Brasil trouxeram algumas alterações significativas, na medida em que o general Junot, instalado em Lisboa, proíbe a caça com armas de fogo. Deste período não são conhecidas exemplares de espingardas ou pistolas de grande qualidade, mas após a retirada dos franceses, regista-se de novo a produção de armas de caça e de aparato no Arsenal Real do Exército, sob a direcção de Tomás José de Freitas (1813-1836), que foi o último grande Mestre a produzir armas de grande qualidade para a Casa Real. Trata-se

também dum período de grande produção de armas populares, fabricadas a partir de armas militares abandonadas por todo o país, produção esta encorajada pelo liberalismo, pela extinção das coutadas reais e por alguma euforia revolucionária que se viveu em Portugal nos anos 20 do século XIX. Assistiu-se à designada democratização da caça: o que era uma situação de privilégio e um direito feudal, tornou-se numa aspiração maciça das legiões citadinas e das populações fabris. Este facto, contudo, tem algumas consequências directas no que concerne ao extermínio e aniquilamento das espécies venatórias.

D. FERNANDO DE SAXE-COBURGO-GOTHA

Na segunda metade do século XIX, no reinado de D. Maria II, D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, rei consorte, de origem alemã, são introduzidas as carabinas, que eram unicamente conhecidas a nível militar, tendo sido bastante utilizadas no decurso das Invasões Francesas. Este monarca marcou de forma determinante a cultura num período de paz da vida portuguesa e também na caça, porque foi na realidade um grande caçador.

Aliou a caça à cultura, aproximando a tradição alemã à tradição ibérica, porque em termos de caça não se verificavam diferenças significativas. A D. Fernando II se deve a aquisição de armas de grande beleza, que estão hoje patentes no Paço Ducal de Vila Viçosa. D. Pedro e D. Luís, filhos de D. Fernando e de D. Maria II, príncipes com elevada formação, foram, talvez por influência de seu pai, os primeiros caçadores reais sensibilizados para a apreciação dos valores da natureza e desenvolveram aptidões de observação e de registo a este nível.

A importância de D. Fernando na formação dos filhos foi determinante na atitude perante a



D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha – Joseph Fortuné Layraud,
Não assinado, não datado, c. 1877, PDVV55

caça e a natureza. D. Pedro V teve um importante mas curto reinado. O seu irmão D. Luís, que reinou 28 anos, tinha elevado interesse pela actividade cinegética e transmitiu ao seu filho D. Carlos as bases de uma sólida formação enquanto pintor, oceanógrafo e caçador.

A Armaria da Casa de Bragança constitui uma notável colecção, principalmente de peças desta época até ao século XX, sem dúvida em boa parte constituída por D. Fernando II, uma vez que são do seu período algumas das melhores peças desta colecção. O interesse pelo Renascimento característico desta fase do século XIX influenciou grandemente o fabrico de armas de caça, nas quais se nota um revivalismo renascentista, quer na decoração dos objectos, quer nos aspectos formais de algumas armas brancas. No campo das armas de caça, a industrialização não era ainda dominante e até meados do século XX, permaneceu na Europa a organização laboral tradicional de artesanato, coexistindo com os processos tradicionais de fabrico em série. Entre as armas correspondentes à época de D. Fernando, po-

dem encontrar-se ainda nesta colecção outras carabinas alemãs e austríacas até então quase desconhecidas na Corte dos Braganças, nomeadamente a IOH. SPRINGER WIEN.

As armas que estão hoje expostas no antigo Paço de D. Jaime foram agrupadas, de acordo com uma selecção cronológica e tipológica, já que anteriormente se encontravam expostas sem critério lógico nas antigas Salas de Música do Paço Ducal.

Esta colecção reflecte o interesse dos duques de Bragança por esta questão e a cuidadosa preocupação em constituir um acervo de referência. As vicissitudes do tempo fizeram com que se perdesse grande parte desse património, que se sabe ter sido notável. No entanto, o que restou do século XIX é um testemunho eloquente do gosto e do saber dos últimos Reis de Portugal neste campo. Devemos ainda acrescentar os presentes reais, de excepcional qualidade, como a carabina e o revolver Mauser oferecidos a D. Luís, a espingarda espanhola de modelo experimental com o nome dos reis portugueses e espanhóis inscritos a ouro ao longo do cano ou ainda, com várias proveniências, o conjunto das armas americanas Colt, Winchester e Remington, dos reinados de D. Luís e de D. Carlos.

Também existem várias carabinas do prestigiado armeiro britânico E.M. Reilly e várias armas Lepage, que atestam a extraordinária qualidade deste fabricante e o apreço em que era tido pela Casa de Bragança, o mesmo se verificando com o grande inventor e fabricante Devisme, do qual também existem algumas espingardas, carabinas e um excepcional qualidade. Destacam-se, entre as primeiras, as duas pateiras fabricadas por Le Page Moutier, de Paris (elaboradas para D. Pedro e para D. Luís), com respectivos monogramas a ouro e extraordinário trabalho de cinzel e de Devisme, uma carabina cujo trabalho de escultura será talvez um dos melhores legados século XIX.

O REI D. CARLOS, CAÇADOR...

D. Carlos manifestou desde muito cedo enorme interesse pelas actividades desportivas, nomeadamente a esgrima, o tiro, a equitação e o ténis. Mas a caça, o campo, a oceanografia e a pintura prevaleceram sobre todas as outras. Certamente terá havido uma grande influência do seu avô D. Fernando em relação a estas actividades.

O seu gosto pelo desporto – caça, pesca, tiro – típico dos aristocratas do seu tempo, foi geralmente julgado com severidade, como correspondendo a uma certa indiferença aos assuntos de Estado. Em demasiados manuais e estudos de História, o seu reinado foi reduzido a uma espécie de antecâmara da I República. Pouco se tem reparado em que D. Carlos conseguiu permanecer mais tempo no poder (1889-1908) do que os líderes do Partido Republicano⁶. O que é um facto é que a monarquia constitucional portuguesa foi, nos últimos duzentos anos, o mais duradouro de todos os regimes políticos portugueses e foi aquele onde se desenvolveu inicialmente a maior parte das instituições portuguesas contemporâneas

Em matéria de caça, o reinado do Rei D. Carlos, iniciado em 1889, foi caracterizado por uma abundância em termos de documentação fotográfica. O próprio rei era fotógrafo amador e o seu interesse pelo tema fez com que os eventos cinegéticos fossem registados através deste novo meio. Esse facto permite-nos hoje analisar as actividades venatórias no período de transição entre o século XIX e o século XX como nunca fora feito até então, no que concerne a este tema.

A fotografia permitiu revelar o ambiente social, os trajes, as armas, o equipamento de caça, os arreios dos cavalos, os cães, a decoração, o mobiliário e a paisagem. Devemos ainda salientar que no final do século XIX apare-



D. Carlos – Phillip de Laszlo,
óleo s/ tela, 1905, PDVV 1150

ce em Portugal a imprensa especializada que, na época, associava a caça, o tiro, a esgrima, a equitação, os cães de caça, o automobilismo e o ciclismo. Desta forma, com o apoio de um rei entusiasta, caçador exímio, pintor, naturalista e oceanógrafo, houve um enorme incremento do interesse e da informação sobre a caça.

D. Carlos inicia uma nova postura, quiçá pouco compreendida pelos seus contemporâneos. Gostava particularmente da natureza, da vida e das gentes do campo. Não caçava unicamente pelo abate. Vivia de facto o ambiente que o rodeava e ia muitas vezes para o campo fotografar, desenhar e pintar.

Revelava um profundo conhecimento do campo, dos ambientes de caça, das atitudes dos caçadores e dos cães, associado a uma enorme sensibilidade no âmbito da pintura.

Foi autor do álbum de aguarelas *Aves de Portugal*, o que pressupõe muitas horas de observação numa época em que a fotografia não per-

6 RAMOS, Rui. *D. Carlos, Círculo de Leitores*, Lisboa, 2008.

mitia instantâneos rápidos e não havia ópticas que permitissem grandes aproximações às aves, sendo também impossível o registo de cor. Também merecem destaque os menus aguarelados com cenas de caça.

Outro interessante pastel da autoria do *Martirizado*, datado de 1901, representa os momentos que antecedem uma montaria no Alentejo. Podem observar-se os caçadores de chapéu de aba larga, tipicamente portugueses, os capotes, as jaquetas com faixas, os saões e as mantas. Alguns cães são podengos grandes, essenciais nas montarias e é bem conseguida a luz da manhã e a sensação de frio do Inverno.

D. Carlos foi de facto uma figura importante do naturalismo português, situando-se ao nível de outras personalidades consagradas da sua época, como os pintores Carlos Reis ou Veloso Salgado. Tem, no entanto, na sua obra, uma marca própria, que resulta da sua formação científica. Na verdade, a pintura constituiu para o monarca um dos modos de conhecimento e de reflexão sobre a realidade, em concordância com os outros interesses de oceanólogo, marinho, caçador ou agricultor. O seu gosto pela paisagem, pelo retrato e registos de género, assume uma dimensão narrativa e etnográfica que caracteriza o naturalismo pictórico por toda a Europa⁷.

A fama de bom atirador do Rei D. Carlos fez com que se criassem verdadeiras lendas em torno das suas armas. O que é facto é que o monarca era de facto um atirador exímio e a documentação existente no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança permite constatar esse facto. É frequentemente referido como exemplo de grande caçador, não pela quantidade de peças cobradas, mas sim pela sua atitude perante a caça e pela forma como integrava a caça noutros saberes e sabores...

As armas de caça utilizadas pelo Rei D. Carlos eram sempre por ele escolhidas, na medida

em que era um estudioso do tema. Reuniu um conjunto de armas americanas (Winchester e Colt), hoje expostas nas Salas da Armaria do Paço Ducal.

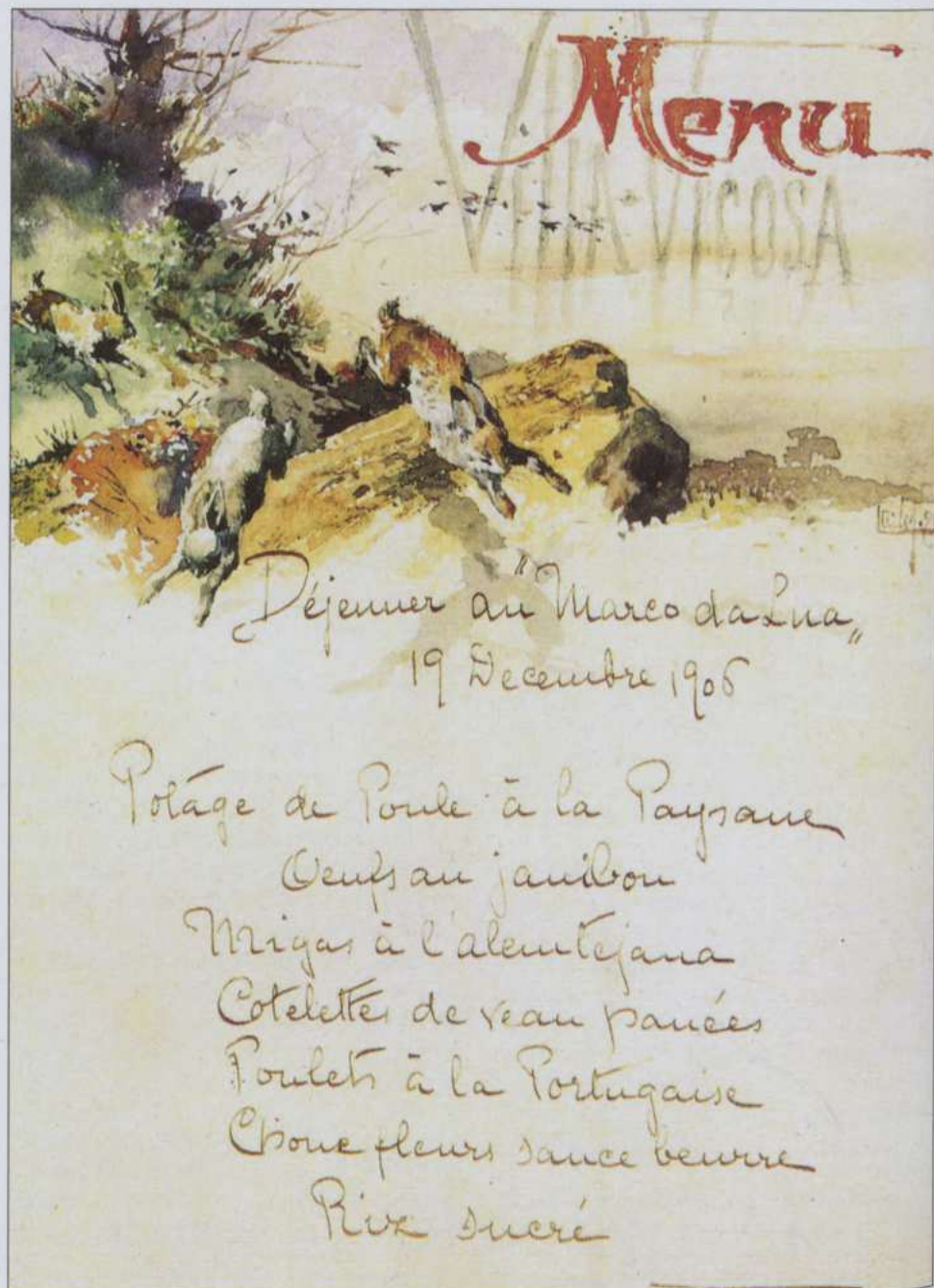
Segundo a opinião dos seus contemporâneos, o Rei D. Carlos dispunha de faculdade de excepção que o qualificava entre os seus pares, ao manejar qualquer espécie de arma. Os testemunhos são unânimes. Possuía um auto-domínio completo, era calmo até à impassibilidade, rápido e fulgurante antes da percepção de outrem, mestria perfeita tanto no tiro a chumbo como à bala ou zagalotes, em associação com o aproveitamento e eficiência⁸. Foi também responsável pelo repovoamento de várias espécies em Vila Viçosa e em Mafra, o que enfatiza bem a sua sensibilidade em relação a este tema.

Atirava muito bem com todas as armas: pombearias, pateiras e armas leves de caça, de menor calibre. Examinava cuidadosamente qualquer arma que lhe facultassem. Em Vaux de Cerny, em Dezembro de 1905, num dia apenas, gastou mais de 1500 cartuchos e eliminou mais de mil peças de caça.

Durante estes anos, a Família Real vinha com muita frequência a Vila Viçosa, nomeadamente no início no período de caça, em Janeiro. D. Carlos distribuía o seu tempo entre a lavoura, os tiros aos coelhos e as batidas. Envergava com frequência uma jaleca debruada de bolsos verticais, cinta, camisa, chapéu alentejano, saões de pele curtida e polainas. A Rainha D. Amélia acompanhava o Rei, com *toilettes* simples ou de risco andaluz ou traje alentejano. Personalidades como o conde de Arnoso (secretário particular do monarca), conde da Penha Longa, D. Tomás de Mello Breyner (médico de D. Carlos), Mouzinho de Albuquerque e o marquês de Soveral (embaixador português em Londres), eram visitantes ilustres da Tapa-

7 SILVA, Raquel Henriques da e MONGE, Maria de Jesus. *El Rei D. Carlos, Pintor*, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 2007.

8 OLIVEIRA, Águedo de, *D. Carlos, Atirador de Caça*, Fundação Os Nossos Livros e Escola Superior Agrária de Bragança, 1992.



Menu iluminado com coelhos a saltar no "Marco da Lua" – Rei D. Carlos, aguarela sobre papel, 243 x 180, assinado e datado, 1906, PDW 1857



D. Carlos e o Príncipe D. Luis Filipe, na Tapada de Vila Viçosa

da e acompanhavam D. Carlos nas caçadas. Também a visita de Afonso XIII, o Rei de Espanha, incluiu uma digressão cinegética, nos dias 15, 16 e 17 de Novembro de 1903. No primeiro dia, D. Carlos designou quais as portas a serem preenchidas e o serviço da batida foi assegurado por 200 batedores. Apesar da chuva torrencial, a caçada durou toda a manhã, tendo sido abatidas 62 peças.

Apesar das suas responsabilidades de Estado num período politicamente conturbado, D. Carlos consegue desenvolver e conjugar com a sua missão política, de agricultor, de caçador e de investigador, uma obra artística muito interessante e trabalhos científicos de grande envergadura, sobretudo no campo da oceanografia, em conjugação com o significativo apoio e impulso dado à agricultura e à recuperação do património agrícola do morgadio da Casa de Bragança.

Este é o grande legado do Monarca e um exemplo que deve ser seguidos por todos os amantes da actividade cinegética, de plena harmonia com o ambiente.

BIBLIOGRAFIA

CARDONEGA, António de Oliveira. *Descrição de Vila Viçosa* (introdução), selecção de texto e notas de Heitor Gomes Teixeira, ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

CALADO, Frei Manuel. *Valeroso Lucideno*, Of. Domingos Carneiro, Lisboa (HG 36883 V.); (RES. 1249 V./ 1313 V.), 1648.

CUNHA, Mafalda Soares da. *A Casa de Bragança, 1560-1640 – Práticas Senhoriais e Redes Clientelares*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000.

DIONIÍSIO, Sant'anna. *Museu-Biblioteca de Vila Viçosa*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1947.

ESPANCA, P^º. Joaquim José da Rocha. *Memórias de Vila Viçosa*, 36 cadernos, ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa, Vila Viçosa, 1983 – 1992.

ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, Zona Sul*, vol. I, ed. Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1978.

HARTINK, A. E., *Enciclopédia das Armas de Caça*, ed. Livros e Livros, Lisboa, 2000.

MONGE, Maria de Jesus. “O Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: 70 anos de gestão museológica”, in *Callipole*, n.º 13, Câmara Municipal de Vila Viçosa, Vila Viçosa, 2005, p. 301.

MOREIRA, Rafael. “Uma Cidade Ideal em Mármore: Vila Viçosa, a primeira corte ducal do Renascimento Português”, in *Monumentos*, n.º 6, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1997, pp. 48-53.

OLIVEIRA, Águedo de. *D. Carlos, Atirador de Caça*, Fundação Os Nossos Livros e Escola Superior Agrária de Bragança, 1992.

PORTAS, Nuno. “A Formação Urbana de Vila Viçosa”, in *Monumentos*, n.º 6, Direcção

Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1997, pp. 58-63.

RUAS, João. *Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Vila Viçosa, 2006.

SARDINHA, Morais. *Do Antiquíssimo Parnaso do Príncipe D. Teodósio II Duque de Bragança*, Cod. 107, F 3053 (Microfilme), Biblioteca Nacional de Lisboa, 1618.

SERRÃO, Vítor. *O Fresco Maneirista do Paço Ducal de Vila Viçosa, 1540-1640*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Vila Viçosa, 2009.

SILVA, Raquel Henriques da e MONGE, Maria de Jesus. *El Rei D. Carlos, Pintor*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 2007.

TEIXEIRA, José. *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1983.

Posesión de la tierra y luchas campesinas en Alentejo y Extremadura durante la Edad Contemporánea

Moisés Cayetano Rosado (España)

Alentejo y Extremadura -y lo mismo ocurre con la Beira Baixa, lindante con el norte cacereño- constituyen dos regiones claramente agrícolas durante toda la Edad Contemporánea. Así, mientras en Europa Occidental y la mayor parte de España los siglos XIX y XX son dos centurias marcadas por las sucesivas revoluciones industriales de la máquina de vapor, motor de gasolina y electricidad, era atómica e invasión de la tecnología de computadores, en esta zona suroccidental del continente serán todavía de luchas por la posesión de la tierra y supervivencia campesina, que marcan sus principales acontecimientos autóctonos.

Las desamortizaciones de la propiedad agrícola eclesiástica y civil de todo el siglo XIX, las revueltas de jornaleros y yunteros que acompañan a lo anterior, la organización y manifestaciones del movimiento campesino de finales del siglo XIX y todo el siglo XX, los intentos y fugaces reformas agrarias y repartos de tierras de la II República española -1931 a 1936- y Revolución de los Claveles en Portugal - 1974/1975-, la emigración rural -en especial de 1955 a 1975- y la implantación de la Política Agrícola Común Europea desde los años ochenta del siglo XX, serán los hitos fundamentales en esta macrozona, mayor que Bélgica y Holanda juntas.

LAS DESAMORTIZACIONES DEL SIGLO XIX

La propiedad de la tierra en Alentejo y Extremadura -siempre podemos hablar también de la Beira Baixa- venía históricamente condicionada por la geomorfología y edafología del territorio (grandes dehesas y pastizales mediterráneos de penillanuras con suelo vegetal débil, de sustrato granítico y pizarroso) y el sistema de repoblación y reparto tras la reconquista cristiana de los siglos XII y XIII (adjudicación a las poderosas Ordenes Militares del Temple, Santiago y Alcántara, así como a grandes señores civiles y eclesiásticos). De esta manera, se forman fundamentalmente dos grupos desiguales que se reafirman en la Edad Moderna: los grandes propietarios de predios inmensos y los campesinos dependientes, siempre al nivel de la subsistencia, miserables, sojuzgados por los anteriores, soñando con una mínima propiedad que les libere, al menos parcialmente,

de las servidumbres señoriales. No es de extrañar, por tanto, su alto grado de participación en las conquistas y colonizaciones de Ultramar, para cumplir su sueño, incluida la grandeza, que siempre vieron sirviéndola desde su pobreza irredenta.

Cuando Inglaterra inicia una nueva revolución que enseguida se extiende a toda Europa: el maquinismo, la industria, el auge de las concentraciones urbanas y la formación creciente del proletariado, en Alentejo y Extremadura no se sentirá ni remotamente el eco de los grandes cambios. Mientras en las Islas Británicas, Francia, Alemania, Países Bajos, Bélgica... Madrid, Cataluña, País Vasco, Lisboa, Oporto... cambian espectacularmente en sus formas de producción, actividades laborales, fuentes de creación de riqueza, en este suroeste peninsular sigue siendo la tierra quien protagoniza los acontecimientos.

Es el siglo XIX la centuria de las desamortizaciones eclesiástica y civil. De la puesta en venta

de tierras e inmuebles del clero -tanto regular como secular-, de ordenes militares, bienes municipales, de la Corona y públicos en general. Es decir, de aquellos donde el campesinado encontraba un resquicio de autonomía, pues tanto el clero como los municipios -principales poseedores a esas alturas de las propiedades en venta - arrendaban fragmentariamente sus fincas, las sometían a explotación comunal o daban trabajo masivo en temporadas de siembra, recolección, podas, etc. sin especial discriminación. Cuando la burguesía agraria urbana y los grandes propietarios rurales se hagan con las tierras puestas en venta, concentrando aún más la propiedad rústica, se incrementarán el absentismo, los baldíos, los cotos de caza, las fincas de recreo..., bajando la productividad, el empleo, la remuneración a los campesinos sin tierras contratados... y aumentarán la coacción, el control de descontentes, los abusos y represalias en general.

En España, se comienza con la venta de bienes de los jesuitas y reparto de propiedades municipales en la temprana fecha de 1766; ya en 1798 y hasta 1808, Godoy llevará a efecto la desamortización de parte de los bienes de la iglesia. En Portugal, de 1798 a 1820, se ponen en venta algunas encomiendas de las órdenes militares y de bienes de la Corona.

Durante el Trienio Liberal (1821-1823), que coincide en ambos países, se ponen a la vez en venta parte de los bienes del clero regular. En España, con la reimplantación del absolutismo en la "década ominosa", se suspende el proceso, pero el país vecino lo continúa -en medio de sus guerras civiles entre absolutistas y liberales-. Con Isabel II en el trono español y María

II en el portugués, prosiguen las respectivas desamortizaciones; profunda la de Mendizábal y Espartero de 1834-1854¹, de bienes del clero secular y regular, y de las ordenes militares; más lenta, pero sin interrupción, las del clero, la Corona portuguesa y de la Universidad de Coimbra².

La segunda mitad del siglo XIX viene marcada en España por la desamortización de bienes municipales, también del clero, Instrucción Pública, beneficencia y la Corona, llevada a efecto por Madoz, importantísima en volumen. En Portugal, continua la venta de bienes religiosos, baldíos municipales y de Instrucción Pública, aunque con mucho menos impacto. Así, hasta bien entrado el siglo XX en que se desamortizan montes que anteriormente fueron excluidos.

Más de 1 300 000 has. serían puestas en venta en Extremadura (casi el 32% de la superficie total extremeña), correspondiendo a fincas eclesíásticas el 56% del número de fincas, si bien dos tercios de la superficie eran de bienes de Propios y Comunes³.

El 10% de las fincas vendidas y los valores totales de remate en Portugal correspondieron al alto y medio Alentejo. Van a ser las regiones portuguesas de Lisboa,

Évora y Portalegre las tres con los valores de desamortización más elevados⁴.

En conclusión, Alentejo y Extremadura, a causa de las desamortizaciones de todo el siglo XIX verán concentrarse y privatizarse aún más la posesión de la tierra, lo que ya venía siendo seña de identidad desde el propio modelo medieval de repoblación. Se reafirma así la confirmación de una clase dominante, minoritaria y poderosa, y de otra dominada, abrumadoramente mayoritaria e indigente.

1 Para profundizar, ver: GARCIA PÉREZ, J. *La desamortización eclesíástica y civil en la provincia de Cáceres (1836-1870)*, Institución Cultural El Brocense, Diputación Provincial, Cáceres, 1993 y NARANJO SANGUINO, M. A. *La desamortización de Mendizábal-Espartero en la provincia de Badajoz (1836-1852)*, Diputación Provincial, Badajoz, 1997.

2 Ver ESPINHA DA SILVEIRA, L. *La desamortización en Portugal*, en Rueda Hernanz, G., ed., *La desamortización en la Península Ibérica*, revista *Ayer*, n.º 9, Madrid.

3 GARCIA PÉREZ, J. *Desamortizaciones*, en *Gran Enciclopedia de Extremadura*, tomo II, pp. 67-68.

4 NARANJO SANGUINO, M. A. *Política y desamortización en la raya. Estado de la cuestión. O Pelourinho*, num. 11, Badajoz, 2001, pp. 15-24.

EL SISTEMA CACIQUIL

No es de extrañar, ante ello, que se consolidó en esta zona un sistema político, económico y social caciquil, que domina la vida colectiva e incluso individual en campos y pueblos, controlándolo todo.

El sistema político liberal, que se va afianzando a lo largo del siglo XIX y se consolida a principios del siglo XX, extiende -dentro del sufragio censatario y masculino- la posibilidad de voto electoral a más ciudadanos; pero no quiere riesgos y, por tanto, controla esta actividad mediante agentes a su servicio en una escala jerarquizada de poder: caciques, amañadores de elecciones y condicionadores de las votaciones para uno u otro partido, a uno u otro candidato, controlan el proceso a todos los niveles.

El sistema económico liberal, que corre parejo al anterior, permite el libre desenvolvimiento de la producción, la contratación, el acuerdo entre obreros y patronos, pero prevé mecanismos que eviten "desmanes". El orden público en las zonas rurales quedará bajo la responsabilidad de la Guardia Nacional, que en Portugal, cuando en 1910 se implante la República, pasará a llamarse Guardia Nacional Republicana (la temible GNR), y en España, desde 1844, se llamará Guardia Civil, no menos contundente que la anterior en la represión de desordenes y protección de la propiedad agraria.

El sistema social verá una pequeña evolución, en cuanto a que el estamento nobiliario pierde privilegios y poder, mientras que la burguesía rural cobra autoridad y rango. El clero, disminuido en su influencia económica, sigue asumiendo su importante papel de control de las costumbres y árbitro de la moralidad, ejerciendo -junto a las respectivas Guardias Nacionales- un decisivo papel sedante y disuasorio de revueltas.

José Saramago, en su extraordinaria novela *Levantado del suelo* (*Levantado do Chão*), am-

bientada en el Alentejo de finales de siglo XIX a finales de siglo XX, escribe.

Dios quiso que las cosas fueran así, quien lo puede explicar mejor es el padre Agamedes, con palabras sencillas que no añadan más confusión a la confusión que ya tienen en la cabeza, y si no basta el cura, se ordena a la guardia nacional que se dé una vuelta a caballo por las aldeas, sólo exhibirse, es una advertencia que ellos entienden sin dificultad. Pero, dígame madre, también pega la guardia a los amos del latifundio. Para mí que este chico no anda bien de la mollera, dónde se ha visto cosa igual, la guardia hijo ío, fue creada y sustentada para arrearle al pueblo⁵.

Efectivamente, el pueblo, con la implantación y consolidación del sistema liberal en el siglo XIX, no ve mejorar su vida, sino al contrario, caer aún más en la miseria, en tanto la burguesía se llena de riqueza y de poder. La respuesta campesina en un principio es espontánea, compulsiva, desorganizada: motines, saqueos, ataques a la propiedad, ocupaciones... a la desesperada, apretados por el hambre, por la hambruna radicalizada. El escritor extremeño de principios de siglo XX Felipe Trigo escribe en su obra *Jarrapellejos*, publicada en primera edición en 1914:

¿Qué quieren? ¿Qué piden?

- ¡No sé! -dijo el alcalde.

- No se les entiende.

- A ver que abramos el balcón -decidía Jarrapellejos.

Asomáronse. En la confusión horrenda pudieron escuchar lo que pedían: "¡Pan! ¡Pan! ¡Bajo los ricos miserables! ¡Bajo las limosnas!... ¡Que nos entreguen el posito...!" Y, efectivamente, uniendo la acción a la palabra, contra el posito, anejo de la misma edificación municipal, concentraban las pedradas y el asalto. Un cuarto de hora transcurrió, sin que aquello llevara trazas de calmarse. Antes al re-

⁵ SARAMAGO, J. *Levantado del suelo*, Edt. Alfaguara. Madrid, 2000, p. 88.

*vés, sin freno, sin nadie que les impusiera orden, un grupo se destacó como con ánimos de invadir las dos tiendas de ultramarinos que había en la plaza*⁶.

Estas situaciones eran habitualmente controladas con "cargas" de las fuerzas del orden público y fuertes represiones: encarcelamientos y torturas. La falta de "respuesta organizada", de sistematización en la protesta, hacía más fácil la solución de los conflictos a favor de los propietarios, que al final imponían sus criterios e incluso conseguían enfrenar a los jornaleros, pues cualquier plante por exigencias laborales o salariales en las épocas cruciales de recolección o cultivo -en las que el tiempo es clave para evitar pérdidas graves- era resuelto con incorporación de mano de obra trasladada de otros lugares basándose en la "libertad de movimientos y contratación" del propio sistema político. Volvemos a Saramago, y leemos en la obra citada:

*Están ahora dos grupos de jornaleros frente a frente, diez pasos los separan. Dicen los del norte, Hay leyes, fuimos contratados y queremos trabajar. Dicen los del sur, Aguantáis que os paguen menos, venís aquí a perjudicarnos, marchaos a vuestra tierra, ratinhos⁷. Dicen los del norte, En nuestra tierra no hay trabajo, solo piedras y aliagas, somos de la Beira, no nos llaméis ratinhos, que es ofensa. Dicen los del sur, ratinhos, sois ratones, venís aquí a roer nuestros mendrugos. Dicen los del norte, Tenemos hambre. Dicen los del sur, También nosotros, pero no queremos sujetarnos a esta miseria, si aceptáis trabajar por ese jornal, nos quedamos nosotros sin trabajo*⁸.

Estos conflictos entre trabajadores tienen su plasmación también en la raya fronteriza,

pues lo mismo que los trabajadores de la Beira servían para romper con las reivindicaciones de los alentejanos, introduciéndolos en esta región del sur portugués con menos exigencias salariales, los alentejanos eran reclutados para trabajar en Extremadura y bajar aquí igualmente los jornales. El historiador Fernando Sánchez Marroyo lo expone así:

A comienzos del otoño de 1870 un grupo de jornaleros portugueses, que había llegado en busca de trabajo, fue agredido y obligado a abandonar la ciudad de Badajoz. El motivo de la disputa radicaba en que estaban dispuestos a trabajar en la vendimia por un real menos.

Y a continuación:

*Los conflictos fueron más abundantes en toda Extremadura en la cosecha de 1873. Hasta tal punto que, por ejemplo, hubo necesidad de enviar tropas a Montijo para impedir las presiones y malos tratos que los segadores castellanos ejercían sobre los portugueses en un intento de expulsarlos de la zona. Dentro de la escala laboral era la mano de obra portuguesa la que sufría las mayores coacciones*⁹.

ORGANIZACIÓN CAMPESINA AL FILO DEL SIGLO XX

Ya al filo del siglo XX los trabajadores van organizándose de manera más sistemática, creándose Centros Obreros y Casas del Pueblo. Destaca, en este sentido, la fundación de la sociedad *La Germinal* en Badajoz, de creciente fuerza e importancia como grupo de presión y negociación, cuyo periódico *El Obrero* ejerce un importante papel de denuncia y concienciación.

6 TRIGO, J. *Jarrapellejos*. Edic. Turner, Madrid, 1975, p. 198.

7 "Ratinhos": temporeros del norte y centro de Portugal que iban a trabajar al Alentejo.

8 SARAMAGO, J. Obra citada, pp. 42-43.

9 SÁNCHEZ MARROYO, F. *Movimientos populares y reforma agraria. Tensiones sociales en el campo extremeño durante el Sexenio Democrático (1868-1873)*. Diputación Provincial, Badajoz, 1992, p. 82.

*Luchamos -podemos leer en sus páginas- por nuestros derechos, por nuestros productos y nuestra libertad; porque, debiendo ser libres, somos esclavos; porque, produciendo todo, no podemos satisfacer nuestras más urgentes necesidades, en tanto que una camarilla de zánganos consume y derrocha los productos de nuestro trabajo*¹⁰.

Y expone su ideal de propiedad, que será el que cuando se tenga ocasión política de intentarlo se llevará -fugazmente- a cabo, durante la II República española, en los años treinta, y la Revolución portuguesa de 1974:

*Planteado el régimen colectivista, la propiedad sería de todos, sin ser exclusivamente de ninguno; y entonces, cuando nadie fuera dueño exclusivo de nada, seríamos económicamente iguales*¹¹.

En marzo de 1903 se celebra en Torre de Miguel Sesmero (Badajoz) un Congreso Obrero, con 18 sociedades representadas, y a continuación se van creando federaciones provinciales obreras, sistematizándose el movimiento, programándose y realizándose eficaces huelgas. En 1910, Pablo Iglesias viene a Extremadura, donde celebra distintos actos y reuniones que asientan la organización socialista -política y sindical- en la región, en la que hasta entonces los principales movimientos eran de tipo anarquista.

La misma suerte se va corriendo en el vecino Alentejo¹² donde se fortalecen las Associações dos Trabalhadores Rurais, de ideología socialista, creadas en un Congreso en Beja, en 1901. Su impulso, tras la implantación de la República el 5 de octubre de 1910, fue decisivo. Y el 1 de junio de 1911 consiguen reunir en huelga a nada menos que 15 000 trabajadores, llevando al día siguiente a una manifestación en

el Rossio de San Brás, de Évora, a 8000 personas que protestan por se verem tratados como porcos pelas autoridades republicanas¹³.

En enero de 1912 se organiza la "Primeira Greve Geral de Solidaridade" en la historia del movimiento obrero portugués, que fue duramente reprimida, destacando en el uso de la fuerza el Gobernador Civil de Évora. En esta ciudad se celebrará poco después el "I Congresso dos Trabalhadores Rurais", de agosto de 1912, impulsando la creación de sindicatos al nivel de freguesias, lo que alarma a los propietarios y autoridades, que actúan con dureza contra ellos, recurriendo al encarcelamiento de líderes y la tortura. Saramago refleja esta feroz práctica en páginas tan sobrecogedoras como ésta:

Levántale, bestia, pero Juan Maltiempo no conseguía levantar-se, no era fingimiento, era otra de sus verdades. La última noche oyó gritar y gemir en el cuarto de al lado, y luego entro el inspector Paveia con gran acompañamiento de policías, y mientras resonaban de nuevo los gritos, cada vez más agudos, se acerco Paveia con calculada lentitud y dijo con voz que quería ser terrorífica, Bien, Maltiempo, ya has ido a Monte Lavre y has vuelto, puedes contar la historia. Del fondo de su desgracia, casi rozando las tablas del suelo, con los riñones partidos y los ojos cubiertos de nubes, Juan Maltiempo respondió, No tengo nada que contar, ya dije lodo lo que tenía que decir. Es una frase modesta, es el esqueleto del perro al cabo de dos años, casi no merece registro particular, cuando otras se han proferido. Desde lo alto de estas pirámides cuarenta siglos os contemplan. Antes reina una hora que duquesa toda una vida, Amaos los unos a los otros, pero hierve la sangre del inspector Paveia, Ah, sí, entonces las veinticinco

¹⁰ *El Obrero*, 15.9.1900.

¹¹ *El Obrero*, 30.6.1901. FERMIN REY VELASCO recoge esta cita y la anterior en su ensayo *El movimiento obrero en Extremadura en el tránsito del siglo XIX al XX*. *Revista de Estudios Extremeños*, Mayo-Agosto, 1998, pp. 675-700.

¹² Ver PACHECO PEREIRA, J. *Conflitos sociais nos campos do Sul de Portugal*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1979.

¹³ MATOS, A. *Reforma Agrária. Necessidade e aspiração secular do Alentejo*. VII Congresso sobre O Alentejo, Évora, 1995.

*hojas que repartías en tu tierra qué, si me lo niegas acabo contigo. Juan Maltiempo pensó, O la muerte, o la vida, y se quedo callado*¹⁴.

La alarma por la creciente organización del movimiento campesino refuerza el papel de los caciques, que utilizan todos los mecanismos a su alcance para sojuzgar al pueblo, para controlarlo, para hundirlo en la humillación y la extrema miseria "aleccionadora". Felipe Trigo denuncia con este cuadro sobrecogedor la situación de los campesinos:

*Sobre un camastro, una extenuadísima mujer se abrasaba al calor de la terciana, procurando acallar con sus flácidos pechos, agotados, el llanto de dos mellizos; la abuela, cojeando por los reumas y por sus setenta y cinco años, hacía a la lumbrera de taramas caldo de peces y morcilla. El médico se renegó. Aquello, que a un sano le haría echar el estómago por la boca, mal podía servir para la enferma. ¿No disponían de otro alimento*¹⁵?

¿Cuál era la salida? Algunos buscaren el remedio en la emigración a Ultramar, otros en las ciudades industrializadas de la Península, pasando a otra nueva situación de explotación y desamparo. Los más continuaron pegados a una tierra que producía para los menos, que estaba en manos de esos pocos, celosamente custodiados por las respectivas GNR y Guardia Civil, bendecido el sistema por una iglesia fiel a esta situación de injusticia, con su mensaje de conformismo en el destino enviado por Dios a cada uno.

SITUACIÓN HASTA LOS AÑOS CUARENTA DEL SIGLO XX

España y Portugal, en el orden de las relaciones bilaterales, siempre estuvieron marcadas

por el mutuo recelo. La "frontera permeable", esa especie de "barrera de papel", facilitaba la conspiración contra los respectivos regímenes en épocas de cambios no compartidos. Así ocurrió durante la "década ominosa" española (1823-1833), cuando los "miguelistas" portugueses, absolutistas partidarios de D. Miguel, intrigaban en España contra María II; o pasó después con los "carlistas" españoles, integristas que encontraban refugio en Portugal para sus conspiraciones y guerras contra Isabel II. Extremadura y Alentejo tenían en todo ello un papel crucial, por su situación central, en el paso Madrid-Lisboa¹⁶.

Tras la implantación de 1.ª República portuguesa, en 1910, los recelos del rey de España, Alfonso XIII, se intensifican. Igual pasaría después con la formación en 1931 de un gobierno de izquierdas en la recién creada II República española, y más con el Frente Popular de 1936: Salazar siempre manifestó su prevención, incluso al propio embajador español, Sánchez-Albornoz, João Medina escribe sobre el encuentro de ambos:

*"Duas condições... são necessárias para o êxito da sua actuação em Portugal. Primeiro, que a Espanha não sinta nenhum interesse em relação à independência portuguesa... Segunda que a Espanha republicana não tivesse a mínima intervenção na política lusa". Salazar acrescenta que há muitos espanhóis que se imiscuem nos problemas internos dos portugueses e lhes prometem libertá-los da ditadura, além de que alguns jornais publicam artigos de portugueses emigrados, injuriosos para o regime português*¹⁷.

No es de extrañar, así, que cuando Franco dé el golpe de estado que lleva a la Guerra Civil (1936-1939), los republicanos que huyen a

14 SARAMAGO, J. Obra citada, p. 301.

15 TRIGO, F. Obra citada, p. 107.

16 Ver GARCÍA PÉREZ, J., SÁNCHEZ-MARROYO, F. y MERINO, M.ª J. *Historia de Extremadura. Los tiempos actuales*, Universitas Editorial/Junta de Extremadura, Badajoz, 1985, pp. 745-760.

17 MEDINA, J. "Claudio Sánchez-Albornoz e Salazar", *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 1986, p. 65.

Portugal sean reconducidos a España por las autoridades lusas, siendo uno de los episodios más lamentables la entrega en la frontera de Caya, en Badajoz, de donde pasarían a ser fusilados centenares de militantes obreros, sindicalistas y políticos, a pesar del esfuerzo -con enorme riesgo de su integridad y libertad- del pueblo portugués, alentejano en nuestro caso, por ocultarlos y protegerlos.

Son interesantes y emocionantes estos casos de solidaridad popular, en tanto los gobiernos se mantienen en guardia, o colaboran con las respectivas políticas represoras contra la libertad y el movimiento de los trabajadores. Estamos ante una etapa de grandes dificultades, de muchas penurias para los campesinos, que estallan en motines, enfrentamientos con las fuerzas de orden público y consiguientes huidas y refugios "al otro lado" de la frontera de líderes y activistas. Etapa también de contrabandistas, de "mochileros": gente que se gana el sustento pasando de un país a otros artículos de consumo ordinario, normalmente cargando con ellos campo a través amparados en la noche¹⁸. Y también de asaltos a dehesas para hacerse con el humilde y vital botín de un saco de bellotas con que dar de comer a una, a tantas familias hambrientas. Etapa de vigilancia y persecuciones de la GNR y Guardia Civil respectivas contra una población de frontera depauperada y sistemáticamente reprimida.

Y en medio de tanta necesidad, una esperanza: la creada por la II República española de 1931. Había llegado el tiempo para España, y en concreto para Extremadura, de la sonada Reforma Agraria.

En aquellos momentos, en Extremadura, los jornaleros constituían el 52% de toda la po-

blación activa, los pequeños arrendatarios y aparceros el 16%, y otros 16% pequeños propietarios, o sea un 84% de población activa que no tenían tierras o eran manifiestamente insuficientes para alimentar a sus familias, mientras que el 18% de los propietarios tenían el 65% de la superficie¹⁹.

El 23 de septiembre de 1931 se publica la *Ley de laboreo forzoso* (boicoteada por los latifundistas), el 9 de septiembre de 1932 se aprueba la *Ley de Bases para la Reforma Agraria* (faltaban los decretos de desarrollo) y el 1 de noviembre de 1932 un *Decreto de intensificación de cultivos* (ante tanta tierra mal explotada, permitiendo la ocupación forzosa en arrendamiento durante dos temporadas). Pero en diciembre de 1933 -más de un año después de este decreto de emergencia- en Extremadura solo hay 110 000 ha. ocupadas, y apenas se contemplan partidas presupuestarias oficiales para seguir arrendando en los presupuestos oficiales de 1934 y 1935. Solo con el triunfo del Frente Popular el 16 de febrero de 1936 se acelerará el proceso; en abril, hay 125 331 ha. ocupadas en la provincia de Badajoz y 113 446 ha. en la provincia de Cáceres, tras un nuevo *Decreto de intensificación de cultivos*, de 3 de marzo de 1936, y bajo el impulso de la socialista Federación de Trabajadores de la Tierra (FTT)²⁰.

Creada la esperanza, puesto en marcha el mecanismo de reparto de tierras, bajo sistema colectivista, el golpe militar del 18 de julio de 1936 romperá con todas las expectativas, aunque durante la Guerra Civil las zonas que se mantienen leales al Gobierno legal de la República, y concretamente las comarcas de La Serena y La Siberia en Badajoz, desarrollarán un importante

¹⁸ Ver la novela de ANTÓNIO BALLESTEROS DONCEL, *Los mochileros*, Diputación de Badajoz. 1.ª edición de 1971; 2.ª, 1999.

¹⁹ DÍAZ-PLAJA, F. *La II República y la Guerra Civil de España en sus documentos*. Edit. Plaza y Janés. Barcelona, 1975 (Recoge en este sentido diversas intervenciones y estudios de Pascual Carrión).

²⁰ Ver CAYETANO ROSADO, M. *La Reforma Agraria en Extremadura y el Alentejo portugués. Similitudes y diferencias*. IV Encuentros de Historia en Montijo, Marzo 2000.

proceso de propiedad y producción colectivista que dio trabajo, pan y prosperidad a toda la zona en los pocos años que duró, desapareciendo todo ello con el triunfo franquista de 1939.

LAS DOS DICTADURAS IBÉRICAS

Nuevamente, la suerte de España y Portugal corre caminos similares: el Estado Novo de Salazar (1933-1968) y su continuador Caetano (1968-1974), y el Franquismo surgido de la Guerra de España (1939-1975), serán dos dictaduras contundentes en el control de las organizaciones obreras y la represión sistematizada. Entre ambas habrá un trato cordial, lleno de declaraciones grandilocuentes, pero vacías de contenido. Salazar temió al iberismo de los triunfantes falangistas, y cuando estos pierden poder tampoco apetece de estrechas relaciones con un vecino económicamente más poderoso, que siempre obtendrá ventajas en los intercambios comerciales, al ser más competitivo. Ambas dictaduras, de otra parte, sufren un aislamiento internacional relativo, pues las democracias occidentales no pueden confraternizar con estos regímenes autocráticos, aunque los enfrentamientos con el bloque comunista durante la Guerra Fría hacen que EE.UU. y sus aliados busquen en los dos países ibéricos unos socios estratégicamente útiles; en los años sesenta se facilitan los intercambios de mercancías y la emigración laboral, y poco a poco se va preparando su "aterrizaje" en el Mercado Común, apenas se reponga el sistema democrático, aunque habrá que esperar a mediados de los años setenta.

La lucha obrera se desenvolverá en la clandestinidad, siendo muy escasa y reprimida en Extremadura. Hasta principios de los años se-

ta no se organizan las primeras células comunistas y el Comité Comarcal de Don Benito, mientras las otras fuerzas proletarias apenas tienen actividad. Poco a poco, se va practicando una infiltración en los sindicatos verticales y en las Hermandades de Labradores y Ganaderos, propiciada por el Partido Comunista y grupos de las clandestinas Comisiones Obreras (CC.OO.), creadas por el anterior, pero con muy débil implantación. En los pueblos nuevos surgidos en las Vegas del Guadiana, al crearse el "Plan Badajoz" de regadíos, los colonos -provenientes de diversas partes del país, algunos por "consejo o deportación" de las fuerzas vivas franquistas de su zona- van organizando grupos de oposición, también cercanos al PCE.

En el Alentejo la situación es parecida, si bien con mayor actividad y fuerza. El trabajo, en este sentido, del Partido Comunista es allí intenso y arriesgado. Las luchas por obtener mejoras económicas y laborales son constantes, como lo es la fuerte represión de la GNR. Entre los muchos hechos luctuosos destaca el asesinato a boca-jarro de la campesina Catarina Eufemia, ocurrido en Baleizão, del distrito de Beja, el 19 de mayo de 1954, a manos del teniente de la GNR Carrajola, cuando asistía a una manifestación por mejoras salariales. Lo describe así el PCP en su libro recopilatorio *Sessenta anos de luta*:

De trás de um molho de favas surge o tenente Carrajola, apontando uma pistola-metralhadora. Dirige-se para a mulher que segue à frente da delegação e grita-lhe: "Que queres, bruta?" Catarina respondeu: "O que eu quero é pão para matar a fome aos meus filhos. Quero paz. Tenho fome!" E então Carrajola, friamente, afasta os pés do filho que Catarina traz ao colo e dispara três tiros. Com um grito, Catarina cai com a criança. Catarina tinha 29 anos e era comunista. Deixou três filhos órfãos. O quarto, que trazia no ventre, foi assassinado com ela²¹.

21 PCP *Sessenta anos de luta* Edit. Avante! Lisboa, 1982.

22 PIDE: Polícia Internacional y de Defensa del Estado. Terrible policía secreta portuguesa.

Posteriormente, la movilización campesina se centraría en la lucha por conseguir la jornada de 8 horas, que a comienzos de la primavera de 1962 llevaría a reuniones preparatorias clandestinas por todos los pueblos. Los campesinos habían decidido dejar de trabajar de sol a sol de manera definitiva y fijaron el 1 de mayo de 1962 como el día de implantación generalizada de su exigencia, que lograron, pese a la represión de la PIDE²² y la GNR. El dirigente comunista António Gervásio lo recuerda así:

*Mais de 250 mil trabalhadores têm participado nesta luta através da greve, de concentrações, de levantamentos de ranchos, de choques com as forças repressivas, etc. Muitos trabalhadores têm sido presos e outros obrigados a fugir das suas terras. Se os agrários não têm resistido mais é porque a luta tomou uma tal envergadura que assustou os fascistas. O mês de Maio de 1962 ficará sendo uma data histórica no movimento dos operários agrícolas. As 8 horas são uma das reivindicações mais sentidas dos assalariados agrícolas do Sul*²³.

En adelante, el movimiento se fortalece y no faltarán las protestas, manifestaciones y acciones de fuerza hasta la caída de la dictadura el 25 de abril de 1974.

Mientras tanto, las enormes carencias de estas tierras del Sur, el Alentejo y Extremadura, llevarán a una impresionante sangría migratoria que despuebla su territorio entre 1955 y 1975, años de enorme despegue industrial en centroeuropa y las grandes ciudades de ambos países, donde buscaban un medio de vida más esperanzador dentro de la industria y los servicios.

Extremadura, que en 1950 tenía 1 366 000 habitantes, apenas sube de un millón al final del proceso, pese al crecimiento vegetativo de esos más de 20 años, y Alentejo pasa de 714 000 a poco más de 500 000. La pérdida poblacional no

tenía en ninguno de los dos precedentes históricos de tal magnitud; un 40% de pérdida real por emigración en 20 años les sitúa a la cabeza de la sangría migratoria occidental de la época²⁴.

El área metropolitana de Lisboa dentro de Portugal y Francia en el exterior serían los destinos principales de los alentejanos emigrados. Madrid y Barcelona dentro de España y Alemania, Francia y Suiza fuera de ella iban a ser los lugares de recepción de la emigración extremeña. Y significó un alivio a la miseria, al paro endémico, a la falta de perspectivas de futuro dentro de su lugar de origen; sangría migratoria que solo detuvo la crisis generalizada del 73, con la subida de los precios de la energía, el exceso de producción no vendida, el avance tecnológico que ahorra mano de obra, el cierre de fronteras europeas a la emigración antes tan solicitada y la saturación de demandas laborales en las ciudades industrializadas de la Península. Todo ello viene a coincidir en el tiempo con el final de ambas dictaduras, una por golpe militar y popular -la portuguesa- y la otra por evolución pactada tras la muerte del dictador, la española.

EL CAMBIO POLÍTICO

Cuando el 25 de abril de 1974 los jóvenes capitanes del Movimiento de las Fuerzas Armadas (MFA) dan el golpe contra el gobierno portugués, el pueblo se echa a la calle, en apoyo inmediato y masivo. Era algo esperado, pues el salazarismo-caetanismo no contaba con más apoyo que su propio aparato represivo, al que se venía enfrentando valerosamente el movimiento obrero, los estudiantes y los propios militares de baja y media graduación, obligados a sostener una guerra disparatada y sangrienta en las colonias africanas.

²³ GERVASIO, A. *Lutas de massas em Abril e Maio de 1962 no Sul do País*, Edit. Avante! Lisboa, 1996, p. 45.

²⁴ Ver CAYETANO ROSADO, M. *Alentejo y Extremadura: del subdesarrollo heredado a la necesaria cooperación transfronteriza*, VII Congreso sobre O Alentejo, Évora, 1995.

Atrás quedaban las indescriptibles torturas de la PIDE, a las que fueron sometidos tantos campesinos alentejanos y que alcanzan una crueldad impresionante, como denuncia el dirigente obrero António Gervásio en un relato estremecedor:

É difícil exprimir por palavras a violência da célebre tortura do sono, que consiste em não deixar dormir o preso durante 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16 e mais dias e noites seguidos (eu estive na última prisão 18 dias e noites, seguidos nesta tortura, impedido de dormir); tortura que é acompanhada de espancamentos, de gritos e pancadas nas paredes e outros ruidos, água fria pela cabeça e corpo; tortura que provoca dolorosas alucinações visuais e auditivas e vai até ao esgotamento físico quase total do preso²⁵.

Y más adelante, denunciando una de las sesiones concretas:

De madrugada, quando estava já muito inchado, os PIDES torciam-me o pescoço, as pernas, os braços, o corpo, provocando grande sofrimento, fazendo urinar às pinguinhas. A certa altura deste espancamento perdi os sentidos! Acordei ao meio da tarde com um PIDE a dar-me pontapés nas pernas, a dizer para me levantar. Não era capaz, estava todo partido. À noite, os agentes levaram-me de charola para dentro de uma carrinha e fui conduzido para o Aljube. Os próprios carcereiros exclamam: Como o senhor vem! Para subir a escada do rés-do-chão para o primeiro piso das celas foi preciso o apoio do carcereiro²⁶.

Pero tenían ahora por delante la ilusión de los nuevos tiempos. Y en Alentejo el sueño por el reparto de la tierra, por la Reforma Agraria, que era un anhelo secular de los campesinos desposeídos. En 1974, los jornaleros de la región constituían el 80% del total de población

agrícola; un 10% más eran pequeños propietarios, con haciendas insuficientes para vivir con un mínimo de desahogo. Y mientras el 93% de las explotaciones ocupaban sólo el 19% de la superficie, un 0'5% de posesiones latifundistas significaban el 47% de dicha superficie total²⁷. En estas circunstancias, la reivindicación de un reparto de tierras, que los campesinos deseaban que se hiciera de forma cooperativa, mediante Unidades Colectivas de Producción (UCP), se hacía prioritaria.

Sin embargo, tras los primeros meses de entusiasmo revolucionario, nada cambió a mejor en los campos alentejanos. Muy al contrario, los terratenientes boicotearon el movimiento revolucionario, como ya se hizo en España durante la II República, dejando cosechas sin recoger, vendiendo maquinarias y ganados ilegalmente en la frontera española y negándose a preparar las tierras para el cultivo al inicio de la temporada de 1974-75. Les sobraba dinero como para mantener improductivos aún más sus campos y descapitalizarlos, con tal de ahogar la naciente esperanza de los trabajadores. José Saramago lo ha reflejado así en *Levantado del suelo*:

Pero, pasado muy poco tiempo después de abril y mayo, vuelven al latifundio los rigores conocidos, no los de la guardia y la policía, que esta se acabo y aquella vive dentro del puesto, mirando a la calle por la ventana cerrada, o, cuando tiene que salir, y esto solo por máxima obligación, va pegada a las casas, ni te vi ni te conozco. Rigores son los otros acostumbrados, dan ganas de volver atrás en este relato y repetir lo ya dicho, Estaba el trigo en la tierra y no lo segaron, no lo dejan segar, cosechas abandonadas, y cuando los hombres van a pedir trabajo, No hay trabajo, qué es esto, qué liberación fue esta, se va a acabar la guerra de África y no se acaba esta del latifundio. Tanto se

25 GERVÁSIO, A. *Depoimento sobre as torturas da criminoso PIDE/DGS*, en *O Pelourinho*, n.º 11. Badajoz, 2001, p. 59.

26 GERVÁSIO, A. *Depoimento...* Obra citada, p. 62.

*habló de mudanzas y esperanzas, salió la tropa de los cuarteles, se coronaron los cañones de rama de eucalipto y claveles encarnados, diga rojos, señora mía, diga rojos, que ahora ya se puede, andan ahí la radio la televisión predicando democracias y otras igualdades y yo quiero trabajar y no tengo donde, quién me explica qué revolución es esta*²⁸.

Ante ello, los campesinos sin tierra deciden invadir las propiedades intencionadamente abandonadas por sus dueños. Se comienza en el distrito de Beja, en octubre, y Évora y Portalegre en febrero de 1975, siempre bajo el impulso del PCP.

El primer decreto-ley de Reforma Agraria se dicta en abril de 1975, a un año del comienzo de la *Revolución de los Claveles*, y tres meses después han sido ocupadas 500 000 hectáreas en Alentejo. A finales del mes de julio se publican los más importantes decretos de Reforma, llegándose al final del verano a una ocupación de más de 1 000 000 de ha., asentándose unos 70 000 campesinos en más de 500 UCP.

Ya en esa fecha, septiembre de 1975, podemos hablar de una auténtica revolución en el modelo de posesión de la tierra y de un triunfo sin precedentes de las luchas campesinas: las UCP no eran las convencionales cooperativas de propietarios que trabajan y se reparten beneficios sino colectividades que explotaban las tierras, de propiedad siempre estatal, acordando los salarios para sus integrantes, pero reinvertiendo el resto del beneficio en crear nuevas riquezas y empleo. Así lo relata António Ceia, de la UCP *Unidade dos Trabalhadores*, de Campo Mayor:

Nuestra UCP nació el 20 de agosto de 1975 y se constituyó con 26 fincas que ocupaban un total de 7600 ha. Conseguimos mantener una

media de 500 trabajadores diarios y en ciertos periodos más de 1200. Montamos un supermercado abierto al pueblo. Compramos un edificio para una guardería y un centro para ancianos. Montamos un puesto de transformación de carne de cerdo y una granja de aves donde producíamos 5000 pollos por mes; teníamos 500 gallinas ponedoras. Construimos una majada para cerdos de engorde, por donde pasaban 600 animales por año para consumo local.

Invertimos 17 millones de escudos (de la época) en maquinaria, ganado, construcciones y equipamiento en dos años. Mejoramos y aumentamos la cabaña ganadera a más de 1200 cabezas. La UCP sembró más mijo, freijones, patatas y girasol que todos los productores del término municipal antes de la Reforma Agraria.

En nuestras 7000 ha. de olivar fueron hechas podas de rejuvenecimiento en cerca de 600 e injertadas más de 400. Lanzamos al mercado en esos años más de 80 000 latas de nuestro aceite.

Preparamos una vaquería para 90 vacas lecheras. Proyectamos la crianza de novillos de engorde en estabulación permanente, con base en la producción de forrajes de regadío.

Nuestra UCP fomentó cursos de formación profesional de tractoristas, mecánicos, contables y otros. Contribuyó con materiales y abastecimientos para guardería, Hospital, Centro de Misericórdia y para el Hospital de Distrito. Se formó un equipo de fútbol y dos ranchos folklóricos.

*Participamos en la formación de la cooperativa de comercialización "Agro-Campo Mayor", a la que se asociaron más de 500 agricultores*²⁹.

27 Ver CAYETANO ROSADO, M. *La Reforma Agraria en Alentejo tras la Revolución de los Claveles*. Congreso de Historia y Cultura en la Frontera, UEX, Cáceres, 1999.

28 SARAMAGO, J. Obra citada, p. 429.

29 CAYETANO RODRÍGUEZ, M. *La Reforma Agraria en la Extremadura de la II República y el Alentejo portugués de la Revolución de los claveles: similitudes y diferencias*. Beca de creación literaria. Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, Mérida, 2000. pp. 25-26.

Era esta actividad diversificada y expansiva la norma de las UCP, que cada año se reunían en Évora para evaluar sus resultados y planificar las tareas para la siguiente campaña anual, coordinándose y apoyándose entre todos.

En septiembre de 1975 existía el proyecto de continuar con las expropiaciones, y otro millón de ha. estaba ya en trámite de ocupación. Pero a partir de esas fechas, las luchas políticas en el gobierno de la nación provocaron una serie de crisis que desembocaron en noviembre de 1975 en un golpe militar que recondujo todo el proceso de nacionalizaciones de empresas y la Reforma Agraria. Se revisaron expedientes, estimándose excesivas muchas de las expropiaciones, que poco a poco fueron devolviéndose a los antiguos dueños, o sometiéndose a subasta. En septiembre de 1977, una ley del gobierno socialista, llamada *Ley Barreto*, por el nombre del Ministro de Agricultura que la impulsó, vino no solo a poner fin a la Reforma sino a iniciar una importante Contrarreforma que en diez años acabó con todas las UCP y las ocupaciones de 1975, volviéndose de nuevo a la situación anterior al golpe del 25 de abril de 1974: enorme concentración de la propiedad en pocas manos, gran número de campesinos sin tierra y sin trabajo... pero ya sin un movimiento de trabajadores con suficiente fuerza para ofrecer contestación.

Mientras todo esto acontece, en España se reinstaura la democracia consensuadamente, tras la muerte de Franco en noviembre de 1975, sin que se produzcan hechos destacables en cuanto a la posesión de la tierra y luchas campesinas. El 25 de febrero de 1983 se aprueba el Estatuto de Autonomía de Extremadura, y posteriormente el gobierno autonómico, en manos del PSOE, dicta diversas normas encaminadas a mantener productivos los campos e intensificar

cultivos, como la *Ley de Fincas Manifiestamente Mejorables* y la *Ley de Dehesas*, con posibilidades de expropiación en caso de incumplimiento. Esta medida se llega a poner en práctica con propiedades insuficientemente aprovechadas, algunas pertenecientes a la "rancia" nobleza, como la Casa de Alba, pero la maraña judicial ha impedido la eficacia de las normas, siendo a la postre lesivas para los intereses económicos regionales las medidas, pues los costes de expropiación y de proceso han superado los beneficios de explotación, cedida generalmente a colectivos locales de campesinos.

La Política Agraria Común del mercado europeo en que se encuentran España y Portugal desde su ingreso en la Comunidad Económica Europea en 1986, ha implantado una nueva dinámica en la cuestión agraria, creando un nuevo panorama, alejado del modelo de explotación de los siglos XIX y XX. La política de subvenciones a determinadas producciones (soja, girasol...), la penalización de otras (vid, olivo; leche...), los cupos de producción, la invasión de productos muy competitivos sin barreras arancelarias e incluso subvencionados, etc., introducen un modelo globalizado, en cadena internacional, muy tecnificado y capitalizado, con utilización de mano de obra emigrante, barata y sin compromisos, que está haciendo replantearse la cuestión de la tierra, su mejor uso y explotación en este nuevo siglo³⁰.

Y ese es el nuevo panorama, que cierra página, tras muchas luchas, tanto sufrimiento y represión, tan grandes desigualdades, en unas regiones donde, a pesar de todo, la posesión de la tierra sigue estando concentrada en poquísimas manos y el movimiento campesino ha perdido la fuerza y organización que fue ganando a lo largo del siglo XIX y tuvo momentos de pujanza enorme en el siglo XX.

30 Téngase ademas en cuenta que si a principios del siglo XX, como en el XIX, más del 80% de la población activa extremeña y alentejana se dedicaba al sector agro-ganadero, en 1960 bajan al 66%, en 1975 a menos del 50% y en el año 2000 no ocupa a más del 16% de la población activa, y con un nivel bajísimo de ocupación real, pendientes de empleos comunitarios y obras oficialmente subvencionada.

Tempo de Artes & Letras

2017-18-2018-19-2019-20

A obra da capela-mor dos Agostinhos de Vila Viçosa e os seus mestres

Miguel Soromenho

Pela sua dimensão, investimento financeiro e pelas implicações políticas que levaram à grande campanha de remodelação seiscentista da igreja do convento de Nossa Senhora da Graça do Convento de Santo Agostinho, e sobretudo da sua capela-mor, destinada a qualificar o panteão da casa de Bragança, a obra aqui iniciada pelo duque D. João II, futuro rei D. João IV, em 1635, é com certeza a mais importante de todas aquelas patrocinadas em Vila Viçosa no âmbito da arquitectura religiosa ao longo do século XVII.

Alguns dos aspectos da empreitada, desde a questão da escolha sepulcral da zona da capela-mor à questão da sua expressão arquitectónica, condições de financiamento e atribuição do projecto foram por nós abordados num artigo publicado em 1997, em número da revista *Monumentos* dedicado a Vila Viçosa, sem no entanto termos conseguido elucidar cabalmente alguns dos problemas então enunciados¹. Esta nota, sem poder ainda apurar as conclusões que ali também não tinham ficado esclarecidas, pretende apenas revelar alguns dados novos sobre a obra do panteão, e assim contribuir para abrir novas hipóteses de reflexão em torno da questão da arquitectura funerária em Portugal na Época Moderna.

A apropriação da capela-mor para panteão familiar no âmbito de uma nova cultura cortesã, assente numa tradição relativamente recente e em rápida difusão por toda a Europa, sobretudo

através do patrocínio de grandes casas reinantes, era um dos pontos essenciais da nossa abordagem, lembrando também a importância deste modelo de mausoléu dinástico na intervenção manuelina em Santa Cruz de Coimbra - através da dignificação dos túmulos dos fundadores da nacionalidade, D. Afonso Henriques e D. Sancho I - e, mais tarde, na complexa reforma da cabeceira de Santa Maria de Belém, destinada pela rainha D. Catarina aos enterramentos do ramo dinástico dos Aviz/Beja, o que vinha em definitivo consagrar a projecção simbólica deste tipo de implantação espacial. Assim, as opções sepulcrais dos Bragança passavam, quanto a nós, pela tentativa de emular o poder real, tanto mais que ao seu primeiro promotor, o duque D. Jaime, se credita uma ambição política poderosa, que chegou a incluir a aspiração à sucessão régia.

Sobre estes pontos impõe-se agora acrescentar algumas reflexões que podem ajudar a completar o ambiente que rodeou, e que em parte explica, a reforma da capela-mor dos Agostinhos de Vila Viçosa. Em primeiro lugar importa reforçar a ideia de uma "topografia" electiva de enterramentos, especialmente confinada à capela-mor, como recentemente pudemos vir a constatar em trabalho a publicar em breve. De facto, os exemplos à disposição dos Bragança não se limitavam aos precedentes de Santa Cruz e dos Jerónimos, embora estes fossem com certeza os mais impressionantes. Pelo contrário, é

¹ SOROMENHO, Miguel. "Uma miragem real - o panteão para os duques de Bragança na Igreja de Nossa Senhora da Graça do Convento de Santo Agostinho", in *Monumentos*, n.º 6, Lisboa, DGEMN, 1997, pp. 39-43.

necessário revalorizar não só a vocação sepulcral da igreja monástica de São Vicente de Fora, apenas afluída no nosso artigo, como a rápida e sistemática divulgação daquele modelo no seio da cultura nobiliárquica da época.

A intenção de reserva da capela-mor de S. Vicente por Filipe II, bem expressa nas disposições incluídas na consignação de um conto de réis de juro na alfândega de Lisboa para as obras vicentinas², representava na aparência um paradoxo na política de concentração dos túmulos da sua parentela mais próxima no Escorial, até à custa de espaços funerários já tradicionalmente instituídos como panteões régios, como o da capela real de Granada³. A explicação para esta contradição reside no alcance simbólico que se procurava com aquela promessa, que se sabia de nulo efeito prático. Filipe devia querer assim manifestar o seu respeito pelo estatuto de Tomar - que consagrava a autonomia identitária dos dois reinos - e, quem sabe, insinuar a possibilidade de aqui implantar um ramo secundário dos Habsburgo, à imagem da partilha do Império feita anteriormente na Casa de Áustria, ideia que teve livre curso entre nós, logo antes e imediatamente depois da anexação, em 1580⁴. A recepção, ente a alta nobreza de corte, de um determinado modelo de ocupação e organização espaciais e, mesmo, de um sistema arquitectónico bem fixado para dar certa dignidade arquitectónica aos panteões familiares é outro ponto que convinha agora realçar, e de cujas implicações não nos tínhamos, à data, apercebido, tanto

mais que a nova moda superava uma tendência conhecida para a pluralidade de escolhas sepulcrais qualificadas ao longo da Idade Média⁵. A sequência de fundações funerárias em capela-mor ocorrida a partir da segunda metade do século XVI, depois de as autoridades religiosas o terem começado a facilitar, não deixa margem para dúvidas sobre a voga que então se afirmava, embora se possam identificar, é certo, diversos casos anteriores: em 1598, o desaparecido panteão dos Castro, condes de Monsanto, na igreja carmelita da Piedade de Cascais; na mesma altura o dos Ataíde, condes da Castanheira, no seu convento daquela vila, termo de Vila Franca de Xira; o dos Noronhas, condes de Linhares, no convento de frades lóios, ao Beato, ao morrer o século; entre 1604 e 1617, quando foi sagrada a nova igreja, o de Francisco Barreto de Lima e de sua mulher, D. Isabel de Lima, no convento do Salvador de Lisboa; o da poderosa estirpe dos Sá, fundado em 1612 na igreja do colégio jesuíta de Santo Antão; o dos condes da Ericeira, Menezes, provavelmente em 1635, no convento da Graça de Lisboa; o dos Castelo-Branco, condes do Sabugal, no convento carmelita Camarate; e até o bispo de Coimbra e conde de Arganil, D. João Manuel, em 1632, obteve a doação da capela-mor da igreja do mosteiro de Nossa Senhora de Jesus, de Lisboa, para *seu jazigo e de seus antecessores e mais descendentes*⁶.

A iniciativa do duque de Bragança, D. João II, tomada talvez um pouco antes de 1635, incluiu-se portanto num movimento geral de apro-

2 O documento está integralmente transcrito em OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 1.^a Parte, tomo II, pp. 364-370.

3 CANTERA, Maria José Redondo. "La Capilla Real de Granada como panteón dinástico durante los reinados de Carlos V e Felipe II: problemas e indicaciones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe El Hermoso y Juana la Loca", in *Grabkunst und Sepulkalkultur in Spanien und Portugal - Arte funerario y cultura sepulcral en Portugal y España*, Frankfurt e Madrid, 2006, pp. 403-418.

4 ALVAREZ, Fernando Bouza. "Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640), Felipe II, las Cortes de Tomar y la Genesis del Portugal Católico, tomo I, Tese de Doutoramento, mimeografada, Departamento de Historia Moderna da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense, 1987, pp. 342 e segs.

5 Basta atentar nos exemplos estudados por José Custódio Vieira da Silva - da sua ampla bibliografia sobre o tema vd., por todos, *O fascínio do fim - Viagens pelo final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 45-59.

6 IAN/TT. Chancelaria de D. Filipe III (Padrões e Doações), L.^o 23, fls. 372v^o e 373.

priação da zona nobre do templo, a cabeceira e espaços adjacentes, para enterramentos familiares; e, se alguns deles apenas previam as inumações em campa rasa, como sinal público de humildade cristã, a maior parte preferia uma disposição mais enfática dos túmulos, em arcas parietais enquadradas por uma teia arquitectónica de seguro efeito cenográfico.

A identificação e caracterização da mão-de-obra contratada para a construção dos Agostinhos e da sua capela-mor são questões a que igualmente não se deram respostas inequívocas, embora alguns documentos então desconhecidos possam hoje ajudar a uma discussão mais completa. A pretexto de isenção de alistamento nas campanhas da Restauração que então começavam, um privilégio ímpar em tempo de guerra, uma carta régia transcrita no registo ordinário do Conselho de Guerra, a 30 de Outubro de 1647, enumera os pedreiros que trabalhavam na igreja do convento de Santo Agostinho de Vila Viçosa: da própria vila, António João, Francisco Gonçalves, Pero (?), e João Carvalho; da povoação vizinha de Borba, André Fernandes, António Fernandes, António Fernandes Monteiro e Manuel Cordeiro⁷. Reconhecimento semelhante tiveram, em simultâneo, os artífices empregados na obra da igreja de Nossa Senhora da Conceição, mas com mais problemas uma vez que a vontade do rei só com dificuldade foi acatada pelo governador da praça, Joane Mendes de Vasconcelos⁸. É muito provável que o André Fernandes e o Ma-

nel Cordeiro aqui citados sejam os homónimos que ao mesmo tempo assistiam no estaleiro dos Agostinhos, e que essa circulação de mão-de-obra fosse extensível a outros oficiais, por manifesta carência de gente qualificada e vontade de controlo, por parte da Casa de Bragança, sobre as suas mais importantes iniciativas arquitectónicas na sede do ducado. Dezas-seis anos mais tarde, em 1663, António Fernandes Monteiro continuava ali activo. Um canteiro e um alvanéu de apelido Silveiro, presumivelmente familiares de um outro Silveiro presente na Conceição em 1647, são ainda apontados na carta de privilégio de 1663 outorgada aos oficiais da igreja conventual⁹, o que facilmente se explica pela tradição de transmissão endógena de saberes na Época Moderna.

Sobre o oficialato superior, o dos mestres-de-obras que arrematavam a empreitada e que asseguravam a sua realização material, fazendo a articulação entre o(s) projectista(s) e os artífices menores, podem ser igualmente adiantados alguns novos dados: em 1647, era mestre dos Agostinhos, Diogo Fernandes; entre 1652, pelo menos, e 1662 ou 1663, o cargo pertenceu a Francisco Gonçalves; em 1663, é apontado Paulo Rodrigues como novo responsável pela obra¹⁰. É de crer, por outro lado, que uma referência de 1664 ao mestre de obras do convento, Francisco Gonçalves, contida numa doação, dos frades, de um juro de 50 000 réis¹¹, remeta para um condição passada que queriam distinguir e não a constatação de um

⁷ IAN/TT, Conselho de Guerra, L.º de Registo n.º 10, fl. 65.

⁸ IAN/TT, Conselho de Guerra, L.º de Registo n.º 8, fl. 4. Sobre esta obra vd. SOROMENHO, Miguel. "A Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa - o projecto quincentista à luz da campanha de obras da Restauração" in *Monumentos, Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana*, Lisboa, 2007, pp. 106-115.

⁹ Este documento, publicado pelo infatigável Sousa Viterbo, também não tinha sido por nós identificado à data da realização do nosso artigo. Agradecemos a chamada de atenção a Paulo Varela Gomes (vd. Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 402).

¹⁰ Estas notícias colocam alguns problemas adicionais. Em primeiro lugar a identificação de Diogo Fernandes. Será o mesmo oficial que aparece em idêntica altura como mestre-de-obras dos Agostinhos e simples pedreiro na Conceição? E será ele ainda o mesmo que se regista de novo nos Agostinhos, em 1663, então já cognominado de "o Velho", agora sem responsabilidades directivas? Em 1657, como veremos, aparece ainda associado à obra dos Agostinhos. Quanto a Paulo Rodrigues, deve ser o mesmo que em 1666 contratava certas obras nos açougues de Évora - SERRAO, Vítor. "Documentos Notariais inéditos e Artistas Alentejanos dos Séculos XVI, XVII e XVIII", in *A Cidade de Évora, XL-XLI Anos*, números 67-68, Évora, CME, 1984-1985, p. 110.

¹¹ Idem, *ibid.*

facto presente, mas nem isso é totalmente certo. Se são inexistentes, até agora, outras informações sobre Diogo Fernandes, é possível acrescentar algumas notícias relativas à actividade de Francisco Gonçalves, que, com vimos, não passava, em 1647, de simples alvanéu na igreja de Nossa Senhora da Graça e, em 1653, um dos pedreiros a quem tinha sido confiado o acrescento dos dormitórios do mosteiro de Santa Cruz de Vila Viçosa¹².

No final de Setembro do ano de 1652, Francisco Gonçalves aparecera citado numa carta endereçada provavelmente ao provedor das obras reais, António Cavide, em moldes que vale a pena sublinhar. Dado como *Mestre das Obras da Capella Mor de Santo Agostinho*, o pedreiro foi chamado a dar a sua opinião sobre a Torre do Corvo, provavelmente uma estrutura defensiva medieval que se pretendia modernizar e que até à data não conseguimos localizar, incumbência dada a Manuel Gonçalves sob a supervisão de Francisco Gonçalves. Foi ele que deu, de facto, a *ordem e a traça para a fortificação della*, prescrevendo a adição de *3 diamantes*, ou seja, de três pequenos baluartes, onde se poderiam abrigar certas casas que estavam já feitas *ao pé da torre de dentro do forte*, e para isto estimando um custo total de vinte mil réis¹³. O mais interessante do processo nem é, sequer, a prova documental do trabalho do mestre pedreiro, de certo modo invadindo as competências dos engenheiros militares que até ao fim das guerras da Restauração, em 1668, enxameavam o Alentejo, mas a circunstância invulgar de se ter conservado, apenso à missiva de Manuel Gonçalves, o desenho dado pelo mestre dos Agostinhos para aquela modesta obra de fortificação, com as concessões naturais à modernidade imposta pela introdução dos princípios elementares do sistema abaluartado (fig. 1).

Se a existência de um desenho de arquitectura de meados do século XVII é, entre nós, por si só, um facto digno de nota, a identificação de um outro esquisso do mesmo autor é uma coincidência verdadeiramente singular. Também integrado naquela miscelânea conservada na Biblioteca da Ajuda, o segundo debuxo de Francisco Gonçalves, datado de 1657, cinco anos posterior, portanto, ao projecto da Torre do Corvo, é uma representação muito esquemática da capela-mor dos Agostinhos, ao que parece enviada para Lisboa a fim de se tomarem certas decisões que, pelos vistos, superavam as competências e o grau de decisão do nosso mestre-de-obras (fig. 2). No desenho aparece inserto um conjunto de legendas autógrafas destinadas a dar uma ideia geral das características construtivas, da dimensão e da forma do espaço da capela-mor a fim de o preparar para receber as grades do transepto, destinadas a separá-lo da nave, e acomodar também o retábulo principal, à testa da cabeceira: é o que leva a crer a inclusão de uma escala gráfica - *pitipe de corenta palmos por onde se midira esta obra* - e as anotações complementares, pela própria mão do mestre-pedreiro, indicando a distribuição interna - *o lugar para se meter o retabulo do altar mor* - a natureza e o sistema tectónico dos paramentos laterais - *a pedraria vai de pilar a pilar* - e até a explicitação de convenções gráficas, como a legenda de uma linha semicircular que Francisco Gonçalves indica representar *a volta da abóbada*. Tratando-se de uma traça muito sintetizada, ela não deixa, de qualquer modo, de mostrar uma certa ingenuidade na forma incongruente como mistura dois tipos diferentes de representação: a ortogonal, na planta baixa dos muros perimetrais que definem a capela-mor; e a da abóbada da cobertura, restituída num desenho de perfil, como o de um alçado muito simplificado.

12 *Idem, ibid.*

13 Biblioteca da Ajuda, 51-X-17, fl. 115.

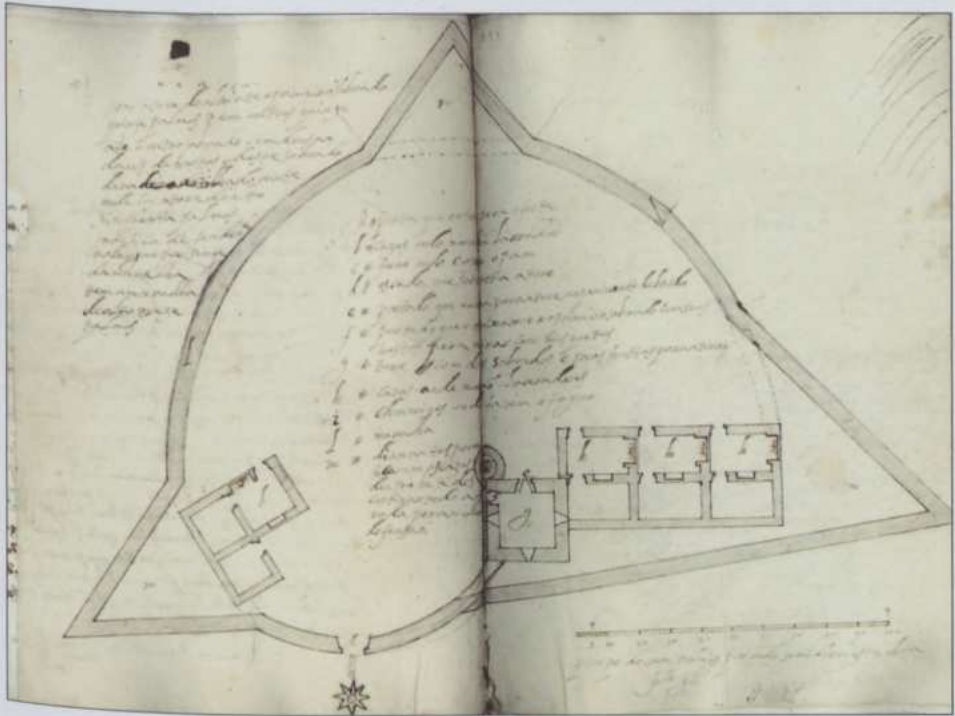


fig. 1 - Biblioteca da Ajuda, 51-X-17, fl. 116a

Além destas legendas, uma carta igualmente autógrafa de acompanhamento refere outros dados importantes sobre a campanha em curso. Em primeiro lugar, o papel que Diogo Fernandes assumia como intermediário nesta troca de correspondência. Diogo Fernandes aparecera já como mestre-de-obras dos Agostinhos, nesta data, pelo que não sei se deixara de sê-lo entretanto, substituído por Francisco Gonçalves, que aqui se identifica como *mestre das obras*, ou se acumulava com ele a responsabilidade técnica do estaleiro. De qualquer modo foi Diogo Fernandes que transmitiu as ordens de Lisboa para se tomarem as medidas da capela-mor e do degrau para as grades, e que de novo levou à capital o levantamento realizado¹⁴.

Outro pormenor curioso constante da mistura de Francisco Gonçalves, mesmo se despaçado em breves palavras, é das sugestões de natureza construtiva e de enriquecimento decorativo da igreja, propondo o mestre pedreiro, para as abóbadas, uma cobertura de ladrilho - *por ser obra muito mais leve* - e a sua posterior pintura a fresco, com o que ficariam *muito boas*, além de tornar a empreitada mais rápida. O abobadamento com alvenaria de tijolo e a pintura a fresco faziam parte, por assim dizer, do sistema artístico meridional, cujo gosto e tecnologia construtiva Francisco Gonçalves queria reproduzir nos Agostinhos: uma opção que se mostrava sem dúvida retardatária - pelo menos no que respeitava ao *medium* da decoração pictó-

14 Idem, fl. 156. A carta é dirigida a um Frei Guilherme, que presumo o coordenador local da intervenção nos Agostinhos.

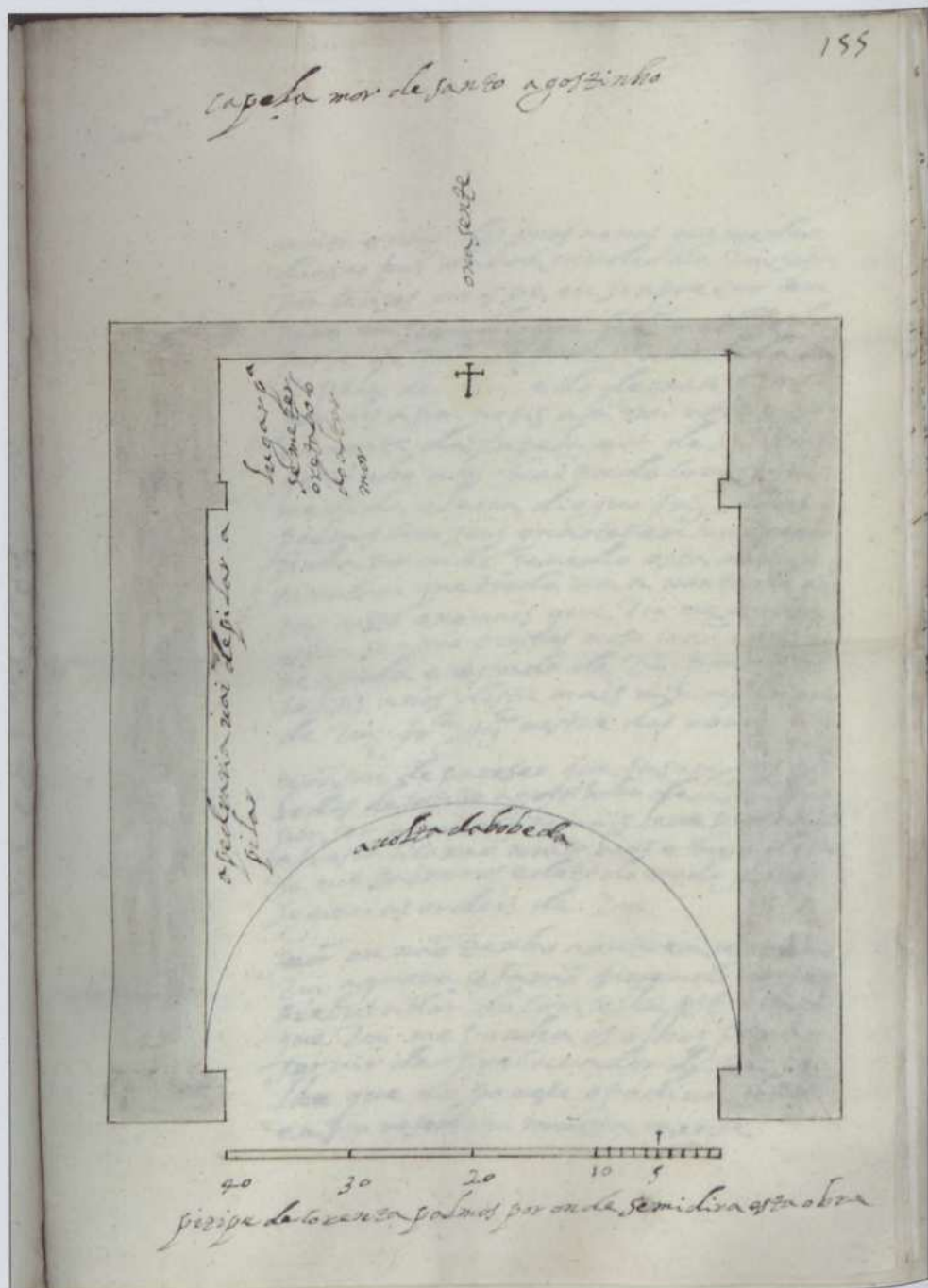


fig. 2 - Biblioteca da Ajuda, 51-X-17, fl. 155

rica mural - e pouco acertada com o valor áulico dos paramentos envolventes do conjunto tumular, com mármore de cor e uma articulação sintáctica com pretensões classicizantes, embora materializada de forma algo ingénua.

Uma última questão que a discussão destes dados suscita é a da autoria do projecto de agenciamento interno da capela-mor dos Agostinhos. Trata-se de certa forma de um problema menor, no caso de se limitar a um mero exercício atributivo; torna-se mais interessante se revelar os mecanismos de responsabilidade autorial, a imposição de gosto dos mecenas, a circulação de modelos entre o centro e as periferias e as suas adaptações às idiossincrasias locais. No nosso referido artigo, explorámos a possibilidade de Teodósio de Frias poder ter tido alguma participação na obra, baseado num registo de pagamentos conservado igualmente na Biblioteca da Ajuda, além da evidência cronológica de ocupar então o cargo de arquitecto régio, habilitado por isso a opinar sobre todas as obras dependentes da Coroa e, por extensão, creio, também as da Casa de Bragança. Não se tratava de identificar exactamente um projecto requerendo uma assistência regular do arquitecto, mas mais um acompanhamento à distância responsável pela imposição de um partido geral orientado pelo modelo da capela-mor dos Jerónimos transposto através da linguagem dos ordens, com a sua estrutura porticada de arcos de volta inteira enquadrados por pilastras jónicas e do jogo contrastante de mármore de cor, aplicados já de acordo com a moda que então caracterizava algumas das mais impressionantes arquitecturas funerárias da capital. Aquilo que não passava então de mera hipótese, mas tomada como atribuição segura por outros auto-

res¹⁵, continua a não poder ser, de modo algum, confirmada pela documentação subsistente, mantendo-se embora os pressupostos que nos levaram à identificação desse envolvimento. Em primeiro lugar, o papel central de Teodósio de Frias (II) na estrutura das obras da Coroa: discípulo na aula de arquitectura da Ribeira desde 1631, mestre das obras do Paço da Ribeira dez anos mais tarde, o seu rasto evidenciava até há pouco o percurso de um arquitecto cortesão sem obra conhecida, acumulando cargos e benesses de escasso conteúdo funcional, como o de arquitecto do castelo de S. Jorge, para o qual foi nomeado em 1642, ou o de superintendente do jardineiro do palácio régio de Alcântara, de que também era administrador¹⁶. É possível acrescentar hoje mais uns poucos de dados sobre a sua carreira prática, que incluiria alguma destreza em matérias de arquitectura militar - apresentou em 1649, com Mateus do Couto, um parecer sobre a fortaleza lisboeta¹⁷ - e responsabilidades concretas ao nível do projecto de arquitectura, o que a construção da Ermida do Corpus Christi em Lisboa, iniciada em 1648, declaradamente assegura, como já tivemos ocasião de demonstrar¹⁸. Certos recursos expressivos desta obra são dignos de nota, sobretudo a utilização de mármore de cor não apenas como forma de explorar os efeitos cromáticos então em voga mas, também, de sublinhar a articulação dos elementos de composição dos alçados internos, o que veremos acontecer na capela-mor dos Agostinhos.

Em segundo lugar importa lembrar que o processo de decisão sobre o andamento das obras estava dependente, como vimos, do aval de Lisboa para aonde eram enviados desenhos para aprovação superior. Não há razão para

15 SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal - O Barroco*, ed. Presença, Lisboa, 2003, pp. 126-127.

16 VITERBO, op. cit., vol. I, pp. 395-399.

17 O que prova que não se tratava apenas de um cargo honorífico - IANTT, Conselho de Guerra, Livros de Registo, n.º 8, fl. 161 vº.

18 SOROMENHO, Miguel. *A ertyda da raynha nossa Senhora: o arquitecto Teodósio de Frias e a fundação do Corpus Christi de Lisboa* in *Monumentos*, n.º 21, Lisboa, DGE MN, Set. 2004, pp. 116-123.

pensar que, de facto, o método fosse muito diverso daquele seguido na igreja da Conceição, também dependente da munificência ducal e real. Os pregões a chamar às arrematações dos trabalhos da matriz calipolense foram lançados em Lisboa, boa parte do oficialato foi recrutada na capital e ao próprio projecto foi possível associar o nome, pelo menos numa primeira fase, do arquitecto régio Jerónimo Rodrigues, que não morreu muito depois de 1650,

difícilmente responsável, por isso, pela obra da capela-mor agostinha. Se se considerar, assim, a prevalência das opiniões do círculo cortesão, não poderia caber a outro, senão a Teodósio de Frias, o aconselhamento em matéria projectual, o que garantiria um controlo mais eficaz sobre a definição arquitectónica daquele espaço emblemático e a sua inscrição nos padrões de gosto então em voga entre as elites portuguesas.

10 notícias sobre a estátua a D. João IV, em Vila Viçosa,
no “Diário de Notícias” de New Bedford, Massachussets,
Estado Unidos da América (1938-1941)

Joaquim Saial

(pesquisa, transcrição, organização e notas)



Quando a Dr.^a Manuela Gonçalves nos enviou o seu artigo sobre a estátua de D. João IV (publicado no presente número de Callipole), resolvemos oferecer a este, como enquadramento adicional, uma dezena das várias centenas de notícias que vimosleccionando sobre Vila Viçosa nos últimos anos, destinadas a futuro trabalho sobre a terra. As ditas dez notícias referem-se apenas à estátua e foram obtidas no “Diário de Notícias” de New Bedford, Massachussets, EUA. Criado em 1919, sob o nome de “Alvorada Diária”, como jornal para emigrantes e durante décadas refractário e até mesmo oposto aos interesses do Estado Novo português, acabaria por sossobrar em 1973. O jornal foi recentemente digitalizado, com o enquadramento da Claire T. Carney Library's Ferreira Mendes Portuguese-American Archives (a quem pertence hoje), em colaboração com o Center for Portuguese Studies and Culture, Universidade de Massachusetts Dartmouth, apoio do Governo Regional dos Açores, de Mark

e Elisia Saab, co-fundadores da empresa Advanced Polymers, e de Luis Pedroso, co-fundador e presidente da Accutronics Inc. de Chelmsford.

As notícias seguem com a pitoresca grafia original.

Comentários nossos, surgem em *itálico*.

1 – 20.ABRIL.1938, P. 3

A primeira referência à estátua vem inserida no ponto 6 da famosa e desenvolvida nota oficiosa de 27 de Março de 1938, assinada pelo “Presidente do Conselho”, na qual, embora creiamos que de facto o pensamento de Salazar teve intervenção decisiva, os de outros homens-chave do regime decerto também participaram, eventualmente Duarte Pacheco, Cottinelli Telmo, Augusto de Castro, António Ferro, todos, apenas alguns ou ainda outros. Expunham-se na dita nota oficiosa as linhas mestras do que deveriam ser as comemorações do duplo centenário

Joaquim Saial

da fundação e da restauração da nacionalidade, em 1940, cujo ponto mais alto foi a Exposição do Mundo Português, em Belém, no ano de 1940. O documento foi publicado no jornal em vários dias, calhando neste número os pontos 5, 6 e 7. No dia seguinte, reproduziu-se a parte final do texto.

A FUNDAÇÃO E A RESTAURAÇÃO DA NACIONALIDADE PORTUGUESA

"Muitos estrangeiros visitarão Portugal; e a primeira coisa é saber como poderão ser recebidos e como poderá ser preparada a nossa casa para os acolher"

(...) 6. Sendo os dois centenários a celebrar da Fundação de Portugal e da Restauração, e não devendo alhear nos das figuras centrais daqueles dois grandes factos históricos – D. Afonso Henriques e D. João IV – que faremos para os honrarmos de modo especial nas comemorações de 1939-1940?

Quanto ao ultimo, deve relembrar-se que o palácio dos Duques de Bragança em Vila Viçosa pertence hoje com muitos outros bens a uma Fundação instituída pelo senhor D. Manuel e que, por expressa e voluntária cedência das herdeiras a Fundação usufrue já quasi todo o palacio em que há-de instituir um museu e uma biblioteca. Dado o caracter de utilidade publica da aludida Fundação, o valor architectónico do palacio e o interesse histórico e artístico do seu recheio, está indicado se trate já ca sua restauração para poder ser efectivada o mais cêdo possível a vontade do Fundador. No largo em frente, devidamente regularizado e embelezado, deveria levantar-se uma estatua a D. João IV, o restaurador da Independencia. O palacio, a vasta praça, a formosa igreja fronteira dos Agostinhos que constitue o pantéon dos duques de Bragança seriam por este modo ele-

vadas no conjunto, á beleza e dignidade que lhes pertence. (...)

2 – 3. OUTUBRO. 1938, P. 5

Como dizemos em "Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)", "em 26 de Junho, três meses depois, a imprensa já divulgava os nomes dos artistas incumbidos da realização da obra², embora a portaria oficial só viesse a ser publicada em 10 de Setembro." É essa nota officiosa que o DN de New Bedford reproduz por inteiro.

VAI SER LEVANTADA, EM VILA VIÇOSA, UMA ESTATUA A D. JOÃO IV **Os trabalhos foram confiados ao escultor Francisco Franco e ao architecto Pardal Monteiro**

LISBOA, Set. 7 – O sr. ministro das Obras Publicas assinou a seguinte portaria: "A memMria de D. João IV bem merece de todos os portugueses como superior interprete da alma nacional na luta pela Restauração da sagrada independencia da Patria. A sua figura é a perfeita expressão do movimento libertador, que o seu bom senso conduziu á vitlória nacional, através de uma acção equilibrada, simultaneamente patriótica, perseverante e hábil. E, porque é êsse o sentimento da Nação, o Governo incluiu no programa das comemorações do Centenario da Fundação e da Restauração da Nacionalidade a construção de um monumento ao insigne monarca D. João IV.

Está naturalmente indicado o local onde deve erigir-se o monumento: o Terreiro do Paço Ducal de Vila Viçosa. Ali se desenrolou, em grande parte, a acção do chefe supremo da Restauração; ali viverá sempre a memória da

1 Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 172.

2 *Diário de Noticias* (de Lisboa), 26. Junho. 1938, p. 2.

D. João IV. O terreno apresenta-se, é certo, mais ou menos irregular, no que respeita ao seu relevo, como á conformação geométrica dos seus limites, e, até, ao valor e aos volumes das massas de construção que o enquadram. Contudo, a criteriosa urbanização do tapête do Terreiro e a beneficiação adequada, num ou noutro ponto, dos edificios que o contornam, formando um conjunto de notavel grandeza e harmonia, podem valorizar bastante a praça, adaptando-a ás proporções e caracter do monumento a erigir, e acentuando a dignidade do local. É o que resulta dos estudos preliminares, de que foram encarregados os artistas portugueses escultor Francisco Franco de Sousa e arquitecto Porfirio Pardal Monteiro.

Nestes termos, atendendo á urgencia que há na realização dêste empreendimento, manda o Governo da Republica Portuguesa, pelo ministro das Obras Publicas e Comunicações, confiar ao escultor Francisco Franco de Sousa a execução do modelo da estátua equestre de D. João IV, a erguer, em 1940, no Terreiro do Paço Ducal de Vila Viçosa, e, ao arquitecto Porfirio Pardal Monteiro, como seu acessor, o estudo da urbanização do Terreiro e a elaboração do (projecção) do pedestal que há-de receber a estátua. Os referidos escultor e arquitecto proporão o que julgarem necessário ao perfeito desempenho da missão que lhes é cometida, e apresentarão, até 15 de Outubro de 1938, o programa de conclusão dos estudos do projecção e do modelo da estátua.

As despesas a que houver lugar serão autorizadas por despacho ministerial e satisfeitas de conta da verba inscrita no orçamento do Ministério das Obras Publicas e Comunicações, para o ano económico corrente, no capitulo 7.º, artigo 6.º - B".

3 – 5. NOVEMBRO. 1938, P. 8

A notícia, de 20 de Outubro (e só publicada no jornal de 5 de Novembro), é originária do Funchal, terra de Francisco Franco, e dá conta do andamento dos trabalhos da estátua.

(...) FUNCHAL, Out. 20 – Terminadas as cerimoniaes da inauguração da igreja de N. S. de Fátima, em Lisboa, em cuja decoração artistica teve uma importante tarefa o nosso patricio e ilustre escultor Mestre Francisco Franco³, este artista continuará a trabalhar no modelo da estátua equestre do rei D. João IV, o "Restaurador"⁴, a qual será erigida em Vila Viçosa por ocasião dos centenarios da Fundação e da Restauração. (...)

4 – 22. MAIO. 1939, P. 4

Estabelecido o programa dos centenários que se desenrolaria entre 3 de Agosto e 2 de Dezembro de 1940.

As Comemorações dos Centenários em Portugal O programa-calendario elaborado pelas comissões é aprovado pelo Presidente do Conselho

(...) 6 [de Novembro] – Inauguração da estatua equestre de D. João IV no terreiro do Paço de Vila Viçosa. Cortejo histórico-militar. Visitas evocativas da estirpe ducal de Bragança⁵: sala de armas do Castelo; sala dos Duques; igrejas-panteões dos Agostinhos e de Santa Clara⁶. (...)

³ Trata-se do apostolado da igreja.

⁴ Por não ter instalações que comportassem uma obra desta natureza e dimensão, Franco instalou-se a seu pedido no ginásio do antigo Liceu Filipa de Lencastre, na Rua Almeida Brandão, Lisboa.

⁵ Pretendia-se dizer "dos Bragança".

⁶ Referência ao Real Convento das Chagas de Cristo, de antigas monjas clarissas e panteão das duquesas Bragança.

Joaquim Saial

5 – 19.AGOSTO.1939, P. 5

Repetia-se, sem qualquer alteração, a notícia anterior.

6 – 13.FEVEREIRO.1940, P. 1

Apenas uma referência à estátua de D. João IV...

A DIFERENÇA ENTRE DOIS CENTENÁRIOS

Não deixa de ser interessante lembrar como foi comemorado, precisamente há um século, o II Centenário da Restauração da nossa Independência. Segundo o relato do periódico mais bem informado daquela época, as comemorações revestiram-se de "uma pompa, grandeza e magnificência que há longos anos se não via em Lisboa", consistindo, porém, apenas, numa soleníssima festividade religiosa.

Cem anos depois, os portugueses não deixarão de dar, de igual modo, graças a Deus! Mas, simultaneamente, evocarão a memória do Restaurador e de todos os heróis que tornaram possível o renascimento da nossa inteira liberdade. Entre muitas outras comemorações, que tanto celebrarão 1140 como 1640, algumas haverá, e bem significativas, de particular homenagem aos grandes patriotas de há trezentos anos: a estátua a D. João IV, as obras no Palácio de Vila Viçosa, a aquisição do Palácio dos Almadas, ficarão atestando aos vindouros como os portugueses de hoje souberam exaltar tão gloriosa data.

Há um século, como agora, o povo vibraria de patriotismo. Então, porém, Portugal sangra-

va ainda da guerra civil. Hoje, graças a Salazar, atinge, com estas comemorações, o apogeu dum era de paz e prosperidade.

7 – 30.ABRIL.1940, P. 1

Mais uma mera referência à estátua de D. João IV...

A "ÉPOCA BRIGANTINA" DO PROGRAMA DAS COMEMORAÇÕES CENTENARIAS

Embora tôdas as festas centenarias comemorem igualmente as duas grandes datas nacionais, da Fundação da nacionalidade e da Restauração da sua inteira independência, há, naturalmente, na "época brigantina" do programa das comemorações, determinados números destinados a evocar, em especial, as figuras gloriosas de 1640. D. João IV terá a sua estátua equestre em Vila Viçosa, onde se recordará também toda a estirpe ducal de Bragança. (...)

8 – 1.FEVEREIRO.1941, P. 4

Ultrapassado o prazo previsto, dizia-se agora que a inauguração da estátua se daria "dentro de alguns mezes" – que afinal acabaram por ser quase dois anos...

O MONUMENTO A D. JOÃO IV, OBRA PRIMA DA ESTATUÁRIA MODERNA

Dentro de alguns mezes, deve ser inaugurada em Vila Viçosa a estátua de D. João IV. A maquete do monumento, em gesso patinado e do tamanho natural, foi agora exposta em Lisboa, no recinto da

7 A notícia saiu também no *Diário de Notícias* (de Lisboa), em 24.Dezembro.1940, p. 1. A exposição realizou-se durante três dias, a partir de 24.Dezembro.1940, com o recinto da Exposição do Mundo Português reaberto apenas para esse fim. Estavam presentes na abertura, o Presidente do Concelho, Oliveira Salazar, Duarte Pacheco, o ministro do Interior, o prof. Reynaldo dos Santos, os arquitectos Cottinelli Telmo e Pardal Monteiro, o eng.º Sá Melo e Francisco Franco.



Fotos: Joaquim Saial

Joaquim Saial

Exposição do Mundo Português⁷. Teve-se assim ocasião de verificar que Francisco Franco o nosso grande mestre estatuario realizou uma obra admirável, em tudo digna da grandeza da figura que celebra. Na estátua, há força e movimento. O escultor soube dar a nobresa dum rei que restituiu Portugal ao seu destino e que, depois, delineou sabiamente, pela diplomacia e pelas armas, o caminho que levaria á confirmação plena, definitiva, da nossa independencia. O novo monumento foi já comparado á estatua de D. José, de Machado de Castro, tão celebre no estrangeiro. Há, na verdade, nas duas obras, a mesma elegancia e a mesma exactidão. Não será, por isso, exagêro dizer que Portugal fica a ter, agora, duas das mais belas estátuas equestres do mundo.

9 – 19.NOVEMBRO.1943, P. 1

Faz-se nesta noticia o relato do desastre que vitimou o ministro das Obras Públicas, eng.^o Duarte Pacheco, e do seu funeral. A parte referente à estátua contém um erro grosseiro, pois esta apenas seria inaugurada no dia 8 do mês seguinte. Duarte Pacheco faleceu quando regressava a Lisboa, vindo de Vila Viçosa, após uma visita de inspecção aos trabalhos da estátua.

(...) O Ministro das Obras Publicas e Comunicações do Governo Português, foi vitima de um desastre de automóvel quando regressava da cerimonia inaugural do monumento a D. João IV em Vila Viçosa, na companhia de vários funcionários seus colaboradores. (...)

10 – 11.Dezembro.1943, p. 1

Noticia da inauguração que, como já foi dito, se realizou a 8 de Dezembro, depois de inicialmente estar prevista a data de 1. A alteração deu-se a fim de não serem beliscados os sentimentos dos convidados que de Espanha vinham para a cerimonia. É óbvio que a data da Imaculada Conceição da Virgem Maria era mais consensual que a de 1 de Dezembro, comemorativa da Restauração da Independência...

LISBOA – O Presidente da Republica, senhor General Carmona, acompanhado de Salazar e dos presidentes da Assembleia e da Camara Corporativa, bem como de outros altos funcionarios do Estado, inaugurou oficialmente o monumento a D. João IV em Vila Viçosa. Foi orador oficial o dr. Júlio Dantas, presidente da Academia das Ciencias.

Francisco Franco, estátua equestre a D. João IV¹

Manuela Gonçalves

"Aquele Rei, aquele homem cavaleiro que pela detenção do bastão de comando personifica a Restauração de uma Pátria, montado em soberbo cavalo de gala – peça importante deste bloco – que se firma ao solo como uma árvore, subordinando com inteligência aos efeitos do sítio que foi escolhido para a sua perpetuação, quedará na arte portuguesa como uma obra mestra."

Diogo de Macedo (escultor), 1940

A obra escultórica que domina o terreiro em frente ao Paço Ducal de Vila Viçosa foi laboriosamente executada por Francisco Franco; o pedestal e plano urbanístico do terreiro ficaram sujeitos ao traço do arquitecto Pardal Monteiro (1897-1957)². A equipa terá sido formada, por desejo do próprio escultor³, facto registado por Duarte Pacheco⁴, em comunicado por portaria no Diário do Governo n.º 211 de 10 de Dezembro de 1938, II serie⁵. Este documento, posteriormente publicado no n.º 1 da *Revista dos Centenários*, poderá ser apontado como elemento justificativo do erigir do monumento à figura do monarca. A pressa imposta pela demanda da obra exclui a possibilidade de concurso público. Começa por evidenciar que

portuguezes como superior interprete da alma nacional na luta pela Restauração da sagrada independência da Pátria. A sua figura é a perfeita expressão do movimento libertador que o seu bom senso conduziu à vitória nacional, através de uma acção equilibrada, simultaneamente patriótica, perseverante e hábil. E porque é êsse o sentimento da Nação, o Governo incluiu no programa das comemorações do centenário da Fundação e da Restauração da Nacionalidade a construção de um monumento ao insigne monarca D. João IV.

Está naturalmente indicado o local onde se deve erigir-se o monumento: o Terreiro do Paço Ducal da Vila Viçosa. Ali se desenrolou, em grande parte, a acção do chefe supremo de Restauração, ali viverá sempre a sua memória de D. João IV⁶.

A memória de D. João bem merece de todos os

¹ ND: Este texto é parte de um trabalho que a autora apresentou na sua Licenciatura em História da Arte pela Faculdade de Letras de Lisboa – que *Callipole* não podia comportar integralmente, pela longa extensão evidenciada. Dado o interesse para quem quiser estudar esta área, mantivemos a bibliografia, embora com adaptações.

² Porfírio Pardal Monteiro nasce em Pêro Pinheiro, Sintra, em 1897. Estaria destinado a transformar-se num dos arquitectos que traçou as obras mais emblemáticas do regime salazarista. Frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa (onde mais tarde foi professor), iniciando-se no curso de Desenho. Em 1912 concretiza o exame de admissão ao curso de Arquitectura Civil, no mesmo estabelecimento de ensino. Entre outros prémios, será galardoado por seis vezes com o prémio Valmor; quando recebeu o primeiro corria o ano 1923, tinha ele apenas três anos de profissão. Deixou o seu traçado criativo em várias infra-estruturas da cidade de Lisboa, como o Instituto Superior Técnico (1927-32), a Igreja de N.ª Sr.ª de Fátima (1934-38), as gares marítimas de Alcântara e Rocha-Conde de Óbidos (1936-42), a Biblioteca Nacional e a Cidade Universitária, projecto este a cuja conclusão não assistiu. No ano de 1957, após enfrentar um estado de doença prolongada, pôs termo a uma vida e a uma carreira profissional plena de trabalho.

³ Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, *Monumento a erigir a D. João IV em Vila Viçosa*, Secção J/Grupo 10/Processo 93.

⁴ (1899-1943), ministro das Obras Públicas de Salazar.

⁵ *Revista dos Centenários*, n.º 1, ed. SPN, 1939.

⁶ Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, *Monumento a erigir a D. João IV em Vila Viçosa*, Secção J/Grupo 10/Processo 93.

Duarte Pacheco continua o seu discurso informando da intenção de proceder na só ao erigir do monumento, como a obras de cariz urbanístico no terreiro, uniformizando-o através da colocação de um tapete de empedrado. Os edifícios em seu torno, sofreriam intervenções de restauro, pois nas suas palavras

formam um conjunto de notável grandeza e harmonia, podem valorizar bastante a praça, adaptando-a às proporções e carácter, do monumento a erigir e acentuando a dignidade do local.

Este comunicado emitido no dia 3 de Setembro de 1938, termina com o pedido de apresentação até ao dia 15 de Outubro de um programa de estudos a Pardal Monteiro e um modelo da estátua a Francisco Franco. Os artistas intervenientes cumprem o prazo proposto. Do referido dia encontramos uma proposta dirigida ao Ministério das Obras Publicas e Comunicações, assinada por ambos, descrevendo a sua proposta. Começam justificando a obra escultórica em termos estéticos. Esta teria sido pensada

no sentido de maior grandeza e simplicidade, não ostentando figuras simbólicas, para que a estatua equestre do restaurador da Independência, concentre sem si própria toda a importância necessária, que quaisquer pormenores estranhos prejudicassem, embora nela sejam estudadas as características históricas necessárias para se conseguir uma boa harmonia com o ambiente local onde vão ser erigido.

Para sua clara compreensão na sua concepção, bastará o relevo das armas do rei que se pretende glorificar e a inscrição que se resolve gravar no pedestal.

Serão igualmente observados na sua concepção, desde o conjunto ao pormenor, os fins moral e histórico desta homenagem.

Atingirá os 6 metros de altura e será executada em bronze. Fica o escultor obrigado a fornecer um esboço em gesso, de escala reduzida até 30 de Outubro de 1938 e uma maquete também esta em gesso, com cerca de dois metros, estabelecendo como prazo final de entrega o dia 28 de Fevereiro do ano seguinte. Em Outubro, no dia 30, Francisco Franco terá de entregar outro modelo, no mesmo material, sendo este o definitivo. O estudo efectuado para as armas e outros ornamentos que a obra contempla, poderiam ser apresentados à medida do avanço dos trabalhos. O escultor, responsabiliza-se ainda pela fiscalização dos trabalhos, até ao momento da inauguração do monumento.

Este programa encontra-se definido ao longo de vários pontos. Em relação à prestação do arquitecto Pardal Monteiro destacamos dois, onde revela a obrigatoriedade de apresentação de uma memória descritiva referente ao arranjo do terreiro, apresentando sugestões para as

principais obras de restauro e depuração a fazer nas partes visíveis da Praça, das construções que circundam o Terreiro do Paço. A apresentará até 5 de Março de 1939

e ainda a obrigação da entrega do projecto referente ao pedestal a concluir dois meses depois da data referida anteriormente. Ficará ainda determinada a sua obrigação de fiscalização das obras.

Responsabilizam-se ambos pela entrega em conjunto, no dia 5 de Maio do ano de 1939, de uma memória descritiva do monumento. Ficam estabelecidos os honorários respeitantes a cada um dos dois intervenientes no projecto: Francisco Franco receberá 750 contos pelo seu desempenho e a Pardal Monteiro caberá o montante de 120 contos; os pagamentos serão efectuados faseadamente, determinados pelo avanço da obra.

A opção estética do escultor ficará firmada



Monumento a Gattamelata (1445-1450), Donatello,
Pádua, Itália



Monumento fictício a Giovanni Acuto (1436), Paolo Ucello,
Florença, Itália



D. João IV, por Baltasar Montcornet



D. João IV, por Fran Harrewyn
(imagem da Biblioteca Nacional de Lisboa)

no documento anteriormente citado, de onde se destacaram as suas palavras. Segundo o amigo Diogo de Macedo, envolveu-se intensamente na execução da obra, elaborando inúmeros estudos, esboços, diversas maquetas, modelos e pesquisas sem fim. O processo tem a duração de quase dois anos, qual monge solitário devoto na sua arte, segundo palavras do companheiro, que mais nos iluminou sobre a sua biografia. Explora incessantemente a imagem e história da figura régia homenageada, na sua iconografia e obras pré-existentes, inspirando-se em pintura e gravuras da época. Diogo de Macedo, denuncia que

Franco media tudo com mil juízos profissionais e até mediu a responsabilidade do seu compromisso artístico, para que não lhe pecasse a obra por qualquer descuido ou ponderação⁷.

As proporções da obra obrigam o artista a deslocar-se do seu próprio ateliê. As entidades estatais, cedem-lhe um espaço no antigo ginásio do Liceu Filipa de Lencastre. É provável que esta mudança tenha ocorrido no mês de Março do ano de 1939 e ele ali tenha ficado até à conclusão do modelo em gesso⁸. O escultor encontra-se neste momento no auge da carreira, em movimento ascendente desde a apresentação da sua obra ao descobridor madeirense João Gonçalves Zarco⁹, marco incontornável na história da escultura nacional, que o sucesso acarinhara.

Como pudemos observar anteriormente, a ideia da concepção de uma estátua ao monarca surge por entre os planos de António Ferro¹⁰ que, por incumbência do Presidente do Conselho, cria um plano de acção para os festejos do ano de 1940. Mas a vontade de elaborar uma

estátua equestre, Franco já a sentia desde o seu retorno da viagem a Itália. O seu sonho torna-se real, após receber o convite do eng.º Duarte Pacheco. Opta por representar o monarca com características ainda impressas pela juventude. Este teria a idade de 36 anos, quando assumiu os destinos do reino. Apresenta-se majestoso, sereno, assumindo com dignidade a vontade do povo. Com a mão esquerda enluvada, segura na rédea do cavalo, seguro do seu destino. Na mão direita, o único atributo que remete a figura para a realeza, o bastão de comando. O rei, por seu próprio designio, atribui um cariz místico à sua vitória e entrega a coroa a Nossa Senhora da Conceição; a partir deste acto mais nenhum monarca ousou colocar uma coroa na cabeça. O escultor, por opção estética e equilíbrio da composição, opta pela elaboração de um largo chapéu setecentista, com vistosas plumagens sobre a longa cabeleira em anéis da figura. Sobre a armadura, uma faixa percorre o tronco do monarca, caindo para o lado esquerdo, luxuriosamente, sobre o cavalo. Acompanhado este elemento decorativo, uma espada pende de modo oblíquo sobre o corpo musculado do animal. Dois pistolões, um de cada lado da figura, surgem pendurados na cela. A representação escultórica apresenta-se harmoniosamente em conjunto com o seu pedestal, liderando o centro da praça.

Pardal Monteiro opta pelo desenvolver do seu projecto em altura, numa composição onde impera a simplicidade, apenas percorrido em seu torno por um friso com elementos florais. O pedestal, que estreita da base para o cimo, foi executado em granito azulino. Três escudos sem qualquer inscrição ladeiam a estrutura em dois dos lados. Encontram-se conforme o projecto inicial, anteriormente revelado. A escultura situa-se virada

7 MACEDO, Diogo de. *Francisco Franco*, Nova Coleção de Arte Portuguesa, n.º 7, ed. Artis, Lisboa, 1959.

8 SAIAL, Joaquim. *Estatuária Portuguesa dos anos 30: 1926-1940*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991.

9 Erigida no Funchal.

10 Jornalista e político (1895-1956), esteve à frente do Secretariado da Propaganda Nacional e do Secretariado Nacional da Informação.

para a Igreja dos Agostinhos, tendo como pano de fundo a magnífica frontaria do Palácio Ducal. Neste lado do pedestal, vislumbramos as armas do rei, encimadas por uma coroa e muito sumida na pedra a gravação "A.D. João IV". Por baixo, encostado sob a base do pedestal uma coroa em bronze, relembra os laços entre Portugal e Brasil. Esta contém a única inscrição temporal, apresentando a datação de 1940. A elaboração desta coroa foi incluída no contrato de construção do pedestal, mas foi colocada no local muito posteriormente. Envolve a estrutura arquitectónica, uma harmoniosa e ondulante escadaria, composta por seis degraus.

A inauguração marcou o encerramento das *Comemorações dos Centenários*, embora esta decorra três anos depois da data prevista, no dia 8 de Dezembro de 1943. A data teria sido proposta, pelo entretanto desaparecido eng.^o Duarte Pacheco¹¹. A escolha recaiu no dia em honra de Nossa Senhora da Conceição, pois a opção pelo primeiro de Dezembro poderia melindrar as relações no espaço ibérico, justifica Júlio Dantas, no acto de inauguração do monumento. Analisando as palavras de Diogo de Macedo, pensamos que o possível atraso se tenha ficado a dever à falta de compromisso do escultor em relação às datas propostas. Como referimos anteriormente, Franco demoraria cerca de dois anos a concluir a obra. Verificando a data da encomenda, Dezembro do ano de 1938, somando a esta os dois anos atribuídos ao tempo que o escultor deteve até à conclusão do modelo final, remetemo-nos temporalmente para os dias derradeiros das *Comemorações Centenárias*, ou seja Dezembro de 1940. O contrato com a fundição, que levaria à sua execução em bronze, conforme determinado no plano inicial, decorre apenas no ano seguinte a 27 de Outubro de 1941. Durante as nossas pesquisas, não encontrámos nenhuma docu-

mentação, nem mesmo nos relatórios de Júlio Dantas, enquanto Presidente da Comissão, uma justificação para o atraso na conclusão da estátua do monarca. Quando do acto inaugural, tanto o escultor como o fundidor, foram agraciados com uma condecoração da Ordem de Santiago. No mesmo ano, um selo desenhado por Henrique Franco foi posto em circulação, relembrando a solenidade do evento.

Entre o contrato com a fundição e a inauguração do monumento ao monarca decorrem mais de dois anos. Inclusivamente, os arranjos no terreiro ainda se prolongaram para além da última data, terminando no decorrer do ano de 1944. Estes atrasos ficam a dever-se à situação precária, em termos materiais, que o país enfrentava. Encontrávamo-nos em plena guerra mundial. Embora a paz cobrisse com o seu manto o território português, económica, social e politicamente ele sofria o impacto de mais um conflito à escala mundial. O Estado Novo suporta o seu primeiro abalo, embora ainda tenha tempo de brilhar no início da guerra. Enquanto as potências europeias capitulavam sob o avanço nazi, Portugal inaugurava majestosamente os festejos das *Comemorações da sua existência*, afirmação de poder e autonomia. Após estes primeiros tempos de conflito, em que se assumia desde logo a "neutralidade" (mas muito activa politicamente...), em que o soar dos recursos bélicos ainda pareciam distantes da fronteira nacional, anos difíceis se seguiriam. Entre campos de força opostos, qualquer posição mal assumida poderia por em causa a subsistência do império, do próprio país e por sua vez do governo salazarista. Em meados do ano de 40, Portugal ainda sente com pouca intensidade os efeitos da guerra, os acordos comerciais efectuados com Inglaterra e o facto de ter prevenido atempadamente a armazenagem de produtos leva a que o governo

¹¹ Falecido em desastre de automóvel (16.Novembro.1943) quando, após uma inspecção à estátua, se dirigia para Lisboa.



Fotos Manuela Gonçalves



Modelo da estátua existente no Paço Ducal de Vila Viçosa

assuma uma política bipolar, reunindo-se junto do apoio da potência inglesa, contrabandeando por sua vez com a Alemanha. Várias são as razões que se podem enumerar para tais opções estratégicas, como a simpatia ideológica para com a Alemanha ou o esfriamento da relação luso-britânica, mas para o desenvolvimento do assunto exposto, interessa salientar a mudança de posição inglesa quando determina o Bloqueio Continental, corria o ano de 1940.

As represálias impostas estabeleciam um sistema de quotas que controlaria as importações. As porções determinadas com vista a armazenagem de certos produtos, eram mantidas num nível mais baixo, na tentativa de impedir que os lusos fornecessem os alemães, dos quais se tinham transformado num dos mais importantes fornecedores de bens. O controlo também era efectuado sobre os produtos oriundos das colónias nacionais. Em 1942, junta-se ao eixo britânico os Estados Unidos, anuncio que dificultou ainda mais a situação que o país atravessava. Os bens de primeira necessidade passam a ser racionalizados, a inflação e o desemprego sobem em flecha. Os stocks de combustíveis e outros produtos provenientes dos E.U.A. e Inglaterra, sofrem um défice acentuado, procede-se também à sua racionalização. A Alemanha suspende o fornecimento de ferro e aço, desviados para colimar as suas próprias necessidades. Este cenário leva ao aumento generalizado dos preços e por sua vez ao disparar do contrabando de géneros materiais. O país atravessa um grave

período, proporcionado por o estrangulamento económico causado por a guerra. Augusto de Abreu¹², o dono da fundição à qual foi adjudicada a execução da escultura, em vários momentos se lamuriou em relação às dificuldades com que o próprio se debatia para conseguir concluir a demanda a que se propôs. Datada de Junho de 1941, a sua proposta estabelece o prazo de um ano para a execução da obra, através do processo de cera perdida¹³. Assume ainda as despesas recorrentes do transporte e montagem da escultura no terreiro de Vila Viçosa, recebendo em honorários o valor de 400 contos. O Estado apenas terá de fornecer a liga de bronze (cobre, estanho, chumbo e zinco). No mês de Outubro de 1941, a 27, estabelece-se o contrato, onde consta para além das indicações anteriores, a data de 14 de Agosto do ano seguinte, como o dia de término da obra. Fica sujeito o fundidor, a uma multa de 500\$00 escudos por dia se o prazo não se alargar por mais quinze dias, passando para mil se ultrapassar o último limite fixado. Esta coima ficará suspensa se surgirem impedimentos de força maior e devidamente aceites pelo empreiteiro. Fica sujeito a que o seu trabalho seja devidamente fiscalizado até à conclusão do mesmo. Os pagamentos a receber pelo fundidor são pagos faseadamente, consoante o andamento dos trabalhos.

No primeiro requerimento que interpôs, junto das entidades coordenadoras, a 25 de Maio de 1942, Augusto de Abreu pede para que lhe seja autorizado trabalhar quando desejar,

12 Não foi firmado através de concurso público, o contrato com o fundidor, Augusto de Abreu. Pode ser justificado devido ao facto de este já ter trabalhado anteriormente com o escultor, quando da fundição em bronze de Zarcó. Por recomendação de João Barbosa Carmona, engenheiro fiscal da obra, Duarte Pacheco aceita a proposta que atendendo à competência deste fundidor e a que se trata dum trabalho urgente e de excepional responsabilidade, proponho que seja aceite esta proposta com dispensa de concurso público, sendo porem, conveniente, lavrar-se contrato escrito, caso S. Ex.^a O Ministro assim o entenda (...). A autorização foi concedida em Junho. 1941 pelo ministro das Obras Publicas e Comunicações. João Carmona foi nomeado para o cargo de fiscalização da obra a 22. Outubro. 1941. Engenheiro de profissão e especialista em fundações e construções metálicas, pertencia aos quadros da Junta Autónoma de Estradas.

13 Na fusão de cera perdida, uma alma feita de material resistente ao calor; normalmente argila, é coberta com cera. Posteriormente, este modelo em cera é fechado num molde de gesso ou de outro material maleável que se plasma sobre o modelo e, juntos, são levados a cozer no forno. Através do aquecimento, a cera sai por um sistema de canais presentes no molde de gesso. Após ter partido o molde de gesso, aperfeiçoa-se a escultura com retoques, acabamentos e, por vezes, uma ligeira patine. Esta técnica terá sido posta em prática com evidência durante o período clássico, como informa a obra *Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos*, edição do jornal Público, 2006.

sem estar sujeito a imposição de horas fixadas e determinadas pelas actuais leis vigentes. A exigência do trabalho e do manuseamento dos materiais implícitos no processo de fundição assim o exigem, segundo o fundidor. Justifica-se como sendo a única empresa no ramo em Portugal e que assim não prejudica nenhum semelhante. Também será seu desejo cumprir os prazos contratuais e solicita para tal a autorização da inserção de trabalhos por turnos. O requerimento receberá uma resposta afirmativa por parte dos serviços.

Interpõe novo requerimento, a 13 de Junho do mesmo ano, solicitando o prolongamento do prazo de conclusão por mais um ano. Várias são as causas apontadas, todas elas encontram justificação na difícil situação que o país atravessa, devido ao conflito bélico. Os materiais rareiam no mercado, produtos como o carvão, ferro, cera, hulha, lenha, entre outros constam da lista de produtos racionalizados. A opinião que o fiscal da obra formulava em relação aos assuntos propostos, seria decisiva ao longo de toda a documentação. O eng.^o Duarte Pacheco consente a sua aprovação. Ao analisar a exposição do fundidor, considera apenas alguns pontos como validos, opina pelo prolongamento do prazo de realização por mais sessenta dias, isento de pagamento de multa. O tempo avança, mas Augusto de Abreu não cumpre os prazos estabelecidos. A última peça a ser fundida terá sido no dia 11 de Julho de 1943. Durante os dois meses que se seguiram, foi efectuado o transporte e montagem do monumento no local a que tomaria a sua forma final. Embora a inauguração se celebrasse no dia 8 de Dezembro, como já anteriormente foi referido, apenas em Janeiro¹⁴ do ano seguinte o fundidor dá por terminado os seus serviços. Em Agosto do mesmo ano, o dono da fundição entrega novamente um pedido de indemniza-

ção, alegando que teria arruinado avultadas quantias em dinheiro devido não só ao facto de devido à alta de preços de certos produtos estes terem desaparecido do mercado como também por ter perdido clientes devido à extensão da obra no tempo; encontrava-se por estes motivos endividado. Carmona Barbosa, o eng.^o fiscal da obra, interpõe declarando que o mesmo não se teria provido das matérias atempadamente, que foi pouco diligente na sua tarefa, tendo sido inclusive bastante auxiliado pela sua pessoa, sempre prestável quando o fundidor sentia dificuldades de vária ordem. Alega ainda que este já teria sido alvo de várias benesses, como o perdoar do pagamento de multas a que estava obrigado por incumprimento de prazos. Um edital exposto na Câmara Municipal de Vila Viçosa, datado de Setembro, procurara saber se existem reclamações de entidades credoras da fundição. Para azar de Augusto de Abreu ninguém se acusou, em consequência o seu pedido de indemnização não foi aceite. Interessante será ainda esclarecer que um comunicado da Junta Autónoma de Estradas, do ano de 1941, alertava para a importância da compra atempadamente de todo o material, devido às eminentes altas de preço a que o ministério ficaria sujeito, sendo pouco prudente recorrer à abertura de concursos públicos. O material que sobrou da construção do monumento, foi por decisão ministerial vendido em hasta pública, volvidos seis anos da data de inauguração.

O estudo geológico do local a implantar o monumento foi elaborado ainda durante o ano de 1940. O único concurso público que foi aberto, terá sido o referente à construção do pedestal, tendo sido publicitado nos jornais, por duas vezes distintas, não obtendo sucesso¹⁵. A Sociedade de Construções Aliança, Lda., com sede em Lisboa, propõe conceber a obra por 306 000\$00, em sete meses. O mate-

14 Até ao dia 16. Janeiro. 1944, ainda se procedeu a obras de montagem da escultura.

15 O primeiro concurso público data de 14. Maio. 1942 e o segundo de 22. Junho. 1942. Foram ambos cancelados, por falta de propostas.



A estátua, no recinto da Exposição do Mundo Português (finais de Dezembro, 1940). Na foto inferior, feita no mesmo local, podem ver-se Reynaldo dos Santos (de gabardina clara, quase ao centro), Duarte Pacheco (o mais próximo da objectiva do fotógrafo), Salazar e Francisco Franco. As duas figuras à direita parecem ser o jornalista Augusto de Castro (de óculos) e o arquitecto Cottinelli Terno.

rial escolhido recaiu sobre o granito branco. O Governo cede gasolina e metais necessários ao encaixe da pedra com o bronze do monumento. Na fase final da obra o dinheiro escasseia e é pedido um acréscimo de verbas, para fazer face aos vários pagamentos ainda pendentes, como ao escultor e arquitecto executores do monumento. O dinheiro terá proveniência do Fundo de Desemprego. Este organismo colabora ainda, mediante pagamento por parte da Câmara Municipal, com o envio de cubos de pedras para completar o arranjo urbanístico da praça, processo que verá a sua conclusão no final de 1944.

A Câmara Municipal de Vila Viçosa pede ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações que lhe seja cedido, para futura colocação no Museu Municipal, o gesso da coroa de louros e do escudo; o pedido segue diferido, as peças são entregues ao município¹⁶. No ano de 1945, ainda circulavam comunicações entre o ministério, no sentido de escolher as palavras a inscrever no monumento¹⁷...

Para a inauguração do monumento, a vila calipolense veste-se de gala, altas individualidades marcam presença, o momento será de reconhecimento da importância que o pequeno burgo alentejano outrora obteve no panorama nacional, "uma pequena corte na aldeia". Um comboio com destino à vila calipolense, proveniente de Lisboa, transporta a comitiva presidencial. Na data de 8 de Dezembro do ano de 1943, muitas figuras de ordem eclesiástica, militar e civil, marcam a sua presença na inauguração do monumento. Entre elas destacam-se o ministro interino das Obras Públicas e Comunicações, um representante da Casa de Bragan-

ça, o Marquês do Funchal, altos representantes do Estado, como o Presidente da República e o do Conselho, para além de uma grande massa de povo, filhos da terra e arredores. A hora seria de grande solenidade e festividade.

Júlio Dantas, por nomeação governamental, profere o discurso de inauguração do monumento. Começando por uma evocação ao rei brigantino, recorda ainda o malogrado *Super Ministro* Duarte Pacheco e a importância do seu legado para vila¹⁸. Antes do acto oficial, o erguer do conjunto monumental, já deveria ser alvo de motivo de crítica, pois a meio da oratória, Dantas sente a necessidade de elaborar um juízo estético como forma justificativa das opções tomadas:

O Padrão a erguer no terceiro centenário da Revolução de 1640, tinha de ser este: a estátua a D. João IV. A concepção estética da peça admirável, que temos diante de nós, é tão fácil de explicar como a sua representação política. A interpretação da figura deu naturalmente lugar a dúvidas, apesar da riqueza iconográfica subsistente; o estilo do monumento, o seu enquadramento local, a própria escolha dos materiais de construção, suscitaram problemas a que o escultor, o arquitecto, os técnicos urbanistas, e, na sua prodigiosa acção coordenadora, o Ministro, deram soluções perfeitas¹⁹.

Continua ainda evidenciando a estranheza de alguns, perante a opção da construção de uma estátua equestre, pois a figura do monarca não evidencia uma atitude guerreira mas política. Estátuas erguidas a monarcas guerreiros anteriores, não seriam contempladas com esta

16 Pedido datado de Abril, 1944.

17 A opção seria "no terceiro centenário da Restauração". O que hoje poderemos encontrar no local inscrito na pedra como também na coroa de louros em bronze será "A D. João IV", por decisão posterior.

18 Antes do monumento a D. João IV, foi inaugurada uma avenida com o nome do ministro, como forma de honrar a sua dedicação à vila. A comitiva visitou alguns dos locais que sofreram a sua intervenção, não deixando de passar pelo denominado Bairro Novo, construção urbanística resultante do empenho do ministro na terra calipolense.

19 *Jornal Brados do Alentejo*, Estremoz, 19. Dezembro, 1943.

opção, exemplifica nomeando a homenagem a D. Pedro IV em Lisboa e a D. Afonso Henriques em Guimarães. A opção para Vila Viçosa, foi bem defendida no discurso. Júlio Dantas alonga-se por vários pontos na sua justificação. Em primeiro lugar, nomeia as proporções da praça, que o monumento ganharia em ser volumoso; continuando, declara que se o rei não será uma figura guerreira, será indiscutivelmente heróica. O cavalo, que ainda se associava a um sentido de epopeia, traduzido na sua personificação de *domínio, força, bravura e lealdade*, (...) torna majestosos os grandes reis. Deambula por entre a história da representação equestre na arte, desde os seus primórdios na Antiguidade Clássica, passando pelo Renascimento, rematando com a nomeação de Velásquez, Van Dick e Rubens. Relaciona o monumento português com a estátua erguida a Luís XIII, *porque francesa é também a fachada do Palácio dos Duques, francesa a influência então dominante na corte, na sociedade e no exército da Restauração* (...). Termina o seu discurso em torno do monumento, proferindo

*Encontramo-nos perante uma peça fundamental da escultura portuguesa. (...) perante uma obra-prima. Na história da nossa escultura moderna e contemporânea, quatro clarões se produziram até hoje: o primeiro chamou-se Machado de Castro; o segundo, Soares dos Reis; o terceiro, Teixeira Lopes; - o quarto e último tem um nome que as gerações futuras muitas vezes repetirão: Francisco Franco. Os grandes escultores são a chancela das grandes épocas*²⁰.

O historiador-médico, que pertenceu inclusive à comitiva que dirigiu as Comemorações, Reynaldo dos Santos, revela que a

estátua equestre de D. João IV foi uma demonstração das suas poderosas faculdades de resolver um dos problemas mais difíceis de escultura de todos os tempos, como é o de vencer essa rivalidade entre a espiritualidade do homem e a expressão sensual e poderosa da plástica do cavalo.

Continua opinando que Francisco Franco

*sob dar ao monarca um ar velasquenho de grão-mestre em que se reflecte, mais que na iconografia histórica de D. João IV, a nobreza ativa de um rei*²¹.

A crítica da época coloca em causa as formas anatómicas imperfeitas do cavalo, tecendo opiniões pouco abonatórias sobre o monumento.

Diogo de Macedo defende o companheiro, ressaltando os

*difícilimos e complexos problemas da sua composição e da realização, que lhe tomaram anos de estudo e de sondagens de toda a espécie, em persistentes lutas de trabalho físico e intelectual, a par de canseiras só avaliadas por quem as acompanhou, e que a perseverança tinha de liquidar, o que é senão uma estúpida demonstração de realismo plástico, condensando naquele estatismo monumental da sua sossegada apresentação em bloco? Discutida acusada por quem das verdades vulgares possuía noções de positivismo dogmático, negando o direito às verdades individuais do engenho artístico (...) o artista concebeu e realizou sob o exemplo dos maiores mestres da especialidade, fossem escultores ou pintores antigos e modernos, e cuja experiência era garantida de lições preferíveis às que quiseram dar-lhe os críticos na hora dos ataques*²².

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² MACEDO, Diogo de. *Francisco Franco*, Nova Coleção de Arte Portuguesa, n.º 7, ed. Artis, Lisboa, 1959.

Noutro artigo defende que Franco

*procurou e conseguiu realizar uma obra séria, muito sua, honesta e perfeita, como as mais belas no género, quer clássicas, quer as da Renascença italiana, quer as mais modernas (...)*²³.

O melhor subsídio para a análise da obra de Franco, entre outros artistas do seu tempo, são os escritos legados por Diogo de Macedo, qual Vasari, relata-nos o espírito criativo de uma época. Sem os seus apontamentos dificilmente teria entendido, o espírito impresso na obra do escultor. Num dos vários registos escritos biográficos sobre o companheiro, Diogo de Macedo revela o quanto a viagem a Itália impressionou o artista, deambulando pelas várias cidades da península de lápis e papel na mão ou ainda executando aquarelas, registando o que o seu olhar apreendia ao vislumbrar tamanha riqueza artística. De Itália, o escultor trouxe consigo o desejo de realizar uma estátua equestre, majestosa e glorificante. Na vila calipolense, a homenagem à dinastia brigantina revela nas suas linhas influências dos mestres do quatrocento italiano. A admiração por Donatello já tinha sido revelada na produção do *Monumento a Zarco*. Embora não revele o equilíbrio, a geometria das suas proporções do *Monumento Equestre ao Gattamelata* (1445-1450), que embeleza uma praça em Pádua, a composição do escultor luso não deixa entretanto de revelar influências formais, interpretadas com um maior dinamismo e liberdade compositiva.

Na catedral de Florença, pintado a fresco nas suas paredes laterais, encontramos dois falsos monumentos escultóricos erguidos a dois chefes militares do exército da cidade, um deles executado por o Paolo Ucello (1436). No

seu conjunto, a base arquitectónica e as figuras remetem para a construção da vila alentejana, assim como o equilíbrio geométrico das formas. Franco, na viagem que efectuou pela península itálica, encontrou-se instalado na cidade. Embora a base arquitectónica da estátua equestre a D. João IV seja mais simplificada, a forma e a distribuição dos elementos, parecem-nos similar. *Giovanni Acuto*, o chefe militar detêm o seu bastão de comando na mão direita, tal como o monarca nacional. As maiores diferenças entre as duas obras, remetem para a modelação do cavalo, em que a representação de Ucello é detentora de uma maior expressividade individual. A obra da vila calipolense apresenta por sua vez, um dinamismo formal mais intenso, em comparação com a italiana, reveladora de algum estatismo.

Como Diogo de Macedo informa nos seus escritos, Franco estudou a figura do monarca profundamente, a sua imagem, a sua iconografia, entre os demais aspectos. Na *Revista dos Centenários*, os seus vários números incluem algumas gravuras retratando D. João IV. Pensamos que duas delas se revelaram importantes na concepção da obra que empresta beleza à praça calipolense. Uma encontramos na número dois da revista, uma gravura pertencente a um livro da época de Baltasar Montcornet, onde o monarca se revela a cavalo. As semelhanças, evidentes, revelam-se logo ao primeiro olhar. A maior diferença que identificamos entre os dois programas detêm-se apenas num pormenor. Na gravura, o monarca surge laureado e na escultura o artista opta pela colocação na cabeça de um grande chapéu de abas largas, pensamos que para maior equilíbrio da composição. A outra gravura, encontramos-a quase no final das edições, no número vinte e um. De origem belga, executada por Fran Har-

23 SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos anos 30: 1926-1940*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991.



Modelo da estátua na exposição "15 Anos de Obras Públicas", Instituto Superior Técnico, 1948



rewyn, mostra-nos o monarca de pé, envergando armadura, tendo pressa na cintura uma espada que pende ao longo do seu lado esquerdo do seu corpo.

Mas se a obra escultórica revela reminiscências do antigo, não deixa de as revelar ao moderno. Penso que Franco, ao contrário do que José-Augusto França afirma, não deixa e não esquece as referências que aprendeu quando do tempo de pensionato. Não encontramos referências rodinianas na obra em estudo, é certo, mas de alguém que trabalhou de perto com o mestre Bourdelle. Diogo de Macedo teceu várias considerações sobre ambos os escultores, mestres que os marcaram com as suas produções, entre outros nomes da escultura francesa, nos primeiros tempos de liberdades criativas. Descreve em vários artigos as visitas efectuadas aos ateliers dos mestres parisienses, indica-os ambos como

ligados ao passado, um se deixou levar por o instinto, criando formas modeladas como os gregos, pujante de sensualismos e fantasias, enquanto que o outro dominado pelo pensamento as arrematações da raça destemperada, construiu imagens de força e de nobreza, mirando mais os deuses do que os homens, gótico hoje e amanhã românico, assoberbado de estilo e cerebral na realização. (...) Bourdelle, que acaba de morrer, topei-o eu amiúde. Foi meu vizinho e quase meu professor (...) ²⁴.

Estas palavras elucidam da importância que o mestre francês, deteve nas vivências dos jovens artistas,

Ouvi-lo seria um encanto, porque guardava modéstia na voz, camaradagem no trato, sabedoria nas defenições. (...) Só uma vez o notei exaltado, perante a figura equestre e colossal que modelara ao General Alvear, para a Argentina, e que expusera no I Salon des Tulleries ²⁵.

Refere ainda Diogo de Macedo que

A sua obra é arcaica e é moderna. Enfática às vezes mas sempre equilibrada; Bourdelle dominou o seu temperamento fogoso de montesino, pela inteligência e pelo cálculo, pelo estudo directo e meditado da natureza, assim como pela observação de eternidade que os antigos lhe ensinaram ²⁶.

Noutro artigo, que escreve para o *Diabo* no ano de 1934, Macedo refere-se ao escultor como que

servindo-se das qualidades primitivas ou mesmo bárbaras, para as desenvolver no sentido harmonioso do espírito e nobilitar a imaginação. (...) sonhou em fazer renascer nas suas

²⁴ MACEDO, Diogo. *5 Escultores Franceses*, ed. Sociedade Industrial de Tipografia, Lisboa, 1940.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

*estátuas, tôdas as épocas heróicas que aprendera nos livros. Tôda a sua obra se tornou de ordem e de harmonia: a escultura architectónica. Pelo gesto eloquente e rítmico, pelo cálculo exacto e sensacional, exaltou a Vitória e integrou-se na Arte*²⁷.

Retirámos estas passagens dos artigos de Diogo de Macedo, porque pensamos que reflectem as qualidades plásticas que o escultor madeirense retomou na sua obra, o gosto pelo primitivismo. O *monumento a D. João IV* apresenta uma forte influência dos cânones clássicos, mas também não deixa de revelar o sintetismo característico do modernismo francês; a escultura não exhibe valores formais naturalistas, proporções correctas, existe uma certa liberdade expressiva, uma procura por demonstrar os valores essenciais. Na execução do cavalo não revela o seu sexo, modela apenas as formas que imageticamente nos transmitem a sua ideia.

Antoine Bourdelle (1861-1929), terá sido o escultor que mais influenciou, a seguir de Rodin, os artistas lusos que deambulavam pelas ruas parisienses, admirando os trabalhos dos mestres. As referências da obra do escultor, são notórias na arte que se desenvolveu em Portugal, na estatuária que dominou os anos trinta e quarenta. Estudioso das formas plásticas do passado, admirador do Quattrocento italiano e do tempo majestoso das catedrais francesas, retornou ao primitivismo, procurando revelar a síntese, sinónimo de autenticidade da obra de um artista. Terá sido como estatuário que desenvolveu grande parte a sua obra. Diogo de Macedo comenta sobre a obra do mestre que

Tôda a estatuária é síntese e expressão. Firmadas estas com serenidade e perfeição, inspiradas na vida – mesmo glorificando a morte – e sinceramente alcançadas por um temperamen-



Foto Manuela Gonçalves

*to extravasante de ideal, fatalmente quedam indestrutíveis, defendidas pela própria beleza que ate as tempestades temem, os animais respeitam e só os homens discutem. A escultura inventou-se por amor para eternisar a glória*²⁸.

O Estado Novo promoveu o desenvolvimento efectivo da escultura de estatuária em Portugal. No momento actual, apenas percorrendo um caminho difícil, se conseguiria quantificar toda a sua produção. Algumas obras foram retiradas dos espaços que ocupavam e foram albergadas em depósitos, deixaram de cumprir a sua função; outras ainda, nunca chegaram a ser transpostas para materiais finais, como parte do espólio da Exposição do Mundo Português. António Ferro, a meio do seu discurso de despedida do S.N.I., no ano de 1949 revela que

Pode a nossa pintura moderna levantar dúvidas, incredulidades, ironias porque não en-

27 Idem.

28 Idem.

controu talvez o seu caminho (...) Mas ninguém pode ter dúvidas sobre o esplendor da escultura portuguesa que vive a sua idade de ouro. Poucos países se poderão gabar, efectivamente, de possuir no mesmo período dez ou doze escultores de alto nível, de primeiro plano, que podem figurar ao lado de alguns dos melhores escultores da nossa época. É clássica, perfeitamente equilibrada, essa escultura? Sem dúvida. Mas não nos esqueçamos de que o próprio mestre Francisco Franco, que tanto tem contribuído, com o seu exemplo e lição, para esse esplendor, e ao qual já se devem algumas obras-primas da nossa estatuária, em cuja arte há uma vida interior, um movimento espiritual de linhas que transparece o puramente académico, não deixou de ser um vanguardista na sua primeira mocidade, nos seus tempos de Paris, um amigo de Santa Rita-Pintor e de Sousa Cardoso²⁹.

Agraciada por uns, criticada por outros, a obra de Francisco Franco persiste nas praças e espaços públicos, imune a todos os olhares e opiniões. D. João IV domina a praça fronteira ao Paço Ducal, a obra de estatuária glorifica o seu contributo para a manutenção da liberdade dos destinos nacionais. A configuração monumental do oitavo Duque de Bragança, primeira figura régia na família que assegurou conservação da coroa até ao final do sistema monárquico, comunga com o espaço que o rodeia, encaixa-se na perfeição nos moldes estéticos que circundam o terreiro, na majestosa fachada de gosto italianizante que nos remete para as linhas renascentistas. A modernidade da concepção, as suas linhas sintéticas e plenas de movimento, ordenadas por uma formulação racional e geométrica, revelam uma composição equilibrada, talvez a melhor realização de Francisco Franco enquanto "fazedor de santos".

Posteriormente, à criação calipolense, outras estátuas equestres, tomaram o seu lugar

central em diversas praças lusas. A obra em estudo, terá sido a primeira concretizada por um artista nacional, em território continental luso, após a glorificação da imagem régia de D. José I, no Terreiro do Paço lisboeta, concebida pelas mãos de Machado de Castro, dois séculos antes.

BIBLIOGRAFIA

FERRO, António. *A Política do Espírito e a arte moderna portuguesa*, ed. SPN, Lisboa, 1935.

FERRO, António. *Arte Moderna*, ed. SNI, Lisboa, 1949.

FERRO, António. *Panorama dos Centenários*, ed. SNI, Lisboa, 1949.

FERRO, António. *Salazar, o homem e a sua obra*, ed. Fernando Pereira, Imp. Lisboa, 1982.

FRANÇA, José-Augusto. *A sociedade portuguesa do séc. XX*; ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1991.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XX*, ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2009.

FRANÇA, José-Augusto. *História da Arte em Portugal, O Modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

GONÇALVES, Rui Mário. *A Arte Portuguesa no séc. XX*, ed. Círculo dos Leitores, Lisboa, 1998.

LEAL, Ernesto Castro. *António Ferro, espaço político e imaginário social: 1918/32*, Edições Cosmos, Lisboa, 1994.

MACEDO, Diogo. *5 Escultores Franceses*, Sociedade Industrial de Tipografia, Lisboa, 1940.

MACEDO, Diogo de. *Francisco Franco*, Nova Coleção de Arte Portuguesa, n.º 7; ed. Artis, Lisboa, 1959.

MATOS, Lúcia Almeida. *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*; ed. FCG, Lisboa, 2007.

29 FERRO, António. *Arte Moderna*, ed. SNI, Lisboa, 1949, pp. 36-37.

MATOS, Lúcia e HENRIQUES DA SILVA, Raquel. *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Séc. XX* (catálogo de exposição), ed. Universidade do Porto - Fundação Gomes Teixeira, 1998.

MATTOSO, José. *História de Portugal*, Vol. VII, ed. Círculo dos Leitores, Lisboa, 1994.

NETO, Maria João. *Memória, propaganda e poder*, ed. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2001.

PAÇO, António Simões. *Os anos de Salazar*, Vols. 2, 4 e 5, Planeta Agostini, Lisboa, 2008.

PAMPLONA, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Civilização Editora, Barcelos, 2000.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte*, ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

PEREIRA, Paulo (coord.). *Dicionário de termos artísticos e arquitectónicos*, Edições Jornal Público, 2006.

PEREIRA, Paulo (coord.). *A Grande História da Arte*, Vol. 2, Edições Jornal Público, 2006.

PORTELA, Artur. *Francisco Franco e o Zarquismo*, ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1997.

PORTELA, Artur. *Salazarismo a as Artes Plásticas*, ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982.

ROSAS, Fernando. *Dicionário do Estado Novo*, Vols. 1 e 2, Bertrand Editora, Venda Nova, 1996.

SAIAL, Joaquim. *Estatuária portuguesa nos anos 30: 1926-1940*, Bertrand Editora; Lisboa, 1991.

Arte e Teoria, Revista do Mestrado em Teoria da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 11, 2008.

5 Independentes: Exposição de Pintura, Esculptura, gravura e desenho, Imp. Libanio da Silva, Lisboa, 1923.

Francisco Franco, exposição retrospectiva da obra do escultor - 1885/1955, ed. SNI, Lisboa, 1966.

Francisco Franco: Escultor Madeirense, ed. Câmara Municipal do Funchal, 1969.

Guia da Exposição das Obras Públicas 1932-1947, Soc. Artória, Lisboa, 1948.

Museu Henrique e Francisco Franco (roteiro), ed. Câmara Municipal do Funchal, 1987.

Revista dos Centenários, n.º 1, ed. SPN, 1939.

OUTRAS FONTES

Jornal *O Século*, 16-17. Novembro. 1943

Jornal *Brados do Alentejo*, n.ºs 5, 19, 12. Dezembro. 1943

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Arquivo de Salazar; Processo AS/CO/PE-22.^a

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas e Comunicações

Monumento a erigir a D. João IV em Vila Viçosa; Secção J/Grupo 10/Processo 93

Arquivo e Biblioteca da Fundação da Casa de Bragança



Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa – a ligação brasileira

David Cranmer

INTRODUÇÃO

No artigo "O fundo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: surpresas esperadas e inesperadas", publicado na edição n.º 13 da presente revista (Cranmer 2005), expusemos algumas das dificuldades e consequentes surpresas que se nos depararam ao investigar os manuscritos musicais deste acervo, um dos mais ricos de Portugal. Chamámos a atenção, em particular, para as partituras e partes cavas de música teatral. Por um lado, destacámos certas problemáticas, tais como a identificação de muitas das espécies, a questão da sua proveniência e a sua distribuição actual no arquivo, em muitos casos divididas entre vários maços, sem que, com raras excepções, o *Catálogo dos Fundos Musicais* (Alegria 1989) refira as articulações entre estes. Por outro lado, salientámos a importância intrínseca deste material em termos gerais e, em especial, no que diz respeito à música pertencente ao repertório do chamado "teatro de cordel", quase inexistente nas restantes bibliotecas nacionais. Neste contexto, realçámos a importância da descoberta do substancial maço G prática 117 (ex-catálogo) que, não só contém partes cavas em falta noutros maços, mas também inclui obras adicionais (geralmente incompletas).

Um período de investigação especialmente intenso, realizado entre a Primavera de 2007 e a primeira semana de Agosto de 2008, permitiu-nos reinventariar as obras de música profana anteriores a 1833, de uma forma que, embora

não seja definitiva, corrige os erros encontrados no actual *Catálogo* e explicita as articulações entre espécies dispersas, permitindo a identificação exacta ou, pelo menos, parcial dos fragmentos em causa¹. Foi possível neste processo subdividir e organizar as muitas centenas de folhas avulsas do maço G prática 117 em cerca de 120 pastas (obras distintas).

Constitui uma condição *sine qua non* para um estudo sério de qualquer acervo ter uma noção clara do seu conteúdo, mas a elaboração de um inventário não é o estudo em si, servindo apenas como ponto de partida para investigações mais aprofundadas. No decurso deste trabalho vieram inevitavelmente à luz dados novos, alguns dos quais resolvem, em parte, certas questões levantadas no nosso artigo original, e que levam à necessidade de corrigir algumas afirmações. Em particular, a descoberta de que uma parte substancial do material em questão, talvez quase todo, foi produzido no Rio de Janeiro, ou passou pela então capital brasileira, exige uma reavaliação de toda a música teatral existente no Arquivo Musical, assim como a elaboração de um texto que exponha as bases de uma nova visão da mesma, que possa servir como orientação para quaisquer investigações futuras.

PROCEDIMENTO E METODOLOGIA

As descobertas podem ocorrer em consequência de uma procura deliberada, na qual se

¹ Foi depositado na Biblioteca do Paço Ducal um exemplar deste inventário, igualmente disponível online em: <http://www.caravelas.com.pt/vilavicosas.htm>.

adopta uma determinada linha de investigação ou pista com um determinado fim, ou por mero acaso, durante uma pesquisa mais generalizada que, ao seguir o seu percurso, dá resposta a uma questão bem diferente da inicialmente colocada. Às vezes resultam do cruzamento inesperado de dois ou mais dados, revelados sucessivamente num curto intervalo de tempo. No presente caso, foi uma combinação de circunstâncias, que envolveram todos estes fenómenos.

Em primeiro lugar, uma análise sistemática e aprofundada de duas fontes – as partes cavas de *Guerras de Alecrim e Manjerona*, com texto de António José da Silva, e música, à excepção de duas árias, de António Teixeira (G prática 7), e as de *Demofonte* (G prática 51b e 117.4)², numa versão bastante alterada do texto de Pietro Metastasio, sem qualquer atribuição da música (apesar de atribuído erradamente a Marcos Portugal no *Catálogo*) – permitiu compreender melhor a estrutura física dos manuscritos envolvidos. O estudo pormenorizado dos papéis, dos copistas e das anotações de intervenientes, revelou, em especial, como o mesmo material foi utilizado e reutilizado, mas com cortes, substituições e acréscimos. Em ambos os casos foi possível estabelecer uma datação aproximada da década de 1780. Este trabalho familiarizou-nos com determinadas características que posteriormente iríamos encontrar noutras espécies.

Em segundo lugar, a consulta repetida e sistemática de certos maços que contêm fragmentos de várias obras distintas, nomeadamente G prática 86, 88, 89, 90, 91 e 117, assim como a lenta arrumação deste último, permitiu estabelecer certas articulações entre estes – mais uma vez graças, sobretudo, à comparação de papéis e à mão dos copistas. Foi este processo que nos levou à conclusão

definitiva de que o *Catálogo* existente, embora nos forneça alguma informação básica, teria de ser substituído por uma ferramenta mais exacta que explicitasse as articulações entre os fragmentos dispersos.

Como é óbvio, é extremamente difícil fazer investigações sérias com material constituído apenas por fragmentos; e extremamente frustrante descobrir, depois de os trabalhar que, o que faltava num maço estava afinal num outro, sem que essa informação se disponha em catálogo. Enquanto as lacunas em si mesmas não têm remédio, o novo inventário (já referido), embora provisório, resolve, em grande parte, o problema da separação de materiais pertencentes à mesma obra.

No entanto, estas duas tarefas (a análise profunda de duas espécies e a articulação dos fragmentos) constituem apenas um pano de fundo que, na devida altura, apoiaram e, por sua vez, chegaram a ser apoiadas pelas descobertas que se seguiriam.

A existência de material brasileiro no Arquivo Musical não constitui exactamente uma novidade. Foi precisamente o *Catálogo* do cônego Alegria que chamou a atenção para os manuscritos de três obras da autoria do insigne compositor brasileiro, o P^e. José Maurício Nunes Garcia, mestre da Capela Real durante a permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821: as duas obras ocasionais, *Ulissea* (G prática 13) e *O triunfo da América* (G prática 15, com fragmentos no G prática 86g e 117.35), assim como o *Final do Entremez Manoel Mendes* (G prática 14, com fragmentos em 117.76). O *Catálogo* revelou igualmente a existência de obras ocasionais compostas no Brasil por dois compositores portugueses – Fortunato Mazziotti e Marcos Portugal – que emigraram na sequência da

2 A análise das partes cavas incompletas de *Guerras de Alecrim e Manjerona* realizou-se em Agosto.2005, e levou três dias e meio. A análise de *Demofonte* realizou-se em Agosto.2006. Sendo esta uma fonte extremamente complexa, tomou-nos uma semana inteira.

transferência da capital portuguesa para o Rio³. Será razoável, portanto, supormos a existência, neste acervo, de um número muito reduzido de outras obras de proveniência brasileira, não excedendo, contudo, uma dúzia de espécies. Pelo contrário, existe prova irrefutável (pelas referências explícitas aos teatros, pelo repertório composto para estes teatros, pela grafia de copistas que trabalhavam nos mesmos) de que uma percentagem significativa das partituras e partes de música teatral provinham directa ou indirectamente de Lisboa: dos teatros reais (sobretudo os da Ajuda e de Salvaterra), do Teatro de S. Carlos e de outros teatros públicos, tais como o Bairro Alto, Rua dos Condes e Salitre, casas em funcionamento no século XVIII e inícios do século XIX.

Uma particularidade presente em diversas partituras e partes cavas é a indicação de um ou mais nomes, aparentemente de cantores. O Cónego Alegria apontou alguns casos nas entradas do *Catálogo*, tendo assim atraído a atenção dos investigadores. Várias obras, em especial, referem a cantora conhecida na época como Joaquina Lapinha (de nome completo Joaquina Maria da Conceição da Lapa), uma mulata brasileira que passou vários anos em Portugal entre a década de 1790 e os primeiros anos da década de 1800, antes de regressar ao Brasil⁴. A pedido da investigadora brasileira, Alexandra van Leeuwen⁵, na Primavera de 2007 examinámos sistematicamente as obras que, segundo o *Catálogo*, fazem referência a esta cantora, bem como outras espécies nas quais consta igualmente o seu nome, segundo

registo das nossas próprias investigações.

Ao folhear não só os papéis que mencionam esta cantora, mas igualmente outros dos mesmos maços, deparámo-nos com uma série de outros nomes que apareciam com regularidade. À primeira vista, seria natural que fossem nomes de cantores dos teatros populares lisboetas (Salitre ou Rua dos Condes). Infelizmente, até agora não se realizaram estudos sistemáticos sobre estes teatros e daí, o nosso conhecimento dos nomes dos actores/cantores, especialmente do Teatro da Rua dos Condes, ser extremamente fragmentário. Sendo assim, não havia maneira de verificar devidamente os nomes nos manuscritos. Sucedeu que, na mesma altura, estávamos em contacto com outro investigador brasileiro, Alberto Pacheco, que investigava aspectos do canto no Rio de Janeiro, durante o período da presença da família real portuguesa no Brasil⁶. Alguns dos nomes citados nos manuscritos pareciam-nos familiares e, através da correspondência com este pesquisador, foi possível verificar que correspondiam, de facto, a cantores brasileiros. Esta confirmação, para além de demonstrar que os manuscritos em questão tinham passado pelo Rio de Janeiro (sendo alguns de origem fluminense, outros comprovadamente de origem lisboeta), abriu as portas para que o mesmo pudesse ter acontecido a outros manuscritos deste acervo. Esta questão tinha de ser investigada, sendo o presente artigo, fruto desta investigação.

Em Agosto de 2007, com este objectivo em mente, iniciámos uma pesquisa sistemá-

3 O *Elogio* (1811), (G, prática 43), atribuído no *Catálogo* a Marcos Portugal, e a *Cantata* (1810) e *Elogio* (1812), respectivamente G prática 19 e 20 (com fragmentos no G prática 117.50), de Mazzioti. Entretanto, António Jorge Marques verificou que a obra atribuída a Marcos Portugal não é, de facto, da sua autoria, mas sim de Mazzioti, pois a partitura é autógrafa, pela mão do mesmo.

4 Investigações entretanto realizadas por Rosana Marreco Brescia no Arquivo Histórico Ultramarino, a quem agradeço a informação cedida, revelam que Lapinha solicitou, em 1791, um passaporte para viajar para Portugal e, em 1805, para regressar ao Brasil.

5 Alexandra van Leeuwen, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investigava a carreira e repertório desta cantora para a sua dissertação de mestrado.

6 Alberto Pacheco, igualmente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), preparava a sua tese de doutoramento. Para a versão publicada, veja-se a bibliografia: Pacheco 2009.

tica e abrangente dos manuscritos de música profana anteriores a 1821. Para verificar quais os manuscritos que são de origem carioca, ou quais os que, pelo menos, passaram pelo Rio de Janeiro, foram usados essencialmente três critérios, sendo que qualquer um deles comprovaria esta questão ou, pelo menos, levantaria fortes suspeitas a este respeito. O primeiro critério toma como referência o facto de uma determinada partitura ser autógrafa de um compositor activo no Rio de Janeiro, com indicação, também autógrafa, de uma data de composição/execução correspondente à sua actividade na capital brasileira. Nestes casos não haveria qualquer dúvida quanto à conclusão a tirar. Por extensão, e com um alto grau de certeza (mas não certeza absoluta), podia-se acrescentar outras obras dos mesmos compositores, quer manuscritos autógrafos quer cópias, desde que fossem claramente deste período.

Em segundo lugar, e com base no primeiro critério, foi possível verificar que determinados copistas trabalhavam sistematicamente com estes compositores, pois as partes cavas individuais (vocais e instrumentais) teriam sido copiadas, em princípio, das partituras autógrafas. Outros manuscritos com a grafia destes copistas teriam sido copiados no Rio (sem prejuízo da questão da origem do que copiaram). O segundo critério será, então, identificar o que pode ter sido copiado por um destes copistas.

O terceiro e último critério, a existência nos manuscritos de nomes de cantores activos na capital brasileira, constitui outro ponto comprovativo. Só em dois casos seria necessário cruzar esta informação com outros dados (outro cantor ou um copista), visto que também cantaram em Lisboa – Joaquina Lapinha e, numa fase mais tardia da investigação, Pedro António Pereira.

Para poder aplicar estes critérios, cumpriram-se as seguintes etapas:

1. Foram isoladas as partituras autógrafas do P^o. José Maurício e Fortunato Mazzioti;
2. Foram examinadas as partes cavas correspondentes para identificar as características da grafia dos copistas que trabalhavam com estes compositores.
3. Foram examinadas as partes cavas de obras coevas de Bernardo José de Sousa Queiroz, compositor português igualmente activo no Rio, para identificar as características da grafia destes copistas.
4. Foram examinadas outras partituras e partes cavas em que já se sabia, através do *Catálogo*, ou das nossas próprias investigações, que constam os nomes de cantores activos no Rio. Foram comparadas as grafias dos copistas destas partes, com as grafias das etapas 2 e 3, tendo-se encontrado uma forte correspondência entre ambas.
5. Alargou-se esta verificação outras partituras e partes com características parecidas.
6. Alargou-se esta verificação a outras partituras e partes que, teoricamente, poderiam ter passado pelo Rio de Janeiro.

Com base nos critérios aplicados, podemos afirmar que, não só os materiais investigados nas quatro primeiras etapas pertencem ao *corpus* que nos interessa, mas igualmente todos os da quinta etapa, assim como uma elevada proporção dos da sexta. Paralelamente a este trabalho directo nas fontes musicais, procuraram-se fontes documentais sobre o teatro no Rio de Janeiro, na esperança de poder cruzar os dados provenientes das partituras e partes com representações teatrais conhecidas. A tarefa iria ser, à partida, extremamente problemática. Não existia qualquer estudo aprofundado sobre o teatro no Rio, no período em estudo e a procura directa de documentos seria impossível, devido à distância, assim como à falta de tempo e meios para a investiga-

ção necessária. Qualquer pesquisa seria ainda mais dificultada devido à proibição total da edição impressa, em vigor até à chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808. De facto, foram encontradas apenas duas fontes utilizáveis. Em primeiro lugar, encontramos uma fonte secundária, a *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*, de Paulo Kühn⁷, que nos fornece uma compilação recente (2003) dos dados disponíveis, recorrendo, por sua vez, na medida do possível, às fontes primárias disponíveis, tais como libretos, partituras e jornais, e, na falta destas, outras obras de referência de fiabilidade variável. Em segundo lugar, o colega Rogério Budasz chamou-nos a atenção para um documento manuscrito, “Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da corte portuguesa em 1808”, memórias da autoria de Manuel Joaquim de Meneses escritas cerca de 1850, conservadas actualmente no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, que nos fornecem as seguintes informações preciosas:

No vice-reinado de Luís de Vasconcellos, [...] foi o teatro hum dos estabelecim[en]tos q[ue] lhe mereceo mais atençaõ; entre os cantores daquelle tempo distinguia hum de nome Pedro, vindo de Portugal, q[ue] era ao m[es]mo tempo excellente actor dramatico, e poeta, compositor de alguns entremeses jocosos: eraõ seus companheiros M[anu]el Ro[dri]gue[s] Silva, Lobatto, Ladisláo Benavento, comico bufo, Jose Ignacio da S[ilv]a Costa, e outros. [...]

Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que passou a Europa e viajou, regressando alguns annos ao depois [...]; eraõ suas companheiras, Luisa, Paula, e outras, todas

brasileiras, bem como os cantores, a excepção de Pedro [...]

O repertório nesta fase incluiu:

Chiquinha, Italiana em Londres, Italiana em Argel, Piedade de Amor e outras. Além das pessos líricas propriam[en]te ditas, todos sabem q[ue] as antigas comedias, eraõ intercaladas de arias, e duetos, taes como as de Antonio José, Labirintos de Creta: Variedades de Proteu, Precipicios de Faetonte, Alecrim e Mangerona, Encantos de Circe, &c[eter]a, e de outros autores, como a denominada D. João de Alvarado, tal era o gosto desse tempo.

O texto continua:

*Com a retirada de Luis de Vasconcellos, continuou o impulso dado ao teatro nos Vice-Reinados de seus successores, e novos cantores e cantoras foram aparecendo, bem como novas pessos líricas, e entre elas, Nina, Desertor Frances e Desertor Hespanhol, tambem tradusidas; até q[ue] chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deo novo impulso ao teatro. Alem dela existiaõ as cantoras Fran[cis]ca de Paula, Maria Jacintha, Genoveva, Ignes, e Maria Candida; entre os cantores, M[anu]el Ro[dri]gue[s] Silva, Ladisláo, Luiz Ignacio, e Geraldo, musico excelente que ainda existe, e o celebre baixo profundo João dos Reis. Com esta comp[anhi]a foraõ á cena Semiramis, Julieta e Romeu, Barbeiro de Sevilha, Ouro naõ compra amor, ou Louco em Venesa, outras pessos q[ue] talvez hoje difficilm[en]te vaõ á cena, e estas pessos eraõ executadas em italiano [...]. Era esta companhia que existia quando chegou a Família Real [...]*⁸

⁷ Publicada online por CEPAB – IA – UNICAMP, Setembro.2003, disponível em <http://www.ia.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> (última consulta, Junho.2009).

⁸ Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional: cota L.4, P.2, n.20. Foram mantidas a pontuação, ortografia e sublinhado originais. O texto completo foi publicado numa transcrição diplomática em Budasz, 2008, Apêndice 8, pp. 248-249.



Rio de Janeiro: o Palácio Imperial (centro), construído inicialmente para o Vice-Rei e usado pela Família Real portuguesa durante a sua permanência na capital brasileira (1808-21). O edifício grande do lado esquerdo é o teatro de Manuel Luiz Ferreira. (Litografia de Louis Aubrun, in Frond, V. & Ribeyrolles, C. *Brazil pittoresco*, Paris, Lemercier, 1861, Gravura 41)⁹

Estas duas fontes, especialmente as memórias de Manuel Joaquim Meneses, iriam constituir pontos de cruzamento de inestimável importância.

O que se segue é um resumo dos conteúdos dos manuscritos musicais – de óperas italianas, comédias e entremeses portugueses, e obras dramáticas ocasionais – para os quais existe evidência, devidamente avaliada, de que são de proveniência carioca, ou que, sendo de proveniência portuguesa, passaram pelo Rio de Janeiro.

OS MANUSCRITOS MUSICAIS COM LIGAÇÕES BRASILEIRAS

Podemos dividir os manuscritos em dois grupos distintos, por período cronológico. O primeiro corresponde ao vice-reinado de Luís de Vasconcelos e Sousa, de 1778 a 1790 – a “década de 1780”; o segundo aos anos desde o regresso ao Brasil de Joaquina Lapinha, cerca de 1805, até à inauguração do Real Teatro de São João, a 12 de Outubro de 1813. O único teatro no Rio de Janeiro em funcionamento ao longo

destes dois períodos pertencia a Manuel Luiz Ferreira, tendo sido conhecido por vários nomes: *Opera Nova* ou *Casa da Ópera* e, a partir da chegada da corte portuguesa, *Teatro Régio* ou *Real Teatro*. Embora um número reduzido de manuscritos possa ser datado entre estes dois períodos, em todos os casos em que foi possível comprovar a sua proveniência, esta acaba por ser portuguesa, sem qualquer indicação de uso no Rio de Janeiro durante estes anos.

Visto que as fontes do segundo período nos fornecem mais dados verificáveis e daí uma visão mais clara da natureza e problemáticas que surgem destas fontes, é com estas que começaremos.

I – Fontes do período 1805 a 1813

As fontes pertencentes a este grupo são bastante variáveis em termos do seu repertório, proveniência original, suporte físico (tipos de papel) e estado de conservação.

No que diz respeito ao repertório, são óperas italianas (traduzidas ou não para português, conforme o caso), obras ocasionais (cantatas e elogios compostos para celebra-

⁹ Mais uma vez agradecemos a Rogério Budasz por nos ter chamado a atenção para esta litografia.

ções reais, em italiano e/ou português) e entremezes ou "farças"¹⁰, ou números avulsos de um ou outro destes géneros. Em alguns casos possuímos a partitura (autógrafa ou cópia) e as partes cavas vocais e instrumentais correspondentes. Noutros, conserva-se apenas a partitura ou uma ou mais partes, completas ou fragmentárias. Os papéis usados são italianos e, mesmo nos casos em que o material foi comprovadamente escrito no Rio, os papéis são dos mesmos fabricantes encontrados em Portugal nesta época. A sua condição física é bastante variável, tendo sido atingida uma proporção significativa no passado, pela traça e especialmente pela humidade, com danificação às vezes irreparável.

Por uma questão de conveniência, segue-se uma espécie de "elenco expandido" de algumas das partituras e partes cavas mais significativas, dividido conforme a proveniência das espécies em causa. Esta organização permite expor o leque de origens destas fontes e esclarecer, desta maneira, as ambiguidades a este respeito presentes em diversos manuscritos.

No que concerne às obras compostas por compositores activos na capital brasileira neste período, existem no Arquivo Musical exemplos de todos os géneros referidos. A única ópera italiana é *Zaira*, de Bernardo José de Sousa Queiroz (G prática 45¹¹, 91f e 117. 17), da qual se conservam algumas partes vocais e as de todos os instrumentos. A partitura correspondente encontra-se na Biblioteca da Ajuda (cota 48-II-36 e 37). Ao que parece, foi composta para o Teatro Régio, para a celebração do aniversário da rainha D. Maria I (17. Dezembro), em 1808 ou em 1810.

Do mesmo autor existem partes cavas para o entremez da *Marujada* (G prática 86h, 86i, 86j e 117.29). Para outros entremezes possuímos igualmente o já referido final de *Manoel Mendes*, com música do P^e. José Maurício Nunes Garcia, e uma modinha destinada a *O Eunuco*, com música de Fortunato Mazziotti (G prática 21.2, partitura autógrafa e partes). Um coro final da autoria do cantor carioca João Sabino (G prática 88f e 88m, partitura e partes) parece pertencer igualmente a *O Eunuco*. O coro *A defesa de Saragoça*, mais uma vez de Mazziotti (G prática 84a, partitura autógrafa e partes) foi composto para o drama em 3 actos *Palafox em Saragoça, ou, a batalha de 10 de Agosto do anno de 1808*, do dramaturgo popular português António Xavier Ferreira de Azevedo (autor igualmente do texto de *Manoel Mendes*, e de *O Eunuco*)¹².

Das obras compostas no Rio, especialmente característicos são os elogios dramáticos e outras obras ocasionais, destinados a celebrar aniversários e dias onomásticos de membros da família real, e cantados tipicamente no final do espectáculo depois do desfraldar de um transparente com o retrato da pessoa real celebrada. Pertencentes a esta categoria são as obras citadas, a seguir, no quadro I. Em todos os casos conserva-se uma partitura autógrafa e partes cavas correspondentes, geralmente completas.

Outro manuscrito relevante de uma obra ocasional é a partitura (cópia provavelmente de apresentação) de uma Cantata de Fortunato Mazziotti (G prática 19) para execução nos desposórios da Infanta D. Maria Teresa com o Infante espanhol D. Pedro Carlos, Príncipe das

¹⁰ Os dois termos devem ser considerados como sinónimos. "Entremez" é o termo habitual no século XVIII, mas é precisamente na viragem do século que o vocábulo "farça" começa a substituí-lo com cada vez mais frequência. Foi mantida a ortografia da época, *farça*, para a distinguir, em primeiro lugar, do sentido moderno e, em segundo, da *farsa* italiana, um género de ópera cómica em um acto, bastante cultivada neste período por compositores como, entre outros, Marcos Portugal, e posteriormente por Rossini, no início da sua carreira.

¹¹ Incorrectamente atribuída a Marcos Portugal.

¹² Curiosamente, a primeira edição de *Palafox em Saragoça* saiu na Bahia (Salvador), em 1812, com edições em Lisboa publicadas apenas posteriormente. Existe um exemplar da primeira edição na Biblioteca das Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Quadro I: Obras ocasionais compostas no Rio de Janeiro (1809-ca. 1812) e conservadas no Arquivo Musical do Paço Ducal

Compositor	Título/designação	Ano, data, evento, pessoa real	Cota
José Mauricio N. G.	<i>Ulissea</i>	1809, 24.Junho, dia onomástico, D. João (Príncipe Regente)	G. pr. 9
José Mauricio N. G.	<i>O triunfo da América</i>	1810, 13.Maio, aniversário, D. João	G. pr. 15.1, 15.2, 86g, 117.35
Fortunato Mazziotti	Elogio	1811, 17.Dezembro, aniversário, D. Maria I	G. pr. 43
Fortunato Mazziotti	Elogio	1812, 17.Dezembro, aniversário, D. Maria I	G. pr. 20, 117.50
Fortunato Mazziotti	Elogio	?, 12.Outubro, aniversário, D. Pedro (Príncipe Real)	G. pr. 21.1

Astúrias, ocorridos a 13 de Maio de 1810, o aniversário do Príncipe Regente, D. João¹³.

Podemos dividir o material provindo do Portugal metropolitano em três grupos, conforme o seu local de origem: dos teatros reais, do Teatro de S. Carlos, de teatros lisboetas populares. O único caso comprovado de material oriundo dos teatros reais constitui, por isso mesmo, um ponto de interesse excepcional, visto desconhecer-se qualquer exemplo de material dos teatros reais que tenha sido reutilizado directamente num teatro público em Lisboa.

Na capital portuguesa havia uma distância formal entre os teatros reais e os da cidade, com funcionamentos completamente distintos. No Rio, esta divisão não podia existir da mesma maneira, pois o teatro de Manuel Luiz, o único existente na cidade e fisicamente junto ao palácio do Vice-Rei (Real durante a estadia da família real), servia tanto para representação oficial como para entretenimento mais popular. Acontece que as partes cavas vocais da ópera *La modista raggiratrice*, de Giovanni Paisiello (G prática 61 e 117.11), na primeira página

de todas, indicam o nome da personagem (à cabeça da página, no centro), o cantor da produção realizada no teatro real de Salvaterra, no Carnaval de 1792 (no canto superior direito)¹⁴, e o cantor no Rio de Janeiro, ca. 1808 (no canto superior esquerdo). Estes são citados, a seguir, no Quadro II, com a ortografia encontrada na fonte:

Várias espécies têm a sua origem no Teatro de São Carlos, uma proveniência verificável sobretudo pela grafia de copistas associados a este teatro, especialmente a de Joaquim Casimiro da Silva, o seu copista principal. No entanto, no mesmo material, encontram-se igualmente partes cavas ou secções de partituras na mão de outros copistas comprovadamente cariocas. Mais raramente consta o nome de um ou outro cantor brasileiro. As óperas pertencentes a este grupo são *La molinara ossia l'amor contrasto*, de Paisiello (G prática 28, 62, 90a e 117.12), *Il fanatico in Berlino*, do mesmo autor (G prática 34 e 117.77), *Il disertor francese*, de Giuseppe Gazzaniga (G prática 8 e 117.6, incorrectamente atribuído a Leal Mo-

13 Dada a natureza deste evento, é provável que tenha sido executada não no Teatro Régio, mas sim no Palácio da Quinta de Boavista. Mazziotti compôs outra cantata, com o título *Bauce e Palemone*, para o aniversário do Infante D. Pedro Carlos, em Julho do mesmo ano. A partitura conserva-se na Biblioteca da Ajuda (cota 45-I-22).

14 As partes não fazem qualquer referência explícita a Salvaterra, mas conhecemos os nomes dos intérpretes e os papéis correspondentes através do libreto impresso.

Quadro II: Intérpretes das personagens de *La modista raggiratrice* em Salvaterra (1792) e no Rio de Janeiro (ca. 1808)

Cantor no Rio de Janeiro	Personagem	Cantor em Salvaterra, 1792
[Joaquina] Lapinha	Madama	Sig. ¹ Angelelli
Snr. ² Fran. ³ [de Paula]	Ninetta	Sig. ¹ Capranica
Snr. ² Maria Candida	Chiarina	Sig. ¹ Bartolini
Snr. Luis Ignacio	Mitridate	Sig. ¹ Capellanni
Snr. Geralde	Gianferrante	Sig. ¹ Forlevesse
Snr. M. ⁴ [Rodrigues da Silva]	[D. Gavino]	Sig. ² Mana
Snr. Ladisláo	[Ciccolo]	Sig. ¹ Botticelli

reira no *Catálogo*), *Il seraglio d'Osmano*, igualmente de Gazzaniga (G prática 22 e 117.67) e *L'Argenide o sia il ritorno di Serse*, de Marcos Portugal (obra bastante dispersa, G prática 44, 90a, 91a, 91b, 91c e 117.15). A ópera *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal, foi representada no Teatro Régio para celebrar o aniversário da rainha D. Maria I, a 17 de Dezembro de 1811. É perfeitamente possível que a partitura do Acto II desta ópera (G prática 39), assim como o Acto I, que se encontra no Fundo da Casa da Alorna e Fronteira do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e do qual foi separada, tenha sido usada para esta produção, mas não se encontra qualquer indício, em concreto, nas páginas do manuscrito.

Três obras ocasionais também provêm do Teatro de S. Carlos, tendo sido reutilizadas no Rio: uma cantata anónima sem título, mas datável a 1808-1809 pelo conteúdo do texto (G prática 52 e 117.46), uma *licenza* de António Leal Moreira, maestro do S. Carlos de 1793 a

1799, (G prática 88a), e o chamado Elogio "da Senhora Rainha" de Marcos Portugal (G prática 42, 84e e 117.73). Este último teve uma "carreira" curiosa que se pode reconstituir em parte através de características próprias do manuscrito e também parcialmente através de outras fontes, sobretudo libretos. Foi composto originalmente para terminar um espectáculo em louvor do Príncipe Regente, que se realizou a 11 de Novembro de 1801 para celebrar a paz assinada havia pouco tempo, entre França e Portugal¹⁵, na sequência da Guerra das Laranjas. A obra principal representada nesta ocasião foi a ópera *Gli Orazi e i Curiazi*, de Cimarosa, cujo fim trágico foi alterado para acomodar/incluir este elogio, cantado pelos célebres cantores, o *castrato* Girolamo Crescentini e a *prima donna* Angelica Catalani. Foi reutilizado subsequentemente, no Teatro de S. Carlos, no ano seguinte, no aniversário da rainha D. Maria, com ligeiras alterações ao texto para se adaptar à ocasião (daí o título Elogio "da Senhora Rainha")¹⁶.

¹⁵ Conforme a folha de rosto do libreto impresso: «OS HORACIOS, E CURIACIOS, / TRAGEDIA PARA MUSICA, / QUE NO PRESENTE ANNO DE 1801. / NOVAMENTE SE HA DE REPRESENTAR / NO REAL THEATRO / DE / S. CARLOS / EM PRESENÇA DE SS. AA. REAES / O / PRINCIPE REGENTE N. SENHOR, / E A AUGUSTA / PRINCEZA NOSSA SENHORA, / E MAIS PESSOAS REAES / QUE SE DIGNARÃO DE HONRAR / O DITO THEATRO / EM / DEMONSTRAÇÃO DE CONTENTAMENTO / PELA PAZ RESTABELECIDA / ENTRE A COROA DE PORTUGAL / E A / REPUBLICA FRANCEZA. / [brasão de Portugal] / LISBOA. M. DCCCCL. / NA OFFICINA DE SIMÃO THADDEO FERREIRA.» O único exemplar conhecido em Portugal existe na colecção do presente autor. Existem outros na Biblioteca do Teatro alla Scala, Milão, e na colecção Carvalhaes no Conservatório de Santa Cecilia, Roma.

¹⁶ Ver o libreto *Programma do novo baile heroico pantomimo intitulado a victoria dos Horacios contra os Curiazi* [...], Lisboa, Simão Thaddeo Ferreira, 1802. O único exemplar conhecido existe na Sala Dr. Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a cota JF 25-4-105.

A certa altura, a partitura passou para o Rio de Janeiro. Aqui sofreu mais adaptações, nomeadamente a sua tradução do italiano original para português e a restituição do louvor ao Príncipe, o que implica a sua reutilização para o aniversário ou dia onomástico do Príncipe Regente. Nesta última ocasião foi cantado, segundo a partitura, por Manuel Rodrigues da Silva e Joaquina Lapinha.

Duas *farças* provenientes de diferentes teatros alfacinhas ilustram excepcionalmente bem as ambiguidades intrínsecas em algumas das fontes deste acervo e as dificuldades provocadas pela dispersão de fragmentos em maços distintos, para além, mais uma vez, da necessidade do apoio de fontes adicionais exteriores ao Paço Ducal. A primeira é *O gato por lebre*, com música de António José do Rego (G prática 12 e 117.27). A partitura é autógrafa e na sua página de rosto indica que foi composta para o Teatro do Salitre, em 1804. Existem igualmente partes cavas vocais e instrumentais correspondentes. Na da personagem Lesbina consta o nome de Joaquina Lapinha. Até aqui parece bastante simples: visto que a Lapinha só pediu o passaporte para voltar ao Brasil no ano seguinte, terá cantado este papel no Salitre. Acontece, no entanto, que a grafia das partes cavas é inteiramente da mão de copistas cariocas – o que só é possível saber à luz do estudo realizado sobre estes copistas. Mantém-se a hipótese de que a Lapinha tenha cantado este papel, de facto, em Lisboa, tendo sido eventualmente responsável pela transmissão da partitura para o Rio, mas, com a informação de que dispomos actualmente, as bases para tais afirmações são apenas circunstanciais e bastante frágeis. O que é certo é que cantou este papel no teatro de Manuel Luiz, no contexto de uma nova produção fluminense.

O outro caso é o de *O disfarce venturoso* (G prática 47, 86j, 89c, 89s e 117.49), sendo todo o material provavelmente escrito por copistas cariocas. O conjunto principal (G prática

47) é constituído por uma partitura contendo quatro cantorias (como são designadas os números musicais nos manuscritos do material fluminense), mas pela sua numeração percebe-se que falta a 3.^a cantoria. À excepção da última, que é anónima, são atribuídas a Marcos Portugal. Esta obra aparenta totalmente ser um pastiche, e foi possível identificar a 2.^a cantoria como sendo uma tradução de um terceto, originalmente de *L'equivoco in equivoco*, do mesmo compositor. No entanto, não foram encontradas outras correspondências óbvias entre as restantes cantorias e os outros números desta *farsa italiana*.

Duas descobertas recentes alteraram este panorama. Em primeiro lugar, a identificação dos restantes fragmentos de *O disfarce venturoso* – partes cavas e, especialmente, a partitura da 3.^a cantoria (G prática 86j), que carece de atribuição – permitiu uma reavaliação do material no seu todo. Em segundo lugar, encontramos na Sala Dr. Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o texto manuscrito de uma *farça* da autoria de Sebastião José Xavier Botelho, com o título *Quem vai buscar lan, vem tosquiado, ou O Conde de Fliqui-Floqui, e a Baroneza de Tiqui-Toqui*, que refere igualmente a sua representação no Teatro da Rua dos Condes (JF 5-9-41). Acontece que o próprio Marcos Portugal, na *Relação* autógrafa das suas composições (Porto-Alegre 1859), inclui entre as *farças* compostas para o Teatro da Rua dos Condes uma com o título *Quem busca lã fica tosqueado*, com a observação de que é uma “Tradução do italiano de uma intitulada *L'equivoco*”. De facto, podemos confirmar que os textos das cantorias 1 a 4 de *O disfarce venturoso* correspondem às da *farça* de Botelho. Apenas o coro final difere em termos do seu texto, enquanto o conteúdo de regozijo geral se mantém. Para além disso, a 3.^a cantoria (aquela que originalmente faltava mas depois foi identificada) e a 4.^a, após uma leitura mais cuidado-

sa, revelam-se como traduções de números de *L'equivoco in equivoco*. Portanto, a farsa italiana foi transformada em Lisboa numa farsa portuguesa, com um novo título, e levada para o Rio de Janeiro, onde foi posta em cena novamente, com ainda outro título.

Existem outras obras cuja proveniência original é difícil de determinar, mas que através de referências a cantores, e/ou a sua grafia, podemos afirmar como sendo material copiado para, e/ou usado, no Teatro de Manuel Luiz no período de 1805-1813. Entre estas estão versões portuguesas das óperas *O barbeiro de Sevilha (Il barbiere di Siviglia)*, de Paisiello (G prática 27), que tem referências a João dos Reis, Geraldo Ignacio Pereira e Lapinha, e, *As damas trocadas (Le donne cambiate)*, de Marcos Portugal (G prática 46, 89d, 89i e 117.16), uma ária da qual, numa versão transposta, possui a grafia de um copista que trabalhava no Rio. A obra em português (mas provavelmente uma tradução de uma ópera italiana) com o título provisório de *Eurilia e Rodirio* – carece de título e atribuição – está numa mão carioca. O material é quase completo, mas até há pouco este facto estava completamente disfarçado devido à sua dispersão por doze cotas diferentes: 8, 88i, 88j, 88l, 89b, 89e, 89f, 90c, 90m, 91n, 91o e 117 (fragmentos entremeados em vários lugares). Devido à dificuldade de consulta, todos estes fragmentos foram reunidos na nova cota, G prática 120. Uma análise cuidadosa do conteúdo do texto pode ajudar na identificação da obra, visto que até agora os nomes das personagens não resolveram esta questão.

O material do entremez *A dama astuciosa* (G prática 83 e 117.22), do espanhol José Palomino, que trabalhou no Teatro da Rua dos Condes na primeira década do século XIX, é bastante importante. Embora algumas secções de G prática 83, estejam bastante danificadas pela humidade (especialmente o coro final), as partes cavas no G prática 117.22, permi-

tem suprir grande parte da perda, viabilizando uma reconstituição. Visto que o libreto correspondente também existe – num exemplar meio impresso/meio manuscrito conservado na Biblioteca da Ajuda (cota 154-IV-1 (6)) – seria possível encenar este entremez.

Dos números soltos, com texto quer em italiano, quer em português, todos sem indicação da obra a que pertencem e sem atribuição de compositor, «Calmati amato bene» (G prática 89n) e «Mal que chegue o cavalheiro» (G prática 88d), fazem referência à cantora Maria Cândida; o dueto «Nel mirar» (G prática 117.55 – só existe a parte das trompas) refere Maria Jacinta; e o coro «Oh ciel detiene» (G prática 84c, na parte do baixo do coro) menciona Luis Ignacio.

II – Fontes do período 1778 a 1790

Os manuscritos pertencentes a este segundo grupo são, na sua esmagadora maioria, conjuntos de partes cavas vocais e instrumentais. Em apenas três casos sobreviveu a partitura correspondente. Escritos em papéis de vários fabricantes de origem italiana, estas partes têm igualmente em comum a tendência para a tinta ser de cor castanha. Há vários copistas envolvidos cuja grafia, em alguns casos, se encontra em várias obras, sendo frequente encontrar a de três ou quatro deles numa determinada fonte. Infelizmente, com raras excepções, os conjuntos de partes estão incompletos, especialmente no que diz respeito às partes vocais, tornando difícil ou impossível, qualquer tentativa de reconstituição destes fragmentos. Apesar de alguns destes manuscritos terem sido atingidos pela humidade, no geral não sofreram tanto como alguns do período posterior.

Apenas três espécies contêm indicações inequívocas do seu uso no Rio, sendo este facto em nenhum caso imediatamente óbvio. Nos restantes manuscritos, a evidência é, por enquanto, meramente circunstancial. Expomos

alguns aspectos dos três casos confirmados antes de nos debruçarmos mais genericamente sobre os restantes.

Nas suas *Memórias*, Meneses cita, «Chiquinha¹⁷, Italiana em Londres, Italiana em Argel¹⁸, Piedade de Amor, e outras», como tendo sido as «pessas líricas propriam[en]te ditas», isto é, óperas representadas no Rio neste período. De facto, existem em Vila Viçosa partituras e partes cavas de *L'italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa, e de *La pietà di amore*, de Giuseppe Millico.

Da página de rosto da partitura desta última (G prática 23) consta: «La Pietà d'amore / Drama / Messo in Musica / dal Signor / D. Giuseppe Millico / Napoli 1782». O lugar e a data são da estreia absoluta. O texto literário ao longo da partitura está escrito em italiano. Existem igualmente partes cavas instrumentais, mas não vocais, à excepção de um exemplar da parte de soprano do Coro, também em italiano. O copista da partitura e de todas estas partes é o mesmo, à excepção de algumas indicações adicionais, nas partes, escritas numa letra bem diferente e com tinta preta.

É importante sublinhar que esta obra – uma espécie de “dramma per musica” ocasional, mais do que uma ópera propriamente dita – foi pouco representada. Após a sua estreia napolitana, só há três produções conhecidas: em Pádua (num teatro particular), em Lisboa (no Teatro de Ajuda, em 1783) e no Rio de Janeiro.¹⁹ A explicação mais simples e natural para a existência desta partitura em Vila Viçosa seria que este material tivesse sido usado para a produção em Lisboa, onde as óperas italianas eram cantadas na língua original. No Rio, nes-

te período, e do que se percebe de Meneses, o uso do italiano começa apenas depois do regresso da Lapinha de Portugal. De facto, só uma verificação bastante profunda iria revelar que a explicação não é assim tão simples.

Na parte cava das flautas encontramos, a certo momento, entre duas árias, as palavras “Rec[itati]vo / de clarineta / de Pedro / T[acent]”, na mão principal. Esta pequena afirmação, que tão facilmente se poderia passar sem reparar, fornece-nos dados cruciais. A intenção terá sido a de indicar aos flautistas que, a seguir à primeira destas árias, iria haver um recitativo envolvendo um clarinete e um certo Pedro (o próprio clarinetista ou, mais provavelmente, o cantor), e que as flautas não iriam tocar durante o recitativo (“tacent”). Ora na orquestra real portuguesa, em 1783, não existiam clarinetes – na Biblioteca da Ajuda encontra-se a partitura preparada para a produção lisboeta; todas as partes para clarinete foram alteradas e atribuídas a fagotes²⁰, mas existiam clarinetes neste período no Rio, e são conservadas as partes para este instrumento, em Vila Viçosa. Mais a mais, o recitativo em causa era para ser cantado pela personagem Azem. O intérprete deste papel na produção do Teatro da Ajuda foi o italiano Vincenzo Marini; mas existia no Rio um cantor “Pedro” que, segundo Meneses, era de origem portuguesa – na realidade o Pedro António que cantou em Lisboa e no Porto com, entre outros, Luísa Todi. Podemos identificar o mesmo com o actor, poeta e dramaturgo Pedro António Pereira, de quem algumas peças e traduções foram publicadas em Lisboa entre 1780 e 1785²¹. Seria perfeitamente razoável supor que foi este o Pedro em causa. Apenas

17 = *La Cecchina*, de Piccinni.

18 Aparentemente um lapso. A estreia absoluta de *L'italiana in Algeri*, de Rossini, ocorreu em Veneza em 1813 e a única versão anterior, de Luigi Mosca, em Milão, em 1808.

19 Curiosamente chegou a ser impressa em Londres, por motivos ainda por averiguar.

20 Com a cota 45-I-23 e 24. Certas outras alterações, sobretudo cortes na produção do Teatro da Ajuda, tornam o material em Vila Viçosa incompatível com a produção lisboeta.

21 Foi autor de *O caçador*, representado no Teatro da Rua dos Condes em 1779 e publicado no ano seguinte. A partitura de uma cantoria deste entremez existe no acervo do Paço Ducal (G prática 91h). Foi autor igualmente dos entremezes *A Doutora Brites Marta* (ed. Lisboa, 1783) e *O outeiro ou os poetas afinados* (ed. Lisboa, 1783), e tradutor de *Honestos desdêns de amor*, de Agustín Moreto y Cabaña (ed. Lisboa, 1785) e de *Zaira*, de Voltaire (ed. Lisboa, 1783).

um factor, de certa maneira, parece contrariar a proposta de este material ter sido de origem carioca: a língua do texto literário na partitura e na parte do Coro. No entanto, no processo de arrumação e inventariação do maço G prática 117, foram encontradas a parte vocal de Azem e uma parte de tenor do Coro, em ambos os casos, em português, numa mão diferente dos restantes materiais²². Só no Rio esta obra podia ter sido cantada em português, visto que em Lisboa o foi em italiano.

As implicações desta verificação são da maior importância. Em primeiro lugar, estabelece sem sombra de dúvida, e pela primeira vez, que o material deste espólio proveniente da década de 1780, é de origem fluminense. Em segundo lugar, providencia exemplos da grafia de dois copistas comprovadamente activos no Rio de Janeiro, neste período.

O material pertencente a *L'italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa, constitui uma fonte especialmente problemática em termos da sua proveniência e datação – uma tarefa dificultada pela sua dispersão em quatro maços distintos (G prática 35 (sobretudo), 90f, 91i e 117.9). No que diz respeito às partituras, existem duas do Acto II e nenhuma do Acto I. Uma, parcialmente danificada pela humidade, tem a mesma grafia da partitura de *La pietà di amore*, como tem igualmente grande parte das partes cavas de G prática 35, e a da «clarineta» de G prática 117.9. (É de reparar mais uma vez o uso do clarinete, como em *La pietà di amore*.) Este material terá sido usado no Rio na década de 1780. Na lombada da segunda partitura consta a data de 1788 – referência ao seu uso no teatro de Salvaterra nesse ano, existindo os restantes volumes a que este pertence na Biblioteca da Ajuda (cotas 47-I-42 a 44). Se chegou a ser usada no Rio, terá sido numa data posterior. De facto, há evidência do uso pos-

terior deste material, pois a parte da personagem Livia (G prática 35) possui a grafia de um dos copistas activos no Rio durante o período de 1805-1813, o que não é propriamente surpreendente, dada a enorme popularidade desta ópera nos teatros europeus.

A terceira ópera é o *Demofonte*, anónimo, G prática 51b (com um fragmento no G prática 117.4). Como referimos acima, trata-se de uma versão do texto de Metastasio bastante alterada, extremamente complexa por ter sido “cozinhada” com base em vários materiais já usados previamente, e por a própria ter sido utilizada mais do que uma vez, resultando-lhe certas alterações internas e indicações por escrito destas alterações.

Por problemáticas que sejam as questões textuais, o que nos interessa na presente discussão são as indicações de nomes de cantores existentes nas partes instrumentais. Com bastante frequência encontramos, por exemplo, o nome “Pedro” e, num dos casos, mesmo “Pedro António”. Consta também frequentemente, o nome “Joaquina”. Nas outras fontes deste espólio, a cantora Joaquina Lapinha nunca é referida por “Joaquina”, mas sim por “Lapinha”. No entanto, estas fontes são todas posteriores ao regresso da cantora ao Brasil. O que o manuscrito de *Demofonte* nos dá de entender é que esta terá sido conhecida por Joaquina antes da sua deslocação para Portugal, e por Lapinha, depois. Encontramos igualmente citados neste material, os nomes de Sr.^a Luiza, Sr.^a Paula, Sr.^a Ignez, Sr.^a Ignacia e de um senhor, citado indiferentemente, como Manoelinho, Manoel ou Manoel Roiz [abreviatura de Rodrigues]. Todos estes nomes são referidos nas memórias de Meneses. Não pode haver dúvidas de que este material foi usado no Rio de Janeiro. Um aspecto importante neste material – nos recitativos das partes instrumentais, em que consta

²² Foi atribuída entretanto a este material a cota G prática 117.63.

COMEDIA NOVA
INTITULADA
DOM JOÃO
DE ALVARADO
O CRIADO DE SI MESMO.

INTERLOCUTORES.

D. João 1. Galan.

D. Loço 2. Galan.

D. Fernando, Pai da Dama.

D. Ignez, sua filha.

Beatriz, Criada.

Saycho, Lacaio de D. João.

*Bernardo, Criado de Dom Fernan-
do.*



LISBOA

NA Officina de FRANCISCO BORGES DE SOUSA.

Anno de M.DCC.LXXXIX.

*Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura
dos Livros.*

igualmente a parte vocal, o texto é sempre em italiano, como é o caso da única parte vocal, a de Dircea. Pode ser que a língua italiana fosse usada excepcionalmente no Teatro de Manuel Luiz mais cedo do que Meneses nos dá a entender.

A lista de obras que Meneses cita para este período contém certos lapsos. Para além da impossibilidade de ter ouvido *L'italiana in Algeri* na década de 1780 (ver nota de rodapé 15), devemos acrescentar que António José da Silva foi autor de *Encantos de Medeia* e não *Encantos de Circe*. Posto isto, existe no Arquivo Musical do Paço Ducal material para três das obras não líricas mencionadas para este período: duas das óperas (comédias declamadas com música) com textos de António José da Silva – *Varietades de Proteu* (G prática 6, partes completas) e *Guerras de Alecrim e Manjerona* (G prática 7, partes instrumentais e partes vocais femininas) – e a comédia *D. João de Alvarado, o criado de si mesmo* (G prática 86b, material bastante fragmentária, mas com mais alguns fragmentos no G prática 117.23). O texto literário desta última é geralmente aceite como sendo da autoria de Nicolau Luiz da Silva, que colaborou como dramaturgo, tradutor e adaptador com o Teatro do Bairro Alto durante largos anos nas décadas de 1760 a 1780.

A peça *D. João de Alvarado* foi impressa pela primeira vez em Lisboa em 1782, embora representada provavelmente alguns anos antes. Um factor unificador no material destas três obras é a grafia de um dos copistas, comum a todas, especialmente em *Guerras de D. João de Alvarado*, mas também numa folha solta da parte de violino de *Varietades*. A sua grafia é fácil de distinguir dos restantes copistas pela forma “em caracol” das suas claves de sol, sem traço vertical. Este copista, assim como outros encontrados em *Guerras de D. João de Alvarado* aparecem igualmente nos manuscritos de várias outras obras, especial-

mente as que têm associações com Nicolau Luiz como tradutor/adaptador.

Um caso bastante diferente (por não se tratar de uma obra referida por Meneses e por não ter ligação nem com Nicolau Luiz nem com o Teatro do Bairro Alto), existe uma parte vocal única, G prática 117.47, sem qualquer indicação de título ou autor (quer do texto, quer da música) – apenas o nome da personagem, “Constancia”, na página de rosto, e as cantorias, nas páginas seguintes.

Normalmente, seria impossível identificar um fragmento com estas características mas, muito inesperadamente, encontramos as restantes partes desta fonte numa outra colecção (tudo, menos a parte vocal de Constancia) – no espólio do falecido Maestro Filipe de Sousa, agora propriedade da Fundação Jorge Álvares, situada em Alcaíça (Concelho de Mafra). Pertence a uma comédia intitulada *Ciganinha*, completamente desconhecida em Portugal – nunca chegou a ser impressa e não se encontram referências documentais – mas era conhecida no Brasil. Por exemplo, em Vila Rica (então capital de Minas Gerais, actual Ouro Preto) foi representada pela primeira vez em 1771 e ainda estava no repertório na década de 1790. Por outro lado, também no espólio de Filipe de Sousa, encontram-se partes vocais e instrumentais para *Coriolano em Roma*, que igualmente não chegou a ser impresso, nem é referido em documentos portugueses. Foi representado em S. Paulo, em 1770, e Vila Rica, em 1771. Na parte vocal de Aurelio encontramos duas referências que a liga ao teatro de Manuel Luiz. No canto inferior direito está uma assinatura “Joze da S[ilv]a Lobatto”, provavelmente do copista, ou do dono do material, mas poderia também ser o Lobato que é referido por Meneses como cantor, e, no fim do «duetto d'lacaios», a observação «cantou feio Sr. Ladislau», sem dúvida o cantor deste nome mencionado pelo mesmo. Podemos ter a certeza

de que pertenciam originalmente ao mesmo acervo, por um lado, as partes de *Ciganinha* e de *Coriolano em Roma* e, por outro, o material brasileiro conservado em Vila Viçosa.

Existe material no Paço Ducal de quase uma dezena de outras obras deste período com textos em português: versões de óperas com texto de Metastasio – *Dido desamparada* (fragmentos no G prática 88c e 117.5; folheto impresso: Lisboa, 1762, 1782), *Olimpiade* (G prática 117.13; folheto impresso, Lisboa, 1787) e *Demétrio* (G prática 85; esta tradução não foi impressa); música para comédias de Carlo Goldoni – [*O Capitão*] *Belisário* (G prática 117.20; folheto impresso: Lisboa, 1777, 1787, etc.), *A mulher amorosa* (G prática 117.30; folheto impresso: Lisboa, 1778), *A esposa persiana* (G prática 117.25; folheto impresso: Lisboa, 1780, etc.) e *O convidado de pedra* (G prática 117.21; folheto impresso: Lisboa, 1785); e música para outras peças como a “ficção cómica” *Olinta* (G prática 117.31; folheto impresso: Lisboa, 1779) e a “tragédia” *Eurene [perseguida e triunfante]* (G prática 117.51; folheto impresso: Lisboa, 1784). Embora sejam extremamente fragmentários os nossos conhecimentos sobre o repertório dos teatros brasileiros no século XVIII, um número considerável destas obras faz parte do repertório conhecido (assim como *Guerras de Alecrim e Manjerona*, *Varietades de Proteu* e *D. João de Alvarado*). Assim sendo, apesar da falta de indicações que liguem este material explicitamente ao Rio, a evidência circunstancial é altamente sugestiva neste sentido. Isso não exclui, no entanto, a hipótese de alguma parte deste material ser de origem portuguesa, em especial do Teatro do Bairro Alto, onde grande parte deste repertório se estreou.

Até agora, exceptuando Giuseppe Millico, no caso de *La pietà d'amore*, Domenico Cimarosa, no de *L'italiana in Londra*, e António Teixeira, no de *Guerras de Alecrim e Manjerona*, não

fizemos qualquer menção aos compositores envolvidos. A música de *Demétrio*²³ é de David Perez (1711-78), compositor da corte portuguesa desde 1752 até à sua morte, em 1778; a de *Varietades de Proteu*, que carece de atribuição, é geralmente aceite como sendo de Teixeira. Nos restantes casos, contudo, a questão da autoria da música não é tão simples.

No caso das traduções/adaptações de Metastasio, o texto literário original destinava-se sempre a uma ópera. Daí se previa a inclusão de árias, duetos, etc. No entanto, não eram só as óperas que possuíam música, mas também as comédias, como no caso de *D. João de Alvarado, criado de si mesmo*. Como nos informa Meneses: “todos sabem q[ue] as antigas comedias, eraõ intercalladas de árias, e duetos [...] tal era o gosto desse tempo”. Curiosamente, nas edições impressas de *D. João de Alvarado* e das restantes obras (todas as referidas, menos *Ciganinha* e *Coriolano em Roma*), não se encontra qualquer indicação da inclusão desta música. Mas da existência da música testemunham não apenas Meneses, mas muito concretamente os manuscritos musicais aqui citados. Acresce que uma leitura cuidadosa do texto impresso nos permite determinar, com um alto grau de certeza, onde se inseriam as cantorias conservadas. A questão é, donde vem esta música e quais os seus autores.

Em alguns casos, temos pistas. Desde já as duas árias de *Guerras de Alecrim e Manjerona*, que não são da autoria de Teixeira, apontam para uma explicação, porque em ambos os casos dão uma indicação da sua proveniência. No primeiro caso, a ária de D. Gilvaz, «Não me chameis tirano», a qual substituí a ária original «Borboleta, namorada», está atribuída, na parte do primeiro violino, a Pietro Guglielmi. Foi possível identificar esta ária como um *contrafactum* da ária «Non mi rendete infido», da ópera *Alceste*, estreada no Teatro Ducal de Milão, a 26 de Dezembro de 1768. No segundo

23 Na versão composta para o Teatro de Salvaterra, em 1766.

caso, o dueto de Sevadilha e Semicúpio, «Meu Franginho» é substituído por uma ária só para Sevadilha, «Eu nunca fiz caso». Segundo a parte das trompas e/ou trombetas, esta última foi tirada da comédia intitulada *A Estalajadeira*. Pelo sentido da palavra, parece referir o texto goldoniano *La locandiera*, impresso em tradução portuguesa como “Comedia nova intitulada *A locandiera*”, em 1765, na sequência de uma produção realizada no Teatro da Rua dos Condes. Tal como acontece com as outras comédias, este folheto não possui qualquer indicação de ter havido música. A pista que nos dá esta ária não se relaciona directamente com a sua identificação como tal, mas encaminha-nos, antes, para uma determinada prática – a reutilização de árias já usadas noutras comédias. Ao que parece, são as práticas gémeas de “contrafacção” – o fornecimento de um novo texto a uma cantoria já existente – e “pastiche” – colagem de cantorias de diversas proveniências, às vezes já usadas no mesmo teatro – que permitiram a constituição dos conjuntos de cantorias usados nestas comédias.

A maior parte das cantorias das restantes obras não tem qualquer indicação da sua proveniência, mas os poucos indícios que temos apoiam sistematicamente a noção desta prática gémea. Existe, por exemplo, em *A mulher amorosa* uma ária, «Que farei sem o consorte» que é um *contrafactum* de «Che farò senza Euridice», da versão original italiana do *Orfeo* de Gluck – identificável apenas por ser uma ária tão conhecida hoje em dia. Outra ária que, por mero acaso, foi possível identificar é «Feliz me concidero», a segunda cantoria de *L'olimpiade*. Provém da ópera homónima de Sacchini – mas diferentemente do que se poderia esperar, não é uma mera tradução portuguesa, pois na versão de Sacchini aparece numa outra posição na ópera, mais tarde, com um texto bastante diferente. Mais uma vez, é um *contrafactum* colado no meio de outras árias que não fazem parte da ópera de Sacchini.

Outras cantorias que ainda não foi possível identificar, mas que possuem indicações da sua proveniência, reforçam o mesmo panorama. Por exemplo, na única parte conservada de *Eurene [perseguida e triunfante]* – a de segundo violino – o compositor de cinco das cantorias é citado: Traetta (duas cantorias), Perez, Guglielmi e Piccinni. No caso de *Demofoonte* (G prática 51b), cinco das cantorias têm referências a títulos ou personagens, não desta ópera, mas sim a “encarnações” anteriores.

Embora tudo indique a predominância desta prática gémea, não devemos excluir a hipótese de algumas cantorias terem sido novas composições. Um recibo encontrado entre as contas preservadas da *Sociedade para a Subsistência dos Theatros Publicos de Lisboa* datado de 2 de Setembro de 1772, mostra que foi feito um pagamento de 12\$800 reis ao compositor/maestro Luciano Xavier dos Santos, “pella musica de trez arias que fiz p[ar]a os actores do d[it]o teatro Portuguez”, isto é, do Teatro da Rua dos Condes ou do Bairro Alto, provavelmente este último²⁴.

CONCLUSÃO

Um dos enigmas do Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa é a questão de como certas espécies ali chegaram.

No caso das obras referidas neste artigo, e na medida do possível, tentámos estabelecer a sua proveniência, mas isso não explica como passaram posteriormente da capital brasileira para Vila Viçosa. No entanto, Moreira de Azevedo, no seu livro *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, escrevendo originalmente em meados do século XIX, conta-nos uma das consequências da inauguração do Teatro de São João, em 1813: «Fechou-se a casa da ópera de Manuel

²⁴ Este documento faz parte das contas conservadas na Sala Dr. Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Luis, que, consta, levou as chaves ao Príncipe Regente, ofertando-lhe o prédio.» (Azevedo 1962, I, pág. 158). Embora seja impossível verificar a fiabilidade desta afirmação, é verdade que desde então, quer o edifício original, quer a nova construção que chegou a substituí-lo após a sua demolição, pertenceu sempre ao Estado. Por outro lado, a maneira como este evento é contado, dá a entender uma transacção privada entre dois particulares. Sendo assim, quando D. João VI regressou a Portugal, em 1821, não podendo levar o teatro, é perfeitamente possível que tenha levado uma parte do seu conteúdo: as partituras e partes cavas lá acumuladas durante décadas. E visto que estas eram sua propriedade, faria todo o sentido que as levasse para o seu palácio particular – o Paço Ducal de Vila Viçosa – na sua qualidade de Duque de Bragança.

O trabalho de estudo de fontes – os seus papéis e copistas, a articulação entre obras com papéis e/ou copistas em comum – é inevitavelmente lento. Em paralelo, tem de haver investigações de outros tipos – a procura de documentação relevante e de outras espécies que possam ter ligações com o espólio em questão. Neste artigo, procurámos estabelecer novas bases e pontos de partida para investigação sobre o material teatral com ligações fluminenses, resultado de uma pesquisa cuidadosa e criteriosa, mas ainda longe de completa.

AGRADECIMENTOS

À Fundação da Casa de Bragança, pelo acesso ao Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa cedido até ao dia 8. Agosto. 2008. Lamentamos a interdição da parte da mesma Fundação desde essa data, que impede a continuação da investigação aqui relatada.

À Fundação Jorge Álvares, pelo acesso ao espólio do falecido Maestro Filipe de Sousa cedido através do protocolo celebrado entre esta Fundação e o Centro de Estudos da Sociologia e

Estética Musical (CESEM), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, do qual o presente autor é membro.

À Sala Dr. Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pela maneira como tem facilitado as nossas investigações.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José Augusto (organização). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, 2 vols. (3.ª ed.), Livraria Brasileira Editora, Rio de Janeiro, 1962.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*, Curitiba, DeArtes – Universidade Federal do Paraná, 2008.

CRANMER, David. "O fundo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: surpresas esperadas e inesperadas", *Callipole*, n.º 13, Vila Viçosa, ed. Câmara Municipal, 2005, pp. 157-163.

KÜHL, Paulo. *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*: < <http://www.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> >, CEPAB – IA – UNICAMP, 2003 (última consulta: Junho.2009).

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, Annablume / FAPESP / CESEM, S. Paulo, 2009.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. A. Porto-Alegre, "Marcos e José Maurício. Catálogo de suas composições musicas" in *Revisita Trimensal do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, vol. XXII, 1859, pp. 487-506.

Olaria calipolense

Joaquim Torrinha

São muito velhas e conhecidas as reminiscências cerâmicas denunciadas nos "Vicos Romanos" da Fonte da Moura, em Pardais, na Herdade da Galharda, em Bencatel, e de alguns outros locais habitados no termo de Vila Viçosa, dos quais o nosso cronista-mor, o P.^o Joaquim da Rocha Espanca, já dava conhecimento, em 1892¹.

Mas o ponto fulcral, por ser o mais rico em vestígios pré-históricos, é a freguesia de Cildas-São Romão, onde se exploraram cientificamente duas "antas": a de Monte Carvão, a da Serra das Correias e o notável povoado, provavelmente pré-românico, Monte dos Coroados.

E seguem-se outros locais como a Eira da Aboboreira, com as suas sepulturas, tendo ainda muito próximo dela um terreno onde foram estudadas 128 sepulturas dos séculos II e III, na Herdade do Padrãozinho. Mas não se fica por aqui o número de locais onde os arqueólogos deram asas aos seus anseios, espalhando a sua actividade por outros sítios como as Herdades da Sancha e de Carvalhais, onde abundam os vestígios romanos, prolongando o seu itinerário até à Torre de Cabedal².

Alguns ter-se-ão perdido pela voragem do tempo no próprio local, ou já depois de recolhidos, mas outros foram guardados, para enriquecerem as nossas mostras de Arte Antiga, nomeadamente em museus nacionais e locais, sendo destes um dos mais importantes o do castelo de Vila Viçosa.

A tradição do barro foi necessariamente assimilada e transmitiu-se, obrigatoriamente, aos usos e costumes dos povos vindouros, consoante o "modus vivendi" de cada um deles.

De todos os ceramólogos nacionais, aquele que maior interesse manifestou pela olaria de Vila Viçosa, e só o fez no início do século XX, foi José Queiroz, legitimamente considerado como pioneiro neste género de estudos sobre a cerâmica nacional. Foi afinal um dos que soube aproveitar-se das facilidades que os coleccionadores sempre puseram ao serviço dos investigadores.

Não quer isto dizer que não apareçam na literatura da especialidade, citações breves, isoladas aqui ou acolá, de autores como o P.^o Joaquim da Rocha Espanca, Joaquim Chaves, J. Vasconcelos, Carolina Michaëlis, Manuel Calado, João Rosa e alguns outros. A contar com D. Carlos I, de quem se diz ter desenhado algumas peças cerâmicas como jarras de cor verde, lisas ou brasonadas, para serem produzidas nas oficinas dos irmãos Arcádios, ceramistas calipolenses.

No entanto, foi certamente José Queiroz quem levedou a massa mas com um fermento que não se desenvolveu de imediato.

E por aí nos ficamos, até que há poucos anos (1968) uma bolsreira de nacionalidade francesa, Solange Parvaux³, estudou profundamente a louça de uso doméstico e a artística do Alto Alentejo, nos seus múltiplos aspectos

¹ ESPANCA, P.^o. Joaquim da Rocha. *Compendio de Noticias de Villa Viçosa*, Redondo, 1892.

² LOURO, P.^o. Henrique Silva. *Cildas-S. Romão*, 1967.

³ PARVAUX, Solange. *La céramique populaire du Haut-Alentejo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1968.

e recordou assim, em letra de forma, a olaria calipolense.

Mas todas estas referências ficam longe de atestar a vetustez do ofício de oleiro em Vila Viçosa, embora ela exista mas escondida em livros mais antigos. Assim no livro intitulado "Títulos 1496" do Cartulário da Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, aparece-nos a Rua do Byaquinho, que noutro lado aparece como Biaquinho e noutro, mais modernamente, como de Bequinho; e é nesta Rua, no ano de 1525, como anota o escrivão, que estava estabelecido um "ciryeiro" de nome Nuno Rodrigues, que também tem o ofício de fazer "mallega". Este é o nome mais antigo de um oleiro português de que tenho notícia, até agora, em Vila Viçosa⁴.

Das peças que, com o rigor exigido em estudos deste género, consegui inventariar como produzidas em Vila Viçosa, contam-se:

- Cabeças de cervídeos em barro com armação natural de veados e gamos, algumas com as iniciais do nome do oleiro J.A.S. e o local da produção, "Vila Viçosa," gravadas no verso (figs. A e B).
- Jarras de bojo largo e colo delgado, de cor verde, lisas.
- Jarras do mesmo formato e coloração, mas com um brasão de quinas, em relevo (fig. C). Talvez fosse o Rei D. Carlos que as mandasse executar segundo desenho seu.
- Floreiras de parede, castanhas e uma amarela (fig. D).
- Floreiras de parede, amarelo-torrado (fig. E).
- Peanhas com mascarão em relevo (fig. F).
- Moringues/Galo de Vila Viçosa, formato grande e pequeno policromo (figs. G e H).
- Placas circulares de barro com os nomes das ruas da vila (fig. I).

Também havia bois de cor melada que serviam de paliteiros e púcaros tipo Caldas da Rainha, com rãs coloridas, em tamanho natural, no fundo.

Desta pequena relação ressalta à vista que houve de facto uma actividade criativa diferente das outras, na olaria de Vila Viçosa, dirigida ao campo artístico.

Não ficará mal lembrar aqui outros produtos cerâmicos, ainda não convenientemente estudados, embora existam, como é o caso dos conjuntos cerâmicos figurativos, na fachada e na galilé da Igreja do Convento dos Capuchos, o presépio da Igreja de N.^a Sr.^a da Lapa que está no Museu de Arte Sacra desta vila, e das pequenas peças soltas de Presépios, que encontrámos nas terras do jardim do Convento da Esperança. Podem ter sido todas elas executadas em Vila Viçosa, mas não existe documento algum que o prove e nós conheçamos.

Os barros de Vila Viçosa, nos tempos em que a concorrência dos barros de Estremoz, de tão grandes e tão belas tradições era de temer, suscitaram ao escritor Dr. Celestino David um comentário⁵ referindo-se a um dos oleiros Arcádios, por estas palavras: «Não se sabe porventura o que um velho de nome sugestivo, José Arcádio, fazia do barro? Ainda me lembro de ter visto, em barro branco, umas bilhas brasonadas – o brasão do conde de Arnoso, se não estou em erro – que eram modelos preciosos e dignos de apreço.» Não é de estranhar que o Arcádio velho apresentasse peças como canecas e pratos ao gosto da louça das Caldas, da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro.

Naquele tempo era a moda.

Esta região de calcários que abrange grande parte dos concelhos de Vila Viçosa, Es-

4 Manuscrito, "Títulos 1496", Cartulário da Régia Confraria de N.^a Sr.^a da Conceição de Vila Viçosa.

5 DAVID, Dr. Celestino. "Noticias do Alentejo", n.ºs 100 e 101, Vila Viçosa, 1933.



fig. A



fig. B



fig. C



fig. D



fig. E



fig. F



fig.G



fig. J



fig.H



fig. I

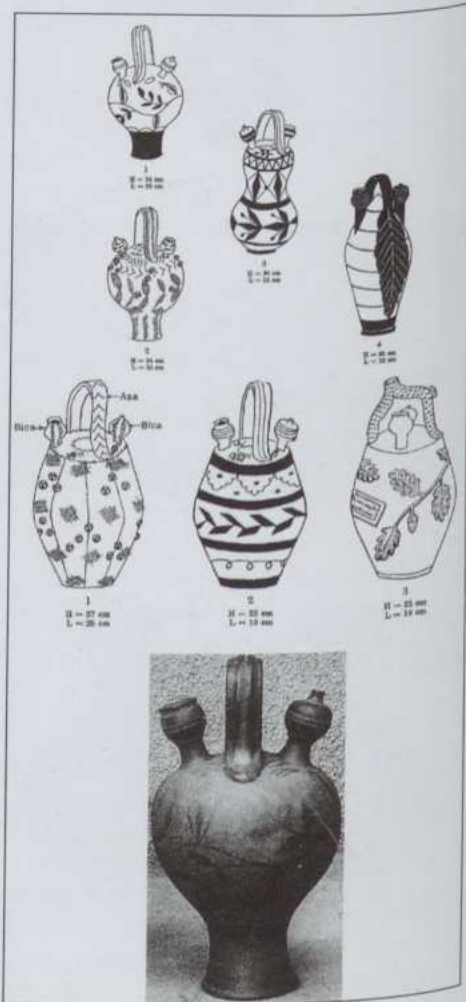


fig. L

tremoz e Borba é rica em "barros". E os seus habitantes souberam aproveitá-los, retirando deles os maiores benefícios para a vida do dia-a-dia. Não é estranho portanto que esta região alentejana fosse palco de várias fábricas de cerâmica, das quais soube aproveitar bem os benefícios, nomeadamente, desde o fim do século XVII e, sobretudo, nos que se lhe seguiram até aos dias de hoje.

A Faiança do Ratinho de Lisboa, fundada pela duquesa de Palmela e pela condessa de Ficalho, também usaram de semelhante decoração relevada e policroma, nomeadamente em peças como as que estão publicadas na citada obra de A. Sandão⁶, com a aplicação naturalista de rãs, lagartos e vegetação variada. Lembramo-nos das canecas do Arcádio com este tipo de decoração.

Também a Fábrica da Fonte Nova, fundada em Aveiro em 1882, e de curta duração (fechou em 1904), produziu louça, nomeadamente pratos de fundo musgoso.

Das várias oficinas de oleiro em Vila Viçosa, há que distinguir as que fabricaram só telhas e tijolos das que apresentaram louça vulgar de barro vermelho para uso doméstico e ainda as que juntavam a esta última actividade a produção de louça artística de intenção decorativa.

Diz-nos José Queiroz que essas oficinas eram seis, e todas elas concorreram à Exposição Industrial de Lisboa, em 1888.

O José Arcádio da Silva, esse também concorreu à Exposição do Palácio de Cristal do Porto, em 1882, com jarras, vasos e diferentes objectos de fantasia, tendo obtido uma Menção Honrosa. Este mesmo oleiro exportava produtos seus para Espanha.

Mas as peças de maior realce, para além dos moringues, eram de facto as cabeças de veado ou de gamo, com os respectivos chifres ao natural, tão apreciadas umas e outras que chegaram

a vir da Alemanha algumas, já prontas a aplicar como decoração, no Palácio da Pena, em Sintra. Vinham assinadas com o nome do fabricante e a origem e data da produção, com dedicatória à condessa de Edla (fig. J).

Da louça tosca não vidrada nem pintada do Alto Alentejo, que é uma verdadeira expressão de arte popular, apenas o espírito subtil de Carolina de Michaëlis se enamorara. A sua hósana, tecida em louvor do púcaro português é inebriante e constitui um paradigma da maneira como se pode entronizar qualquer coisa, por mais singela que seja, desde que se lhe descubra uma pequena chama de génio.

O púcaro serviu mesas de pobres e adornou mesas de banquetes de reis, de príncipes e de letrados, apesar da matéria vil que o constitui: o barro.

Sobram aos moringues os requisitos estéticos para serem considerados peças de cerâmica ainda mais nobres do que a maioria dos púcaros.

A sua altamente diversificada morfologia e, sobretudo, a criação de volumes, que no púcaro ainda não eram correntes, bem como a cor e o esmalte de colorido variado, são elementos de valorização artística que não se salientam no púcaro, à excepção daqueles que no particular tipo designado por "fidalgos", dão outra riqueza à peça.

No livro *D. Fernando II, Rei Artista - Artista Rei* diz-se o que posteriormente foi citado por Artur Sandão no segundo volume da sua *Faiança Portuguesa do século XVIII-XIX*: «e foi nas suas instalações que D. Fernando, viúvo de D. Maria II, efectuou, entre 1878 e 1884, a decoração de numerosas peças conhecidas, cerca de trinta, no recheio de Palácios Nacionais.»⁷

Sirvam de exemplo os dois pratos publicados por Artur Sandão que são de 1878 e 1879; outro datado de 20.1.1978 tem a inicial do

⁶ SANDÃO, Artur. *Faiança Portuguesa do século XIII e XIX*, vol. 2.º.

⁷ TEXEIRA, José Monterroso. *D. Fernando II, Rei Artista - Artista Rei*, Fundação da Casa de Bragança, 1986.

nome da segunda esposa de D. Fernando II, Elisa Hoensler ao centro e na aba a coroa do título condessa de Edla, que ao casar em 1861, lhe foi concedido pelo pai do monarca nubente, o duque de Saxe Coburgo Gotha, como presente de noivado.

Talvez esta seja uma das razões que levaram ao conhecimento da aplicação das cabeças de veado alemãs em Portugal.

Escrito em 29.12.1977 e lido dias depois, como parte integrante de um ciclo de conferências promovido pelo Museu José Malhoa durante a «Expo-Caldas 77 - Retrospectiva de Cerâmica», e, ainda tema de uma comunicação feita em 16.11.78 à Secção de Etnografia da Sociedade de Geografia de Lisboa, é o valioso trabalho de investigação denominado *Moringues. Algumas questões linguísticas e morfológicas* do punho de Carlos Lopes Cardoso⁸.

Não só pelo escrúpulo como foi conduzida toda a investigação, como pela representação fotográfica de dezenas destas magníficas peças de cerâmica, se torna o trabalho digno de louvor, tanto do ponto de vista histórico-artístico como também pelo que serve e vale como refrigério especial para os espíritos que se deleitam na contemplação de verdadeiras obras de arte.

Ali se apresentam em excelentes fotos muitos moringues de Estremoz e de outras fábricas nas suas formas clássicas, tradicionais, de decoração em relevo ou inciso com pedrinhas de mármore branco incrustadas, bem polidas (fig. L). Faltou à lista o moringue/galo de Vila Viçosa, e ele existia.

Além destes tipos muito conhecidos, reproduz-se a foto de um moringue/galo, pertencente ao Museu de Etnologia do Ultramar, como sendo de uma oficina de Estremoz (fig. M), que é afinal muito semelhante ao produzido em Vila Viçosa (fig. G e H).

Dizem que estes eram feitos pelos Arcádios de Vila Viçosa, o que se confirma nesta nossa comunicação, porque conseguimos encontrar a forma de madeira onde se faziam esses galos grandes de barro em forma de moringue.

O moringue com forma de galo apresentado por Carlos Lopes Cardoso (fig. M) é muito semelhante, repetimos, aos que eu possuímos feitos em Vila Viçosa (figs. G e H) e, por isso, poderiam ser confundidos com o de Estremoz, pela extrema semelhança que apresentam. Referimo-nos, claro está, aos de tipo grande de Vila Viçosa, porque os de tipo pequeno estão fora de questão e não levantam dúvidas quanto à origem; são mesmo de Vila Viçosa.

As divergências surgidas ao compararmos estes moringues/galo grandes são tão diminutas que se podem atribuir ao processo de fabricação, nas fases que respeitam ao enchimento do molde de madeira que transporta a massa ao forno, onde vai ser cozida e a uma ou outra deficiência que possa ocorrer, durante o processo de cozedura e secagem.

A confirmação da origem está difícil de resolver porque do moringue considerado de Estremoz, com este tipo e formato só se conhece o ora citado, e isso é muito pouco para tirarmos conclusões aceitáveis.

Em toda a nossa longa vida de coleccionador e investigador nunca vimos um moringue/galo deste tipo e formato atribuído à cerâmica estremocense, senão este de que estamos falando, ao passo que, dos de Vila Viçosa do mesmo tipo e formato, encontrámos alguns. De Estremoz existem sim moringues de outros tipos e formatos em grande número (fig. L) e todos belos.

Além deste moringue/galo, também se produziram nas oficinas dos Arcádios outras espécies de objectos destinados à simples decoração e embelezamento do ambiente doméstico,

8 CARDOSO, Carlos Lopes. "Moringues/ Algumas questões linguísticas e morfológicas", Revista da Assembleia Distrital de Lisboa, 1979.



fig. M



fig. N



fig. O

como já atrás ficou dito, algumas delas citadas por José Queiroz porque as achou semelhantes às das Caldas da Rainha. E, finalmente por ser a de maior beleza decorativa e ter lugar nos salões da alta nobreza, relembramos as cabeças de veado ou de gamo em cerâmica, com os chifres dos cervídeos ao natural, marcados com as iniciais J.A.S. que correspondem aos nomes dos irmãos José ou Joaquim Arcádio da Silva, em cuja oficina foram feitas.

Também estão ligadas de algum modo a este grupo as cabeças de veado que vieram da Alemanha com a marca do fabricante estrangeiro e que se destinavam ao Palácio Real da Pena em Sintra; algumas vieram parar a Vila Viçosa.

Não sabemos até que ponto devemos imaginar a pressão mecénática, exercida pelo rei D. Fernando II sobre a obra do Paço Ducal de Vila Viçosa, particularmente para a de remodelação decorativa da antiga Casa de Jantar, mas julgamos estar dentro da verdade se dissermos que não deve ter sido muito forte. Por isso continuou existindo essa sala com iluminação feita por candelabros, abundantemente ornamentados com cornos dos cervídeos, misturados com o fulgor da luz de trezentas velas.

Sabe-se contudo que D. Fernando II esteve sempre empenhado em todas as obras que remodelaram ricamente o Palácio da Pena, nomeadamente na Varanda Mourisca, cuja decoração envolveu várias cabeças de veados. Porém nada encontrámos que, documentalmente, nos autorizasse a dizer o mesmo em relação à primitiva decoração da Casa de Jantar do Paço de Vila Viçosa, com cabeças de veado idênticas. Ficamos, no entanto, suspeitando que foram introduzidas durante a última remodelação feita no tempo de D. Fernando II.

É fácil e cómodo entretecer uma hipótese que não é de todo balofa, porque lhe serve de escudo a época em que se fizeram as peças e

a assinatura do artista que as produziu, e com esta insegurança, poderíamos arriscar que teria sido D. Carlos I o mentor da decoração da Sala de Jantar do Paço Ducal.

Por esse tempo trabalhava o José Arcádio na Rua da Freira (hoje de Alexandre Herculano), com forno no quintal do Cara Cavada, na travessa da Palmeira. Depois da sua morte veio outro oleiro, o Tapum, que ainda trabalhou com o Joaquim Arcádio e o Jerónimo Arcádio, mas agora na Rua das Vaqueiras (hoje de Câmara Pestana) e na Rua de Três (hoje Dr. Gomes Jardim), numa oficina com grande espaço livre e descoberto, servido pelas duas ruas.

Com a morte do Tapum, reduziu-se muito o fabrico da cerâmica doméstica e decorativa em Vila Viçosa, que já era pouco variada mas ainda apresentava algumas peças dignas de atenção: as jarras verdes com lagartos relevados e os pratos com talhadas de melancia.

O projecto decorativo feito em aguarela, pelo pintor Eugen Ruhl em 1855 para o Castelo da Pena, mostrava já uma Sala dos Veados e uma fotografia obtida em 1940 que recorda o que restava do primeiro projecto decorativo.

Teria saído daqui a lembrança de usar as cabeças de veado na sala de jantar do Paço Ducal de Vila Viçosa? E teria tido D. Fernando II alguma interferência nesse arranjo?

Por muito que nos esforçássemos, rebuscando em documentos antigos, não tirámos conclusão que nos satisfizesse.

Apenas encontrámos no livro *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, duas excelentes fotografias da Sala de Jantar (que foi construída no reinado de D. Maria I, ca. 1785), ao mesmo tempo do que outras obras que refere⁹. Mas, logo em 1843, já no reinado de D. Maria II houve necessidade de fazer reparações no pavimento.

É precisamente na descrição dessa fotografia que o autor do livro nos ensina: «Do tec-

9 TEIXEIRA, José Monterroso. *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, Fundação da Casa de Bragança, 1983.

to, decorado com pinturas alusivas a Neptuno saindo das águas, pendem três lustres com armações de gamos e veados, com cerca de trezentas velas, construídas por artistas de Vila Viçosa, sob desenho de um oficial da Marinha de nome Possolo e de um antigo almoxarife da Casa de Bragança, António Mouta.»

Nestes artífices de Vila Viçosa, incluem-se necessariamente os da Família dos Arcádios, os oleiros que ajudaram a dar expressão formal e realística à ideia dos desenhadores do projecto de remodelação.

Portanto, a primitiva decoração da Casa de Jantar do Paço Ducal de Vila Viçosa com cabeças de veado, não deve andar longe da data em que ali se fizeram obras de conservação no tempo de D. Maria II, pois temos como certo que já lá estavam em 1843. Quanto ao apeamento dos candelabros referidos, na última e recente remodelação, dessa conhecemos a data exacta: 1996. Hoje essa mesma Sala está completamente diferente do que foi nos reinados das Rainhas D. Maria I e D. Maria II, mas é, ainda assim, muito agradável o aspecto com que o visitante se depara ao entrar nela.

No testamento cerrado de D. Fernando II em 13 de Janeiro de 1883, sua segunda esposa, a condessa de Edla, foi contemplada com a maior parte dos bens, para além do pedido formal ao Rei seu filho D. Luís, para que oferecesse à condessa madrastra toda a protecção necessária e para que lhe permitisse residir no Paço das Necessidades, em Lisboa, enquanto ela o desejasse. Tratava-se de um gesto de bondade que o próprio povo reconheceu.

A frase histórica proferida por D. Fernando II: «do Paço das Necessidades só para o jazigo de S. Vicente», como ele em 1869 profetizara, convertera-se numa realidade, só posteriormente confirmada pela atitude que

os alfacinhas assumiram, deslocando-se em massa – um jornal da época, “O Ocidente” arisca os 100 000 – nesse derradeiro e respeitável trajecto.

A sua morte ocorrida no último mês do ano de 1885 é um factor que nos permite imaginar a existência de qualquer tipo de ligação artística pessoal entre o Rei D. Fernando II e os Arcádios mais velhos de Vila Viçosa.

Com efeito, morrendo D. Fernando II em 1885 e sendo o José Arcádio da Silva um artista de fama, laureado com Menção Honrosa na Exposição de Cerâmica do Porto em 1882, pelos artefactos de louça de barro vermelho que executou com muito primor e, “principalmente de ânforas para água fresca no verão”... Logo aqui neste pequeno discurso do P.^o Joaquim Espanca se reconhece a possibilidade de D. Fernando II, artista de primeiro quilate e autor e coleccionador de peças de arte cerâmica, ter contactos com o premiado da Exposição do Porto, e isso lhe despertasse o desejo de o conhecer pessoalmente e à sua obra¹⁰. Se o teve ou não, não encontrámos documento disso comprovativo.

O Joaquim Arcádio não era de Vila Viçosa, pois nascera na Vidigueira, terra de sua mãe. De lá veio de tenra idade para Vila Viçosa a encontrar-se com o seu pai e aprender com ele o ofício de oleiro; ali morreu. Para além disso um filho do Arcádio, «tornou-se um dos melhores filarmónicos da terra, onde durante muitos anos foi primeiro clarinete, requinte e flauta e aqui casou com Joana Francisca Amaro, de quem houve descendência (figs. N e O). Descendentes estes que seguiram os passos da família como ceramistas, tendo chegado pelo menos até ao ano de 1927, sempre ligados à cerâmica, como se vê pelo anúncio publicado por um membro da família:

¹⁰ ESPANCA, P.^o Joaquim da Rocha. *Memórias de Vila Viçosa*, fasc. n.º 33, ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1988.

«A CALIPOLENSE»

DE JERÓNIMO ARCÁDIO DA SILVA

Mercearia, louça, vidros, esmaltes, tintas, óleo de linhaça, água raz, vernizes, cordas, cimento das melhores marcas, tinta para tecidos da marca Raposa, tinta de esmalte para camas e lavatórios, etc. Rua Dr. Rivara, Vila Viçosa.

A rua Dr. Rivara era o nome dado à antiga Rua de Évora. Com as obras do Estado Novo (1940-1942) só ficou dessa rua a faceira do lado norte, que se mantém hoje como antigamente, à excepção de "A Calipolense" que se extinguiu anos depois, dando lugar a outras actividades como o Café do Bernardino e seguidamente à loja de fanceria do Sr. Bravinho, que ainda hoje se mantém em franco progresso.

Falecidos os Arcádios, ficaram apenas os dois irmãos Ferreiras que trabalhavam na Rua de Santo António, na linda Casa dos Arcos à esquina da Rua da Torre e ainda noutra local da Rua do Chafariz.

Estes Ferreiras é que "herdaram" a forma de madeira dessa extraordinária peça de cerâmica calipolense – o moringue – em forma de galo, que pertencera e sempre fora usada pelos irmãos Arcádios.

Ainda tivemos o prazer de a tornar a ver, uma última vez, já mal conservada e completamente abandonada, numa velha arrecadação do rés-do-chão, no Paço dos Matos Azambuja, no Largo Martim Afonso de Sousa. E quem me mostrou essa velha relíquia foi o filho de um dos irmãos Ferreiras, que a utilizaram enquanto viveram do seu ofício, no qual produziam também outras peças de artesanato cerâmico: copos, bois policromos etc.

É nosso dever anotarmos aqui os pequenos pontos de divergência à vista entre ambos os moringues: o de Estremoz e o de Vila Viçosa:

- A inserção ou ponto de apoio na base em que assenta o corpo do galo, que em Estremoz

parece ser sobre um anel cerâmico; nos de Vila Viçosa só um é que assenta sobre um anel cerâmico, enquanto o outro parece assentar em dois anéis, resultando deste facto uma diferença de ajustamento, talvez causada pela manobra da montagem, o que explicaria a diferença.

- Os dois pingentes carnudos em cada face do galo de Estremoz, são visivelmente mais descidos e grossos que nos de Vila Viçosa. A estes órgãos a que chamámos "pingentes carnudos, vermelhos pelo sangue que contém, chama aqui o povo "barbas ou bochechas".

Se fixarmos bem a nossa atenção sobre os próprios moringues de Vila Viçosa, notaremos neles diferenças quer no assentamento, quer nas barbas, quer nas extremidades das penas das asas, e as formas utilizadas eram certamente as mesmas.

Outra fonte das singelas diferenças pode ser no afeiçoamento, isto é, na maneira como cada oleiro corrigia com a sua perícia as peças, ao serem retiradas das formas em que tinham ido ao forno e antes de as colocaram no mercado.

Aqui nos moringues/galo de grande formato vê-se claramente, pelo número de pontas de penas crenadas laterais, que umas peças têm mais pontas de penas do que as outras.

Deixamos à consideração dos leitores a interpretação destes factos, puramente técnicos, e, que em nada diminuem o valor artístico da obra, tenha ela a origem que tiver.

Não queremos perder a oportunidade de vos deixarmos algumas notícias curiosas sobre a matéria de que vimos tratando:

«A primeira atestação do vocábulo 'moringue' que conhecemos é de 1680, e foi feita na *História das Guerras Angolanas* de que é autor o calipolense António de Oliveira Cadornega que viveu desde os 13 anos em Angola e lá morreu escrevendo e combatendo.

Também encontrámos no *Dicionário Geral e Analógico da Língua Portuguesa*, do igualmente calipolense Dr. Artur Bivar a palavra 'moringa', substantivo feminino, brasileiro, o mesmo que moringue; e em 'moringue', s.f. bilha de barro bojuda, com asa na parte superior e um gargalo em cada extremidade desta.

No velho *Dicionário da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva, publicado no alvorocer de 1800, (primeira edição em 1789 e segunda em 1813), aparece o termo «'Moringa', s. m. como dizem os brasileiros, e que é uma pequena bilha de água bojuda, de gargalo estreita e sem asa.» «Há-os também com dois gargalos, sendo um mais largo e asa no centro.»

Como se vê neste dicionário, a palavra designativa refere-se a espécies diferentes de vasilhas para água. O mais consensual é chamar 'moringue' ao artefacto de barro com dois gargalos e uma asa a separá-los, colocando esta quer longitudinal quer transversalmente.

A Casa de Bragança teve um mestre de oleiros chamado Manuel Fernandes Pazes, na segunda metade do século XVIII. Este facto não obriga a admitir que tivesse tido sempre um mestre de oleiros, e está muito longe de servir para o relacionar com a produção das cabeças de veados pelos Arcádios, que as trabalharam e assinaram desde a segunda metade do século XIX, em Vila Viçosa, com datas documentadas até 1904 e 1927, sempre em oficina própria sem ligação obrigatória com a Casa de Bragança. Todavia serve para nos convencermos que existia uma olaria privada, profissionalmente bem organizada naquele período, e essa seria a dos Arcádios.

Como o oleiro Pazes não teve descendentes reconhecidos, é de supor que tivesse terminado com ele a actividade cerâmica na sua oficina palaciana.

Aqueles que se seguiram aos Arcádios e que, anteriormente citámos, sobreviveram-lhes na profissão mas nunca souberam transmitir às peças cerâmicas a qualidade ou a Arte que nobilitara os Arcádios.



D. Manuel II – Uma homenagem, no centenário da sua coroação¹

Ana Rita Anão Aurélio Ramos

Quisemos mostrar, ou antes tornar conhecidos, os nossos livros. O nosso intuito é simples; tentando dar vida a esses livros, procuramos deixar ver a obra Portuguesa, especialmente nos séculos XV e XVI, através dos "livros de forma" que foram impressos em Portugal, acompanhando-os alguns "de penna", e de outros escritos em linguagem, mas publicados fora do país. Os livros são amigos silenciosos e fiéis junto dos quais se aprende a lição da vida. São o ensinamento, e em muitos casos a prova, da época que se deseja descrever; aqueles que são coevos desses tempos, podemos, certamente, considerá-los como a melhor documentação – exceptuando os manuscritos originais – para essas pesquisas. A meta do nosso esforço é erguer bem alto o nome do nosso país, demonstrar os feitos dos Portugueses e, servindo a nossa Pátria, "levantar a bandeira dos triunfos dela".

Rei D. Manuel II
Livros Antigos Portugueses, Vol. I



Ex-libris de D. Manuel II

Em 2008 comemorou-se o centenário da coroação de D. Manuel II e, simultaneamente, assinalaram-se os acontecimentos funestos que a precederam – a morte do Rei D. Carlos e do Príncipe Luís Filipe. Sendo D. Manuel o último monarca, e pertencente à dinastia brigantina, com tão profundas ligações a Vila Viçosa, divulga-se com o presente texto uma parte do precioso legado que deixou ao povo português:

a sua riquíssima colecção de Livro Antigo. Importa referir que as breves linhas aqui explanadas são antes de mais uma homenagem não acrescentando, provavelmente, nada de novo ao que foi escrito sobre o Rei e a sua colecção. A necessidade de as escrever prendeu-se com o facto de termos tido o privilégio de contactar directamente com as obras do Rei, de manuseá-las e trabalhar sobre elas, o que despertou o interesse por aquele homem de insigne carácter, de quem se fala menos do que o que se deveria. Que tipo de pessoa, sendo exilada, tem a capacidade de legar ao seu povo todas as suas posses? Que tipo de homem investe grande parte da sua fortuna na aquisição de Livros Antigos? Que relação terá tido com as obras? Meramente contemplativa ou estudando-as aprofundadamente? Estas são perguntas para as quais se procurou resposta, através da qual se delineou o perfil de um homem cultíssimo, um verdadeiro monarca.

¹ Este texto foi entregue na redacção de *Callipole* em 2008, com a revista já fechada, o que infelizmente não permitiu publicá-lo na altura certa. Contudo, mantém todo o interesse. Para o actualizar, fez-se-lhe agora apenas pequeno acerto temporal de meia dúzia de palavras.

O REI

A 15 de Novembro de 1889 nasce, em Lisboa, D. Manuel Maria Filipe Carlos Amélio Luís Miguel Rafael Gabriel Gonzaga Xavier Francisco de Assis Eugénio de Bragança Orleães Sabóia e Saxe-Coburgo-Gotha, filho segundo de D. Carlos e D. Amélia, Duques de Bragança.

Quis a desventura que subisse ao trono a 6 de Maio de 1908, após a morte do pai e do príncipe herdeiro, D. Luís Filipe, no fatídico regicídio de 1 de Fevereiro do mesmo ano.

Após dois anos de instabilidade governativa, a queda do regime monárquico tornou-se inevitável, apesar dos esforços do Rei. Assim, em 1910, D. Manuel e a Rainha D. Amélia partem para Gibraltar e daí para o exílio, para Twickenham perto de Londres.

A 4 de Setembro de 1913, D. Manuel casa-se com a princesa Augusta Vitória, filha do príncipe Guilherme de Hohenzollern e de sua primeira mulher, Maria Teresa, princesa de Bourbon-Sicílias. Deste casamento não houve descendentes.

O REI BIBLIÓFILO E BIBLIÓGRAFO

Qualquer dos cognomes – o Desventurado, o Rei Saudade ou o Patriota – fazem juz ao que foi a vida do último rei de Portugal, mas será sempre recordado como Bibliógrafo e Bibliófilo, pois foi nesta área que o Rei abrandou a sua Saudade e a sua Desventura, elevando *além fronteiras* o nome da nossa Pátria. Prova disso foi o enorme amor aos livros que demonstrou ao constituir uma das mais valiosas bibliotecas particulares do país e, conseqüentemente, ao elaborar um dos mais completos catálogos de sempre.

O objectivo primeiro de D. Manuel II ao iniciar a sua colecção de Livros Antigos teria sido o de reabilitar a ideia que se tinha do seu homónimo, D. Manuel I, no que se refere aos judeus em Portugal. Nunca teremos a certeza se assim foi, apesar de encontrarmos diversas cartas do rei a solicitar que lhe enviem documentos² sobre o reinado de D. Manuel I, o rei apenas escreveu sobre o tema a notícia que fez no seu catálogo sobre a obra de Samuel Usque, *Consolacão às Tribulações de Israel*, Ferrara, 1513³.

As enormes saudades da pátria fizeram-no rodear-se de um ambiente profundamente lusitano, como testemunhou António Ferro na entrevista⁴ que lhe fez poucos anos antes da sua morte, e parece ter sido esse o motivo que o levou a interessar-se cada vez mais por livros antigos portugueses.

Assim, podemos afirmar com segurança que em 1924 D. Manuel possuía já uma vasta biblioteca e pretendia dela elaborar um catálogo, pois é nessa altura que, através da firma Maggs Brothers, contrata Miss Margery Withers que será sua secretária e bibliotecária até à morte e a quem D. Augusta Vitória incumbiu de terminar o último volume do Catálogo de Livros Antigos Portugueses. É através das inúmeras cartas que o rei trocou com esta sua fiel secretária que nos podemos aperceber do imenso afincamento com que o rei trabalhava mesmo longe de casa, revia provas, corrigia textos e preocupava-se com a aquisição de novos exemplares⁵. Também nas cartas é visível o muito carinho e admiração que o Rei e a Rainha nutriam por Miss Margery (carta de 06/08/1930: "(...) sem a sua ajuda, o 'tour de force' que fizemos, teria sido absolutamente impossível! (...) Creia-me, minha cara Miss Withers, seu amigo sincero. Manuel R").

2 Cf. Serrão (1990), p.160, Carta de D. Manuel a D. Sebastião, Conde de Tarouca

3 Cf. Proença (2006), p. 229 e Serrão (1990), p. 218

4 Serrão (1990), pp. 215-216

5 Cartas... (1997)



Fotos do Rei D. Manuel II, no exílio

Para ajudar a custear a enorme despesa de impressão da sua obra, D. Manuel foi fazendo a sua divulgação através de um prospecto que fez chegar aos seus amigos e conhecidos que residiam um pouco por todo o mundo. Em carta a alguns deles percebemos que o Rei sabia bem a envergadura e a qualidade do seu trabalho, ainda que se mostrasse sempre modesto reclamando, antes, mais valor para a qualidade das obras que possuía e para os feitos heróicos dos seus compatriotas quinhentistas. "É muito mais que um catalogo. É uma obra sobre livros Portuguezes do seculo XV e XVI, com notas historicas, biographicas e bibliographicas, e mais de 700 reproduções fac símile."⁶ "Julgo que será uma bella obra, feita com o intuito de "Servir" o meu Paiz. Mas será uma tarefa monumental."⁷

Finalmente, o volume I de Livros Antigos Portuguezes (1489-1539) sai do prelo em Junho de 1929 e o volume II (1540-1568) vem a lume três anos mais tarde. Miss Withers não só foi espectadora do enorme entusiasmo do Rei para com a sua obra, como também testemunhou o enorme desgaste que a concepção dos catálogos lhe causou. Deste modo, é a Miss Withers que, a 30 de Junho de 1932, D. Manuel mostra o primeiro exemplar encadernado do volume II de Livros Antigos Portuguezes e lho oferece, assinando, como de costume, "Manuel R."⁸ Só não se sabia que esta seria uma das suas últimas assinaturas.

A morte veio ao seu encontro dois dias depois, ceifando não só a vida do último rei de Portugal, ainda em pleno vigor, como também

⁶ Carta ao Marquês de Lavradio, Serrão (1990)

⁷ Carta ao Conde de Tarouca, Serrão (1990)

⁸ Cartas ... (1997), p. 9

um dos maiores historiadores, bibliógrafos e bibliófilos do século XX, em Portugal.

A FUNDAÇÃO DA CASA DE BRAGANÇA

A Fundação da Casa de Bragança foi instituída por vontade expressa do Rei D. Manuel II, no seu testamento, lavrado no exílio, em Londres, em 1915. Como o Rei pretendia, trata-se de uma fundação com fins culturais e de beneficência, sediada em Portugal. A Fundação foi oficialmente aprovada, em Portugal, pelo Decreto-Lei de 21 de Setembro de 1933, sendo o seu património constituído pelos bens integrantes do património pessoal do soberano, onde se incluíam o Paço Ducal de Vila Viçosa, inúmeros bens espalhados pelos concelhos de Vila Viçosa, Estremoz, Portel, Vendas Novas, Ourém e Lisboa, entre outras, e ainda cinco castelos. A Fundação da Casa de Bragança existe única e exclusivamente por vontade de D. Manuel II, que quis deixar aos filhos da "pátria (...) amada" o que deixaria aos filhos que não teve. Assim, após a sua morte, a 2 de Julho de 1932, e depois de renúncia do direito de propriedade por parte das Rainhas herdeiras, "no Diário do Governo, I Série, 266, de 21 de Novembro de 1933, publica-se o Decreto-Lei n.º 23.240, originário do Ministério das Finanças, que "torna legal" a Fundação.

A BIBLIOTECA DO PAÇO DUCAL DE VILA VIÇOSA

A Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa localiza-se no edifício que alberga o Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, antiga moradia dos Duques de Bragança. O Palácio, cuja construção foi iniciada em 1501 pelo Duque D. Jaime, sofreu diversas alterações e alargamentos ao longo de todo esse século e do seguinte. Desde D. João IV de Portugal (D. João II,

Duque de Bragança) e até ao séc. XX, o edifício passou por várias obras de reestruturação e melhoria.

A Biblioteca é, pois, um importante núcleo do Palácio de entre outros de nobre importância como o tesouro, a armaria, a zona onde estão instalados os coches, etc.

Agregados à biblioteca, que conta com cerca de 30 000 volumes de carácter geral e cerca de 2500 de Reservados, estão os Arquivos Histórico da Casa de Bragança, Musical, Fotográfico e o Arquivo da Fundação da Casa de Bragança

A Biblioteca conta com uma sala de leitura, duas salas de reservados (uma com o núcleo de D. Manuel II e outra com os núcleos da Capela e do Colégio dos Reis Magos), dois gabinetes de trabalho (um do director, outro dos funcionários) e quatro depósitos.

CARACTERIZAÇÃO DOS FUNDOS

A Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa é constituída por dois núcleos específicos: o fundo geral e os reservados, possuindo ainda uma hemeroteca.

O fundo geral conta com cerca de 30 000 volumes de todos as áreas temáticas, com especial destaque para a História e História da Arte, fundamentais no apoio ao museu e ainda a História do Livro.

A secção de Reservados compõe-se pela Biblioteca D. Manuel II, por espécies adquiridas posteriormente pela Fundação para dar continuidade à obra do rei (impressos e manuscritos) e pelos núcleos do Colégio dos Reis e da Capela.

A BIBLIOTECA D. MANUEL II – IMPRESSOS DO SÉC. XVI (TIPOGRAFIA PORTUGUESA)

A desventurosa ida do Rei D. Manuel II para o exílio foi, para o monarca, um mal que nos

legou um bem – a Biblioteca D. Manuel II e os monumentais catálogos feitos pelo próprio. Bem este que, provavelmente, não seria tão rico e expressivo se o Rei tivesse governado até à sua morte.

O facto de estar longe da Pátria amada, como tantas vezes refere nas suas cartas, leva o Rei a rodear-se de um ambiente profundamente lusitano e a interessar-se por clarificar determinados aspectos do reinado do seu homónimo, em particular, e dos sécs. XV e XVI, em geral. Deste modo, no início da segunda década do século passado, D. Manuel II começa a constituir a mais rica biblioteca particular que chegou aos nossos dias, não só em raridade das obras como em qualidade das mesmas (Pina Martins, 1989, p. 13).

Por fim, importa destacar aqui a riquíssima colecção de tipografia portuguesa do séc. XVI. O Rei conseguiu reunir as mais importantes obras escritas e impressas neste século, pelo que nomes sonantes como Luís de Camões, Damião de Góis, Fr. Heitor Pinto ou Pedro Nunes são uma constante nos catálogos. Destaque ainda para a existência de uma das mais completas Camoneanas do mundo, onde não faltam traduções inglesas, francesas, espanholas, polacas... e ainda uma raríssima tradução Russa, do séc. XVIII (1788), da qual se conhece menos de uma dezena de exemplares.

Por tudo o que foi dito, resta agradecer sinceramente a este Rei, enaltecendo o seu importante contributo para a Biblioteconomia Antiga Portuguesa, não só pelos exemplares legados como também pela elaboração dos riquíssimos e pormenorizados catálogos. Esperamos ainda que a Fundação da Casa de Bragança

continue a preservar e enriquecer este legado tão bem como o tem feito até hoje.

BIBLIOGRAFIA

MARTINS, José V. de Pina. *Um Grande Português D. Manuel II – Através de Alguns Livros da Sua Biblioteca*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1989.

PROENÇA, Maria Cândida. *D. Manuel II* (Colecção Reis de Portugal), ed. Círculo de Leitores, Rio de Mouro, 2006.

RUAS, João. *Biblioteca de D. Manuel II – Impressos dos séculos XV e XVI*, ed. Fundação da Casa de Bragança, Caxias, 2002.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *D. Manuel II (1889-1932) O Rei e o Homem à Luz da História*, ed. Fundação Casa de Bragança, Lisboa, 1990.

Cartas do Rei D. Manuel II e da Rainha D. Augusta Victória para a sua secretária Miss Margery Withers / Trad. João Ruas, ed. Fundação da Casa de Bragança, Vila Viçosa, 1997.

D. Manuel II, Rei de Portugal, Livros Antigos Portugueses: 1489-1600. Da Biblioteca de Sua Magestade Fidelíssima, 3 volumes, ed. Maggs Bros., Londres, 1929-1935

As imagens que ilustram o texto foram retiradas da Internet:

<http://bookplate-jvarnosso.blogspot.com> (ex-libris de D. Manuel II)

Sítio eBay (postal ilustrado)

<http://portugal1143.wordpress.com> (fotografia do Rei, sentado)

Três histórias

Joaquim Saial

UM EMPREGO ACERTADO

Aquele homem tinha saudades do *Homem* primordial. Não usava fósforos para acender o fogão, porque jamais adquirira um. Fazia os assados em lenha que incendiava, batendo duas pedras, uma na outra. As chispas assim produzidas transmitiam-se a palhinhas que, por sua vez, inflamavam cavacos obtidos no campo. Tal como na pré-História, sem tirar nem pôr.

O homem nunca possuíra emprego, porque achava que se os seus primevos antepassados nunca o tinham tido, ele não precisava de nesse aspecto ser diferente deles. Morava numa baraca, em plena floresta, ia ali à caça e à pesca no rio próximo, produzia legumes e frutos no quintal e vestia as peles dos bichos que matava, à pedrada ou com armadilhas.

Um dia, cansou-se da mulher, deu-lhe com uma maçã na cabeça e liquidou-a. Claro que,

na Cidade, isso acabou por se saber e o homem foi preso. Ficou só oito anos na cadeia e não mais, porque o advogado que lhe arranjaram se esforçou o suficiente para demonstrar que o acto praticado era comum na pré-História, época em que afinal de facto o homem vivia, e porque durante o tempo de clausura se revelou um prisioneiro exemplar.

Quando foi solto, estava entrado em idade e por via disso já não tinha poder para conseguir sustento na floresta pelos próprios meios. Então, a assistente social incumbida de tratar dos seus assuntos na prisão arranjou-lhe lugar como cicerone, no Museu Arqueológico. A partir daí, as receitas deste aumentaram 300% e o presidente da Câmara Municipal, durante a campanha para um segundo mandato, fartou-se de falar do sucesso do programa que criara, de reintegração de prisioneiros na sociedade...

FERRO, PRATA E OURO

O vaso de guerra estrangeiro estava a entrar num porto sul-americano. Visto que era a primeira vez que ali ia, executou as salvas de honra, habituais neste caso, ao que uma peça respondeu de terra. Mas como o sol já se pusera e o barco dos pilotos não pôde vir até ele, para o assistir na penetração na enseada, o comandante procurou desenhencilhar-se sozinho, pelo que resolveu fundear logo depois da embocadura do rio, longe dos embates do Pacífico. De manhã, então, já com o concurso do piloto que viria de terra, atracaria ao molhe acostável da cidade.

Como sempre, era o sargento mestre que tinha de fazer os trabalhos devidos, em coordenação com as ordens do comandante. E lá estava ele à proa, naquela noite escura, na companhia de alguns marinheiros, atento, barbas ao vento oceânico, fumando o seu cigarro, pronto para a manobra. Da ponte vinham ordens, algumas delas desconexas, porque o comandante gostava demasiado de aguardente e o imediato de whisky, o mestre e os seus ajudantes procuravam dar-lhes resposta lógica e a coisa ia seguindo, até que, por um desaire qualquer, a corrente da âncora de estibordo começou a desandar, desenfreada, escorregando, escorregando sempre, sem travão que a parasse, até que, chegada ao fim, se partiu, arrastando consigo o ferro.

Logo foi lançado o de bombordo, a fragata lá se fixou e no dia seguinte abriu-se um auto em que o principal visado era o mestre e a sua eventual incompetência ou incúria. O coman-

dante pediu a colaboração das autoridades portuárias, que enviaram mergulhadores para inspeccionar a extremidade da corrente partida. Pois não é que ela e o ferro haviam caído em cima dos destroços de *La Hidalga*, nau desparecida durante violenta tempestade no porto, no século XVII, carregada de ouro e prata, cujo destino era Sevilha e que até aí nenhum explorador de tesouros encontrara?

Ora o mestre, que já supunha a vida estragada e a carreira militar abrupta e desonrosamente finda – pois nunca a força da sabedoria de um sargento se sobrepôs à incompetência de uma capitão-de-fragata ou de um capitão-tenente (postos dos seus chefes, afinal os culpados morais do desastre) –, viu serem-lhe entregues pelo ministério da Cultura daquele país 30 moedas de ouro e dez lingotes de prata, como forma de agradecimento, e ser-lhe colocado pelo comandante na caderneta um louvor por ter descoberto os restos do veleiro naufragado.

Nunca mais ninguém falou no auto e quando chegou ao seu país, o ministro da Marinha condecorou-o com a medalha de Serviços Distintos – escusado será dizer que o comandante e o imediato também receberam galardões, no caso, bem superiores... Depois disso passou à reforma, deu entrevistas para a televisão e para a rádio e fartou-se de fazer palestras em Faculdades de Letras, para alunos de Arqueologia Subaquática. Entretanto, comprou casa junto ao mar e um barco à vela, oscilando agora entre longas paragens no alpendre da residência, a olhar para o oceano, ou a dar passeios no bote para melhor sentir o cheiro da maresia de que nunca se quis separar.

PIDUCA, O GALO BARÍTONO¹

Piduca Afinado era um galo muito especial: dizia-se que tinha sério problema no relógio biológico, porque cantava a qualquer hora do dia ou da noite, ao contrário dos colegas que só se manifestavam em momentos certos e se tornavam, por isso mesmo, preciosos auxiliares dos proprietários. Havia quem atribuísse, erradamente, essa característica de Piduca ao facto de ele ser o único representante masculino naquele galinheiro do Alto de Santo António. Mas a verdade é que se tratava de simples pai-xão pelo bel-canto, em nada relacionada com o seu harém. Os donos tinham, para além deste passarão de farta plumagem clara, dezanove galinhas, baptizadas com os nomes das ilhas e ilhéus cabo-verdianos, quando necessário, postos no feminino. As pequenas haviam tomado os dos ilhéus: Santa Maria, Luísa Carneira, Sapada, Cima, Pássara, Branca, Rasa, Sala Rainha e Grande (este, um completo contra-senso, em função das curtas dimensões da dita e do motivo inspirador); as de maior porte possuíam os das ilhas, sempre com adaptação feminina, o que dava estranhas designações como Maia, Foga, Santiago, Nicolina e Vicentina, por exemplo...

As galinhas passavam o dia a cacarejar sobre assuntos da sua capoeira ou das capoeiras vizinhas, a debicar no milho que D. Leonilde atirava para dentro do habitáculo ou a pôr ou a chocar os seus ovos. Enfim, faziam o que qualquer galinha normal sempre fez no Mindelo – cidade que, no fundo, e no que diz respeito a galináceos, não é muito diferente de Hong

Kong, Rio de Janeiro ou Évora. Piduca, porém, fartava-se da tagarelice contínua e solicitações das dezanove esposas que o destino lhe dera, só abrandado nas horas de temperatura mais alta, em que ele próprio era também coagido pelo calor a suspender toda a actividade. Havia uma, porém, a Brava, que lhe agradava mais que as outras, devido à bela e luzidia cor negra a que apenas duas ou três penas brancas no pescoço quebravam a escuridão. Tratava-se de uma poedeira de grande calibre, motivo de inveja das companheiras e de delícias para D. Leonilde, pela quantidade e qualidade e dos ovos que com cadência regular despejava nas palhas, berço de futuros frangos. Aliás, era aquela a zona do galinheiro que Piduca mais frequentava, sempre atento ao nascimento dos filhotes que de vez em quando irrompiam das cascas que Brava ajudava a retirar com o bico. Esta dedicação maior de Piduca por Brava já havia sido motivo de diversas brigas em que fora obrigado a separar a sua predilecta dos bicos das restantes consortes que à uma a atacavam – não sem resposta, pois Brava não se deixava ficar. Foi numa dessas refregas que tirou um olho a Boa Vista, o que passou a ser motivo de chacota no galinheiro até ao dia em que D. Leonilde resolveu fazer com a mesma uma canja para o marido, o Sr. Dudu, que estava doente com mal de barriga.

Para além de cortejar Brava, Piduca tinha dois prazeres: cantar, como acima se disse, e ler. A cantoria, inata mas treinada em audição de discos que o Sr. Dudu punha todas as tardes depois da sesta, fez de Piduca um Caruso sem igual no anfiteatro do Mindelo. Não sem

¹ No n.º 13 de *Callipole* publicou-se o conto *Tácia, a tartaruga fusca*, do mesmo autor. Ambos os contos fazem parte de um conjunto de histórias sobre animais característicos de Cabo Verde que corporizam a idiosincrasia local: Tácia era alcoólica (regenerou-se, entretanto...), reflectindo grave problema social do arquipélago; Piduca canta, entigra e tem saudades da terra, como qualquer bom cabo-verdiano; Max, o tubarão de outra história, é desdentado devido a lutas contra companheiros de raça, por não querer deglutir naufragos (a famosa simpatia/"morabeza" das ilhas), etc. Durante uma estada do autor no Mindelo, em casa do amigo e escritor Germano Almeida, um galo da vizinhança durante 18 dias não o deixou dormir em condições. Reside aí o motivo de inspiração deste Piduca, aqui tratado com toda a simpatia...



Foto LIFE

razão, pois era descendente directo do galo que inspirou Manuel Lopes, o tal que «cantou na baía»². Piduca também cantava na baía e o seu cocorocó estendia-se pela cidade, com mais clareza durante as madrugadas, tardes e noites ventosas, um pouco mais restritamente noutras alturas, mas chegando sempre até à rua de Lisboa, excepto em dias de Carnaval em que as canções dos componentes dos blocos a abafavam. É claro que à vizinhança não achava grande graça àquele seu hábito de cantar a qualquer momento do dia ou da noite, o que já tinha dado razão a protestos e a alterações frequentes entre os seus proprietários e os moradores das redondezas. Mas a memória do livro de Manuel Lopes era para ele uma espécie de salvo-conduto e para D. Leonilde a garantia que esta propalava aos quatro ventos quando alguém dizia «Calem a m... desse galo!» ou «Cab... do galo que não se cala, ainda te corto o pescoço!» E se o canto era uma paixão, a leitura dava-lhe igual prazer. Aprendera à sua custa e à conta de observação minuciosa de muitos jornais *Horizonte*, *A Semana* e *Expresso das Ilhas*, que os donos deixavam no quintal, junto ao galinheiro, com uma pedra em cima para não voarem com a ventania. D. Leonilde utilizava-os para embrulhar os ovos que vendia às vizinhas, o que era adequada maneira de reciclar os semanários que de outro modo não teriam grande utilidade. Piduca assistia sempre atento à leitura que o Sr. Dudu fazia à pouco letrada esposa, sentado sob a sombra de uma acácia do quintal, a ponto de este dizer com frequência «Não sei o que dá no galo que quando te estou a ler as notícias nunca canta». Punha-se depois no poleiro, horas a fio, com o olho esquerdo muito aberto virado para a pilha de jornais, tentando a custo decifrar os caracteres, comparando-os com o que ouvia. Foi assim

que, por um qualquer mistério assente na falta de investigação que os humanos têm feito a este respeito, Piduca começou a ler – sem grande originalidade, diga-se de passagem, pois o mesmo acontecera muitos anos antes com Tarzan que aprendeu a ler sozinho os livros por si encontrados em plena selva, nos despojos dos falecidos pais. Mas ler o que lhe apetecesse, e não apenas os jornais que contudo lhe abriam alguns horizontes, era um grande sonho de Piduca. Que soubesse, os donos apenas possuíam dois livros: Uma *Bíblia*, algo esfarrapada, de que D. Leonilde folheava antes de se deitar, e *O Testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo*, do vizinho escritor Germano Almeida, que o Sr. Dudu já lera e relera, vezes sem conta, muito se rindo sempre com as peripécias do protagonista, comerciante que enriquecera inesperada e subitamente, através de inacreditável negócio de guarda-chuvas em terra de seca generalizada.

E foi num dia em que D. Leonilde deixou por descuido a porta do galinheiro aberta que Piduca se esgueirou pela primeira e única vez para casa do vizinho escritor – fuga em que foi acompanhado pelas galinhas que, sem os mesmos interesses intelectuais, preferiram debandar até bairros tão longínquos como Chã de Alecrim e Fernando Pó, o que originou grave problema que exigiu Polícia de Ordem Pública, empresas de segurança privada e a equipa de apanhar cães da Câmara Municipal. Germano, que para além de escritor era advogado, tinha escritório no piso superior do edifício a que longa escadaria exterior dava acesso. O galo esperou bem agachado junto à porta o momento oportuno de entrada e assim que saiu D. Alcina – que ali tinha ido aconselhar-se sobre o que devia fazer relativamente às sovas que o marido lhe dava quando chegava fusco³ a casa e ainda não estava a cachupa⁴

² LOPES, Manuel. *Galo cantou na baía*, 1.ª edição, 1959, Prémio Fernão Mendes Pinto.

³ Bébado, em crioulo cabo-verdiano.

⁴ Prato tradicional cabo-verdiano, parecido com o cozido à portuguesa, na composição do qual o milho é parte importante.

pronta –, atirou-se que nem uma flecha, rente ao chão, para o interior da sala, não permitindo ao vizinho nem à senhora que estava de saída que o vissem. Era hora de almoço, Germano foi ao seu arroz com atum e Piduca saiu de debaixo da secretária onde se tinha escondido, não sem antes tropeçar nos cabos eléctricos do computador – o que deu azo, sem que ele o soubesse, a perder-se um capítulo inteiro do novo romance do dono da casa. Nas estantes, cheias de livros, os títulos despertavam-lhe a curiosidade. Os que se encontravam mais acima, conseguiu lê-los à custa de saltos e esvoaçamentos difíceis. Mas tanto aqueles como os arrumados mais abaixo estavam totalmente inacessíveis porque o escritor tinha um sortido tão grande que estavam muito apertados por falta de espaço e Piduca não conseguiu tirar para fora nem um sequer com o auxílio do bico, único instrumento à disposição para o efeito. Contudo, junto à porta que dava para o terraço, estava um sofá e uma mesinha sobre a qual pousava grosso e bem encadernado livro cujo título lhe despertou a atenção: *Grandes Cantores de Ópera do Mundo*. Ajeitou-se sobre um maço de exemplares das extintas revistas *Raízes* e *Ponto & Vírgula* e com o bico foi revirando, a pouco e pouco, as páginas daquele saboroso petisco lírico-literário. Lá estavam o Caruso e a Luísa Todi, de que ouvira falar ao Sr. Dudu, e outros, de nomes para ele desconhecidos, como Tomás Alcaide, Mário Lanza, Maria Callas, Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingo e outros. E viu, para além de fotografias deles e das prima-donas com quem contracenavam nos grandes teatros operáticos da Europa e da América, outras de cartazes e de documentos diversos que lhe deram prazer imenso. Já estava acerca de uma hora nisto, quando ouviu barulho de porta a bater no outro lado do terraço. Julgou que Germano voltava para retomar o trabalho, mas era Orlanda, a empregada, que vinha dar mais uma limpeza

ao pó que o vento continuamente fazia entrar pelas janelas através das quais se via o Monte Cara. Piduca seguiu o mesmo estratagema que tivera para entrar no escritório, mas em sentido contrário, e voltou ao galinheiro cuja porta estava fechada. Bastou-lhe entoar curta ária galinácea, para D. Leonilde aparecer no quintal, exultante por ver o galo de regresso. «Meu belo Piduca, vais ter ração suplementar de milho, pois foste o único regressado por iniciativa própria», dizia a senhora, farta das aventuras de pesquisa avícola desenroladas durante quase toda a manhã.

Os dias seguintes foram de suplício para Piduca. A capoeira parecia-lhe agora minúscula. Com a crista caída, sem vontade de comer, nem Brava o conseguia animar. Como poderia continuar no Mindelo, confinado àquelas quatro paredes de rede, a aturar as suas barulhentas mulheres, único e fraco público (para além do humano, claro, embora esse não muito dado a cantorias de galo), sabendo que o Mundo estava à espera da sua voz de barítono? Lera num jornal de Lisboa um resumo do filme *A fuga das galinhas*, mas não se sentia com capacidade para empreender tarefa do género, até porque a necessária matéria-prima, a madeira para o avião, escasseava na ilha. Lera também que em Portugal havia aviários bem apetrechados, com milhares de aves, desde galos, galinhas e frangos, a perus, patos e por vezes até faisões. Claro que, ali, como em toda a parte, os frangos duravam pouco, pois o seu destino era o abate, mas galos e galinhas tinham boas perspectivas de vida e eram até muito desejados, quando de categoria como a dele, que sempre suportara duas dezenas de esposas, e de Brava a quem ninguém batia em matéria de número de ovos. Foi assim que começou a engendrar o plano que o fez sair da ilha.

Treinou aturadamente a abertura do galinheiro, cuja porta era protegida durante o dia apenas por um curto trinco de madeira, espe-

rou pela chegada da *Sagres*, o navio-escola português que quase anualmente ali atracava, e na véspera do dia em que o barco arribou mais uma vez ao Porto Grande, empreendeu a fuga com Brava, não sem antes trancar o galinheiro, por respeito para com os donos que sempre o tinham tratado bem. Descer a Rua de Lisboa, curvar no Centro Cultural do Mindelo e seguir pela marginal até ao cais, foi coisa simples para o casal de aves que só teve alguma dificuldade quando precisou de subir pelas escorregadias amarras da popa que seguravam o veleiro ao molhe acostável. Depois foi a viagem até Lisboa, sempre com os necessários cuidados para não irem ambos parar aos caldeirões da cozinha do navio, e a saída no Alfeite. Piduca confiava (com razão!) que ali, como em qualquer base da Marinha de Guerra, ou agrupamento do género, havendo muitos homens, muita necessidade de comida também deveria haver. E de ovos. Ora os ovos só podiam vir de um aviário. O milho, que dera para a viagem, por ele pacientemente retirado durante semanas à ração diária servida na capoeira, estava a acabar-se. Os últimos grãos, seguros debaixo de uma das asas de Brava, só dariam para as refeições desse dia e do seguinte. Era preciso agir depressa. Foi então que junto a uma fragata viu um camião da «Companhia Avícola Pinto», de Torres Novas, a descarregar caixas de ovos e frangos congelados. Os dois esposos saltaram para a caixa frigorífica mas, como o muito frio que do interior saía os intimidou (porque inédito para eles), tiveram o bom senso de dali fugir de imediato, escondendo-se junto à roda sobressalente.

Chegados ao destino, entrar no aviário foi fácil. Tratava-se de estabelecimento arejado, com cerca de dez mil aves que constituíam público potencial mais que bastante para os concertos de Piduca. Claro que havia uma população incerta de frangos que desaparecia ao fim de semanas, para ser substituída por novo

contingente. Mas essa matança rotineira dos inocentes, para além de ser fado quase geral da raça, por outro lado permitia renovar o público ouvinte, o que sobremaneira agradava ao nosso cantor. Só tinha pena da falta de algo para ler, uma vez que as únicas palavras à disposição eram as da frase omnipresente em todos os pavilhões: «Passe sempre os pés pelo líquido desinfectante, para evitar epidemias entre as aves» e as das inscritas nas costas das batas dos funcionários: «Está enfasiado? Coma frango assado!». Mas essa necessidade era bem colmatada com o recurso ao canto, seu principal amor. Assim, bem aceite pelos outros galos, Piduca tornou-se uma estrela e Brava ganhou o concurso da galinha poedeira do ano, com mais unidades produzidas. Depois veio a crise do nitrofurano. Piduca e Brava foram secretamente enviados para os campos próximos, onde estiveram dois meses, quando os donos do aviário começaram a dizimar a criação por ordem judicial. Dada a sua importância (sobretudo a de Brava), o veterinário residente tinha-os distinguido com uma observação particular e verificara que não estavam contaminados – o que não era de estranhar, excepto para ele, que desconhecia que os animais haviam sido a maior parte da vida alimentados apenas de milho cabo-verdiano cru ou cozinhado, em restos de cachupa. Mas como tudo o que é mau tem sempre um fim, o perigo passou, a população foi reposta e Piduca e Brava voltaram a brilhar como grandes estrelas que eram.

Nunca ninguém soube destes eventos no longínquo galinheiro do Alto de Santo António, onde a falta do galo havia deixado as galinhas a tal ponto desanimadas que D. Leonilde e o Sr. Dudu foram obrigados a comê-las e a renovarem a equipa, a que desta vez deram os nomes das plantas das ilhas, ainda no feminino: Dragoeira, Saioa, Acácia, etc... Entretanto, Piduca e Brava iam envelhecendo. Agora ele só cantava mornas, já sem garganta para fazer de

barbeiro de Sevilha, e ela deixou de pôr. Enfim, como em geral acontece entre gente (isto é, entre galinhas) que sabe o que é a saudade, o chamamento da terra não perdoou. E de novo o galo e a galinha atravessaram clandestinamente o Atlântico, desta feita a bordo do *Claridade*, barco cabo-verdiano que viera até Lisboa descarregar banana. Um dia, D. Leonilde foi dar comida às galinhas. «Milha!, Carrapata!, Purgueira!», bradava a mulher, quando a um canto do quintal viu, esgotadas de cansaço, duas aves que lhe pareceram familiares. Nem queria acreditar que quase dois anos depois Piduca e Brava tinham voltado e só quando o galo lançou o seu cantar (eram quatro da tarde, hora a que nenhum galo do mundo canta!...) e viu as penas brancas no pescoço de Brava teve a certeza que eram eles. O actual rei do galinheiro era Poilão, galarucho de pena castanha, bicho mestiço que nascera do último ovo de Brava antes da partida para Portugal. Quando soube

disto – através de conversas que ouviu entre D. Leonilde e o marido –, Piduca exultou. Tudo estava composto e podia morrer descansado. Os últimos meses de vida, dedicou-os à morna e a Brava, sem se importar com mais nada, até que morreu de velhice, tornando-se lenda viva entre a comunidade avícola mindelense.

Depois de enterrado em terras ermas junto ao templo do Racionalismo Cristão, espalhou-se, ninguém sabe como, a seguinte história entre as galinhas da cidade (sobretudo as que vivem no Alto de Santo António): reza ela que em certas noites de luar se ouve o «canto do Piduca Afinado», estranha toada que umas defensoras do mito afirmam querer dizer «Figaro, Figaro, Figaro, Figaaaarooooooooo!» e outras afiançam a patas juntas ser «Quem mostra'bo ess caminho longe?»⁵ – desacordo até à data irresolúvel que muito tem contribuído para aumentar a aura de mistério que rodeia a memória do falecido galo cantor...

5 «Quem te mostrou (ou ensinou) esse caminho para longe?», verso de *Sodade*, morna imortalizada por Cesária Évora.

**Tempo de
Henrique Pousão**



Conversas no Museu – *Esperando o sucesso*, uma pintura de Henrique Pousão¹

Vitor Silva

No âmbito das comemorações dos 150 anos do nascimento de Henrique Pousão, o Museu Nacional de Soares dos Reis organizou, no contexto da exposição *Esperando o sucesso, Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*, um pequeno ciclo de conversas dedicado a quatro temas: o desenho, a relação entre fotografia e pintura, *o artista na infância* e, por último, o retrato². Estas conversas, que tiveram lugar no espaço contíguo à sala de Exposições temporárias, contaram com a presença de muitas pessoas que ao longo das sessões se mostraram participativas e empenhadas no debate. Foram nossos convidados os professores Mário Bismarck, Paulo Freire de Almeida, Raquel Henriques da Silva, Eduarda Coquet, Teresa d'Eça e Artur Ramos, aos quais devo o meu sincero agradecimento pela presença e pelas generosas e interessantes intervenções. No ambiente coloquial em que decorreram as conversas, foi possível aprofundar, com a contribuição de todos, os temas propostos bem como suscitar muitas questões pertinentes para o estudo da pintura e da obra singular de Henrique Pousão.

O texto que se segue foi escrito, numa primeira fase, de memória e a partir dos breves apontamentos que tive, na ocasião, oportuni-

dade de registar, ao qual se seguiu o posterior visionamento dos vídeos realizados e a adopção livre de excertos das conversas.

O DESENHO



No dia 18 de Junho, no final da tarde, teve início a primeira das Conversas dedicadas à análise da pintura de Pousão, *Esperando o Sucesso*, obra assinada e datada, realizada pelo pintor na sua estada em Roma, em 1882 (fig.1). Sobre o desenho e a narrativa gráfica exibida no quadro *Esperando o Sucesso* pronunciaram-se, para além de quem agora escreve, dois artistas e dois professores de desenho: Mário Bismarck e Paulo Freire de Almeida.

¹ ND: Vitor Silva foi o Comissário Científico da exposição *Esperando o Sucesso, impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*, realizada no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, entre 26 Março e 28 Junho 2009. Correspondendo ao nosso pedido, teve a gentileza de oferecer a *Callipole* o presente e muito interessante artigo que constitui, juntamente com o seguinte (de nossa autoria), a singela homenagem que a revista presta ao pintor calipolense, por altura do sesquicentenário do seu nascimento. Nem assim podia deixar de ser...

² As conversas tidas no âmbito da exposição *Esperando o Sucesso, impasse académica e modernismo de Pousão* aconteceram ao fim da tarde, nos dias 18, 19, 25 e 26 de Junho. O autor agradece o apoio ao MNSR, à Fundação Ciência e Tecnologia e ao Fundo Social Europeu, no âmbito III Quadro Comunitário de Apoio.



fig. 1 - *Esperando o sucesso*, Henrique Pousão, 1882, assinado e datado: Pousão/Roma/1882, óleo sobre tela, 131,5 x 83,5 cm, MNSR, Inv. 108 Pin.

No essencial, as intervenções apontaram para a dominante visual e interpretativa do desenho, bem presente no quadro, considerando-se, contudo, distintas abordagens.

A proposta de trabalho, assente numa sequência de detalhes da obra em estudo, procurou articular distintos aspectos da relação existente entre desenho e, precisamente, a pintura. Em especial, consideraram-se os aspectos retóricos e descritivos que o quadro de Pousão exhibe com manifesta e insidiosa ironia. Em primeira instância, a garatuja infantil, num gesto de clara exibição, como motivo central da acção, num segundo plano, sobre a tela, um esboço, como resultado de um trabalho em curso, testemunho da actividade do pintor, por fim, ao «fundo», no canto superior esquerdo do quadro uma caricatura, um desenho quase imperceptível, tudo indica, uma auto-caricatura do próprio pintor traçada com a urgência de quem assina e conclui, com secreto humor, o trabalho da pintura (figs. 2, 3 e 4).

Mário Bismarck procurou dissociar o esboço sobre a tela de qualquer referência ou eventual implicação projectual. Para ele o esboço, coisa pintada, é de modo verosímil um «desenho a carvão». A característica do esboço parece não corresponder às exigências formais do desenho académico ou *academia*; na

verdade, ele suscita, ao invés, uma expressão, declaradamente moderna dos usos sugestivos das técnicas do carvão. Este aspecto corruptor da mancha, se não desfaz o eventual carácter projectual e inacabado da tela, suporte privilegiado da pintura, permite sublinhar a oportunidade em mostrar um desenho «acabado» e autónomo nos seus efeitos imediatos e nas suas aparentes indecisões expressivas.

O facto de o esboço privilegiar a mancha em vez da linha, a espontaneidade em vez do controle linear permite considerar que se trata, de facto, de uma atitude distintiva e mais livre das práticas do desenho, esteja ele hipoteticamente subjacente a um propósito projectual ou não. Este carácter revelador exhibe algo de novo e de inesperado para toda a imagem do desenho na arte portuguesa de finais do século XIX. O esboço valorizado em si mesmo desafia o tradicional apoio funcional e projectual tradicionalmente consignado ao desenho. Deste modo, distingue-se de qualquer ambígua relação existente entre desenho e projecto, dando sentido às tentativas corruptoras e críticas do desenho moderno. Este subtil exercício de ironia, que o exemplo do esboço manifesta, reside no facto de Pousão, aparentemente, se mostrar *maldizente* quanto aos malefícios do carvão e, por esta via, suficientemente crítico quanto aos esforços continuados da aprendizagem aca-



fig. 2



fig. 3



fig. 4

démica para, por outro lado, se mostrar *ben-dizente* quanto aos benefícios das tintas e das manchas, isto é, para com a pintura.

As características do desenho «a carvão» sobre a tela, isto é, o esboço, apontam para o exercício autónomo e independente do desenho, tal como o modelo *ciociaro*³ que a pintura representa, assume o carácter definitivo de uma figura que *tem desenho*, ou seja, de uma imagem onde a forma existe subjacente a uma elaborada, consistente e minuciosa prática de desenho. O jovem modelo torna-se assim, no limite, a imagem de um *desenho* perfeitamente acabado, estruturado e detalhado, bem como, paradoxalmente, a figura que supõe todo o movimento e todas as tensões críticas do quadro. Ele, o rapaz *ciociaro*, é o «desenho anímico» que em estreita relação com as outras imagens e representações mobiliza no quadro uma ideia de desenho: uma ideia do desenho que se conjuga e se separa da pintura. Na verdade, o jogo narrativo e o circuito ficcional do quadro procura mostrar ora o esboço, no qual se traça o perfil da figura, ora a garatuja infantil, enquanto desenho autónomo do pequeno desenhador, levando-nos por fim, a descobrir o registo quase invisível da auto-caricatura, o qual, conjuntamente com a assinatura do autor, o lugar e a data de execução do quadro, integram o gesto e o comentário final da pintura.

Neste sentido, o desenho enquanto dispositivo e «objecto» narrativo da pintura assume todos os artifícios retóricos, mas também todos os equívocos teóricos que perfazem a íntima relação entre pintura e desenho, entre demonstração gráfica e revelação dos instrumentos e materiais plásticos. O lugar do ateliê do artista configura, precisamente, o jogo destas múltiplas relações que nele se compõem,

por um lado, entre as imagens do desenho e as formas pictóricas, por outro, entre o visível e o invisível, com as quais exprime a actividade sensível, solitária ou colectiva, do pintor.

A caixa de tintas, os pincéis, a paleta, o tubo de tinta caído no chão, as telas invertidas, o pano sujo pousado sobre o cavalete são formas e intenções do espaço onde se combinam as expressões livres do desenho e a crise anunciada do seu episódico abandono. Uma crise que o tema da paisagem e a vocação expressiva da cor se impoem ao desejo e ao destino da pintura de Henrique Pousão.

Para Paulo Almeida acontece que o sentido da mancha e do desenho se adivinha e entrecruza no carácter propriamente académico da pintura *Esperando o sucesso*. O sentido tonal da pintura prevalece sobre todos os outros: os valores do claro-escuro e a natureza estruturante da luz e da sombra são dominantes e, por isso mesmo, definem o pendor académico de uma *pintura que tem desenho*. Deste modo, o impasse académico vê-se realmente configurado numa aparente contradição, por um lado, através da adopção de procedimentos normativos, em obediência a modelos tipificados da formação disciplinar mas, também, por outro, pela exibição de aspectos e de atitudes de desenho que se revelam invulgares e inesperados. Se a aprendizagem do desenho constitui o âmbito fundamental da experiência estruturante da pintura, no que respeita à representação dos volumes e das massas, conduzindo os procedimentos de interpretação lumínica e o tratamento tonal das sombras e das cores, o circuito descritivo das restantes fórmulas de desenho permite pensar, de modo diferente, a tensão crítica da sua prática. O exercício de Pousão revela-se, de facto, como um jogo, um

3 Sobre o modelo *ciociaro*, oriundo da Ciociária, vasta região a sudeste de Roma, ver catálogo da Exposição, *Esperando o Sucesso*, *Op. cit.*, *passim* e ainda SANTULLI, Michele. *Ciociaria Sconosciuta. Costume-Pittura del 1800-Notizie storiche-Civiltà*. Arpino, Casamari, 2002. Este último livro é indispensável para uma revisão crítica da historiografia artística sobre o modelo italiano a partir do século XVIII. A História da Arte foi adoptando, sem complexos, a identificação errónea dos ditos modelos italianos, confundindo-os, muitas vezes e mal, com modelos napolitanos, calabreses, etc.

jogo malicioso de distintos e contrastantes modelos, que de algum modo escapam à caracterização disciplinar da Academia. Na realidade, em *Esperando o Sucesso*, a modelação formal, o sentido do retrato, a animação das sombras não correspondem ao carácter retórico e figurativo dos desenhos representados. O esboço sobre a tela, a garatuja ou a auto-caricatura exibem uma condição eminentemente gráfica e expressiva em tudo contrária às *académias*. Se, de acordo com Paulo Almeida, a pintura contempla e critica expressivamente o modo tonal que organiza e compõe o ambiente cénico do quadro, através do tratamento convencional da luz e das sombras, o claro-escuro, os *desenhos figurados*, como metáforas de uma aparente excentricidade e marginalidade artística, apontam exactamente para estranhas e modernas combinações que só a aparente sentimentalidade do quadro permite de algum modo acolher sem crise e sem dúvidas. É certo que a atitude e a intenção do desenho académico resultam na forma acabada da figura pintada do pequeno *ciociaro*, mas esta, claramente em oposição com os efeitos de inacabamento e de *incultura* dos outros desenhos traçados.

A polaridade e a tensão da pintura jogam-se aqui, no conflito existente entre aquilo que *é desenho* e aquilo que *tem desenho*, entre aspectos esquemáticos do desenho e pressupostos figurativos e representativos que, por seu turno, orientam e ditam a natureza da *mimesis*. Nesta pintura, a modernidade de Pousão parece consistir num jogo de ideias sobre o tema do desenho, e tudo isto, um pouco antes desse momento crucial em que as ideias de paisagem passarão a definir o motivo e o devir da sua pintura.

A «destituição» ou a abolição do desenho ou, ainda, a crise do desenho, advém do desvio programático que constitui a intenção estética de Henrique Pousão: a paisagem. Quase que poderíamos afirmar: é a paisagem que implica

a passagem do desenho para a cor, para a materialidade da cor. Na verdade, o registo autónomo das relações coloridas, a densidade, os empastamentos, a directa e fluída actividade da pintura substituem-se ao primado cultural e projectual do desenho e ao modelo clássico que com ele se auto-constitui: a figura humana.

Como afirma Paulo Almeida, a cor é a estrutura por onde agora as sombras ganham a consistência colorida e o contraste temperado de todas as cores. A cor compõe, decidindo-se pelos planos, pela sobriedade e articulação dos espaços, pela intensidade dos enquadramentos e das profundidades. É verdade que na obra de Pousão a cor não pertence a uma mera lógica de substituição do desenho mas a uma outra dimensão do sensível, isto é, pertence a uma outra, inequívoca e decisiva, atitude estética: sentir as formas e o espaço, a proximidade e a distância, no temperamento directo e emotivo da paisagem, das tintas e das cores da pintura.

A FOTOGRAFIA E A PINTURA



No dia seguinte, 19 de Junho, a conversa com a Professora Raquel Henriques da Silva incidiu sobre o tema, pouco estudado, das relações entre pintura e fotografia na arte portuguesa do século XIX. Na hipótese apresentada, as relações entre fotografia e pintura compreendem, no contexto da cultura artística de fi-

nais de Oitocentos, usos e disposições quer de ordem afectiva quer de intencionalidade crítica que envolvem as diferentes apropriações dos procedimentos técnicos e expressivos da imagem fotográfica.

A «fotobiografia»⁴ de Pousão permite-nos pensar que a disponibilidade social e cultural para o registo fotográfico perdeu durante toda a vida do pintor. Em certo sentido, a cultura do colódio e dos processos químicos instantâneos correspondem à sua época, acrescentando-se à dinâmica das transformações visuais e estéticas do seu tempo.

O interesse de Pousão pela fotografia advém naturalmente da aceitação social e cultural que o novo meio introduziu na vida das pessoas e dos artistas. Os exemplos multiplicam-se na obra do pintor. Para além da vasta galeria de fotografias, que desde a idade infantil o *retratam*, destacam-se duas fotografias onde o jovem artista encena, com declarada motivação, a sua condição de pintor *ar-livrista* diante do cavalete (fig.5). Em 1878, H. Pousão pinta o seu auto-retrato a partir de uma fotografia, objecto também de uma momentânea mas muito perspicaz paródia, realizada pela pena satírica de Sebastião Sanhudo, saída aquando da notícia da Trienal da Academia de Belas Artes, na revista *O Sorvete*⁵.

Conhecem-se ainda as ilustrações da revista *Occidente*, gravuras realizadas por Alberto Caetano, concebidas a partir de desenhos de Pousão⁶. Nestas imagens, o carácter singular do ponto de vista conjuga enquadramentos e aspectos visuais que apontam para características subjacentes à lógica do instantâneo fotográfico. A naturalidade das vistas assegura a mútua relação existente entre a actualidade do facto visual e o interesse por temas mundanos



fig. 5 - *Retrato de Henrique Pousão sentado ao cavalete*, 1879, fotografia, Arquivo fotográfico, MNSR, Porto

ou contingentes, por onde a paisagem, rústica ou urbana, desafia, simultaneamente, o olhar do pintor e do fotógrafo.

Existem diferentes referências e diversos testemunhos de Pousão dedicados directamente à fotografia. Existe, em particular, um caso, em que os procedimentos de registo, de divulgação e de comunicação visual da fotografia se conjugam para servir o propósito de promoção cultural da obra e do próprio artista.

Em 1882, Pousão envia de Roma uma fotografia da pintura *Esperando o Sucesso*, a qual será gravada pelo amigo Thomaz Costa e publicada na revista *A Arte Portuguesa* em Setembro do mesmo ano (fig. 6). A página ilustrada da revista assume assim o carácter surpreendente da actualidade e da expectativa

4 A «fotobiografia» de Pousão não existe embora possa coincidir com o levantamento das inúmeras fotografias existentes e em especial com o *Album A Henrique Pousão*, objecto ainda por estudar, nas suas múltiplas relações e incidências, pertencente à Coleção do Dr. Vitor Assunção, Lisboa.

5 Ver imagens no catálogo da Exposição, *Esperando o sucesso*, *Op. Cit.* pp. 112-113.

6 ND: Uma delas surge na contracapa da presente *Callipole*.



fig. 6 - Fotografia de «*Esperando o sucesso*» (1882), 22,5 x 15,5 cm, Álbum "A Henrique Pousão", Coleção Vitor Assunção, Lisboa

do público, uma vez que, antecipando-se à recepção da própria obra, ela preenche, o desejo de ver e o ensejo de modernidade, que à sua maneira, os meios de comunicação da época suscitavam e estimulavam.

A intenção fotográfica reflecte e integra, de modo inequívoco, o circuito do olhar do espectador, o qual siderado pelos efeitos do moderno, não esconde a imprevisibilidade dos seus usos e a natureza das suas consequências expressivas.

Na pintura *Esperando o sucesso*, o jogo que se infere do título da obra opera directamente sobre esta nova condição do tempo e do espaço. O que se revela moderno consiste no modo como a divulgação da imagem supõe níveis discursivos e narrativos que pertencem por inteiro ao carácter figurativo da pintura. O rapaz *ciociaro*, o típico modelo italiano que tanto apaixonou os artistas da época, configura uma postura deveras verosímil mas extremamente difícil enquanto pose. Terá Pousão usado a fotografia de modelos *ciociari* para realizar a sua pintura? A dúvida perdura, embora as inúmeras fotografias de modelos *ciociari* nos arquivos e nos museus de Fotografia sustentem a hipótese plausível de um uso que hoje se admite muito comum aos pintores da época (fig.7).



fig. 7 - *Piccolo Ciociaro*, (anterior a 1903), Bilhete-postal impresso em Roma, 14 x 8,8 cm, colecção particular

No contexto italiano, as mútuas relações entre pintura e fotografia, nomeadamente no caso dos *macchiaioli* permitem compreender o modo como o exercício de uma e de outra souberam antecipar e afectar, conjuntamente, a natureza visual dos respectivos registos e atitudes expressivas. A pintura europeia e italiana de Oitocentos é fértil em obras realizadas a partir de fotografia, muitas vezes realizadas pelos próprios pintores e artistas, os quais assumiam de modos muito distintos a condição ora funcional ora estética das suas imagens

Raquel Henriques da Silva desenvolveu este tema dando particular ênfase a um caso excepcional da cultura artística portuguesa de finais de Oitocentos: Aurélia de Sousa. O exemplo escolhido mostrou-se especialmente categórico e paradigmático de uma relação técnica, funcional e expressiva absolutamente inédita e livremente assumida no espaço artístico português. O auto-retrato de Aurélia enquanto *Santo An-*

tónio é uma obra pensada e concebida com o apoio da fotografia⁷. Uma obra onde a pintura e a fotografia abraçam a ideia do retrato, de um retrato aparentemente simulado e dissimulado nas aparências do género, próprias do travestimento teatral shakespeariano

Para além de outras pinturas suas, onde se pressente a visão fotográfica como, por exemplo, em *Madalena*, compreende-se como a estimulante condição da imagem fotográfica se torna um meio fundamental para o ensaio e a encenação prévia da pintura. A fotografia é de facto um meio projectual, um meio que adquire a potência imaginária dos temas e das suas variações, um apoio fundamental para as poses, para o estudo dos movimentos, e para a observação de si mesmo. Contudo, ela é, também, uma imagem autónoma e o produto de uma tentação estética que se prefere guardar na intimidade da experiência e do prazer que nela se encontra. Percebe-se assim como é que a fotografia serve o destino, aparentemente mais trivial, da reprodução e do registo da pintura, reportando-se à sua condição mnemotécnica e operativa. Nas palavras de Raquel Henriques da Silva a fotografia torna-se um instrumento de trabalho do pintor, um tipo de imagem que não se limita a documentar as coisas e as suas transformações, os eventos ou os objectos, mas um uso que *vem para perturbar o mundo*. O auto-retrato, enquanto tema da pintura de Aurélia de Souza, acompanha, sem dúvida, esta premente curiosidade pela fotografia, pelos seus aspectos quase mágicos e encantatórios, feitos de momentos e de protocolos domésticos, privados, de perturbações, onde sobressai o olhar sobre o retrato, sobre a pose e a encenação de si mesmo. A perturbação da fotografia é o *punctum* que fere ou cura aqueles que a olham, aqueles que com ela e através

dela se compõem. A intensidade do registo fotográfico transporta esta experiência essencial, esta ideia nova, por onde o inusitado, o fantasma e o tempo preenchem a emoção e a atenção do observador. O *punctum* da imagem fotográfica sidera, actuando como um efeito inexplicável, um *não-se-sabe-o-quê* da imagem, algo que supera a mera existência significativa e informativa da forma ou da composição. O *punctum*, segundo a aceção que pertence a R. Barthes, torna-se a expressão sensível e indizível que estrutura a vida da imagem, dentro e fora do seu circuito de produção, de registo e de consumo. Nas palavras de Raquel Henriques da Silva, o *punctum* da imagem suscita aspectos intrigantes que se concentram amplificados num simples detalhe, num esboço de movimento. As mãos da pintora constituem o centro nevralgico, a verosimil circunstância operativa, ligeiramente deslocada, em acção, que suscita e inquieta o olhar do espectador. Com as mãos, Aurélia de Souza «tocou os valores próprios da estética da fotografia que organiza a encenação da vulgaridade do olhar»⁸; com as mãos ela soube tocar e imprimir a livre plasticidade das cores que perfazem o gosto pelos temas e pela paisagem que a rodeia. Entre fotografia e pintura, as mãos de Aurélia tocaram-nos, com circunspecta indagação, permitindo-nos perscrutar outros sentidos da arte portuguesa de finais de Oitocentos. De maneira assumida e evidente, Aurélia soube ver na imagem fotográfica um apoio concertado e um meio discreto, por vezes, autónomo e auto-suficiente, para pensar as novas imagens da pintura.

Também, em *Esperando o sucesso*, as mãos do jovem desenhador encenam o movimento ilógico que, simultaneamente, constitui o gesto de mostrar e de esconder, de revelar e de «ocultar», de dar a ver e de sentir. Expressão que se vislum-

7 Ver OLIVEIRA, Maria João Lello Ortição de – *Aurélia de Souza em Contexto. A cultura artística no fim de século*, ed. INCM, Lisboa, 2006, pp.428, 438 e 437- 442.

8 SILVA, Raquel Henriques da. *Aurélia de Souza*, ed. Inapa, Lisboa, 2004, p. 52.

bra, latente, num gesto de pintura, no pulsar de um instante, de um rosto insinuante, escondido por detrás de um sorriso pleno de malícia.

O ARTISTA NA INFÂNCIA



Na terceira sessão das nossas conversas, no dia 25 de Junho, procurou-se entender como os aspectos da cultura artística e da memória visual centrados na imagem do «jovem artista» entretecem não só a escolha iconográfica de Pousão como também a pertinência do sentido auto-reflexivo e crítico da pintura *Esperando o sucesso*. O tema do *artista na infância* inscreve-se num vasto processo de reconhecimento de fórmulas e de expressões culturais que compreende, em particular, a aprendizagem e a formação do jovem artista. A presença do desenho infantil, não sendo um facto inédito nem surpreendente, provoca, no entanto, de modo inusitado, todo um jogo de relações por onde o pintor e o modelo estabelecem entre si a íntima cumplicidade de um olhar, de um olhar claramente dirigido ao juízo estético e emotivo do espectador. Neste sentido, a garatuja infantil não é um simples adereço sentimental que imediatamente completaria o título da obra e o sentido do quadro mas algo mais, algo que, necessariamente, lhe é subjacente e necessário, como instante revelador de novas condições e de inesperadas experiências da pintura (fig.2).

Eduarda Coquet e Teresa d'Eça foram claramente unânimes em declarar que a garatuja infantil que o rapaz da pintura exhibe não coincide com a idade do seu suposto autor. A garatuja no quadro de Pousão é um desenho que corresponde mais a uma idealização do pintor do que a uma concreta e real figuração directamente criada pela mão do jovem modelo *ciociaro*. Esta pertinente observação permite reiterar o aspecto assumidamente encenado da pintura, dando razão ao contexto do ateliê e ao carácter conjunto e problematizante dos diferentes desenhos representados. O estereótipo e a imagem idealizada do desenho infantil permitem sublinhar a evidência do jogo visual e o sentido da montagem que perfaz, de modo singular, o exercício auto-crítico, cómico e satírico, desta pintura. Trata-se, voluntariamente, como afirma José Luís Porfírio, do único desenho infantil de Pousão que se conhece! Um desenho que assegura a irónica existência do desenho «inculto», resultado de uma actividade inata, livre de modelos, livre das sujeições aos mestres, e por isso mesmo, propositadamente estranho ao ambiente culto da formação académica. Este único desenho infantil de Pousão é, em certo sentido, rebelde, insubmisso, permitindo-nos estabelecer, com manifesta paródia, o princípio essencial do contraditório diante do virtuosismo técnico e expressivo subjacente à implicação mimética do quadro e da representação. Trata-se de um desenho que, de algum modo, existe para perturbar a ordem da representação, que está ali, em primeiro plano, para *desimplicar* o poder e a sujeição aos modelos da representação. Eis que uma simples garatuja põe em evidência, através da esquematização dos seus traços, o contraponto dialéctico face à intensa e forçosa aprendizagem académica, transformando o quadro não numa pintura de género, nem numa mera anedota sentimental, mas numa reflexão estética mais vasta.

Neste sentido, a presença do desenho infantil na pintura de Pousão suscita inúmeras questões no contexto da formação técnica que caracteriza a ordem social, cultural e económica do século XIX, promovida pelas relações de poder, pela actividade industrial e pela visão de progresso onde cabem os programas educativos do Estado e a perspectiva emergente do *design*. Na realidade, o desenho infantil surge nos interstícios de uma cultura visual que se desenvolve entre a tradição artística, de índole clássica e académica, a exigência das artes aplicadas e a revolução estética que se manifesta, nas distintas dinâmicas do presente, através da paixão pelo sensível, pelas sensações, pelos fenómenos contraditórios, por vezes violentos, que constituem, no seu conjunto, o sentido da vida moderna. A estética naturalista é a este respeito, a resposta artística que considera a expressividade destes efeitos diferentemente sentidos e mal compreendidos. A natureza psíquica e emotiva dos indivíduos torna-se então a intenção dominante de uma procura de forma e de expressão. A infância e a actividade infantil, o retrato e as suas emoções, a aprendizagem e o jogo, dão sentido a uma hipótese formal e temática onde o mundo das transformações e daquilo que *há-de vir*, se prepara e configura. A criança é em potência aquele que pode assumir a lógica das transformações, do progresso e do destino. Ela é a figura que assume, com todas as suas contradições, a condição do possível, a promessa do progresso, tornando-se, sem querer, o nervo reflexivo, caleidoscópico e projectivo, do futuro. Por isso, ela adquire a importância de um novo olhar, constituindo-se como um novo ícone capaz de interligar o sentido de todas as relações, quer sociais quer culturais que as conturbações próprias da época transportam.

O desenho infantil constitui, a este respeito, uma realização consumada, um objecto de curiosidade psicológica, que instaura o princípio marginal de outras relações e de outros contactos com a história da arte, com a história

da educação e, em particular, com o imaginário dos *alfabetários* e dos livros de ilustração, todo um espaço fértil em processos visuais e imagéticos. De certo modo, o desenho infantil é uma descoberta de finais do século XIX, uma descoberta paralela a muitos outros campos disciplinares de investigação e de pesquisa, como a antropologia, a etnografia, a pedagogia e a psicologia. Ele torna-se aquilo que é: lugar de confluência prospectiva e crítica do mundo das representações, onde se reflectem os efeitos de arcaísmos e de primitivismos promovidos pela disparidade da razão colonial e a urgência do progresso civilizacional.

Na Europa de finais de Oitocentos, a *invenção* do desenho infantil faz crer que a infância do olhar e a infância da arte se conjugam sob a mesma forma. De certo modo pensa-se, de acordo com a concepção romântica, que a inocência do olhar, através da experiência, instaura um método intuitivo, capaz de contornar os constrangimentos, a violência e a pedagogia assente no método geométrico. A acção arbitrária e por vezes brutal do desenho das crianças informa aspectos não directamente determináveis pela pedagogia mas sim pela psicologia, abrindo-se, deste modo, à intencionalidade das ciências e à curiosidade dos artistas. Os estudos inaugurais sobre o desenho infantil permitirão, assim, montar e desmontar procedimentos e condições imanentes às próprias práticas artísticas, pondo à prova o entendimento da história e das transformações próprias ao mundo da arte.

Por outro lado, o mito do génio artístico, bem como a ideia da vocação do desenhador, há muito inscritas no imaginário das narrativas fundadoras do artista, permitem compreender como o primado da imitação se encontra nos feitos espontâneos e inconscientes da manualidade gráfica das crianças. A descoberta que Cimabue fez do jovem pastor Giotto compreende uma destas narrativas por onde o poder mágico da figuração se conjuga com o dom e a maravilha, isto é, com

a potência e a genialidade inata do jovem artista. As representações do génio artístico inscrevem-se nesta temática de confirmação quase divina que o século XIX relança sob a figura do *artista na infância* (fig.8). Daí que o jovem artista e a aprendizagem da arte se tornem temas recorrentes agora configurados (e naturalizados) no jogo existente entre modelo e pintor, entre história e natureza da pintura.

Em *Esperando o sucesso*, Pousão apresenta, de modo excepcional, a complexidade deste jogo visual por onde o carácter aparentemente arbitrário e intuitivo do desenho infantil permite associar e confrontar novas dinâmicas das expressões artísticas como aquela que advém da recém descoberta da arte do paleolítico ou aquelas que, oriundas de outros povos e outros continentes, transportam a força do arcaico e do primitivo. A arte infantil e a figuração do ar-

tista na infância são assim como que inversões dialécticas dos primórdios da arte, motivos centrais de uma outra aprendizagem que se caracteriza pela exigência de novas condições sensíveis e outras orientações estéticas.

Baudelaire teria afirmado que o génio artístico seria o reencontro com a infância. Na verdade, com esta pintura Pousão declara a existência do desenho infantil desejando de certo modo o reencontro não tanto com o desenho mas com a memória e a intensidade afectiva que orienta a vida infantil.

Para Teresa d'Eça, em finais do século XIX, o desenho infantil é ainda uma curiosidade mais do que um facto ou uma realidade estudada. Pouco se sabia ou se entendia o que era o desenho infantil, para além do cliché e do estereótipo que ele contraditória e surpreendentemente implicava. Assim, no quadro de Pousão, a figuração entre o jovem ou aprendiz artista e a garatuja permite pensar que a existência do desenho, assim idealizada, se reporta, talvez, à experiência e à memória que, naqueles anos, constituía o fim da aprendizagem do próprio pintor. Como se o pintor se reflectisse no jovem desenhador, para parodiar, agora, através da garatuja, o impasse académico e a ambição estética moderna que caracterizam o conflito formal e expressivo desta sua pintura.



fig. 8 - *Artista na Infância*, António Soares dos Reis, 1877, assinado e datado: A. Soares dos Reis, 1877, mármore, 90 x 50 x 29 cm, Casa Palmela, Lisboa

O RETRATO



Na sessão final, com Artur Ramos, a conversa centrou-se no tema do retrato, em especial nos traços fisionómicos e na figura animada do jovem desenhador, tão excelentemente representada no quadro de Pousão. Procurou-se entender até que ponto a dinâmica fisionómica e psíquica do modelo *ciociaro* configura, na nossa hipótese, a expressão insinuante da malícia. Tratava-se, também, e esta seria a nossa tese, de interpretar uma analogia mais vasta para perceber como a imagem-malícia atravessa e compõe todo o sentido paródico e satírico da pintura *Esperando o Sucesso*.

Desde logo, alguns dos aspectos do retrato apontam, de modo inequívoco, para traços de inquietude, sublinhados pelo restante movimento da figura e, em especial, pela torção da pose. A postura do modelo *ciociaro*, sentado sobre o banco do pintor, sugere um impulso corporal que afecta não só a atitude como os gestos, repercutindo-se na própria instabilidade do espaço representado (fig.1).

Na verdade, a animação e a vida do quadro supõe desequilíbrios espaciais e figurativos que se reacendem instantaneamente diante da expressão fisionómica do modelo retratado. A cabeça, ligeiramente inclinada para a esquerda, caída para a frente, a farta cabeleira encimada pelo chapéu, os olhos azuis, enormes, bastante abertos e em intenso contraste com a cor escura, cinzento-oliva, da face, a mão direita que esconde o atrevido sorriso e, por fim, o gesto do braço, em escorço, que mostra o desenho infantil, são intensidades, forças e dinâmicas que atravessam com sugestiva e empática naturalidade a presença perturbadora do jovem modelo.

O retrato do típico modelo *ciociaro* é o retrato de uma pessoa comum, mas também o retrato cômico e satírico de uma secreta rivalidade, que inclui o exercício da pintura e o pintor. Na verdade, o retrato mima o conflito e a rivalidade existentes entre a figura do jovem e pretensão pintor, ou desenhador, e a intenção da nova pintura. Neste sentido, a expressão animada do modelo *ciociaro* polariza as tensões e as

dinâmicas que irradiam e potenciam o sentido do quadro, constituindo-se como o reflexo cômico e paródico do jovem artista (fig.9).

A malícia do retrato condiz com a malícia da pintura. A postura insinuante do jovem desenhador (o hipotético *pastorello* da Ciociaria) repercute-se em toda a pintura. Na verdade, a pintura mostra, retrata, mostrando múltiplos aspectos intrínsecos à actividade do pintor. O modelo juvenil é, neste sentido, uma figura de mediação, o protagonista de uma operação complexa que reactiva várias componentes temáticas da pintura: em primeiro lugar o retrato, mas também a acção, a narrativa, o lugar do ateliê, a natureza morta – com as caixas de tintas e as telas invertidas – e, ainda, a representação do desenho. Eis que o retrato condensa, através do olhar que directamente nos interpela, o desenho e a pintura: o desenho dentro do desenho e a coisa pintada, a diversidade das expressões gráficas e a encenação reveladora dos instrumentos e dos processos da pintura. No ambiente propício do ateliê, o retrato do modelo etnográfico *ciociaro*, que tanto apaixonou os pintores europeus, revela-se, consequentemente, um retrato em movimento, o inverso do retrato em repouso, majestático: ele é, simulta-



fig. 9

neamente, um retrato introspectivo e prospectivo, em cujo olhar se desenlance a atitude cômica e risível, mas também, a introversão de um *pathos*, de uma inconfessa intimidade, através do qual se pressente a natureza de conflitos sociais e afectivos.

No século XIX, os inúmeros exemplos da figuração infantil permitem pensar um campo experimental do retrato e das expressões *fisiognómicas* que apenas o modelo da infância ou da adolescência parecia oferecer com genuína e natural ingenuidade. Os modelos, anónimos e espontâneos, oriundos do povo e das classes assalariadas substituem-se e contrapõem-se ao clássico retrato do filho burguês. Neste sentido, o registo da expressão emocional parece interessar mais do que a condição identitária do retratado constituindo-se assim um repertório de novos temas morais e de invulgares análises expressivas. A estética naturalista inscreve-se nesta busca próxima das tensões psíquicas que constituem o *pathos* e o percurso emotivo dos indivíduos, socialmente inscritos na relação telúrica com a paisagem e as forças de trabalho. Um percurso que envolve a memória visual do passado e a paixão terrena das figuras pagãs.

Artur Ramos venceu a dificuldade, sempre presente, quando se trata de pintar o retrato infantil. A mobilidade do modelo, a tensão da pose, o esforço e a atenção implicam necessariamente estratégias e processos centrados em observações parciais e momentâneas, que exigem o tempo e a adopção de esquemas de visualização. A fotografia poderia servir de apoio, como já tinha ocorrido noutros retratos de Pousão, de modo a integrar e a fixar alguns aspectos da cabeça e da postura mas, também, de modo a orientar aspectos técnicos relevantes do claro-escuro, da luz-sombra e de pequenos pormenores fisionómicos.

Para quem pinta ou desenha retratos, a importância dos tempos dedicados à pose e à observação revelam-se fundamentais, porque tudo varia na relação existente entre modelo e pintor, entre aquilo que se observa do modelo e aquilo que advém na imagem pintada. A atenção aos

detalhes constitui-se tão importante quanto o desenlace da forma geral. No entanto, são as pequenas e imperceptíveis variações que determinam, na percepção do modelo e na mútua sensibilidade do pintor e do retratado, o precário equilíbrio da figuração. O ritmo construtivo subtrai-se à multiplicidade das variações sensíveis que tecem o tempo e a subjectividade dos traços, dos movimentos traçados. Retratar significaria deste modo, literalmente, traço a traço, atrair ou puxar para si uma intensa e difícil subtração das linhas expressivas, sempre variáveis e inconstantes. Como se os traços nascessem de traços, de traços «originais», esquemáticos e essenciais, a partir dos quais todos os outros provêm. Pousão acolhe estes traços estruturantes e essenciais convocando para isso não só o esboço de perfil do modelo, como os esquemas gráficos da gatuja e da caricatura. O retrato «julga-se» assim traçado a partir da conformidade com o retratado e, paradoxalmente, de acordo com a aparente inconformidade dos traços, no modo como o modelo se vê ou «nos vê» e na forma como o pintor vê e nos dá a ver. Triplo retrato, tripla ironia do retrato, por onde, neste movimento repartido, se esconde e revela o sentido de humor do próprio pintor: aparência da forma, esquematização dos traços e formas de aparecer e desaparecer dos mesmos. Sortilégio do movimento e da sua «ideal» fixação. Identidade e dissimulação. Momento de sugestão, de dinâmica, de desequilíbrio. Eis que o confronto entre modelo e pintor, se auto-constitui e apresenta como um jogo entre pintura e espectador.

Para Artur Ramos importa compreender que a natureza da observação empírica não se esgota na análise do modelo mas na interacção subjectiva que orienta a produção e a relação física e psíquica com o modelo. Por isso, se distingue aquilo que é *fisionomia* daquilo que é *fisiognomia*. Para o pintor, a fisionomia define a caracterização dos aspectos formais do retrato enquanto que a fisiognomia procura captar dados subjectivos subjacentes ao carácter da pessoa retratada. No



Aspecto da exposição, vendo-se a maquete do pedestal do monumento erigido a Henrique Pousão em Vila Viçosa, em 1943

entanto, a projecção figurativa e emotiva do artista sobre o modelo permite extrair expressões e intenções significativas que compreendem, ao mesmo tempo, o jogo da imagem e a sua implicação empática com o próprio pintor. O pintor retrata-se a si mesmo sob a suposição de um outro, de uma alteridade, a qual, por sua vez, lhe devolve, com malícia, sob a forma de alguns improvisados traços, a genuína e ingénua liberdade de «pintar» o próprio pintor.

Eis que a auto-caricatura bem visível no canto superior esquerdo do quadro evidencia esta característica manifestamente auto-biográfica e auto-expressiva da pintura e do pintor. Poucos traços, sucintos e eficazes, à maneira de um esquema fisiognomónico, sublinham e relançam, sob a forma quase indiscernível, o sorriso e a intenção auto-satírica da pintura. Por tudo isto, torna-se evidente que o olhar de soslaio, bem visível no esboço de perfil desenhado sobre a tela, como se fosse um breve estudo do retrato, venha acentuar este sentido multiplicado. O retrato do jovem *ciociaro* per-

mite relacionar uma série de formulações que coincide com o lugar do ateliê, com o reflexo auto-biográfico do pintor, mas também com a memória visual e os processos técnicos da pintura. O sorriso, a postura, a evidência da «demonstração», afectam e contaminam o sentido deliberadamente cómico da pintura.

O naturalismo em Pousão não é aparente. Ele constitui-se um exercício, consciente ou inconsciente, não importa, de forças e de dinâmicas que extravasam a mera representação mimética dos factos ou das ideias, para se afirmar de acordo com os movimentos da vida que as suas formas e figuras contemplam. A surpresa do quadro de Pousão, *Esperando o sucesso*, consiste, precisamente, ainda hoje, em suscitar emoções e reacções estéticas equivalentes, em reacender aspectos de um sonho que há muito permanecia confundido pelas suas literais interpretações e exegeses críticas.

Com este quadro e com particular argúcia, Pousão exige que a paixão do real e do presente desperte de novo.

Henrique Pousão – Entre o Porto e Vila Viçosa, a atribulada história de um monumento¹

Joaquim Saial

O monumento ao pintor Henrique Pousão² já tinha uma longa e curiosa história, cujo início remontava a pelo menos nove anos atrás, quando em 20 de Março de 1943 foi inaugurada na Praça da República, em Vila Viçosa.

Tudo começou em 1934 quando um portuense, o escritor e crítico de teatro e arte Brás Burity³ teve a ideia de se homenagearem três pintores ligados à sua cidade: Silva Porto e Artur Loureiro, de lá naturais, e o alentejano Henrique Pousão, que ali estudara desde 1872, primeiro no ateliê de António José da Costa e depois, tal como os anteriores, na Academia Portuense de Belas Artes. Imediatamente se constituiu uma numerosa comissão de cerca de centena e meia de membros, entre presidentes honorários (dr. Alfredo de Magalhães, presidente da comissão administrativa da Câmara Municipal do Porto, o pintor Carlos Reis e o amador de arte Eduardo Honório de Lima), presidente efectivo (Manuel Pinto de Azevedo, presidente do conselho de administração de *O Primeiro de Janeiro*), vogais (dr. Herculano Ferreira, governador civil do Porto, brigadeiro Schiappa de Azevedo, comandante da Região Militar, arquitecto Marques da Silva, director da Escola de Belas Artes, dr. Adriano Rodrigues, reitor da Universidade,

dr. Vasco Valente, director do Museu Soares dos Reis, escultor Sousa Caldas, director da Escola Faria Guimarães, pintores Falcão Trigo e João Reis, pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, etc.), pintores e escultores (Acácio Lino, José de Brito, Joaquim Lopes, Carlos Carneiro, Teixeira Lopes, José de Oliveira Ferreira, Fernandes de Sá, Henrique Moreira, Américo Gomes, etc.), arquitectos (Francisco de Oliveira Ferreira, Rogério de Azevedo, Joaquim Madureira Filho, etc.), muitos amadores de arte, cujos nomes seria fastidioso enumerar, críticos de arte (Aarão de Lacerda, Antero de Figueiredo e Mendes Correia, entre outros), numerosos jornalistas e uma comissão executiva constituída por um presidente (dr. António Bragança) e três vogais (Brás Burity, Abel Salazar e M. Pinto de Azevedo Jr.).

Como resultado do trabalho desta comissão, realizou-se a partir de finais de Abril de 1935 a chamada Grande Exposição dos Artistas Portugueses, inicialmente nas instalações de *O Primeiro de Janeiro* e depois nas do salão Silva Porto. Reuniram-se ali as obras de 248 artistas que generosamente as ofereçam para que, depois de vendidos os milhares de bilhetes postos a circular, fossem distribuídas num grande Sorteio Nacional de arte, cujos lucros

¹ Este artigo, então com o título "Henrique Pousão – entre o Porto e Vila Viçosa", foi publicado pela primeira vez em 22.Abril.1989 na página "Memória" que à época dirigíamos no *Diário de Notícias*. A limitação de imagens e a fraca qualidade gráfica que as mesmas apresentavam, fizeram com que sempre tivéssemos vontade de o republicar. Eis agora surgida a oportunidade que gostosamente aproveitamos, assim contribuindo para um melhor conhecimento do monumento por parte dos callipolenses. Foram-lhe feitas ligeiras adaptações.

² Henrique Cesar de Araújo Pousão (1859-1884), falecido aos 25 anos, de tuberculose, notabilizou-se por uma pintura de grande luminosidade cromática, desenvolvida na sua estada na ilha de Capri, depois de ter passado por Roma e Paris, como bolsheiro do Estado. Da pequena obra que realizou (cerca de três centenas de obras conhecidas), o Museu Nacional de Soares dos Reis guarda parte valiosa.

³ Pseudónimo do crítico teatral e de arte Joaquim Madureira (1874-1954).



Fotos: Joaquim Saial



Placas com baixos-relevos de "Cecilia" e "Esperando o Sucesso"

Fotos: Joaquim Saial

reverteriam a favor dos monumentos aos três pintores que se pretendia homenagear. Presentes, muitos naturalistas de várias gerações, como Acácio Lino, Carlos Reis, Ezequiel Pereira, Falcão Trigoso, João Reis, José de Brito, Roque Gameiro ou Teixeira Lopes, os caricaturistas Leal da Câmara e Francisco Valença, um precursor do neo-realismo, Abel Salazar, mas também o tristemente célebre coronel-caricaturista Ressano Garcia, mais tarde famoso pelas suas conferências contra a arte moderna (1939). Modernos, poucos, que Burity não os suportava, pois, segundo ele, só sabiam fazer «mamarrachos». Diogo de Macedo, Dórdio Gomes, Dominguez Alvarez ou Júlio Resende eram as raras (e comedidas) excepções que apenas confirmavam o sentido dominante dos convites endereçados... e aceites. Por exemplo, Henrique Medina e Eduardo Malta, pinto-

res mundanos de carreira internacional, não responderam, tal como o escultor Henrique Moreira e um vago Eduardo Leite, então gerente artístico da Empresa Cerâmica Viúva Lamego. O escultor António Augusto da Costa Mota (Sobrinho), solicitado para participar na exposição, negou-se...

Estas recusas eram já um sintoma das dificuldades que Brás Burity iria ter para concretizar a empresa que se determinara realizar, praticamente baldada, como veremos. Realmente, cinco anos depois, em opúsculo⁴ dirigido ao dr. Vasco Valente, director do museu do Porto e ex-vogal da comissão, o crítico lamentava-se amargamente dos desaires sofridos: o «biblico dilúvio de bilhetes [devolvidos] que se julgavam colocados e se presumiam cobráveis e de muitos dos quais, no fim de contas não se recebeu dinheiro nem notícias», o pagamento de

⁴ *Dois cartas ao Dr. Vasco Valente, Porto, 1940.*



Catálogo da exposição com desenho de Abel Salazar

uma multa pela falta de licença de afixação dos cartazes propagandísticos da exposição (que a Câmara Municipal do Porto autorizou, mas que se esqueceu de participar à polícia), pagamento da caução, que permitiu pôr em liberdade o homem que foi apanhado a colar os cartazes, a proibição de conferências de Ricardo Jorge, Duarte Leite, Xavier da Costa, Abade de Baçal e reis santos, no Porto, e a inviabilização de exposições de Silva Porto, Loureiro e Pousão, em Lisboa. Nesta mesma altura, Burity, que dizia ser o único representante da «desmantelada e dissolvida» comissão, revelava estarem todas as contas liquidadas e ter à sua ordem, no Montepio geral, a quantia de 11 775\$70.

Que estava então feito? Que resultados palpáveis se haviam obtido, depois de tantos trabalhos e canseiras? Ele mesmo o dizia, na sua contorcida prosa: «Está pronto e pago, há perto de quatro anos, o monumento a Henrique Pousão – singelo, expressivo e honestíssimo trabalho de Américo Gomes⁵ (...) que dando, como sempre, boa e honrada conta de obra em que o metam, no busto de Henrique Pousão, estudado e modelado pelo auto-retrato do Museu [de Soares dos Reis] e na modelação em baixo-relevo da *Cecília* e do *Descanso do Modelo* – as duas obras-primas do Mestre – venceu, na imortalidade do bronze, a simplicidade, a emoção e a ternura que, no colorido da tela, impregnam de graça e leveza o temperamento artístico [dos pintores]. Outros fariam outras coisas: mais complicadas, mais habilidosas, mais técnicas, com mais sabedorias escolares e mais cânones e quindins académicos: – ninguém faria, porém, nem mais simples, nem mais limpo, nem mais honesto e mais belo. Mas apesar d'isso – ou por isso mesmo –, a Câmara, por mais que se lhe faça e se lhe diga, a nada se move e nada a comove: não ata



Américo Gomes

nem desata, não se resolve a aceitar ou rejeitar, nem à quinta facada consente que o monumento se coloque em qualquer recanto dos jardins do Palácio de Cristal.»

Como se pode ver, as habituais indecisões eram o principal entrave à concretização do pintor de Vila Viçosa: o escultor recebera a quantia estipulada, os mármorez oferecidos pela Câmara Municipal de Vila Viçosa estavam cortados e polidos na Firma Grijó & C.^a, em Campanha, e na Fundição Manuel Triães, em Vila Nova de Gaia (?), encontravam-se os cinco bronzes destinados à obra: o busto, os dois baixos-relevos reproduzindo as já citadas obras de Pousão e duas placas laterais, da autoria de Lincoln Mendes, com os nomes dos 248 artistas que haviam participado na exposição de 1935. Quanto às homenagens a Silva Porto e Artur Loureiro, menos avançadas, tudo estava também dependente da ultrapassagem das hesitações relacionadas com as dimensões do busto do primeiro e do medalhão projectado para o segundo, já pagos e também realizados por Américo Gomes. Finalizando a sua missiva a Vasco valente, o desilu-

⁵ Américo Gomes (1880-?, após 1949), frequentou a Escola de Belas Artes do Porto e realizou a estátua *O Homem do Leme*, existente na mesma cidade, à Foz. Teve ateliê na Rua de Cedofeita, 286.

dido Burity depunha nas mãos daquele, como director de uma conceituada e idónea instituição artística, o encargo de prosseguir com a tarefa por si começada, sugerindo que o monumento a Pousão, que ninguém parecia querer, fosse colocado «dentro do Museu Soares dos Reis, num dos relvados...»

Mas assim não aconteceu. O que se passou entre 1940 e 1943 é fácil de ser deduzido: não se interessando o Porto pelo monumento, qui-lo Vila Viçosa, terá natal de Pousão⁶. Deste modo, em 20 de Março de 1943, inaugurava-se finalmente a memória ao autor de *Casas brancas de Capri*. Embora incompleto em relação ao plano primitivo (não foram colocadas as placas laterais com os nomes dos artistas

doadores), o monumento, primeiro de arte pública a ser erigido na terra⁷, casa-se bem com o ambiente a topografia algo ingrata do terreno em que assenta, tal como a parte esculpida, excelentemente modelada, também se conjuga de modo perfeito com a arquitectónica, da autoria de Joaquim Madureira (filho) e execução do canteiro Manuel Saial. Caso raro, em monumentos desta natureza, o pedestal⁸ compreende sítio apropriado para colocação de flores. Em letras de bronze, colocadas na parte dianteira do plinto, pode ler-se: «Ao insigne pintor Henrique Pousão – glória da terra portuguesa». A vila alentejana, com grande generosidade, empresta a todo o País o seu pintor – que o Porto renegou em monumento...

6 Existe uma réplica do busto no Parque D. Carlos I, nas Caldas da Rainha, junto ao Museu de José Malhoa.

7 A B de Dezembro descerrar-se-ia a estátua equestre de D. João IV, da autoria de Francisco Franco.

8 Ver fotografia da maquete, no artigo anterior, neste número de Callipole.

Tempo de Fotografia

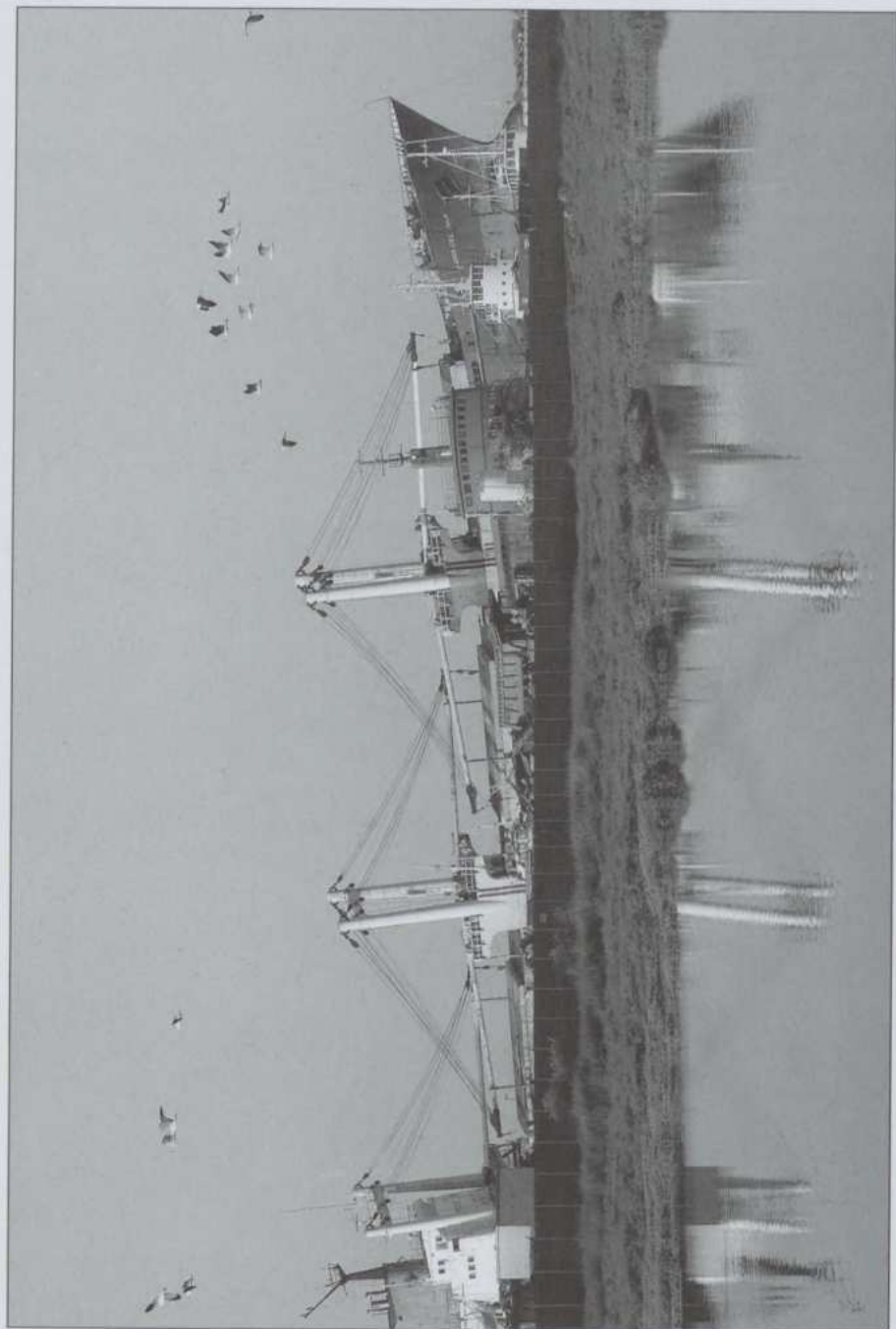


Ode marítima

José Manuel Julião



Ode marítima I



Ode marítima II



Ode marítima III



Ode marítima IV



Ode marítima V



Ode marítima VI

Janelas

Adelino Chapa



Janela I



Janela II



Janela III



Janela IV



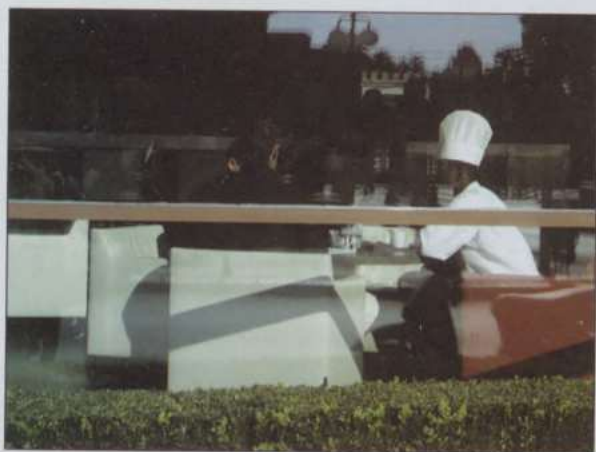
Janela V



Janela VI

Budapeste

Joaquim Saial



Depois do almoço



A conversa, junto ao Danúbio



Ponte das correntes



A caminho da recepção



Faunos, no New York Palace



Músicos de rua

Tempo de Poesia



Lira Vária

Páscoa

Antigamente, a Páscoa
cheirava a flores de laranjeira e a incenso.
A magnólia no jardim vestia de mil flores
e um cheirinho de martírio
vinha aquecer o colo ressequido das beatas.
Sacrifícios bárbaros, cheios de sangue, sinos e balidos,
eram seguidos de aleluias de foguetes, ensopado e arroz doce.
As mulheres enfeitavam-se,
cozinhavam entre rezas, lava-pés e confissões
e meneando o rabo, lentamente,
iam mostrar-se, a rezar, nas procissões,
terço na mão, cabeça baixa, olhos no chão,
espiando de canto os homens que as seguiam,
de gravata e fato escuro, chapéu na mão,
conversando distraídos, atrás da banda,
na procissão.

Debaixo da ponte

Debaixo da ponte em que te deixo
debaixo da ponte em que te tenho
projectamos no Rio a nossa sombra

Dedos em cadeia
cabelos feitos ondas de água
olhos fechados ao vento que nos veste
deixamos a terra que nos pisa

Nos teus braços sinto-nos leves
como se eu fora a tua sombra e tu a minha
regressando à origem, outra vez
para sermos carne, outra vez

E debaixo da ponte em que te tenho
fico só, contigo à minha volta
debaixo da ponte em que te deixo

Lá vai Lisboa (marcha)

Prédio velho, prédio novo
nasce a lua
e a marcha segue contente
da Graça a Campo de Ourique
à frente vão os artistas
com projectos, bandeirinhas
e balões p'ra toda a gente

Vão de corações ao alto
e o povo de Lisboa vem espreitar
o que resta da cidade
quatro ou cinco ruas velhas
dez reis e algumas esperas
o branco véu da saudade
e o mar

As vielas estreitinhas
os populares pregões matinais
e as tendinhas
são cantigas de outras eras
que nunca mais cantaremos
temos touradas reais
muitas excursões de parolos
com louvores aos arquitectos
que oferecem papas e bolos
e centros comerciais
e o mais que nós merecemos

Na pegada da neblina

Quando penso em ti
mergulho os olhos
no Tejo e imagino
que estás ao meu lado
como na primeira noite
dizendo o que não esqueço.

Quando penso em ti
lamento que não venhas
para navegares comigo
pelos rios do amor
com o mel dos beijos
na pegada da neblina.

Rasto

Tudo em redor floresce
Porém, a voz acesa

e
v
a
p
o
r
o
u
-
s
e

As sílabas ternas são
árvores secas e os
gestos de lua gelaram
deixando o silêncio
em tudo.

O sol esmorece neste fim
de tarde.

Apenas o rasto ténue des-
sas
palavras meigas, que fica-
ram
perdidas na pegada
das l-o-n-g-a-s
noites de Inverno
queima as veias
para fazer o poema.

E a sede...

Tarde azul

As palavras chegam do Mar,
como gaivotas embriagadas de sol.
São beijos de luz aquecendo
a alma na tarde azul.

Mergulhado nos ruídos da cidade,
arrepio-me com essa música
de longe que chega com o sabor
da saudade. Gaivotas, dizia,
enluaradas. Flores de amendoeira
estremecendo na brisa de Fevereiro.

Pele

Acordei de madrugada
com a lua cheia
que ardia no teu sorriso.
As tuas palavras irromperam
como flautas de espanto,
desinquietando o sono
dos jardins secretos.

Esperei toda a manhã
pelos teus lábios,
a cama lavada
e os dedos ansiosos
por tocar
na pele
da poesia.

São horas de partir
para outras paragens.
Deixarei a cidade
sem o teu olhar,
com a pegada triste
de viver sem ti.

Pátio das laranjas

Pelo pátio das laranjas
diante do Guadiana
Sorvo o sol da tarde
no sumo de frutos luminosos.

Há vento e gritos de pavões
na paisagem e o silêncio
brilha nos potes caiados.

Se tivesses alma
partilhava contigo.
Começo a habituar-me
à contenção.
Não respondes... não reages...
Para quê então falar-te
dos aromas mediterrânicos,
oferecendo-te versos de mel?

As águas do rio deslizam,
assim as horas no ponteiro
do relógio e os gestos
de cada dia.

Começo a esquecer-me
dessas palavras esfareladas
como espigas secas.
Começo a esquecer-me
do teu sabor a amora silvestre
que recusaste.

Começo a esquecer-me
de ti.

Corpo da terra

O meu coração ficou
no planalto das névoas
enleado nos teus olhos
perdido nas carícias
duma noite única
Só ressuscito com os teus beijos
Só respiro na tua boca
Só consigo voar sentindo-te
O meu coração adormeceu
entre serras e pedras ancestrais
No meu peito
deitaste a tua cabeça
estrela exausta
da longa amorosa caminhada
Na tua língua a noite
derramou o melhor poema
Sonho realizado
No corpo da terra.

Alas

"Fuiste así... Un sueño fugaz...
Que el tiempo diluyó, transparente y frágil...
De tus alas recién nacidas asomaban asustados deseos de volar...
En tu alma inexperta, crecían instantes, que saboreabas infinitamente...
Porque marcados en ti, describían el camino...
Ya no tenías prisa, aprendiste de pies descalzos y desnudas las manos
que todo en la vida necesita de tiempo para madurar...
Y así desnuda de armas, sentías tus cicatrices sanar,
Tus heridas dejar de doler,
... A veces aun las ganas de huir venían a buscarte
Pero tenías la certeza que solo "quedándote" encontrarías las respuestas.
Mirabas para tu espalda,
sintiendo su presencia como una promesa,
Y con tus dedos extendidos intentabas derribar la barrera delante de ti..
Era extraña la sensación de libertad y prisión conviviendo...
así en su interior, junto a su esencia,
que orgullosa veía a sus alas crecer, e a veces...
Hasta conseguía volar..."

Essência

Hoje segui os teus passos, voei... de olhos fechados quis respirar-te,
Quis reter um segundo infinito e intenso na minha memória,
Quis desenhar a tua silhueta, com as minhas mãos livres e frágeis...
Hoje desarmada, caminhei como se fosse a primeira vez,
Como uma criança com passos humildes e inseguros,
Acariciando as minhas lembranças, olhando-as de frente.
Senti à minha volta a companhia invisível da solidão,
A leveza de quem se sente fluir pela vida a cada passo,
Não há cargas, só uma alma que se espalha sem barreiras...
Confiante revejo cada recanto que compõe a minha vida,
Com um sorriso escondido, dormido de tanto amor.
Esse sorriso que fala de mim, é um espelho do que levo no meu interior.
Acredito nos sonhos que não morrem, nas ilusões renovadas,
Nas pessoas que se entregam com paixão em cada olhar, em cada gesto...
Hoje encontrei-te, depois de seguir-te incansável sem nem sequer me aperceber,
Hoje encontrei-te e o meu coração vai à noite para enleiar-se nos seus segredos,
Renascido, e feliz, em calma...

Despedida

"Ela nas suas mãos foi terra;
a sua pele, lama que escorrega e se modela,
que se cria e transforma...
A sua pele era o chão dos campos onde nascem as oliveiras,
Onde cresce a vida debaixo do sol...
A sua alma era fado,
Versos de saudade
que num canto livre e apaixonado sonham com o Tejo,
com ser onda sempre à procura do mar...
Ofereceu-lhe a vida inteira numa noite sem fim...
Eterna na sua memória...
Queimou os dedos e os lábios de tanto amar.
Os olhos cheios de amanhecer lutavam por não se fechar...
Por manter o tempo impassível a uma decisão sem retorno...
Agora já não era terra, era areia desfazendo-se devagar,
Espalhando-se às cegas,
Sem encontrar caminho,
Só levada pelo vento
descrevendo linhas perdidas,
caprichosas e sem dono no Céu"

Trinidad de lo sagrado

*A Gabriela Morales, a quien deseamos
la paz y la felicidad, ahora y siempre.*

Moros de mi Granada,
judíos de Córdoba llana;
y cristianos de Sevilla,
imiren qué maravilla!
a lomos de un toro bravo:
de tres en tres lo Sagrado
¡Válgame Dios!
Cristianos de mi Granada,
moros de Córdoba llana,
y judíos de mi Sevilla,
imiren qué maravilla!
juntos y separados:
de tres en tres lo Sagrado
¡Válgame Dios!
Judíos de mi Granada,
cristianos de Córdoba llana,
y moros de mi Sevilla,
imiren qué maravilla!
Nadie desate lo atado:
Trinidad de lo Sagrado:
Trinidad del solo Dios.



Lira Calipolense

Em vão

Estava cheia a cidade, era feriado...
Passava muita gente... mas chovia,
havia um movimento desusado...
E eu tão só, tão triste e tão vazia!

A cidade, um fantasma só parecia,
olhando para mim, desconfiado...
À espera que eu dissesse o que lhe queria,
o que buscava eu, por todo o lado!?

O meu olhar beijava aquelas ruas,
as ruas que tu pisas, que são tuas
e a casa onde tu moras, tão sagrada...

Mas tudo foi em vão, não te encontrei,
havia animação, mas eu chorei,
a minha alma sem ti, não era nada!

Brisas de Setembro

Parecem penas a tocar-me o rosto,
as brisas de Setembro, à tardinha...
Tudo à volta é mais calmo e mais sereno
como quem espera alguém que se avizinha
ou alguém que nos fala em tom ameno.
Há romantismo no ar que se respira...
E mais palidez na luz do dia...
Quem sabe se é Chopin que nos inspira
com seus nocturnos de triste melodia,
ocultos num Outono que se sente...
Nas mudanças que vai sofrendo a vida,
com névoas de incerteza e nostalgia
que paira no olhar de toda a gente.

Anseio

Eu invejo quem vai
não sei para onde...
P'ra um lugar incerto
mas distante...
Pr'a um mundo melhor
e mais constante,
outra vida que ri..
Que nada esconde!
Mas eu não vou partir...
Estou encantada!
E em nenhum lugar
eu fico bem...
Sou um grito
que chama por ninguém,
sonhando num deserto,
aprisionada!

Tempo Vário

Subsídios para o estudo do imaginário popular em Santana de Cambas¹

Luís Filipe Maçarico

NOTA PRÉVIA: QUESTÕES METODOLÓGICAS. SUA IMPORTÂNCIA NA RECOLHA ETNOGRÁFICA

Não deixa de causar estranheza, ao investigador que chega de Lisboa, o filão por explorar nestas terras da raia, no que concerne às tradições e a todo um património identitário do qual os mais idosos ainda são guardiões.

As metodologias, quase inexistentes, de levantamentos anteriormente realizados, impossibilitam conhecer-se com exactidão de que freguesia é quem faz um depoimento, enfermando alguns desses trabalhos de lacunas diversas, tais como: reprodução de uma quadra de António Aleixo, como sendo da autoria do informante concelhio (quem a reproduziu, sem qualquer ressalva, denota pois desconhecimento), embelezamento das falas por quem relata em detrimento do discurso directo - o que nos remete para uma narração que impede a respiração do outro - valorização da equipa de estudantes que procedeu à recolha, anulando o verdadeiro protagonista, cujo nome, história de vida e localidade onde reside são evaporados, etc.

Em 1955, Manuel Joaquim Delgado publicou um interessante levantamento etnográfico onde resumiu costumes e tradições do Baixo Alentejo, incluindo versos, mezinhas, orações, provérbios e outros "tesouros" do património cultural da região.

Revisitá-los, para dar a conhecer aos mais novos certas formas de estar, certamente que pode ser útil, porém, compilar rezas e benzeduras, enquanto levantamento inédito, quando há livrinhos que os mais antigos guardam - e cuja fonte se desconhece: Ervanária? Curandeiro? - é, permitam-nos o reparo, pouco pertinente.

Não basta coleccionar provérbios; interessa ver quais são os que aqui se usam e em que contexto. Vale a pena escutar as quadras e reproduzi-las, mas para além disso, há que perceber por que razão foram feitas.

A maior parte das recolhas, pelo que nos foi dado apurar, decorreu mais da importância do Eu que escutava as palavras do Outro, do que desse Outro, detentor da Sabedoria, ao qual nenhum Eu deverá sobrepor o seu ponto de vista subjectivo.

Por outro lado, o arrolamento frio, descontextualizado, dos dados recolhidos desvirtua o esforço e o mérito da busca pela ausência de interpretação e análise desses dados.

Uma recolha de cariz etnográfico terá de obedecer a algumas regras básicas, se se pretender um resultado final objectivo e rigoroso. Assim há que ter em conta:

- O perfil dos informantes, o seu percurso, o seu habitat e o seu quotidiano;
- Observação-participante;
- Recolha documental (incluindo a Internet);

¹ ND: Texto entregue em *Callipole* pelo autor, escrito entre Maio e Julho de 2006 e publicado, posteriormente, no semanário "Alentejo Popular", de Beja. Embora não seja prática habitual da nossa revista reproduzir trabalhos publicados noutros locais, decidimos abrir aqui mais uma excepção: dado o óbvio interesse deste e de uma maior divulgação do mesmo.

- Pesquisa bibliográfica aprofundada (sobre a freguesia, sobre o Concelho e sobre o Alentejo);
- Cruzamento de informações;
- Análise dos dados recolhidos.

A recolha que originou este texto decorreu entre Maio de 2004 e Abril de 2007, correspondendo a várias semanas de observação-participante, que abarcaram todas as estações do ano. Foram escutadas dezenas de habitantes, dos diversos lugares da freguesia, e pesquisada muita informação, diversificada, de forma aprofundada.

MEMÓRIAS DO ÚLTIMO FERRADOR DE VALE DO POÇO: Francisco Inácio, último ferrador de Vale do Poço, tem a pose dos trabalhadores que conhecem bem o seu ofício e são respeitados por um saber fazer ímpar. Respira dignidade e sabedoria, este cidadão que reparte os seus dias na oficina, ao lado da mulher na casa durante as horas dedicadas à família e no espaço público da aldeia dividida entre dois concelhos (Mértola e Serpa), avivando memórias. Depois de mais um dia quente na ferverença do chão alentejano, os homens sentam-se à fresca.

"Aprendi aqui com um mestre que havia ali ao pé do Zé Silvestre, Domingos Francisco da Silva. Era o que queria fazer. Não tinha ninguém na geração, mas eu sempre andei matutando naquilo e assim que apanhei um mestre que me quis ensinar...nesse tempo havia muitos, quase que numa aldeia havia dois. Quando vim aprender o ofício já tinha 22 anos. Não tinha pai nem mãe que me arranjassem dinheiro. Tive de pagar mil escudos ao mestre e seis meses sem ganhar nada. Os outros seis meses, ganhava 2\$50 por dia e os outros seis 5\$00... Passei ali dois ou três anos, passando mal. Mas consegui aprender. Tanto que foi, que não desisti. Cheguei a pregar 64 ferraduras num dia... Não era qualquer pessoa com vinte e tal anos que

arriscava. Mas também tive sorte. Apanhei um mestre que me ensinou bem."

Sentado num banco de estórias colectivas, com outros companheiros da vida de trabalho dos homens da aldeia, Chico Inácio recorda: "O primeiro serviço que comecei a fazer foi ajudar a fazer ferraduras ao mestre, antes de começar a ferrar. Trabalhava também de ferreiro. O mais engraçado que aconteceu foi além com o Rafael Pires, foi com o burro do Rafael. Ferrámos o burro com um isqueiro. O primeiro burro que eu ferrei era do Rafael. Era já de noite e o mestre não quis. O mestre dizia: "O moço não pode ferrar o burro. Tem de ser aprendido, ainda levas tempo a aprender. A pata das bestas é mocissa. Tive sorte em não me aleijar com tanta besta nova."

O ferrador Chico Inácio tem material de todos os tamanhos e até um instrumento para capar bichos. Fez tantas alfaias, aldrabas e ferraduras, que lhes perdeu a conta. Durante quase meio século lidou com o formão, a turquês e a grossa de casco, a turquês de cravo, o martelo e o saca-rebites, na forja, abrasada pelos fornos de carvão de Vale do Poço. Dos ciganos não tem razão de queixa, esclarece, e lembra que sempre teve gente que vinha de longe, de todas as classes sociais, até lavradores que às vezes punham os artífices ao pé da porta das quintas a ferrar os animais. "Noutros tempos levava o dia inteiro ferrando de manhã à noite, agora passo oito dias sem ferrar."

Quando o sol mergulhar no horizonte, deramando-se em tonalidades quentes na grande forja do mundo, o mestre sorrirá e descansará das fadigas quotidianas, acreditando que amanhã pode ser dia de retomar uma actividade, que conhece tão bem como as suas mãos, fazedoras de sortilégios, cujo segredo só os alquimistas do sonho alcançam.

MEMÓRIA DOS ARTESÃOS: Segundo o presidente da junta de freguesia, em Moreanes



Foto Luís Filipe Maçarico

Torre da igreja de Santana de Cambas

houve um abegão e um ferrador. “[agora] Não há ninguém que se dedique a artesanato. Há só um velhote que põe fundos em cadeiras.”²

COMADRES: Nos Salgueiros ainda se encontrou quem se lembrasse de uma festa original: “Era na quinta-feira, passada a Páscoa (o domingo a seguir à Páscoa era a pinhata). Fazíamos papelinhos, com o nome das raparigas e dos rapazes. Depois, íamos tirando d’além e daqui. Os rapazes eram os compadres, era assim, era essa tradição!”³

O NAMORO E O CASAMENTO: “O namoro nesse tempo (gargalhada) era às escondidas. Havia uma amiga que sabia, não havia mais ninguém. Casamentos quando havia fazia-se em casa, não havia restaurante. Era o primeiro dia e era o segundo. Era tudo pessoas de família. Às vezes lá havia uma pessoa que a gente estimava.”⁴ “Namorava-se ao postigo! Havia casamentos que duravam oito dias. Mesmo sem ser mais abastados. As famílias eram muito grandes, reuniam-se todos. Um tinha um capoeiro, outro trigo para fazer o pão. Ajudavam-se uns aos outros. Começavam dois dias antes a fazer os bolos (isto ouvia contar aos meus) dois dias a três, ainda me recordo. Eu lembro-me da gente ser miúdos e fazerem uma panela de grão com a carne e o arroz e depois o cabrito guisado com batatas e assim. Faziam muitos bolinhos

de banha de porco. Outros eram bolinhos de chá, ovos, farinha e açúcar.”⁵

CARPIDEIRAS: “Nunca ouvi um pranto tão bonito, como num funeral há dois anos! Porque era com uma nitidez - em voz alta - uma pessoa que o cunhado, não havia pessoa como aquela, que nos deixou e fez muita falta... e tudo, sem lágrimas! “Ai, mano Zê, mano Zê! Eras tão bom, mano Zê!”⁶

OS CANTOS DAS JANEIRAS E DOS REIS: José Rodrigues lembra-se que “Havia o canto das Janeiras e dos Reis. Eu era miúdo, juntava-se um grupo de cantores alentejanos aqui da terra, iam de porta em porta a pedir as Janeiras e perguntavam às pessoas se queriam que cantassem ou rezassem.

Ainda há gente aí que sabe essas coisas. Depois vinham com nacos de pão, queijo, bolotas, era o que davam. Esses grupos das ceifas organizavam-se para as janeiras. Era muito giro!”⁷

Nos Sapos há quem se recorde de uma velha canção que se cantava pelos Reis: “Quais são os três cavalheiros/ Que fazem sombras no mar?/ São os três reis do Oriente/ Que Jesus, que Jesus vêm buscar”⁸. D. Felismina é uma biblioteca viva da sabedoria popular. Ouçamo-la evocar as chacotas⁹: “No meu monte juntava-se rapazes e raparigas. E depois cantávamos assim: “Um raminho, dois raminhos/ Um raminho de papel/ Viva

2 Depoimento em 27.Abril.2003. A D. Angelina Maria Martins Palma, de 63 anos, natural de Moreanes, contou que o ferrador era “pai do Neves... ali ao pé do Centro, aquela garagem castanha, era onde ele trabalhava...”

3 Fonte: D. Francisca Maria da Luz, 72 anos. Depoimento em 29.Abril.2003. Segundo Aurélio Lopes em “A Face do Caos”, 2000, “o costume de aparelhar jovens mais ou menos casadoiros tornando-os “compadres e comadres” e obrigando-os a oferecerem-se mutuamente prendas diversas, persistiu até recentemente por todo o país”, Op. Cit. p. 145. Veiga de Oliveira assinala que a Quinta-Feira de Compadres “apresenta-se apenas como um jogo ou sorteio dos nomes (...) tendo em vista, expressa ou indirectamente, o estabelecimento de relações de parentesco carimonial precário entre os que a sorte associou.”, *Festividades Cíclicas em Portugal*, p. 57.

4 Depoimento de D. Francisca Maria da Luz, em 29.Abril.2003. A conversa decorreu nos Salgueiros.

5 Depoimento de Maria Gertrudes Gonçalves Raposo, Salgueiros, 29.Abril.2003.

6 Informante: José Rodrigues Simão.

7 Depoimento em 27.Abril.2003.

8 Informante: D. Patrocínia Joana Martins Madeira.

9 Na obra “Saberes e Dizeres”, cujos autores foram os alunos do 1.º ciclo de freguesias do concelho de Mértola editada pelo Conselho Escolar de Mértola e ADPM, há variantes dos versos ditos pela D. Felismina, os quais eram conhecidos por chacotas, que se diziam depois da oração dos Reis, cantada. Exemplo: “Um raminho, dois raminhos./ Floridos em botão/ viva a prima Catarina/ Mais o primo Sebastião”, Op. Cit. p. 37.

a senhora Antónia/ E o senhor Manuel/ Um raminho, dois raminhos/ Um raminho de travisco/ Viva a senhora Bárbara/ E o senhor Francisco./ Um raminho, dois raminhos/ Um raminho de alecrim/ Viva a senhora Maria/ E o senhor Joaquim."

CARNAVAL: Recolheram-se três depoimentos, de três idosos, de lugares diferentes: "Brincavam, mascaravam-se com as roupas antigas. Faziam o enterro do boneco, faziam de palha de centeio, vestiam-lhe roupas. O meu pai era um homem muito pacato e até ele se ria quando lhe faziam o boneco."¹⁰

"Mascarávamo-nos, andávamos de casa em casa. Eu gostava tanto de mascarar! Umas, de roupas velhas, outras, de palhaço. Pensavam que era aquela pessoa e era outra!"¹¹

"Pelo Carnaval advertia-se mais aqui o Carnaval, era quando havia muita gente. Vestíamos com roupas velhas e depois no outro dia de Carnaval enterrávamos um boneco, andava-se pedindo por aí, um fazia de mulher, chorava que ele tinha morrido e deitava-se fogo ao fim da tarde, depois no fim era um petisco com alguma coisa que se arranjava, a massa era pouca."¹²

MARCHAS: Uma informante de Moreanes¹³ aludiu a marchas parecidas com as de Lisboa,

pelos Santos Populares, mas que se faziam aqui pelo Carnaval. E nos Salgueiros, uma ex-professora primária recordou a letra de uma dessas marchas: "Os nossos arcos singelos/ São perfumados com alecrim/ Quando nós vamos em marcha/ Os arquinhos vão assim."¹⁴

MATANÇA DO PORCO: "Na Formôa todos os anos se faziam as matanças do porco."¹⁵

PÁSCOA: "Ainda há a tradição dos folares... ainda este ano vieram todos. Estavam 30 ou 40, isto é, dez vezes mais!"¹⁶

MAIO: "Antes do sol nascer, come-se um queijinho fresco com mel, para não deixar entrar o Maio. Compramos queijo fresco, parte-se às fatias, põe-se mel por cima. Fazia-se muito, mas hoje as tradições vão-se perdendo. Gosto de fazer, quando não tenho fresco faço com duro."¹⁷ "Cantava-se aqui: "Minha mãe lá vem o Jorge/ No seu cavalo montado." A pessoa tinha de se levantar cedo, se não se levantasse cedo, punham uma rolha à porta..."¹⁸

MASTROS: "Havia uns mastros muito bonitos. Faziam um mastro de Santo António, durava até ao S. Pedro."¹⁹ "Levantávamos na

10 Fonte: Francisca Maria da Luz, 72 anos. Esta senhora foi entrevistada nos Salgueiros em 29.Abril.2003.

11 Depoimento de D. Felismina Valada Pereira Palma, 77 anos, moradora na Formôa.

12 Fonte: José Manuel Martins Medeiros, 67 anos, Bens.

13 D. Angelina Palma.

14 Informante: Maria dos Santos Cerqueira, Salgueiros. José Rodrigues explicou a razão do último verso: "Porque os arquinhos moviam-se!"

15 Fonte: D. Felismina.

16 Idem.

17 Ibidem. Veiga de Oliveira na sua obra *Festividades Cíclicas em Portugal*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1984, refere-se ao "queijinho de Maio", "um bolo grande, em forma de broa (...) encetando-se apenas nesse dia.", Op. Cit. p. 103.

18 Informante: D. Patrocínia Joana Martins Madeira. Para Veiga de Oliveira, é "possível que todas estas formas bebam a sua origem em complexos rituais próprios de remotíssimos cultos agrários (...) As figurações floridas (...) podem por isso talvez ser corporizações do espírito fecundo da Primavera, Espíritos da Vegetação (...) força benéfica protectora, que se opõe às forças negativas do Inverno". Op. Cit. pág. 106. Este autor acrescenta que o Maio é "uma entidade nociva, cujo malefício se pretende esconjurar com a aposição de flores ou a manducação de certas espécies, antes mesmo ou logo ao começar o dia.", Idem, p. 111.

19 No artigo "Festejar é Pertencer ao Povo dos Aivados! Memórias e Identidades Numa Aldeia Alentejana", Inês Fonseca aborda a revitalização da tradição dos mastros. Esta investigadora diz que "os Bailes de Mastros são uma prática recorrente no sul de Portugal (...) O dia do Baile foi o mais atarefado. Logo de manhã, homens e mulheres enfeitaram e empinaram os Mastros (...) À tarde, as mulheres enfeitam os Mastros com flores (...) Depois espalharam o mandrasto e os pøjoes no recinto do Baile", Op. Cit. pp. 54-57.



Foto Luís Filipe Maçarico

Aspecto do Museu do Contrabando

manhã de S. João para ir aos poços buscar água de S. João, antes do sol nascer. Não sei porquê, mas era hábito. Dançávamos à volta do mastro e fomos à fazenda do meu avô, fomos lá buscar a verdura para vestirmos o mastro. E então faziam um altarpizinho, punham imagens com muitas flores, era a cruz de Maio²⁰. Era aqui numa casita, ainda era um bom grupinho, raparigas e rapazes!²¹

"As maiores festas seria o S. João. Havia os Mastros... íamos à ribeira buscar mantrasto."²²

"Era no S. João. Ia-se à verdura na véspera, punha-se o mastro, no outro dia à noite, baile – e ia até ao S. Pedro. A verdura era vimero e mantrasto. Vimero é aquela erva com que eles fazem os cestos, a árvore parece um chorão. Íamos aí ao Malpique, que é uma propriedade, buscar os mantrastos."²³

SANTOS DE JUNHO: "São João e São Pedro/ São dois santos mandadores/ São João muda os casais/ E São Pedro muda os Pastores!"²⁴ "O dia dos Pastores era o dia de S. Pedro. Havia uma festa. Faziam... aí, era bebedeiras!"²⁵

ADIAFAS: "Era no fim das ceifas. No dia em que debulhavam o centeio, era o dia em que partiam o paio do porco, o dia em que malhavam o centeio."²⁶

S. MARTINHO: "Aqui fazia-se muito vinho. Agora já não, as coisas foram-se estragando. Os mais novos foram-se embora, os mais velhos, enquanto puderam, fizeram. No dia de S. Martinho abria-se o vinho... assa-se ou coze-se castanhas e prova-se!"²⁷

20 Em "Velhos São os Trapos", 1996, Heitor Domingos escreveu que "A verdura abundava e, a alegria da juventude misturada à beleza dos campos, apanhando mentrastos e fetos, deixava adivinhar que a "Cruz de Maio" iria ficar mais uma vez, bonita e bem decorada."

21 Depoimento de Maria dos Santos Cerqueira, 75 anos, ex-professora, Salgueiros. "A crença nas virtudes especiais da água e do orvalho na noite ou madrugada do S. João (...) A água, na ideia do povo, dorme todas as noites; mas na de S. João, ela é benta, e tem o poder de curar doenças (...) de dar beleza aos jovens (...) favorecer amores (...) e operar ainda outros prodígios benéficos (...) É de notar que quase sempre o costume prescreve, como momento próprio de tais virtudes e práticas (...) antes do sol nado." In OLIVEIRA, Veiga de, *Festividades Cíclicas em Portugal*, p. 137.

22 Depoimento de Felismina, Formôa. Segundo Veiga de Oliveira "também as ervas são bentas na madrugada de S. João ao nascer do sol (...) e, colhidas nessa ocasião, possuem virtudes específicas referidas de acordo com o sentido geral da celebração à saúde, à felicidade.", in "Festividades Cíclicas em Portugal", p. 142.

Vários informantes referiram o Malpique, "vale perferente à família Lima onde havia muita árvore de fruto, laranja, romã, marmelo, que desapareceu com a barragem dos espanhóis" (informação de José Rodrigues, em 29.Abril.2003), onde iam apanhar verduras para o Mastro. D. Francisca Maria da Luz, de 72 anos, dos Salgueiros, confirmou "Faziam Mastro. Com mantrastos e poejos. Era verdura, vã, loendros. Havia umas árvores. Aí em Malpique..." (Depoimento em 29.Abril.2003).

23 Fonte: José Manuel Martins Medeiros, 67 anos, Bens. Câ está de novo a referência a Malpique...

24 Fonte: D. Felismina, Formôa.

25 Informação recolhida nos Salgueiros, em Maio de 2003.

26 Idem.

27 Fonte: D. Felismina, Formôa.

NATAL: "No Natal é sempre a ceia do natal. Aquilo é o bacalhau com a couve e a batata, na noite de Natal. Umas faziam filhoses, daquelas com doce de grão, outras nógados."²⁸

REZAS E BENZEDURAS: "As benzeduras... usavam! Lembro-me de ouvir a minha avó benzer: "Carne quebrada, linha desmentida e nervo torto." Eram as benzeduras, quando as pessoas torciam um pé"²⁹ Enquanto engomava, uma senhora de Moreanes repetiu uma sabedoria ancestral, explicando o ritual: "Eu coso/ Carne quebrada/ Nervo torto" A pessoa que está doente diz: "Carne quebrada/ nervo torto." E depois nós respondemos: "Carne quebrada/ torna a soldar/ nervo torto/ ao seu lugar/ Eu coso pela carne/ A virgem cose pelo osso/ Melhor cose a Virgem/ Que eu posso/ Em louvor de Deus/ E da virgem Maria, Padre Nosso/ E Ave Maria." Depois rezam-se: Nove Padre Nossos, Nove Ave-Marias e Nove glórias e oferecem-se a Nossa Senhora das Dores, para curar. Essa pessoa, que tem um braço, uma perna ou um dedo torcido. Vai-se cosendo com um novelo, com uma agulha, e depois vamos dizendo essas palavras: "Eu coso..."³⁰

BENZEDURA DO MAU-OLHADO: "Essa é a experimentação do quebranto, que a gente chama-lhe o quebranto, pronto, é uma pessoa que dá um olhar... Nós temos um copo de água e com uma colher de azete, ao mesmo tempo e depois diz-se o nome da pessoa: "Luís, Deus te fez, Deus te criou, perdoa a Deus quem mal te olhou, Deus é Verbo e o Verbo é Deus, se é quebranto, benza-te Deus!" (tudo em cruz). Tornamos três vezes a dizer estas palavras depois vamos com dedo, molhamos na colher do azete e pusemos dentro do copo. Fazemos assim e o olhinho do azete cai. Se por exemplo, o senhor tiver esse olhinho do azete fica completamente tirado, espalhado. Se por exemplo, o senhor não tem o olhinho do azete à de cima."³¹

ORAÇÕES: "O irmão do Castanho teve muita fama de bruxedo. A irmã, chamavam-lhe a ti Guiné, eu sei que era miúdo e faziam-se as novenas por causa da falta de água (quando chegava a Abril, Maio), porque era preciso o trigo engandecer, as searas darem mais pro-

²⁸ Idem.

²⁹ Fonte: Maria dos Santos Cerqueira, 75 anos, Salgueiros. Na Formôa, a D. Felismina lembrou que "há a benzedura do constipado, do pé torcido, do quebranto e dos artigos perdidos". D. Felismina emprestou em 28.Abril.2003, uma cópia de "O Verdadeiro livro de Benzeduras", cuja capa tem uma cruz e o subtítulo "De Deus, com Deus, e só para Deus". Este livrinho de 30 pp., sem autor, sem data nem local de edição apresenta as seguintes rezas e benzeduras: "maneira de benzer uma casa, uma embarcação, uma pessoa, ou qualquer coisa que se deseje benzer; maneira de fazer o unguento que se usa nas fricções do Afrito e outras benzeduras; Oração das Horas Abertas ao pai Onipotente; Oração e Benzedura para a zona; Oração e Benzedura para curar a Tosse Convulsa; Benzedura para curar as escrófulas e todo o Escrofuloso; Oração e Benzedura para curar e tirar o Cobró; Benzeduras do ventre caído, para quem padece dos raios da barriga, da Irlisipela, para a dor de barriga, para o azagre, cobro e fogo, do possanto e da Irlícia; Benzedura e oração da Úlcera; Benzeduras para as pessoas desmanchadas, da Benta, do padrão caído, da dor de cabeça e da constipação. Modo de benzer a picada do ar, Benzedura e esconjuração do flato nervoso; Benzeduras do farpão nos olhos e para as pessoas enfermas; Benzedura e oração para o mau olhar; Benzeduras da Rosa, da Calma, dum nervo torcido e para quem tenha padecimento do fígado; o Padre-Nosso e o Credo às avessas; Benzeduras do Desmancho, do ar, da Impingem negral e alvar, da Herpes, do Afrito, para quem padece do baço, da dor ciática (oração) e do Eczema."

³⁰ Fonte: Angelina Maria Martins Palma, 63 anos, Moreanes. Em 19.Julho.1997, no Redondo, D. Florinda (66 anos) partilhou a reza do destorcido: "Coso/ Carne quebrada/e nervo torto/ Mesmo isso/ é que eu coso./ Se for linha/ desmentida/ Vá ao seu lugar/ E se for nervo/ torto/ torna a soldar/ O senhor do Socorro/ é que cose/ tem mais virtude/ Adiante vá a sua mão/ atrás vá a minha/ Cá, a ajudar/ Em louvor de Deus, da Virgem Maria, Pai-Nosso, Avé-Maria!" Segundo aquela senhora, deve ser rezada uma vez por dia, durante três dias seguidos. "Cada dia benzedimemos. E três vezes e tem de ser dita por uma pessoa que sabe..." "Eu em morrendo, quero ver quem as "amanha", quem as benze..." Manuel Joaquim Delgado no seu livro *A Etnografia e o Folclore no Baixo Alentejo*, Lisboa 1957-58, diz que "Esta ideia animista alimentou, em tempos mui recuados, a imaginação ruda e simples do bom homem primitivo, para quem o Mundo, povoado de espiritos, uns bons, maléficis o maior número, é obra de um ente supremo misterioso e mágico", Op. Cit. p. 74. As rezas e benzeduras são dissecadas por este autor entre as pp. 43 e 74 daquela obra, que acrescenta: "Tais práticas supersticiosas e mágicas das benzeduras, como processo empírico e místico de cura de certas moléstias, são sobrevivências de outras muito valhinas no tempo (...) estão presentes em nossos dias nos usos rituais do povo, sobretudo do que vive nas aldeias onde a acção médica é deficiente", Idem, p. 43.

³¹ Informante: Angelina Maria Martins palma, 63 anos, Moreanes.

dução³² “Bendito louvado seja/O Santíssimo Sacramento” (excerto de uma canção para pedir chuva)³³.

FIGA: “Havia o hábito de uma mãozinha fechada em figa para proteger dos maus-olhados. A minha mãe ensinava-me a fazer figas por causa das bruxas.”³⁴

ÍNGUAS: “Nascem inguas debaixo do braço, debaixo da garganta, na virilha.(...) Era um pauzinho...e a pessoa, com a faca fazia uns cortes no pauzinho e com “aquelas palavras” passava.”³⁵

ESCARAPÃO: “É uma cobra que aparece na casa das pessoas, no Verão. No meu tempo de miúdo cheguei a matar várias em minha casa. Entram pela casa adentro, não sei se é para desovar...”³⁶

MEIO TOSTÃO: “Ó meio tostão, meio tostão/ deixa lá passar a gente/ Cada vez tenho mais massa/ Cada vez estou mais contente!”³⁷

MOUROS: “Ouvi dizer que isto era dos mouros e as pessoas sonhavam que havia panelas de oiro e iam cavar. E havia pessoas que

sonhavam com panelas de dinheiro numa fonte mas tinham medo de ir ver. Isto era o que eu ouvi à minha avó.”³⁸

POESIA POPULAR: Manuel Joaquim Delgado, na sua obra de referência “Subsídio para o Cancioneiro popular do Baixo Alentejo”, divulgou esta moda emblemática, recolhida em Santana de Cambas:

A minha aldeia é Santana,/ Moreanes é meu povo/
Não há gente mais porreira/ P’ra cantar à alentejana.// P’ra cantar à alentejana/ Desde o mais velho ao mais novo;/
A minha aldeia é Santana/ Moreanes é meu povo.”³⁹

Apresentam-se seguidamente mais dois exemplos da recolha de Manuel Joaquim Delgado:

“Não quero quando eu morrer,/ Na campa cruz erguida./ Para calvário já basta/ A cruz que eu levo na vida.”⁴⁰

“Não tenho medo da polícia,/ Nem da Guarda Nacional;/ Tenho medo da autoridade/ Que me leva ao Tribunal// Que me leva ao Tribunal/ E que me leva à Justiça;/ Não tenho medo da Guarda/ E nem sequer da polícia.”⁴¹

Durante a recolha etnográfica para a elaboração da presente investigação, leram-se e

32 Informante: José Rodrigues.

33 Informante: ex-professora primária, Salgueiros.

34 Informante: José Rodrigues. Desmond Morris, investigou a simbologia da figa, chamando a atenção para o facto de Portugal ser um dos países do Mediterrâneo onde utilizar uma figa ou fazer uma figa com os dedos constituía uma boa profilaxia contra as forças negativas, superstição enraizada nas camadas populares. Esta crença foi estudada por Leite de Vasconcelos e confirmada por Margarida Tengarrinha.

35 Informante: José Rodrigues. Supõe-se então que haveria umas palavras “mágicas” que, utilizadas no ritual descrito teriam eficácia curativa.

36 Informante: José Rodrigues.

37 Idem.

38 Fonte: Isabel de Fátima Matos Teixeira Reis, 66 anos, natural do Pomarão.

39 Op. Cit. p. 53. Segundo José Rodrigues, esta moda não estará bem transcrita, pois as duas primeiras estrofes da primeira quadra estão trocadas, sendo aqui cantadas desta maneira: “Moreanes é mé povo/ a minha aldeia é Santana”. Também a primeira estrofe da segunda quadra não corresponde à forma usual que será “Todos cantam lindamente.” Depoimento recolhido em 24.Maio.2005. No dia 19.Abril.2007, na Casa do Alentejo, em Lisboa, Valentim Marques contou-nos que o autor de “Moreanes é Meu Povo” foi o Ti Rosa, “mineiro e analfabeto, que trabalhava na contramina. Na década de 40, quando eu era moço pequeno, ele era mineiro nessa altura. Foi pena os versos desse homem terem-se perdido.” Na ocasião, Valentim Marques lembrou-se desta quadra, cuja autoria afirmou pertencer a Ti Rosa: “Moreanes, Moreanes/ Moreanes está perdida/ As mulheres com a Santa/ E os homens com a Pedida.”

40 Ibidem, p. 428, quadra recolhida em Mértola.

41 Idem, p. 54, recolhida na Mina de S. Domingos.

Foto Luís Filipe Maçarico



Memória da tradição mineira

escutaram-se algumas quadras, cuja selecção se partilha:

"À assomada do teu monte/ Faço um cigarro e fumo /Para que saibas amor/ O dinheiro, onde o consumo."⁴²

"Ó Pomarão, Pomarão/ Não és vila nem cidade/ És uma capela de ouro/ Onde brilha a mocidade.

"Aldeia de Santana/ Cercada de cravos brancos/ Onde o meu amor passeia/Domingos e dias santos.// Domingos e dias santos/ Faço ofensas a Deus/ Vou à missa não a ouço/ Prá legrear carinhos teus// Já se lá vai o Entrudo/ Pelo barranco da nora/ Vai gritando em altas vozes/Que a Quaresma o deitou fora."⁴³

"O Barulho do Silêncio" Ando só nestas campinas/ Em tempos de Primavera/ Vejo os

pássaros e insectos/ Neste compasso de espera// No barulho do silêncio/ Por vezes não oiço nada/ Olho ao longe o horizonte/ Desta campina dourada.// Sento-me de manhã cedo/ Numa pedra que me espera/ E vejo o sol a nascer/ E abraçar a terra.// Vejo o verde da seara/ E o tricolor da campina/ Da flor de cor branqueada/ Das giestas e dos tojos/ Aquele esplendor dourado.// Ouve-se ao longe um chocalho/ E um balido de cordeiro.// E com o calor do sol há/ Uma forte agitação/ São os insectos voando/ À procura do seu pão.// Fico a olhar tudo isto/ E a magicar no que penso/ Por vezes até adormeço/ E acordo sobressaltado/ Ao barulho do silêncio."⁴⁴

As quadras de João Carrasco⁴⁵ traduzem uma forma de sentir e uma experiência de vida singulares:

42 Quadra de homem de Moreanes, que terá sido escutada por João Honrado, e foi recolhida em Julho.2003, em Beja.

43 Quadras recitadas pela D. Isabel Reis, do Pomarão. Desconhece-se o autor.

44 Autor: José Lopes Revez, Picoitos. Recolha em Maio.2003.

45 Presidente da Comissão Administrativa da freguesia de Santana de Cambas, após o 25 de Abril de 1974.

"Não quero mal a ninguém/ Mesmo que ofensas tenha/ A todos desejo bem /E que ao Mundo mal não venha".

Eu não sei dizer falando/ Tudo quanto sinto em mim/ Só posso expôr cantando/ Lembranças que não tem fim"

Foi do muito que sofri/ Ao longo da minha infância/ Que alguma coisa aprendi/ Pra viver sem ganância.

Política e religião/ São dois grandes potentes/ Que enganam multidões/ Com promessas e sem pecados."⁴⁶

PROVÉRBIOS: "Esta chuva molha parvos, enxuga velhacos."⁴⁷

EXPRESSÕES QUOTIDIANAS: "Desencana-vei-me."⁴⁸ "Cá vamos indo, assim como Deus quer e é servido!"⁴⁹ "Dormir a folga" (o mesmo que "dormir a sesta")⁵⁰ "Aberruntar" – o mesmo que "adivinhar"⁵¹

ALCUNHAS: "Havia aqui um homem que era o "Ti Grifo". Há além uns indivíduos, que é a família "Papagaios." À minha família chamavam os "Galinhos." Aqui, é tudo bicharada! À família ali da Várzea, era os "Patinhos de Zorro..."⁵²

DITOS: "No caminho para o campo o José Rodrigues contou a história de um senhor cujo

filho nunca dava os bons dias a ninguém... porque acordava sempre, depois das duas da tarde! Acerca dos comportamentos de alguma gente desta parte do Alentejo, referiu o dito de um indivíduo de idade avançada que considerava que certas mentes não aprendiam nada, porque era como dar um injeção num fardo de palha."

"Um lavrador dizia de um contratado: Um gajo diz-lhe as coisas e ele fica com muita atenção, mas não faz nada do que se lhe diz... Sabe o que é que ele parece? Um cão perdigueiro a aparar uma lebre."

"A malta crescia aí, ia à tropa e não havia meio de sair de casa. O pai tanto chateou o filho que um dia o filho disse: "Paí, vou embora para Lisboa." "E quando é que voltas?" "Só cá voltar, quando tiver dinheiro para comprar um fato novo." "Ai filho da minha alma que nunca mais te vejo!"⁵³

SABEDORIA POPULAR: "O mê avô chamava-se António Martins Jacob. E ele morava ali na serra, e eu era moço, tava lá ao pé deli, assim à sombra do monte e apareciam sempre aquelas pessoas, vinham ali e estavam a conversar. E às vezes o mê avô perguntava "então fulano?" dizia ele assim "eh pá aquele gajo é grande trabalhador" e o mê avô fazia-lhe

46 Recolha em 19.Agosto.2003. "Eu tenho feito muitos versos, tenho sim, sem ordem nenhuma...mas não sei que é feito deles, estão para aí muitos dispersos." revelou João Carrasco e a sua filha Maria Júlia acrescentou: "Às vezes, quando vou fazer-lhe a cama, vejo versos em papelinhos..." O poeta centenário assegurou que "às vezes vêm-me à memória... começo a raciocinar, a pensar e lá me lembro de uma ou outra que já fiz... Às vezes faço, ainda imagino, pois!..."

47 Provérbio escutado nos Sapos, na tarde de 28.Abril.2003.Segundo Angelina Maria, de Moreanes, a explicação será esta: "Quem é parvo pensa: é chuva miudinha... não faz mal, vamos a ela!" Os outros são mais espertos, dizem: "Olha está a chover, não vou para lá!" (depoimento em Maio.2004)

48 Fonte: Ana Cristina, da Junta de freguesia. Significa "desenrasquei-me" e é uma expressão quotidiana. Recolhida em Maio.2003.

49 Fonte: Manuel Espanhol, reformado, que esteve muitos anos no país vizinho e semeia uns quintais, vivendo de duas ou três ovelhitas, segundo um informante de Moreanes.

50 In "Saberes e Dizeres", 1999, p. 39.

51 Informação de José Rodrigues, em 28.Abril.2003.

52 Informante: José Rodrigues Simão, 27.Abril.2003. As alcunhas consubstanciam laços identitários e de sociabilidade local, estudados por Francisco Ramos e João Mário Caldeira. No Alentejo, a alcunha esbate diferenças e proporciona a integração na comunidade, através de um processo no qual o contributo da criatividade, da crítica e do humor são vitais para a eficácia social do cognome popular, que tradicionalmente é mais conhecido que o próprio nome do indivíduo. Ainda há pouco tempo, ao referir-mo-nos a determinado habitante de Sobral da Adiça, engenheiro na autarquia de Lisboa, a interlocutora, natural daquela freguesia raiana do concelho de Moura exclamou: "Ah! O filho do Galo!"

53 Diário de Campo, 28.Abril.2003.

esta pergunta “é orientado?” e o outro nunca lhe respondia... Diz o mê avô “se ele não tem orientação, não recebe o trabalho de nada.” E lá quando ele mandava fazer qualquer coisa dizia “isto tem de ser fêto assim. Porque no princípio é que tá o fim, porque se a coisa não for feita bem no princípio já não tem bom fim!” O mê avô, pois às vezes apareciam pedindo, e a minha avó di-le assim: não parece mas há gente assim pedindo e ele dizia-le assim então não vês que se junta mais pedindo que nem dando?”⁵⁴

MEDICINA E FARMÁCIA POPULARES: Na Formôa escutámos D. Felismina Valada Pereira Palma, de 77 anos. “Isto é erva-cidreira, é bom para o estômago! Funcho é bom para chás, para várias coisas. A salva também é bom para o estômago, docelima... nós chamamos erva Luísa, também é muito bom, as pessoas gostam muito. A marcelinha, o alecrim – eu faço chá dessas coisas todas, até a folha de oliveira! O meu marido bebia quando sentia a tensão mais alta e a tensão baixava. A erva-ursa também é bom para chás para o estômago.”⁵⁵

Pretendeu-se com esta breve amostragem de usos, costumes e comportamentos, esboçar o retrato de uma população raiana, situando-a no quadro mental da personalidade do homem alentejano. Deseja-se que estes Subsídios para o Estudo do Imaginário Popular em Santana de Cambas sirvam de contributo e incentivo para um trabalho aprofundado e rigoroso, sistemático e enriquecedor acerca desta região.

AGRADECIMENTOS

Irondina Rodrigues, João Honrado, José Rodrigues Simão, Maria Júlia Carrasco, Ma-

nuela Lopes, Sónia Marinheiro e Dra. Isabel Macias (Biblioteca Municipal de Mértola), Miguel Bento, Nelson Batista.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

AAVV, *Saberes e dizeres*, ed. Conselho Escolar de Mértola e ADPM, 1999.

AAVV, *Testemunhos*, ed. Centro Social dos Montes Altos, 2000.

ALVES, Helena. *Minas de S. Domingos - Gênese, formação social e identidade mineira*, ed. Campo Arqueológico de Mértola, 1997.

BOIÇA, Joaquim Ferreira e BARROS, Maria de Fátima Rombouts. *As terras, as serras, os rios, as memórias paroquiais de 1758 do concelho de Mértola*, ed. Campo Arqueológico de Mértola, 1995.

CALDEIRA, João Mário. *Margem Esquerda do Guadiana, as gentes, a terra, os bichos*, ed. Contexto, Lisboa, 2000.

CAMACHO, Brito. *Memórias e narrativas alentejanas*, Guimarães editores, 1988.

DELGADO, Manuel Joaquim. “Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo”, volumes I e II, Lisboa: ed. Álvaro Pinto (revista de Portugal), 1955; *A linguagem popular do Baixo Alentejo*, Beja, 1951.

DOMINGUES, Heitor. *Velhos são os trapos, da Mina ao Pomarão; Margem Esquerda esquecida*, 1996.

ELIAS, Mário. *Subsídios para o património histórico e cultural do concelho de Mértola*, edição da Associação de Defesa do Património de Mértola, (s/d).

⁵⁴ Informante: José Manuel Martins Medeiros, 67 anos, Bens.

⁵⁵ Depoimento em 28.Abril.2003.

FONTES, José Agostinho. *Nótulas acerca dum falar da margem esquerda do Guadiana*, ed. Casa do Alentejo, 2000, 2.ª ed.

GONÇALVES, Dionísio. *Desde o pão até ao Sol*, ed. Câmara Municipal de Mértola, 1996.

GUITA, Rui. *Engenheiros hidráulicos tradicionais*, ed. Instituto da Conservação da Natureza e Parque Natural do Vale do Guadiana, 1999.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA

LOURO, Regina. *Baixo Alentejo*, ed. Móbil, 1990.

MAÇARICO, Luís Filipe. *Memórias do contrabando em Santana de Cambas. Um contributo para o seu estudo*, ed. Junta de Freguesia de Santana de Cambas, 2005; *O sabor da cal*, ed. Câmara Municipal de Beja, 1977; *A celebração da Terra*, ed. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, Câmara Municipal de Évora, Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Vila e Delegação Regional de Cultura do Alentejo, 1999.

PEREIRA, Manuel. *Refrescando a memória*, ed. do autor, Beja, 2001.

REGO, Miguel e VALENTE, Carlos. *A Margem esquerda do Guadiana*, ed. Rota do Guadiana, ADI, 2002.

RIBAS, Tomás. *Etnologia*, ed. Cadernos FAOJ, Lisboa, 1977.

RODRIGUES, Urbano Tavares e CARDOSO, António Homem. *A luz da cal. Itinerário alentejano*, ed. Éter/Associação de Municípios do Distrito de Beja, 1996.

SILVA, Isabel (coord.). *Dicionário Enciclopédico das Freguesias*, 4.º vol., ed. Minha Terra, Matosinhos, 1998.

VASCONCELLOS, J. Leite. *Etnografia portuguesa*, volume V, ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

VIEGAS, Glória dos Reis e BRAVO, José Marques. *Quando começo a sonhar contigo... Mina de S. Domingos*, ed. Câmara Municipal de Mértola, 1998.

CATÁLOGOS E FOLHETOS

"Momentos Alentejanos" Colectiva de Pintura, Biblioteca - Museu República e Resistência, Maio/Junho 2003.

"O Verdadeiro livro de benzeduras" (sem autor, sem data e sem editor).

ARTIGOS

CARNEIRO, André M. "Estabelecimentos Mineiros Romanos na Bacia do Guadiana", in *"Vipasca"*, n.º 7, 1998, UAAL/Câmara Municipal de Aljustrel.

GARCIA, João Carlos. "As barcas da Câmara de Mértola na segunda metade do século XIX", in *Memória Alentejana*, n.º 1, Primavera, 2001.

MAÇARICO, Luís Filipe. "Memórias do contrabando, 1935-1960: luta contra a escassez na raia de Santana de Cambas", *Alentejo Popular*, n.º 45, 15.Julho.2004, pp. 10-11; "Contrabando: a saga de dois povos oprimidos "Era uma vida triste", *Alentejo Popular*, n.º 50, 16.Setembro.2004, pp. 18-19; "Séculos de contrabando nas duas margens da ribeira de Chança", *Alma Alentejana*, n.º 17, Dezembro-Maio.2004-2005, pp. 23-26; "O sabor da interioridade em Santana de Cambas. O isolamento não lhes faz confusão", *Alentejo Popular*, n.º 3, 25.Setembro.2003 pp. 14-15; "João Carrasco, 99 anos, alentejano de Santana de Cambas, republicano e anti-fascista, um percurso de fraternidade", *Alentejo Popular*, n.º 2, 18.Setembro.2003, pp. 8-9; "Moreanes e as suas aldrabas", in *Alentejo Ilustrado*, suplemento do *Diário do Alentejo*, 22.Junho.2001, p. 7; "O Alentejo, o cante e os

seus poetas", *Arquivo de Beja*, Volume XIII, série III, Abril.2000, pp. 13-36; "A Personalidade poética do Alentejano", *Arquivo de Beja*, volume X, série III, Abril.1999, pp. 111-124.

PATRÍCIO, Miguel. "Santana de Cambas, em Mértola, exige ligação a Espanha. Ambiente tão perto e tão longe", *Diário do Alentejo*, 27.Abril.2001, p. 12.

IMPrensa LOCAL

Arco-Íris, publicação do Centro de Apoio a Idosos de Moreanes, n.º 1, Novembro.2002.

Câmara Municipal de Mértola, boletim informativo n.º 2, Março.2003.

Entre o Chança e o Guadiana, publicação do Centro Social dos Montes Altos, boletim n.º 1, Dezembro.2000.

Junta de Freguesia de Santana de Cambas, boletim informativo, n.º 0; n.º 1, Novembro.1998; n.º 2, Fevereiro.1999; n.º 3, Outubro.1999; n.º 4, Novembro-Dezembro.2000; n.º 5, 2001.

Notícias de Montes Altos, publicação do Centro Social dos Montes Altos, n.º 10, Março de 2000. Idem, n.º 12, Março.2003.

Notícias da Raia, publicação da Raia do Chança, ADL, n.º 13, Abril.2001.

O Pirlampo, jornal das Escolas do Núcleo de Mértola, Fevereiro.2003.

OUTRAS FONTES

ORAIS

Depoimentos de: Angelina Maria Martins Palma (Moreanes); Felismina Valada Pereira Palma (Formoa); Francisca Maria da Luz; Isabel Reis (Pomarão); João Carrasco (Santana de Cambas); João Honrado; José Lopes Revez (Picoitos); José Rodrigues Simão (Moreanes); José Manuel Martins Medeiros (Bens); Manuel Espanhol; Manuel Bernardo Pereira (Mina S. Domingos); Maria Gertrudes Gonçalves Raposo; Maria Júlia Carrasco (Santana de Cambas); Maria dos Santos Cerqueira; Patrocínia Joana Martins Madeira; Valentim Marques (Moreanes);

WEBGRAFIA

http://www.eb1.santana-cambas.rcts.pt/a_nossa_terra.htm

<http://www.alentejodigital.pt/mertola/popu.htm>

LOCAIS DE PESQUISA

Bens, Formôa, Mértola, Mina de S. Domingos, Moreanes, Picoitos, Pomarão, Salgueiros, Santana de Cambas, Sapos, Vale do Poço;

Biblioteca Municipal de Mértola (pesquisa em Maio de 2003, Maio de 2004 e Outubro de 2004), Biblioteca Municipal de Beja, Biblioteca Nacional de Lisboa e Casa do Alentejo.



O regresso da abetarda... será possível?

Joaquim Miguel Palla Lizardo

A abetarda (*Otisc tarda*, classe - aves; ordem - gruiformes; família - *otididae*), a maior ave da Europa (o macho pode atingir os 15 kg e a fêmea um pouco mais pequena oscila entre os 7 e os 9 kg), é semelhante a um peru e típica das planícies abertas (zonas de estepe cerealífera). É uma ave imponente, de aspecto grave, com cabeça e pescoço cinzentos e ligeiramente claros. A sua plumagem é farta, espessa, tem os tons da terra; é da cor ou das cores das planícies amarelas que prefere e em que o castanho forte da terra escurece o tom geral. O bico, semelhante ao do peru, é ligeiramente recurvado na mandíbula superior. Os machos são mais corpulentos do que as fêmeas (comparem-se os pesos e concluímos que representa quase o dobro) e em cada lado dos ouvidos mostram longos penachos quase brancos, espécie de bigodes,



Foto PDVV

Abetarda (macho)
Col. Lopo de Carvalho, em depósito no Museu da Caça
Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Vila Viçosa

mais ou menos longos conforme a idade da ave. As suas caudas parecem-se com as dos perus, são da cor das penas do dorso e esbranquiçadas pela parte inferior. A abetarda é uma ave de planícies nuas, apenas revestidas de vegetação baixa e delgada, possui visão e ouvidos apuradíssimos, pelo que consegue ver a aproximação dos seus inimigos a enormes distâncias. Para além disto, prefere permanecer em pequenas elevações da planície, onde possa dominar vastos horizontes e fiscalizar todo o terreno em volta.

Quando há mais de dois mil anos os romanos invadiram a Península Ibérica, admiraram-se com esta ave pesada à qual chama-

ram *Avis tarda* (aquela que demora a levantar). Trata-se de uma ave gregária que forma grupos de até vinte indivíduos, activos durante o dia. Muito desconfiados, a fêmea normalmente põe um a três ovos que são incubados durante

quatro semanas. Alimentam-se de sementes, raízes, rebentos mais tenros e insectos (quase pode dizer-se que é uma ave omnívora). Esta espécie atingiu o seu apogeu no século XVIII quando se verificou um crescendo do abate de grandes florestas e conseqüentemente deu-se o aparecimento de grandes áreas abertas de estepes, mas quando estas foram transformadas em terra arável a espécie entrou em declínio. Nos séculos XIX e XX, as populações das grandes aves europeias sofreram uma regressão acentuada, devido à caça, às destruições (onde se salienta a utilização de pesticidas), a perseguições diversas e à perda de habitat, na sequência de transformações da paisagem e das práticas agrícolas.

Neste momento, apenas sobrevive na Península Ibérica, em parte da Europa Central (zona oriental) e nalgumas zonas da Península Balcânica. O V Simpósio Internacional sobre abetardas, organizado em Outubro de 1986 pelo Instituto Húngaro de Ornitologia, apresentou os seguintes dados: a população de abetardas na Europa nesse ano seria de 8200 exemplares, repartidos da seguinte maneira: 2365 localizam-se na Hungria, 5170 na Península Ibérica e 639 pelo resto da Europa (estes dados da Península Ibérica repartem-se em três núcleos, por número de exemplares: Comunidade de Castela/Leão, Alentejo em Portugal e Estremadura espanhola). Em Portugal, o maior núcleo encontra-se no chamado "campo branco" na zona de Castro Verde, o segundo maior núcleo encontra-se no eixo Campo Maior - Vila Fernando a dois passos de Vila Viçosa, aliás estas duas primeiras localidades são zonas classificadas como IBA (Important Bird Areas) desde os anos oitenta do século XX. Trata-se de locais relevantes para a conservação das aves, escolhidos através de critérios estandardizados e credíveis (neste momento existem cerca

de 3500 zonas classificadas como IBA pelo mundo inteiro). E não podemos esquecer que há menos de 50 anos (mais concretamente em 1963) R. L. Riguez, quando veio realizar uma estadia cinegética em Portugal para avaliar o potencial do país esteve nesta zona, onde abateu uma abetarda (revista *Diana*, Janeiro. 1963, n.º 170). A partir deste momento a espécie entrou em regressão acentuada, tendo-se verificado o maior número de exemplares abatidos na década de setenta do século passado.

Com a entrada em vigor da Lei n.º 30/86 de 27. Agosto que possibilitou a criação de zonas de caça associativas e turísticas (as zonas de caça municipais só surgiram mais recentemente) e após cerca de vinte anos passados sobre a criação dessas referidas zonas de caça (que serviram para recuperar as espécies sedentárias mais caçadas como a perdiz vermelha (*Allectoris rufa*), a lebre (*Lepus capensis*) e o coelho (*Orytolagus cuniculus*) poderia esperar-se uma maior recuperação da abetarda, mas a diminuição da cultura cerealífera fruto da PAC (política agrícola comum), não o tem permitido.

No já referido maior núcleo da espécie em Portugal (zona de Castro Verde), a evolução tem sido muito acentuada, uma vez que a Zona de Protecção Especial (ZPE) tinha um efectivo de 400 animais em 1997 e neste momento estima-se que tenha cerca de 1200. Segundo a responsável da Liga para a Protecção da Natureza para as herdades incluídas nesta zona, "...este aumento da população deve-se à gestão rigorosa na ZPE, que instituiu regras rígidas para o cultivo de cereais e promoveu a melhoria do habitat desta ave"¹.

Regressando agora para a zona Campo Maior - Vila Fernando, onde poderíamos aguardar expectantes o aumento da população desta bela ave, uma nova e gravíssima ameaça surge

1 "O sucesso da abetarda", in National Geographic (Portugal), edição n.º 91, Outubro.2008.

no horizonte próximo. A provável construção da unidade petroquímica de Balboa refinaria de crudes pesados que, a ser construída, se irá localizar num afluente do rio Guadiana perto da localidade de Los Santos de Maimona, a escassos 80 km da fronteira portuguesa e da referida zona Campo Maior - Vila Fernando.

Sabemos que nesta região os ventos dominantes durante o período Primavera/Verão vêm de leste. Por isso esta refinaria (o projecto data de 2004 e a decisão final para autorizar a sua construção será tomada durante este ano de 2009), os ventos como dizíamos carregados de substâncias altamente poluentes como as PM 10 (matéria particulada, poeiras (amianto, fuligem, chumbo) ou gotas líquidas (H₂SO₄, PCB, dioxina) em suspensão no ar, com diâmetros compreendidos entre 0,01 µm e 100 µm), monóxido de carbono, dióxido de enxofre, dióxido de azoto, ozono, metano e mais alguns metais pesados, (para além da provável contaminação dos recursos hídricos

tanto os subterrâneos como os superficiais) poderão pôr em risco a sobrevivência da abetarda na referida zona.

BIBLIOGRAFIA

GALVÃO, Henrique, CRUZ, Freitas e MONTÊS, António. *A caça no Império Português*, ed. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 1949.

GOODERS, John. *Guia de campo das aves de Portugal e da Europa*, ed. Temas e Debates-Actividades Editoriais, Ld.^a, Lisboa, 2003.

HUERTA, Alberto y Rodríguez, José Luís. *S.O.S. Por la fauna española - 100 Espécies en peligro de extinción*, ed. Fondo Natural, Madrid, 1988.

PAIS, Miguel Caldeira e CANGARATO, Rogério. *Roteiros com as aves do Alentejo*, ed. CEAI - Centro de Estudos da Avifauna Ibérica, Évora.

Leonildo Mendonça e Costa e a promoção do turismo em Portugal

Elói de Figueiredo Ribeiro



Com a qual são distribuídas todas as tarifas de transporte das linhas ferroviárias

POR CONTRACTOS COM O GOVERNO E AS DIRECÇÕES

ANEXO Nº 1274 - PORTUGAL: 1.º ano 12000; semestre 6000.
HESPAÑIA: 1.º ano 17.000; UNIÓN POSTAL: 1.º ano 18.000. - AFÉRICA e BRASILEL: 1.º ano 180.000. - Avenda: 120.000.

REDACÇÃO - RUA NOVA DA TRINDADE, 48, 1.º - LISBOA

Telephone, 27
End. tel.: OAMIFERRO

1.º do 15.º anno 1 de Janeiro de 1902 Numero 337

Entre os finais do século XIX e o início do século XX, denota-se uma acentuada mudança no movimento turístico. As viagens de lazer que no início do século XVIII apenas se encontravam ao alcance da aristocracia, deixam de ser exclusivas desta classe, passando a abranger cada vez mais estratos populacionais. Um dos factores responsáveis por esta transformação foi o crescimento dos meios de transporte, nomeadamente do caminho-de-ferro, uma vez que possibilitou o transporte de um elevado número de pessoas, a preços acessíveis, a locais cada vez mais distantes.

Portugal não ficou indiferente a este desenvolvimento turístico e a prová-lo estão as edições de revistas em que as viagens esta-

vam presentes, a publicação de relatos e guias de viagem e a criação de instituições promotoras da actividade turística como foram os casos da Sociedade Propaganda de Portugal, fundada em 1906, e da Repartição de Turismo em 1911.

Entre os portugueses que tiveram uma acção importante na promoção do turismo em Portugal destaca-se Leonildo de Mendonça e Costa, quer por ter sido o principal mentor e fundador da *Sociedade Propaganda de Portugal*, tendo sido redactor do seu programa e eleito seu secretário perpétuo, quer pelos inúmeros relatos de viagens que publicou em diversos jornais e revistas, como foi o caso da *Gazeta dos Caminhos de Ferro* de que foi tam-

bém o promotor e director¹, quer pela criação da tarifa P.4 *Viagens circulares em Portugal*, (tarifa ferroviária que tornava mais económicas as viagens turísticas), quer ainda por ser o autor do *Manual do Viajante em Portugal*, elaborado nos moldes dos *Guides* ou do *Baedeker*, publicação que teve várias edições e foi continuada por Carlos de Ornelas.

Mendonça e Costa foi provavelmente o português que na sua época mais viajou no país e no estrangeiro e os relatos das viagens que publicou tinham como objectivo não só descrever o que vira e apreciara, mas também incentivar os seus conterrâneos a realizar viagens semelhantes.

De entre as várias viagens efectuadas por Mendonça e Costa, seleccionamos aqui, como exemplo, aquela que realizou no início do século XX e que o levou ao Oriente.

A VIAGEM AO ORIENTE

*"Viajar com certa assiduidade por muitos países da Europa, produz o efeito que, á maneira do vício, ataca todos os colleccionadores das raridades."*² Viajar seria, para Mendonça e Costa, como um vício, uma doença que ele compara com o "vício" do filatelista que começa por guardar os selos da correspondência que lhe enviam, depois troca selos com os amigos e depois já quer selos do mundo inteiro. Neste caso, primeiro o desejo de viajar até Madrid, depois Paris, depois Londres e nunca este está saciado. Como uma "doença", cujo trata-

mento seria da responsabilidade dos "médicos" especialistas como Cook, Lobin e outros agentes de viagem, e os "hospitais" os comboios expresso e os paquetes.

A viagem ao Oriente ocorreu em 1903 e teve uma duração de quatro meses.

Os meios de transporte utilizados foram o comboio e o barco. O comboio, sempre que existiam linhas-férreas e o barco, nas ligações entre a China e o Japão, bem como nas travessias do lago Baikal.

São diversos os aspectos descritos ao longo das suas viagens: as cidades, os meios de transporte, os hotéis, os habitantes, a paisagem, a história, os costumes, o património edificado e a cultura, entre outros.

Como grande parte da viagem é realizada em comboio, a descrição dos mesmos é constante. *"(...) é um bello trem, composto de três carruagens-leitos com lavatorio em cada dois compartimentos, um salão restaurante e cozinha, e um vagon que se divide em compartimento para bagagens, outro para o motor electrico que produz a corrente para todo o comboio."*³

*"O outro o que a nossa gravura representa é o «Baikal», um colossal back ou ferri-boat construido para transportar todo o comboio, não havendo assim necessidade de trasbordo, (...)"*⁴

Descreve as estações e o seu movimento *"De Karbin para baixo mais se assentua entre a população que vem ás estações assistir á passagem dos trens, o traje chine e o espirito commercial d'aquella gente; mulheres de variados costumes, especialmente mongolicos,*

1 Leonildo de Mendonça e Costa foi também escritor, jornalista, inspector-chefe da Repartição do Tráfego da Companhia Real dos Caminhos de Ferro, foi ainda fundador e director da *Empresa de Anuncios nos Caminhos de Ferro*; colaborador da *Gaceta de los Caminos de Hierro de Madrid*, onde escreveu vários artigos em defesa dos interesses e sobre os caminhos-de-ferro portugueses; e dos jornais *Diário de Noticias*, *Jornal do Comércio e das Colónias* e do *Comércio do Porto* onde era responsável pelas respectivas secções sobre os caminhos-de-ferro.

Em parceria com José Duarte do Amaral fundou o *Guia Oficial dos Caminhos de Ferro*, cuja publicação se iniciou em 1882.

Foi sócio de várias sociedades culturais e científicas como a Associação dos Escritores e Artistas de Madrid, de que foi sócio honorário, e a Sociedade de Geografia de Lisboa. Desempenhou ainda o cargo de Vice-cônsul da Argentina em Lisboa.

2 *Gazeta dos Caminhos de Ferro (GCF)*, n.º 373 de 1. Julho. 1903, p. 349.

3 *GCF*, n.º 378 de 16. Setembro. 1903, p. 318

4 *GCF*, n.º 380 de 16. Outubro. 1903, p. 349

homens e rapazes vendendo todas as bugiarias, gritando sempre pasmando para os passageiros do comboio e fugindo quando nas mãos d'elles veem a machina photographica em que elles suppõem haver feitiço."⁵

Ao longo da viagem passa por cidades de vários países que apresentam uma grande diversidade. Assim, enquanto Yokohama (Japão) "(...) é meio europeia, meio japoneza. A' beira do rio, o bairro europeu, antiga concessão estrangeira, não diverge consideravelmente, no seu aspecto geral, de qualquer cidade do continente europeu."⁶

Em Tcheliabinsk, na Sibéria, "A cidade é como todas as da Siberia, formada por largas ruas, sem calcetamento, com edificios em geral de madeira, e alguns de pedra e cal. As fachadas, muito enfeitadas de rendilhados de madeira, produzem bom effeito."⁷ Em Fuzan, na Coreia, a perspectiva é completamente diferente, "Onde está a cidade? Perguntavam todos, olhando para aquelles montes escavados e aridos, na base dos quaes um grupo de cabanas pardacentas se avistavam. A cidade era isso mesmo!"⁸

Como pretende que o seu relato possa servir como guia de futuros viajantes, Mendonça e Costa faz descrições dos hotéis, dando indicações de grande utilidade para os eventuais utilizadores "Hotéis são muito confortaveis, mas o viajante que se cubra bem, de noite, com o mosquiteiro, porque de contrario terá a cara, no dia seguinte, com a configuração d'um cacho d'uvas.

Ouvi já dizer que Nagoya tem tresentos mil habitantes e trinta milhões de mosquitos. Por

experiencia propria calculo que ha de ter muito mais; cem mosquitos por habitante é pouco."⁹, aqui e ali uma nota de humor para cativar o leitor.

Porque pretende que a sua descrição seja simultaneamente um incentivo à viagem e um guia para essa mesma, Mendonça e Costa indica, por exemplo, monumentos importantes que mereceriam ser visitados "Nos arredores de Pequim ha, sobretudo, que ver os tumulos dos Mings, notavel santuario a um dia de distancia, a cavallo, que é peregrinação obrigada de todos que, pela primeira vez, vão á capital do celeste imperio."¹⁰

"Nagoya é um ponto obrigado de paragem, não só para visitar o notavel castello, com a sua torre de oito andares que aqui vae em gravura"¹¹. Mendonça e Costa utiliza gravuras ou mesmo fotografias que ele próprio tira, para enriquecer as suas crónicas e estimular o desejo de viajar nos seus leitores.

Relativamente aos habitantes dos territórios por onde vai passando, Mendonça e Costa deixa-nos relatos de grande interesse, a que não falta alguma adjectivação bem-humorada e de feição lusa "Os homens vestem todos de cassa branca, calção, especie de camiza e manto, tudo muito largo e muito engommado, agitando-se ao vento. Na cabeça um chapéu afunilado na copa, feito todo de tarlatana preta, fortemente engommada tambem, com largas abas à Mazzantini.

Muito curioso o typo d'estes patuscos, mais ainda pela maneira importante porque andam, meneando os hombros com ademanos de principe de drama de feira."¹²

5 GCF, n.º 383 de 1. Dezembro. 1903, p. 395

6 GCF, n.º 392 de 16. Abril. 1904, p. 134

7 GCF, n.º 379 de 1. Outubro. 1903, p. 334

8 GCF, n.º 401 de 1. Setembro. 1904, p. 278

9 GCF, n.º 397 de 1. Julho. 1904, p. 213

10 GCF, n.º 388 de 16. Fevereiro. 1904, p. 70

11 GCF, n.º 397 de 1. Junho. 1904, p. 213

12 GCF, n.º 401 de 1. Setembro. 1904, p. 278

Embora manifeste a sua admiração por alguns aspectos culturais que encontra no Oriente, muitos dos costumes com que se depara provocam-lhe espanto, repulsa e uma atitude crítica, como é o caso dos exemplos que se seguem: "Pela vida, sim; porque é do que o chinês menos caso faz. Haja quem a compre que não falta quem a venda barata. Succede até que, se um condenado á morte entender-se com o carcereiro, este sem dificuldade, encontra quem se preste a soffrer o garrote no logar do prisioneiro, a troco de uns magros 50 taéis ou um kilo e meio de prata, ou uns 50\$000 réis."¹³, "Nos rios, nas piscinas, os dois sexos promiscuamente despem-se e lavam-se, sem que ninguém repare.

(...) E' que o poder, o sentimento de dever esconder ás vistas a maior parte do corpo não é ali conhecido."¹⁴

É talvez por encontrar uma cultura e um modo de vida tão diverso daquilo a que estava habituado, que o leva a defender que os viajantes antes de iniciarem uma viagem deviam estudar um pouco a história, a cultura e os costumes dos sítios que pretendiam visitar, "Não se pôde, ou, pelo menos, não se deve passar os humbraes da China sem se ter préviamente feito um estudo (...) do que é aquella paiz, dos seus usos, da sua ethnographia, da maneira de viver dos chinezes.

Porque a diferença para os nossos costumes é tão radical, que a nossa ideia não pôde refazer-se, com a rapidez precisa, das surpresas que, a todo o momento se lhe deparam ante aquella povo absolutamente diferente do nosso.

E é talvez a dificuldade de nos entendermos a nós proprios naquelle extraordinário

paiz que explica porque é que os europeos que para lá vão, não podendo amoldar aos seus costumes uma população de 400 milhões de habitantes, de tão diferentes caracteres, mesmo entre si se amoldam elles aos chinezes (...) vivendo á chineza e achando delicioso o que os viajantes, de passagem, acham insuportavel."¹⁵

"Para muitos, ver Macau, Cantão, Hong-Kong e Shanghae é ver a China completa, sem se lembrarem de que o imperio filho do sol é tão grande, as suas cidades principaes tão afastadas, que cada uma de per si constitue um paiz diferente."¹⁶, ao referir-se aos japoneses e à introdução de novos meios de transporte neste país, como é o caso dos grandes comboios que por lá circulam, não pode deixar de dizer "(...) na continuação do viver do Japão vamos apreciando a preocupação d'este povo em tornar tudo pequeno, leve, dobravel, de maneira a poder ser mettido em caixinhas, que ao vêr as grandes locomotivas que rebocam os grandes comboios que percorrem todo o paiz, bem imaginamos quanto pesar o japonês sentirá em não poder dobral-as, empacotal-as de fôrma a guardal-as em qualquer pequenino escrinio de tampa axaroadada."¹⁷, nestas palavras, Mendonça e Costa revela-nos a forma como percepcionou algumas características deste povo, embora afirmasse que "Ao deixar o Japão havia no meu espirito uma impressão um pouco parecida com a que me inspirára á entrada: O que é o Japão?", visto que passara ali um mês e segundo as suas palavras, o seu espirito não ficara esclarecido para responder a essa questão. "Longe de mim ter conhecido o Japão pelos romances de Pierre Loti, especialmente o ultimo tão conhecido por tanta gente

13 GCF, n.º 388 de 16.Fevereiro.1904, p. 70

14 GCF, n.º 391 de 1.Abril.1904, p. 120

15 GCF, n.º 384 de 16.Fevereiro.1903, pp. 410-411

16 GCF, n.º 389 de 1.Março.1904, p. 85

17 GCF, n.º 390 de 16.Março.1904, p. 102



culta.¹⁸ Com estas palavras o autor refere-se à importância de conhecer os locais de forma presencial, em detrimento do conhecimento adquirido através da leitura de romances escritos, por vezes, por autores que nunca estiveram nesses mesmos locais, dando origem a falsas ideias sobre diversos aspectos das sociedades retratadas.

No fim destas suas *Notas de Viagem*, mais precisamente trinta e quatro, uma por publicação, o autor, sobre a viagem ao Oriente, refere a sua duração, número de cidades visitadas e a extensão percorrida em quilómetros.

CONCLUSÕES

Embora o início do século XX seja marcado pelo interesse crescente pela viagem e pelo conhecimento de novas regiões, Mendonça e Costa foi um caso excepcional, pelo número e variedade de viagens que realizou. Como referia um contemporâneo "...*Verdadeiro apaixonado pelo turismo, dedicou uma parte da sua vida a viajar. Percorreu todos os países da Europa (...); o norte da África, a China, o Japão, tendo sido o primeiro português que atravessou a Ásia no Transiberiano e no Mandchuriano; visitou a Terra Santa a As-*

syria; a América do Norte e o México, (...) Tomou parte em quasi todos os Congressos da imprensa bem como nas reuniões do Congresso Internacional dos Caminhos de Ferro. Esteve na Austrália (...) as suas Notas de Viagem, feitas sempre com escrupulosa exactidão, descrevendo os lugares que visitou e os costumes dos povos por uma forma simples e despreziosa mas que revela um fino espirito de observação, não lhe faltando um comentário apropriado e um dito espirituoso a sublinhar cada acidente (...)"¹⁹

Os relatos de viagem que nos deixou são um elemento precioso para se perceber as condições em que no início do século XX se viajava nos diferentes países e para se conhecer as características dos comboios ou das estações.

Os relatos são também uma importante fonte de informação sobre as regiões que Mendonça e Costa visitou e, sobretudo, um "olhar" de um europeu sobre outros continentes e outras culturas.

BIBLIOGRAFIA

MATOS, Ana Cardoso de e RIBEIRO, Elói de Figueiredo. *Da América ao Oriente: as viagens*

¹⁸ GCF, n.º 391 de 1.Abril.1904, p. 120

¹⁹ GCF, n.º 580 de 16.Fevereiro.1912, p. 59

de Mendonça e Costa no início do século XX, actas do Congresso Internacional "Do Brasil a Macau Narrativas de Viagem e Espaços de Diáspora" organizado pelo Centro de Estudos Anglóxicos da Universidade de Lisboa e realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Setembro.2008.

MATOS, Ana Cardoso de e SANTOS, Maria Luísa F. N. dos. *Os Guias de Turismo e a Emergência do Turismo Contemporâneo em Portu-*

gal (dos finais de século XIX às primeiras décadas do século XX), in *Scripta Nova*, Vol. VIII, n.º 167, 15.Junho.2004 [ISSN: 1138-9788].

RIBEIRO, Elói de Figueiredo, "A Gazeta dos Caminhos de Ferro e a Promoção do Turismo em Portugal (1888-1940)", tese de mestrado realizada no âmbito do mestrado de EHE da Universidade de Évora, 2006.

Gazeta dos Caminhos de Ferro de Portugal e Espanha (1888-1971)

Fantasia grátis e imaginação à venda

Carlos Aurélio

1

Há poucos anos, a máquina reprodutiva da imaginação global pôs em desenhos desanimados *Nossa Senhora de Paris*, obra romanceada pela qual Victor Hugo fez de uma cidade um cenário subido a protagonista. Dizemos desanimados porque esses desenhos, ainda que espantosamente perfeitos, chegam a desanimar o leitor entusiasta dos livros de Victor Hugo, e também esvaziam a alma a qualquer das personagens vivas com que o romancista soube fecundar a nossa imaginação, seja a de Jean Valjean, que de presidiário chegou a santo, seja a de Gilliatt, esse herói engendrado na espuma vitoriosa da luta entre mares e céus. Ao caso, Quasímodo mereceria melhor sorte que descer a *Corcunda de Notre-Dame*, pois se no romance a bossa das costas não lhe impede o peito amoroso pela cigana Esmeralda, no próprio título dos desenhos da Disney a catedral parisiense, passando de actriz a atributo, fica tolhida do voo largo que a leve à veneração genuinamente religiosa. Dito em tese de teorema, os desenhos animados pela TV animam muito mal a imaginação e limitam-se a mexer com a fantasia sensível, imprimem na alma uma imagem exterior, feita e fabricada, anulando a expressão pessoal que emana do poder da palavra. A actual decadência verbal em todos os graus escolares, do infantil ao universitário, alia a falta de leitura com o excesso de desenhos animados e culmina no recurso exaustivo a onomatopeias, corolário que poupa demonstração.

Mal começa o Livro V do romance, Vitor Hugo faz dizer ao lascivo arcediogo Cláudio Frollo uma frase enigmática, enquanto este,

com a mão direita pega num livro e, com a esquerda, distende gesto largo até à Catedral de Nossa Senhora de Paris: «isto acabará com aquilo», o livro impresso destruirá o edifício, a Imprensa irá acabar com a Arquitectura, tese que o autor demonstrará com fulgor apologético nas páginas seguintes. Lido no original a frase dispara, fulminante: «*ceci tuera cela*». Como se vê, isto não vemos no filme da Disney, sendo assunto actualíssimo, que é o de se saber como difere a expressão artística para activar ou matar a imaginação humana. Na vida vulgar e corrente não existe em nós o vazio de imagens: onde estão umas não podem estar outras. Em pleno século XIX Victor Hugo profetizou portanto através de uma personagem do século XV, dizendo da decadência da arquitectura que, à época, era pouco mais que revivalista. Claro que no século XXI continua a haver arquitectura, mas é bom que a possamos aquilatar pelo denso simbolismo do Gótico e pelo hieratismo sóbrio que ainda hoje descobrimos na Nossa Senhora de Paris, em Chartres ou em Alcobaça. A arquitectura contemporânea esvaece em meros truques tecnológicos ao jeito de escultura abstracta, ou então, decaí ao pretender arranhar-os-céus enquanto afasta o homem do chão e da natureza.

Ao contrário do que nos querem fazer crer, não é a luta de classes marxista ou a economia capitalista que fazem mover o mundo. A humanidade é sempre movida pelas ideias, mesmo quando a ideia é não as ter, ou então, por essa outra que quer pôr a luta económica como centro da roda universal. E também é certo que, desde há muito, a Imprensa de que falava Victor

Hugo tenha vindo a ser substituída pelo poder da TV. Resultado: na família que desaparece e na vida social que se pulveriza, tudo concorre para a anulação do poder da palavra, para a dementação geral. A Filosofia aceita entreter-se com as migalhas que sobram da Ciência como se as hipóteses e os teoremas das leis naturais não pudessem ser diferentemente pensados. As ideias escasseiam ou morrem na uniformização, a Política subalterniza-se, a tecnologia dita banalidades e, ao homem comum, disputam-lhe os abutres as imagens que às catadupas lhe inoculam. Sendo raríssimos os que pensam, a grande luta no mundo não é pois a da luta de classes, mas a que incide sobre o domínio da imaginação. Esta inclui aquela.

Entre as sensações do corpo e a intangível inteligência pura, entre o mundo sensível e os arquétipos inteligíveis, há uma alma que sofre, a do homem que deambula escravizado, acorrentado no fundo obscuro da Caverna de Platão, preso às imagens sensitivas que, às ocultas, o mundo da relatividade opinativa lhe faz passar atrás das costas. Menorizado nas palavras, amputado no pensamento, algo ou alguém lhe estimula essas imagens pela destreza de prodígios técnicos, através de uma panóplia de fantasias exteriores. A fantasia nasce da mera imaginação sensitiva, é excrescência e resíduo das sensações que, pela alma, não foram depuradas pela atenção, pelo exercício da inteligência não justificaram a razão de o homem ter a cabeça levantada e os olhos capazes de avistarem os céus. O étimo fala por *ú*: *fantasia* é coisa de fogo-fátuo, elucubrações sobre fantasmas residuais, consequência de quem nunca se aventurou verdadeiramente a imaginar.

2

«Se a razão é, efectivamente, o que distingue e separa a humanidade da animalidade, a

imaginação é o factor divinizante» - eis uma frase esquecida de um filósofo português propositalmente esquecido, Álvaro Ribeiro, e que aparece precisamente na abertura do capítulo *A Imaginação* na sua obra maior, *A Razão Animada*¹. Quando nos demitimos de pensar, quando também desistimos de imaginar, ficamos presos nos rudimentos da razão prática que, por utilitária, pouco mais movimenta que o resultado dos sentidos, esquematiza apenas volições numa espécie de desenhos animados entre emissores e receptores. Exercida sem mais, anula o vasto mundo interior da alma, fabrica um mundo onde a fantasmagoria febril impera. Razão prática é já dizer muito, pois há nesta um mínimo pensável, mais vale exprimi-la *por fantasia sensitiva*, reduzida que fica ao sensível.

No vértice oposto pode a imaginação aceder ao mundo do espírito e aí será criadora, porque fecundada pelo poder verbal. Dizemos verbal aduzindo a Verbo, tomando por ele a porta para a razão teórica ou contemplativa que a liberdade, a intuição e a inteligência bem podem ter a graça de despertar. Toda a sensação pode, se decantada pela atenção inteligente subir a emoção superior, toda a experiência pode ser estética para se transmutar em metafísica, numa escala ou numa escada em degraus de palavras e de silêncios, numa evolução do egocentrismo físico e animal até à fraternidade sublime, lugar de convívio do espírito amoroso entre os seres. Tudo tem alma, até as ideias. Nessa rarefacção de montanha em que o ar é frio e lúcido, longe do sentimentalismo quente e húmido que os pântanos exalam, abrem-se portas à *imaginação criadora*, factor divinizante que aproxima o homem do Criador. Medianeira entre a fantasia sensitiva dos baixios e a imaginação criadora quase alpina, lampeja aqui e ali a razão estética, capaz de fazer eclodir a *imaginação animada*, designemo-la assim. A imaginação animada activa-se naquele que

1 RIBEIRO, Álvaro. *A Razão Animada*, reedição da Imprensa Nacional - Casa da Moeda, com postfácio de Joaquim Domingues, Lisboa, 2009, p. 187.

inicia o caminho da purga sensorial, enquanto se entrega à sobriedade de meditar as teses superiores que outros já contemplaram. Apontando ao alto treina-se o olhar, apura-se a alma, dá-se pelo poderoso silêncio do Mistério. Esta é a razão porque as religiões ensinam a combater os vícios pelo exercício das virtudes. No fundo, tudo começa nas *nossas* imagens porque nelas habita a nossa alma, dentro delas vivemos, toda a acção reclama imaginação seja como meta ou como rescaldo e assim se pretende exercitar a imaginação animada. Faz falta imaginar "bem" para se bater à porta do Reino. É aí que são decisivos os símbolos, postos nesse vazio de silêncio aberto pela purga, símbolos dos quais se avistam e ocultam as paisagens de neblina que escudam a santa teoria, lugar do espírito de onde emana a graça das ideias puras.

Nos símbolos se centra a grande luta pelo domínio imaginativo que conduz a humanidade corrente, símbolos que são sementes vivas nas almas humanas. Os símbolos não são desenhos ou esquemas, não são alegorias ou bonecos, ou melhor, passam a sê-los se não tivermos mais nada. A vida simbólica activa-se continuamente com o sangue etéreo da nossa imaginação. «*Ceci tuera cela*» - eis a evidência que Victor Hugo pôs no seu romance, um belo livro impresso que ajudou a acabar com a arquitetura simbólica. Falamos pois dos vastos horizontes da alma, apetece dizer, do domínio do Império do Meio, dando por símbolo a grandeza de territórios orientais onde nasce o sol da subtil deambulação das imagens que nos movem e nas quais nos movemos. Os sonhos, os sonhos enquanto dormimos, são uma das evidências do exercício da imaginação animada e que, aliás, sempre assinalam o real estado anímico que nos move ou tolhe.

Cada época é a sua imaginação. A actual era cosmonáutica mostrou-nos a Terra como

uma esfera azul a vogar no espaço, na qual um poeta bem poderá ver uma bola de sabão sideral soprada pela imaginação dos deuses; mas é mais provável que o frenesim do futebol faça descer a mesma esfera até aos verdes relvados, o que é mais realista já que tudo sacralizamos no altar desportivo. Se em tradução quase literal por futebol disséssemos o espectáculo do pontapé, logo veríamos onde estacionou a nossa fantasia sensitiva.

Não nos desviemos. Tudo tem alma e tudo pode mudar, se activarmos a percepção do mundo como viva e convergente sociedade de mónadas ao modo do *Criacionismo*² de Leonardo Coimbra: tudo é alma em busca de correspondências, desde os minerais ao mundo vegetal e animal; no humano e no angélico, nos elementos e nos princípios, tudo converge em escala hierárquica até ao Espírito criador. Nada está isolado, tudo vem e vai para o uno, tudo são seres que se não perdem no homogéneo, antes ganham expressão única e multiforme, tudo verte para o Uno. O Universo clama. Nesta ascensão vital, cada percepção física pode ser animada até à experiência estética, domínio da alma de onde se activa e invoca a razão teórica. A intuição virá. A imaginação animada medeia e labora até às emoções depuradas, útero ou antecâmara da imaginação criadora, acaso se dê a hierogamia entre alma e espírito. É deste género de fecundação que emergem as obras maiores de poetas e de criadores, de místicos até, pois todo o místico não pode deixar de ser o poeta abismado no silêncio que o divino lhe impôs.

Mas não nos desviemos. «*Ceci tuera cela*» - a TV matará a Imprensa.

3

A imaginação criadora é propícia a lançar as almas livres na mais bela das orações: a convergência das mónadas - unidades únicas, reflexos

² COIMBRA, Leonardo. *O Criacionismo (Síntese Filosófica)*, ed. Lello & Irmãos, Vol. I, Porto, 1983.

do todo universal - propõe e clama pela fraternidade das criaturas sustentadas no amor, o fogo criador. Orar é convergir para o alto. Oraram os nautas que Camões fez desembarcar na *Ilha do Amor* enquanto rezava nas estrofes d'*Os Lusíadas*. Os portugueses foram épicos não por chegarem à canela e à pimenta em Calecut, mas por terem buscado as mônadas pela via do amor. Viu assim António Telmo³ e por aqui vislumbramos a realidade imaginativa da Senhora da Saudade na obra de Pascoaes, por exemplo, e até aceitamos que Balzac tenha realmente visto *Eugenia Grandet* em aparição junto à sua escriturinha, enquanto escrevia o romance que dava vida à personagem. E também que Flaubert tivesse que recorrer a que lhe lavassem o estômago em urgência hospitalar, para lhe expurgarem o mesmo veneno "imaginado" com que matou *Madame Bovary*. A imaginação cria realidade de alma, sendo a alma muito mais que energia mental, transcendente à psique deitada e exposta no divã psicanalista. A alma não se reduz a um canto da memória, não se confunde com a consciência. Ela tudo anima e envolve. O que de nós vamos conhecendo é tão só, apenas e sempre, uma tênue *figura* exterior em busca da *forma* eterna que nos faz existir. Temos forma única e somos mônada.

Dito isto, e isto dificilmente pode caber em desenhos desanimados, importa que nos apercebamos da decadência no romance por via da mera fantasia sensitiva. «*Ceci tuera cela*» - a TV matará o Livro, depois de o Livro ter debilitado a Arquitectura.

Titubeiam em lucidez os que optam pela quantidade em desfavor da qualidade e assim não reparam que a Banda Desenhada contraria a essência da *Iluminura* antiga. As imagens que se abrem à luz dos símbolos faiscam na obscuridade dos textos sagrados e, impondo um hieratismo, mantêm o mistério, enquanto a sucessão

desenhada condiciona e paralisa a alma que verdadeiramente deseja ser criativa. Basta que nos lembremos das *Bíblis* em bandas desenhadas para crianças para avaliarmos a desgraça dos estragos. No fundo, continuam as palavras a determinarem a eclosão da liberdade em arte e, possivelmente, as artes plásticas remetem sempre para legendas implícitas. Para subir da percepção pelos sentidos até à emoção pela alma, as palavras serão sempre forças ou virtudes no mundo da relação. Isto é tão evidente quanto poderoso nos filmes de Manoel de Oliveira ou noutros cineastas «simbolistas» como Federico Fellini ou Wim Wenders, e muito mais na pintura medieval. Certa vez Manoel de Oliveira, justificando a um jornal porque filmava tantas vezes a «vida dos ricos», aduziu que o fazia em busca da verdade, pois sendo «ricas» as pessoas que melhor conhecia só a verdade lhe interessava. Manoel de Oliveira quis dizer que prefere filmar a alma humana em vez da moda ideológica. Há quem filme a suposta pobreza à superfície para se fazer aos prémios que os ricos e os bem-pensantes gostam de atribuir. Aliás, o amor pelos pobres não suporta o facilitismo sentimental: dar de comer a um pobre em nossa casa terá o seu valor, mas amá-lo impõe sentar-se com ele à sua própria mesa, junto à sua miséria. Em cinema, o absurdo da acção pela acção no plano físico, resulta na mais cabal inacção de alma. O estilo «sexo e porrada» à moda de Hollywood nasce da fantasia sensitiva, a qual, fazendo descer as personagens a bonecos sem alma, abre depois caminho aos desenhos desanimados. O mesmo em literatura.

Falando em literatura, não resistimos a desmontar a colagem que os escritores de sucesso foram fazendo paulatinamente ao cinema, e até, à televisão. Quando a narrativa literária prescindir dos tropos que lhe são próprios, são as palavras que perdem a braveza pura que as distingue

3 TELMO, António. *O Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões*, Guimarães Editores, 1982.

como fonemas em busca da luz. Tomar palavras por convenções ou simples mensagens é matar-lhes a forma pela figura, secar-lhes a alma, desistir da poesia e do símbolo. Muito do que se escreve cai na sedução da montagem cinematográfica, em clara inversão de potências. Sendo legítimas as relações entre as várias expressões artísticas, a essencialidade do Desenho, por exemplo, há-de sempre precisar da linha, a Pintura, da cor. Vem isto a propósito desse *best-seller* do embuste recente que foi *O Código Da Vinci*. O autor, Dan Brown, movido pelo facilismo contemporâneo que faz da Igreja Católica pele de tambor apetecível para todo o zurzir, urdiu um *thriller* em texto escrito, bem apropriado portanto à sensibilidade das multidões, cujas fantasias são moldadas pela televisão. A eficácia saiu garantida, se bem que literariamente não passe de zero absoluto. E, mesmo quanto a eficácia narrativa, há obstáculos óbvios que aqui rememoramos a esmo: o fresco que está em Milão, *A Última Ceia de Da Vinci*, é dele, de Da Vinci, não foi pintada por Cristo e, seja o que for, é apenas uma interpretação de um artista, não o absoluto da Verdade; e se, nessa pintura é de facto Maria Madalena que está ao lado Jesus, isto congeminado a propósito da sua figura imberbe, então, o que fez o pintor de S. João, o mais jovem dos discípulos? Estando treze à mesa, contando com Madalena, terá portanto faltado um conviva à Última Ceia? Entre os braços de Jesus e de Madalena o escritor americano vê um vazio natural que logo transforma em "V" esotérico, forma e símbolo do Graal e do sexo feminino. Com este critério aplicado a quaisquer duas figuras sentadas a uma mesa, meu Deus!, quantas imagens da arte mundial ocultarão o Graal?! Enfim, cansa expor o óbvio. Aliás, Dan Brown, confessa o seu propósito quando substitui o nome do pintor e de *Mona Lisa* pela frase anagramática do seu enredo: «*O, Draconian devil! Oh, lame saint!*». Com o "O", prévio e invocador, claro!

Literatura corrente (bem distinta da popular) sempre houve e haverá, sem que a imaginação do escol espiritual se tivesse obrigado a segui-la, tal como hoje assistimos. Hoje não há escol que pense. Até as cabeças que exibem as folhas de loureiro do Nobel literário, já talvez imaginem e escrevam ao estilo TV. Mais que triste é aterrador, deixa-nos pregados à terra, pois que nos afastamos de imaginar pelo espirito dos céus. A TV em massa, mesmo a "boa" é sempre má, já que nos compacta a alma emotiva até ao zero da vertigem imagética. A velocidade de cognição mental é sempre superior à da sensibilidade. Com o ritmo assim dessincronizado é impossível decantar percepções, apurar emoções, sublimar a alma no turbilhão voraz das imagens. Esta árvore só pode dar maus frutos, pois que é de sua natureza que tudo se degluta em cascas secas onde já não haja polpa nem sumo. No Cinema há beleza própria, pois sempre nos coloca fisicamente na sala escura que nos remete para a Caverna Platónica, com a dificuldade evidente de o projeccionista não coincidir com a luz solar dos inteligíveis. Acreditamos todavia que a atmosfera cinematográfica está algo defendida a montante, na criatividade do cineasta, enquanto os dejectos do "You Tube" são mera cloaca que escoam a jusante.

Se a voracidade imagética actual praticamente sufoca a *imaginação criadora* dos poetas e, em muito debilita a *imaginação animada* do que resta dos mestres do romance, alimenta, ao invés, a pulverização em *fantasia sensitiva* que o consumismo global trouxe. É difícil que venhamos a ter mais ícones nas artes plásticas como o foram os casos últimos de Picasso ou Dalí. *Guernica*, no dealbar da 2.^a Guerra Mundial, é hoje uma obra iconográfica impossível no movimento do escol cultural ou intelectual, como antes haviam sido Goya ou Leonardo Da Vinci. Já ninguém é capaz de brigar em Florença pelo *David* de Miguel Ângelo ou andar à pateada e

aos gritos em Veneza por causa das óperas de Verdi. Só nos restam *hooligans* em hordas que a TV fabrica e vomita, agora que fizemos globalmente do globo terrestre um emblema ao nível do pontapé. A fantasia, que tem tanto de iníquo como pouco de inócuo, nasce do fascínio sensitivo pela "arte" publicitária, pelos painéis a cintilarem néon, pelo comércio de hipermercados que tudo vende, dos legumes aos preservativos, da cultura à religião *new age*. É por isso que a fantasia vai sendo grátis, enquanto a imaginação mesmo à venda, não há quem a possa comprar. Desde os anos 50 que assim é quase em exclusivo, mal a América depôs na prateleira da História essa Europa de alguma imaginação animada, a que ainda sobrava da *rive gauche* parisiense. De lá para cá desde há muito que entrámos, através das séries serigráficas de Andy Warhol, no mundo consumista da repetição artística, mecânica e mental e, pior ainda, na clonagem sentimental maciça. Escasseiam as almas para a obra-prima, rareia a vida como fruição única.

Seria possível e significativo perceber tudo isto bastando recorrer a símbolos publicitários, vê-los como catalisadores quase exclusivos da imaginação ocidental nos últimos sessenta anos, logo após a 2.ª Guerra Mundial. "Adeus" artes plásticas, mesmo a arquitectura ou a poesia, por elas nada passou de essencial de molde a insuflar imaginação à escala global, como era antes realizado pela arte religiosa erudita, pela arte popular também. Tudo o que vemos é "arte" via TV, a *pop* em massa da população sem povo, agora com a Internet associada. As próprias expressões artísticas ao vivo estão muitas vezes contaminadas pela forma televisiva e aqui bate o ponto. O real é a realidade da TV. Daria esse estudo um outro texto mais expositivo para cobrir o percurso de iconolatria comercial dos anos 50, desde o optimismo meloso, encorpado na boa voz de Frank Sinatra, à adolescência mimada e quase fútil de Marilyn

Monroe; ou da década de 60, em seu delírio *hippie* ainda que sério e radical, contudo facilmente deglutido em sua ingenuidade juvenil posta a render no mercado de acções; ou dos anos 70 de gente jovem, quase trintona, tão amargurada em rispidez musical metalizada, tão fruste em seu anarquismo bombista, tão anestesiada na ressaca revolucionária dos *Amigos de Alex*. Enfim, poderíamos assinalar emblematicamente para cada uma das três décadas, não uma obra-prima artística relevante, antes qualquer logotipo significativo extraído das parangonas publicitárias.

Por exemplo, nos últimos trinta anos, há mesmo três imagens de marca que são três metáforas estéticas na catalisação imaginária global, cada uma delas mais poderosa que qualquer expressão ou obra artística. Referimo-nos concretamente à *Coca-Cola* como emblema nevrálgico para os anos 80, à *Benetton* para a década de 90 e ao *C.S.I.* para a actualidade, desde 2000. As três significam em si mesmas, ícones de um determinado estilo de vida, atitudes comportamentais, três indicado-



res do vazio que enche a humanidade.

Coca-Cola sempre houve desde que há mundo publicitário e desde que trocaram o Menino Jesus pelo Pai Natal, esse velho negociante enchumado a branco e vermelho, capaz de vender refrigerantes de Verão no auge do Inverno. Foi todavia na década de 80 e após guerra fratricida com a *Pepsi* que a marca ganharia domínio global. Culminou na queda do Muro em Berlim o qual, diga-se, levou para les-te o devaneio capitalista e trouxe, em troca, o marxismo ideológico para as elites dominantes a ocidente. Quando um muro cai tudo se aplaia em ambos os lados. Nestes anos 80 dominava um "espírito" *Coca-Cola* na atmosfera do mundo, a fantasia global coincidia com as imagens publicitárias de jovens a saltarem e a correrem no areal ardente das praias, engalfinhados atrás de risinhos supostamente felizes e sensuais. Uma geração rica, rasca e optimista, desinibida, muito fresca, "muito *Coca-Cola*"! O sonho imaginário do planeta cabia inteiro num cartaz saído de um frigorífico, gotinhas refrescantes agarradas à pele dos corpos e dos copos, as latinhas e as garrafas a dessedentarem a humanidade sedenta de consumo. Abriam-se as portas do paraíso, automáticas e livres à entrada de cada hipermercado, tudo saboreado a crédito e a dinheiro de plástico; ao mesmo tempo era o surf e a ginástica aeróbica, tudo à superfície e à tona da vida; eram os *yuppies* fanatizados em dinheiro e Bolsas, os desportos radicais para quem já não sabe que as raízes precisam de substrato vital; depois foi a sida, aterradora e terrível, a lembrar que há sempre a escuridão de um túnel no fim da estrada sensível e sombria em que transformámos a vida. «*Ceci tuera cela*» - *sic transit gloria mundi*.

Quando o ocidente americanizado entrou na década de 90, já estava quarentão sem ter amadurecido, grisalho sem perceber as coisas simples, desperdiçado, mimado, sem a desco-

berta genuína de uma nova puerícia capaz de rejuvenescer. Bastaria ter sentido o poder magnífico de uma brisa no rosto, a candura do sol, a fraternidade a sério.



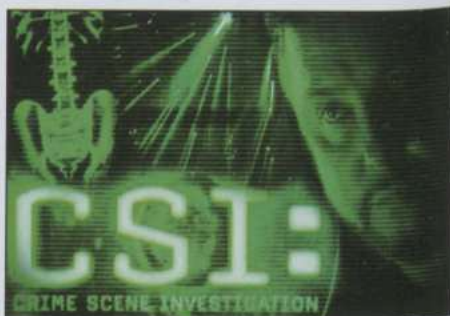
Mas não foi assim. Veio o estilo de vida *Benetton* nos anos 90, pleno no seu falso furor das cores lindas e outonais apropriadas a cinquenta anos nostálgicos, uns porque viveram o Maio de 68, outros porque adorariam ter isso no curriculum. Fomos invadidos pelo "politicamente correcto", sentimental e voluntarista, utópico e estúpido na medida em que as utopias desviam da verdade existencial susceptível de evolução. Bem diz o aforismo que o óptimo é inimigo do bom. A estética *Benetton* montou-se à garupa das imagens do cordeiro inocente a dar marradinhas fraternais no lobo negro, outrora carnívoro, nos cartazes do padre, a preto, a beijar a freira de branco, nos três corações de músculo e sangue em três cores que anulam raças, nos beijos *gays* e no ruído da música techno, tudo em exhibições de rua como se fossem feras dentro de jaulas em passeio contraditório no meio da selva mental. Tudo muito estridente no conteúdo, muito melíflu na forma, tudo *Benetton*, naquelas imagens da farda militar ensanguentada em realismo trazido da Bósnia, no homem, qual "Cristo", agonizante entre lágrimas genuínas da sua família, num calvário que afinal serve para vender roupas com as cores da sida e da morte. A mul-

tidão aí vai como rebanho à tosquia, conduzida por "bons" sentimentos sociais, enfim... estamos no mundo das *united colors of money!*

A estética *Benetton* é a ditadura lamecha e sentimental do mundo exibicionista que proibe a intimidade e impede, portanto, o verdadeiro amor, que é sempre subtil e íntimo para ser alto e fundo. Trata-se de uma vulgar estesia para sexo em massa, voyeurismo em que uma poílga humana na TV pode descer a palco de *Big Brother*, em que esgares faciais fingem harmonia musical pelo *Karaoke*, em que o *striptease* no masculino estupidifica o que resta de feminino, uma estética que anuncia e promove a era sem os dois géneros, donde, o fim da faísca criadora da arte entre os sexos, incluindo a pro-genitura. O estilo *Benetton* marca o fim dos últimos mitos humanos: o do amor, o da família, o do espírito. A estupidez geral gosta de traduzir os Mitos primordiais por mentiras para fazer passar essa abjecção de tornar o mundo como mera consequência social, fazer dele um espectáculo da multidão onde reine a clonagem sentimental, de almas parecidas e iguais, que é a malvadez suprema da fantasmagoria sensitiva no ataque à imaginação animada. Até aqui, os Mistérios e Mitos primordiais do mundo ainda se projectavam em Ritos religiosos capazes da mediação entre visível e invisível, e os Ritos em imagens de alma sublimavam a imaginação criadora ao alcance dos homens.

A *Coca-Cola* fez tudo "jovem", para depois a *Benetton* moldar essa juventude de tipo "novo" na uniformidade em absoluto, tudo sem fronteiras de categorias de pensamento, sem distinção de conceitos. Ficámos no limiar da estupidez generalizada do relativismo, num mundo sem cores distintas de pensamento, tudo muito *Benetton* neste daltonismo que igualiza o substancialmente diferente.

Por fim, o ano do milénio trouxe a estética CSI, sim, essa dos filmes servidos em cores



fluorescentes a néon, em luz fria de contra-picado que exala das autópsias e da exactidão científica, como se a vida fosse ela própria passível de ser fixada numa *Crime Scene Investigation*. Tudo agora é artifício puro, imagem virtual, seres abjectos em silicone sofisticado e vestidos a negro, cravejados a poros e a pêlos em alta definição de TV digital, tudo na ressaca estética do hiper-realismo americano, como se o mundo fosse um museu de cera gigantesco a derreter sob os holofotes do satanismo. Agora sim, triunfa a *new age* e a espiritualidade mórbida vendida pela internet em CD, "estamos já no lado de lá desse "sobrenatural" que tanto odeia e vampiriza a natureza, nas tatuagens e nos *piercings* que fazem falar os corpos porque as almas já estão mudas, ou tão só, narcotizadas pelo odor subterrâneo. Chegámos ao grau zero da humanização, a um passo da evolução invertida que, pelo darwinismo, nos fará símios através do mimetismo generalizado das imagens planetárias.

Como nos afastámos de Victor Hugo e do seu romance, a *Nossa Senhora de Paris!* A bossa da corcunda de Quasimodo foi-se-nos passando das costas para o peito e por aí nos puxaram a alma. Sem espírito capaz de liberdade nada somos, sem palavras seremos pedras, mas pedras inertes e mudas como não são as da catedral gótica que se levanta em Paris. Ou então, pior ainda, abriremos a boca para nos

saírem apenas sons metálicos, repetidos e clonados, enquanto gesticulamos fingindo que somos gente. «*Ceci a tué cela*» - isto matou aquilo, as imagens virtuais silenciaram as verdadeiras palavras humanas e agora, talvez estejamos a um passo de nos tornarmos tão só

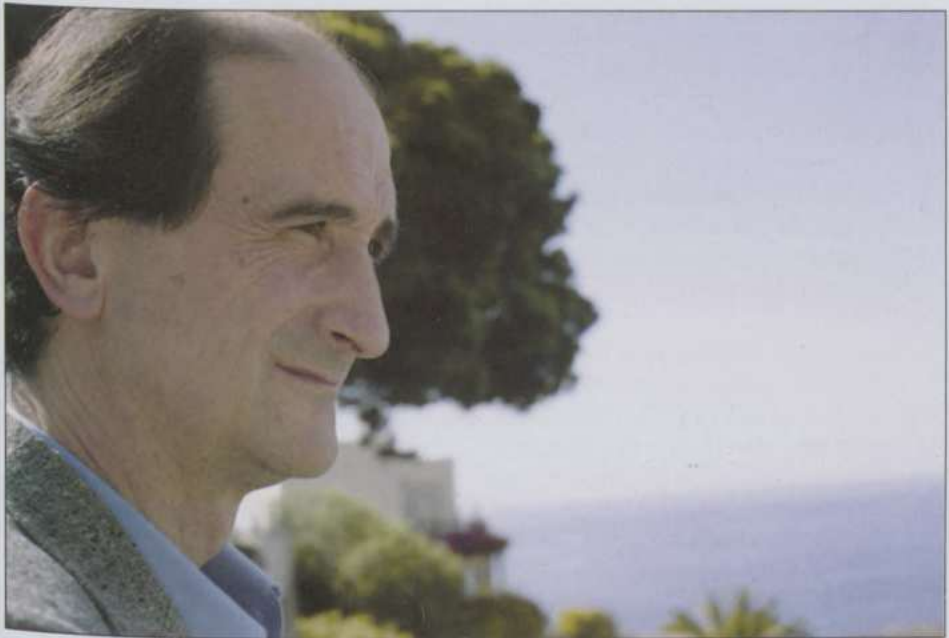
desenhos animados.

E no entanto, ao lado e na penumbra de tudo isto, o espírito vivo do amor que verdadeiramente tudo move assiste-nos e penetra-nos. Só ele é, desde as raízes das ervinhas, desde o alto das estrelas. E só ele será.



La cuestión judía – Entrevista a Fernando Carbonell

Antonio Escudero Ríos (España)



Fernando Carbonell

Nace en Córdoba en 1949.

Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid.

Profesor de la Universidad de la Laguna de 1972 a 1975.

Profesor visitante en la Universidad de Harvard y el M. I. T. (USA) de 1975 a 1977. Estudia con W.V.O. Quine y N. Chomsky.

Profesor de Enseñanza Secundaria en Madrid.

Socio fundador y directivo de *CRUCE. Arte y pensamiento contemporáneos*, de Madrid, asociación cultural alternativa desde 1993.

Entre sus obras y artículos de filosofía y crítica artística figuran:

"¿Qué pensamiento disimula Matilde?", catálogo de la exposición de M. Quejido en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988.

"Proposte etiche all'arte contemporanea", en *Segno*, n.º 202, febrero.1999, Palermo.

"Odio la prensa", en *Inventario*, n.º 9-10, Madrid-Barcelona, 1999.

"Improvvisación, música y pensamiento contemporáneo", en *Doce notas*, n.º 10, Madrid, Diciembre.2002.

Conferencias en las Universidades Menéndez Pelayo de Santander, Complutense de Madrid, Arteleku de San Sebastián, Academia de España en Roma, Galerias *Nuvole* y *Colori di luce*, de Palermo, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, etc.

Clases de canto con Sofía Noel.

AER: *Antonio Machado, un poeta singularmente amado por mí, escribe: Caminante, no hay caminos, se hace camino al andar. Ligando esto con el destino errante del pueblo judío, son su constante peregrinación en busca de una tierra donde asentarse, yo te preguntaría si no te parece contradictorio que un pueblo tan "definido" como el judío se haya constituido sobre caminos hechos al andar, sin fin ni meta precisa, salvo su asentamiento en Israel.*

FC: Sí, es muy contradictorio. Y ahí está su gran valor, su interés, su misterio. Pero no creo en las contradicciones, creo que todas son aparentes. Pues una contradicción exige (significa) su superación. Es una incitación a superarla. Aunque ello costara toda una vida, o toda la historia humana.

Así le pasa a esa contradicción que señalas en el pueblo judío. Es una contradicción enormemente vital, con vitalidad sin fin, probablemente. Porque nace y se realimenta a lo largo de los siglos en la idea con la que el pueblo judío se ha identificado, la idea de eso que no puede nombrarse y yo aquí no lo intentaré... y le llamo "idea", como podría llamarle "soplo" o callarme, o cualquier otra cosa.

El pueblo judío ha rodado por el mundo como una hoja en el viento, como cualquier otro pueblo. Pero él ha mantenido esa identificación, eso es un misterio. ¿Qué tiene ese "soplo" que tanto le ha dado, o recibido, o qué, a los que se han puesto en su corriente?

Pero en esa identificación no sólo ha estado el "soplo", sino también: "la escritura", en general; y un libro en especial. Y ello ha contribuido a dejar en la historia un rastro que, a través, y a pesar, y gracias, a idolatrías, herejías y ateísmos, llega hasta hoy, vivísimo.

La "definición" del pueblo judío nace en "lo indefinible".

¿Sin fin definido, dices en tu pregunta, "salvo su asentamiento en Israel"? Entre las inacaba-

bles contradicciones a las que esa "indefinición" conduce está un compromiso intenso con la vida, las personas, la vida diaria, las cosillas y, entre ellas, la tierra y el paisaje. El judío ha sido ciudadano del mundo y al mismo tiempo ha vivido una tensión física con la tierra, generalmente hacia Tierra Santa, pero también hacia su *stehtl* de Ashkenaz, y sobre todo hacia la *síbdad* de Sefarad.

AER: *Se dice que la Historia comenzó con la Escritura. Teniendo en cuenta que no hay pueblo como el judío que se haya construido sobre las escrituras entendidas como Ley, mandato, ¿serían los profetas hebreos los primeros constructores de la Historia tal como la entendemos: no desde atrás sino hacia adelante, reclamada desde el futuro?*

FC: En esa identificación, junto al "soplo", estaba "la escritura". Sí. El judío quiso ser un pueblo de escritores y lectores. Y hay, ahora, una estremecedora coherencia (no menos misteriosa que la contradicción, que vimos *antes*) en que sea el pueblo que se identificó en todas sus estructuras sociales a ese medio del pensamiento, la escritura, el que pervive, como el más antiguo, desde el principio de la historia, desde su fundación.

Toda su historia, pensamiento e instituciones son proyección de la naturaleza propia de la escritura. Como ésta, guarda su deuda con el habla, el sonido, aliento, las oscuras fuentes de la palabra y el pensamiento, el inconsciente y el sueño. Se moldea en la vida y cuenta lo pasado. Se proyecta al futuro, y se hace proyecto y ley, vida. Y utopía. Mesianismo.

Esta múltiple dimensión vital no sólo está en los profetas canónicos. Está por toda la literatura y cultura judía, tanto hebrea como yídica o sefardí. O en cualquier otro idioma o medio. Está en Kafka. En Spinoza. En el cine... en el humor... No tengo entendido que la Historia "tal como la

entendemos”, la de las Facultades universitarias de Historia, posea toda esa riqueza. Sino que se limita a lo que considera hechos, del pasado y fuentes del presente, contrastadas, en la línea restrictiva en la que también se mantuvo, en el judaísmo, la *Haskalah*, hoy muy superada.

AER: *Parece que el pueblo judío, más que reivindicación del espacio, ha estado siempre buscando el tiempo, en la historia. ¿Es ése también tu parecer?*

FC: Bueno, de ello me hace más consciente tu pregunta.

El compromiso del judío con la vida le lleva a la dimensión temporal, la dinámica. También entre los pueblos de Oriente Medio, por Mesopotamia, se usaba como alabanza suprema la expresión de “Señor del Tiempo”.

Para la cultura católica, y quizá cristiana, es la inmutabilidad una característica esencial de Dios, de un Dios parmenídeo. He sabido que cuando judíos y griegos se encontraron, identificaron más bien a su innombrable, con el devenir, con el fuego heracliteano.

Antes hemos hablado de cómo la escritura ha conformado sus dimensiones en la cultura e historia judías. Y, entre ellas, y quizá sobre todas, la dimensión profética. No entendida como una mera predicción dentro de un tiempo lineal, único, sino, como en alguna Cábala (entre ellas la española), como “inspiración profética”, en el seno de una, llamémosle “dimensión”, diríamos, múltiple, de vivir el tiempo... ya... laberinto de posibilidades. (Esta dimensión plural lleva a que cuando casi nombran lo innombrable, en hebreo, lo hacen en plural).

¿Por eso ha permanecido, ha sobrevivido, el pueblo judío, en el tiempo?

Y ello, como digo, dentro de un compromiso vital. Es decir, no sólo viviendo dimensiones, en abstracto, sino signos, buscando e interpretando signos, del tiempo y de los tiempos.

El mesianismo es una de sus más famosas e influyentes tensiones temporales.

Y, bueno, a lo largo de la historia no siempre dejaron lo mesiánico en un futuro lejano que no nos compromete porque a él nunca se llega. En más de una ocasión tuvieron la valentía de decir: *¡Ahora!* Tanto en su pensamiento religioso como político, en tanto haya alguna diferencia.

AER: *¿No crees que la Historia en el caso de los judíos, más que una Historia basada en el progreso, es una Historia Sagrada, acrónica, de la Divinidad en los hombres, de la Palabra de Dios hecha Escritura, contada una y ora vez?*

FC: Sí. De esa idea partí, al empezar estos paseos reflexivos a los que me invitas: “Soplo” (o “inquietud”, podríamos también llamarlo) y “escritura”. En ellos se hace y deshace la historia judía en su riqueza no lineal (¿diré “rizomática”, con el término de Deleuze? ¿mejor “orgánica”, “viva”?), tanto en el espacio como en el tiempo, recorriendo el mundo, los países, los ascensos y las caídas, atravesando otros pueblos, progresos y regresos, diversos, crónicas e historias, oficiales y clandestinas.

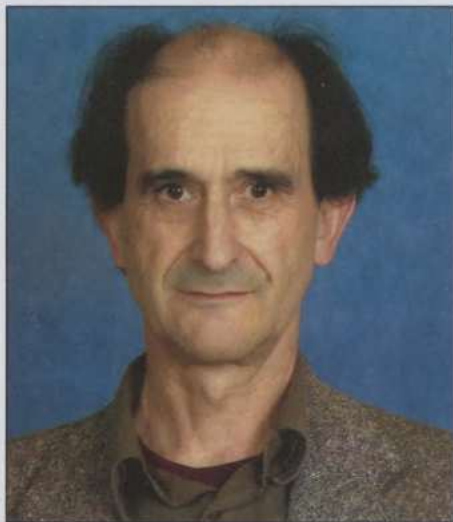
Pero “inquietud” y “escritura”.

Quizá, de entre ellas, sea la inquietud, “sagrada”, la que parece darle su carácter misterioso, acrónico, que la conecta con lo que está más allá de lo civil y terrenal. Pero si es así, no olvidemos que está también la “escritura”, el compromiso con las huellas dejadas en el mundo, en lo civil. La Ley. Por eso no sólo es Historia Sagrada. También puede haber en el pueblo judío Historia Civil, crónica.

¡O crónicas! Pues una Historia Civil Judía, atendida a los hechos, para la que la “inquietud” sea sólo un hecho, aunque bien complejo, que ignorara todo más allá, una Historia así nunca sería una mera Historia lineal basada sólo en la idea de progreso, sino en muchas otras ideas que le dan ese carácter “vivo”, plural, al que antes me referí.

Antonio Escudero Ríos

Y, por cierto ¿es la "inquietud", la "insaciabilidad indefinible" siempre más allá, o es la "escritura", cuál de las dos, es la que, en nuestros días, lleva al pensamiento y cultura judíos (¡oh paradoja de paradojas!) más allá de ser, como ha venido definiéndolo la historiografía oficial, el pueblo inventor, del monoteísmo, ligado en su constitución e historia al monoteísmo (como algunos podrían interpretar muchas de mis consideraciones)? ¿Cuál de las dos es la que lleva a la cultura judía, digo, a alentar y vislumbrar horizontes, y sentir lo sagrado, incluso por los senderos de un ateísmo, o un agnosticismo? No sé. Probablemente, ambas: una indiscriminada "inquietud", siempre en torno al signo.



AER: *¿Cómo se combina la fuerte individualidad judía con el sentimiento de colectividad de ser pueblo?*

FC: Con inteligencia.

Como el judío, yo contestaría, "una y otra vez", como tú dices, con lo mismo: "inquietud" sin fin y "escritura".

El que se identifiquen con una "inquietud" sin nombre, favorece, invita poderosamente a la

individualidad, a la libertad. El que busquen en el pozo indefinible de la "tradicción", donde el individuo debe revivirla desde lo más propio y exclusivo de sí mismo, también. El judío se ha identificado con una unidad tremendamente plural. Ya antes indiqué que uno de los nombres del innombrable horizonte eterno de "inquietud" al que se dirigen está en plural. Podríamos traducirlo, del hebreo, (corrijanme los entendidos) literalmente por "direcciones", "orientaciones", "caminos".

¡Cuántas autoridades han defendido un judaísmo sin dogmas! (¡Pienso ahora en el gran Abraham ben David de Posquière, con el que me he encontrado, en escritos, hace unos días, polemizando con mi paisano y colega Maimónides!).

Y "escritura"...

Ya sólo su primera letra, su signo soberano, la que expresa precisamente la unidad, esa letra Alef, tan rica y compleja, es casi un aspa, una cruz universal, astronómica, desde los cuatro puntos cardinales. Pero no. Tiene una interrupción, una diferencia, justo en el centro. Y está también su larga tradición de interpretación de la sagrada escritura. Hay que decir que sí, que en la sagrada escritura está la pena de muerte, pero que ya desde el siglo II ¿o fue el III? se abolió en la práctica. ¿Fueron los judíos pioneros en eso? Los legisladores interpretaron el imperativo del "no matarás" como más supremamente categórico.

Cuando Marc Chagall vivió en un colectivo estudio de pintores en el París de principios del XX, decía que los italianos cantaban y que los judíos discutían. Dice el refrán que donde hay dos judíos hay tres, o cuatro, opiniones.

La inteligencia y sentido práctico con que las autoridades judías han administrado su cultura para conciliar individuo y colectividad podría analizarse desde puntos de vista más concretos, psicoanalíticos, políticos. Quizá la discusión una más que el acuerdo, la apertura, más que la cerrazón.

Un momento crucial en esa dimensión del judaísmo fue la Diáspora de Babilonia, la primera, en el siglo VI a.C. El judaísmo oficial lamenta esa fecha, pero permítaseme a un gentil seguir el criticismo judío, y disentir. Cuando el judío tuvo que mantener su identidad entre los pueblos diferentes de la tierra, lejos ya del Templo, una nueva dimensión de articulación y flexibilidad de la ley, de relación del individuo y la colectividad, empezaba a crecer y desarrollarse fundamentamente.

En nuestros días, cuando a Elie Wiesel, premio Nobel de la Paz, le plantean, en sus viajes por el mundo, críticas al estado de Israel, responde que eso él sólo lo hace en Israel.

Esa riqueza vital, sin embargo, tiene amargos costes. La Historia judía es fecundísima en críticas internas y apostasias (¿no es el cristianismo una de ellas?). Así son también los numerosos casos de pensamientos, por parte de judíos, claramente antisemitas. Tales pensamientos, si por un lado honran, con su independencia, al judaísmo, y de esa manera lo siguen, yendo hasta contra sí mismos, por otro, en algunos casos, ofuscan su propia visión con la sinrazón y la injusticia.

AER: *Hay una ambivalencia contradictoria con respecto al judío entre las gentes. Por una parte, es un pueblo respetado y admirado. Por otra, existe a veces una actitud de rechazo que se manifiesta en expresiones populares despreciativas. Por ejemplo: perro judío, hacer una judiada, ser un fariseo, etc... ¿Cómo explicas este fenómeno?*

FC: Hay un momento histórico de inflexión entre ambas actitudes: las Cruzadas del siglo XII, en la que el judío pasó de ser un útil organizador y comerciante a ser una competencia a eliminar. (También en ese momento la civilización islámica empezó a abandonar su legado clásico y liberalidad, y a entregarse a la intolerancia).

Es esta una causa del antisemitismo, de tipo economicista. Pero no basta. El antisemitismo es más profundo y de más largo alcance. Creo que hay razones "históricas". Y, digamos, "filosóficas", o "ideológicas".

Decía un filósofo antiguo que dos fuerzas mueven todo: la concordia y la discordia. Hace tiempo que proyecto una Filosofía de la Historia basada en la concordia o algo así, pero la Historiografía reinante basa casi todo en la discordia. Sobre todo, la llamada "Historia Universal", empezada a construirse precisamente desde las Cruzadas y el inicio de la Baja Edad Media, cuando Europa empezó a proyectar su dominación universal.

Según esta Historia, el género humano ha progresado matando al padre. Y, en referencia a ese marco universal, dos colectividades han ido desempeñado el papel de víctimas en ese proceso: los negros africanos, representantes del origen de la humanidad, y los judíos, representantes de la escritura y el origen de la civilización. Y esa conciencia oscura sigue muy viva y operante.

Es triste que el ser humano pensante, gente a veces inteligente, no sea consciente de esas poderosas fuerzas que actúan en él y no se independice de ellas. Y crea y alimente sus propios prejuicios, muchas veces con razonamientos ridículos. Por ejemplo, hay algo que a cierta "izquierda" mundial le impulsa a obtener autocomplacencia, un espectro de progresismo y cura de mala conciencia, a costa de sacrificar al judío de forma racionalmente obscena. Entre las tendencias que definen a la "izquierda" está el progresismo, la abolición de los antiguos regímenes, la liberación de las cadenas del pasado y de la tradición. (Personalmente, de acuerdo). Pero no es difícil que el pueblo conservador de la cultura más antigua de la tierra sin solución de continuidad, el judío, y que además sigue, en muchas de sus instituciones y manifestaciones, promoviendo la civilización,

la ley, la economía, la vida y la convivencia, pase a ocupar el papel de "antiguo régimen a abolir y definitivamente eliminar", dentro de un esquema ideológico mundial, al que las "izquierdas" son tan proclives. El progresismo parece así asegurado con la identificación del enemigo mundial: el judío. Y parece desdeñarse que el progresismo, el criticismo, desde sus mismos orígenes, ha sido promovido por multitud de judíos, e instituciones judías, en el liberalismo, en el socialismo, el anarquismo, en la revolución francesa, en la rusa, etc., en su constante movimiento de reinterpretación de la ley adaptándola a los nuevos tiempos...

Parece que tal tendencia es poderosa, pues, en muchos casos, es asumida hasta por los mismos defensores del judaísmo o del estado de Israel, incluso muchas veces por sus mismas autoridades o representantes, que contestan con complejos, timidamente, o con poca claridad, a lo que es una ola mundial de tergiversación informativa y engaño masivo de los medios de comunicación, con la colaboración pasiva y cotidiana de un público irreflexivo y así estupidizado.

Y especialmente, están los países musulmanes: Hasta que no salgan del imperioso laberinto de la discordia, y, a la vista de su propia historia, no acepten su hermandad con los judíos, y acepten la colaboración que éstos gustosos le prestarían (como de hecho intentan), no tendrán ni paz interna, ni externa, ni progreso. Esa colaboración la hubo en los prodigiosos primeros siglos de expansión del Islam. Y, más tarde, en el imperio turco. El estado de Israel, en lugar de ser el acosado enemigo común, sería el impulsor y organizador de un Oriente Medio de progreso y justicia.

Y también, las radicales contradicciones de la cultura judía, que aquí he comentado, y que alimentan, a veces, la disensión interna, que antes vimos, quizá se proyecten sobre los gentiles, que no se dan cuenta de que, en ocasio-

nes, su crítica antijudía está proporcionada por los propios judíos. Recuerdo el caso de aquel debate teológico medieval en el reino de Aragón entre un judío, Nahmánides, y un cristiano, Pablo Christiani, judío-converso.

AER: *Existe una penetración en lo judío de lo sagrado, incluso en el pensamiento de sus representantes más modernos y racionalistas, como temor de Dios, como acatamiento del mandato divino, como Escritura Sagrada. ¿No ves curiosa esa mezcla de racionalismo crítico y acatamiento de la Voluntad Divina?*

FC: Una de las características del pensamiento actual, digamos, posmoderno, es la imposibilidad de distinguir entre pensamiento racional, o racionalista, filosófico, y pensamiento religioso, entre Filosofía y Teología. Incluso entre Ciencia y Teología. La modernidad se alimentó de una oposición entre ellas. Hoy, no. En ambas disciplinas hay principios y dogmas, razonamientos e intuiciones, conceptos e imágenes, lógica y fe. Hoy no se consideran independientes la Física de Newton de su Teología. El cálculo infinitesimal y los cálculos sefiróticos de Cordovero. Se habla del misticismo del *Tractatus* de Wittgenstein.

Ya el penúltimo misticismo judío, el hasidismo, ese prerromanticismo, lo sintió y lo practicó así.

Lo más señalado del pensamiento del siglo XX, dentro y fuera del judaísmo, ha encontrado lo mítico en la vida diaria; lo sagrado, en la cotidianidad. Es uno de los mensajes, pongamos por caso, del *Ulises*, de Joyce. Que, por cierto, pone de personaje protagonista a un judío.

Y mucho han contribuido los pensadores judíos, desde siempre, y en concreto en los últimos 30 o 40 años, a esta posmodernidad.

No. No puede, por tanto hoy sorprender que toda esa comunidad del pensamiento se encuentre

también, y sobre todo, en el pensamiento judío, que desde sus orígenes ha crecido a partir de una clara conciencia del pensamiento: desde sus interioridades, hundidas en el tiempo remoto, la llamada "tradición", el flujo, por donde pasa el "sople" y llega al sonido, que rompe y abre, el habla presente, la gramática generativa del lenguaje y la escritura, etc., etc., sobre lo cual antes insistí.

Y en todos esos parajes, por donde se aventura el pensamiento, la conciencia y la inconsciencia, late lo desconocido sin límites y el ansia de descubrirlo, la sorpresa ante nuestra ignorancia y el atrevimiento a avanzar y ver en la oscuridad. Es el maravilloso espíritu, humilde y orgulloso, es la "inquietud" frente al abismo, de Job.

Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa – O desenrolar da Mensagem ao longo da História

Confrarias de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa

Maria! Mãe de Deus (em Jesus Cristo), Mãe da Igreja (o Corpo Místico de Cristo que nós somos), Mãe dos Homens (em Cristo e Junto à Cruz), Virgem Maria (fecundada através do próprio Espírito de Deus) e, como nas gestas medievais, a Senhora, a Nossa Senhora! Senhora e Mãe nas nossas Necessidades, Refúgio de nós, pecadores, Auxílio dos Cristãos... Enfim, Senhora da Assunção, Imaculada Conceição...

Sob múltiplas invocações, a mesma Mãe, a mesma Senhora, a mesma Rainha!

Santa Maria aparece-nos como Mãe de Deus, intercessora, mulher de silêncio, que ao longo da vida do seu filho Jesus aparece muito discreta, escondida, mas sempre atenta às necessidades daqueles que a rodeiam. A Sua vida foi um constante abandono de si mesma a Deus. O valor supremo é a vontade de Deus, mesmo quando esta não se apresenta compreensível. E, desse modo, ao viver suspensa da vontade de Deus, vive a vida do próprio Deus.

Se lermos os Evangelhos, nas passagens que falam de Nossa Senhora, a humildade, o silêncio interior, a acção, a confiança que demonstra, são sempre traços marcantes. Nossa Senhora viveu de acordo com os princípios em que acreditava e por isso foi fiel. Os inúmeros movimentos de inspiração Mariana que existem na Igreja, levam-nos a constatar que Maria continua a ser, nos tempos de hoje, modelo e inspiradora.

1. A SENHORA DA CONCEIÇÃO: A IMACULADA CONCEIÇÃO

“Depois, apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol, com a Lua debaixo dos pés e com uma coroa de doze estrelas na cabeça. Estava grávida e gritava com as dores de parto e o tormento de dar à luz.

Apareceu ainda outro sinal no céu: era um grande dragão de fogo com sete cabeças e dez chifres. Sobre as cabeças tinha sete coroas e, com a sua cauda, varreu a terça parte das estrelas do céu e lançou-as à terra. Depois colocou-se diante da mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho quando ele nascesse. Ela deu à luz um filho varão. Ele é que há-de governar todas as nações com ceptro de ferro. Mas o filho foi-lhe arrebatado para junto de Deus e do seu trono. E a mulher fugiu para

o deserto onde Deus lhe preparou um lugar, de modo a não lhe faltar ai o alimento durante mil duzentos e sessenta dias”.

(Apocalipse 12, 1-6)

A interpretação mariológica deste relato bíblico começou a prevalecer a partir do século XII. É nele que se vão inspirar as famosas imagens da “Imaculada”, estátuas ou pinturas que triunfarão na iconografia mariana, com a Lua debaixo dos pés para se chegar à serpente do Génesis, identificada com o dragão do Apocalipse. Tudo isso é colocado sobre um globo terrestre em que se vê Nossa Senhora erguida sobre uma meia-lua, irradiando luz e com o Menino nos braços. Estão a iluminá-la raios de um sol escondido nas suas costas, símbolo divino e messiânico, enquanto as doze estrelas ser-



Imagem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa

vem de auréola ou coroa e representam as doze tribos de Israel e os Apóstolos¹.

A Imaculada Conceição de Maria, a Sua isenção do mal semeado pelo Inimigo na origem da Humanidade e simbolizado na história de Adão e Eva – aquilo que Santo Agostinho definiria como pecado original – foi uma questão debatida durante séculos pela Igreja. Foram opositores nesta luta franciscanos e dominicanos, defensores e contraditores do privilégio da Imaculada Conceição, aliás, ambas as ordens devotíssimas de Nossa Senhora e empenhadas no seu Louvor. Pensava S. Tomás de Aquino, o insigne teólogo: como pode Maria não ter a

sublime Graça de ser Salva por Seu Filho; pois não diz a liturgia da Paixão: ó feliz culpa, que nos valeu tão Grande Salvador?... Ao que os franciscanos respondiam: como pode o Filho de Deus nascer de alguém maculado pelo pecado, por breve (e sem culpa individual) que este fosse? Duns Scoto, o sábio franciscano escocês, vem debater o assunto na Universidade de Paris, aduzindo o argumento que triunfará: Maria é Imaculada desde a sua Concepção pela antecipação da Graça da Vida e Paixão de Seu Filho, é pois a primeira das criaturas a ser salva por Jesus Cristo! Não obstante, e mesmo com a continua devoção do povo cristão a este privilégio de Maria, as discussões teológicas prolongar-se-iam quase até à Definição Dogmática de 1854.

2. O CULTO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO EM PORTUGAL

Ao que se sabe a Festa da Imaculada Conceição foi introduzida em Portugal já em 1320, por D. Raimundo, Bispo de Coimbra; e as crescentes relações de Portugal com Inglaterra, mormente com a vinda de D. Filipa de Lancastre, devem ter avivado o culto à Imaculada Conceição, pois Duns Scoto era igualmente originário das Ilhas Britânicas. A tradição que diz ter vindo a imagem de Inglaterra, poderá estar ligada a estes factos. Nesta tradição Mariana, D. Nuno Álvares Pereira terá mandado vir de Inglaterra uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, imagem gótica que ainda hoje se venera em Vila Viçosa. A imagem de Nossa Senhora ou foi trazida de Inglaterra a pedido do próprio Santo Condestável ou veio por oferta da Casa Real inglesa, da qual aliás, apresenta punções e a data de 1406. No século XV o rei D. Duarte defende a Imaculada Conceição de Maria no "Leal Conselheiro", prova de que

1 SANTOS, SSP, Mário. *Novena a São Nuno o Santo Condestável*, Paulus Editora, 2009.

este era um tema discutido e comentado em Portugal ao tempo de D. Nuno Álvares Pereira. Ainda no século XV, a portuguesa Santa Beatriz da Silva, natural de bem perto de Vila Viçosa (Campo Maior), funda em Espanha a Ordem da Imaculada Conceição.

Tudo isto torna credível a tradição. A chegada da imagem corresponderá doravante a um novo nome e invocação do orago do templo – o de Nossa Senhora da Conceição, ainda que por algum tempo tenha predominado a primitiva designação de Santa Maria ou Nossa Senhora Santa Maria. Afirma a Provisão Régia de 25 de Março de 1646, ser a “Sua Santa Casa da Conceição, sita em Vila Viçosa, (...) a primeira que houve em Espanha desta invocação “

3. O SANTO CONDESTÁVEL E O SANTUÁRIO DE VILA VIÇOSA

Indubitavelmente, Nuno Álvares Pereira, Senhor de Vila Viçosa desde 1385, reedifica a Igreja de Santa Maria do Castelo na segunda década do século XV, precisamente quando Vila Viçosa se tinha tornado o centro da sua actividade militar nas fronteiras e residência de sua mãe, Iria Gonçalves. A *Crónica do Condestável* refere expressamente esta igreja de Santa Maria de Vila Viçosa entre as igrejas edificadas por D. Nuno Álvares Pereira. E, com o patrocínio da nova edificação gótica (substituída no séc. XVI pelo edifício actual), terá então doado a imagem na qual se viria a honrar a Padroeira de Portugal. Como afirmou Frei Manuel Calado, que nasceu em pleno século XVI, “Esta santa Imagem (segundo a comum tradição) trouxe para Vila Viçosa o Conde D. Nuno Álvares Pereira”.

O Condestável – então o comandante geral das tropas do Reino de Portugal – não honra Vila Viçosa apenas pelos feitos militares e patrocínios de obras pias. Não a honra somen-

te por ser raiz da Casa de Bragança (D. Nuno Álvares Pereira casou com D. Leonor Alvim de quem teve três filhos, sobrevivendo apenas a sua filha Beatriz, que viria a casar com D. Afonso, filho ilegítimo de D. João I, primeiro Duque de Bragança).

Honra-a sobretudo por uma vida exemplar que culmina no despojamento dos seus bens terrenos e no ingresso no Convento do Carmo (Lisboa) que ele próprio mandara construir, onde prefere ser um humilde porteiro, mendigando esmolas para alimentar os “seus” pobres de Lisboa, os mesmos que em vida já o chamam Santo Condestável. É este Homem, nascido a 24 de Junho de 1360 e falecido no dia de Todos os Santos de 1431, que o Papa Bento XV beatificou em 23 de Janeiro de 1918 e o Papa Bento XVI canonizou em 26 de Abril de 2009: doravante, será não apenas o Beato Nuno, com culto local, mas São Nuno de Santa Maria, celebrado e invocado em qualquer país do mundo.



D. Nuno Álvares Pereira, o Santo Condestável

4. O CULTO A NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO EM VILA VIÇOSA

Ao contrário do afirmado por muitos eruditos, a devoção a nossa Senhora da Conceição não era apenas apanágio dos nobres de Vila Viçosa ou da Casa Ducal de Bragança, era uma **devoção popular** e, pelo menos, de âmbito regional, estando documentada a existência de peregrinos e esmolas de muitas localidades de dentro e de fora da Arquidiocese de Évora. A devoção popular a Nossa Senhora da Conceição está ligada às graças e milagres que se atribuem à sua intercessão. Afirma Frei Manuel Calado: “obra Deus por ela (a imagem) tantos e tão extraordinários milagres (...); ...andam livros e tratados impressos de seus qualificados milagres”. E Cadornega (séc. XVII): “O querer numerar os milagres que Nosso Senhor obrou por intercessão de Sua Santíssima Mãe seria dificultoso por serem imensos, que bem o testificavam na sua Igreja Velha tantas mortalhas pelas paredes postas, trazendo a muitas pessoas milagrosamente da morte à vida, cabeças, braços e pernas oferecidos por aqueles que sarado tinham de suas enfermidades, com sua divina protecção.” Não admira por isso que a igreja de Nossa Senhora da Conceição fosse local de peregrinação popular antes mesmo de 1646. Refere-se-lhe o Livro das Sentenças (1624): “romaria notável donde ocorre muito concurso de gente de ordinário”. E Cadornega: “E de todos aqueles contornos e vilas circunvizinhas eram continuas as romagens que àquela santa e milagrosa Casa se faziam, continuamente, vindo muita gente enferma de diversos males e irem milagrosamente para seus domicílios.”

5. A PROCLAMAÇÃO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO COMO PADROEIRA DE PORTUGAL

O culto à Imaculada Conceição de Maria desenvolveu-se extraordinariamente em Portu-

gal, ao ponto de, sob o impulso do Rei D. João IV, as Cortes proclamarem Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e de este Rei a coroar como Padroeira e Rainha de Portugal. Esta proclamação aconteceu muitos anos antes de a Igreja definir este dogma de Fé, o que só veio a ocorrer em 8 de Dezembro de 1854, quando, pela Bula “Ineffabilis Deus”, o Papa Pio IX declarou como verdade de fé a Conceição Imaculada da Virgem Maria: “*Por autoridade de Nosso Senhor Jesus Cristo, dos bem-aventurados Apóstolos Pedro e Paulo e nossa, declaramos, pronunciamos e definimos que a doutrina que sustenta que a Santíssima Virgem Maria, no primeiro instante da sua Conceição foi, por graça e privilégio singular de Deus todo-poderoso, e em vista dos merecimentos de Jesus Cristo Salvador do género humano, preservada e isenta de toda a mácula da culpa original, foi revelada por Deus, e como tal deve ser firme e constantemente crida por todos os fiéis*”².

Foi assim o Rei D. João IV, um descendente de D. Nuno Álvares Pereira, quem coroou Padroeira e Rainha de Portugal a Senhora da Conceição do Santuário de Vila Viçosa. Este gesto de humildade materializou-se no facto de, a partir de D. João IV, mais nenhum Rei de Portugal ter usado a coroa na cabeça, para que ficasse claro que a realeza pertenceria para sempre à Imaculada Conceição.

E a *Provisão Régia de 25 de Março de 1646* lida por D. João IV, em Lisboa, na Capela dos Paços da Ribeira e que a seguir se transcreve.

«*Dom João por graça de Deos Rey de Portugal, e dos Algarves daquem e dalém mar em Africa, Senhor de Guine e da Conquista, navegação, e comércio da Ettiopia, Arábia, Pérsia, e da Índia etc. Faço saber aos que esta minha provisão virem que sendo ora restituindo por mercê muito particular de Deos Nosso Senhor, à Coroa destes meos reinos e senhorios de Portugal; considerando que o Senhor Rey Dom Afonso Henriques meu progenitor e promeiro*

2 *Manual do Peregrino de Vila Viçosa*, Março.2002.



Coroação de Nossa Senhora da Conceição pelo Rei D. João IV

Rey deste Reyno, sendo aclamado e levantado por Rey, em reconhecimento de tão grande mercê, de consentimento de seus Vassallos, tomou por especial avogada sua a Virgem Mãe de Deos Senhora nossa, e debaixo de sua Sagrada protecção e amparo, lhe offereceo todos seus sucessores, Reino, e Vassallos com particular tributo em sinal de feudo e Vassalagem; Dezejando eu imitar seu santo zelo, e a singular piedade dos senhores Reys meus predecessores, reconhecendo ainda em muy avantajadas e continuas mercês e beneficios a liberal e poderosa Mãe de Deos nosso Senhor por intercessão da Virgem nossa Senhora da Conceição: Estando ora juntos em Cortes com os três Estados do Reino, lhes fiz propor a obrigação que tinhamos de renovar e continuar esta promessa, e venerar com muito particular affecto, e solemnidade, a festa de Sua immaculada Conceição: e nellas, com parecer de todos, assentamos de tomar por padroeira de nos-

sos Reynos e Senhorios a Santíssima Virgem nossa Senhora da Conceição da Concepção, na forma dos Breves do SANTO PADRE Urbano 8º, obrigandome a haver confirmação da Santa Sé Apostólica, e lhe offereço de novo em meu nome e do Príncipe Dom Theodósio meu sobre todos muito amado e presado filho, e de todos os meus descendentes, sucessores, Reinos, Senhorios, e Vassallos, a sua Santa Caza da Conceição sita em Vila Viçosa, por ser a primeira que houve em Espanha desta invocação, cincoenta cruzados de ouro em cada hum anno em sinal de Tributo e Vassalagem: E da mesma maneira prometemos e juramos com o Príncipe e Estados, de confessar e defender sempre (té dar a vida sendo necessário) que a Virgem Maria Mãe de Deos, foi concebida sem pecado original, tendo respeito a que a Santa Madre Igreja Romana a quem somos obrigados seguir e obedecer, celebra com particular officio e festa, sua Santissima e immaculada



Concepção: salvando porem este juramento no Cazo em que a mesma Santa Igreja resolveu o Contrario, esperando com grande confiança na infinita misericórdia de Deos nosso Senhor, que por meyo desta senhora padroeira e protectora de nossos Reynos e Senhorios, de quem, por honra nossa, nos confessamos, e reconhecemos Vassalos e tributários, nos ampare e defenda de nossos inimigos, com grandes acrescentamentos destes Reinos, para glória de Christo nosso Deos, exaltação da nossa Santa Fee Catholica Romana, conversão das gentes, e redução dos hereges.

Dada nesta nossa Cidade de Lisboa vintainco dias do mês de Março: Baltazar Roiz Coelho a fez anno do nascimento de nosso Senhor Jesu Cristo 1646. P. Vieira da Silva a fez escrever: El Rey».

Para a difusão do culto a Nossa Senhora da Conceição enquanto padroeira de Portugal, em 1654 foram colocados padrões de mármore

escritos em latim em todas as portas das cidades e vilas do reino (em Vila Viçosa, a inscrição foi colocada em cima da porta do Nô). A devoção à Mãe de Deus, sob o título de Imaculada Conceição, continuou e cresceu profundamente na devoção popular, em todo o país.

Associadas à Igreja Matriz do Castelo de Vila Viçosa, existem a “Régia Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa” e a “Confraria dos Escravos de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa”. As Confrarias, detentoras de bens próprios, recebiam esmolas e outras ofertas que aplicavam em esmolas e no culto, contribuindo assim para um melhor apechamento da igreja. Cuidavam do espaço, compravam alfaias religiosas e objectos valiosos para os seus altares, financiavam obras de remodelação e patrocinavam (e patrocinam ainda hoje) festas ao santo que veneravam. A Régia Confraria, a mais antiga, foi fundada no século XIV, e provavelmente colocada ao serviço do santuário por D. Nuno Álvares Pereira, Condestável do Reino de Portugal.

As duas Confrarias dedicadas a Nossa Senhora da Conceição, mereceram sempre o apoio da Casa Real e os seus membros eram também membros da Confraria, muito especialmente a partir de D. João IV.

Em 1699, D. Catarina, filha de D. João IV foi a Vila Viçosa pagar uma promessa feita a Nossa Senhora da Conceição, acção que D. João V repetiu em 1716.

Mais tarde, D. João VI, ausente no Brasil, reconhecendo a protecção eficaz da Padroeira do Reino durante as invasões francesas (napoleónicas), criou a Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. Assim, no Rio de Janeiro, em 6 de Fevereiro de 1818, dia no qual D. João VI foi aclamado no trono do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves criou esta nova Ordem Militar. Pretendia assinalar a obtenção do ceptro, o fim das invasões francesas em Portugal, o culto a Nossa Senhora



Foto Joaquim Saul

Igreja de N.ª Senhora da Conceição, Solar da Padroeira de Portugal

da Conceição, mas também a salvaguarda da Monarquia Portuguesa, em tempos tão conturbados para as coroas europeias. Daí que invocasse a Padroeira de Portugal estabelecida pela dinastia de Bragança no século XVII, da qual era representante legítimo³.

Esta Ordem Militar com sede no Santuário de Vila Viçosa, destinava-se também a zelar de forma particular pelo templo e pelo culto a Nossa Senhora. Na introdução aos estatutos que lhe fo-

ram atribuídos por D. João VI, através do alvará de 10 de Setembro de 1819, o rei declarou ter tomado essa decisão como “testemunho público e permanente de Devoção e Reconhecimento à mesma Senhora por tantos, e tão assinalados Benefícios”⁴ concedidos a Portugal, sobretudo durante a dinastia brigantina.

A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa não sobreviveu à implantação da República, tendo sido extinta por

³ OLIVAL, Fernanda. *Seminário Internacional para el estudio de las Ordenes Militares*, 2002.

⁴ Citado por LAVAJO, Joaquim Chorão Lavajo (Pe.), no artigo “A Imaculada Conceição de Vila Viçosa no contexto eclesial e nacional” – Primeiras Jornadas de História de Vila Viçosa, 25 Junho.2005.

decreto de 15 de Outubro de 1910. Recentemente, foi restabelecida por iniciativa do actual Duque de Bragança.

Como nos refere Maria Teresa Guimarães de Sousa da Câmara⁵, a eleição de Nossa Senhora da Conceição como Padroeira de Portugal foi um evento oportuno para Reis e Rainhas doarem alguns bens pessoais em favor da Virgem Imaculada. Assim sendo, D. Catarina de Bragança, filha de D. João IV e Rainha de Inglaterra, D. Pedro II, D. João V, D. Maria I e ainda a Rainha D. Amélia ofertaram cada um em sua época, magníficas vestes e valiosas alfaias.

Mas as doações feitas à imagem e à Igreja do Castelo de Vila Viçosa, não partiram unicamente da Casa Real. Muitos particulares conduzidos por um impulso generoso também quiseram participar, manifestando assim a sua devoção a Nossa Senhora da Conceição.

6. O SANTUÁRIO, HOJE

O Santuário de Vila Viçosa, também conhecido por "Solar da Padroeira", continua a ser um local de acolhimento de muitos peregrinos, sobretudo no dia da Festa da Imaculada Conceição em 8 de Dezembro. Nele, os Portugueses em geral e os Calipolenses em particular, encontram lugar privilegiado da sua devoção.

Em 14 de Maio de 1982, o Papa João Paulo II foi também peregrino deste Santuário, tendo com este gesto demonstrado bem o carinho especial que devotava a Nossa Senhora da Conceição⁶.

A Mensagem do Santuário de Vila Viçosa é sobretudo a da consagração de Portugal a Nossa Senhora. Reflectir no imenso dom que é para nós, portugueses, estar sob tal protecção.

E confiar... E então orar!

Como é necessário que esta Mensagem chegue a todos os cristãos em Portugal!

Símbolo do culto a Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e ainda hoje cantado, sobretudo em alturas festivas, é também o magnífico Hino escrito pelo poeta António Correia de Oliveira:

Hino de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa

Numa prece d'esp'rança ditosa,
Portugal ajoelha a rezar!
Junto à Virgem de Vila Viçosa
Novas «Côrtes de amor» vem jurar!
CORO
Da gente lusa o pregão,
Ressoa na terra inteira:
- Senhora da Conceição,
Sois a nossa Padroeira.

Com ternura cantemos Maria,
Nesta hora tão grata ao Senhor,
Em que vimos render-lhe à porfiã,
Nossos preitos de fé e de amor!

Terra linda de fé e de glória
O seu lema bendito faz lei!
Sempre foi na romagem da História,
De Maria, este povo, esta Grei!

Desde o Minho florido até Sagres,
Terra verde, que é sua, por bem,
Portugal só lhe deve milagres,
Como nunca os deveu a ninguém!

Dos milagres da excelsa Senhora
Nossa Pátria é inegável Padrão!
Montes-Claros que falem nesta hora,
Ante as «Côrtes Gerais» da Nação!

5 CÂMARA, Maria Teresa Guimarães de Sousa da. in *Callipole*, nº 3/4, 1995-96, artigo "Como se veste a Padroeira de Portugal".

6 Ficou como uma das memórias desta visita papal o busto da autoria de Lagoa Henriques, pouco depois erigido no adro da igreja.

Se Frei Nuno de Santa Maria
Lhe doou pensamento e vontade,
Dom João quarto lhe fez, certo dia,
Juramento de fidelidade.

De Jesus o mais firme soldado
Olhos postos na linda Bandeira,
Surge, enfim, Portugal renovado,
A saudar a imortal Padroeira!

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. Artigo "Servir a dois Senhores: a real confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus estatutos de 1696", *Callipole*, n.º 9, 2001, ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa.

BOTELHO, P^o. Manuel Lopes e DIAS, Mário Simões. *Santa Maria, mãe de Deus, Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa Padroeira de Portugal*, Gráfica de Coimbra, 2000.

CÂMARA, Maria Teresa Guimarães de Sousa da. Artigo "Como se veste a Padroeira de Portugal", *Callipole*, n.º 3/4, 1995-96, ed. Câmara Municipal de Vila Viçosa.

CARVALHO, José. *D. Nuno Álvares Pereira – O Santo Condestável*, Planeta Editora, 2008.

MARQUES, P^o. Fernando. "S. Nuno de Santa Maria", jornal *A Defesa*, Évora, 22. Julho.2009.

OLIVAL, Fernanda. *A Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*, Seminário Internacional para el estudio de las Ordenes Militares, 2002.

OLIVEIRA, P^o. Mário Tavares de. "É urgente recuperar a mensagem de Vila Viçosa", jornal *A Defesa*, Évora, 9. Julho.2008.

SANTOS, Mário, *SSP. Novena a São Nuno, o Santo Condestável*, Paulus Editora, 2009.

SOLEDADE, Maria da. *Nun' Álvares – O Santo Condestável*, ed. Mensageiro do Coração de Jesus, Braga, 1959.

TORRES, António Maria Pinheiro. *Portugal e o dogma da Imaculada Conceição*, Editorial A.O., Braga, Novembro.2005.

Cadernos do Movimento Famílias de Nazaré, "Eis aí a tua Mãe" (Jo. 19, 27), Caderno n.º 14, Rumo à nova evangelização, 1998.

Combatente, Revista da Liga dos Combatentes, Artigo "D. Nuno Álvares Pereira. Combatente, Herói e agora Santo", Edição 348, Junho.2009.

Estatutos das 'Confraria dos Escravos de Nossa Senhora da Conceição' e 'Régia Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa', Dezembro.2002.

Manual do Peregrino de Vila Viçosa, Edição da Régia Confraria e da Confraria dos Escravos de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, Évora, Março.2002.

Manual do Peregrino Português ao Santuário de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, Gráfica Eborense, 1935.

Revista do Clube do Coleccionador, dos CTT-Correios, Artigo "Nossa Senhora da Conceição – Padroeira de Portugal há 350 anos", n.º 3, Set/Out/Nov.1996.

Revista do Clube do Coleccionador, dos CTT-Correios, Artigo "O culto Mariano e o fim de uma Ordem Militar", n.º 4, Dez.2000, Jan/Fev.2001.

II Congresso Nacional Mariano em Évora, II Peregrinação Nacional a Vila Viçosa, Outubro.1946, Gráfica Eborense, 1950.

Tesouros Artísticos de Portugal, Lisboa, ed. Selecções do Reader's Digest, Novembro de 1976



Vila Viçosa de há meio século, em dois artigos do *Diário Popular*¹

Vila Viçosa possui uma história recente extensa, curiosa e diversa, documentada em imensos artigos de jornais e revistas que apenas esperam ser retirados do pó do tempo para de algum modo servirem de orientação para os dias de hoje àqueles que nela vivem, nela trabalham e a dirigem. Afinal, é esse o grande sentido do estudo da História, a sua profunda razão de ser... Só interessa estudar o passado para se poder compreender melhor o presente. E para que essa História se faça, são precisos documentos. Que não apenas aqueles que jazem nos grandes arquivos, mas também os que se encontram plasmados na imprensa, sobre forma de notícias ou crónicas. De há anos a esta parte temos vindo a recolher materiais sobre esta terra (escritos e em imagem), alguns dos quais, os mais interessantes, começamos a divulgar no presente número de *Callipole*. No caso vertente, do extinto vespertino generalista *Diário Popular* que muitas páginas dedicou ao burgo. Com relatos anónimos de factos de que muitos calipolenses foram testemunhas e ainda recordarão – ou de que ouviram falar aos seus ancestrais, como o copista dos textos reproduzidos, na altura com escassos meses de vida... E também um postal ilustrado (anos 40/50) que nos mostra aspectos da vila e uma figura idealizada de mulher local, em pose de ida à fonte.

1. AGOSTO. 1953, P. 9

TRÊS MUSEUS VÃO SER INSTALADOS NO ANTIGO FORTE² DE VILA VIÇOSA

Como no princípio da vila, como sempre, o Paço dos Duques de Bragança continua sendo para Vila Viçosa a razão maior da sua vida. Preciosíssimo de História e de colecções (saliente--se o conjunto de livros raros que pertenceram a D. Manuel II, avaliados em cerca de 100 mil contos, que o conservador do Palácio, sr. dr. João de Figueiredo, guarda carinhosa e ciosamente, a ninguém confiando as suas chaves da grossa porta de madeira e da porta-segreto, de varões de ferro), o Paço Ducal é, como se sabe, administrado pelo Conselho da Fundação que o decreto n.º 23 240, de 21 de Novembro de 1933, instituiu.

No ano seguinte, era criado o Museu do Palácio, que, no entanto, até 1945, pouco interesse tinha como museu organizado. Uma vez empossado o Conselho Administrativo da presidência do sr. dr. António Luís Gomes, Director-Geral da Fazenda Pública, foram iniciados trabalhos de maior alcance. Numerosas salas antigas, divididas, desde o século XVIII, para quartos (o que as diminuía em grandeza e beleza e D. Carlos não tinha proventos com que pudesse meter ombros à tarefa do seu arranjo) têm sido reconstituídas e restauradas, tendo-se, já, gastado várias centenas de milhares de escudos em tal trabalho, que continua.

Instaladas a Biblioteca e o Arquivo em antigas dependências (Repartições da Fazenda, de Arquivo e da Justiça da casa Ducal, desde os séculos XVI e XVII), começou-se, depois, a enriquecer as colecções, de forma verdadeira-

1 Pesquisa e transcrição de Joaquim Saial.

2 Trata-se obviamente do castelo artilheiro renascentista.

mente notável, tendo voltado ao Palácio algumas coisas que lhe pertenciam e que se encontravam em Lisboa para onde tinham seguido depois da implantação da República.

Hoje, peças do maior valor – como a Cruz do Santo Lenho, oferecida pelo Papa Clemente VII a um Embaixador francês que o deixou em Lisboa e para o qual, além de instituir um morgadio, o duque D. Teodósio mandara fazer uma valiosa cruz, depois substituída por outra ainda mais rica, com mais de 6200 pedras, mandada executar por D. João IV, consagrando, assim, o mais importante, autêntico e precioso resto da Cruz existente em Portugal e a propósito do qual o conservador do Museu vai reeditar um estudo acrescentando-lhe novas notas – estão guardadas e expostas como convém.

Ainda também sobre a colecção de raridades bibliográficas de D. Manuel, em que avulta uma Camoniana notável, acrescentamos que, além da vigilância de dois guardas-nocturnos do palácio, que se fazem acompanhar de posantes cães, a livraria e, bem assim, a Cruz do Santo Lenho, está defendida por um sistema de alarme que inutilizará qualquer tentativa de furto. Além daquelas raridades, mais livros de D. Manuel, avaliados em cerca de 50 000 contos, constituem uma biblioteca instalada em parte do rés-do-chão do Palácio.

Além dos trabalhos de restauro artístico em que trabalha o pintor Manuel Bentes, estão, também, a beneficiar de restauro e alargamento os formosos jardins da cerca.

As colecções do paço – que uma crónica de jornal não pode ter a veledade de referir falta uma peça importantíssima, que é o «Tosão de Ouro» do Rei D. Carlos e que, segundo parece, foi mandado para Portugal pela falecida Rainha D. Amélia.

O estojo em que se guardam os dois talheres, de ouro, esmalte e ágata, oferecidos pelos monárquicos portugueses a D. Manuel, quando do seu casamento, e constituído por uma

nau (impropriamente designada caravela) trabalhada em ouro, ágata e lápis-lazúli, valendo mais de mil contos; as colecções de cerâmica compreendendo peças de Talavera e China; a armaria, com peças antiquíssimas, como um mosquete do século XVII – raríssimo em Portugal – e outras provenientes da China e do Japão; a cozinha, raríssima de cobre dos séculos XVII e XVIII; tapeçarias da Flandres, da Pérsia, de Talavera, etc.; quadros célebres, alguns de D. Carlos e de D. Amélia, e de artistas de renome (o de Carlos Reis, figurando o monarca com a sua Casa Militar, tem o pormenor curioso de mostrar, no conjunto, o general Craveiro Lopes, avô do actual Chefe de Estado); os frescos, formosíssimos, das várias salas; azulejos de alto valor – tais são, em rápida nota, muitos dos motivos que fazem do paço um dos pontos de maior afluência de eruditos e curiosos de admirar a sua beleza. Dentro do edifício, são séculos de História, de esplendor e de orgulho pátrio que nos esmagam sob o peso da responsabilidade que nos deixaram. À Fundação, deve-se, ainda, uma grande acção cultural que não pode esquecer-se.

Além das obras em curso no paço dos Duques, refira-se, também, as que, no antigo forte, dentro da cerca do castelo da vila, estão sendo efectuadas pela Fundação. Algumas dependências estão a beneficiar de restauro, a fim de nelas poder instalar-se os Museus da Restauração, Arqueológico e Etnográfico, ao mesmo tempo que, na cerca, sob a orientação técnica do sr. eng.^o Pulido Garcia, se procede ao povoamento de espécies de árvores. No fosso circundante, que está a ser limpo, voltará a haver água, desta vez para encanto dos visitantes, que ali encontrará cisnes, orgulhosos e solenes, ao mesmo tempo que o ambiente e as muralhas estarão cheias do arrulhar doce de pombas e do exótico cacarejar de galinhas de Angola.

No edifício anexo à igreja de Santo Agostinho (Panteão dos Duques de Bragança), pros-



Postal ilustrado da série «Portugal e suas maravilhas»,
edições Geniarte, Lisboa

seguem os trabalhos de restauro, a cargo dos Monumentos Nacionais, para instalação de secções do Seminário Diocesano. Na Igreja de S. Bartolomeu e na do antigo convento da Esperança, vão, ainda, ser levados a cabo trabalhos semelhantes.

3. AGOSTO. 1953, P. 3

INTERESSES REGIONAIS

Vila Viçosa precisa de novas vias de comunicação e de importantes melhoramentos nas que já existem

Elvas, Borba, Terrugem, Vila Viçosa, estrada asfaltada, campos do Alentejo onde cirandam mulheres de saias atadas nos joelhos – formando balão como «vrag» de macedónios ou turcos – e passam homens de «safões» e «pelico» como São Joões vestidos de pele de anho que depois encontramos nos «cafés» das vilas, homens da terra de temperaturas extremas que lembram, nos «safões», vaqueiros do Far-West ou, nos chapéus de copa abatida e aba larga, lavradores da Andaluzia, o Alentejo é isto, estendendo-se, depois, na planura interminável de quase «pampa», queimada de sol ardente, trotada de manadas semi-selvagens e bordejada de varas de porcos gordos como miniaturas de elefantes.

De tempos a tempos, em épocas determinadas como as órbitas dos movimentos dos planetas, o Alentejo é a crise para o trabalhador rural. Há povoações, aldeias, vilas, mais atingidas que outras; conforme a zona é de variedade ou de monoculturas e o desenvolvimento das indústrias locais. Gente desempregada, que se encontra, serena e estática, encostada às paredes, tomando o sol ou olhando o movimento, gente que sofre e já se não queixa, numa indolência árabe que é, também, resistência a inovações.

Vila Viçosa não é, neste aspecto, das terras alentejanas mais atingidas. A indústria de exploração de pedreiras (já tecnicamente bem orientada e com boa produção), a refinação de azeites, a extracção de óleos de bagaço de azeitona (cuja fábrica, a sul da vila, quando o vento é do quadrante sul, enche o povoado de um cheiro acre a drogas de curtimento, como em Guimarães), a moagem de farinhas, a serração e cantaria de mármore, o fabrico de «tacos» de madeira para soalhos, uma fundição de ferro e outras indústrias menores, têm empregado muita mão-de-obra e ajudado a combater o desemprego. Na agricultura, os mesmos problemas de todo o Alentejo, afinal o mesmo – a dificuldade de irrigação das terras. No concelho e nas vizinhas freguesias de Juromenha e Terena (Alandroal) vão tentar-se três interessantes experiências de aproveitamento hidráulico que ao Estado não devem ser indiferentes. A Junta de Colonização Interna não deixará, por certo, de considerar o benefício que representam e, pois, de facilitar a sua execução.

ALGO DO POUCO QUE HÁ E DO MUITO QUE FALTA

O que há e o que falta em Vila Viçosa? Além do que já vimos em crónicas anteriores, anotemos ainda: **urbanização** – Já executada a 1.ª fase, na Avenida de Duarte Pacheco, falta, porém, a realização de trabalhos que orçarão em 1000 contos (iluminação, calcetamento da placa central onde se vêem bancos de mármore que, conquanto caros, dão graça ao sítio, instalações sanitárias e pavimentação); quanto à Praça da República (continuação da Avenida, embora, como dissemos, já ambas devessem formar uma avenida só) a mesma coisa; **iluminação pública** – a corrente, fornecida por uma empresa particular, é contínua e são caras as tarifas, devendo a Câmara, daqui a dois anos

e meio, quando terminar o contrato, fazer tudo para acabar com tais inconvenientes e prejuízos; a iluminação pública, em toda a vila, é deficiente; **abastecimento de água** – insuficiente e de má qualidade, pelo que o Município tem de encarar a sério os trabalhos de novas captações; **estradas municipais** – quase completa a rede, faltando porém – o que constitui grande necessidade local – terminar a ligação à aldeia de S. Romão (sede da freguesia de Cildas, a maior freguesia rural do concelho) com Elvas e iniciar a execução do projecto de ligação de S. Romão com Terrugem para facilidade das comunicações; **edifício dos C. T. T.** – as instalações actuais são velhas e acanhadas, existindo, já desde há anos, um terreno ao fundo da Avenida Duarte Pacheco, destinado a nova sede que, porém, não se sabe quando existirá e a Câmara já assegurou a sua participação nas despesas; **habitação** – continua a crise, apesar da existência de um bairro económico, tornando-se necessário, urgente mesmo, um novo bairro, aliás já prospectado pela Câmara mas ainda não passado de projecto; **mercado** – edifício novo, feito com a preocupação de higiene, com secções para carne e peixe mas, no dizer do próprio presidente do Município, não sendo «carne nem peixe»...; **matadouro** – antigo, a pedir substituto; **cami-**

nho-de-ferro e camionagem – desejada e estudada a ligação por via férrea, com Elvas (mas nada feito) e necessidade de uma ligação, por camioneta, com Lisboa (só há em Borba, a cerca de 4 quilómetros); **escolas** – falta um edifício novo, para o sexo masculino. Bencatel, uma freguesia importante do concelho, onde há bons e grandes jazigos de mármore, continua sem luz eléctrica e a de S. Romão, uma das que mais contribuem para o erário municipal, também não possui luz nem telefone.

Do que se tem feito, cite-se: a arborização, a laranjeiras, da Avenida dos Duques de Bragança, que vai do Terreiro do Paço à entrada do castelo; um edifício escolar para o sexo feminino; o tal mercado, de mármore, ao qual a preocupação da higiene deixou exposto a todas as faltas de higiene; os novos prédios da Caixa de Crédito Agrícola e do Grémio da Lavoura; a urbanização do Terreiro do Paço com a colocação de lindos candeeiros de mármore branco; um amplo e bom lavadouro municipal, compartilhado pelo Estado; e concerto de arruamentos. Junto do castelo, uma empresa particular tem em construção uma nova casa de espectáculos, para cerca de 700 lugares, que substituirá o inestético e velho barracão-cinema existente no Rossio.

OS NOSSOS COLABORADORES

Este espaço está sempre em aberto e portanto em transformação, podendo a qualquer momento ser ampliado e/ou actualizado desde que cheguem a Callipole elementos que o permitam. Lacunas nas biografias, como local e ano de nascimento ou outras, deverão desejavelmente ser completadas pelos autores.

AURÉLIO, Carlos

Vila Viçosa (Portugal), 1956

Licenciado em Artes Plásticas/Pintura, pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Possui o Curso de Gravura da Galeria Diferença, Lisboa (1985), sob orientação de Maria Irene Ribeiro.

É docente do Ensino Secundário.

Realizou as seguintes exposições individuais: Pintura e desenho – **Mortos ou Vivos?** – Seixal (1982); Pintura – **La duda en torno a las vértebras** – Galeria Acuarela, Badajoz (1987); Fotografia – **Cibachrome** – Galeria Diferença, Lisboa e Museu de Évora (1989); Pintura – **Ex Umbra Lux** – Centro de Arte SOCTIP, Lisboa (1990); Desenho – **A Lápis** – Miga's, Terena (1995); Pintura – **O Mapa de Portugal** – Convento de Cristo, Tomar, e Casa de Cultura D. Pedro V, Mafra (1996); Fotografia – **Saudade** – Festival de l'Image, Le Mans, França (1997); Fotografia – **Ó Céus** – Grupo Pró-Évora, Évora; Fotografia – **Ó Céus** – Galeria Municipal Artur Bual, Amadora (1999); Pintura – **Pater Noster** – Instituto Camões, Vigo, Espanha, Forum da Maia, Museu Martins Sarmento, Guimarães, Ponte da Barca, Tondela, Paço de Arcos e Vila Viçosa (2003).

Participou em cerca de duas dezenas de exposições colectivas

É autor de edições em artes gráficas como postais, fotografias, cartazes, brochuras para fins comerciais e para diversos eventos públicos, para além de capas e ilustrações em livros.

Obteve menções honrosas na I Mostra Portuguesa de Artes e Ideias (Lisboa, 1987) e no Prémio Literário Cidade de Almada, com o Romance **Amor e Roma** (1994).

Colaborou com prefácios, artigos e ilustrações em diversas publicações.

Participante, desde 1986, no "Grupo de Estremoz" de Filosofia Portuguesa ligado a António Telmo. Conferencista em colóquios sobre Filosofia (Lisboa, 1996; Alenquer, 1999; Coimbra, 2004; Sesimbra, 2005). Autor de artigos e ilustrações em diversas iniciativas no âmbito da Filosofia Portuguesa, nomeadamente na revista *Teoremas de Filosofia* (Porto).

Co-autor dos seguintes livros: **António Telmo e as Gerações Novas**, ed. Hugin, Lisboa, 2003; **O Pensamento e a Obra de Pinharanda Gomes**, ed. Fundação Lusíada, Lisboa, 2004; **Messianismo Português**, ed. Fundação Lusíada, Lisboa, 2005; **O Pensamento e a Obra de Alfonso Botelho**, ed. Fundação Lusíada, Lisboa, 2005.

Publicou **Mapa Metafísico da Europa**, ed. Fundação Lusíada, Lisboa, 2003, e **Considerando os Filósofos**, ed. Tartaruga, Chaves, 2008.

Colaborador de *Callipole* 14, 15, 16 e 17.

CAMÕES, Catarina

Alandroal (Portugal), ?

Frequentou a Faculdade de Direito de Lisboa; obteve o diploma do IADE, Lisboa.

Ensinou português na Volkshochschule de Munique

Passou depois a dedicar-se ao ensino particular da língua portuguesa bem como às actividades de intérprete, tradutora de alemão para português e gravação e sincronização de textos em português para o ensino e indústria.

Colaboradora de *Callipole* 9, 11, 14 e 17.

CHAPA, Adelino

Vendas Novas (Portugal) 1961

Desde 1978 que vive para a fotografia de forma constante e dedicada.

Os ensinamentos e estímulo directo do mestre Augusto Cabrita enformaram-lhe o percurso de fotógrafo autodidacta. Henri Cartier Bresson, Robert Capa entre outros da Agência Magnum, influenciaram a sua forma de ver o mundo e fomentaram o amor pela reportagem. Sebastião Salgado confirmou-lhe a fotografia como bandeira política e social. Colaborador regular da imprensa regional durante vários anos, no extinto jornal *Gazeta de Palmela*, no *Jornal da Região* ou no *Jornal do Pinhal Novo*, tem, desde 1995, presença constante na maior parte das publicações e exposições da Câmara Municipal de Palmela, assim como em diversas publicações locais e regionais. Enquanto repórter fotográfico da Câmara Municipal de Palmela, entre 1995 e 2007, foi testemunha do pulsar de um dos conceitos que mais mudanças sofreram nas últimas décadas e teve oportunidade de registar muitas delas.

Últimas exposições individuais: "Chapas", Biblioteca Municipal de Palmela, Março.2007 e Biblioteca Municipal de Pinhal Novo, Abril.2007 e "Entre a Sé e S. Vicente", Livraria Fabula Urbis, Lisboa, Março.2007

Fotos suas podem ser vistas em www.bloguite.blogspot.com

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

CRANMER, David

? (Grã-Bretanha), 1954

B.A. Honours in Music pelo Sidney Sussex College, Cambridge; M. Mus. (Musicology) – King's College, Londres; Diploma in Teaching English Overseas and Postgraduate Certificate in Education (ELT) – Universidade de Manchester; Diploma em Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Ph. D. (Music) da Universidade de Londres:

Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Para além de larga produção de textos na área da musicologia, publicou, entre outros, os livros **Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX** (com Manuel Carlos de Brito), Imprensa Nacional, Lisboa e **Musical Openings** (com Clement Laroy), Pilgrims Longman Resource Books Series, Longman, Harlow, 1992
Colaborador de *Callipole* 13 e 17.

FONSECA, Jorge

Póvoa de Varzim (Portugal), 1946

Doutor em Estudos Portugueses (Universidade Nova de Lisboa).

Investigador do IdEP (Instituto de Estudos Portugueses/UNL).

Autor de seis livros de história e de cerca de 60 artigos e comunicações a colóquios e congressos sobre história social. Coordenador de outros dois livros. Organizador de vários colóquios.

Colaborador de *Callipole* 5/6, 10/11, 13 e 17.

GÓMEZ, Maria de Fátima Donoso

Badajoz (Espanha), 1983

É fisioterapeuta no Centro Hospitalar do Baixo Alentejo, exercendo funções na Equipa de Intervenção Precoce de Moura e Barrancos.

Publicou várias poesias em revistas e jornais.

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

GONÇALVES, Maria Manuela

Alhos Vedros (Portugal), 1975

Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

JULIÃO, José Manuel

Vendas Novas (Portugal), ?

Antropólogo e fotógrafo, amador. Ex-técnico superior do Museu da Cidade de Almada, onde trabalhou entre 1988 e 2008, sendo, entre outras coisas, responsável pela criação e organização do seu arquivo fotográfico, bem como pela pós-produção e edição de imagem das exposições do museu e ainda pelo levantamento fotográfico de inúmeras instituições e actividades do concelho.

Membro da "F4 – Associação de Imagem e Cultura", com quem tem vindo a realizar exposições colectivas e individuais de fotografia, nomeadamente:

ImaginArte Almada 2003 e 2006

"Auschwitz, Altar do Mundo", 2006 – Costa de Caparica, Moita, Miranda do Douro

"Graffiti – Arte Urbana", 2007 – Avis

"Em Cacilhas", 2008 – Cacilhas

"Eu contarei a beleza das estátuas", exposição integrada na mostra «Digressões 2008» – Almada

"Semear Salsa ao Reguinho (Hortas Urbanas de Almada – Projecto de Antropologia Visual)", 2008/09 – Cacilhas
"Crónica de Uma Morte Anunciada – Terras da Costa" (Hortas Urbanas de Almada – Projecto de Antropologia Visual), 2009 – Trafaria

"Paisagens Envenenadas" exposição integrada na mostra «Digressões 2009» – Almada

Fotos suas podem ser vistas em www.photomelomaniacs.blogspot.com ou www.the-dear-hunter.blogspot.com
Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

LIZARDO, Joaquim Miguel Palla

Torres Novas (Portugal), 1960

Licenciado em Engenharia Zootécnica, pela Universidade de Évora (ramo científico - tecnológico).

Realizou o curso de Qualificação em Ciências da Educação pela Universidade Aberta.

É docente do 2.º CEB (Ciências da Natureza e Matemática), desde 1990.

Elaborou vários projectos de criação de ZCAs (Zonas de Caça Associativa).

Colaborador do jornal regional *A Barca*.

Acompanhou, durante os anos 80, o processo de registo e catalogação dos ninhos de cegonha branca (*Ciconia ciconia*).

Estudioso das migrações das aves, também investigou o impacto negativo de um troço de estrada nacional sobre as populações de aves de rapina nocturna.

Colaborou na identificação de alguns exemplares que se encontram na Sala das Aves do Castelo de Vila Viçosa.

Colaborador de *Callipole* 16 e 17.

MAÇARICO, Luis Filipe

Évora, (Portugal), 1952

Mestre em Antropologia (Patrimónios e Identidades) pelo Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa.

Técnico Superior da Câmara Municipal de Lisboa.

Poesia: **Da Água e do Vento**, 1991; **Mais Perto da Terra**, 1992; **A Essência**, 1993; **Lisboa, Asas de Água**, 1994; **Os Pastores do Sol**, versão trilingue (português, francês e árabe), 1995; 2.ª ed. Escola Profissional Fundação, 1996; 3.ª ed., 2001; **Íntim(a)ldade**, 1996; **Vagabundo da Luz**, Liga dos Amigos e Junta Freguesia de Alpedrinha, 1997; **O Sabor da Cal**, ed. da Câmara Municipal de Beja, 1997; **Os Peregrinos do Luar**, 1998; **Lisboa, Cais das Palavras**, C. M. de Lisboa/Cultura, 1998; **A Celebração da Terra**, ed. das C. M. de Évora e Montemor-o-Novo, Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Vila e Delegação Regional de Cultura do Alentejo, 1999; **Lisboa, Pegadas de Luz**, C. M. Lisboa/Cultura, 2000; **A Secreta Colina**, C. M. Lisboa/Cultura, 2001; **Caligrafia do Silêncio**, 2004.

Antologias (selecção): **Cadernos Despertar I**, com Eduardo Olimpio e José Carlos Ary dos Santos, Amadora, 1982; **Antologia de Homenagem a Cesário Verde**, C. M. Oeiras, org. Orlando Neves, Oeiras, 1991; **Cântico em Honra de Miguel Torça**, coord. António Arnaut e Rui Mendes, com António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, ed. Fora do Texto, Coimbra, 1996; **Cerejas Poemas de Amor de Autores Portugueses Contemporâneos**, selecção de Gonçalo Salvado, ed. Tágide e C. M. Fundão, 2004; **Vento – Sombra de Vozes / Viento – Sombra de Vocês**, coord. Pedro Salvado e Juan Gonper, Ed. C. M. Fundão/Ceilya, 2004.

Ensaíos (selecção): **A Personalidade Poética do Alentejano**, *Arquivo de Beja*, volume X, série III, Abril 1999, pp. 111-124; **O Alentejo, O Cante e os seus Poetas**, *Arquivo de Beja*, vol. XIII, série III, Abril 2000, pp. 13-36; **A Função Antropológica da Aldraba: Da Origem Simbólica à Morte Funcional**, *Arqueologia Medieval*, n.º 8, Campo Arqueológico de Mértola, Afrontamento, Maio 2003; **Aldrabas e Batentes de Montemor-o-Novo: Um Olhar Antropológico**, *Almansor*, n.º 4, 2.ª série, 2005, Câmara Municipal de Montemor-o-Novo.

Biografia: **Com o Mundo nos Punhos – Elementos para uma biografia de José Santa Camarão**, CML, Lisboa, 2003, resultado da tese de mestrado.

Dirigente associativo voluntário de colectividades, nos mais diversos cargos, entre 1997 e 2006, Membro da Comissão Promotora, Fundador e Presidente da direcção da "Aldraba" – Associação do Espaço e Património Popular (Abril 2005).

Colaborador de *Callipole* 9, 10/11, 12, 14, 15, 16 e 17.

RAMOS, Ana Rita Anão Aurélio

Évora (Portugal), 1979

Fez os estudos do Pré-Escolar ao Secundário em Vila Viçosa. Colaborou no jornal escolar *O CaBULA*, onde assinou, durante todo o ensino secundário, "A Crónica da Terra" e contribuiu também com outros artigos.

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Concluiu em 2003 o Biênio de Formação Educacional pela mesma Faculdade. Em 2007 terminou a Pós-Graduação em Arquivo, Biblioteca e Ciências da Educação – variante Biblioteca pela Universidade de Évora, cujo estágio foi realizado na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

REI, António

Évora (Portugal), 1958

Doutor em História Cultural e das Mentalidades Medievais.

Mestre em História Medieval pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

Licenciado em História pela Universidade de Évora.

Especialista em língua árabe pela Universidade de Tunes I, Tunísia.

Investigador/Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia; exerce a sua actividade profissional principal no Instituto de Estudos Medievais da FCSH da UNL; docente de História da Cultura Medieval e de Língua Árabe na FCH da Universidade do Algarve e Fundação Luis de Molina, Universidade de Évora. Director do Grupo de Estudos da Serra d'Ossa (GEO) (1990-1998); Investigador/Bolseiro PRAXIS XXI (1997-2000); Consultor para a Área Histórico-Cultural da Comunidade Islâmica de Lisboa (2000-2002); Director do Centro de Estudos Luso-Árabes – Silves (2002-...).

Publicou o livro **Pesos e Medidas de Origem Islâmica em Portugal** – Câmara Municipal/Casa da Balança, Évora, 1998.

Tem textos nas revistas *Arqueologia Medieval*, *Ibn Maruán*, *Patrimonia*, *Xarajib* e nos jornais *Diário do Sul* (Évora) e *Brados do Alentejo* (Estremoz).

Colaborador de *Callipole* 7/8, 9, 10/11, 13, 15, 16 e 17.

RIBEIRO, Elói de Figueiredo

Lisboa (Portugal), 1956

Doutorado em História Contemporânea, pela Universidade de Évora.

Mestre em Estudos Históricos Europeus, pela Universidade de Évora.

Licenciado em Ensino de História, pela Universidade de Évora.

Professor dos Ensinos Básico e Secundário.

Tem publicado vários artigos na área da História Contemporânea e apresentado algumas comunicações no âmbito da sua área de especialização.

Colaborador do CIDHEUS – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora.

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

RIOS, Antonio Escudero

Quintana de la Serena, Badajoz (Espanha), 1944

Filho de professores do ensino primário e irmão de Isabel Escudero, professora universitária, escritora e poetisa. Realizou estudos de publicidade, psicologia e documentação. É filósofo e ensaísta.

Reside em Madrid, desde 1960. Editou em *fac-simile* as principais obras de Maimónides, Yehuda Halevi e recentemente, do filósofo judeu nascido em Trancoso, Isaac Cardoso. Em 1995 foi director em Hervas das "Jornadas Extremeñas de Estudos Judaicos – do Candelabro à Azinheira", cujas actas, que organizou, foram editadas em Badajoz em 1996 pela Consejería de Cultura de Extremadura e pela *Revista de Estudios Extremeños*.

É colaborador regular de publicações e revistas judaicas como *Ralces*, *Foro*, *Los Muestras*, *Maguem*, etc., e activo defensor de Israel e do anti-semitismo.

Colaborador de *Callipole* 14 e 17.

ROSADO, Moisés Cayetano

Roca de la Sierra, Badajoz (Espanha), 1951

Licenciado em Geografia e História. Licenciado em Filosofia e Ciências da Educação. Doutor em Geografia e História.

Professor dos ensinos primário e secundário. Professor colaborador da Universidad Nacional de Ensino a Distância (Espanha), da Escuela de Administración Pública de Extremadura e dos Centros de Formação de Professores da Extremadura.

Participou em diversos congressos de História, Literatura, Pedagogia e Ciências Sociais em Espanha, Portugal, França, Cuba e Argentina, sendo actualmente membro do Comité Organizador e do Comité Científico do "Congreso de Estudios Extremeños".

Poeta, com vários livros publicados – entre os quais, **Amaneceres y Otros Poemas de la Raya**, ed. O Pelourinho, Badajoz, 2006 e **Segunda Vuelta** (Antologia Poética, 1968-2008), Colección Vincapervinca, Editora regional de Extremadura, Mérida, 2009). Narrador, com duas novelas e um livro de contos publicados. Ensaísta e investigador, com quase uma dezena de livros editados, destacando-se: **Alquimia: antología de narradores extremeños** – Editora Regional, 1985; **Emigración extremeña durante el desarrollismo español** – UNED, 1990; **Cuba: la boca del caimán** – Servicio de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2000; **Abril 25: el sueño domesticado. Revolución portuguesa de los claveles** – Fundación de Investigaciones Marxistas, 2001; **Un paseo por la raya** – Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 2003; **La tierra devastada – Historia contemporánea en la raya extremeña-alentejana**, ed. O Pelourinho, Badajoz, 2009.

É director do Serviço de Publicações Transfronterizas *O Pelourinho* e da *Revista de Estudios Extremeños*. Colaborador da imprensa periódica, nomeadamente nos diários espanhóis *ABC*, *Hoy*, *El Periódico*... ou no nicaraguense *Nuevo Amanecer*; tem mantido colaborações em diversas publicações alentejanas, como o *Diário do Alentejo*, *Linhas de Elvas* e *Revista Alentejo* (da Casa do Alentejo, Lisboa).

Colaborador de *Callipole* 13, 14, 15, 16 e 17.

SAIAL, Joaquim

Vila Viçosa (Portugal), 1953

Mestre em História da Arte, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Licenciado em Ciências Humanas e Sociais, pela FCSH da UNL.

Licenciado em Serviço Social pelo Instituto Superior de Serviço Social de Lisboa.

Entre 1986 e 2005 foi docente das cadeiras de História da Arte I e II (Arte Portuguesa e Internacional), na Licenciatura em Turismo do Instituto Superior de Novas Profissões, para além de igualmente leccionar, desde 1980, no 2.º e 3.º ciclos do ensino oficial.

Criou a cadeira de "Arte Pública do Século XX" no Mestrado em Arte Contemporânea da Escola das Artes (extensão de Lisboa) da Universidade Católica Portuguesa.

Tem realizado múltiplas actividades ligadas à área em que se especializou, entre as quais se destacam conferências na Universidade de Évora, Universidade Nova de Lisboa, Universidade Internacional para a Terceira Idade, Universidade Portucalense (Porto), Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Facultatea de Psihologie si Stiintificale ale Educatiei – Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic da Universidade Babes-Bolyai, Cluj-Napoca (Roménia), Instituto Politécnico do Porto, Escola de Economia e Gestão da Universidade do Minho, Universidade de Daugavpils (Letónia), Sociedade de Geografia de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (da qual foi bolseiro em 1985-86), e na área da Literatura, no Centro Cultural Português do Mindelo (ilha de São Vicente) e Palácio da Cultura, Praia (ilha de Santiago), Cabo Verde (com patrocínio do Instituto Camões), trabalhos para o Departamento de Documentação e Pesquisa do Centro de Arte Moderna da FCG, ACARTE da FCG, ex-Instituto Português do Património Cultural e Centro Nacional de Cultura, organização das comemorações do primeiro centenário da morte do pintor Henrique Pousão, em Vila Viçosa, e docência de cursos de História da Arte e de Cultura Portuguesa para diversos organismos públicos e privados. Foi consultor e formador do ex-Centro de Formação de Professores Rui Grácio (Seixal). Membro de vários júris de prémios de pintura e literatura. Membro da equipa com base na Universidade do Minho que desenvolveu o projecto apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia "Impacto histórico-económico-urbanístico de estatuária em espaço público. Aplicação a Portugal nos séculos XIX e XX".

Publicou centenas de textos de arte e literatura, sob a forma de livro, em catálogos de exposições de arte e noutras publicações, nomeadamente revistas e jornais. Bibliografia em livro: **Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-40)** – Bertrand Editora, Lisboa, 1991; **Manuel Gamboa. A Arte por Vida**, ed. Câmara Municipal de Lagoa (Algarve), 1998; **Capitania. Romance de S. Vicente de Cabo Verde** (lançado em Portugal e Cabo Verde) – Editorial Notícias, Coleção «Escrito em Português», com patrocínio do Instituto Camões/Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, 2001; **Seixal – Arte Pública**, ed. Câmara Municipal do Seixal, Seixal, 2009. Livros em que colaborou: **Henrique Pousão. 1859-1884 – Textos das Alocuções Proferidas Durante as Comemorações do 1.º Centenário da Morte do Pintor** – II Série dos Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1984; **A Sétima Colina. Roteiro Histórico-Artístico** (coordenação do Professor José-Augusto França), encomenda da Sociedade Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, para o Programa "A 7.ª Colina", roteiro histórico-artístico do percurso urbano Cais do Sodré/Rato, Lisboa, Junho, 1994; **Hein Semke – O Livro da Arvore** – Encomenda do ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.

Tem textos na revista *Artes Plásticas* e nos jornais *Diário de Notícias* (coluna semanal sobre Escultura Pública), *Jornal de Letras*, *O Distrito de Portalegre*, *Expresso das Ilhas*, *Liberal* e *Terra Nova* (destes últimos três, os dois primeiros na cidade da Praia e o terceiro no Mindelo, todos em Cabo Verde), etc. Administra um sítio na Internet, com vários conteúdos, entre os quais se destacam a História, a Arte, Cabo Verde, Vila Viçosa e a revista *Callipole*: www.saial.info

Membro fundador da Fundação Antigo Liceu Gil Eanes (S. Vicente, Cabo Verde), encontra-se neste momento a recolher e a organizar as memórias deste modelar estabelecimento de ensino colonial que serão publicadas cerca de 2012.

Foi director de *Callipole* desde o n.º 12 ao 17 e seu colaborador constante desde o primeiro número.

SALGUEIRO, Tiago

Évora (Portugal), 1975

Mestre em Museologia pela Universidade de Évora.

Licenciado em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Tem colaborado com algumas revistas de grande informação do Alentejo e Extremadura (Espanha).

Desempenha actualmente as funções de Técnico Superior no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, em Vila Viçosa.

Colaborador de *Callipole* 15, 16 e 17.

SILVA, Vítor

Caracas (Venezuela), 1959

Doutor pela Universidade do Porto – sob a orientação do professor e escultor Alberto Carneiro e do prof. e arquitecto Manlio Brusatin – com a dissertação *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do séc. XVII*.

Licenciado em Artes Plásticas, pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

Bolseiro da JNICT, Programa Praxis XXI, 1996-1999. Professor Associado da Faculdade de Arquitectura na Universidade do Porto (FAUP), onde é docente desde 1987.

Bolsa Pós-doutoramento da FCT 2006-2007: *Infância, experiência e História do Desenho: «Esperando o sucesso»* de Henrique Pousão. Tem participado em diversas conferências, colóquios, seminários e exposições. Publica desde 1992 textos sobre a teoria, a prática e o ensino do desenho. É co-editor da Revista *Psiax*.

Comissário da exposição "Esperando o Sucesso. Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão", Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, de 26. Março a 28. Junho, 2009.

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

SOROMENHO, Miguel

? (Portugal), 1963

Mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa.

Licenciado em História (Variante História da Arte), pela mesma universidade.

Técnico Superior do Instituto Português de Museus e do IPPAR (hoje IGESPAR), organismos do Ministério da Cultura, tem desenvolvido investigação na área da História da Arte e da Arquitectura dos séculos XVI a XVIII, com especial incidência nos períodos filipino e barroco, com obras publicadas em Portugal e no estrangeiro

É professor no Mestrado "Práticas Culturais nos Municípios" da Universidade Nova de Lisboa e conferencista convidado em outros Cursos Superiores (ISCTE, Universidade de Coimbra).

Além da actividade científica e lectiva tem-se igualmente dedicado à animação e à divulgação cultural.

Colabora pela primeira vez em *Callipole*.

TORRINHA, Joaquim

Vila Viçosa (Portugal), 1918

Licenciado em Ciências Farmacêuticas pela Faculdade de Farmácia da Universidade do Porto e em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Membro da Sociedade Brasileira de História da Farmácia (S. Paulo, Brasil) e da Real Sociedade Arqueológica Lusitana.

Tem vasta produção de conferências sobre Cerâmica Geral e, em especial, dedicada ao capítulo da Azulejaria, em congressos.

Publicou *A Azulejaria de Vila Viçosa – Évora, 1962 e 1.º Centenário da Farmácia Torrinha (1902-2002)*, ed. de autor, Porto, 2002.

Escreveu longa série de biografias sobre figuras eminentes nascidas em Vila Viçosa que foram lidas na sua maior parte na Rádio Campanário (Vila Viçosa). Tem colaborado em inúmeras revistas, com artigos sobre cerâmica e azulejo.

Co-fundador, membro do Conselho de Redacção e colaborador constante de *Callipole* desde o primeiro número.

TRINDADE, Leolinda

Vila Viçosa (Portugal), ?

Formou-se na actual Escola Superior de Educação de Évora, em 1961, e realizou o Curso Complementar de Acordeon do Instituto Matono. Estudou pintura com o professor Manuel Bentes, com subsídio da Fundação da Casa de Bragança.

Foi organista no Paço Ducal de Vila Viçosa e tem actuado em espectáculos musicais. Realizou diversas exposições de pintura individuais e participou em colectivas.

Tem colaborado em jornais alentejanos.

Já recebeu vários primeiros prémios de poesia, bem como medalhas e menções honrosas.

Publicou **Explendor**, **Enigma**, **Murmúrios**, **Estados d'Alma** (livro oferecido à UNICEF com fins humanitários) e **O Silêncio das Palavras** (editado com o apoio da C. M. de Vila Viçosa), 2007.

Realizou as seguintes exposições individuais de pintura: Salão do Grupo Amigos de Vila Viçosa, 1957; Salão do Café Framar, Vila Viçosa, 1959; Casa Cibele, Elvas, 1964; Sala de exposições do Hotel D. Luis, Elvas, 1987; Cine-Teatro Florbela Espanca, Vila Viçosa, 1993; Sociedade Artis-

tica, Elvas, 1994; Museu Aberto, Monsaraz, 1994; Lisboa Bar, Lisboa, 1995; Lisboa Bar, Lisboa, 1996; Estado Líquido, Lisboa, 1997; Cine-Teatro Florbela Espanca, Vila Viçosa, 1998; Pousada dos Lóios (Évora), 1999; Casa da Cultura de Alvito, 2002/ 03; Pousada D. João IV (Vila Viçosa), 2002; Escola Secundária Pública Hortênsia de Castro (Vila Viçosa), 2004; Solar dos Mascarenhas, (Vila Viçosa), 2008; Casa da Cultura (Redondo), 2008; Casa do Alentejo, 2009.

Colaboradora de *Callipolle* 5/6, 7/8, 9, 10/11, 12, 14, 15, 16 e 17.

14 NORMAS MÍNIMAS DE EDIÇÃO DE ESCRITA PARA PUBLICAÇÃO EM *CALLIPOLE*

Solicita-se vivamente aos colaboradores que cumpram estas normas, de modo que se tornem menos complicados os trabalhos de edição

1 – Os textos para *Callipole* (publicados em disquete, CD-Rom ou enviados por e-mail) entregam-se escritos no sistema Microsoft Word, com a seguinte formatação:

Configuração da página: superior/inferior (2,5 cm); esquerda/direita (3 cm).

Fonte: Times New Roman

Tamanho do tipo de letra do texto: 12

Tamanho do tipo de letra das notas: 10

Parágrafos: 1,25 cm (o padrão do Word).

O espaço entre linhas é simples.

Não há espaços entre parágrafos.

Há dois espaços entre capítulos.

2 – As páginas não são numeradas.

3 – Não há cabeçalho de página nem rodapé (não confundir com *notas de rodapé*).

4 – As notas, *de rodapé de página*, deverão ser reduzidas ao mínimo indispensável.

5 – Com a formatação apontada em 1, os textos não deverão ultrapassar o número de 25 páginas. Em caso de ultrapassagem deste limite, só haverá publicação se o Conselho de Redacção se pronunciar por unanimidade relativamente à mesma.

6 – Devido ao custo elevado que implica a inclusão excessiva de **imagens a cores**, estas em princípio **só terão lugar quando se tratar de fotografias de peças de pintura, escultura (desde que policroma) azulejo, faiança, tapeçaria, cartografia ou similares**, em que o visionamento da cor dos objectos referidos no texto seja determinante para a compreensão do mesmo. Em casos especiais, poderá haver lugar a retratos fotográficos a cores, de pessoas.

Quando tal se verifique necessário, *Callipole* fará a gestão das imagens a cores (reduzindo as suas dimensões, juntando várias na mesma página, retirando algumas, etc.) – pelo que se solicita a compreensão dos autores na escolha contida das mesmas.

7 – Por questões de equilíbrio na relação texto/imagem, **por cada bloco de cinco páginas de texto o autor terá a possibilidade de incluir três imagens**. Por cada fracção de bloco a mais, poderá incluir mais três. Isto é, se por exemplo o artigo tiver seis, sete, oito ou nove páginas, o autor poderá incluir até seis imagens. Excepcionalmente, em função do interesse e raridade do assunto, este número poderá ser aumentado.

8 – Embora possam surgir ou vir indicadas no texto, as imagens deverão ser também entregues em ficheiros separados. Imagens de má qualidade não serão publicadas.

9 – **As indicações bibliográficas devem limitar-se ao essencial** – os artigos de *Callipole* não são teses de mestrado nem de doutoramento... Evitar duplicá-las nas notas de rodapé e em fim de texto e seguir preferencialmente os seguintes modelos:

BASTOS, João Luis. *A Arte Francesa no Século XIX*, Livraria Paisagem, Lisboa, 1972. (sem número de página, bem como nas versões seguintes, para não tornar as notas demasiado confusas e fastidiosas para o leitor).

SARAIVA, Duarte. *História da Cerâmica Portuguesa*, 3 vols., 2.^a ed., Editorial Clássica, Porto, 1985.

SILVA, Cândido e MAIA, Maria Júlia. *Camões*, Publicações Nacionais, Évora, s.d.

10 – **Siglas** não devem levar pontos entre letras. Ex.: BNL (e não B.N.L.)

11 – N.^o (e não N^o), 15.^o (e não 15^o), Sr.^a (e não Sr^a).

12 – **Datas**, quando numerosas, são grafadas como segue: 27.11.2007 ou 27.Novembro.2007.

13 – **Agradecimentos** são feitos imediatamente a seguir ao final do texto e antes da bibliografia.

14 – Os textos para *Callipole* deverão ser redigidos impessoalmente ou na primeira pessoa do plural; na primeira pessoa do singular, apenas em caso de ficção, crónica, entrevista ou poesia.





Quadro Vencedor do V Prémio de Pintura
Henrique Pousão – 2004

Autora: Alexandra Grave

Título do Quadro: "Paisagem"

Ano: 2004

Júri:

Dr. Joaquim Saial

Representante da Câmara Municipal de Vila Viçosa

Dr. Manuel Alfredo Rodrigues Talhinhas

Representante da Assembleia Municipal de Vila Viçosa

Prof. João Miguel Pereira Correia Pais

Representante da Faculdade de Belas Artes de Lisboa



PELOURINHO DE VILA VIÇOSA (Desenho de natural por H. Pousão)



Câmara Municipal de Vila Viçosa
Alto Alentejo - Portugal