

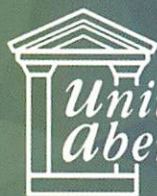
06

# DISCURSOS

II SÉRIE

LÍNGUA, CULTURA E SOCIEDADE

## ESTUDOS DO PATRIMÓNIO



*Universidade  
Aberta*

**DISCURSOS.**  
**Língua, Cultura e Sociedade**

**III SÉRIE, N.º 6**

**ESTUDOS DO  
PATRIMÓNIO**



**Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares**

**Outubro 2005**

**Directora**

Prof. Doutora Maria José Ferro Tavares

**Coordenador deste volume**

Prof. Doutor João Luís Cardoso

**Edição e propriedade:**

UNIVERSIDADE ABERTA

**Execução Técnica:**

EUROPRESS, Editores e Distribuidores de Publicações, Lda.

Depósito legal: 182206/02

ISBN: 972-674-280-3

Outubro 2005

## ÍNDICE

Apresentação .....	5
Visibilidade e invisibilidade do Património Arqueológico: o caso do Bronze Pleno da Estremadura .....	7
<i>João Luís Cardoso</i>	
Recuperação do Património Arquitectónico do Antigo Egipto – O Caso de Abu Simbel .....	29
<i>José das Candeias Sales</i>	
A nostalgia de um património desaparecido Três obras emblemáticas de encomenda régia na Lisboa dos séculos XVII e XVIII .....	67
<i>Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara</i> <i>Teresa Campo Coelho</i>	
O alvará régio de 20 de Agosto de 1721 e D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, o 1º Marquês de Abrantes Uma leitura .....	87
<i>Paulo Oliveira Ramos</i>	
O tecer de um Patrimonium: As recordações de Jacome Ratton sobre as ocorrências do seu tempo, de Maio de 1747 a Setembro de 1810 .....	99
<i>Ana Paula Avelar</i>	
Património e Memória da Nação: a iconografia de Camões .....	121
<i>Maria Isabel João</i>	
“A cidade “interior” de Georges Rodenbach ou a procura do centro perdido” ...	153
<i>Paula Mendes Coelho</i>	

## APRESENTAÇÃO

Neste volume são publicadas as comunicações efectuadas no âmbito das actividades do Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares da Universidade Aberta, no decurso de 2003, a par de outras para aquele efeito preparadas.

Os sete trabalhos ora apresentados evidenciam o interesse da abordagem da temática em apreço – Estudos do Património – segundo perspectiva transdisciplinar, reflectindo, necessariamente, a própria riqueza e diversidade dos conteúdos científicos que, sob aquela designação, podem e devem merecer análise e investigação.

A escolha desta temática, por seu turno, reflecte um dos objectivos recentes, já concretizados, do Departamento de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Aberta: a criação do “Mestrado em Estudos do Património”, cuja primeira edição decorre presentemente, com o êxito esperado.

O presente volume segue a perspectiva já evidenciada nos cinco volumes anteriores, com a selecção de um grande tema sobre o qual se debruçaram vários especialistas, tendo presente a sua própria formação e investigações pessoais.

Neste sentido, o volume, tal como se apresenta, constitui um raro exemplo de abordagem dos temas históricos, trilhando caminhos novos, que são, quase sempre, aqueles que produzem melhores resultados a médio e longo prazo.

Lisboa, 28 de Setembro de 2005

JOÃO LUÍS CARDOSO

# VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE DO PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO: O CASO DO BRONZE PLENO DA ESTREMADURA

João Luís Cardoso\*

## 1. Introdução. Aspectos terminológicos

O clássico faseamento tripartido da Idade do Bronze não se coaduna com a realidade arqueográfica observada no território português. Com efeito, o Bronze Antigo ou Inicial só é separável do Calcolítico Final, correspondente, na citada região, às derradeiras manifestações do “fenómeno” campaniforme (“horizonte” de Montelavar), por critérios pré-definidos, como a acentuação das sepulturas individuais em cista, o aumento da importância das jóias auríferas e das armas (pontas de Palmela, punhais e adagas) e o desaparecimento das cerâmicas campaniformes decoradas, substituídas por formas lisas, as quais, relembre-se, nalgumas regiões do País, quase não chegaram a penetrar, como é o caso do Algarve (CARDOSO, 2002). A realidade material descrita coincide, deste modo, com curto período de transição do Calcolítico para a Idade do Bronze, situável entre cerca de 2300 e 2000 a.C., aproximadamente.

A profusão dos achados desta época configura densa ocupação humana da Baixa Estremadura, contrastando com a pobreza do registo correspondente ao período imediatamente seguinte, o Bronze Pleno (CARDOSO, 1999/2000; CARDOSO, 2004). Este artigo procura discutir as razões de tal situação, a partir da caracterização detalhada das ocorrências até agora dadas a conhecer.

---

\* Universidade Aberta. [arqueolo@univ-ab.pt](mailto:arqueolo@univ-ab.pt)

## **2. O registo arqueológico**

O declínio e conseqüente abandono dos povoados fortificados que, na Baixa Estremadura, atingiram o seu auge no Calcolítico Inicial e Pleno foi sucedido pela multiplicação na paisagem de numeroso conjunto de “casais agrícolas”, de base familiar, ou mesmo de povoados abertos, que dificilmente são localizados no terreno, pela sua falta evidente de visibilidade. Neste aspecto, contrastam com as imponentes estruturas de carácter defensivo suas antecedentes, as quais, cerca do último quartel do 3º. Milénio a.C. se encontravam na maioria dos casos já reduzidas a ruínas, sendo então só esporadicamente ocupadas.

Situados em áreas aplanadas, de encostas suaves ou ainda no alto de pequenas colinas, a presença destes “casais agrícolas” encontra-se, no entanto, denunciada pela ocorrência de abundantes materiais cerâmicos, onde avultam as decorações campaniformes, atestando padrão demográfico disperso mas certamente de densidade assinalável, tal a quantidade de tais sítios e a abundância dos espólios neles recolhidos.

Tal situação tem semelhanças com a verificada no Bronze Final, cerca de dois mil anos depois: com efeito, os numerosos “casais agrícolas” estremehos cartografados até à primeira metade da década de 1970 (MARQUES & ANDRADE, 1974), para já não falar dos identificados ulteriormente, complementados com numerosos povoados de altura, documentam assinalável densidade demográfica, propiciada pela fertilidade e aptidão cerealífera dos solos da região. Como explicar, então, a aparente lacuna, no registo arqueológico, dos povoados do Bronze Pleno, abarcando largo período cronológico de cerca de 750 anos, entre aproximadamente 2000 e 1250 anos a.C., a ponto de os seus vestígios – ao contrário do que se verifica nos períodos imediatamente anterior e ulterior – quase se não encontrarem documentados?

Esta realidade poderá ser o reflexo de uma efectiva quebra demográfica, talvez devida a uma degradação climática, observada no decurso da primeira metade do II milénio a.C. Com efeito, foi observada nessa época, no fértil vale do Guadalquivir, evolução climática no sentido de maior aridez (CARO, 1989), que explicaria o aparente despovoamento da região. Porém, tal razão não pode ser invocada para justificar a situação observada na Baixa Estremadura, porque ainda se não dispõe, para esta última, de qualquer registo paleoclimático que a confirme.

Seja como for, na Baixa Estremadura, apenas um local revelou, até ao presente, uma ocupação de carácter habitacional estratigraficamente isolada, atribuível ao Bronze Pleno: trata-se do povoado de Catujal, Loures. Implantado na extremidade de um esporão, encontra-se limitado de ambos os lados por vales profundamente entalhados, dominando, de cerca de 100 m de altitude, o delta interior do Tejo. O sítio possui, deste modo, invulgares condições naturais de defesa, de onde se descortinam vastos horizontes para Sul. Infelizmente, a estação foi quase totalmente destruída em 1982; os materiais já publicados resultaram de recolhas à superfície e em corte estratigráfico. Ao lado de recipientes de dimensões médias a grandes, destinados ao armazenamento, ocorrem recipientes de menores dimensões, de filiação evidente no Bronze Pleno do Sudoeste, representados, entre outros, por taças de tipo Santa Vitória e vasos (“garrafas”) de colo apertado, com decoração de nervuras verticais no bojo (**Fig. 1**) (CARDOSO, 1994; CARREIRA, 1997). O seu paralelo mais próximo corresponde ao povoado aberto do Pessegueiro, Sines, adjacente à necrópole do Bronze do Sudoeste do mesmo nome (SILVA & SOARES, 1981). Uma data de radiocarbono, efectuada em ossos humanos dali provenientes, deu o resultado, a dois sigma de ICEN – 867 – 1679-1442 a.C., com intersecção na curva de calibração em 1526 a.C. Comparada com esta data, a cronologia obtida para a ocupação do Catujal, sobre ossos de animais domésticos, com recurso à mesma curva de calibração (STUIVER & REIMER, 1993), é mais antiga: ICEN – 843 – 2028-1752 a.C., com intersecção em 1892 a.C. Este resultado indica que o Bronze Pleno regional, correspondente a época em que as cerâmicas campaniformes já não faziam parte dos espólios da região, como se pode concluir pelas características do conjunto cerâmico de Catujal, poderá ter conhecido os seus alvares logo no início do 2º. Milénio a.C.

Assim sendo, o fim do uso de recipientes campaniformes na Estremadura é muito anterior ao verificado no centro interior e norte do País, onde é aceitável uma sobrevivência da produção de vasos campaniformes (incluindo o estilo “marítimo”) ainda no decurso do primeiro quartel do II milénio a.C. (SENNA-MARTINEZ, 1994 a). Outra conclusão a reter é a da maior antiguidade das taças de tipo Santa Vitória, até agora utilizadas como “fóssil director” para a fase mais tardia do Bronze do Sudoeste (o Bronze II do Sudoeste), ou mesmo questionar – o que parece razoável – a separação cultural admitida até ao presente entre o Bronze I e o Bronze II do Sudoeste, com base em aspectos arqueográficos que poderão ser

reflexo, sobretudo, de particularismos e diferenciações de ordem geográfica, aliás bem conhecidos, mais do que de diferentes cronologias.

As evidentes afinidades culturais do povoado do Catujal com o Bronze do Sudoeste, do qual se poderá considerar a sua extensão mais setentrional, têm também expressão em materiais esparsos, que, ao longo dos tempos, foram sendo assinalados na região, objecto de inventariação por K. Spindler (SPINDLER, 1981): merece destaque um vaso de colo estrangulado, com decoração de gomos e “botões” no bojo, eventualmente acompanhado de cerâmicas lisas diversas, oriundo de sepultura aberta junto à muralha do povoado calcolítico de Pedra do Ouro, Alenquer (PAÇO, 1966; LEISNER & SCHUBART, 1966) (**Fig. 2**); uma taça da Lapa do Suão, Bombarral do tipo Santa Vitória (CÔRTEZ *et. al.*, 1972) (**Fig. 3**); e um vaso, tetramamilado, oriundo de pequena lapa natural subjacente ao povoado calcolítico de Rotura, Setúbal (CARREIRA, 1998), muito semelhante a exemplar da necrópole do Monte Novo dos Albardeiros, Reguengos de Monsaraz (**Fig. 4**), da área cultural do Bronze do Sudoeste (GONÇALVES, 1988/1989). Tais materiais constituem expressão de uma realidade cultural que, até à publicação do povoado do Catujal (CARDOSO & CARREIRA, 1993; CARDOSO, 1994; CARREIRA, 1997), não tinha sido devidamente valorizada. Com efeito, estas ocorrências, mais do que intrusões esporádicas, evidenciam uma realidade cultural que ainda se encontra longe de devidamente conhecida.

Também alguns artefactos metálicos, com destaque para os punções losânguicos (*alènes*), presentes em diversas estações estremenhas (**Fig. 5**), são peças de nítida filiação meridional, porém de fabricos locais ou regionais, visto serem ainda produzidos em cobres arsenicais, distintos dos exemplares do Sul da França, que são já de bronze: assim sendo, pode concluir-se que a chegada de novos tipos artefactuais, típicos da Idade do Bronze, antecipou a introdução da respectiva metalurgia (CARREIRA, 1994).

Mercê da sua posição geográfica, esta região encontrava-se simultaneamente exposta aos influxos atlânticos e mediterrâneos. Os últimos encontram-se expressos pelas já mencionadas “alènes”, bem conhecidas no midi francês.

No que respeita aos influxos atlânticos, no imediato seguimento dos que presidiram à difusão dos campaniformes “marítimos” pela fachada atlântica europeia, aqueles encontram-se evidenciados pela alabarda de Baútas, Amadora (SENNA-MARTINEZ, 1994 b), com numerosos paralelos bretões (**Fig. 6**). A sua composição, também de cobre arsenical,

como as “alènes” da Casa da Moura (Óbidos) e do Abrigo Grande das Bocas (Rio Maior), vem ilustrar a manutenção da metalurgia do cobre no Bronze Pleno regional, adaptada a tipos que reflectem o encontro de duas áreas culturais distintas, aspecto que, doravante, constituirá um dos traços mais expressivos e ricos da realidade cultural da região.

As alabardas são artefactos bélicos que surgiram no Bronze Pleno, acompanhando o desenvolvimento das adagas, verificado desde o final do Calcolítico. Os contornos da empunhadura, perfeitamente marcados num dos exemplares mais notáveis destas últimas – a adaga da gruta natural da Redondas, Alcobaça – como se verifica no desenho dela apresentada por M. Vieira Natividade (NATIVIDADE, 1899/1903, Est. XXVI, n.º 220) (**Fig. 7**), afasta a hipótese de se tratar de alabarda. Esta peça muito elegante, de bordos levemente côncavos e marcados por esquadria decorativa, possui, na zona de encabamento, que é convexa, três furos destinados a rebitagem do cabo. Aproxima-se, por este aspecto, da adaga, também de cobre arsenical, proveniente de Óbidos (CARDOSO, 2002, fig. 258), a qual constitui forma intermédia entre aquela e os exemplares campaniformes (**Fig. 8**), cuja fixação ao cabo era assegurada por lingueta.

A adaga da gruta natural das Redondas configura a utilização da cavidade no Bronze Pleno como espaço funerário ou ritual. Com efeito, a utilização de grutas naturais, no Bronze Pleno, era, até há pouco tempo, desconhecida, embora tal fosse indicada pela ocorrência da taça da Lapa do Suão, atrás referida; a esta vieram a somar-se, mais tarde, com base na tipologia, alguns dos materiais cerâmicos exumados em antigas escavações efectuadas na Lapa de Bugalheira (CARREIRA, 1996a), na gruta da nascente do rio Almonda (CARREIRA, 1996b) e no Abrigo Grande das Bocas (CARREIRA, 1994), entre outras.

Merece destaque a gruta da Marmota, Alcanena (GONÇALVES, 1972), onde a associação, referida pelo autor, entre cerâmicas carenadas e ossos humanos com marcas de fogo, os relaciona com rituais sepulcrais, ali então decorridos (a tipologia das cerâmicas é compatível com o Bronze Pleno).

No concernente às práticas funerárias, além daquela evidência, é de referir também a recolhida na Lapa da Furada, gruta sepulcral natural da encosta meridional da Arrábida, perto da povoação de Azóia (Sesimbra). Trata-se da formação de um ossuário, com materiais humanos mais antigos (como provam as datações de radiocarbono efectuadas, que os situam

no Neolítico Final/Calcolítico), oriundos certamente de outra gruta existente nas proximidades, misturados com recipientes cerâmicos cuja tipologia, idêntica à de exemplares oriundos do povoado de Catujal, indica o Bronze Pleno. Deste modo, a remobilização dos referidos restos humanos, efectuada no Bronze Pleno, configura aspecto de carácter funerário até então desconhecido no território português (CARDOSO & CUNHA, 1995).

A tardia introdução da metalurgia do bronze no território português, cerca de meados do II milénio a.C., tem paralelos em outras áreas peninsulares e pode explicar-se, por um lado, pela forte tradição calcolítica regional, caracterizada por uma rica metalurgia do cobre arsenical; por outro, a dificuldade de obtenção do estanho, a partir das minas da Beira Interior e do Norte do País, cujas redes de abastecimento, no início do Bronze Pleno, ainda se não encontrariam devidamente organizadas teria constituído também forte obstáculo à produção de ligas binárias bronzíferas. É provável, contudo, que esta situação estivesse em vias de evoluir rapidamente. Alguns machados planos e escopros, recolhidos no povoado fortificado de Vila Nova de São Pedro, Azambuja (PAÇO, 1955; PAÇO & ARTHUR, 1956) revelaram tratar-se de verdadeiros bronzes a que se somam outros machados, recolhidos em Amaral e no castro da Ota, Alenquer (KALB, 1980) e na gruta natural sepulcral de pequenas dimensões do Correio-Mor, Loures (CARDOSO, 2003), a par de outros provenientes de áreas limítrofes já do outro lado do Tejo (**Fig. 9**). Estes machados que, terminologicamente, se integram no “tipo Bujões / Barcelos”, diferenciam-se dos seus congéneres calcolíticos por possuírem os gumes acentuadamente convexos, formando um estreitamento do talão mais ou menos acentuado, sendo características do Bronze Pleno.

Ainda a propósito da tardia introdução da metalurgia do bronze na Estremadura, tem interesse referir que as características pontas de seta metálicas de espigão, com ou sem barbelas laterais, do Bronze Pleno e Final presentes na região em estudo – povoado fortificado calcolítico do Zambujal, Torres Vedras (SANGMEISTER, SCHUBART & TRINDADE, 1971); gruta funerária da Cova da Moura (SPINDLER, 1981); dólmen do Alto da Toupeira, Loures (LEISNER, 1965); e área urbana de Sintra, rua da Padaria (CARREIRA, 1994) – são, sempre que a composição é conhecida, de cobre (SPINDLER, 1981), tal como as encontradas no Abrigo Grande das Bocas, Rio Maior (CARREIRA, 1994) (**Fig. 10**). Esta situação contrasta com a composição química das peças encontradas nos povoados do Bronze Final do Sul da Beira Interior, nas proximidades dos

quais existe estanho (VILAÇA, 1995). Assim, parece encontrar-se demonstrada uma progressiva utilização do bronze, neste caso suportada em tipo artefactual de evidente longevidade, com início no Bronze Pleno, como foi demonstrado pelo achado de um exemplar de cobre na necrópole da Vinha do Casão (GIL, GUERRA & BARREIRA, 1986), com *terminus* já na I Idade do Ferro, como prova o exemplar recolhido no povoado de Almaraz (Almada), de características afins (BARROS, 1999, p. 131). Estas observações são concordantes com o verificado no resto do território peninsular: o atraso da utilização das ligas binárias bronzíferas foi, pelo menos, de dois séculos relativamente ao Ocidente Europeu, devido à incipiência da exploração mineira do estanho, acompanhada da sua escassa difusão para regiões onde este não existia. Tal realidade explica a expansão da utilização do bronze, na Península Ibérica, de Norte para Sul, tendo apenas chegado ao Sudeste peninsular no fim do Bronze Pleno (FERNÁNDEZ-MIRANDA, MONTERO-RUIZ & ROVIRA LLORENZ, 1995).

Em conclusão: a metalurgia do bronze, então ainda nos seus primeiros passos, deu corpo a produções cuja tipologia exprimiu, pela primeira vez e de forma nítida, a coexistência de influxos atlânticos e mediterrâneos, provados pela presença de artefactos metálicos característicos daqueles dois grandes domínios geográficos: as alabardas de tipo Carrapatas e as “alênes”. É esta realidade dual que se vai acentuar, no decurso do período seguinte, muito rico e diversificado, do ponto de vista cultural, na Baixa Estremadura: o Bronze Final.

Por seu turno, a metalurgia do ouro do Bronze Pleno encontra-se no imediato prolongamento das produções calcólicas: continuam a produzir-se espirais auríferas, por vezes encadeadas umas nas outras, surgindo peças mais pesadas do que as anteriores, como os braceletes lisos maciços, de secção circular, obtidas por fundição e ulterior martelagem. É a este grupo de jóias, situadas no “Bronze Antigo e Médio” por A. Perea (PEREA, 1991, Fig. 3) que pertencem os dois exemplares de Atouguia da Baleia, Peniche (PAÇO & VAULTIER, 1945) (**Fig. 11**) e o exemplar de Bonabal, Lourinhã (TRINDADE & FERREIRA, 1964), este associado a uma cadeia de oito espirais de secção circular (**Fig. 12**); correspondem, em ambos os casos, a achados fortuitos, produzidos, como é habitual, durante a lavra de terrenos agrícolas.

Além dos achados isolados do Bronze Pleno acima inventariados são, naturalmente, os sítios habitados que maior informação fornecem sobre as características do povoamento na área em apreço. Ao Catujal, o

único povoado da Baixa Estremadura inquestionavelmente atribuído ao Bronze Pleno, somam-se dois outros locais, também fundados *ex-novo*, nos quais, dada a sua localização mais setentrional, as influências meridionais, já se não fazem sentir: trata-se do povoado do Agroal, Vila Nova de Ourém, implantado em encosta que nada individualiza da paisagem envolvente, sobre o rio Nabão (LILLIOS, 1993) e do povoado do Casal da Torre, Torres Novas (CARVALHO *et. al.*, 1999), que jaz sob dois metros de sedimentos, no fundo de uma discreta depressão da Serra d’Aire. No primeiro, identificaram-se diversas formas cerâmicas, desprovidas de decoração: vasos carenados, vasos tronco-cónicos, vasos de colo estrangulado e vasos de paredes direitas. Duas datas de radiocarbono, depois de calibradas, para cerca de 95% de probabilidade, indicam a primeira metade do II milénio a.C. No segundo caso, onde os elementos decorados são excepção, ocorrem essencialmente vasos esféricos, com colo, e bases planas (**Fig. 13**). Ambos os sítios parecem ter constituído assentamentos permanentes, vocacionados para uma economia agro-pastoril em clara continuidade com a praticada na região no final do Calcolítico.

### 3. Concluindo...

O registo arqueológico na área estremenha indubitavelmente atribuível ao Bronze Pleno afigura-se extremamente fragmentário, contrastando com a profusão de informação disponível para os períodos imediatamente anterior e posterior: além de achados isolados (cerâmicos e, sobretudo, metálicos) caracterizados, precisamente, pela ausência de contextos conhecidos, é notória a escassez da informação disponível sobre as áreas habitadas e as necrópoles.

A razão para esta evidência pode, de facto, residir em um efectivo despovoamento da região, por causas climáticas adversas, conforme explicação avançada para o vale do Guadalquivir. No entanto, tal explicação, no que concerne à Estremadura portuguesa, não é razoável, dado o facto de, em outras áreas geográficas, e especialmente no Sudoeste, confinante com aquela região, o registo arqueológico ser bem conhecido e até abundante.

Deste modo, a(s) causa(s) para a escassez dos vestígios deverá ser procurada em outra ordem de razões. Na verdade, se as produções campaniformes não deixam dúvida quanto à época e inserção cultural, já algumas das produções (e por conseguinte das estações do tipo “casal

agrícola” da Baixa Estremadura atribuídas ao Bronze Final poderão, na verdade, ascender ao Bronze Pleno, não obstante a dificuldade da distinção entre umas e outras, com base no registo material disponível. Um exemplo frisante desta dificuldade é ilustrado por alguns dos materiais cerâmicos exumados em antigas escavações em grutas do maciço calcário estremenho acima referidas, como a Lapa de Bugalheira, a Gruta de nascente do Almonda e o Abrigo Grande das Bocas, que recentemente foram atribuídos por J. R. Carreira, por critérios estritamente tipológicos – discutíveis, dada a provável continuidade das produções cerâmicas ao longo de toda a Idade do Bronze – ao Bronze Pleno. Foram também critérios da mesma ordem, na falta de indicações estratigráficas ou cronométricas, que estiveram na origem da identificação de uma ocupação do Bronze Pleno nos Moinhos da Atalaia, Amadora (FONTES, 2004), estação bem conhecida pela sua ocupação da Idade do Ferro (PINTO & PARREIRA, 1977). Com efeito, as formas ali atribuídas ao Bronze Pleno encontram-se, sem excepção, no povoado da Tapada da Ajuda, Lisboa, datado já do Bronze Final – o único que possui enquadramento cronológico bem conhecido – cujo *corpus* das formas cerâmicas foi recentemente apresentado (CARDOSO & SILVA, 2004).

Assim sendo, a via preconizada para se avançar neste difícil e quase ignorado domínio do conhecimento que é o povoamento do II milénio a.C. na área estremenha, passará:

- 1) pela identificação de novos sítios de carácter habitacional, tanto do Bronze Pleno como do Bronze Final (cuja “penumbra” no terreno é evidente);
- 2) pelo estabelecimento de comparações sistemáticas entre o espólio cerâmico recolhido nos raros locais já referenciados do Bronze Pleno com os escassos sítios seguramente datados do Bronze Final (com destaque para o povoado da Tapada da Ajuda), com a organização de dois *corpus* formais (um para o Bronze Pleno, outro para o Bronze Final), seguindo os mesmos moldes metodológicos, tendo em vista a identificação de eventuais substituições ou linhas evolutivas;
- 3) pela realização de um programa de datações absolutas susceptível de fornecer o necessário enquadramento cronológico ao exercício comparativo preconizado, nas estações em que tal seja possível e se justifique.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- BARROS, L. de (1999) – *O fim do Bronze e a Idade do Ferro no território de Almada*. Dissertação de Mestrado em Arqueologia. Lisboa: Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa. 2 vol.
- CARDOSO, J. L. (1994) – Comentário ao sítio arqueológico de Outurela (Oeiras). *Lisboa Subterrânea*, p. 206. Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 206.
- CARDOSO, J. L. (1999/2000) – Aspectos do povoamento da Baixa Estremadura no decurso da Idade do Bronze. *Estudos Arqueológicos de Oeiras*. Oeiras. 8, p. 355-413.
- CARDOSO, J. L. (2002) – *Pré-História de Portugal*. Lisboa: Verbo.
- CARDOSO, J. L. (2003) – A gruta do Correio-Mor (Loures). *Estudos Arqueológicos de Oeiras*. Oeiras. 11, p. 229-321.
- CARDOSO, J. L. (2004) – *A Baixa Estremadura dos finais do IV milénio a.C. até à chegada dos Romanos: um ensaio de História Regional*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras (*Estudos Arqueológicos de Oeiras*, 12).
- CARDOSO, J. L. & CARREIRA, J. R. (1993) – Le Bronze Final et le début de l'Âge du Fer dans la région riveraine de l'estuaire du Tage. *Méditerranée*. Lisboa. 2, p. 193-206.
- CARDOSO, J. L.; CUNHA, A. Santinho (1995) – *A Lapa da Furada (Sesimbra). Resultados das escavações arqueológicas realizadas em Setembro de 1992 e 1994*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra.
- CARDOSO, J. L. & SILVA, I. Mendes da (2004) – O povoado do Bronze Final da Tapada da Ajuda (Lisboa): estudo do espólio cerâmico. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa. 7 (1), p. 227-271.
- CARREIRA, J. R. (1994) – A Pré-História Recente do Abrigo Grande das Bocas (Rio Maior). *Trabalhos de Arqueologia da EAM*. Lisboa. 2, p. 47-144.
- CARREIRA, J. R. (1996 a) – As ocupações das Idades do Cobre e do Bronze da Lapa da Bugalheira (Torres Novas). *Nova Augusta*. Torres Novas. 10, p. 91-112.
- CARREIRA, J. R. (1996 b) – Materiais da Idade do Bronze da gruta da nascente do Almonda (Torres Novas). *Nova Augusta*. Torres Novas. 10, p. 113-123.
- CARREIRA, J. R. (1997) – Catujal: um povoado da Idade do Bronze (Médio) à entrada da “ria de Loures”. Contribuição para o estudo das influências do Bronze do Sudoeste na formação do Bronze estremenho. *Vipasca*. Aljustrel. 6, p. 119-140.
- CARO, A. (1989) – Consideraciones sobre el Bronce Antiguo y Medio en el Bajo Guadalquivir. Tartessos. *Arqueologia protohistorica del Bajo Guadalquivir* (M. E. Aubet Semmler, coord.). Sabadell: AUSA, p. 85-120.
- CARVALHO, A. F.; BRAGANÇA, F.; NETO, F. & JUSTINO, L. (1999) – O sítio da Idade do Bronze “pleno” do Casal da Torre (Assentiz, Torres Novas). *Trabalhos de Arqueologia da EAM*. Lisboa. 5, p. 63-81.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M.; MONTERO-RUIZ, I. & ROVIRA LLORENS, S. (1995) – Los primeros objetos de bronce en el occidente de Europa. *Trabajos de Prehistoria*. Madrid. 52 (1), p. 57-69.

- FONTES, T. (2004) – Estudo de 145 artefactos cerâmicos da Idade do Bronze do Moinho de Atalaia Oeste (Reboleira) e a problemática das ocupações da Idade do Bronze na área circundante. *ARQA Património em revista*. Amadora. 1, p. 52-61.
- GIL, F. Bragança; GUERRA, F. & BARREIRA, G. (1986) – Estudo físico do espólio metálico. In M. V. Gomes *et al.*, *A necrópole da Vinha do Casão (Vilamoura, Algarve) no contexto da Idade do Bronze do Sudoeste peninsular*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural (*Trabalhos de Arqueologia*, 2).
- GONÇALVES, V. S. (1972) – Uma nova necrópole da Idade do Bronze: a gruta da Marmota. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. Série III, 6, p. 213-218.
- GONÇALVES, V. S. (1988/1989) – A ocupação pré-histórica do Monte Novo dos Albardeiros (Reguengos de Monsaraz). *Portvgalia*. Nova Série. Porto. 9/10, p. 49-61.
- KALB, P. (1980) – Zur Atlantischen Bronzezeit in Portugal. *Germania*. 58, p. 25-59.
- LEISNER, V. (1965) – *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Westen*. Berlin: Walter de Gruyter. 2 vols.
- LEISNER, V. & SCHUBART, H. (1966) – Die Kupferzeitliche befestigung von Pedra do Ouro/Portugal. *Madrider Mitteilungen*. Heidelberg. 7, p. 9-47.
- LILLIOS, K. T. (1993) – Agroal and the Early Bronze Age of the portuguese lowlands. *I Congresso de Arqueologia Peninsular* (Porto, 1993). *Actas*. 2, p. 261-281.
- MARQUES, G. & ANDRADE, G. M. (1974) – Aspectos da Proto-história do território português. I – Definição e distribuição geográfica da Cultura de Alpiarça (Idade do Ferro). *Actas do III Congresso Nacional de Arqueologia* (Porto, 1973). Porto. 1, p. 125-148.
- NATIVIDADE, M. Vieira (1899/1903) – Grutas de Alcobaça. Materiaes para o estudo do Homem. Relatório dos trabalhos de exploração nas diversas estações neolíticas de Alcobaça. *Portugalia*. Porto. 1, p. 433-474.
- PAÇO, A. do (1955) – Castro de Vila Nova de S. Pedro. VII – Considerações sobre o problema da metalurgia. *Zephyrus*. Salamanca. 6, p. 27-40.
- PAÇO, A. do (1966) – Castelo da Pedra de Ouro. *Anais da Academia Portuguesa da História*. Lisboa. Série II, 16, p. 117-152.
- PAÇO, A. do & ARTHUR, M. L. (1956) – “Castro” de Vila Nova de S. Pedro. Le problème de la métallurgie. *IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistoricas y Protohistoricas* (Madrid, 1954). *Actas*. Zaragoza, p. 535-541.
- PAÇO, A. do & VAULTIER, M. (1945) – Braceletes de ouro de Atouguia-da-Baleia (Peniche). Estremadura. *Boletim da Junta de Província*. Lisboa. 10, p. 409-423.
- PEREA, A. (1991) – *Orfebreria prerromana. Arqueología del oro*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid/Caja de Madrid.
- PINTO, C. V. & PARREIRA, R. (1978) – Contribuição para o estudo do Bronze Final e do Ferro inicial a Norte do estuário do Tejo. *Actas das III Jornadas Arqueológicas da Associação dos Arqueólogos Portugueses* (Lisboa, 1977). Lisboa. 1, p. 147-163.
- SANGMEISTER, E.; SCHUBART, H. & TRINDADE, L. (1971) – Escavações na fortificação da Idade do Cobre do Zambujal/Portugal 1970. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. Série iii, 5, p. 51-96.
- SENNA-MARTINEZ, J. C. de (1994 a) – Entre Atlântico e Mediterrâneo: algumas reflexões sobre o Grupo Baiões/Santa Luzia e o desenvolvimento do Bronze Final peninsular. *Trabalhos de Arqueologia da EAM*. Lisboa. 2, p. 215-232.

- SENNA-MARTINEZ, J. C. de (1994 b) – Subsídios para o estudo do Bronze Pleno na Estremadura atlântica: (1) A alabarda de tipo “atlântico” do habitat das Baútas (Amadora). *Zephyrus*. Salamanca. 46, p. 161-182.
- SILVA, C. Tavares da & SOARES, J. (1981) – *Pré-História da área de Sines*. Lisboa: Gabinete para a área de Sines.
- SPINDLER, K. (1981) – *Cova da Moura*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern (*Madrider Beiträge*, Band 7).
- STUIVER, M. & REIMER, P. J. (1993) – Extended 14C data base and revised CALIB 3.0 14C age calibration program. *Radiocarbon*. Tucson. 35 (1).
- TRINDADE, L. & FERREIRA, O. da V. (1964) – Tesouro pré-histórico de Bonabal (Torres Vedras). *Revista de Guimarães*. Guimarães. 74 (3/4), p. 271-280.
- VILAÇA, R. (1995) – *Aspectos do povoamento da Beira Interior (centro e sul) nos finais da Idade do Bronze*. Lisboa: IPPAR. 2 vols. (*Trabalhos de Arqueologia*, 9).

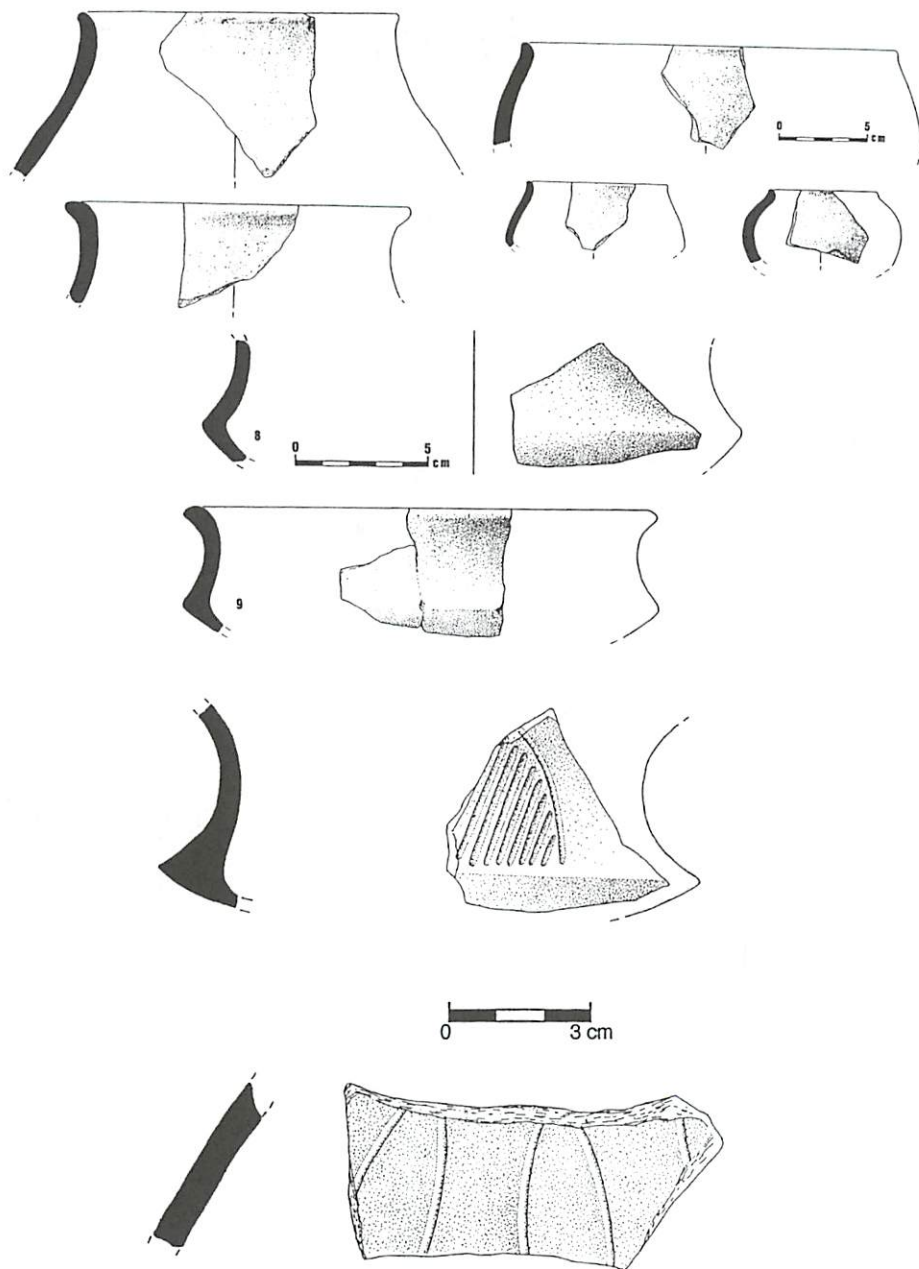


Fig. 1 – Materiais cerâmicos do povoado do Bronze Pleno de Catujal, Loures.  
Seg. J. R. Carreira ( em cima) e J. L. Cardoso (em baixo).

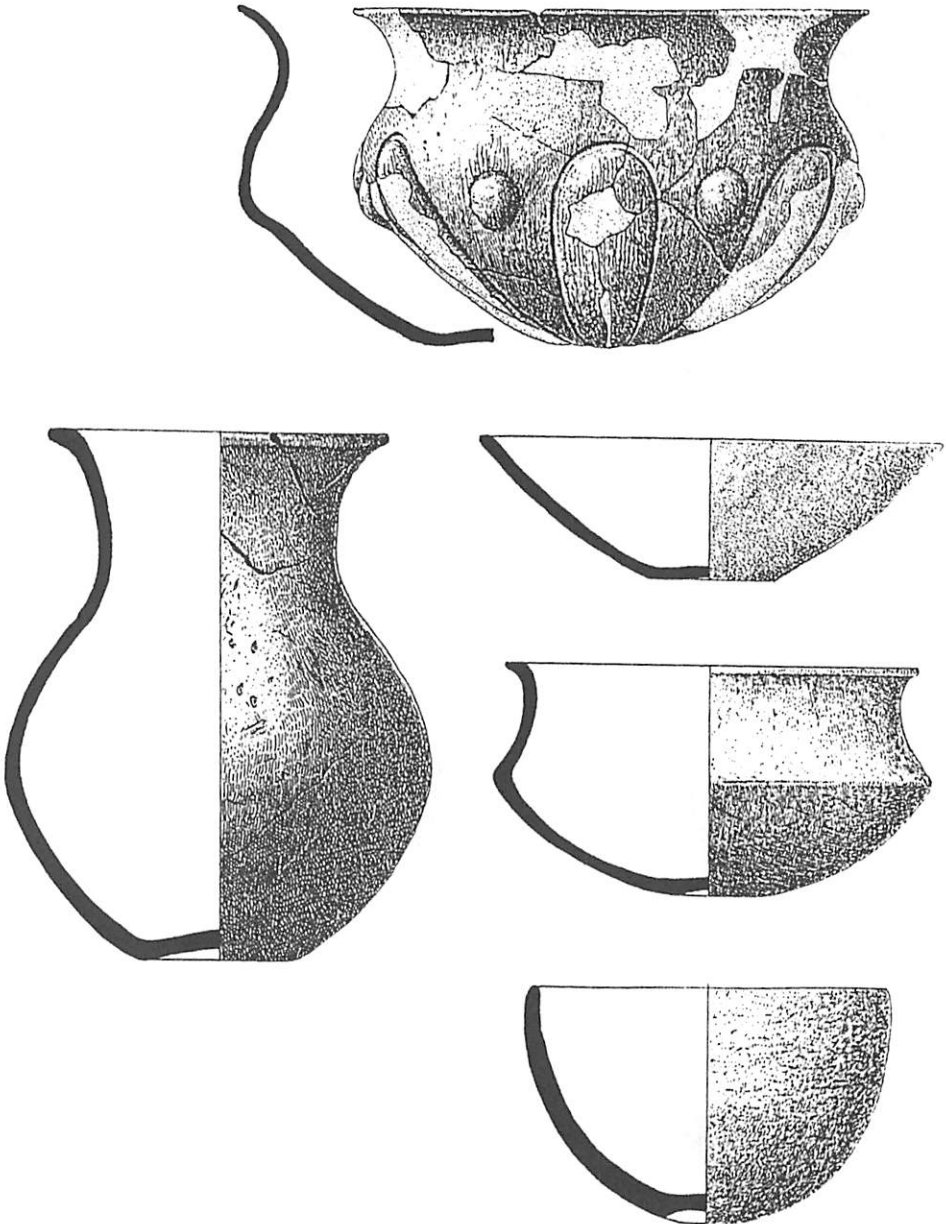


Fig. 2 – Recipientes atribuíveis ao Bronze Pleno, que fariam parte de uma tumulação identificada do lado externo da muralha do povoado calcolítico da Pedra do Ouro, Alenquer. Seg. V. Leisner & H. Schubart (x 1/3).



Fig. 3 – Taça do Bronze do Sudoeste encontrada na Lapa do Suão (Bombarral).  
Seg. V. Cortes e colaboradores.

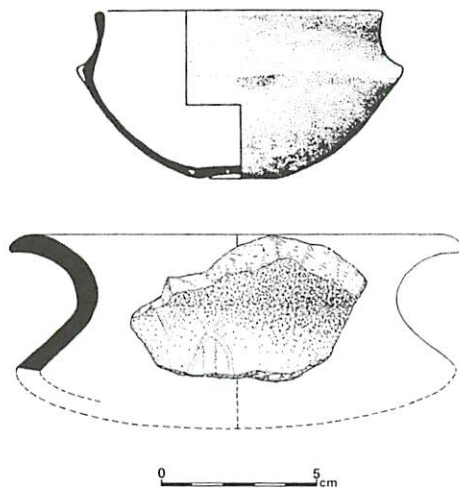


Fig. 4 – Em cima, vaso tetramamilado na carena, da Lapa da Rotura, Setúbal.  
Em baixo, taça do tipo “Santa Vitória” com decoração incisa de gomos  
na face externa, da gruta da Cova da Moura, Torres Vedras.  
Seg. J. R. Carreira e K. Spindler, respectivamente.

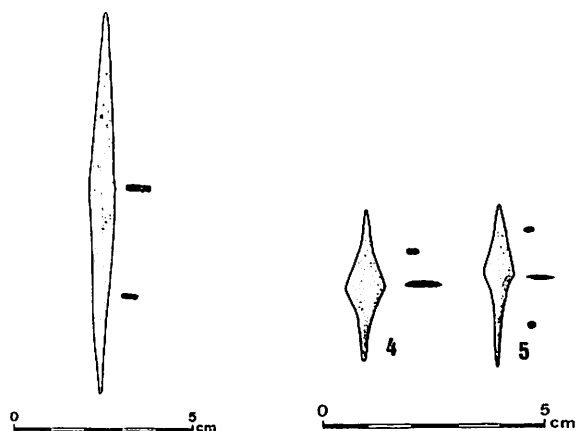


Fig. 5 – “Alènes” do Bronze Pleno da Estremadura. À esquerda: da gruta da Casa da Moura, Óbidos. À direita: do Abrigo Grande das Bocas, Rio Maior. Seg. J. R. Carreira.

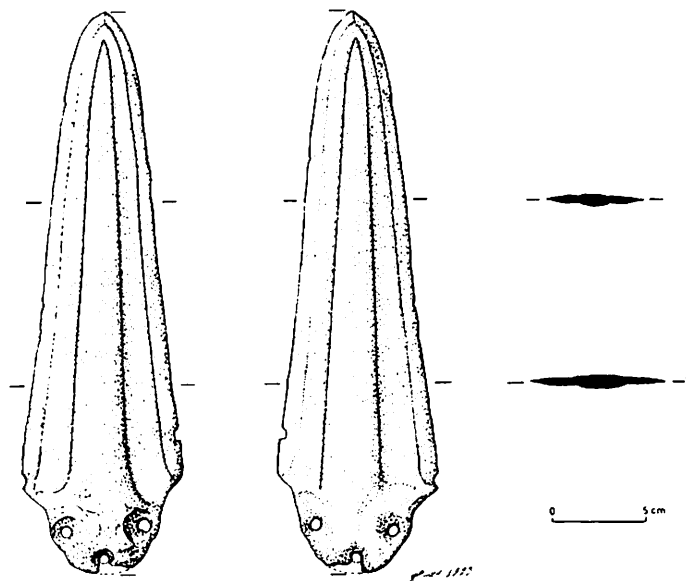


Fig. 6 – Alabarda de tipo Atlântico do povoado de Baútas, Amadora, do Bronze Pleno. Embora a sua tipologia seja já da Idade do Bronze, a análise revelou tratar-se ainda de uma peça de cobre arsenical, documentando a manutenção da tecnologia metalúrgica calcolítica. Seg. J. C. de Senna-Martinez.



Fig. 7 – Punhal do Bronze Pleno da gruta das Redondas, Alcobaça (x ½)  
Possui três rebites para encabamento e ainda o contorno do respectivo cabo.  
A folha apresenta-se moldurada por caneluras paralelas.  
Seg. M. Vieira Natividade.

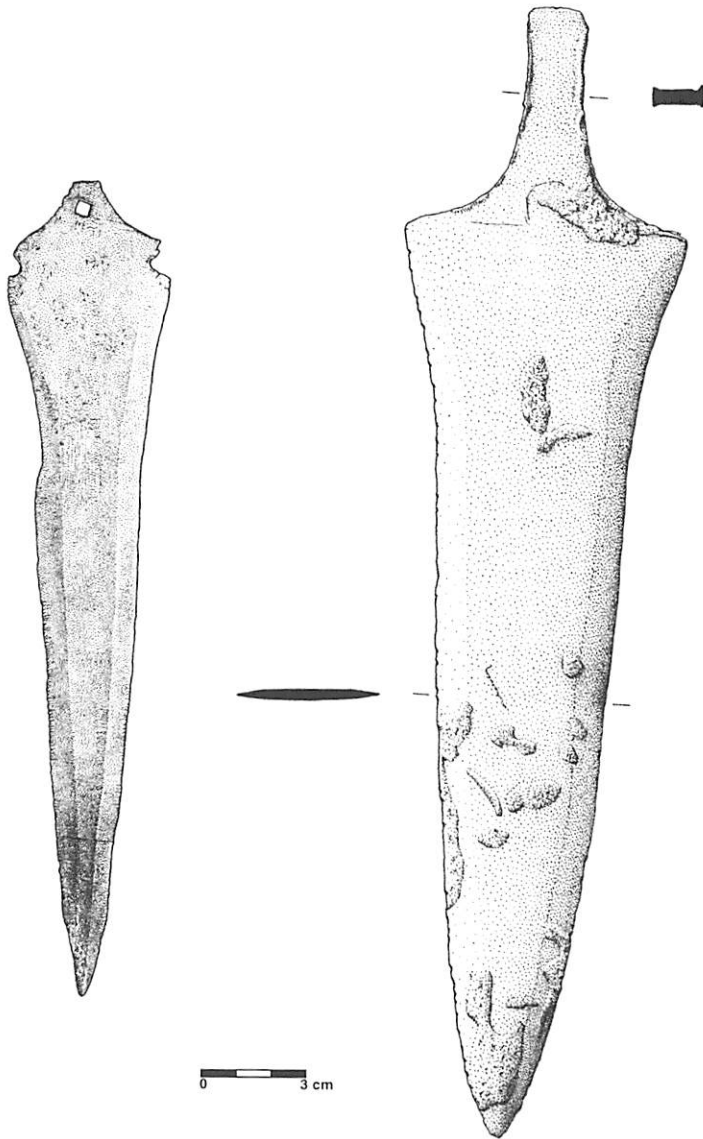


Fig. 8 – Adagas de cobre do final do Calcolítico, da Quinta da Romeira, Torres Novas (à direita) ou já do Bronze Pleno, de Óbidos (à esquerda). A primeira é idêntica ao exemplar da sepultura da Quinta da Água Branca, Vila Nova de Cerveira; a segunda, de lingueta incipiente com rebites, enquadra-se já na Idade do Bronze, embora seja ainda de cobre arsenical. Seg. J. L. Cardoso.

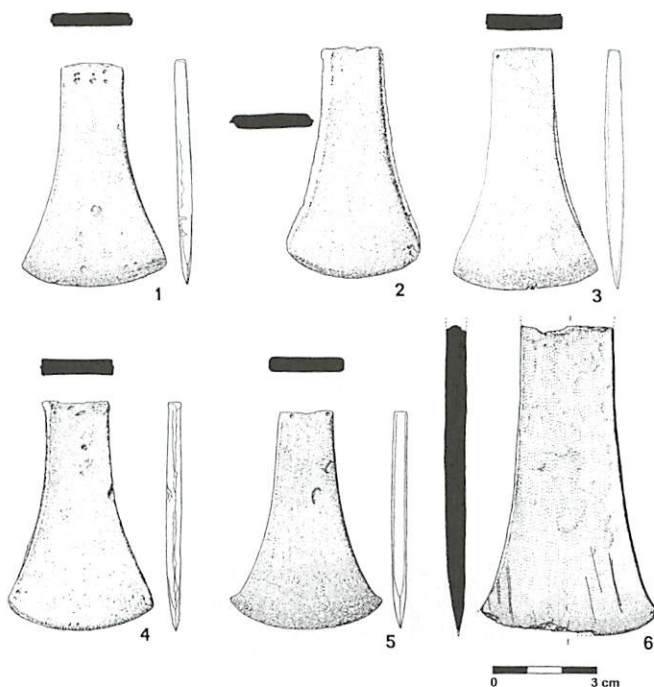


Fig. 9 – Conjunto de machados planos do Bronze Pleno da Estremadura e áreas limítrofes. 1 e 3 – Salvaterra de Magos; 2 e 4 – Muge; 5 – Vila Nova de S. Pedro; 6 – gruta do Correio-Mor, Loures. Seg. L. Monteagudo e J. L. Cardoso. Reduzidas a 1/3 (1 a 5).

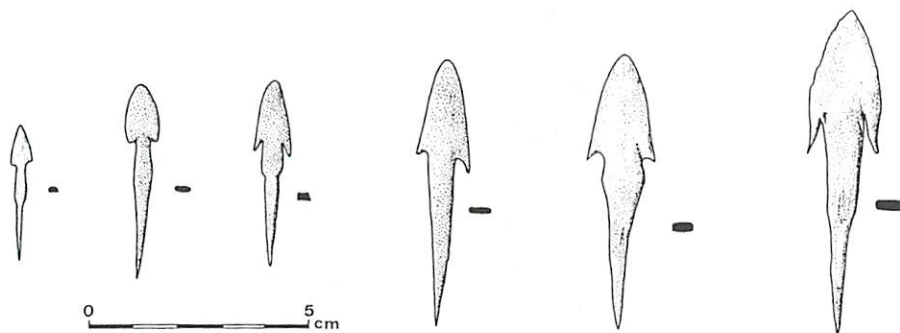


Fig. 10 – Pontas de seta de cobre arsenical, mas já da Idade do Bronze, com espigão e barbelas mais ou menos desenvolvidas, do Abrigo Grande das Bocas, Rio Maior. Seg. J. R. Carreira.

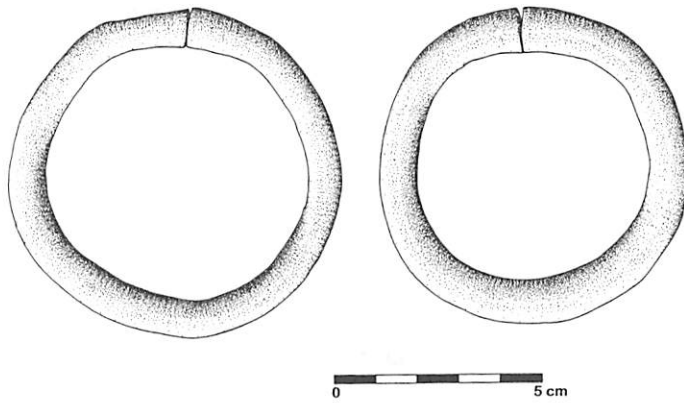


Fig. 11 – Braceletes de ouro fundido e martelado de Atougia da Baleia, Peniche.  
Seg. fotografia de A. do Paço.

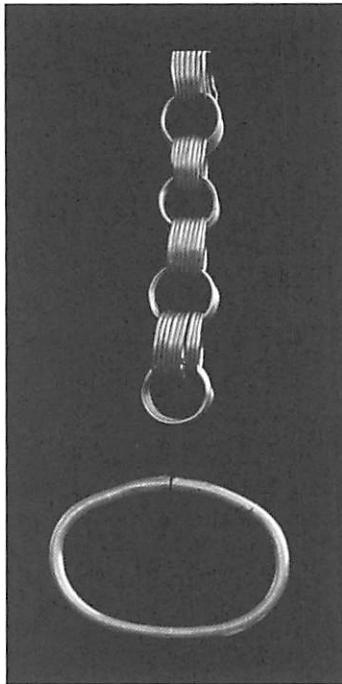


Fig. 12 – Tesouro do Bonabal, Torres Vedras. Em cima: cadeia de espirais de ouro,  
de secção circular; em baixo: bracelete de ouro martelado,  
a partir de um lingote fundido. Seg. J. L. Cardoso.

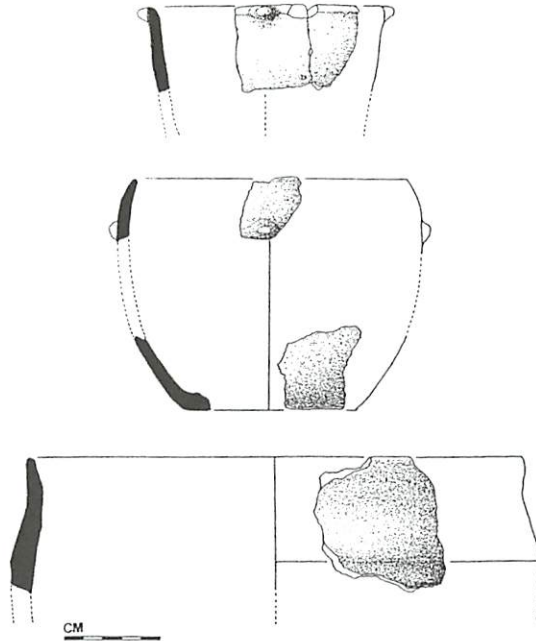


Fig. 13 – Materiais cerâmicos do povoado do Bronze Pleno de Casal da Torre, Torres Novas. 1 – vaso troncocónico invertido, com aplicação de mamilos junto ao bordo; 2 – recipiente em forma de «saco» com base plana e mamilos na parte superior do bojo; 3 – vaso carenado de colo estrangulado.

Seg. A. F. Carvalho e col.

# RECUPERAÇÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO DO ANTIGO EGÍPTO – O CASO DE ABU SIMBEL

**José das Candeias Sales\***

*«La première, la plus essentielle des tâches de l'égyptologie est, naturellement, de préserver, et, dans certains cas, de sauver l'héritage pharaonique»*

Serge Sauneron, *L'Égyptologie*, 2ª ed., Paris, PUF, 1978, p. 30.

22 de Setembro de 1968 e 10 de Março de 1980 são duas importantes datas no âmbito da salvaguarda e recuperação do património arquitectónico do antigo Egipto: assinalam, respectivamente, as inaugurações dos trasladados templos de Abu Simbel e do santuário de Filae nas suas novas localizações.

Estas datas evocam, por isso, um momento fulgurante da empresa quase desesperada que, nas décadas de 60 e 70 do século XX, percorreu o mundo em prol da salvaguarda da herança multimilenar da história da antiga civilização egípcia. Foram vinte anos que mudaram a história do Egipto, moderno e antigo.

Sob outra perspectiva, menos empolgante, marcam igualmente o *terminus* de uma conturbada fase do relacionamento político e ideológico que sacudiu fortemente o mundo saído da II Guerra Mundial e que, de certa forma, podia ter terminado de forma bem mais negativa, inclusive com o recurso a armas de destruição em massa (bomba atómica).

Considerada como indispensável nos planos económico e energético do Egipto dos anos 50 e 60 do século XX, a Grande Barragem construída

---

\* Universidade Aberta.

em Assuão foi o *leitmotiv* de todas estas múltiplas e antagónicas manifestações. A grande obra trouxe consigo, nomeadamente, uma série de ameaças ao património construído do antigo Egipto e da antiga Núbia que não fora a intervenção empenhada e especializada da UNESCO teria desaparecido para sempre, submerso pela impiedosa subida das águas do Nilo.

A bem sucedida e sem precedentes campanha de salvaguarda e recuperação do património arquitectónico então realizada, grandiosa epopeia da boa vontade dos homens, tornou-se um exemplo paradigmático da associação entre, por um lado, a arte antiga do tempo dos faraós e, por outro, a tecnologia moderna. Entrementes, a política, a ideologia, a solidariedade e a cooperação internacionais deixaram também, de forma indelével, marcas da sua acção.

Reflectir hoje, mais de quarenta anos volvidos, sobre esses acontecimentos é um extraordinário exercício de análise e avaliação do impacto e dos problemas inerentes às relações entre desenvolvimento, património e história, tão em voga nos nossos dias.

### **A construção da Grande Barragem de Assuão: quando o «progresso», a técnica, a política e a ideologia se cruzam**

A 14 de Maio de 1964, o então Presidente da República Árabe do Egipto, Gamal Abdel Nasser (1918-1970), no poder praticamente desde a abolição da Monarquia e na altura no apogeu da sua carreira política não só no Egipto mas também no mundo árabe do seu tempo<sup>1</sup>, lançou a primeira pedra da construção daquela que foi anunciada como «a mais poderosa força hidroeléctrica do planeta», isto é, a segunda barragem de Assuão, conhecida apropriadamente como a Grande Barragem de Assuão (Saad el Aali, *Sadd al-'Ali*)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> O rei Faruk I (1936-1952), fortemente apoiado pelos Ingleses, acabou por abdicar do poder a 26 de Julho de 1952, três dias depois do golpe de Estado chefiado por oficiais do Exército egípcio. Em 1953, foi abolida formalmente a Monarquia (1849-1952) e proclamada a República (18 de Junho), inicialmente sob a liderança do major-general Mohamed Naguib (1952-1954). Nasser, então tenente-coronel, tomaria o poder no ano seguinte como primeiro-ministro (18 de Abril de 1954), vindo dois anos depois (23 de Junho de 1956) a ser eleito Presidente da República, cargo que ocuparia até à sua morte (28 de Setembro de 1970).

<sup>2</sup> A Grande Barragem de Assuão foi, realmente, a segunda a ser edificada nesta região sul do Egipto. A primeira (a «Antiga Barragem», Es-Saad), com 30,50 m de altura e capacidade

Acompanhado do Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética, Nikita Sergheievitch Khruchtchev (1894-1971), Nasser assinava o início de uma nova etapa do ambicioso plano decidido e negociado nos anos cinquenta do século XX, no âmbito de fortes movimentações e intenções políticas e ideológicas.

A construção-inauguração da Grande Barragem de Assuão culminava e ilustrava de forma perfeita a complexa rede das relações internacionais da época, que tivera justamente essa obra, em determinado momento, como sua pedra de toque. De facto, quando G. Nasser participa como convidado na Conferência Mundial Afro-Asiática de Bandung, na Indonésia (Abril de 1955), e manifesta o seu apoio à política de não alinhamento, o que significava uma concordância com uma intervenção activa na definição das grandes questões da política internacional sem adesão aos blocos americano ou soviético<sup>3</sup>, isso deteriorou de tal forma as suas relações com o Ocidente que os E.U.A.<sup>4</sup>, a Inglaterra e a França recusaram o financiamento-empréstimo negociado para o projecto da grande construção de Assuão (200 milhões de dólares americanos).

---

para 1 bilião de m<sup>3</sup> de água, fora construída por engenheiros ingleses (o autor do projecto foi Wellicocks) na passagem do século XIX para o século XX (1898-1902) e inaugurada a 10 de Dezembro de 1902. Entre 1907 e 1912, uma vez que se mostrava já insuficiente, esta primeira barragem foi ampliada (elevação de 5 metros acima do nível da água retida a montante de Assuão). O mesmo aconteceria entre 1929 e 1934 (mais 6 metros suplementares). A partir de então, a primeira barragem de Assuão ficou com 41,50 m de altura e uma capacidade de retenção de 5 biliões de m<sup>3</sup> de água. A segunda barragem fica a c. de 8 Km a montante da primeira (Cf. Maurizio Damiano-Appia, «20. La folle équipée des temples nubiens» in *L’Egypte ancienne* 2. *Les secrets du Haut-Nil*, Paris, Éditions Tallandier, 1998, p. 163).

<sup>3</sup> A Conferência de Bandung assinala oficialmente a tomada de consciência do papel que o Terceiro Mundo poderia desempenhar nas relações internacionais, depois do fim da Guerra da Coreia e da da Indochina e do aparente clima de entendimento entre a China e a Índia em relação ao Tibete. Pela primeira vez, tinha lugar uma grande conferência de países do Terceiro Mundo sem a presença dos EUA, da URSS e dos estados europeus. De forma clara, todos os países presentes condenaram o colonialismo, «em todas as suas manifestações». A questão do não-alinhamento e da coexistência pacífica (respeito pela integridade territorial e pela soberania, não agressão, não ingerência nos assuntos internos de cada país, reciprocidade no tratamento dos problemas, etc.) deu lugar a inúmeras divisões e posições. O clima gerado pela conferência conjugado com a coincidência com o início das emancipações coloniais numa série de regiões viria a permitir a formação do Movimento dos Não-Alinhados (MNA), cujos líderes mais destacados durante os anos da Guerra Fria foram Jawaharal Nehru (Índia), Sukarno (Indonésia), Kwame Nkrumah (Gana), Sekou Touré (Guiné), Josip Broz Tito (Jugoslávia) e Gamal Abdel Nasser (Egipto).

<sup>4</sup> No caso americano, o bloqueio veio expressamente, a 19 de Julho de 1956, do Secretário de Estado da Administração de Eisenhower, John Foster Dulles (1888-1959).

O Egipto estreita, porém, a partir de então, os laços financeiros e tecnológicos com a União Soviética e, mesmo com a forte oposição da França, da Inglaterra e de Israel, nacionaliza o canal de Suez para, dessa forma, beneficiar exclusivamente das portagens relativas à circulação de embarcações e, assim, obter lucros para o projecto da barragem. Ficará célebre a frase de decisão-desafio de Nasser: «*Daqui em diante, o Canal é nosso, só nosso*» (26 de Julho de 1956<sup>5</sup>). Era a resposta inequívoca aos EUA. Uma resolução da ONU resolveria o assunto de forma favorável para os interesses egípcios, ou seja, reconhecendo os seus direitos ao usufruto das portagens dos navios que atravessassem o canal.

Mas cerca de três meses depois (29-31 de Outubro de 1956), aproveitando a situação da rebelião popular húngara que concentrava a atenção e os esforços soviéticos<sup>6</sup>, Israel lança um ataque de surpresa contra os territórios egípcios do Sinai, em colaboração com os governos inglês e francês. Estes autorizam bombardeamentos a aeródromos egípcios na zona do Canal de Suez e preparam uma eventual invasão do Egipto a partir de Chipre. O objectivo primordial de todos estes episódios militares era precisamente o restabelecimento das antigas possessões inglesas e francesas no Canal de Suez<sup>7</sup>.

Face ao ataque das tropas franco-britânicas em Suez, os Russos ameaçaram atacar Paris e Londres com armas atómicas se a operação egípcia não fosse suspensa. O perigo de eclosão de uma III Guerra Mundial esteve iminente. Em Dezembro do mesmo ano (5 a 22 de Dezembro de 1956), as forças inglesas e francesas acabaram, porém,

---

<sup>5</sup> Repare-se no pormenor do dia em que foi feita esta declaração: 26 de Julho – quatro anos antes, Faruk I anunciara a abdicação. Em apenas quatro anos introduzira-se uma enorme alteração na ordem política interna egípcia, com as consequentes implicações na ordem externa.

<sup>6</sup> A revolução húngara teve lugar entre 23 de Outubro e 14 de Novembro de 1956. Em consequência da violenta reacção soviética, morreram 25 000 húngaros e 7 000 russos, sendo o primeiro-ministro da Hungria, Imre Nagy (1896-1958), deposto e substituído por János Kádár (1889-1989). A tensão política entre a Hungria e a URSS deixou marcas nos Jogos Olímpicos de 1956 (Melbourne): quando as equipas de pólo aquático de ambos os países se encontraram nas meias-finais, o jogo descambou num violento e sangrento combate de boxe entre os atletas.

<sup>7</sup> Além da invasão da Hungria pela URSS, estes acontecimentos da cena política internacional tiveram também repercussões nos Jogos de Melbourne: o Egipto, o Iraque e o Líbano boicotaram os Jogos devido à invasão israelita do Canal de Suez. O boicote foi também seguido pela Holanda, pela Espanha e pela Suíça. A China também não compareceu em represália por o Comité Olímpico Internacional ter reconhecido Taiwan.

por retirar do Egipto, permanecendo, contudo, os israelitas no Sinai até Março do ano seguinte.

A construção da Grande Barragem de Assuão vingava as hesitações e recusas do Banco Mundial, reavivava extraordinariamente o orgulho nacionalista egípcio-árabe e instituía-se em símbolo maior da luta do Terceiro Mundo (sobretudo, do mundo árabe) pela sua emancipação e por uma participação activa e empenhada na discussão e resolução dos assuntos internacionais, nomeadamente quando estava em causa o Médio Oriente.

Com o estudo e a execução do projecto confiados à União Soviética, a construção arrancou, realmente, a 9 de Janeiro de 1960, embora oficialmente a primeira pedra tenha sido lançada quatro anos depois, em Maio. A URSS pagaria 1/3 do valor total da obra de Assuão<sup>8</sup>.

Seis anos após o lançamento da primeira pedra, a 15 de Janeiro de 1971, era inaugurada, já pelo Presidente Anwar el-Sadat (1918-1981<sup>9</sup>), a Saad el-Aali. Estava concluído o «13º trabalho de Hércules», a «oitava maravilha do mundo», numa prodigiosa realização da moderna tecnologia cujas colossais dimensões – «faraónicas», no sentido adquirido pelo termo – falam por si: 3,6 Km de comprimento, 111 m de altura, 980 m de largura na base e 40 m no topo, capaz de reter 157 biliões de m<sup>3</sup> de água, com a cota máxima das águas nos 182 m.

Em termos de volume de água em reservatório, a Grande Barragem de Assuão é mais de 31 vezes superior à antiga barragem (depois da remodelação de 1929-34) e uma das maiores barragens do mundo<sup>10</sup>. Mas a sua grandiosidade não fica por aqui: a massa de 42,7 milhões de m<sup>3</sup> de granito, argila e areia, que fazem com que tenha um volume dezassete

---

<sup>8</sup> Em Janeiro de 1958, um acordo financeiro assinado entre o Egipto e a URSS estipulava uma ajuda de 710 milhões de rublos e a assistência técnica de especialistas do Instituto Hidroprojecto de Moscovo.

<sup>9</sup> Período da Presidência da RAE por Sadat: 1970-1981. Em 1978, Mohamed Anwar el-Sadat recebeu o Prémio Nobel da Paz, conjuntamente com o Primeiro-Ministro de Israel, Menachem Begin (1977-1983), em reconhecimento pela negociação e assinatura do tratado de paz egípcio-israelita (Acordos de Camp David: 5-17 de Setembro de 1978), com mediação da Administração norte-americana chefiada por Jimmy Carter (1977-1981). A linha política extrema não perdoaria a Sadat este acordo com Israel e acabou por o assassinar, em 1981.

<sup>10</sup> Para sermos completamente rigorosos, é a quarta maior barragem do mundo, apenas suplantada pelas de Owen Fall, no Uganda (204,8 biliões de m<sup>3</sup>), de Bratsk, na Rússia (169,3 biliões de m<sup>3</sup>) e de Kariba, no Zimbabué (160,4 biliões de m<sup>3</sup>).

vezes superior ao da Grande Pirâmide de Khufu, no planalto de Guiza<sup>11</sup>, instituem-na como uma das maiores obras em pedra jamais erguidas pelo homem.

Como barragem de atenuação de cheias (classificação quanto ao uso), a Grande Barragem de Assuão destinava-se objectivamente a reter provisoriamente grandes volumes de água que, caso continuassem a passar para jusante, iriam continuar a inundar terras e propriedades. Falava-se em 850.000 hectares de terras desérticas aproveitadas para a agricultura. Por outro lado, com a enorme quantidade de água acumulada era possível efectuar uma irrigação controlada e produzir energia eléctrica.

A central hidroeléctrica situada junto da barragem tem uma potência de 2 100 000 KW e uma produção de energia eléctrica anual compreendida entre os 10 e os 12 biliões de Kwh<sup>12</sup>. Cerca de metade da energia eléctrica que se consome actualmente no Egipto é fornecida por Saad el-Aali.

A montante da Grande Barragem, com a subida das águas entre 120 e 180 m, surgiu uma das maiores bacias artificiais do mundo, com uma superfície de 5248 Km<sup>2</sup>, os seus mais de 500 Km de comprimento e uma largura que varia entre os dez e os trinta Km e com uma profundidade de c. de 90 m, a que os Egípcios, compreensivelmente, chamam «lago Nasser»<sup>13</sup>. No Sudão, nos seus últimos 150 Km, o lago é conhecido como lago Nuba.

### **Vantagens e desvantagens da Saad el-Aali: uma eterna polémica**

O lago Nasser nascia, segundo os seus promotores, para o bem do Egipto, uma vez que aumentaria enormemente a superfície cultivável do

---

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*, p. 163; *Id.*, «Nasser (lac)» in *L'Egypte. Dictionnaire encyclopédique de l'ancienne Egypte et des civilisations nubiennes*, Paris, Gründ, 1999, p. 194.

<sup>12</sup> Cf. *Ibid.*, p. 194.

<sup>13</sup> O maior lago artificial do mundo é o lago Volta, no Gana, com uma superfície de 8500 Km<sup>2</sup>; segue-se depois o lago Kariba, entre a Zâmbia e o Zimbabué, com 5400 Km<sup>2</sup>, e, logo de seguida, o lago Nasser, de que c. de 380 Km se situam em território do actual Egipto. Em apenas quarenta anos de existência, o lago Nasser tornou-se um mito, um *mare incognita* e uma imensa reserva natural (Cf. Jean-Paul Mari, «Egipte. Les secrets du Haut Nil» in *Le nouvel Observateur*, n° 1993, du 16 au 22 janvier de 2003, p. 10).

país (falava-se na sua duplicação<sup>14</sup>) e que, com a regularização do fluxo hídrico do Nilo, estenderia a irrigação e eliminaria as desastrosas inundações que desde a Antiguidade assolavam o país. Resolvia-se, assim, de um só golpe, o grave problema da seca que ameaçava todo o Norte de África, permitia-se a navegação do Nilo todo o ano em toda a sua extensão e sustentava-se uma taxa de crescimento demográfico que se chegou a cifrar em 2,8 % ao ano (isto é, um milhão de habitantes por ano). Era, sob vários pontos de vista, uma revolução trazida pela República.

No entanto, os anos posteriores mostraram que nem tudo eram, de facto, vantagens: se é verdade que se aumentaram as terras aráveis em território egípcio, não é menos verdade que o solo se tornou menos fértil, pois deixou de se verificar a jusante da barragem a deposição dos sedimentos carregados de nutrientes necessários à agricultura que o Nilo traz consigo, mas que deixa, agora, a montante da barragem.

Infelizmente, não se trata apenas de um conflito entre quantidade e qualidade. A carência deste limo natural que durante milénios fertilizou o Egipto e fez a sua fama – lembremos, apenas, a conhecida opinião de Heródoto, para quem o Egipto era «a dádiva do Nilo», face à quase mágica e abençoada inundação de Verão<sup>15</sup> – obrigou à utilização de produtos químicos substitutos que queimam, por vezes de forma irremediável, o solo. Houve anos em que a média nacional egípcia se cifrou em 319 Kg/ hectare<sup>16</sup>.

A ausência da cheia regular impediu, logicamente, uma irrigação extensa e profunda dos solos. Isso, por si só, facilitou a infiltração dos adubos químicos que foram afectando cada vez mais os lençóis freáticos que alimentavam os canais de drenagem e o próprio Nilo

O aumento da produção agrícola – uma das principais bandeiras da construção da Grande Barragem – é, portanto, sob vários pontos de vista, um assunto extremamente polémico. Com o passar dos anos, tornou-se mesmo incontornável o círculo vicioso de cariz negativo iniciado: a fértil terra, desde sempre fertilizada pelo aluvião nilótico, atingiu níveis de

---

<sup>14</sup> Com cerca de 900.000 Km<sup>2</sup>, o Egipto dispunha de apenas 4 % de terrenos cultiváveis (isto é, 38.000 Km<sup>2</sup>).

<sup>15</sup> Cf. Heródoto, II, 19.

<sup>16</sup> A média internacional, por muitos considerada já elevada, é de c. de 200 Kg/ hectare (Cf. Tahani Abdel Hakim, «Nourrir autant de citadins que de fellahs» in *Geo*, nº 163, Setembro de 1992, p. 91).

saturação irreversíveis; para os combater aumentou-se vertiginosamente a quantidade de químicos lançados sobre as terras o que constituiu, de outra forma, uma sobrecarga para elas. Tudo isto enquadrado no problema-chave num país de desertos como o Egipto, ou seja, a exiguidade das superfícies agrícolas.

Ademais, se se ganharam milhões de hectares susceptíveis de aproveitamento agrícola também se perderam milhões de hectares devido ao quase desenfreado crescimento urbano. Aliás, a expansão da agricultura e o desenvolvimento urbano, com as consequentes alterações das estruturas e infra-estruturas de apoio que implicam, são considerados por muitos especialistas os maiores problemas que se colocam à própria preservação do património arquitectural egípcio<sup>17</sup>.

Na região norte do Egipto, no delta, o controlo das águas doces do rio Nilo facilitou a progressiva e continuada penetração das águas salgadas nas terras aluviais. A modificação dos níveis de salinidade alterou radicalmente o equilíbrio ecológico da região, com um impacto catastrófico sobre a actividade piscatória na foz do Nilo (diminuição drástica da sardinha, que antes se alimentava dos nutrientes transportados pela corrente), atraindo mesmo alguns tubarões, coisa rara no passado. Sem os milenares aluviões, o delta retrai-se.

É hoje indesmentível que depois da construção da Grande Barragem de Assuão o delta do Nilo tem vindo a pagar uma enorme factura, com os problemas decorrentes da erosão costeira e da submersão e salinização de antigas terras agrícolas, nomeadamente as que se situavam em braços abandonados do rio. O aumento geral da salinidade devido à redução dos fluxos de água doce lançados no Mediterrâneo alterou inclusive os próprios padrões de circulação das águas principais do mar Mediterrâneo.

A propalada transformação profunda na agricultura e na economia egípcias que a Grande Barragem de Assuão traria, com o consequente encaminhamento do país para a via da moderna industrialização, é, pois,

---

<sup>17</sup> Cf. Shehata Adam, «Problems related to the preservation of egyptian antiquities in Egypt» in *Prospection et sauvegarde des Antiquités de l'Égypte. Actes de la table ronde organisée à l'occasion du centenaire de l'IFAO. 8-12 janvier 1981*, Paris, IFAO, 1981, p. 165. Já em 1968, Serge Sauneron fazia alusão a este fenómeno da expansão demográfica, da urbanização e do desenvolvimento como ameaça à preservação do património (Cf. Serge Sauneron, *L'Égyptologie*, 2ª ed., Paris, PUF, 1978, pp. 32, 33).

um assunto com inúmeras perspectivas e cambiantes e nem sempre é fácil defender integralmente e sem reservas qualquer delas.

Para os seus detractores, filha de um tempo em que o binómio custo-benefício se sobrepunha claramente aos factores ambientais, a barragem de Assuão é um exemplo de estudo perfeito da deficiente avaliação dos impactos negativos<sup>18</sup>. Questionam inclusive a sua eficácia como barragem-reservatório, uma vez que a forte evaporação que a afecta (perda média calculada em 12 % do débito do Nilo – cerca de 10 biliões de m<sup>3</sup> de água/ ano) faz descer significativamente os «programados» benefícios.

O progressivo assoreamento da barragem pelos aluviões produzidos pela erosão das bacias vertentes, situação inevitável em quase todas as barragens, é outro dos males que afecta Saad el-Aali: prevê-se que em 2005 (ou seja, 35 anos depois da sua inauguração) metade do seu reservatório esteja preenchido por sedimentos transportados pelo rio Nilo. Nalguns casos, a acumulação de sedimentos atinge já mais de 35 m de altura e ameaça as próprias turbinas da barragem.

Porque na época da sua construção a preocupação com os estudos ecológicos não era levada em linha de conta, a segunda barragem de Assuão provocou, bem a jusante, a quebra brutal da pesca da sardinha no Mediterrâneo. Em certas regiões do vale do Nilo, registou-se uma significativa diminuição do potencial agrícola. Mais grave ainda, o impacto negativo da obra de Assuão fez-se sentir numa dramática extensão da bilharziose<sup>19</sup>. Por vários motivos, a vida ribeirinha do Nilo tornou-se mais difícil. A Grande Barragem de Assuão desequilibrou o ecossistema.

---

<sup>18</sup> Historicamente, só depois da Conferência de Estocolmo (1972) é que se passou à concepção de uma política ambiental mais global, ou seja, no ano seguinte à inauguração da Grande Barragem de Assuão. Aprovada durante a Conferência da ONU sobre o meio ambiente humano, a Declaração de Estocolmo conferiu um papel de relevo à dimensão ambiental como condicionante e limitação ao próprio modelo de crescimento económico e ao uso dos recursos naturais. Pela primeira vez, a comunidade internacional discutia o meio ambiente global e as necessidades de desenvolvimento como um binómio essencial dos países industrializados e em vias de desenvolvimento e proclamou-o de forma bem clara: «A protecção e o melhoramento do meio ambiente humano é uma questão fundamental que afecta o bem-estar dos povos e o desenvolvimento económico do mundo inteiro, um desejo urgente dos povos de todo o mundo e um dever de todos os governos». Em resultado desta Conferência, foi criado o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA).

<sup>19</sup> As doenças hídricas (bilharziose, malária ou paludismo, oncocercose, etc.) continuam a ser a primeira causa de mortalidade humana no mundo. A bilharziose (ou esquistossomose) é uma das principais doenças transmitidas pela água. O caracol existente em águas estagnadas é o hospedeiro desta doença, cujo ciclo inclui o Homem.

Mas, porventura, ainda mais terrível do que estes graves aspectos dos efeitos do «monstro de betão» de Assuão foi o desaparecimento da região da Baixa Núbia e dos seus milhares de anos de história: com a subida das águas, dezenas de povoações (41 aldeias) foram submersas para sempre e 60 000 habitantes perderam as suas terras. O governo egípcio transferiu-os para uma pequena zona no Alto Egipto – «Nova Núbia» –, a 50 Km ao norte de Assuão, entre Kom Ombo e Edfu, na proximidade do deserto<sup>20</sup>. Estes deslocamentos de população são sempre processos traumatizantes com custos, por vezes, bem superiores aos da própria obra que os provoca. As populações transformam-se, muitas vezes, em «exilados em aldeias sem alma»<sup>21</sup>.

As águas do lago Nasser submergiram a identidade do povo núbio e silenciaram para sempre uma região que viu desenvolverem-se extraordinárias civilizações: a de Kerma, a dos faraós negros com os reinos de Napata e Meroé, a dos reinos cristãos de Nobatia, Makuria e Aloa, a dos reinos muçulmanos dos Funi<sup>22</sup>.

Mesmo no território egípcio, devido à nova barragem, a cheia (devastadora ou escassa) deixou de pesar sobre a existência quotidiana do *fellah*, mas quebrou igualmente os seus laços milenares com o rio. Em apenas vinte anos, a Grande Barragem alterou a íntima associação milenar, quase orgânica no Egipto, do Homem, da terra e da água. A barragem conseguiu fazer aquilo que os invasores, da Antiguidade à Contemporaneidade, nunca conseguiram. Se Heródoto visitasse hoje o Egipto não observaria mais a mesma realidade e seguramente não consideraria o Egipto como uma dádiva do Nilo... Talvez considerasse mesmo que o Nilo perdeu a sua memória ao perder o seu anual milagre natural...

---

<sup>20</sup> Um grupo significativo foi também deslocado para Kachem el-Guba, na região nordeste do Sudão.

<sup>21</sup> A expressão é usada por Mireille Gognoux, repetindo as palavras da jornalista egípcia Samia Abbas acerca dos Núbios deslocados: «(...) exilés sur une montagne aride dans des villages sans âme». (Cf. Mireille Gignoux, «Le peuple nubien naufragé du lac Nasser» in *Geo*, nº 163, Setembro de 1992, p. 92).

<sup>22</sup> O drama humano núbio foi, durante muito tempo, ocultado pelo Estado egípcio, sob Nasser e sob Sadat, com apertadas proibições e censura aos jornalistas egípcios e aos correspondentes de imprensa estrangeiros acreditados no Cairo (Cf. Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, «L'identité nubienne sous les eaux du lac Nasser» in *L'Egypte ancienne 2. Les secrets du Haut-Nil*, Paris, Éditions Tallandier, 1998, pp. 11-17).

## A salvaguarda do património arquitectónico

A subida do nível das águas colocou também um novo problema: a salvaguarda do extraordinário património arquitectónico do Egipto e da Núbia antigos, localizado a sul da Grande Barragem – vide **mapa 1**. De facto, já com a construção e as sucessivas obras de ampliação da antiga barragem muitos templos situados a sul de Assuão ficavam imersos durante uma parte significativa do ano<sup>23</sup>. Com a construção da grande barragem tal efeito aumentou extraordinariamente e punha em risco de submersão definitiva um número ainda maior de «tesouros núbios»<sup>24</sup>.

A possibilidade de perda para sempre dos inestimáveis tesouros arqueológicos da Baixa Núbia face ao «progresso» técnico moderno levou os governos egípcio e sudanês, em Abril de 1959, a pedir a intervenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), com o objectivo de salvar os monumentos arqueológicos ameaçados<sup>25</sup>.

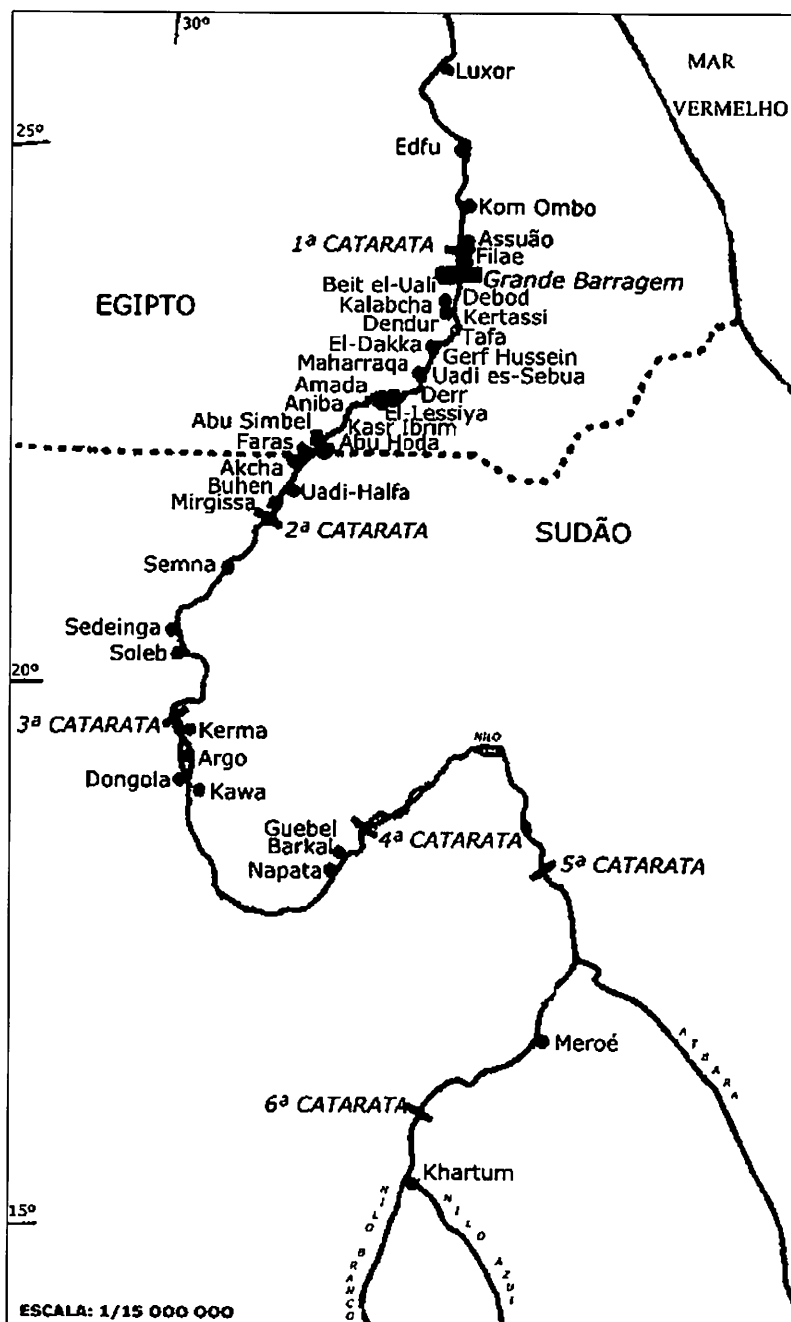
Sob o impulso de Christianne Desroches-Noblecourt e de André Malroux, o Director Geral da UNESCO, René Maheu, apelou aos estados membros para que se envolvessem na maior operação de salvaguarda arqueológica da história. O apelo lançado pela UNESCO para a sensibilidade e solidariedade da opinião pública internacional, que era convidada a conceder ajuda financeira e técnica para resgatar o maior número possível de monumentos, foi, de facto, ouvido e tornou possível montar

---

<sup>23</sup> Estavam nessa situação, isto é, cerca de dez meses por ano imersos e só acessíveis durante dois meses, os templos de Abu Simbel, Debod, Tafa, Kertassi, Dendur, Kalabcha, El-Lessiya, Derr, partes de Uadi es-Sebua e de Filae (Cf. Ahmed Abdel Hamid, Youssef, «Le CEDAE: Bilan et perspective de sauvetage des monuments anciens» in *Prospection et sauvegarde des Antiquités de l'Égypte*, p. 35). Já Gaston Maspero, em 1915, dava conta dos trabalhos que, de 1907 a 1910, realizara em templos da Núbia «contre la destruction que menaçait l'élévation des eaux du Nil, produite par le barrage de Assouan, Debôt, Taffah, Kalabchéh, Dandour, Gerf-Husseïn, Ouady es-Séboua, Derr, Ibsamboul» (Gaston Maspero, *L'Égyptologie*, Paris, Librairie Larousse, 1915, p. 22).

<sup>24</sup> De forma mais global, a alteração das condições hidrológicas do Egipto afectou toda a actividade arqueológica: «le grand ennemi de l'égyptologie, c'est maintenant [isto é, em 1968] la modification rapide des conditions hydrologiques du pays» (S. Sauneron, *Ob. Cit.*, p. 76).

<sup>25</sup> O pedido egípcio foi formalizado pelo então ministro da Educação e Cultura, Kamal el-Din Hussein (1922-1999).



Mapa 1 – Os principais locais arqueológicos da Núbia.

uma acção de excepcional envergadura para a salvaguarda dos principais monumentos<sup>26</sup>.

A 8 de Março de 1960, outro Director-geral da época, o italiano Vittorino Veronese, apelou e promoveu uma subscrição mundial para recolher os fundos necessários para a campanha de salvamento. A importância deste apelo solene à ajuda internacional merece a sua transcrição:

*«Les travaux du grand barrage d'Assouan ont commencé. Avant cinq ans, la vallée moyenne du Nil sera transformée en un immense lac. Des édifices prodigieux, qui comptent parmi les plus admirables de la planète, sont menacés d'être submergés par les eaux dont la retenue donnera la fertilité à de vastes étendues de désert. Mais à quel prix effrayant risquent d'être payés les nouveaux champs livrés aux tracteurs, les sources d'énergie promises aux futures usines? [...]. Aussi n'est-il pas étonnant que les gouvernements de la République Arabe Unie et du Soudan se soient adressés à un organisme internationale, à l'Unesco, pour lui demander d'essayer de sauver les richesses en péril. Ces richesses, en effet, dont il est déjà affligeant d'être obligé de dire que la perte peut être prochaine, n'appartiennent pas seulement aux nations qui en sont aujourd'hui dépositaires. Le monde entier a droit à leur pérennité [...], c'est pourquoi j'invite avec confiance les gouvernement, les institutions et les fondations publiques ou privées, et toute personne de bonne volonté, à contribuer au succès d'une œuvre sans précédent dans l'Histoire [...]. Que les peuples s'unissent pour empêcher le Nil, source accrue de fécondité et d'énergie, de devenir le Tombeau liquide d'une partie des merveilles que les hommes d'aujourd'hui ont reçues des hommes de jadis.»<sup>27</sup>*

Em consequência deste «convite», o Serviço de Antiguidades do Egipto e o Serviço de Antiguidades do Sudão receberam apoios de universidades, técnicos e autoridades culturais de todas as partes do mundo. Mais de 50 países ofereceram ajuda técnica e financeira (total de 21 milhões de dólares, 12 milhões dos quais inscritos pelos E.U.A.). Todos

---

<sup>26</sup> É justo salientar a egiptóloga francesa Christiane Desroches-Noblecourt, cujo interesse e tenacidade foram fundamentais para o despertar da sensibilidade mundial, durante os anos 60 do século XX. A conservadora dos museus nacionais franceses fundou um organismo (*Centre de documentation et d'études sur l'ancienne Égypte*) encarregado de levantar plantas, registar as antiguidades faraónicas, reproduzindo-as de forma planimétrica. A acção da UNESCO consistiu, pois, na coordenação do conjunto das escavações, estudos, classificações e salvaguarda de monumentos núbios que então se realizou, com manifesta atenção ao caso dos templos de Abu Simbel.

<sup>27</sup> APUD in Madeleine Peters-Destéact, *Abou Simbel. À la gloire de Ramsès*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, pp. 128, 129.

os monumentos conhecidos entre Assuão e Semna foram minuciosamente estudados. Aliás, o conhecimento dos vestígios arqueológicos do Alto Nilo, a sul da segunda catarata, era muito sumário e foi então extraordinariamente ampliado<sup>28</sup>. A principal preocupação era fazer a prospecção e salvar o máximo de edifícios ameaçados de submersão definitiva pelas águas da nova barragem. Vários projectos de recuperação foram, então, elaborados.

Entre 1960 e 1980 (inauguração do complexo de Filae na ilha de Aguilkia) teve lugar a titânica obra de salvaguarda dos templos e monumentos da Núbia, antecedida da apresentação e discussão de vários projectos e métodos de intervenção (construção de muros de barragem, sobre-elevação dos templos, desmontagem, edificação; armazenagem e aplicação de écrans de protecção, tratamentos e argamassas de ligação a aplicar aos diferentes tipos de materiais líticos, efeitos das explosões de dinamite, do uso de serras eléctricas, das injeções de resina e *polyester* nos monumentos,. Em muitos casos, foi preciso construir diques para conter a subida das águas e trasladar milhares de blocos de pedra. Quando não foi possível resgatar os antigos monumentos (ex.: Gerf Hussein, Kuban, Aniba, Kasr Ibrim), estes foram cuidadosamente escavados e registado o máximo de detalhes sobre eles. O conhecimento sobre a antiga Núbia egípcia (Uauat ou Ta-Seti, o «país do arco») e do seu património arqueológico aumentou, de facto, exponencialmente em resultado destas escavações.

## **Desmantelar aqui para montar ali**

Foram vários os templos e os monumentos que foram desmontados e deslocados para novos locais, acima do nível das águas: além dos dois templos de Abu Simbel (Templo Grande de Ramsés II e Templo Pequeno de Nefertari), foram também trasladados os templos de Amada, El-Derr, Uadi es-Sebua, Maharraqa, El-Dakka, Kalabcha, Beit el-Uali, Filae, fragmentos do templo de Abu Hoda e de monumentos de Kasr Ibrim, o

---

<sup>28</sup> Na sequência destas investigações impulsionadas pela construção da barragem, como diz Jean Leclant, «pays pauvre, simple corridor entre l'Égypte et le reste de l'Afrique, la Nubie est ainsi devenue paradoxalement une des régions archéologiquement les mieux connues du monde» (Cf. Jean Leclant, «Archéologie, historiographie» in *Dictionnaire de l'Égypte ancienne*, Paris, Enciclopædia Universalis/ Albin Michel, 1998, pp. 62, 63).

quiosque de Kertassi e o túmulo de Penut. No total, 14 templos e monumentos foram salvos e recuperados.

Em sinal de reconhecimento e de compensação pela prestimosa colaboração prestada pela comunidade internacional à recuperação-restituição do património da Baixa Núbia, o governo egípcio doou vários templos a alguns dos países que mais se destacaram nessa campanha. Responsabilizando-se pelos trabalhos e custos de deslocação dos templos envolvidos, da sua futura localização, instalação, conservação e acesso, os países agraciados tornaram-se, assim, proprietários de autênticos tesouros do antigo património núbio.

Em 1963 foi desmantelado e, mais tarde, oferecido aos Estados Unidos da América o templo de arenito de Dendur (originalmente localizado a 77 Km a sul de Assuão, cerca de 20 Km ao sul de Kalabcha), onde ficava a antiga localidade egípcia de *Tehte* ou *Tutzis*. Os 642 blocos do antigo templo (ou melhor do que dele resta: pórtico lítico, pronaos com duas colunas, vestíbulo e santuário -13,5 m x 7 m) construído pelo imperador Augusto, no ano 15 d.C., em honra dos irmãos Peteesi e Pihor (obscuros «santos» locais, provavelmente dois jovens príncipes núbios divinizados, da época da XXVI dinastia<sup>29</sup>), dos deuses núbios Arensnufis e Mandulis e da deusa Satet de Elefantina, foram reagrupados no Metropolitan Museum of Arts de Nova Iorque, constituindo, desde Setembro de 1978, a ala Sackler daquele importante museu americano<sup>30</sup> (Figs. 1 e 2).

Em agradecimento pela participação da Missão Arqueológica Espanhola, a Espanha recebeu, em 1968, o templo de Debod (originalmente situado na localidade egípcia de *Athat*, a dez Km a sul da Grande Baragem), um dos lugares de peregrinação mais importantes de todo Egipto, ao que se supõe em directa relação com o templo de Ísis em Filae (situado a c. 15 Km a norte do de Debod). Desmantelado em 1960-61 pela UNESCO e pelo SAE (Serviço de Antiguidades Egípcias), os c. de 1350 blocos ficaram temporariamente (cerca de dez anos) armazenados, a salvo das águas, em Elefantina. Só em Junho de 1970 foram transportados para Espanha.

---

<sup>29</sup> O culto de defuntos divinizados, como estes «filhos de Kuper», poderoso chefe local, era muito popular na época ptolomaica (Cf. M. Damiano-Appia, «20. La folle équipée des temples nubiens» in *L'Egypte ancienne* 2, p. 167).

<sup>30</sup> Cf. John Baines, Jaromír Málek, *Atlas of Ancient Egypt*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1984, pp. 180, 181.



Figs. 1 e 2 – O templo de Dendur: antes e depois da trasladação  
(Fig. 2: Metropolitan Museum of Arts de Nova Iorque).

Construído na primeira metade do século II a.C. (160 a.C.) pelo rei meroítico Adikhalamani (em honra do deus Amon), o templo foi depois ampliado e reconsagrado à deusa Ísis por Ptolomeu VI Filometor, por Ptolomeu VIII Evérgeta II e por Ptolomeu XII Neos Dionisos Auleta. Os imperadores romanos Augusto e Tibério ficaram também associados à remodelação e decoração da sua sala hipostila.

É a versão alterada deste templo (sem muro delimitando o *temenos* e sem compartimentos adjacentes para uso dos sacerdotes, por exemplo), isto é, com dois pórticos líticos, dois átrios, vestíbulo (com paredes cobertas com cenas sagradas) e santuário, com *naos* monolítico de Ptolomeu XII, que, desde a sua inauguração a 20 de Julho de 1972, é possível ver no Parque del Cuartel de la Montaña, em Madrid, cumprindo uma importante e meritória função didáctica para a maioria dos visitantes (Fig. 3).

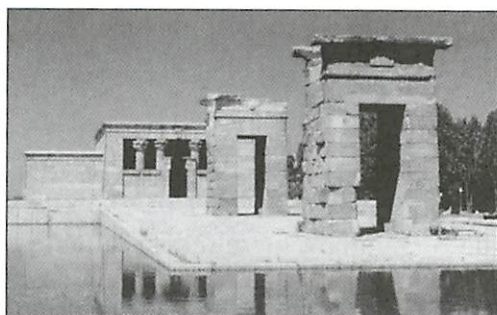
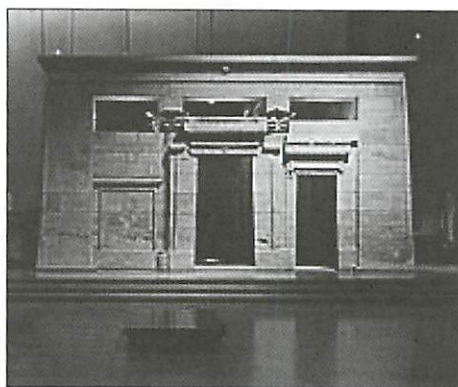


Fig. 3 – O templo de Debod (Parque del Cuartel de la Montaña, Madrid).

O Rijksmuseum Van Oudheden, de Leiden, recebeu o «templo do norte» de Tafa (assim chamado porque na antiga *Tafhis*, a sul de Kertassi, havia dois templos datados do período romano<sup>31</sup>). Os 652 blocos do elegante e clássico pronaos intacto, sem baixos-relevos, desmantelados em 1960 por uma equipa de arquitectos egípcios e polacos foram reconstruídos, em 1978, numa gigantesca sala do museu holandês, para deleite dos seus visitantes (Figs. 4 e 5).



Figs. 4 e 5 – O templo de Tafa norte: na sua localização original e no Rijksmuseum van Oudheden (Leiden, Holanda).

<sup>31</sup> O «templo do sul», como o próprio nome indica, situado mais a sul, foi destruído no final do século XIX.

Também o Museu Egípcio de Turim expõe actualmente a capela do templo de El-Lessiya (o mais antigo templo rupestre da Núbia), dedicado aos deuses Hórus de Miam (Aniba) e a Satet, que, em 1962, foi oferecida a Itália. O santuário já não tem hoje o pátio original; compõe-se apenas de um átrio e de uma sala arrancados da rocha-mãe, infelizmente sem a policromia que cobria originalmente os seus relevos devido às águas da antiga barragem que o engoliam literalmente durante quase todo o ano.

Construído no século XV a.C., em meados da XVIII dinastia, sob Tutmés III, no local de um antigo templo de Senuseret III, o templo de El-Lessiya conquistado ao grés natural foi um modelo «com sucesso» posterior: seria retomado e desenvolvido por Ramsés II nos Templos Grande e Pequeno de Abu Simbel (Fig. 6).



Fig. 6 – O templo rupestre de El-Lessiya, hoje no Museu Egípcio de Turim.

No Parque Arqueológico de Khartum, no Sudão, em redor do Museu Arqueológico, construído nas margens do Nilo Azul e inaugurado em 1972, foram remontados os templos das fortalezas de Buhen<sup>32</sup>, de Semna

---

<sup>32</sup> Foram resgatados e trasladados para Khartum o templo de Amenhotep II (dedicado a Ísis e Min) e o de Hatchepsut e Tutmés III (consagrado a Hórus de Buhen). Erguido no interior da fortaleza de Buhen (uma das principais fortalezas edificadas pelos faraós do Império Novo), este último templo conserva ainda hoje magníficos baixos-relevos de desfiles de animais e, nas suas colunas e pilares, os nomes de vários vice-reis da Núbia. Vide planta e foto da fortaleza de Buhen in Ian Shaw, Paul Nicholson, *British Museum dictionary of Ancient Egypt*, Londres, British Museum Press, 1995, pp. 56, 57, e um baixo-relevo das paredes do templo de Buhen, mostrando o deus Hórus, «senhor de Buhen», in M. Damiano-Appia, *Dictionnaire encyclopédique de l'ancienne Egypte et des civilisations nubiennes*, p. 74.

Oeste<sup>33</sup>, de Kumma (ou Semna Este<sup>34</sup>) e o túmulo de Debeira Este<sup>35</sup>, entretando desmontados e embarcados sob a direcção do arquitecto alemão Friedrich W. Hinkel do Instituto de História Antiga e Arqueologia da antiga República Democrática da Alemanha (RDA). Situados geograficamente na Núbia egípcia, estes templos estavam, porém, sob alçada política do Sudão e foram, por isso, mantidos em território sudanês<sup>36</sup>.

O pórtico ptolomaico do templo de Kalabcha, inteiramente decorado com cenas de oferendas, foi oferecido ao Museu Egípcio de Berlim como forma de agradecimento pelos trabalhos de desmantelamento, transporte e reconstrução do templo greco-romano de Kalabcha, efectuados pela então República Federal da Alemanha. *Die Wundersteine*, «as pedras maravilhosas», de Kalabcha são hoje uma das grandes atracções do museu.

Infelizmente, não foi possível, como já mencionámos, salvar tudo das águas: o pequeno templo de Hórus em es-Sebua, um dos dois templos de Tafa, Gerf Hussein<sup>37</sup>, a fortaleza de Kuban (XII dinastia), a fortaleza do Império Médio e o templo de Aniba (XVIII dinastia<sup>38</sup>) e as capelas do templo de Kasr Ibrim desapareceram para sempre sob o lago Nasser-Nuba.

---

<sup>33</sup> O templo de Semna Oeste (lat. 21° 30' N; long. 30° 58' E), construído em calcário e datado do reinado de Tutmés III (XVIII dinastia), foi consagrado ao faraó deificado Senuseret III e ao deus núbio Deduen.

<sup>34</sup> O templo de planta quadrangular, localizado na lat. 21° 29' N; long. 30° 59' E, foi construído por Hatchepsut, Tutmés III e Amenhotep II e dedicado a várias divindades, como Senuseret III divinizado e Khnum, o deus da catarata.

<sup>35</sup> O túmulo de Debeira abrigava o príncipe do distrito de Serra (*Teh-nut*), sob o reinado de Hatchepsut (Cf. *Id.*, «20. La folle équipée des temples nubiens», p. 169).

<sup>36</sup> No jardim do Museu de Khartoum estão ainda conservadas as colunas graníticas da igreja de Faras, uma parte do pilone do templo de Akcha, um pórtico e um altar do templo sul de Semna, construído por Taharka (XXV dinastia).

<sup>37</sup> Inteiramente escavado na rocha, com notáveis semelhanças com o Templo Grande de Abu Simbel, embora mais grosseiro e pobre, o templo de Gerf Hussein não pôde ser salvo na íntegra (apenas alguns fragmentos), porque a sua longa imersão na água fragilizara demasiado a grés (Cf. *Id.*, *Dictionnaire encyclopédique*, p.120).

<sup>38</sup> É provável que o templo date do Império Médio (XII dinastia; reinado de Senuseret I), mas a maioria dos vestígios de intervenções de ampliação datam da XVIII dinastia (Império Novo; reinados de Tutmés III e faraós posteriores) – Cf. J. Baines, J. Málek, *Ob. Cit.*, p. 183; M. Damiano-Appia, *Dictionnaire encyclopédique*, p. 50.

## O caso de Abu Simbel: um dos expoentes da recuperação patrimonial egípcia

Todos os exemplos anteriormente referidos, quer de trasladações bem sucedidas em território egípcio, quer de ofertas ao estrangeiro, foram ultrapassadas pelos dois casos mais conhecidos e mais significativos da salvaguarda patrimonial então realizada: estamos, obviamente, a falar de Abu Simbel (Templo Grande e Templo Pequeno) e do complexo de Filae. Sob vários pontos de vista, foram duas extraordinárias proezas da técnica moderna. Face à sua importância, qual visita guiada, vejamos em pormenor alguns aspectos da trasladação de Abu Simbel que, para muitos visitantes, como dizia no séc. XIX Sir Frederick Henniker, é o mais magnífico monumento que se pode encontrar nas margens do Nilo<sup>39</sup>.

Abu Simbel (deformação de Ibsambul ou Abimsil, que era o seu nome no século XIX, segundo a terminologia usada pelos governadores turcos da época) fica localizada a cerca de 280 Km a sul de Assuão, a 70 Km de Uadi Halfa, entre a primeira e a segunda cataratas do Nilo, na margem esquerda do rio<sup>40</sup>. Os templos construídos por Ramsés II, voltados a Este, são autênticos *speos* ou *hipogeus*, isto é, edifícios totalmente escavados na rocha, neste caso de arenito avermelhado, da dupla montanha da região: a sul, a montanha de Méha (Templo Grande) e, a norte, a montanha de Ibchek (Templo Pequeno). Ambos os templos, distanciados cerca de 50 metros, seguem os princípios das construções templárias ao ar livre, procedendo, porém, à sua transposição para um contexto rupestre (Fig. 7)

O Templo Grande, consagrado por Ramsés II ao deus Ré-Horakhti e à sua própria forma divinizada, construído no 30º ano do seu reinado e decorado no 34º, é conhecido como *Per Ramsés Miamon*, «Casa de Ramsés, Amado de Amon», ao passo que o Templo Pequeno foi consagrado a Hathor, senhora de Ibchek (hoje Faras), e à esposa preferida

---

<sup>39</sup> Cf. Madeleine Peters-Destéract, *Ob. Cit.*, p. 60.

<sup>40</sup> Os templos de Abu Simbel foram construídos na região que os antigos Egípcios designavam como Uauat, no fundo a parte setentrional da Núbia (a Baixa Núbia), precisamente entre as primeira e segunda cataratas do Nilo. A zona meridional, até à sexta catarata, a Alta Núbia, era conhecida como Kuch.



Fig. 7 – Vista aérea dos templos de Abu Simbel.

de Ramsés, a rainha Nefertari<sup>41</sup>. A própria designação do templo, «Nefertari para quem o Sol se ergue», manifesta uma amável consideração por parte do faraó.

Qual pilone de entrada, a fachada do Templo Grande, talhada directamente no grés rosa do flanco da falésia, tem 36 metros de largura e 32 metros de altura, e apresenta quatro majestosos colossos sentados, também esculpidos na massa do rochedo, de uma espectacular perfeição de execução, revelando a força divina que os habita (Fig. 8).

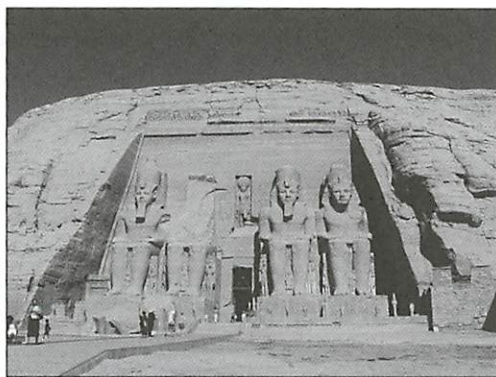


Fig. 8 – Fachada do Templo Grande de Ramsés II, em Abu Simbel.

<sup>41</sup> A inscrição do 5º contraforte exterior da fachada do Templo Pequeno é explícita: «Obra do rei do Alto e do Baixo Egipto, “Ramsés, amado de Amon”, para a grande esposa real, “Nefertari, amada de Mut”» (Cf. *Ibid.*, p. 283).

Cada figura real, com as mãos sobre os joelhos, paramentada com os *regalia* (saiote, *nemes* encimado pela dupla coroa com *uraeus*, barba cerimonial), representa, pois, um aspecto divino do faraó e recebeu um nome alusivo: «Governante das Duas Terras», (*Heka-taui*); «Sol dos Governantes» (*Re-en-hekau*); «Amado de Amon» (*Meri-Amon*) «Amado de Atum» (*Meri-Atum*) – enunciados de sul para norte, ou seja, quando olhamos a fachada de frente, da esquerda para a direita (Fig. 9).



Governante das Duas Terras ( <i>heka-taui</i> )	Sol dos Governantes ( <i>Re-en-hekau</i> )	Amado de Amon ( <i>meri-Amon</i> )	Amado de Atum ( <i>meri-Atum</i> )
---	--	--	--

Fig. 9 – Fachada do Templo de Abu Simbel: cada figura de Ramsés II encarnando um seu aspecto divino.

Cada um dos colossos, à altura das pernas, é flanqueado pelos membros da família real: a mãe de Ramsés II, a rainha Mut-Tuya, a grande esposa Nefertari, alguns dos seus filhos (ex.: Amenherkhepechef, príncipe Ramsés) e das suas filhas (ex.: Bintanat, Meritamon, Beketmut, Nefertari II)<sup>42</sup>. Pela primeira vez, um faraó faz-se representar na fachada

<sup>42</sup> A enumeração completa e ordenada é a seguinte: 1º colosso (a contar da esquerda quando voltados para a fachada do templo) – à esquerda, a princesa Nebettaui; ao centro, uma princesa anónima; à direita, Bintanat, filha de Ramsés II; 2º colosso – à esquerda, a rainha-mãe Mut-Tuya; ao centro, o príncipe Amenherkhepechef; à direita, a esposa Nefertari; 3º colosso – à esquerda, outra vez a rainha Nefertari; ao centro, o príncipe Ramsés; à direita, filha real Beketmut; 4º colosso – à esquerda, Meritamon, filha de Ramsés II; ao centro, a princesa Nefertari II; à direita, a rainha-mãe Mut-Tuya (Cf. *Ibid.*, pp. 161-163).

monumental de um templo em companhia da sua família<sup>43</sup>. Sobretudo nos colossos de sul, nota-se a presença de numerosos *graffiti*, em grego, deixados pelos soldados mercenários do exército de Psamtek I (XXVI dinastia) que lutaram na Núbia.

Sobre a porta de entrada no templo, um nicho da fachada mostra o deus solar Ré-Horakhti (com cabeça de falcão e corpo de homem), a receber adoração do próprio Ramsés II (à esquerda e à direita do nicho, num plano mais avançado da superfície), com o ceptro *user* à sua direita e uma estátua da deusa Maet à sua esquerda. Criptograficamente, representa-se assim com os atributos de Ré-Horakhti o *prenomem* real de coroação: *User-Maet-Ré*<sup>44</sup>. No cimo da fachada, rematando-a, um friso de 22 cinocéfalos (babuínos), com 2,30 m de altura cada um, mostra-os dirigindo a sua eterna adoração ao sol nascente para o qual estão directamente orientados<sup>45</sup>.

Quando, a 22 de Março de 1813, o viajante Johann Ludwig Burckhardt (1784-1817) descobre Abu Simbel, o que se descortinava nas areias eram, essencialmente, as cabeças dos colossos. A extraordinária expressividade e tranquilidade dos colossais rostos reais, praticamente esquecidos desde o período romano, conquistaram o orientalista suíço. Foi, todavia, com grande dificuldade que, quatro anos depois (1 de Agosto de 1817), o «arqueólogo»-aventureiro Giovanni Battista Belzoni (1778-1823) penetra, pela primeira vez, no monumento, ainda largamente enterrado na areia, libertando a parte superior da porta da areia que a obstruía.

O estado em que se encontrava o Templo Grande de Abu Simbel fascinou os desenhadores e pintores românticos que nos deixaram vários esboços, desenhos e pinturas do local (exemplo, Linant de Bellefonds, com desenhos e pinturas de 1819).

Quando Jean-François Champollion (1790-1832) visitou o local, a 26 e 27 de Dezembro de 1828, no âmbito da expedição franco-toscana<sup>46</sup>,

---

<sup>43</sup> Cf. C.Desroches-Noblecourt, *Le secret des temples de la Nubie*, Paris, Editions Stock/Pernoud, 1999, p. 189. Os colossos de Memnon, por exemplo, representando Amenhotep III (XVIII dinastia), integram também estátuas de Tyi, esposa real, mas não se trata objectivamente da fachada de um templo, como em Abu Simbel.

<sup>44</sup> Cf. J. Baines, J. Málek, *Ob. Cit.*, p. 184; Christiane M. Zivie-Coche, «Abou Simbel» in *Dictionnaire de l’Égypte ancienne*, Paris, Enciclopædia Universalis/ Albin Michel, 1998, p. 11.

<sup>45</sup> Actualmente, apenas subsistem no friso 16 babuínos.

<sup>46</sup> Champollion voltaria ainda a Abu Simbel de 3 a 16 de Janeiro de 1829.

relataria assim a sua entrada e o estado do monumento: «*Le grand temple d'Ibsamboul vaut à lui seul le voyage de Nubie: c'est une merveille (...). C'est un ouvrage digne de toute admiration. (...). À notre arrivée, les sables, et les Nubiens qui ont soin de les pousser, avaient possible le petit passage qu'on avait pratiqué, et nous primes toutes les précautions possibles contre la coulée de ce sable infernal qui, en Égypte comme en Nubie, menace de tout engloutir. Je me déshabillai presque complètement, ne gardant que ma chemise arabe et un caleçon de toile, et me présentai à plat ventre à la petite ouverture d'une porte qui, déblayée, aurait au moins vingt-cinq pieds de hauteur. Je crus me présenter à la bouche d'un four, et, me glissant entièrement dans le temple, je me trouvai dans une atmosphère chauffée à cinquante-deux degrés (...).*»<sup>47</sup>

Embora particularmente difícil para os visitantes, o templo era uma deslumbrante atracção para os viajantes, poetas e pintores. O arquitecto francês Hector Horeau (1801-1872) realizou várias aguarelas aquando da sua visita em 1838 (que editaria em 1840). Também David Roberts (1796-1864) não resistiu, em 1838, a deixar testemunho da sua visita ao local em duas maravilhosas litografias da fachada (Fig. 10). Aliás, o escocês faria ainda várias litografias da primeira sala, do santuário e de uma panorâmica exterior da área de Abu Simbel<sup>48</sup> (Figs. 11-13). Ele próprio escreveria no seu diário, a 9 de Novembro de 1838: «*A beleza e a dimensão do templo não são ultrapassados por nenhum outro monumento egípcio.*»<sup>49</sup>

---

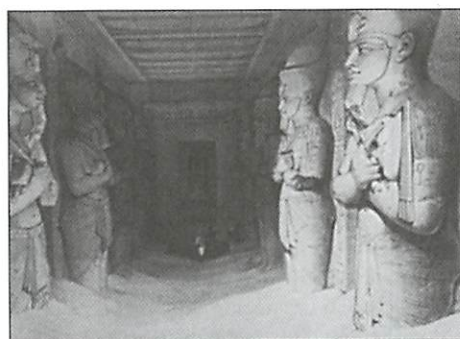
<sup>47</sup> *L'Égypte de Jean-François Champollion. Lettres et journaux de voyage (1828-1829)*, Paris, Image/ Magic, 1998, p. 152.

<sup>48</sup> Cf. David Roberts, *Voyage en Égypte*, Florença, Bonacchi, 2000, pp. 45-47. Cf. *Egitto. Ieri e oggi. Litografie di David Roberts* (texto de Fabio Bourbon; fotografias de Antonio Attini), Vercelli, Edizioni White Star, 1996.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 69. Dos monumentos trasladados, além de Abu Simbel, David Roberts pintou também litografias do quiosque de Kertassi e dos templos de Filae, Kalabcha, El-Dakka, Tafa, Uadi es-Sebua e Maharraqa (Cf. [http://egipto.com/museo/david\\_roberts](http://egipto.com/museo/david_roberts)).



Fig. 10 – Litografia de David Roberts mostrando a fachada do Templo Grande de Ramsés II, em Abu Simbel.



Figs. 11-13 – Mais litografias de Abu Simbel (parte superior da porta de entrada, sala hipostila e santuário) da autoria de David Roberts.

A primeira sala do Grande Templo (17,70 m x 16,50 m x mais de 10 m de altura), com os seus oito pilares quadrangulares, substitui o pátio ao ar livre dos templos de tipo clássico. De um lado e outro da álea central, há quatro estátuas do faraó como Osíris (pilares osíriacos: segurando os ceptros *nekhakha* e *hekat*), adossadas aos pilares (com cerca de 8 m de altura: corpos com 7 m e soclo com 0,55 m), segurando os ceptros *hekat* e *nekhakha*, ostentando a barba cerimonial, a coroa branca, a *pschent* e o saiote-*chendjit*. As quatro estátuas da esquerda (em relação a quem entra) ostentam a coroa branca (*hedjet*), com *uraeus*, ao passo que os quatro «Osíris» da direita têm na cabeça a dupla coroa. As outras três faces dos pilares estão decorados com imagens dos grandes deuses do panteão egípcio da época da construção (Renenutet, Rettauí, Ísis, Min, Ptah, Amon-Ré, Sobek-Ré, Montu, Merimutef, Hathor, Hórus de Buhen, Hórus de Meha, Hórus de Miam, Hórus de Baki, Tot, Onuris-Chu, Ré-Horakhti, Khnum, Anupu, etc.) e com cenas de oferendas de Ramsés II (fumigações e libações, apresentação de alimentos, bebidas e flores).

Nas paredes desta sala estão gravadas inúmeras cenas rituais e textos de carácter militar, nomeadamente na parede norte (lado direito de quem entra), onde está relatada a célebre batalha de Kadech, travada no 5º ano do reinado de Ramsés II, em 1285 a.C., entre os Egípcios e os Hititas de Muwattalis e os seus respectivos aliados da Siro-Palestina<sup>50</sup>. A apresentação pelo faraó de cativos núbios e hititas aos casais divinos Amon/ Mut e Ré-Horakhti/ Iusaas, entre os quais o próprio Ramsés II se fez representar qual «filho divino», terceiro elemento da tríade, domina vários outros registos da primeira sala hipostila.

Na parede sul é possível ver o faraó em poses rituais guerreiras, com arco, flechas, aljava, além de coroas diversas, massacrando os inimigos núbios, líbios e asiáticos, aliás também representados no corredor exterior

---

<sup>50</sup> Como se sabe, apesar das glórias atribuídas pelos baixos-relevos e inscrições da primeira sala a Ramsés II (que ocupam, em vários registos, todos os 17,40 m de comprimento da sala) e apesar do *Poema de Pentauer* que hiperbolicamente se refere ao combate heróico, sozinho, do faraó egípcio, este conflito militar não foi decisivo para nenhum dos contendores e levou à celebração do primeiro tratado de paz de mútua ajuda da História (ano 21 do seu reinado) sendo selado, no ano 34 (ano da decoração do templo), por um casamento diplomático entre o faraó egípcio e Maethorneferuré, a filha mais velha do soberano hitita Hatusilis III (Cf. José das Candeias Sales, «Os fundamentos do poder faraónico – O caso paradigmático de Ramsés II» in *Poder e Sociedade. Actas das Jornadas Interdisciplinares – 2 a 4 de Novembro de 1995, Vol. I*, Lisboa, Universidade Aberta, 1998, pp. 45-77).

de acesso a esta sala como prisioneiros de mãos atadas atrás das costas.

A segunda sala hipostila é sustentada por quatro pilares quadrangulares, ornados com representações do rei e de deuses egípcios. A primeira sala hipostila honra o rei-guerreiro, ao passo que esta segunda sala evoca a sua função de rei-sacerdote. As cenas rituais de oferendas litúrgicas das paredes mostram, realmente, o faraó e a rainha exercendo uma das funções específicas da realeza: o culto. A partir desta segunda sala abrem-se várias câmaras laterais (duas a sul e quatro a norte), utilizadas como arrecadações das alaias litúrgicas (incluindo a barca divina portátil).

O santuário de Abu Simbel (pequena sala com 7 x 4 metros, a cerca de 65 metros da entrada), ao contrário do que acontece nos outros templos, não contém qualquer *naos* destinado a abrigar a imagem do deus cultuado. Aqui, os deuses cultuados surgem sentados, talhados na parede rochosa. Estão representados (de sul para norte; da esquerda para a direita de quem os olha de frente) Ptah, Amon, Ramsés II e Ré-Horakhti. Isto significa que, no santo dos santos de Abu Simbel, Ramsés II faz-se representar como igual aos três grandes deuses do panteão egípcio, tradicionalmente adorados em Mênfis, Karnak e Heliópolis, respectivamente. No meio desta sala subsiste ainda a base do local onde era colocada em dias festivos a barca divina portátil que abrigava as efígies dos mesmos deuses. No espaço mais interior do *speos* de Abu Simbel proclama-se, portanto, a divinização em vida do faraó.

Para completar esta visita ao Templo Grande há que mencionar, já no exterior, a norte do terraço (com 38 m de comprimento), um pequeno pátio a céu aberto (40 m de comprimento), destinado à celebração de rituais do culto solar. Este espaço contém, quatro cinocéfalos em adoração ao sol flanqueados por dois obeliscos, um pequeno *naos* protegendo um escaravelho e um cinocéfalo, imagens animais dos deuses Khepri e Tot.

A 150 m do Templo Grande, na colina de Ibchek, o Templo Pequeno de Abu Simbel, denominado «Nefertari, para quem o Sol se ergue», têm, logicamente, uma fachada mais pequena (27 m de largura por 12 m de altura) e diferente: os seis colossos aí representados, com a perna esquerda ligeiramente avançada, estão de pé, talhados nas reentrâncias-nichos criadas entre os sete salientes contrafortes inclinados, todos repletos de profundos hieróglifos incisos (Fig. 14).



*heka-tauí meri-Amon*  
(Governante das Duas Terras,  
Amado de Amon)

*Re-en-hekau meri-Atum*  
(Sol dos governantes, Amado de Atum)

Fig. 14 – Fachada do Templo Pequeno de Abu Simbel:  
as estátuas alternadas de Ramsés II e da sua esposa Nefertari.

Com cerca de 10 m de altura, estes colossos estão repartidos em dois grupos simétricos de cada um dos lados da porta (3,45 m de altura por 1,45 de largura), representando o faraó Ramsés II (os dois que flanqueiam a porta de entrada e os dois que enquadram a fachada) e a rainha Nefertari (as duas estátuas centrais de cada lado da entrada)<sup>51</sup>. A rainha surge vestida e coroada (coroa com cornos de vaca encerrando o disco solar encimado por duas altas plumas e segurando contra o peito o sistro hathórico) à imagem de Hathor<sup>52</sup>. O faraó está ladeado pelas estátuas, de tamanho reduzido, dos seus filhos e a rainha das suas filhas<sup>53</sup>. Os dois colossos de Ramsés II, de um lado e de outro da porta de entrada, chamam-se *Heka-tauí Meri-Amon* (colosso sul; à esquerda de quem entra) e *Re-en-hekau Meri-Atum* (colosso norte; à direita de quem entra). Isto significa que o primeiro congrega os nomes e as entidades dos primeiro

<sup>51</sup> A estátua de Ramsés II representando mais a sul (à esquerda) na fachada de Ibhek (com a coroa *hedjet* do Alto Egipto) tem 10, 575 m para os 10, 275 m do colosso mais a norte (com a coroa *henu*), que representa Ramsés II como Ptah-Tatenen.

<sup>52</sup> Para Ch. Desroches-Noblecourt, a rainha não está tratada na fachada do Templo Pequeno de Abu Simbel como Hathor mas como Sohis (Cf. C.Desroches-Noblecourt, *Ob. Cit.*, p. 217).

<sup>53</sup> A rainha Nefertari surge acompanhada nos dois colossos pelas suas filhas Henuttai e Meritamon (referidas de sul para norte). Os dois colossos de Ramsés II junto à porta figuram-no em companhia de duas reduzidas estátuas dos príncipes Paréherunemet e Amenherkhepechef (enunciados também de sul para norte). Nos colossos que enquadram a sul e a norte a fachada do Templo Pequeno, Ramsés II está ladeado pelos filhos Meriatum e Meriré.

e terceiro colossos da fachada do Templo Grande (perspectivados de sul para norte), enquanto o colosso norte da entrada do Templo Pequeno reúne a entidade dos segundo e quarto colossos da fachada do Templo Grande<sup>54</sup>.

A sala hipostila de Nefertari é também mais reduzida e simples do que a de Ramsés II (10,50 m de comprimento X 11 m de largura X 4,50 m de altura na álea central). Os capitéis dos seis pilares quadrangulares representam o rosto de Hathor, encimado pelo sistro-*naos*, nos lados voltados para a nave central. As típicas orelhas de vaca e a pesada cabeleira da deusa atingem aqui todo o seu esplendor, a que a «pega do sistro» tratado em relevo a toda altura do pilar confere enorme elegância.

Nos pilares situados a sul (lado direito de quem entra), é a face norte dos pilares que mostra este tipo de representação, enquanto nos pilares situados a norte (lado esquerdo de quem entra) tal representação figura na face sul. Nas outras faces dos vários pilares estão representadas várias divindades do panteão egípcio<sup>55</sup>.

Há, como no outro templo, cenas de oferendas rituais cumpridas pelo rei e pela rainha e, de um lado e outro da porta, a tradicional cena do sacrifício ritual de um prisioneiro pelo rei, a que assiste, excepcionalmente, neste caso, a rainha.

No vestíbulo, cujas salas laterais não decoradas tornam mais largo que profundo, surge o mesmo tipo de cenas da sala hipostila de entrada, com a especial particularidade de aí se poder observar a deificação da rainha pelas grandes deusas Hathor e Ísis (parede este, lado sul). O afecto de Ramsés II pela sua amada vai ao ponto de também a deificar, o que constitui um acontecimento excepcional, novo, na história da realeza egípcia, uma vez que os ritos de coroação estavam ordinariamente reservados ao rei<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 217, 296 – nota 5.

<sup>55</sup> De forma completa, a lista de divindades representadas nos pilares da sala hipostila do Templo Pequeno são: lado sul – pilar I: além de Nefertari (faces sul e este), surge Hórus de Buhen (face oeste); pilar II: Tot (face este), Maet (face sul) e Satet (face oeste); pilar III: Nefertari (face este), Hathor (face sul) e Ueret-Hekau (face oeste). Lado norte – pilar I: Nefertari (face este); Ramsés (face norte) e Hórus de Miam (face oeste); pilar II: Ramsés (face este); Mut (face norte) e Hórus de Baki (face oeste); pilar III: Khnum (face este), Khonsu (face norte) e Ísis (face oeste). No total (contando com os «deuses» Ramsés e Nefertari), temos 10 divindades femininas e 8 divindades masculinas (Cf. Madeleine Peters-Destéact, *Ob. Cit.*, pp. 302-310).

<sup>56</sup> Cf. *Ibid.*, p. 312. Esta cena da coroação da rainha é associável a uma cena similar (parede sul da sala hipostila), onde Ramsés II surge a ser coroado pelos deuses Hórus e Set.

No santuário, a parede de fundo (parede oeste) representa a vaca Hathor saindo do rochedo interior da montanha, protegendo sob a sua barbela uma imagem do próprio faraó<sup>57</sup>. A imagética e a temática aqui desenvolvidas retomam os pressupostos característicos dos santuários hathóricos (Deir el-Bahari, por exemplo). Na parede norte do santuário (à direita de quem olha a vaca de frente) volta a frisar-se a deificação do casal real, com uma representação que mostra Ramsés II oferecendo incenso ao rei e à rainha (ou seja, a si próprio e à esposa). Na parede sul, simetricamente, Nefertari cumpre os mesmos gestos perante as deusas Hathor e Mut.

Salvar os dois templos de Ramsés II em Abu Simbel, através da sua decomposição e depois inteira reconstituição noutra local, foi, em todos os sentidos, um trabalho «faraónico», que colocou consideráveis problemas e enormes dificuldades. Pensemos apenas que os colossos da fachada do Templo Grande têm quase 21 m de altura cada um (do solo até ao topo da coroa *pschent*), que cada uma das suas mãos mede 2,64 m, que a largura do rosto (de orelha a orelha) é de 4,17 m, que as orelhas têm 1,06 metros, a boca 1,10 m e o nariz 0,98 m<sup>58</sup>.

Entre Novembro de 1963 e Setembro de 1968 (praticamente cinco anos completos), a partir de um projecto sueco que propunha justamente a desmontagem/ montagem completa dos santuários de Abu Simbel (fachadas e paredes esculpidas e/ ou decoradas), depois de se fotografar, registar em fichas e observar sob todos os pontos de vista e perspectivas, tiveram lugar os trabalhos de salvaguarda de Abu Simbel<sup>59</sup>. O cume das colinas foi arrasado e a pedra, demasiado friável, foi reforçada. O Templo Grande foi decomposto em 807 blocos e o Templo Pequeno em 235

---

<sup>57</sup> O nicho-*naos* é enquadrado por dois pilares hathóricos e por um friso superior de 27 *uraeus*.

<sup>58</sup> Cf. M. Damiano-Appia, *Ob.Cit.*, pp. 23,24.

<sup>59</sup> O desmantelamento da rocha iniciou-se na Primavera de 1965. A 29 de Março de 1965 foi serrado o último bloco da fase de desmontagem. Nos princípios do Outono de 1967 era reposto no lugar o último bloco pertencente à fachada do templo principal. Além do projecto adoptado, houve ainda outras duas propostas, abandonadas: construção de uma espécie de represa em forma de arco que criaria uma enorme cuba, com cerca de 100 m de profundidade, na qual o templo ficaria inserido; encerramento dos dois templos em blocos de cimento, que seriam retirados e transportados depois de se recortar a montanha à sua volta. O primeiro destes projectos propunha a manutenção dos templos nos seus locais originais; o segundo, a sua transferência para outra cota mais elevada.

blocos. No total seriam decompostas, numeradas, armazenadas e recolocadas com o auxílio de camiões, pontes móveis e gruas cerca de 15 000 toneladas de pedra, pesando os 1042 blocos das estátuas, colunas e paredes, com três e cinco metros, entre as três e as trinta toneladas. Estátuas e paredes foram serradas (sem o uso de serras eléctricas, para evitar a prejudicial vibração que acarretam) da falésia-mãe e de novo agrupadas noutra local.

Para ficarem completamente a salvo das águas do lago Nasser, os templos foram reconstruídos numa cota mais elevada (65 metros acima da sua original localização) e cerca de 200 m mais afastados da margem, respeitando, porém, as suas primitivas orientações e posições relativas. É por isso que, duas vezes por ano (20 de Outubro e 20 de Fevereiro), ao amanhecer, durante vinte minutos, os raios do sol nascente ainda penetram no templo pela estreita porta de entrada e iluminam as estátuas do santuário (à excepção da de Ptah)<sup>60</sup>. O efeito pretendido aquando da construção mantém-se depois da recuperação do templo<sup>61</sup>. Aliás, o projecto de trasladação escolhido pressupunha esta recriação paisagística como um objectivo fundamental (Fig. 15).

Uma complexa estrutura de vigas de ferro e betão armado deu resistência às paredes e aos tectos dos templos, que penetram, como originalmente, 65 m (Templo Grande) e 21 m (Templo Pequeno) dentro da montanha. Ergueram-se assim duas colossais montanhas artificiais pesando milhões de toneladas. A colina artificial do Templo Grande, com 60 metros de circunferência, 25 de altura e 45 de longitude, é uma das maiores do mundo, suportando uma carga total de 100.000 toneladas. Na

---

<sup>60</sup> Há quem associe as duas datas do ano em que este fenómeno ocorre aos dias de nascimento (20 de Fevereiro) e jubileu (20 de Outubro de c. 1260) de Ramsés II, aos dias importantes do calendário agrícola egípcio, o início das sementeiras (20 de Outubro) e o das colheitas (20 de Fevereiro), ou, pura e simplesmente, aos solstícios anuais de Verão e de Inverno. A estátua de Ptah, deus residente no mundo ctónico, só é iluminado no seu ombro esquerdo. O «milagre do Sol» ou «a maravilha de Abu Simbel» produziu-se pela primeira vez na nova de localização em Outubro de 1968.

<sup>61</sup> Os técnicos de hoje lograram alcançar o mesmo desiderato dos do passado. Como diz Christiane Desroches-Noblecourt a este propósito: «Les savants-prêtres et architectes avaient calculé cette localisation pour que le soleil puisse pénétrer dans le fond du grand temple à deux périodes très précises de l'année, en tenant compte du mouvement apparent du soleil qui se lève, chaque jour, sensiblement plus vers le nord, à la mesure qu'on se rapproche du solstice d'été, et légèrement plus vers le sud au fur et à mesure qu'on se rapproche du solstice d'hiver» (Ch. Desroches-Noblecourt, *Ob. Cit.*, p. 203).

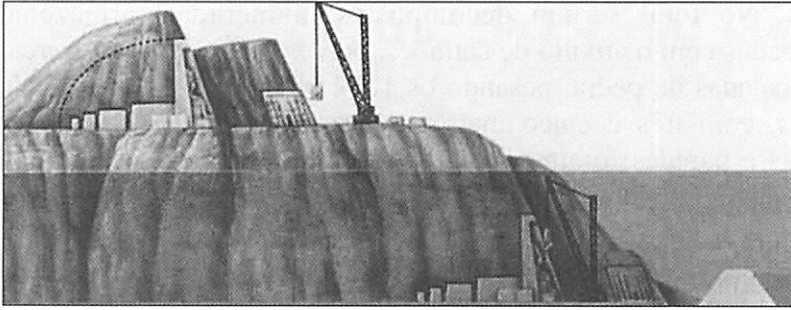


Fig. 15 – Esquema das localizações (inicial e actual) dos santuários trasladados de Abu Simbel: mudou a cota, mas manteve-se a orientação astronómica.

sua construção foram usados 8.000 m<sup>3</sup> de betão. Mais modesta, a cúpula do Templo Pequeno tem uma circunferência de 24 m para uma altura de 9 m.

Verdadeiro prodígio da engenharia moderna, estas montanhas de betão armado, cobertas de propósito com pedra e areia retiradas das escavações, reproduzem a forma das montanhas originais de Méha e Ibhek e testemunham o gigantesco esforço da comunidade internacional para salvar os elementos patrimoniais de Abu Simbel (Fig. 16).

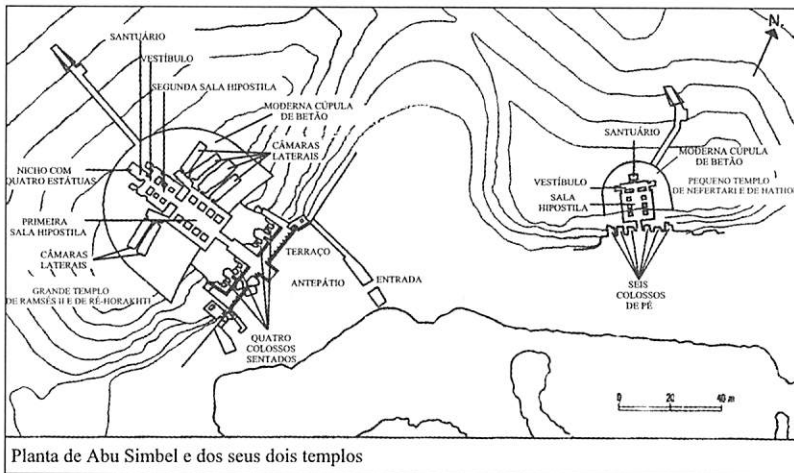


Fig. 16 – Elaborado com base em *Dictionnaire de l'Égypte ancienne*, p. 12, e John Baines, Jaromír Málek, *Atlas of Ancient Egypt*, p. 184. Atente-se no esquema das cúpulas de ambos os templos.

O texto da placa comemorativa alude à prestimosa colaboração internacional então desenvolvida:

*«In the name of God, the Compassionate, the Merciful. On 29 Gumada al-Akhira A.H. 1388 – 22 September A.D. 1968 with God's help, Gamal Abdul-Nasser, President of the United Arab Republic, unveiled this commemorative plaque to honour both the safeguarding of the two temples of Ramses II at Abu Simbel with their reconstructions on that site, and also as a memorial of international collaboration for preserving a human heritage, after the building of the High Dam at Aswan to ensure welfare and prosperity for the people of Egypt. This task has been achieved through cooperation with Unesco.»<sup>62</sup>*

A «segunda inauguração» do conjunto monumental de Abu Simbel, hoje classificado como Património Mundial pela UNESCO, a 22 de Setembro de 1968, festejada com enorme orgulho pelos organismos directamente envolvidos não foi, certamente, inferior à da sua primeira inauguração em dias de Ramsés II, cerca de 3300 anos antes. Abu Simbel é, sem dúvida, um exemplo do que a vontade dos homens e os prodígios da técnica conseguem fazer pela recuperação do património arqueológico.

No dia da re-inauguração, as palavras de Paulo Berrêdo Carneiro, membro do Conselho Executivo da Unesco, colocaram a tónica justamente nesta vertente:

*«Les architectes et les scribes de Ramsès II peuvent sans crainte revenir à Abou Simbel: ils y retrouveront, tels qu'ils les ont bâtis, les temples dédiés à la gloire de leur maître et de son épouse favorite. Aujourd'hui, comme autrefois, le soleil levant va, deux fois par an, baigner de lumière la statue du roi divinisé, dans les profondeurs de son sanctuaire. Les visiteurs qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ont découvert ces monuments ensevelis dans le sable, les Burckhardt, les Belzoni, les Champollion, n'y verraient maintenant rien qui ne fût déjà leurs relevés et leurs dessins. C'est l'honneur de la science et de la technique moderne d'avoir découpé et reconstruit ces temples merveilleux sans en avoir altéré le moindre trait.»<sup>63</sup>*

---

<sup>62</sup> APUD in Madeleine Peters-Destéact, *Ob. Cit.*, extratexto, Fig. 14.

<sup>63</sup> APUD in *Ibid.*, p. 146.

## Conclusão

Quando, em 1968, Serge Sauneron definiu as quatro grandes tarefas da egiptologia, a saber, 1) salvaguardar o património cultural, 2) explorar o material disponível, 3) ampliar o campo das investigações e 4) publicar e difundir o resultado dos seus trabalhos, estava, certamente, influenciado pela excepcional década que se vivera no Egipto e no Sudão e não surpreende, por isso, que tenha concedido a absoluta prioridade à salvaguarda da herança faraónica<sup>64</sup>.

Entre os muitos agentes por ele enumerados que ameaçam, de forma mais ou menos continuada e, por vezes, irreversível, o património construído figuram os elementos naturais<sup>65</sup>. Estes, seja como destruições oriundas do subsolo (lençóis de água subterrânea, paralelos ao Nilo; infiltrações, por capilaridade, de sais, sobretudo nitratos), seja como resultado da subida dos níveis superiores do próprios lençóis freáticos, seja como consequência do ar atmosférico, extremamente quente e carregado de vapor de água devido às grandes superfícies de evaporação constituídas pelo Nilo e pelos canais e, de noite, sujeito à condensação, são factores que fazem perigar os monumentos, pinturas e baixos-relevos que sobreviveram vinte, trinta ou quarenta séculos<sup>66</sup>.

A elevação dos níveis superiores do lençol freático provocada pela construção da Grande Barragem de Assuão constituiu uma efectiva ameaça para os milenares monumentos da Baixa e da Alta Núbia<sup>67</sup>. Só a admirável intervenção de salvaguarda e de recuperação do património

---

<sup>64</sup> Cf. S. Sauneron, *Ob. Cit.*, pp. 30-89. Vide com particular relevo as pp. 30-41. Vide também p. 124.

<sup>65</sup> Sauneron categoriza as destruições do património devidas: a) à obra dos homens («dépéditions») e b) às obras dos elementos naturais («les agents de destructions naturels»). Na primeira categoria agrupa as pilhagens, as invasões (políticas e/ou religiosas), o vandalismo dos colecionadores e dos salteadores de tesouros (com as suas escavações e práticas clandestinas), a recolha exaustiva de *sebakh* (adubo natural feito de restos orgânicos deixados nos sítios de antigas ocupações humanas) e o turismo, essa moderna causa de degradação dos locais antigos (Cf. *Ibid.*, pp. 31-34).

<sup>66</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 34-36.

<sup>67</sup> Quando S. Sauneron escreveu a primeira edição de *L'Égyptologie*, os trabalhos de recuperação de Abu Simbel estavam concluídos, mas o problema da ilha de Filae ainda não estava solucionado. Aliás, ele faz alusão directa à «expérience nubienne», referindo explicitamente este contraste então existente entre Abu Simbel e Filae (Cf. *Ibid.*, pp. 38, 39).

arquitectónico levada a cabo, sob os auspícios da UNESCO, por inúmeros técnicos especializados em diferentes áreas (engenheiros, químicos, biólogos, palinólogos, zoólogos, arquitectos, restauradores, historiadores, pré-historiadores, ceramólogos, papirólogos, epigrafistas, bizantinólogos, historiadores do cristianismo, arabistas, africanistas, antropólogos, paleoantropólogos, etc – poucos egiptólogos, propriamente ditos), autêntica proeza da técnica e da tecnologia modernas, permitiu que este valioso espólio da Humanidade não desaparecesse. Como disse S. Sauneron: «(...) sans leur travail difficile, et souvent anonyme, l'égyptologie n'aurait plus bientôt pour s'alimenter que des souvenirs à chercher dans les livres anciens!»<sup>68</sup>. Quem já visitou Abu Simbel (e/ou Filae-Aguilkia) sabe que lhes devemos um justíssimo «Muito Obrigado!»

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 39.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, *Os grandes acontecimentos do século XX*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1979.
- Shehata ADAM, «Problems related to the preservation of Egyptian antiquities in Egypt» in *Prospection et sauvegarde des Antiquités de l'Égypte. Actes de la table ronde organisée à l'occasion du centenaire de l'IFAO. 8-12 janvier 1981*, Paris, IFAO, 1981, pp. 165-167.
- Sydney AUFRÈRE, Jean-Claude GOLVIN, Jean-Claude GOYON, *L'Égypte restituée, sites et temples de Haute Égypte (1650 av. J.-C. – 300 ap. J.-C.)*, Tome 1, Paris, Ed. Errance, 1991.
- *L'Égypte restituée, sites et temples des déserts, de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine*, Tome 2, Paris, Ed. Errance, 1994.
- *L'Égypte restituée, sites et temples et pyramides de Moyenne et Basse Égypte de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine*, Tome 3, Paris, Ed. Errance, 1997.
- John BAINES, Jaromír MÁLEK, *Atlas of Ancient Egypt*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1984.
- Morris BIERBRIER, Warren DAWSON, Eric UPHILL, *Who was who in Egyptology*, 3<sup>a</sup> ed., Londres, The Egyptian Exploration Society, 1995.
- Maurizio DAMIANO-APPIA, «2. Le Nil perdu, d'Assouan à Khartoum» in *L'Égypte ancienne 2. Les secrets du Haut-Nil*, Paris, Éditions Tallandier, 1998, pp. 19-27.
- «20. La folle équipée des temples nubien» in *L'Égypte ancienne 2. Les secrets du Haut-Nil*, Paris, Éditions Tallandier, 1998, pp. 163-170.
- *L'Égypte. Dictionnaire encyclopédique de l'ancienne Égypte et des civilisations nubiennes*, Paris, Gründ, 1999.
- Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, *La grande nubiede ou le parcours d'une égyptologue*, Paris, Éditions Stock/ Pernoud, 1992.
- *Ramsès II, la véritable histoire*, Paris, éditions Pygmalion, 1996.
- *Le secret des temples de la Nubie*, Paris, Editions Stock/ Pernoud, 1999.
- Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, C.-KUENTZ, *Le petit temple d'Abou Simbel*, 2 vols., Cairo, 1968.
- Dicionário do Antigo Egipto* (dir. Luís Manuel de Araújo), Lisboa, Editorial Caminho, 2001.
- Dictionnaire de la civilisation égyptienne* (dir. Georges Posener; colab. Serge Sauneron e Jean Yoyotte), Paris, Fernand Hazan, 1970.
- Dictionnaire de l'Égypte ancienne*, Paris, Enciclopædia Universalis/ Albin Michel, 1998.
- Sergio DONADONI, *L'art égyptien*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- L'Égypte. Sur les traces de la civilisation pharaonique* (ed. Regine Schulz et Mathieu Seidel), Colónia, Könnemann, s.d.
- Egitto. Ieri e oggi. Litografie di David Roberts* (texto de Fabio Bourbon; fotografias de Antonio Attini), Vercelli, Edizioni White Star, 1996.

- Jean-Jacques FLECHTER, *La moisson des dieux. La constitution des grandes collections égyptiennes (1815-1830)*, Paris, Éditions Julliard, 1994.
- Mireille GIGNOUX, «Le peuple nubien naufragé du lac Nasser» in *Geo*, n° 163, Setembro de 1992, pp. 92-94.
- Jean-Claude GOYON, «La technique de construction du grand temple d'Abou Simbel» in *CdE*, Tome XLII, n° 84, Bruxelles, 1967, pp. 269-280.
- Gerhard HAENY, «Sur certains aspects souvent perdus de vue lors de travaux de restauration» in *Prospection et sauvegarde des Antiquités de l'Égypte. Actes de la table ronde organisée à l'occasion du centenaire de l'IFAO. 8-12 janvier 1981*, Paris, IFAO, 1981, pp. 75-77.
- Tahani Abdel HAKIM, «Nourrir autant de citoyens que de fellahs» in *Geo*, n° 163, Setembro de 1992, pp. 90-92.
- Christine HOBSON, «Nubian rescue» in *Exploring the world of the pharaohs. A complete guide to ancient Egypt*, Londres, Thames & Hudson, 2002, pp. 172-177.
- Rose-Marie JOURET (dir.), *Thèbes, 1250 av.J.-C. Ramsès II et le rêve du pouvoir absolu*, Paris, Éditions Autrement, 1991.
- Jean LECLANT, *Abou Simbel et la Nubie*, Paris, Institut de France, 1986.
- «19. Menaces sur la IV<sup>e</sup> cataracte», in *L'Égypte ancienne 2. Les secrets du Haut-Nil*, Paris, Éditions Tallandier, 1998, pp. 163-169.
- Jaromír MÁLEK, *Egyptian art*, Londres, Phaidon Press Limited, 1999.
- Lise MANNICHE, *L'art égyptien*, Paris, Flammarion, 1994.
- Gaston MASPERO, *L'Égyptologie*, Paris, Librairie Larousse, 1915.
- Jean-Paul MARI, «Égypte. Les secrets du Haut Nil» in *Le nouvel Observateur*, n° 1993, du 16 au 22 janvier de 2003, pp. 6-14.
- Kazimierz MICHALOWSKI, *L'art de l'Égypte* (nouvelle édition revue et augmentée de Jean-Pierre Corteggianni et Alessandro Roccati; Préface de Nicolas Grimal), Paris, Citadelles/ Mazenod, 1994.
- Jean-Pierre PERONCEL-HUGOZ, «L'identité nubienne sous les eaux du lac Nasser» in *L'Égypte ancienne 2. Les secrets du Haut-Nil*, Paris, Éditions Tallandier, 1998, pp. 11-17.
- Madeleine PETERS-DESTÉRACT, *Abou Simbel. À la gloire de Ramsès*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- David ROBERTS, *Voyage en Égypte* (comentário de desenhos de Rita Bianucci), Florença, Bonecchi, 2000.
- Serge SAUNERON, *L'Égyptologie*, 2<sup>a</sup> ed., Paris, PUF, 1978.
- Torgny SÄVE-SÖDERBERGH (dir.), *Victoire en Nubie, La Campagne internationale de sauvegarde d'Abou Simbel, de Philae et d'autres trésors culturels*, UNESCO, 1992.
- Torgny SÄVE-SÖDERBERGH (ed.), *Temples and tombs of ancient Nubia*, Londres, 1987.
- Ian SHAW, Paul NICHOLSON, *British Museum dictionary of Ancient Egypt*, Londres, British Museum Press, 1995.
- P. L. SHINNIE, *Méroe. Uma civilização do Sudão*, Lisboa, Editorial Verbo, 1974.
- UNESCO, *Abou Simbel. Brochure de l'Unesco. Allocution prononcée lors de la cérémonie marquant l'achèvement des travaux de sauvegarde des deux temples, 22 septembre 1968*, Paris, UNESCO, 1968.

- Dominique VALBELLE, *L'Égyptologie*, Paris, PUF, 1991.
- Dietrich WILDUNG, *O Egipto. Da Pré-história aos Romanos*, Lisboa, Taschen, 1998.
- Richard WILKINSON, *The Complete Temples of Ancient Egypt*, Thames & Hudson, New York, 2000.
- Ahmed Abdel-Hamid YOUSSEF, «Le CEDAE: Bilan et perspective de sauvetage des monuments anciens» in *Prospection et sauvegarde des Antiquités de l'Égypte. Actes de la table ronde organisée à l'occasion du centenaire de l'IFAO. 8-12 janvier 1981*, Paris, IFAO, 1981, pp. 35, 36.
- Jean YOYOTTE, *Les trésors des pharaons. Les hautes époques. Le Nouvel Empire. Les Basses Époques*, Genève, Skira, 1968.

# A NOSTALGIA DE UM PATRIMÓNIO DESAPARECIDO

## Três obras emblemáticas de encomenda régia na Lisboa dos séculos XVII e XVIII

**Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara  
Teresa Campos Coelho**

O lugar ocupado por Lisboa na Europa *Moderna*<sup>1</sup> merece ser – e tem sido em parte – objecto de avaliação fundamental, qualquer que seja a orientação da investigação escolhida. O propósito deste texto prende-se com a breve apresentação de uma história das intenções, e projectos de criação de uma capital, que, se transmitiram numa presença efectiva na memória da arquitectura da cidade entre os séculos XVII e XVIII.

A nossa escolha intencional foi para três obras significativas; referentes na iconografia urbana da cidade do período moderno. São as mais emblemáticas de uma encomenda régia, tanto religiosa como civil e, como tal, as mais representativas da arquitectura urbana, erudita, tendo tido nos seus riscos importantes arquitectos nacionais e estrangeiros: Referimo-nos ao Palácio Real, à Patriarcal e à Ópera do Tejo, as três estrategicamente localizadas junto ao rio.

O sítio de Lisboa constituiu um elemento fundamental da sua identidade como centro urbano, virtudes sempre realçadas no discurso político do início de Seiscentos e mesmo durante a centúria seguinte. Recordemos toda a literatura de exaltação da cidade bastante descritiva (deste Damião de Góis<sup>2</sup> (1554) passando por Francisco da Holan-

---

<sup>1</sup> Helena MURTEIRA, Lisboa antes de Pombal: crescimento e ordenamento urbanos no contexto da Europa moderna (1640-1755) in *Revista Monumentos*, nº 21, Setembro de 2004, pp. 50-58.

<sup>2</sup> Damião Gois, *Descrição da Cidade de Lisboa* (trad. Raul Machado), 3, ed, Lisboa, Frenesi 2003.

da<sup>3</sup> (1571); a António Carvalho da Costa<sup>4</sup> (1712) e os testemunhos de estrangeiros que nos visitaram, onde a tónica continuava a ser as condições magníficas do rio e do porto, a atenção às duas principais praças públicas (Terreiro do Paço e Rossio), ao destaque de edifícios mais importantes – onde se incluem as obras que escolhemos – mas sempre uma visão mais caótica da forma como, internamente, se estruturava a cidade.

A delimitação do perímetro urbano de Lisboa foi estabelecida em 1652 com a marcação de uma linha de fortificações modernas, enquanto a barra do Tejo se integrava num sistema defensivo mais vasto. Lisboa passou a ser, cada vez mais, objecto de estudo como entidade e facto urbano e o seu conhecimento tornou-se fundamental para nela se intervir.

Neste contexto surge o primeiro e conhecido levantamento topográfico de 1650 realizado pelo arquitecto João Nunes Tinoco. (**Fig. 1**) Ainda com uma incipiente intenção realizadora, estamos perante uma das primeiras tentativas para a reestruturação urbana de Lisboa. Esta planta impõe-nos a malha e a imagem de uma Lisboa de ruas labirínticas frequentemente pontuada por pequenas praças ou terreiros, na zona do Castelo e Sé, e na zona do vale – que do Rossio se estendia até ao Terreiro do Paço – e, mais ampla na área da Ribeira. Apesar de incluir a ocupação ribeirinha e a nova urbanização de São Roque – Vila Nova de Andrade – o Bairro Alto – todo o conjunto era ainda predominantemente de matriz medieval.

O estatuto de capital do reino para a cidade de Lisboa é reclamado no momento em que Filipe III visita Portugal no ano de 1619, acontecimento divulgado pelas gravuras de Lavanha<sup>5</sup> (**Fig. 2**). Neste registo, Lisboa apresenta-se engrandecida com as realizações da cultura arquitectónica moderna.

Procurar inscrever trechos de ordem num espaço naturalmente desordenado foi um dos objectivos da política urbana dos Filipes para a cidade de Lisboa, pois o domínio filipino fora como sabemos responsável

---

<sup>3</sup> Francisco da HOLANDA, *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, introd.. notas e comentário de José Feleciano Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

<sup>4</sup> António CARVALHO DA COSTA, *Corografia portuguesza e descripçam topográfica do famoso reyno de Portugal (...)*, Lisboa: Off. De Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712.

<sup>5</sup> João Baptista LAVANHA, *Viagem da Catholica Real Majestade del Rey. Filipe II N.S ao reyno de Portugal e rellação de solene recebimento que nelle se lhe fez (...)*, Madrid: por Thomas Lunti, 1622.

pela mudança de feição da cidade. A iconografia traduz uma cidade mais ordenada, com maior aparato junto ao Terreiro do Paço. Este cuidado posto no seu melhoramento estava obviamente ligado à privilegiada situação e à tentativa de fixação de uma imagem de majestade que orientou praticamente todo o mecenato arquitectónico filipino.

Um dos eixos da renovação filipina centrou-se na valorização das infra-estruturas de apoio à administração da actividade mercantil e ao valor paisagístico do rio. O desenvolvimento da cidade moldou-se seguindo a linha estruturante do Tejo. Mas apesar de alguns esforços, Lisboa não foi, neste período, pensada enquanto unidade e apenas a arquitectura pontuava projectos de qualidade. Continuava a faltar um programa globalmente inovador.

### **Palácio Real e Patriarcal: vicissitudes de dois projectos do século XVIII sucessivamente adiados.**

Assinada a paz com Espanha em 1668, no reinado de D. Pedro II, estavam lançadas as condições para que, logo no início de setecentos, D. João V desse continuidade à ideia de fazer de Lisboa uma grande capital europeia, tal como sonhara Francisco d' Olanda em 1571<sup>6</sup> (ideia como já referimos também partilhada no período filipino). A cidade abria-se para o rio no Terreiro do Paço que, desde o reinado de D. Manuel I, adquirira o estatuto de praça mais importante. Construído no reinado de Filipe I, o torreão da autoria de Terzi conferia-lhe um aspecto mais ordenado e imponente, permanecendo uma referência mesmo para a nova cidade renascida dos escombros, após o grande sismo de 1755. (**Fig. 3**)

Das várias iniciativas sonhadas por D. João V para Lisboa, todas marcadas por um forte simbolismo, constam as grandes obras das Necessidades e do Aqueduto, bem como outras que, embora não tenham passado do papel, são bem representativas do poder retórico que urbanismo e arquitectura podem assumir. Referimo-nos ao projecto para um novo palácio com patriarcal anexa (nunca construídos), projecto esse que estava intimamente ligado à crescente influência obtida pelo Rei junto da Santa Sé, para a qual contribuiria o auxílio prestado, a pedido de Clemente XI

---

<sup>6</sup> *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa, op. cit.*

com uma armada na expedição contra os turcos: em 1710 a Bula Papal Apostolatus ministério elevava a Capela Real a Colegiada e, em 1716, pelo *motu proprio In supremo Apostolatus solio*, a cidade seria dividida em duas partes (reunidas, de novo, em 1740), com elevação da parte ocidental à categoria de igreja metropolitana, sendo escolhido para seu arcebispo (Patriarca de Lisboa Ocidental) o capelão-mor da referida Capela.

Para a realização de tão importante projecto em 1719 o monarca chamava a Lisboa Filipe Juvara, um dos mais notáveis arquitectos de então que fazia, também, desenhos para o Convento e Palácio de Mafra (preteridos em favor do projecto apresentado por Ludovice). Desde logo, a escolha do local foi acompanhada de acesa discussão. Se para uns, o velho Terreiro do Paço parecia ser o local ideal para tão importante obra de retórica real (opinião partilhada, entre outros, pelo Marquês de Fontes, figura primordial na diplomacia portuguesa em Roma), para outros o sítio de Buenos Aires parecia ser o mais aconselhado, não só pela bondade do ar e da panorâmica que o caracterizavam, mas também por permitir um projecto de maiores dimensões, dificilmente compatível com a velha praça, como o desenho de Juvara guardado no Arquivo de Turim, deixa transparecer<sup>7</sup>. Esta polémica ou, mais provavelmente, o tempo necessário para a sua realização (cerca de trinta anos, segundo o próprio Juvara) terão sido determinantes para a decisão de D. João V de desistir da sua execução, tendo o monarca optado por fazer sucessivas remodelações nos edifícios do Terreiro do Paço. D. João V via-se obrigado, como tal, a tomar outras iniciativas: em 1726 comprava para residência a Quinta do Conde de Aveiras em Belém empreendendo, em seguida, obras no velho Palácio da Ribeira. É assim que, entre 1728 e 1733 Antonio Canevari, um outro italiano, é chamado a Lisboa para nele intervir (Canevari trabalhara para o monarca já em 1725, na Academia dos Arcades em Roma e, em Lisboa, na obra do Aqueduto). Esta campanha de obras integraria a construção da Torre do Relógio referida por Vieira Lusitano<sup>8</sup>, bem como

---

<sup>7</sup> Publicado por Aurora SCOTTI, "L'attività de Filippo Juvara a Lisbona", in *Colóquio Artes*, nº 28, Junho de 1976, p. 54.

<sup>8</sup> *O signe Pintor e Leal Esposo, História verdadeira que elle escreve em Cantos Lyricos. E oferece ao Illust. E Excellent. Senhor José da Cunha Gran Ataíde e Mello, Conde e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidelíssima, Gentil-Homem da Sua Real Camara, Comendador da Ordem de Cristo, Alcaide mor da Vila de Sernancelhe, Etc*, Lisboa: 1780, pp. 579 e 580.

as ampliações de que se destacam a escada principal do quarto da rainha, novas salas (algumas com tectos pintados por Quillard) e os aposentos da princesa D. Mariana Vitória<sup>9</sup>, chegada a Lisboa em 1729, para desposar o príncipe D. José. Data deste período, a descrição de Martinière, que nos dá uma ideia da riqueza dos aposentos reais:

*“Le palais Royal c’est un grand Dôme quarrée, élevé de quatre étages. Il y a dans ce Palais de très belles sales & des chambres magnifiques. Au troisième étage est la Bibliothèque du Roi. Les livres y sont dans de petits cabinets de noyer. De ce Dôme part une Galerie de cent pas de long, au bout de laquelle il y en a deux de même longueur. Elles ont chacune deux étages & des fenêtres ornées de balcons. Les vues des chambres & des sales donnent sur un Terrace, qui va jusqu’à la Mer, & où l’on se promène à pied. Les appartements sont grands, commodes & superbement meublés en hiver, mais en été on détend les tapisseries, parce que les murailles sont lambrissées»<sup>10</sup>.*

O fogo que deflagrou no Palácio a 24 de Dezembro de 1745 levaria a que D. João V fizesse uma nova campanha de obras, tendo mandado construir então, por cima dos armazéns da Ribeira das Naus, os quartos para as suas netas. Terminados em 1749, da autoria de Ludovice, constituíam um novo corpo situado no Largo da Patriarcal, que conduzia até ao teatro da ópera, segundo a descrição anónima referida por Camilo Castelo Branco<sup>11</sup>. No entanto, todos estes melhoramentos parecem não ter sido suficientes para contentar D. Mariana Vitória (que continuava a preferir a Quinta de Belém, o que se devia, sem dúvida, aos seus imensos espaços ajardinados e de bosque), cujo desagrado pelas condições do Paço da Ribeira denunciava, em carta para seus pais, expressando o sentimento de que não se sentiria zangada, se fossem queimados os seus aposentos, pois obrigaria a que fossem feitos de novo<sup>12</sup> (**Fig. 5**).

Vicissitudes maiores esperariam, no entanto, a Patriarcal. Na década de trinta, estando já bastante adiantada a obra de Mafra, D. João V reto-

<sup>9</sup> Francisco Xavier da SILVA, *Elogio funebre e histórico do muito alto, poderoso, augusto, pio e fidelíssimo rey de Portugal, e Senhor D. João V*, Lisboa: Regia off. Sylviana, 1750.

<sup>10</sup> “Lisboa”, in *Le Grand Dictionnaire Geographique*, Tomo V, I Parte, pp. 245 e 246, Amesterdão/Roterdão: 1735.

<sup>11</sup> Maria CALADO, “Patriarcal e Palácio Real”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1ª Edição, Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 345.

<sup>12</sup> *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha*, apresentadas e anotadas por Caetano BEIRÃO, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936, p.253.

mava a ideia de um novo projecto, num momento em que a situação política e religiosa voltava a ser favorável. Morto o Conde de Tarouca em 1736, pensou-se no terreno do seu inacabado palácio à Cotovia (zona do actual Jardim do Príncipe Real) para a construção de uma nova Patriarcal, projecto que em breve seria abandonado, ao que parece, pelo facto de ir tapar a vista que os Jesuítas usufruíam do Noviciado. Ludovice apresenta, então uma nova proposta: fazer da Capela da Ribeira “uma segunda S. Pedro de Roma”. Para o efeito são compradas, em 1740, casas na Tanoaria e na Rua Nova do Almada, empregando--se perto de duzentos oficiais de pedreiro e de carpinteiro na abertura dos respectivos alicerces (para a Ribeira das Naus e para as casas do Conde da Ericeira). Muito curiosa é a descrição do Folheto de Lisboa, em Fevereiro de 1742, sobre o andamento dos trabalhos, no qual se refere: “*chega Nau de Veneza em que há de vir o modello do Templo Basílica Patriarcal em que há muitos annos se trabalhava em Portugal e hé da mesma grandeza que se há de fazer. Supõe-se que será armado em Alcantara ou em alguma parte em que os olhos do povoo não vão registar*”<sup>13</sup>. Não encontrámos mais notícias sobre este modelo, sem dúvida italiano, não deixando de ser interessante a referência à sua dimensão “da mesma grandeza do original”, e a preocupação para que não fosse visto. De Veneza chegavam ainda, em Agosto do mesmo ano, os ricos ornamentos que a ela se destinavam<sup>14</sup>. Em 1743, também D. Mariana Vitória, na já citada correspondência, se refere à polémica obsessão do Rei pela Patriarcal, cujas despesas pareciam não agradar ao Príncipe “*on ne parle auster ici d'autre chose que des juroz qu'il a acheté pour la patriarcal, ce que tout le monde tienne pour mauvais*”<sup>15</sup>, chegando mesmo a afirmar, em carta datada de 7 de Agosto do ano seguinte, a propósito da sucessão do Infantado a favor de D. António “*ont dit que le Roi le voudrait qu'il lui ferait grand plaisir pour la Patriarcal*”<sup>16</sup>.

Os trabalhos de construção prosseguiriam no entanto, tendo D. Tomás de Almeida, 1º Patriarca de Lisboa, procedido à sua sagração em 13

---

<sup>13</sup> B.N.L., Cod. 8066, fl. 59

<sup>14</sup> *Ibidem*, fl.133.

<sup>15</sup> *Cartas...*, op. Cit., p. 211.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 240.

de Novembro de 1746<sup>17</sup>. Dedicada ao Salvador do Mundo e a Nossa Senhora da Assunção tinha, para além do altar-mor, outros dez altares. Composta por três naves, no transepto situava-se, no lado da Epístola, a tribuna onde a Rainha assistia aos ofícios divinos e, do lado do Evangelho, o coro destinado aos cantores.

Continuando as vicissitudes por que tinham passado, no 1º de Novembro de 1755, Palácio Real e Patriarcal ficariam totalmente arruinados, tal como o resto da parte baixa da cidade. Da velha Patriarcal sobreviveriam duas colunas reutilizadas por Ludovice no pórtico da Igreja de S. Domingos. Por decreto de 23 de Maio de 1760, ordenava-se ao Mestre Jorge Rodriguez que se reutilizasse a pedra do edifício a ela contíguo, na construção da Igreja da Memória, em Belém<sup>18</sup>. Logo em 1759 D. José I determinava uma área para a construção de um novo Palácio, a S. João dos Bem Casados, procedendo à sua delimitação por decreto de 2 de Julho o qual, cumprindo um fatídico destino, nunca viria a ser construído. A Coroa teria que esperar mais uns anos, até se iniciar a construção dos aposentos reais na Ajuda em 1795 para ter, finalmente, o seu tão desejado palácio.

Se a família real conseguiu acomodar-se noutros palácios e na “Real Barraca”, o mesmo não aconteceria com a Patriarcal, alojando-se, provisoriamente, na Ermida de Santa Josefina e de Sant’Ana, contígua ao palácio do Marquês de Abrantes em Alcântara. Uma vez mais, a escolha do local para uma nova Patriarcal iria ser objecto de longa e acesa discussão. Segundo Frei Amador Patrício de Lisboa<sup>19</sup> Eugénio dos Santos parece não ter estado de acordo quanto à possibilidade da sua instalação em S. Bento, como defendia Carlos Mardel. Com efeito, em 17 de Novembro de 1755 este informara o Patriarca sobre o bom estado da igreja de S. Bento, opinião que seria contrariada por Eugénio dos Santos, em exposição feita no dia seguinte. A questão parece ter sido ultrapassada

---

<sup>17</sup> Frei Claudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico que a Sua Magestade Fidelíssima o Senhor Rei D. João VI, em o dis de seus felicissimos annos... offerece*, 2ª Edição, Lisboa: Imp. Nacional, 18\_\_.

<sup>18</sup> Teresa CAMPOS COELHO “Areconstrução pombalina de Lisboa-Utopia e Pragmatismo”, in *III Colóquio Temático: Lisboa-Utopias na viragem do Milénio*, Lisboa: Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Divisão de Arquivos, Junho de 1999, p. 110.

<sup>19</sup> *Memórias das principais providências que derão no Terremoto que padeceo a Corte de Lisboa no Anno de 1755*, Lisboa: 1758, Providência X.

no próprio dia 18, como refere Sebastião José de Carvalho e Melo em aviso para o referido Patriarca: “*Passando o Capitão Eugenio dos Santos, portador deste, a examinar a Igreja de S. Bento, concordando com o Tenente Coronel Carlos Mardel na segurança do corpo e cruzeiro da mesma Igreja, se fez suspeitissima huma parede da Capella mór que sendo ordinaria, se pode reparar com media despesa*”<sup>20</sup>. Apesar do assento lavrado no dia 22 do mesmo mês ser, também, favorável à adopção de S. Bento para Patriarcal (assento no qual participaram, ainda, Felix Pinto da Silva, Theodosio Dinis Fereira e Tomás de Aquino), alguns dos seus ministros terão levantado alguma objecção quanto ao edifício. Optou-se, então, pela construção de uma “barraca” (edifício com estrutura de madeira) no sítio do palácio do Conde de Tarouca local que, como já vimos, fora uma das hipóteses escolhidas no reinado de D. João V. Benta em 16 de Junho de 1756, seria terminada só em 8 de Junho do ano seguinte. Com projecto da autoria de Eugénio dos Santos tinha “326 palmos de quadro e paredes de frontal”<sup>21</sup>, era composta por três naves. A nave principal tinha 40 palmos de largura (18 as laterais) por 171 de comprimento até à Capela-Mor. Esta, 50 palmos de largo por 90 de comprido. No cruzeiro, erguia-se um zimbório oitavado com 80 palmos de largura. Aqui ficou até 10 de Maio de 1769, data em que destruída por um pavoroso incêndio, levou a que se alojasse em S. Bento, onde um novo incêndio em 1772, obrigaria a uma nova mudança, tendo então sido escolhida a Igreja de S. Vicente de Fora para sua instalação (onde terminaria a sua peregrinação no século XVIII). Só o deflagrar de um outro incêndio no altar de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Pilar, permitiria descobrir o autor de todos eles: tratava-se do seu armador, Alexandre Franco Vicente, ao que parece para tentar encobrir os desvios de paramentos de alto valor que, entretanto, ia fazendo. Tendo fugido para Espanha, seria capturado e condenado à morte por garrote e o seu corpo queimado, em 28 de Janeiro de 1773, defronte das paredes da “Patriarcal Queimada”<sup>22</sup>, como viria a ficar conhecido o edifício e local do actual Príncipe Real. É assim que aparece já denominado na planta do último quartel

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>22</sup> Mário COSTA, *A Patriarcal Queimada. Uma síntese da sua história*, Lisboa: C.M.L., 1959, p.8.

do século XVIII (com o nº 36), publicada por Vieira da Silva<sup>23</sup>, (Fig. 4) na qual está marcada, também, a forma quadrangular referida por Frei Amador Patrício de Lisboa.

Em 1789, o Marquês de Ponte do Lima, então Presidente do Real Erário, sugere à rainha D. Maria I o aproveitamento das suas ruínas para aí se construir a sede da Tesouraria Central do Reino, cujo projecto era da autoria do arquitecto Costa e Silva (a sua maquete encontra-se hoje no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças). Cumprindo o fatídico destino que acompanhava o sítio desde as inacabadas obras do Conde de Tarouca, iniciadas em finais do século XVII, também este viria a ser um projecto nunca construído.

## A Real Ópera do Tejo

Por volta de 1752 chega a Lisboa o arquitecto bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Bibiena<sup>24</sup>, (membro da conhecida família de arquitectos – cenógrafos da escola de Bolonha) contratado pela corte portuguesa para a construção de novos teatros régios e dos respectivos aparatos cénicos. Dava-se assim início a um percurso de construção de diferentes espaços teatrais em Lisboa ligados como sabemos à recepção do espectáculo lírico em Portugal<sup>25</sup>.

Lisboa procurava igualar-se às outras cortes europeias, exigindo um espaço que fosse capaz de corresponder à dignidade imposta por tais espectáculos.

Pela primeira vez chegava a Portugal um vasto e qualificado manancial de programas, de conhecimentos, de formas e de técnicas de construção de teatros, pois até meados de Setecentos era ainda entre nós

---

<sup>23</sup> *Plantas de Topographicas de Lisboa*, Lisboa: C.M.L, 1950, planta nº 4 “Planta Topographica da Cidade de Lisboa, comprehendendo na sua extensão abeira Mar da ponte de Alcantra, ate ao Convento das Commendadeiras de Santos, e sua largura, da Real Praça do Commercio ate ao Collegio dos Religiosos Agostinhos descalços na Rua de S. Sebastião da Pedreira. Tudo de banho vermelho he o que se conserva antigo; e vermelho mais vivo denotão as Igrejas: o banho amarelo, o Projecto do novo Plano e amarelo mais vivo as Igrejas novas”.

<sup>24</sup> Conhecida família de arquitectos cenógrafos de Bolonha. Veja-se: *I Galli Bibiena, una dinastia di architetti e scenografi*, dr. Deanna Lenzi, Accademia Galli Bibiena, 1997 e I Bibiena, una famiglia europea, Marsilio, 2000.

<sup>25</sup> Sobre a evolução da construção dos diferentes até à edificação do Teatro Real de São Carlos veja-se: Maria Alexandra T. GAGO DA CÂMARA: *Espaços Teatrais Setecentistas*, Livros Horizonte, Lisboa 1996.

muito incipiente e alheio aos hábitos correntes o conceito de teatro enquanto edifício.

Neste contexto, foi de facto muito grande o empenho de D. José I na concretização de um sonho que seu pai nunca realizara. Obcecado pelas obras da Patriarcal como referimos, e pelo espectáculo litúrgico, e a sua renitência em não autorizar a fixação de artistas de teatro, foram factores que retardaram a construção de um estabelecimento operático, dentro do plano urbanístico da cidade durante o reinado de D. João V.

A construção de um Teatro Real de Ópera tornou-se realidade com a sua inauguração no dia 2 de Abril de 1755, com a ópera de *Alessandre nell'Indie*, durando apenas sete meses.

O grande impacto da nova *Casa da Ópera* (assim designada) numa capital que nunca tinha tido um verdadeiro teatro, foi bastante significativo.

Este novo teatro projectado segundo risco de Bibiena, situava-se a nascente do Paço da Ribeira, com o qual comunicava ocupando aproximadamente o espaço hoje do edifício do Arsenal da Marinha. Pela “*Certidão da Medição de obra que sua Majestade mandou fazer no sítio da Tanoaria...*” passada em 1759, sabemos que a construção fora adjudicada, na obra de pedraria, a João Pedro Ludovice, filho do conhecido arquitecto João Frederico Ludovice.

Para além de algumas referências pouco descritivas, existem fontes documentais que nos podem ajudar a compor uma imagem do que foi na sua realidade a Ópera do Tejo. Todas as plantas relativas a este grandioso edifício perderam-se no terramoto, podendo imaginar como seria a sua grandeza através de alguns elementos iconográficos existentes, mas discutíveis: a gravura de 1757 da autoria de Philippe Le Bas (**Fig. 6**), colhendo pormenores sobre o estado das ruínas, a documentação desenhada que corresponde à planta e corte longitudinal pertencente à Academia de Belas Artes, assim como a folha descritiva das duas peças desenhadas<sup>26</sup> (**Figs. 7-8**) para além de algumas descrições coevas.

Um testemunho presencial e assíduo frequentador da Ópera, Chevalier des Courtils<sup>27</sup> fornece-nos informações sobre este espaço:

---

<sup>26</sup> José FIGUEIREDO, “Teatro Real da Ópera” in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes. 1938 e Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia*, MNAA, Lisboa 1987.

<sup>27</sup> Viajante francês que visitou Lisboa em 1755. Cf., Albert-Alain BOURDON, “Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le chevalier des Courtils” in *Bulletin des Études Portugaise*” 26 (1965), pp. 145-180 a p. 162.

*“A música e a caça são os maiores prazeres da corte portuguesa. O rei alimenta uma ópera italiana que lhe custa dois milhões por ano. Trata-se de um espectáculo majestoso, com grande pompa, que delicia a corte duas ou três vezes por semana. Mandou construir, para a ocasião, uma sala de espectáculos de grande beleza e magnificência, octogonal e com quatro filas de camarotes. O do rei situa-se ao fundo, decorado com colunas de cor mármore, revestidas com molduras de bronze dourado. À esquerda e à direita da boca de cena, encontram-se mais dois camarotes de estilo idêntico. Os restantes que formam a primeira e quarta fila, são revestidas de balustradas douradas. Finalmente, os da segunda e terceira fila são abertos à frente e magnificamente dourados a ouro brilhante. O chão ocupa a totalidade da sala e podemos-nos sentar nele confortavelmente; não existem anfiteatros como os de França. Apesar da beleza deste espaço verdadeiramente digno de um rei, a sua própria magnificência deixa transparecer grandes defeitos. As colunas de pilastras que suportam os camarotes e se prolongam, ostentando figuras de gigantes, são demasiado grossas para as dimensões da sala. Cada fila apenas tem três camarotes quando seriam precisos mais. Acho a sala demasiado pequena para sala de representação e tendo em conta a dignidade de que se reveste, e demasiado grande para servir de palco a um espectáculo específico. Não obstante estes defeitos, não podemos negar o nosso deslumbramento causado, ao penetrar na sala, pelo ouro e a magnificência que se expande e reluz de todos os lados”. [...]*

Um outro testemunho também presencial foi o do Conde de Bashi<sup>28</sup>, registando um cerimonial da ocupação dos lugares.

*Tendo a primeira fila de camarotes só tem seis que se distribuem pelos filho naturais do Rei à direita, a Segunda à direita para os embaixadores e a terceira para o escudeiro-mor, e as do outro lado destinam-se ao cardeal patriarca, a segunda ao Grande Mestre e a última aos secretários de Estado. Os camarotes de esquerda são 1º ao Marquês de Tancos, o grande mestre da Rainha, 2º aos Ministros estrangeiros de Segunda ordem. E discordando do entusiasmo geral, refere com indiferença..” Quisemos ter um espectáculo magnífico mas ainda estamos longe dos de Madrid e de Dresde..[...].”*

---

<sup>28</sup> Despacho do Conde de Bashi, 1 de Abril de 1755, Lisboa, MNE, Correspondência Política de Portugal, Vol. 87, fl.2-6 (tradução nossa).

Reunindo todos os diferentes elementos que possuímos e procurando fazer uma leitura simultânea, ressalta-nos de imediato a organização funcional do espaço e a tipologia de um teatro de raiz italiana<sup>29</sup>.

No interior do edifício – com paredes em alvenaria de pedra revestidas a cantaria pelo exterior – foi montada uma estrutura em madeira que recriava uma espacialidade de raiz italianizante: uma sala para os espectadores (cuja planta seria provavelmente em forma de U) unida ao palco profundo pelo arco da boca de cena. Os camarotes e os vários anexos de serviços distribuíam-se pelos dois lados do palco.

Na gravura são visíveis: as arcarias que sustentavam a sala; lateralmente, o desenvolvimento vertical das fachadas (Sul e Norte), o arco da boca de cena e ao fundo o palco.

As legendas destes desenhos permitem-nos uma leitura do espaço reservado às representações e zonas de serviço anexas. O palco, com subpalco estava dotado de varadins destinados ao comando dos mecanismos dos cenários. Na parede exterior sul, ao lado dos camarins, rasgava-se a porta por onde entravam os cavalos destinados a determinadas encenações como nos documentam as informações fornecidas pelo membro da Colónia Inglesa de Lisboa Gerard de Visme<sup>30</sup> a quando da inauguração:

*“.....Nesta ocasião Perez compôs uma nova versão da Opera Alessandro nell’Indie na qual aparecia no palco uma tropa a cavalo com uma falange macedónica. Um dos mestres de equitação do rei montava o Bucéfalo ao som de uma marcha que fora composta por Perez no picadeiro....O conjunto excedia tudo aquilo que Farinelli havia tentado fazer para a Corte de Madrid para o que dispusera de poderes ilimitados...[...]”*

O piso térreo do teatro funcionava como vestíbulo e zona de acesso, no espaço sob o pavimento da plateia (através das quatro portas rasgadas nos alçados norte e sul e de outras de acesso à sala); e também como zona de serviços, no espaço sob o palco, onde trabalhavam todos os operários especializados.

---

<sup>29</sup> Luís Soares CARNEIRO, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, 2 vols., Porto, 2002.

<sup>30</sup> Charles A. BURNEY, *A General History*, IV, p. 571, transcrito por MC Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century (...)*, p. 28, 207 (nota 25).

Estamos deste modo perante a adaptação de um tipo de programa, reconvertido da solução clássica, para um teatro de ópera; uma edificação em três volumes: átrio, sala (constituída pela plateia e camarotes) e o palco.

Confrontando com os casos internacionais – o exemplo da Ópera de Nancy e o Teatro de Viena – cuja adaptação resultou de um programa funcional – poderemos falar de uma *tipologia* de família com formação nesta escola italiana de Bolonha. O arquitecto e cenógrafo italiano Giovanni C. Bibiena aplicaria a este espaço como era inevitável, os esquemas de raiz italiana, então em uso por toda a Europa, oferecendo à Corte e à cidade um verdadeiro teatro de representação Real.

Igualmente relacionado com este património, efémero e desaparecido, podemos através da difusão e circulação de libretos das óperas ali representadas advinhar a plasticidade das cenas – expressão que o libretista utiliza como *Aparato do Teatro e sua fábrica*) constituintes dos cenários: personagens, encenação, apontamentos que completam a descrição do discurso cénico.

É possível estabelecer uma aproximação entre texto – a descrição contida no libreto – e a imagem – desenho ou gravura criada para cenário –, servindo-nos do libreto impresso para a ópera de Pietro Metastásio, *Alessandro nell'Indie* representanda neste teatro na Primavera de 1755 e a correspondência de cenários realizados por Giovanni Carlo Bibiena para esta obra impressos numa série de oito gravuras a água-forte avulsas. (Fig. 9)

A montagem de um espectáculo deste tipo envolvia um número elevado de personagens: actores, corpo de Baile e figurantes, destacando-se o papel do Arquitecto do teatro, inventor e criador de cenas, o maquinista, e o criador dos adereços.

As principais cenas desta ópera desenvolvem-se em recriações de ambientes exteriores e interiores, oscilando entre imagens estáticas tipo *vedutte*, visões simétricas e frontais com vistas assimétricas.

Muitas vezes as ilusões de perspectiva obrigavam os actores a conservarem distância suficiente do cenário de fundo para evitar comparações desproporcionadas entre a sua estatura e os edifícios ou paisagem pintados.

Os excessivos gastos com a produção operática da corte, a qualidade das cenografias concebidos por Bibiena bem como as diferentes concepções musicais possibilitaram certamente a realização na Ópera do Tejo de um espectáculo de excepcional qualidade.

Em síntese, duzentos e cinquenta anos após o grande terramoto de Lisboa, o Terreiro do Paço / Praça do Comércio é ainda hoje memória de espaços que continuam a povoar o imaginário urbano, mesmo que já desaparecidos (Palácio Real, Patriarcal e Ópera do Tejo), símbolo de um período de rara prosperidade económica e cultural e em simultâneo teste de que a História se constrói também a partir das grandes catástrofes.



Fig. 1 – Excerto da planta de 1650 de João Nunes Tinoco.



Fig. 2 – Panorâmica da Cidade de Lisboa (1619), no livro de João Baptista Lavanha dedicada à entrada de Filipe III em Lisboa.

Fig. 4 – Excerto de planta do último quartel do séc. XVIII: “Planta topographica da cidade de Lisboa...”. Com o nº 36 a “Patriarcal Queimada”.



Fig. 3 – Pormenor da Panorâmica de Lisboa em azulejo (1º terço do século XVIII), Torreão do Palácio Real.

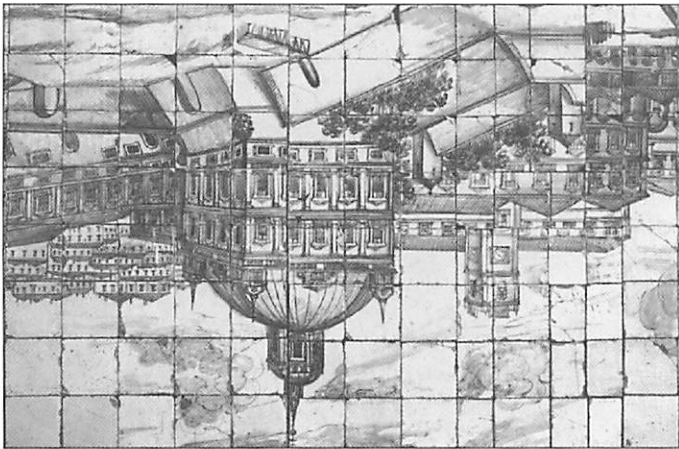




Fig. 5 – Incêndio da Patriarcal: Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), óleo s/tela, Sala das Esteiras, Museu – Escola de Artes Decorativas Portuguesas.

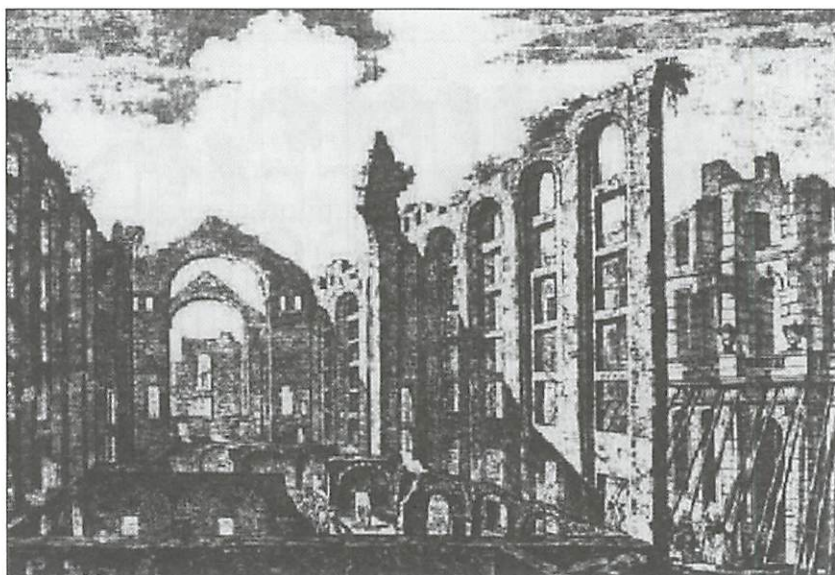
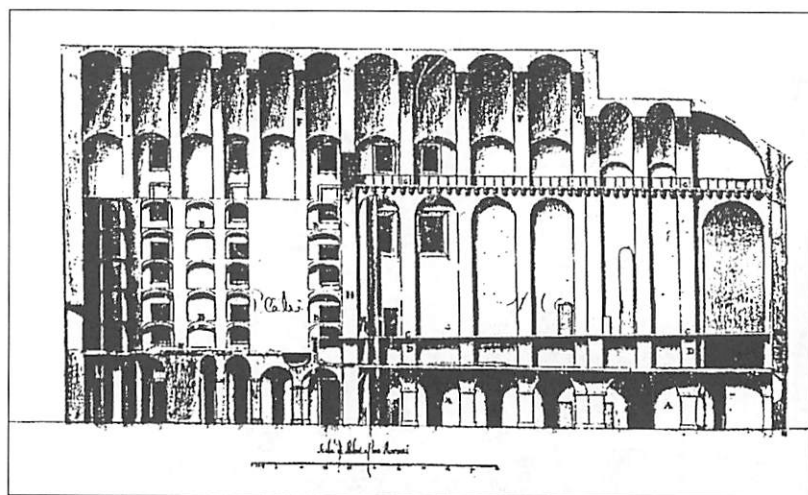
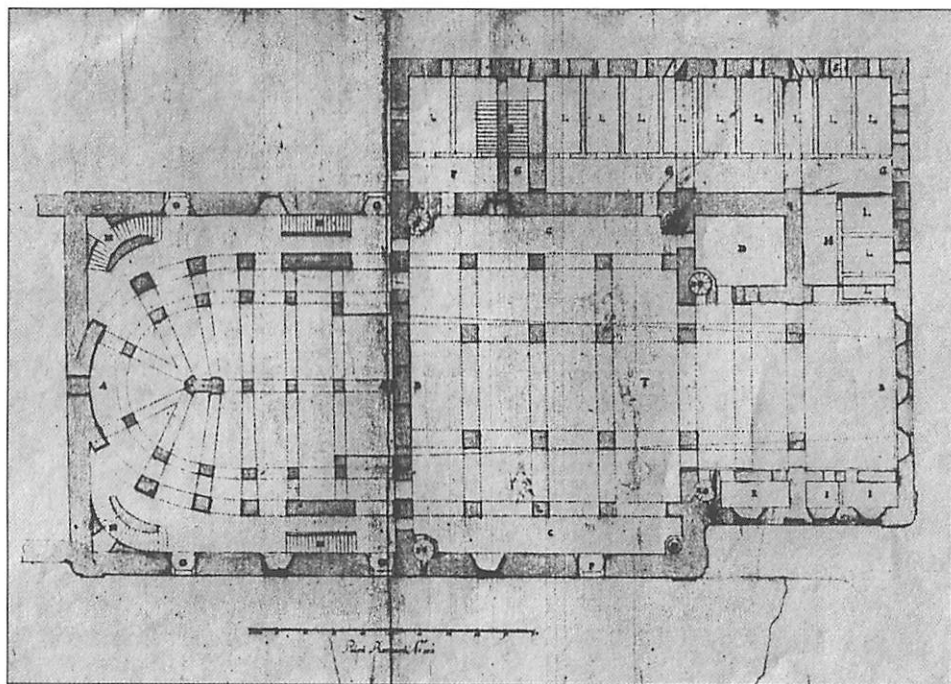


Fig. 6 – Gravura da Real Ópera do Tejo, Philippe de Bas (1757).



Figs. 7-8 – Real Ópera do Tejo, planta do nível térreo e corte longitudinal, 1755, Academia Nacional de Belas Artes.

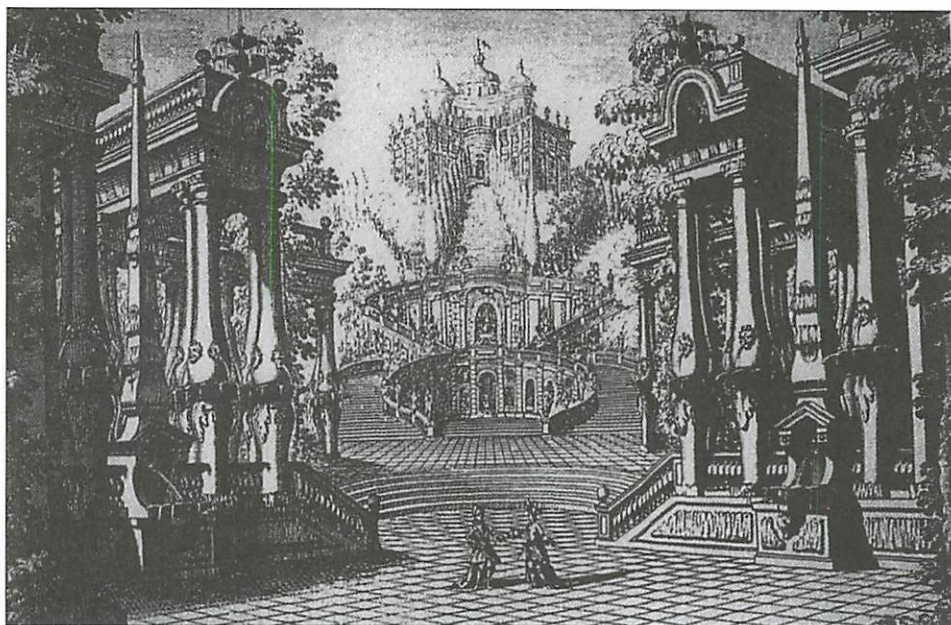


Fig. 9 – Cenário para a ópera “La Clemenza di Tito”, 1º Acto,  
8º cena – Retiro sobre a colina do Palatino, desenho de Giovanni Carlo Bibiena.

O ALVARÁ RÉGIO DE 20 DE AGOSTO DE 1721  
E D. RODRIGO ANES DE SÁ ALMEIDA E MENESES,  
O 1º MARQUÊS DE ABRANTES  
Uma leitura\*

**Paulo Oliveira Ramos**

Várias obras sobre o campo do “Património” vindas a lume nos últimos anos puseram o acento na divulgação de momentos decisivos da história da sua salvaguarda, lembrando, concretamente, algumas contribuições nacionais, de França à Itália, de Espanha à Inglaterra. Assim aconteceu com Jukka Jokilehto na sua importante tese de doutoramento, publicada em 1999<sup>1</sup>, onde traçou uma panorâmica muito completa da actividade legiferante no campo do património, por parte de um vasto conjunto de países e ao longo de uma cronologia alargada, não dando conta, contudo, de nenhuma contribuição lusa. Na verdade, raros são os escritos que referem Portugal. Quando em 2002 deu à estampa *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Jean-Michel Leniaud constituiu uma excepção ao evocar o alvará passado por D. João V a favor da Academia Real da Historia Portugueza Ecclesiastica e Secular:

*Au Portugal, un décret du roi Jean V, le 14<sup>e</sup> août 1721, interdit le dépeçage et la démolition des monuments laissés par les Phéniciens, les Grecs, les Romains, les Goths et les Arabes. La décision vise les édifices et les ruines,*

---

\* Este trabalho foi pensado para ser apresentado oralmente numa das reuniões do CEHI, da Universidade Aberta, em 2004. Não o tendo sido, por razões estranhas ao autor, aqui fica numa versão ligeiramente diferente.

<sup>1</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth, 1999.

<sup>2</sup> Cf. o que se escreve mais à frente sobre a cronologia da divulgação do alvará.

*les statues, marbres, les stèles, les médailles, les monnaies et autres éléments de métal portant des inscriptions*<sup>3</sup>.

No presente texto salientaremos três questões que nos parecem fundamentais quando se fala – e fala-se cada vez mais – deste diploma: (i) identificar quem terá estado na sua origem; (ii) elencar as “novidades” que encerra (e que lhe dão uma aura especial) e (iii) elucidar, de modo breve, o que a sua aplicação permitiu erguer. No nosso trabalho socorremo-nos fundamentalmente do que escrevemos sobre este alvará na nossa dissertação de mestrado (*Reviver o Passado. Em torno da Educação Patrimonial e do Ensino a Distância*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994) e na tese de doutoramento (*A Princesinha Branca e Esbelta e o Dragão Negro e Rotundo. Um Estudo de História do Património de Lisboa. 1888-1950*, Lisboa, Universidade Aberta, 2003).

## A questão da autoria

É muito comum, sem dúvida porque corresponde a uma certa visão da História, mencionar exclusivamente o nome do rei Magnânimo quando se escreve sobre este alvará. Assim aconteceu com Pedro de Azevedo, por ocasião do quinquagésimo aniversário da Associação dos Arqueólogos Portugueses, ao lembrar o “soberano d’aquella raça [a quem] se deve também a primeira lei protectora dos monumentos nacionaes”<sup>4</sup>.

E, já antes, a própria Associação dos Arqueólogos Portugueses, então ainda *Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, numa *Representação dirigida ao Governo de Sua Magestade* onde se podia ler a propósito da promulgação do citado decreto: “[Portugal] Deve ao Senhor Rei D. João V ver-se outra vez collocado em um posto de honra, entre as nações mais civilisadas, depois de ter retrogradado tanto por effeito de grandes e emmerecidos infortunios”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Jean-Michel Leniaud, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, p. 74.

<sup>4</sup> Pedro de Azevedo, “Um monarcha português protector da Archeologia”, in *Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes*, tomo XIII, nº 1, 1913, p. 68.

<sup>5</sup> Republicada no *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, 4ª série, tomo XII, nº 8, de 1908.

Com os fragmentos possíveis (de fragmentos se trata, na verdade, a documentação disponível) pensamos poder avançar com um nome como o inspirador ou, senão mesmo, como o autor do referido alvará: D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), 6º conde de Penaguião, 3º marquês de Fontes e 1º marquês de Abrantes, gentil homem da câmara de el-rei D. João V. Vislumbramos três pistas (ainda a explorar mais demoradamente) para fazer esta “atribuição”:

(i) No texto do decreto em apreço detectam-se alguns laivos da legislação patrimonial da “*Provincie Romane*”<sup>6</sup> – como a *Prohibitione sopra l’estrattione di statue di marmo o metallo, figure, antichità e simili*, de 5 de Fevereiro de 1686 e o *Editto sopra le pitture, stucchi, mosaici, et altre antichità, che si trovano nelle cave, iscrizioni antiche, scritture, e libri manoscritti*, de 30 de Setembro de 1704 – diplomas muito possivelmente chegados ao conhecimento do marquês de Abrantes durante a sua estada em Roma, entre 1712 e 1718, “*in qualità di ambasciatore straordinario*”<sup>7</sup>.

Lembre-se que da Cidade Eterna, onde pôde contar com o apoio do arquitecto Carlos Gimach (1651-1730), remeteu então o marquês de Abrantes para Lisboa não só “pormenorizadas e artísticas descrições dos mais belos monumentos romanos”<sup>8</sup>, que muito agradaram ao rei, mas, também, “desenhos ou planos ou até grandiosas “miniaturas” [d]as mais belas e modernas obras arquitectónicas romanas como a Basílica de S. Pedro do Vaticano ou a Fonte da Praça Navona de Bernini”<sup>9</sup> que, disse-se, “encheriam os vastos salões dos Paços da Ribeira”<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, s/l, Nuova Alfa Editoriale, 1996.

<sup>7</sup> Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini e Paola Ferraris, *Roma Lusitana – Lisboa Romana, Guida alla Mostra*, Roma, Àrgos, 1990, p. 19.

<sup>8</sup> Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu tempo*, II vol., ed. do autor, 1962, p. 304.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 194. Abrantes começou ainda “*a progettare un viaggio romano [de D. João V] che serà destinato a non realizzarsi*” (Cf. Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini e Paola Ferraris, *op. cit.*, p. 20) e, por outro lado, conseguiu a contratação do “*siciliano Filippo Juarra, architetto e scenografo tra i più geniali in Europa nella prima metà del Settecento [e] molto probabile che fosse stato proprio l’ambasciatore di Portogallo a Roma (il marchese de Fuentes)*”

(ii) Três anos após o seu regresso de Roma, sabemos pelas *Noticias da Conferencia, que a Academia Real da Historia Portugueza fez em 31 de Julho de 1721*, das suas “jornadas” (pelo menos duas) além Tejo, nesse mesmo ano, cumprindo o seguinte itinerário: Alcácer do Sal, Santiago de Cacém, Castro Verde, Évora, Marvão e Abrantes.



Fig. 1 – Mapa da Província do Alentejo.

*a far ottenere a Domenico [Scarlatti] il posto di maestro alla corte do Lisbona*”, cf. Elvidio Surian, “Domenico Scarlatti e la Emigrazione di musicisti italiani in Portogallo”, in *Estudos Italianos em Portugal*, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 51/52/53, 1988, 89, 90, p. 226.

Singularmente, foi o próprio marquês a justificar a razão destas suas (curiosas) andanças pelo Alentejo que percorreu “de huma a outra extremidade”:

*Devo tambem eu dar conta do meu estudo, e sendo elle de pedras, só nas fabricas, que resistindo às injurias do tempo se conservaõ, ou nas que cedendolhe se arruinaõ, pôde empregarse a minha diligencia: mas como estes volumes senão revolvem facilmente, he preciso que se mova quem os busca, e que em repetidas viagens os observe<sup>11</sup>.*

Da sua “jornada a Santiago de Cacem”, referindo-se às ruínas da antiga cidade de Miróbriga, lembrou que “Andrè de Resende diz que vira muros, e Torres, em algumas partes inteiros, em outras meynos derrubados, fonte de cantaria, aqueducto, e ponte”, a que reagiu então, escrevendo:

*Se elle vira hoje este sitio, como eu o vi, não achàra tantos rastos da antiga grandeza Lusitana, porque nada permanece senão alguns alicerces, que escondidos na terra escapàraõ à barbara voracidade dos circunvisinhos, que mais activa, que a do tempo, desfez aquillo mesmo, a que elle em tantos seculos havia perdoado: não ha Torres, não ha muros, não ha ponte, nem aqueducto; só existe a fonte, porque espontaneamente se manifesta; e por mais que della tirem, sempre corre, como para fugir daquelles, a quem innocente se entrega.*

E, mais à frente, de modo lapidar:

*Do que tenho relatado, e do mais, que hey de dizer, facilmente se demonstra que a ignorancia, e a negligencia são duas fêras devoradoras mais activas, que o mesmo tempo<sup>12</sup>.*

---

<sup>11</sup> “Noticias da Conferencia, que a Academia Real da Historia Portugueza fez em 31 de Julho de 1721”, in *Colleçam dos Documentos, Estatutos e Memorias da Academia Real da Historia Portugueza, Que neste anno de 1721 se compuserão, e se imprimirão por ordem dos seus Censores dedicada a El Rey Nosso Senhor, seu Augustissimo protector e ordenada pelo Conde de VillaMayor, Secretario da mesma Academia*, Lisboa Occidental, Na Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXXI, [fl. 113] (sublinhado nosso).

<sup>12</sup> “Noticias da Conferencia, que a Academia Real da Historia Portugueza fez em 31 de Julho de 1721”, in *Colleçam dos Documentos, Estatutos e Memorias da Academia Real da Historia Portugueza* [fl. 118v].

A propósito destas “jornadas” do marquês de Abrantes – que são, sem dúvida, um dos episódios mais interessantes da pré-história do nosso património – devemos lembrar as palavras de André Chastel e Jean-Pierre Babelon sobre iniciativa análoga de Prosper Mérimée (1803-1870), ao percorrer as províncias de França um bom século mais tarde do que o “nosso” marquês fizera em Portugal: *“il s’agit de la découverte du pays à travers son paysage historique. Ce qui suppose sans doute le besoin d’explorer un passé englouti dans la monotonie rurale et compromis par l’ignorance ou la présomption. A cet égard, cette expérience manifeste une intuition forte et – il faut bien l’admettre – moderne du patrimoine”*<sup>13</sup>.

(iii) Curiosamente, foi na intervenção na Academia referida em (ii), que, a certo passo, Abrantes, depois de invocar algumas desgraças que atingiam o património nacional – “Todos commumente se queixaõ das poucas noticias, que nos deixàraõ nossos antepassados, eu sinto que as não conservemos: se destruimos o que se acha esculpido, e estampado em marmores, e metaes, como queremos que permaneçaõ papeis, e pergaminhos?” – nos revelou:

*Mas temos hum Real Protector, que com heroica emulação [...] quer com huma só acçaõ, protegendo o nosso Instituto, superar estas fêras, e livrarnos da sua tiranna voracidade, promulgando huma Ley, para que em todo o Reyno se conservem os monumentos eruditos, e se preservem com diligente applicaçãõ, e cuidado das injurias do tempo.*

---

<sup>13</sup> Cf. J.-P. Babelon e A. Chastel, *La notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994, p. 75 (sublinhado nosso). A estas jornadas de indivíduos isolados ou em pequenos grupos – conhecem-se, entre outros, os casos de Alexandre Herculano entre 1853 e 1854 (*Cenas de um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagem*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1933) e Joaquim Possidónio Narciso da Silva, entre 1882 e 1883 (*Relatorio da Comissão dos Monumentos Nacionaes Apresentado ao Illustrissimo Ministro das Obras Publicas, Commercio e Industria pelo Presidente da referida Comissão em 1884*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1894) –, sucederiam as “excursões” colectivas. Assim, em 19 de Junho de 1904, a *Sociedade dos Architectos Portuguezes* fez a sua “primeira excursão artística aos monumentos nacionais”, à Batalha no caso, cujo “objectivo principal é analysar o estado em que se encontram os monumentos nacionaes, estudando-os e reclamando, todas as vezes que assim julgue conveniente, a atenção dos poderes publicos, sobre o seu estado de conservação”. Cf. *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, anno I, 1905, p. 90.

Deste modo, a 31/7/1721, i.e. quinze dias antes do seu envio à Mesa do Desembargo do Paço, o marquês de Abrantes tornou-se o arauto da boa nova, anunciando o alvará que a Academia daria a conhecer *in extenso* na conferência imediata (14/8/1721) – em que, mais uma vez, “foy Director o Marquez de Abrantes [e] foy S. Magestade, que Deos guarde, servido assistir” – e que seria promulgado a 20 da semana seguinte e a Chancelaria publicaria a 28.

### As suas características

A real relevância – nacional e internacional – deste alvará faz-se notar em torno de alguns pontos. Do seu levantamento podemos manufacturar, pelo menos, a seguinte lista:

(i) afirmar que “os monumentos antigos, que havia, e se podiaõ descobrir no Reyno dos tempos, em que nelle domináraõ os Fenices, Gregos, Penos, Romanos, Godos, e Arábios, se achava que muitos, que puderaõ existir [...] por incúria, e ignorância do vulgo se tinhaõ consumido”. Esta afirmação do alvará é tão mais interessante quanto sabemos que, ainda hoje, como escreveu Dario Gamboni, “*the destruction of art is a subject that most art historians prefer to ignore*”<sup>14</sup>.

Interessantemente, esta postura do alvará é a mesma do marquês de Abrantes quando este refere que a destruição do nosso património se deve sobretudo à “barbara voracidade dos circunvisinhos, que mais activa, que a do tempo, desfez aquillo mesmo, a que elle em tantos seculos havia perdoado”<sup>15</sup>. Também certo vocabulário do alvará (“incuria” e “ignorancia”) denota interessantes semelhanças com o de Abrantes ao descrever as suas jornadas alentejanas: “ignorancia e [...] negligencia”<sup>16</sup>,

---

<sup>14</sup> Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997, p. 13.

<sup>15</sup> *Noticias da Conferencia...*, 31.7.1721.

<sup>16</sup> *Noticias da Conferencia...*, 31.7.1721. Curiosa coincidência sobre a utilização destes dois termos (“ignorancia”, “negligencia”) de Fontes. No *Rapport sur les Destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer, par Grégoire, séance du 14 fructidor, l’an second de la république, une et indivisible* [i.e., 31 de Agosto de 1794] pode ler-se: “*Pour remplir totalement le but de ce rapport, nous vous proposerons des moyens de réprimer les dilapidations. Elles ont pour cause l’ignorance; il faut l’éclairer: la négligence; il faut la stimuler: la malveillance*”

“tiranna voracidade”<sup>17</sup>, “barbara ignorancia”<sup>18</sup> e “danos da ignorancia, e do esquecimento”<sup>19</sup>.

(ii) apresentar uma noção de património muito alargada tipologicamente, ao englobar no seu articulado “Edifícios, Estatuas, Marmores, Cíppos, Laminas, Chapas, Medalhas, Moedas, e outros artefactos”.

(iii) definir um *terminus ad quem* (reinado de D. Sebastião) para o que considera serem “monumentos antigos”.

(iv) atribuir aos “poderes locais” responsabilidades na área patrimonial ao determinar que as “Camaras das Cidades, e Villas deste Reyno, tenhaõ muito particular cuidado em conservar, e guardar todas as antiguidades sobreditas, e de semelhante qualidade, que houver ao presente, ou ao diante se descobrirem nos limites do seu districto”, tornando, assim, as ditas câmaras actores de uma rede de salvaguarda patrimonial como só surgiria muito mais tarde, entre nós e lá fora também.

(v) dar conta da existência de uma verba – a “consignação, que fuy servido dar para as despesas da dita Academia” – que poderia ser usada pelo Director e Censores da Academia “para que melhor se conserve[m] o[s] dito[s] monumento[s]”<sup>20</sup>. Com esses fundos, no caso de bens já conhecidos, concretamente medalhas ou moedas, os referidos dirigentes da Academia “as poderaõ mandar comprar”; quanto a “futuros achados dos mesmos bens” o “Augusto Legislador” determinou que as “Camaras seraõ obrigadas a comprallas e pagallas promptamente pelo seu justo valor”.

(vi) equacionar já as penas para possíveis infracções ao estabelecido no seu articulado<sup>21</sup>. Assim, “as pessoas de qualidade que contravierem a

---

*et l'aristocratie: il faut les comprimer*” (Abbé Grégoire, *Patrimoine et cité (textes choisis)*, préface de Dominique Audrerie, s/l, Éditions Confluences, 1999, p. 35) (sublinhado nosso).

<sup>17</sup> *Noticias da Conferencia...*, 31.7.1721.

<sup>18</sup> *Noticias da Conferencia...*, 14.8.1721.

<sup>19</sup> *Noticias da Conferencia...*, 28.8.1721. Encontrámos outras coincidências de vocabulário, ora com o marquês de Alegrete ao usar da palavra na Conferência da Academia de 28 de Agosto de 1721 para agradecer a Sua Magestade pelo “seu Real Decreto a Ley [...] para se conservarem os monumentos antigos”: “tirannia da barbaridade”, “insaciavel barbaridade” e “tirannia do descuido, e do tempo”.

<sup>20</sup> Entendam-se aqui “Laminas de metal, Chapas ou Medalhas [...] outro sim Moedas de ouro, prata, cobre, ou qualquer outro metal”.

<sup>21</sup> Coteje-se com o que afirma Jean-Michel Leniaud sobre o *Rapport à la Convention au nom du Comité d'instruction publique, séance du 4 juin 1793, an II de la République – que diz*

esta minha despoição desfazendo os edificios daquelles seculos [...] além de incorrerem no meu desagrado, experimentarão a demonstração que o caso pedir, & merecer a sua desatenção, negligencia, ou malicencia”. Por outro lado, “as pessoas de inferior condição incorrerão nas penas impostas pela Ordenação do liv. 5. tit. 12. §. 5 aos que fundem moeda”, ou seja, “será degradado dez annos para Africa; e mais perderá amétade de toda a sua fazenda, amétade para a nossa Camara, e a outra para quem o accusar”<sup>22</sup>.

(vii) atribuir à Academia Real da História Portuguesa, estabelecida por decreto real de 8 de Dezembro de 1720, um papel de controlo ou coordenação das actividades patrimoniais, algo a meio caminho entre as funções das comissões oficiais dos monumentos nacionais e a militância das associações do “Património”, instituições que, entre nós, só veriam a luz do dia na segunda metade do século XIX.

## O que permitiu fazer

Na perspectiva deste artigo, não poderiam ficar de fora as repercussões ou consequências da aplicação deste alvará, mesmo que seja num breve olhar. Recorremos a José Silvestre Ribeiro, o autor de *Historia dos Estabelecimentos Scientificos Literarios e Artisticos de Portugal nos Sucessivos Reinados da Monarquia*, para saber se “Produziria acaso algum sensivel resultado esta discreta providencia?”<sup>23</sup>.

José Silvestre Ribeiro registou no seu texto: “Sim, produziu. Nos 29 annos restantes do reinado de D. João V, reuniu a Academia um grande numero de objectos archeologicos – em marmore e em differentes metaes –, descobertos em escavações casuaes em diversas partes do reino, mas particularmente no Alemtejo”.

---

*ser “extrêmement important dans l’histoire de la prise de conscience des destructions révolutionnaires” – porque “c’est la première fois que sont introduites dans le dispositif judiciaire des décisions réprimant pénalement les atteintes au patrimoine” (op. cit., p. 94) (sublinhado nosso).*

<sup>22</sup> Cf. *Ordenações, e Leys do Reyno de Portugal, Confirmadas, e estabelecidas pelo Senhor Rey D. João IV. Novamente Impressas...*, Livro Quinto, Lisboa, No Mosteiro de S. Vicente de Fóra, M.DCC.XLVII, p. 10

<sup>23</sup> Tomo XIV, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1885.

O autor que vimos citando perguntou, depois, se “Seria bastante essa colheita para formar algum museu de objectos raros, ou prestantes, tendentes a enriquecer a historia, ou a favorecer a arte?”. Recorrendo ao *Relatorio e mappas ácerca dos edificios que devem ser classificados monumentos nacionaes; apresentados ao governo pela Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, em conformidade da portaria do ministro das obras publicas de 24 de outubro de 1880*, Silvestre Ribeiro respondeu afirmativamente à sua própria pergunta, escrevendo: “Com esses objectos formou a Academia um curioso museu archeologico nas salas do palacio dos duques de Bragança, na rua hoje chamada do Thesouro Velho<sup>24</sup>, onde se achava estabelecida. Infelizmente sobrevieram, o terremoto do 1º de novembro de 1755, e o incendio que logo se lhe seguiu, e quasi todo o palacio foi derrocado e reduzido a cinzas, sendo consumido pelo fogo o museu d’envolta com muitas outras preciosidades, que alli se guardavam, pertencentes á Casa Real”.

O alvará joanino, esse, “caiu em desuso” tendo assim ficado “letra morta o sabio e patriotico decreto, que velára durante quasi todo aquelle largo reinado pela conservação dos nossos monumentos historicos e artisticos”. Ressuscitaria em 1802, aquando da promulgação do decreto de 4 de Fevereiro e voltaria a ver a luz do dia em 1815 no momento da publicação de uma memória sobre o teatro romano de Lisboa. Então, numa interessante “*Advertencia preliminar*”, inclusa na sua *Dissertação critico-filológico-histórica...*,<sup>25</sup> Luís António de Azevedo (1755-1818/120), aproveitou para tirar da poeira do esquecimento o “Alvará do Senhor Rei D. João V de 20 d’Agosto de 1721 a respeito da conservação dos Mo-

---

<sup>24</sup> Actualmente Rua António Maria Cardoso.

<sup>25</sup> *Dissertação critico-filologico-historica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas, e attendiveis circumstancias da erecção do Tablado e Orquestra do antigo Theatro Romano, descoberto na excavação da Rua de S. Mamede, perto do Castello desta Cidade, com a intelligencia da sua Inscricção em honra de Nero, e noticia instructiva d’outras memorias alli mesmo achadas, atégora [sic] apparecidas. Composta, e Dirigida ao Illustrissimo E Excelentissimo Sr. D. Antonio Maria de Castello-Branco, Marquez de Bellas, Cetera, Lisboa, Imp. da Viuva Neves e Filhos, 1815. Desta obra disse Inocêncio no seu *Dicionário Bibliográfico*: “É a única memoria que ficou d’aquelle celebre monumento, cujas reliquias e fragmentos se deixaram perder de todo, ao que parece, pela proverbial incuria com que estas cousas foram sempre tractadas entre nós” (Vol. V, p. 215).*

numentos antigos [e] outro de 4 de Fevereiro de 1802 mandado publicar pelo Serenissimo Senhor D. João Principe Regente de Portugal” com o objectivo de vir “assim a cooperar e a concorrer da minha parte para a conservação dos taes Monumentos, conforme ordenão os mencionados Alvarás”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Luís António de Azevedo, *op. cit.*, p. III. Mais, o autor citado, “além destes Alvarás modernos” deu “tambem aqui em linguagem Portugueza juntamente com o texto Latino a Constituição Imperial, que no seculo quinto fez publicar Maioriano, para a inviolavel e indefectivel observancia deste mesmo regulamento sobre a conservação dos Edificios antigos” e lembrou ainda as “semelhantes disposições [que] fizerão a respeito da conservação das Cidades, e Monumentos dellas” os Imperadores Arcadio e Honorio a Eusébio” (*ibidem*).

O TECER DE UM *PATRIMONIUM*:  
AS RECORDAÇÕES DE JACOME RATTON  
SOBRE AS OCORRÊNCIAS DO SEU TEMPO,  
DE MAIO DE 1747 A SETEMBRO DE 1810

Ana Paula Avelar

Quando tomámos como propósito nuclear da nossa comunicação o conceito de *Patrimonium*, desvendando-o nas *Recordações de Jacome Ratton sobre as ocorrências do seu tempo, de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, inscrevêmo-lo no sentido clássico de *Bem*, de *Herança*, de preservação de um tempo. Como Françoise Choay afirma: “Património. Esta bela e muito antiga palavra estava, na origem, ligada às estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjectivos (genético, natural, histórico...), que fizeram dela um conceito nómada, prossegue hoje em dia um percurso diferente e notório”<sup>1</sup>.

Mas, abandonemos a requalificação da palavra, e sem dúvida, donde nós partimos é do facto desta noção de *herança* se cruzar necessariamente com a valoração dada ao artefacto e ao papel que este adquire na reconstrução de um passado. É no período Moderno, e mais concretamente a partir do século XVI, que tal atitude ganha centralidade. Com efeito, a descoberta das esculturas greco-romanas soterradas nas cidades italianas, o seu estudo e descodificação estética e temática, a sua imitação e reinvenção, conduzem a uma diferente vivência do objecto, do vestígio<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Françoise, Choay, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 11.

<sup>2</sup> Cf. Leonard Barkan, *Unearthing the Past – archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture*, Yale, University Press, 1999, p. XXII.

o que ultrapassa em larga medida o período temporal em que tal acontece, perdurando todavia como instrumento e método analítico. Veja-se o modo como são entendidos os estudos de recuperação das obras de arte. Como escreve Leonard Barkan: “Thus the twentieth-century act of recuperation was a kind of archaeology – a careful mapping of material artefacts on a grid of time and space – which was itself being applied to a rather different sort of Renaissance archaeology, a recovery of the past that was as unsystematic as it was passionate”<sup>3</sup>.

A sua interpretação passa pela leitura do conjunto em que elas, obras de arte, se enquadram, e pela reconstrução de um tempo onde se tomam e articulam os dados que dão sentido ao artefacto. Esta tem sido, aliás, a prática face ao *vestígio*. Tome-se o exemplo das leituras feitas a partir do documento de um tempo, do livro entendido como objecto cultural. Observe-se como, tomando exactamente as *Recordaçõens...*, Nuno Daupias de Alcochete elaborou a sua tese de doutoramento, traduzindo e comentando-as. Fê-lo através da introdução de toda uma série de documentos que passariam seja por plantas, decretos, árvores geneológicas, ou notações várias e cuidadosas que iluminariam a narrativa, para ele: “Les Recordaçõens de Jacques Ratton sont plus souvent citées que lues (...)”<sup>4</sup>.

Ainda que largos anos tenham passado, a figura de Ratton vai sendo revisitada sob múltiplos propósitos, recorde-se o interessante trabalho desenvolvido na Escola Secundária Jacome Ratton, de Tomar onde esta figura ganha voz numa evocação quotidiana; vejã-se, nomeadamente, os vários *sites* que habitam a *web*. Este texto ainda permanece frequentemente adormecido, sendo este o nosso objecto. Citando Michel Foucault pretendemos:“(...) not to awaken texts from their present sleep, and, by reciting the marks still legible on their surface, to rediscover the flash of their birth(...)”<sup>5</sup>. Buscamos sim: “(...) to follow them through their sleep, or rather to take up the related themes of sleep, oblivion, and lost origin, and to discover what mode of existence

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. XXII.

<sup>4</sup> Nuno Daupias de Alcochete, *Jacques Ratton – recordaçõens sobre ocorrências do seu tempo em Portugal*, Université de paris – Faculté des Lettres, 1967. (Tese de doutoramento policopiada) p. 5.

<sup>5</sup> Leonard Bakan, *op. cit.*, p. XXIII. Estas são as palavras de Michel Foucault citado nesta obra.

may characterize statements, independently of their enunciation, in the density of time in which they are preserved, in which they are reactivated, and used, in which they re also-but this was not their original destiny-forgotten, and possibly even destroyed”<sup>6</sup>.

Insculpindo a nossa análise nesta corrente, devemos, igualmente, ter em atenção que a ideia/consciência de que a memória formula a identidade e é um instrumento contra o esquecimento, é algo de relativamente recente no modo como se intui a função da memória. Este é aliás mesmo um dos vectores que traduz a construção da Modernidade.

Ainda no século XVIII: “Lives were conceived not as diachronic continuities but as instances of constant, universal principles. Individual identity was fixed, consistent, and vested wholly in the present(...)”<sup>7</sup>, podendo o texto funcionar como um dos veículos onde a memória se patenteia, onde a identidade se expõe, sendo a autobiografia escrita no século XVIII como um espaço onde as identidades se revelam, figurando como momentos fortuitos de introspecção pessoal que estabelecem a ligação entre o presente do indivíduo e estádios anteriores da sua vida. O conhecimento do passado funda-se neste século como instrumento legitimatório das lutas internas e externas dos Estados e das Nações, face ao qual o indivíduo se posiciona; o *factum*, entendido como aquilo que o homem cria, era o *verum*, a verdade, isto é, os homens compreenderiam melhor e mais profundamente aquilo que eles próprios tinham feito que aquilo com que eram confrontados, nomeadamente a natureza.

É neste intuir de si, na defesa de uma ideia de progresso em que presente, passado e futuro:“(...) were once more linked in a development with a common direction; this time not toward a spiritual goal but toward human betterment in this world(...)”<sup>8</sup>, que devemos analisar as *Recordações* de Jacome Ratton. É no quadro mental em que são produzidas que lemos o seu legado cultural e a sua efectiva acção num presente. Confrontamo-nos com a afirmação de um eu no tempo, onde são inúmeros os textos que, como os de Ratton ou Gorani, descrevem

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> David Lowenthal, *the past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 198.

<sup>8</sup> Cf. Ernst Breisach, *Historiography-ancient, medieval & modern*, Chicago, University Press, 1994, p. 205.

as Memórias dos seus autores<sup>9</sup>. Verdadeiramente emblemático é o subtítulo que Gorani põe ao seu escrito: *Mémoires pour servir à l'Histoire de ma vie*.

Mas toquemos as *Recordaçõens...* de Ratton, o seu libelo de defesa e legitimação da sua vivência em Portugal durante os sessenta e três anos e meio que constituem o objecto da sua escrita. Ele é: “Fidalgo e cavaleiro da Casa Real, cavaleiro da Ordem de Cristo, ex-negociante da praça de Lisboa, e deputado do Tribunal Supremo da Real Junta do Commercio, agricultura, fábricas e Navegação”<sup>10</sup>.



Fig. 1 – Brasilão dos Ratton.

O brasilão possui <sup>11</sup> as suas armas de azul com: “(...) um mar de prata em ponta, carregado de um atum, de sua cor, chefe de prata, carregado de um rato passante, de sua cor, sendo o timbre um rato nascente de negro(...)”<sup>12</sup>, traduz um interessante enigma corporizado

<sup>9</sup> Atente-se na compilação de 200 páginas de títulos compilados por Farinelli nas suas divagações bibliográficas, só respeitantes ao século XVIII, intitulada *Viajes por España Y Portugal...*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942.

<sup>10</sup> J. M. Teixeira de Carvalho, *Recordaçõens de Jacome Ratton sobre occorrências do seu tempo de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1920, p. XIX. Nas sucessivas citações das *Recordaçõens*..utilizaremos esta edição.

<sup>11</sup> As cartas de brasilão são datadas de 1787 e 1788.

<sup>12</sup> Vários, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa, Editorial Verbo, 1973, 15, p. 1798.

no *chefe* onde encontramos um rato, (rat,fr.) e na ponta do escudo um atum (thon, fr.).

Mas voltemos ao legado de Ratton.



Fig. 2 – Jacome Ratton  
(pormenor o quadro pintado por Pellegrini em 1807)<sup>13</sup>.

Os acontecimentos descritos fluem pelo mês de Maio de 1747 até Setembro de 1810, referenciando o período em que residiu em Lisboa, alertando o leitor que acompanha as suas notas biográficas com subsequentes reflexões, as quais são “(...) para informação de seus próprios filhos”<sup>14</sup>. Contudo o público a que se dirige é, sem dúvida, mais alargado, até porque este livro sai impresso, em Londres, logo em 1813, na cidade onde se exilou e onde se tinha instalado comercialmente, anos antes, seu filho José Luís.

A tecitura do seu legado arquitecta-se em três núcleos fundamentais. O primeiro consubstancia-se nos dados biográficos corporizados na exposição das teias familiares que se expandem por Portugal-França-

---

<sup>13</sup> Cf. Nuno Daupías d’Alcochete, *Lettres familière de Jacques Ratton – 1792-1807*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p.1.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

-Inglaterra. O segundo debruça-se fundamentalmente pela exposição dos sucessivos bens patrimoniais adquiridos, urdindo-se o percurso individual com o exercício dos lugares públicos. O terceiro e último núcleo toca os acontecimentos no reino de Portugal, destacando-se muito em particular o terramoto e as transformações vividas na cidade de Lisboa, as práticas governativas de D. José e de Sebastião de Carvalho e Melo, discorrendo muito em particular sobre as várias medidas económicas tomadas, as quais, de certo modo, se repercutiam no” Comércio, agricultura, fábricas e Navegação”<sup>15</sup>.

Ratton percorre estes três espaços temáticos enunciados, num discurso ao correr da pena: “(...) relatarei pela forma, e ordem em que me for lembrando, acompanhando-os das reflexões, que me ocorrerem a respeito de cada objecto; e isto com puras intenções da utilidade pública tanto presente como futura(...)”<sup>16</sup>.

Assim parte no preâmbulo da sua obra da descrição da sua prisão, deportação e exílio em Londres, clamando inocência, expondo o porquê da sua escrita: “A natureza, e objecto desta minha produção exigem, que eu fale de mim em muitas ocasiões, e relate couzas, tão úteis, como curiosas, que se ignorão, e que me parecem próprias a patentear a minha conduta, a fim de que o leitor, que tiver o animo e paciência de ler sem prevença estas minhas recordações, conheça o meu carácter(...)”. É *essa genealogia do eu* que inicia as suas recordações, finalizando as mesmas, e imediatamente antes dos documentos que coloca em anexo, apelidados de *Colecção de Provas*, com a descrição: “(...) do meu comportamento durante a invasão e depois desta até à minha deportação”<sup>17</sup>. O ciclo fecha-se, não se eximindo Ratton de responder a outras acusações, seja perante quem for, como ele próprio declara no seu livro. É o exercício da peroração.

Mas observemos a sua obra. Os seus primeiros segmentos narrativos referem-se a vários momentos biográficos: ao seu nascimento, à vinda de seus pais para Portugal, às ligações que sua família dispunha neste país, a sua descendência e as sociedades comerciais por onde passou e que fundou, as ligações a França, nomeadamente os bens que aí possuía e os laços que se preservam ao longo dos tempos naquele

---

<sup>15</sup> Recorde-se a forma como Ratton se apresenta ao seu público leitor.

<sup>16</sup> J. M. Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, p.5.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

espaço. Encontramos traçados os percursos individuais da sua casa comercial e muito em particular a instrução procurada pelos seus membros. É assim que Ratton, relativamente aos seus dois filhos, Henrique José e José Luís, os envia para o Instituto de Dessau na Saxónia e afirma: “(...) os fiz residir em Inglaterra o tempo necessário, para se instruírem na língua inglesa, possuindo deste modo o conhecimento das quatro línguas, a saber, portuguesa, francesa, alemã, e inglesa”<sup>18</sup>. É o delinear de uma *protopografia* familiar o que imana deste texto. É o traçar, em vários momentos, e em vários contextos conjunturais, do modo como se entendeu a *Educação*, e como Ratton a considerou um dos elementos nucleares da sociedade. Leia-se a propósito o segmento narrativo intitulado *O conde de Oeiras feito Marquês de Pombal*, onde Ratton revisita o sistema educativo então implementado, elogiando-o<sup>19</sup>.

Por outro lado, as necessidades ditadas pelo comércio estão presentes ao longo de todas as *Recordações*, sendo sempre fortemente relatados os laços familiares que perduram entre os vários membros desta família onde se gosta de estar e que se gosta de evocar. É sem dúvida o modelo familiar onde ganha força a intimidade, onde se espelha todo um novo código de conduta, num tempo em que a matriz do prestígio deriva do sucesso profissional e da riqueza<sup>20</sup>. Na obra de Jacome Ratton intui-se esta nova realidade, a qual deverá ser analisada num confronto próximo com a epistolografia trocada entre este e seus filhos, muito em particular suas filhas. Aí se comprovam as palavras de Ariés, visto: “La nouvelle politesse oblige à la discrétion et au respect de l’intimité d’autrui.”<sup>21</sup>

As cartas que troca com as filhas que permaneceram em França são disso exemplo paradigmático. Atente-se na epístola redigida a 9 de Outubro de 1797 a Lucie Aujas, onde, após referir a missiva que tinha sido por esta enviada a seu irmão Diogo, Jacome escreve: “Elle (carta) est pleine de sentiments tendres et fraternels qui m’ont fait plaisir, mais non l’aveu d’avoir passée de l’incrédulité au fanatisme religieux: je vous meconnais sur ce point, puisque c’est se glorifier d’aveuglement et

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp.160-167.

<sup>20</sup> Cf. Norbert Elias, *La dynamique de l’Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 280.

<sup>21</sup> Philippe Ariés, *L’enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 301.

de vouloir y persister. Il n'y a pas de fanatisme qui soit raisonné, et la raison en nous est un rayon de la divinité: c'est par elle que l'Eternel se manifeste à notre entendement(...)"<sup>22</sup>. Para este: "La lumière est l'amie de la vérité, comme les ténèbres le son du mal moral dont il est fils"<sup>23</sup>.

A ligação a França encontra-se patente nos vários escritos de Ratton, assistindo-se ao seu particular cuidado em compreender a realidade que o circunda, mesmo aquela que dele se encontra distante espacialmente, mas com a qual se relaciona intensamente. Recorde-se os 22 códices existentes no Museu Britânico que lhe pertenceram, os quais incorporam toda uma série de documentação, que circulava entre os órgãos do aparelho de estado francês. São alguns deles respostas a inquéritos lançados em França e desvendam algumas das suas formas de funcionamento. Centram-se num tempo, o do reinado de Luís XV, e num momento em que a política interna e externa francesa ainda se encontra marcada pelas guerras de Sucessão na Polónia (1733-1738), e na Áustria (1740-1748), estando a França em vésperas de entrar na Guerra dos Sete Anos (1756-1763) em que se alia à Áustria, Rússia, Polónia, Suécia e Espanha, combatendo a Prússia e a Inglaterra. Todavia, o códice dos *Additional Papers* 20.842 expõe, em vésperas de um conflito militar, as informações de carácter não militar sobre o que se vislumbrava ser o inimigo inglês<sup>24</sup>. Conhecer a documentação de que se auxiliava Ratton é também desvendar o solo sobre o qual se constrói um *património*.

Mas regressemos às suas *Recordações*. Ratton fazia parte da *nação francesa* em Lisboa. São patentes as origens rurais da sua família, afirmadas nas propriedades que possuíam em Macon, e na circunstância de se terem estabelecido primeiro no Porto e depois em Lisboa, como pequenos comerciantes retalhistas. Tal facto encontra-se documentado na habilitação de Jacques Ratton (pai) à ordem de Cristo<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Nuno Daupiás d'Alcochete, *Lettres familière de Jacques Ratton – 1792-1807*, p. 64.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> É de interesse fundamental um estudo aprofundado destes códices e de que forma eles influíram ou não na construção de um saber que se patenteia não só nas obras mas muito em particular nas práticas desta família.

<sup>25</sup> Cf. Jean – François Labourdette, *La Nation Française à Lisbonne de 1669 a 1790 – entre le Colbertisme et le libéralisme*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1988, p. 486.

Contudo, os mesmos documentos assinalam que em 1762, na data da habilitação à Ordem de Cristo, esta era uma das casas comerciais mais importantes da *nação francesa* em Lisboa.

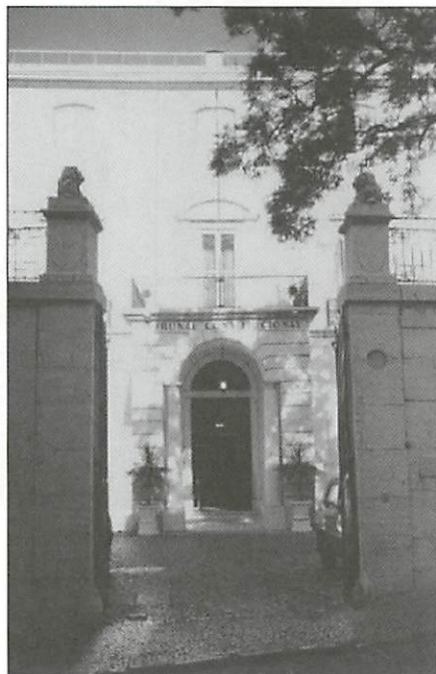


Fig. 3 – Palácio Ratton.

A família Ratton terá habitado várias casas: Jacques Ratton (pai) residiu no Chiado, na zona da Cordoaria Velha, Corpo Santo e Cruz de Catefarás<sup>26</sup>. Jacome Ratton, por seu turno, morou na calçada de S. João Nepomeceno, nos poiais de S. Bento, na calçadinha das Mercês, nas Pedras Negras e em 1785 na rampa dos Caetanos. Por último, como ele próprio afirma, ter-se-á mudado: “(...) para a propriedade principal do dito Marquez (último Marquês de Pombal) situada na rua Formosa (...)” onde viveria com seu filho Diogo Ratton até à data da deportação, aí permanecendo os seus descendentes depois do seu exílio.

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

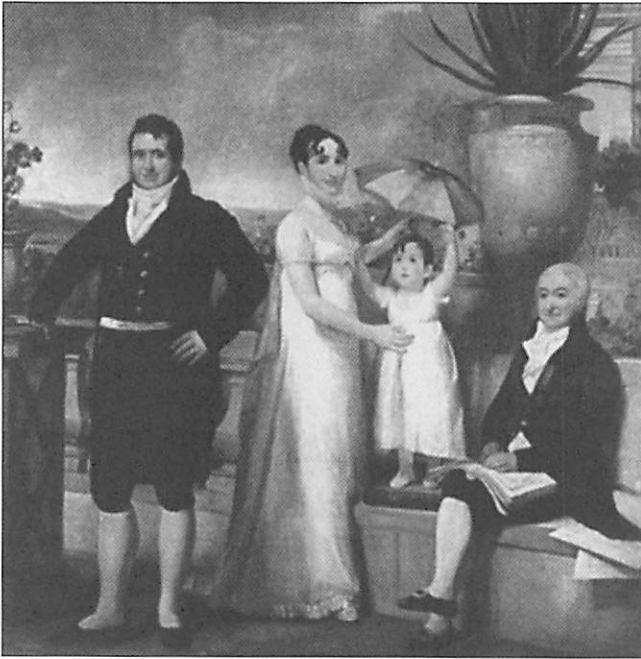


Fig. 4 – Diogo Ratton e Julie Daupiás com a sua filha Eulalie Ratton e sentado Jacome Ratton (Pintura de Pellegrini-1807)<sup>27</sup>.

Tocando naquele que seria, como já afirmámos, o segundo núcleo temático da estrutura narrativa de Ratton – a primeira ocorrência ao seu tempo referenciada é a *época e sucessos respectivos ao Terramoto de 1755*, acontecimento que marca e que corre a Europa de então. As notícias de tal catástrofe e os auxílio prestado à cidade de Lisboa pelos países europeus percorrem a imprensa europeia e a portuguesa em particular. Observe-se as notícias da época na *Gazeta de Lisboa*.

Ratton imprime no seu relato um tom intenso, marcado pela vivência do acontecimento extraordinário, pelo valor testemunhal. Analisemos as suas palavras. O acontecimento teve lugar no 1º de Novembro de 1755, pelas nove horas e meia da manhã, e o nosso fidalgo, cavaleiro da Casa Real, peregrina pelos acontecimentos, referindo a sua ida à missa, por ser dia de todos-os-Santos, na Igreja do Carmo.

<sup>27</sup> Cf. nota 13.

Esta, como escreve: “(...) cujo tecto era de abobeda de pedra, e derrubado matou muito povo que ali se achava, de cujo perigo escapei por ter ido mais cedo, e me achar na dita hora nas águas furtadas das minhas casas (...)”<sup>28</sup>.

O tom intimista e pessoal, roçando o *bathos*, atravessa a impressão como descreve os acontecimentos; contudo, os sentidos estão presentes na escrita: “Ao sentir o primeiro abalo me ocorreram muitas reflexões tendentes a salvar a minha vida, e não ficar sepultado debaixo das ruínas da minha casa, ou das vizinhas se descendo as escadas fugisse para a rua; mas tomei o partido de subir ao telhado, nas vistas de que abatendo a casa eu ficasse sempre superior às ruínas”<sup>29</sup>.



Fig. 5 – Terramoto de 1755  
Estampa alegórica alemã sobre o desastre de Lisboa.

A visão domina: “Ja quando tomei este expediente era tanta a poeira que à maneira do mais denso nevoeiro, impedia a vista, a duas braças de distancia; só passados alguns minutos, que a dita poeira se foi dissipando, he que eu pude ver o interior das casas visinhas, por terem cahindo as paredes fronteiras, até aos primeiros andares, ficando os te-

<sup>28</sup> J. M. Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, p.18.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

lhados apenas sustidos pelas paredes divisorias. Seus habitantes, alguns ainda em camisa, correndo expavoridos de huma a outra parte imprecavão os auxilios do ceo, e dos homens em seu socorro. A vista deste horrivel scena, me resolvi descer as escadas(...)”<sup>30</sup>.

O fluxo narrativo obedece, assim, a uma construção discursiva, que se arquitecta através de uma sequência de *cinemas*, onde a partir dos quadros gerais se imbricam os momentos pessoais, como o encontro de Jacome Ratton com os pais, os quais o julgavam soterrado debaixo de uma chaminé que tinha derrocado.

É o tempo psicológico que comanda a descrição cronográfica. Os quadros descritos são impressionistas e dilatam micromomentos, como o encontro com a sua vizinha D. Maria Castro. Assiste-se ao relato verdadeiramente topográfico dos seus movimentos.

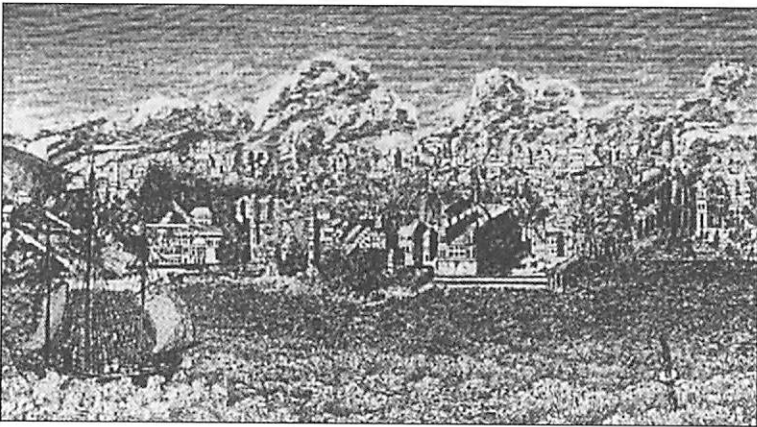


Fig. 6 – Vista do Mar do terramoto de 1755  
Gravura francesa reproduzida num periódico da época  
que relatava a catástrofe de Lisboa.

É assim que Ratton escreve: “(...)a tomei pelo braço, e seguimos(ele, seus pais e D. Maria) a rua dos Remulares por cima de entulhos, e muitos corpos mortos até à beira-mar, onde nos julgavamos mais seguros”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 31.

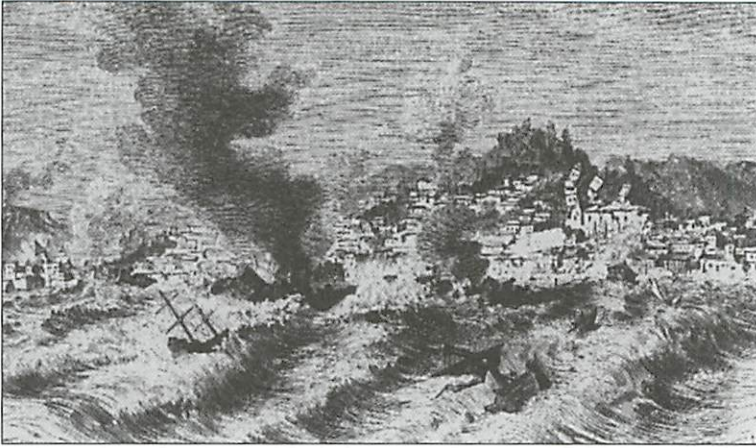


Fig. 7 – O maremoto e os incêndios na Lisboa de 1755, segundo uma gravura alemã.

“Mas pouco depois de ali termos chegado, assim como muita gente, se gritou que o mar vinha saindo furiosamente de seus limites: facto que presenciamos, e que redobrou o nosso pavor, obrigando-nos a retroceder pelo mesmo caminho, e a procurar, pela rua de S. Roque, o alto da Cotovia, então obras do conde da Tarouca, depois Patriarchal, e hoje (1810) Erario Novo, aonde vieram ter por diversos caminhos, meus Pais, e os parentes da dita senhora, todos na maior inquietação por não saberem uns dos outros(...)”<sup>32</sup>.

A descrição prossegue com a enunciação dos movimentos dos grupos, nomeadamente a procura colectiva de um descampado onde se recolhessem, e o caminho calcorreado até ao alto: “(...) da rua de S. Bento até à travessa de pombal a Cardeal de Jesus, havendo apenas algumas casas na rua que vai do pateo do tijolo ou obras do conde de Soure, até à fabrica da Seda, que existia, assim como também a casa de D. Rodrigo, actualmente Imprensa Régia, e o convento dos Jesuítas, hoje Colégio dos Nobres(...)”<sup>33</sup>.

Desvenda-se a vivência de um espaço. É o património de uma leitura de uma cidade, o antes e o depois de um *sucesso* que marca um

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 20.

*tempo*. É a voz de um vestígio que se pretende ler através de um *artefacto*<sup>34</sup>.

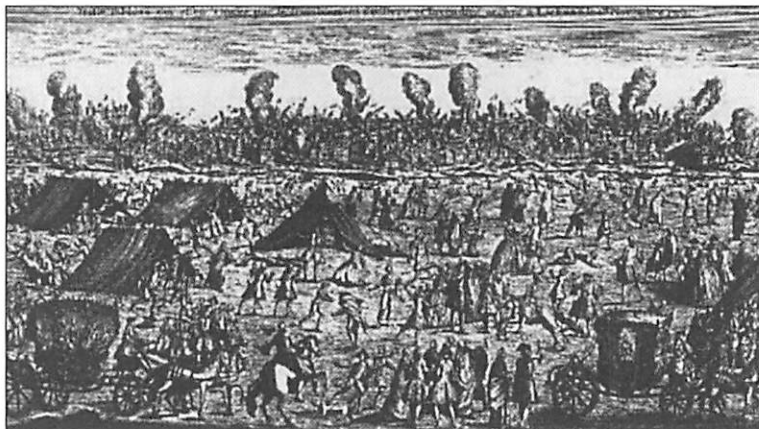


Fig. 8 – Estampa francesa de 1755 representando o acampamentos de refugiados a seguir ao terramoto, com Lisboa ao fundo, em chamas.

Como o fidalgo, cavaleiro da Casa Real, escreve: “O descampado daquele alto dava lugar a descobrir-se a cidade por todos os lados, a qual logo que foi noite, apresentou à vista o mais horrível espectáculo das chamas que a devoravam cujo clarão alumiaava, como se fosse dia, não só a mesma cidade, mas todos os seus contornos, não se ouvindo senão choros, lamentações, e choros entoando o Bendito, Ladainhas e Miserere. Por fortuna o céu se conservava claro e sereno, e o terreno enxuto; por não ter até então havido chuvas, nem as haver por oito dias mais, o que deu ocasião a fazer cada um os arranjos, que lhe permitiam as circunstâncias”<sup>35</sup>.

Ratton relata os dias seguintes à catástrofe, nomeadamente o facto de se ter instalado numa quinta, sita na estrada do lumiar, depois do Campo Grande, onde ficariam no jardim: “(...) debaixo de uma barraca feita de lençóis, e alastrada de colchões, sobre os quais dormiam

<sup>34</sup> Como seria interessante ler a cidade através das descrições de Ratton, elaborando um cuidado roteiro a partir do seu texto.

<sup>35</sup> J. M. Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, p. 20.

promiscuamente, e sem se despir, tanto a gente de casa, como a de fora; porque ninguém se animava de dormir debaixo de telha”<sup>36</sup>.

Este texto é, como assinalámos, preferencialmente a *genealogia de um eu* – Jacome Ratton –, descrevendo os seus bens de raiz e o modo como os foi adquirindo. Nas *Recordaçoes* deparamo-nos com um verdadeiro repositório de informações para quem se debruce sobre o Portugal da segunda metade do século XVIII. A nuclearidade desta narrativa é exemplar.

Vejamos a extensíssima inventariação dos seus tópicos descritos. Começamos: deparamos com a sua nomeação como deputado da Real Junta do Comércio e a exposição da sua demissão, a apresentação do seu projecto para a Fábrica das Chitas(1764), as razões do seu sucesso, não deixando de referenciar a opinião geral que havia sobre as fábricas. De seguida, o nosso fidalgo, cavaleiro da Casa Real, refere as fábricas de papel, de chapéus, de algodão e de fiacção, efectuando sempre a partir da descrição das mesmas aquela que teria sido a sua actuação. Ratton serve-se dos acontecimentos descritos, enquadrando-os no plano mais geral do reino de Portugal.

A sua narrativa prossegue com a referência aos prédios que possuía em Barroca de Alva, sendo os documentos produzidos sobre este espaço fundamentais para os estudos microhistóricos. São referenciados os viveiros que aí possuía de amoreiras brancas e o contrato que estabeleceu com a Real Fábrica da Seda, bem como os negócios que firmou com o Marquês de Pombal. Por outro lado, a sua visão de conjunto patenteia-se nos negócios firmados. Atente-se no facto de ter adquirido uma propriedade na praia do Calvário e no modo como explora este bem. Para ele, os dois lados do rio Tejo estão profundamente relacionados. As fábricas que funda neste lado do Tejo, à beira de Lisboa, potenciam os rendimentos auferidos na outra margem do rio, na Barroca de Alva.

Este seu projecto é em tudo meticulosamente projectado e faseado. Detenhamo-nos um pouco mais sobre este processo. Após referir a fábrica de louças e a de vidro, Ratton expõe o seu plano para aproveitar a frente de mar, preparando um espaço para ancoradouro, e introduzindo moinhos de maré e a vapor<sup>37</sup>, isto, para além de outros edifícios.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>37</sup> *Cf. Ibidem*, p. 61-63.

Este era o vasto projecto em: “(...) que estava ocupado na ocasião da infausta invasão, ficou por concluir em tempo mais oportuno, se a minha injusta deportação me não cortasse de todo as esperanças”<sup>38</sup>. A rentabilidade do projecto não deixa de ser referenciada, anotando Jacome Ratton os locais de onde traria os materiais necessários para a construção; os fornos que fabricariam a telha necessária, não só para o consumo interno, mas também para venda; as madeiras que chegariam de Barroca de Alva; a instalação de uma fundição. Todas as despesas são pensadas assim como é pensada a forma de diminuir os custos. Ratton dispensa a presença de um arquitecto para acompanhar as diferentes fases de construção dos edifícios, visto ele próprio dirigir a sua edificação, sendo as despesas com os trabalhadores suportadas pelas oficinas em laboração. O próprio policiamento da propriedade encontrava-se contemplado no projecto<sup>39</sup>.

A ligação de Jacome Ratton a França é exposta, espelhando-se a preocupação por parte do autor de documentar, provando as suas afirmações. Este fidalgo, cavaleiro da Casa Real, explicita os diferentes contactos efectuados com o reino da Flor de Lis, nomeadamente apresentando a *memória* que endereçou à Convenção Francesa, relativamente a uma nau francesa que tinha sido aprazada pelos ingleses e que tinha acostado a Lisboa. Ratton referencia-a, e anexa cópia dos documentos: “(...) para que os meus inimigos, ou os que souberem da dita memoria, não entendam que eu tive relações com a França, antes ou depois da revolução, contrários a lealdade, e deveres de hum vassalo Portuguez, que como tal me conduzi sempre depois da minha naturalização”<sup>40</sup>.

Ratton assinala a sua administração de 27 anos, ao serviço da coroa, da casa de Torres, e anuncia que esteve na origem da fabricação do rapé em Lisboa, da introdução nesta capital dos candieiros de corrente de ar de Argant, das caixas fumigatórias para salvar os asfisiados. Os assuntos tocam, como ficou referido ao longo da nossa comunicação, diferentes esferas, desde da introdução de inovações técnicas várias até

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>39</sup> “Este grande edificio constando de tantas, e tão variadas oficinas parece exigir muita gente para o guardar, e policia interior: mas tendo somente duas portas, huma da parte da terra, e outra sobre o mar junto no Batel-Porta do canal só precisa de hum fiel em cada porta, para as abrir e fechar; e hum feitor, que governasse sobre toda a gente ali empregada, e cuidasse na segurança de tudo quanto ali entrasse.” *Ibidem*, p. 64.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 60.

à alteração de costumes, não deixando obviamente de se acentuar a actuação pessoal nos vários cargos ocupados por este nosso deputado da Junta do Comércio. Nas *Recordaçoes* confrontamo-nos com: a numeração dos despachos da Fazenda; a formação de mapas estatísticos trienais; a nova apresentação dos registos na Real Junta do Comércio; os projectos sobre hipotecas; a correspondência das letras de Terra (uma espécie de letras de câmbio) às letras de Câmbio que circulavam nas praças estrangeiras; o comércio com a Ásia; as leis dos falidos, não deixando de serem evocados os enquadramentos circunstanciais vários que motivam tais medidas.

Nesta nossa inventariação deparámo-nos ainda com as questões relacionadas com a criação de um porto franco em Lisboa, a origem do estabelecimento de fábricas em Portugal, a criação e direcção da Real Fábrica da Seda, o auxílio estabelecido para a reedificação dos edifícios públicos, as obras das Águas Livres, os empréstimos concedidos, as medidas tomadas por D. José para a introdução das *artes fabris* em Portugal, os seus efeitos e protecção. É igualmente noticiada, nesta nossa fonte, a introdução do papel-moeda, o projecto de construção de uma fábrica de armas no porto de S. Martinho, a restauração deste porto e da sua baía, e a *memória* dirigida a D. Rodrigo de Sousa Coutinho sobre tópicos tão díspares quanto o contrato do tabaco, as saboarias, o pau brasil e a urzela, a reforma administrativa, o peixe fresco, o real erário, a acumulação de muitos cargos numa única pessoa e a obtenção de um maior rendimento das fazendas dentro do Porto.

De seguida, Ratton debruça-se sobre aqueles que teriam sido os acontecimentos mais notáveis do Ministério de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, destacando a criação da Guarda de Polícia em Lisboa, o Campo Grande, as Nitreiras, a Impressão Régia, a fábrica de papel em Alenquer, o Hospital da Marinha e os seus encontros pessoais com o Ministro.

Da ênfase aposta às cousas mais notáveis que ocorreram no seu tempo no reinado de D. João V e de D. José, nomeia a actuação de Sebastião de Carvalho e Melo, Diogo de Mendonça Corte Real e Lucas de Seabra e Silva, Francisco Xavier de Mendonça e Paulo de Carvalho. Assiste-se a uma fluência pululante em que os temas correm através da pena do autor. Contudo, o destaque narrativo efectiva-se substancialmente no momento em que Jacome Ratton descreve o governo de Sebastião de Carvalho e Melo. Os tópicos narrativos são variados, passando

pelas casas conventuais dos Jesuítas em Lisboa e por aquilo que aconteceu após a sua expulsão, pela criação da Real Mesa Censória, do Colégio dos Nobres, do Real Colégio de Mafra e pela Reforma da Universidade de Coimbra. Para desvendar uma das correntes do pensar a educação em Portugal no século XVIII, importa visitar as *Recordações* de Jacome Ratton.

Possigamos com o elencar dos temas abordados por Ratton. De novo os assuntos económicos ganham a agenda deste fidalgo, cavaleiro da Casa Real: invoca-se e discorre-se amplamente sobre a protecção régia ao comércio; a importância da Companhia das Vinhas do Alto Douro, do Grão-Pará e Maranhão, Pernambuco e Paraíba, Companhia para a pesca da baleia nas costas do Brasil e a da Pescaria do Atum e da Sardinha. É a praticabilidade dos projectos e das acções que comandam as suas reflexões, nomeadamente quando escreve sobre a importância da criação da Aula do Comércio e do Real Erário, sobre a natureza e funcionamento da Junta do Comércio ou até sobre a criação da bacia de Paço de Arcos e da sua possível substituição, projecto que não teria avançado devido à *Invasão*.

Os momentos do presente lampejam aqui e ali no discurso, mas ainda não atingimos a peroração. Percorremos o discurso deliberativo que se debruça sobre os arquitectos da cidade e do governo, naquela que foi a edificação de Lisboa após o terramoto de 1755, e sobre o arruamento das classes de mercadores na capital.

Observe-se o fechar do círculo iniciado pela vivência de um acontecimento memorável. As palavras de Ratton são paradigmáticas, confrontando o passado com o novo plano da cidade. É seu o texto: “E qual era a edificação da cidade, e qual depois se tornou, pode julgar-se pela comparação d’Alfama Mocambo, Bairro Alto e Mouraria que escaparam ao terramoto, com a nova cidade que se reedificou sobre as ruínas da antiga”<sup>41</sup>. Aliás, Ratton analisa o projecto: “(...) a planta, e prospecto foi dado pelo primeiro architecto da cidade chamado Eugenio dos Santos, da escola das obras de Mafra”<sup>42</sup>. Veja-se a minudência e cuidado do detalhe: “Nesta planta se conservaram as praças, e largos, quasi com as mesmas dimensões que dantes tinham, alargando-se, e endireitando-se

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

as ruas que eram minimamente estreitas e tortuosas; e nestas se assignou, quanto possível foi, o chão de cada proprietário, para edificarem, dentro de prazos determinados, por si, ou outrém, sob pena de os perderem; prazos que se foram prorrogando; por maneira que não consta que alguém perdesse o seu terreno”<sup>43</sup>. Se as regras são expostas também, o que corre é assinalado, não deixando o autor de reiterar a sua contundente opinião.

Ratton escreve que, devido aos terremotos, inicialmente se defendia que as casas da Cidade Nova não tivessem mais do que lojas e dois andares. No entanto, e para dar resposta aos pedidos, o governo teria consentido que se edificassem prédios de três andares com águas furtadas: “(...)e então se principiou a edificar segundo o prospecto que dera Eugenio dos Santos, consistindo em 1º andar de sacadas 2º e 3º e águas furtadas de janela de peito; à excepção das casas da praça do Rocio, as quais tem, não sei porquê, no 1º andar janelas alternadas de sacada e de peito, o que faz com que esta praça perca uma grande parte da sua beleza”<sup>44</sup>.

Não é só este o reparo proferido pelo autor das *Recordações*. De imediato, este aponta a alteração que ocorreu ao plano inicial, onde as águas eram recebidas *em meios canais praticados nestas, o que dava*, segundo as suas palavras, um ar de nobreza à frontaria, não se vendo as chamadas biqueiras, resolvendo deste modo um dos problemas constantemente evocados por aqueles que viajavam pela cidade. Como Ratton escreve, tal seria: “(...) muito comodo aos viandantes. Este risco veio depois a alterar-se no sucessivo reinado, não só praticando-se 4 e 5 andares sem sacadas, ou com sacadas em todos eles, mas deixando-se cair por biqueiras as águas à rua; e para mais depravado gosto, estabelecerão varandas, e sobre varandas nos 4.º e 5.º andares, cuja enxelharia é lavrada a maneira de telha, e pintada da mesma cor”<sup>45</sup>.

Os próprios riscos de colapso não deixam de ser ponderados pelo nosso fidalgo, cavaleiro da Casa Real. O nosso *memoralista* revela-se um conhecedor das artes de construir, afirmando: “Hé verdade que as casas construídas de madeira do 1º andar para cima, crescendo depois as paredes

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.222.

de pedra e cal, como acessórias, são um abrigo aos desastres, que podem resultar de um terramoto, para as pessoas que se acharem dentro delas, e não tiverem o desacordo de sahir para a rua; mas desgraçados dos que se acharem nas ruas, se o abalo derrubar as paredes; porque a enxelharia dos 4.º e 5.º andares não deixará nenhum vivo”<sup>46</sup>.

As críticas e a referência à não aplicação dos projectos continuam a pontuar as *Recordaçoes*, como acontece acerca do reparo feito aos *utilíssimos* passeios que são segundo ele quase que inexistentes nas ruas que os podem admitir, apresentando uma bordadura dos colonelos: “(...) que alem da despesa e extravagante configuração, ocupam um lugar nos passeios tirado aos viandantes”<sup>47</sup>.

Atentemos unicamente em mais uma das considerações referidas por Ratton: “Mas o que é imperdoável nesta nova reedificação, é que todas as ruas não tenham canos, e todas as casas cloacas, para o despejo das primeiras imundícies; he verdade que o dito architecto deo o risco dos canos, que se achão em algumas ruas da Cidade nova; mas tão dispendiosos pela pedra lavrada, que neles empregou, que julgo ser esta a causa de os não haver nas mais ruas; e tão defeituosos na sua configuração que não preenchem, ou preenchem muito mal os fins para que estão destinados”<sup>48</sup>. Às críticas sucedem as práticas que se devem adoptar para resolver o problema, desvendando-se a acomodação a uma nova realidade que deve ser lida e tida em conta. É assim que defende que os arruamentos das classes de mercadores devem acompanhar os tempos, pois a extensão da cidade dita a impraticabilidade da sua concentração numa zona especifica da cidade: “(...)deixe-se cada individuo das classes pôr as suas lojas nos bairros, e ruas onde lhes fizer arranjo e conveniência, debaixo das formalidades dos seus respectivos regulamentos; porque deste modo ficará o Público bem servido, acabará a necessidade dos vendilhões pelas ruas e portas, e lojas e casas ocupadas por toda a parte pelos mercadores das diversas classes passarão a valer muito mais do que actualmente valem”<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.223.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.230.

O coroar das suas *Recordações* corporiza-se no discurso e na sua digressão sobre o Monumento da estátua equestre a D. José, no qual se assiste ao exórdio das virtudes régias: “De todos os monarcas Portugueses, que por seus grandes feitos tem merecido immortalisar-se na historia, nenhum será mais celebrado, quando esta, amortisadas as cegas paixões de uns, e extinctos os resentimentos de outros, se escrever sem parcialidade, e oferecer á posteridade o verdadeiro quadro do feliz Reinado do Snor rei D. José”<sup>50</sup>. São as disputas de um tempo que se espe-llham, as vivências de uma realidade que cruza o quotidiano, amplamente reflectido nos artigos da imprensa da época.

Os últimos segmentos narrativos destas *Recordações* são toda uma sucessão de perfis. Ratton nomeia José de Seabra e Silva, por duas vezes Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, o Cardeal da Cunha, Ministro de Estado, Inquisidor Geral e Regedor da Justiça; Martinho de Melo e Castro, Secretário de Estado; Marquês de Angela, Presidente do Real Erário; Visconde de Vila Nova de Cerveira, depois Marquês de Ponte de Lima, Secretário de Estado; Luis Pinto de Sousa, depois Visconde de Balsemão, Secretário de Estado... e a lista continua com o nomear a D. João de Bragança, Ministro do Estado; D. Diogo de Noronha, Secretário de Estado; João Rodrigues de Sá, Secretário de Estado; Luís de Vasconcelos e Sousa, Presidente do Real Erário, e por último a família dos Cruzes.

Preparou-se, deste modo, a peroração, nela se mergulhando com o pleito público consubstanciado no último momento narrativo. Neste, Jacome Ratton enfatiza o seu comportamento durante e depois da *Invasão* até à sua deportação, para a cidade de Londres. É a inocência que proclama, e o desconhecimento das faltas que terão levado à sua condenação. Reitera não ser pedreiro-livre, naquela que é uma nítida alusão ao facto de estar no grupo dos que na noite de 10 para 11 de Setembro de 1810 foram presos e posteriormente exilados. É certo que encontramos na *História da Maçonaria Portuguesa*, de Oliveira Marques, o seu nome como fazendo parte da loja nº 5 de Lisboa, denominada Amizade, a qual teria sido fundada em 1801. Mas isso serão decerto outras deambulações<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Oliveira Marques, *História da Maçonaria em Portugal – das Origens ao Triunfo*, Lisboa, Editorial Presença, 1990, I, p.157.

Seria nesta cidade que, segundo as suas palavras, teria conhecido, através da imprensa, os actos que lhe eram imputados. O discurso polido e pleno de propriedade não dispensa, de modo algum, o traçar da conjuntura em que Jacome Ratton se move, nomeadamente as relações que desenvolve com o Marquês de Pombal, o modo como vê a Revolução Francesa, seja através das suas recordações seja na sua correspondência familiar, o lugar que ocupa na comunidade francesa em Portugal, o seu papel no movimento da Setembrizada, o qual refuta mas onde é envolvido....

Contudo, não foi nosso propósito esgotar as leituras deste texto adormecido, esperamos tão somente ter acordado os vestígios de um passado, evocando as teias invisíveis de um *Patrimonium* que nos foi legado.

## PATRIMÓNIO E MEMÓRIA DA NAÇÃO: A ICONOGRAFIA DE CAMÕES

**Maria Isabel João**

Luís de Camões é, por excelência, o poeta da nacionalidade. A sua vida e a sua obra inscreveram-se na memória e no imaginário colectivos dos Portugueses, apesar de muito pouco se saber realmente sobre o seu acidentado percurso. A sua história pessoal permanece nebulosa, bem como o seu rosto e o seu corpo. Por isso, tem sido terreno fértil para os mitos e as efabulações, para a liberdade de criação dos artistas. As imagens que o representam traduzem, em certa medida, as lendas que se foram tecendo em torno de quem foi o poeta. Figura romântica de vate inspirado, brigão de jeito marialva, mestre-escola e exemplo das novas gerações, expoente de virtudes cívicas e amor da pátria, guerreiro de armadura e olho vazado, perfeito príncipe das letras, de tudo um pouco se tem construído a imagem de Camões<sup>1</sup>.

Neste estudo começamos, naturalmente, pela questão da *vera efigie*. Não se trata de resolver um problema que tem suscitado polémica, mas de recensear os retratos mais antigos conhecidos e perceber de que forma influenciaram as imagens posteriores. Desde os primeiros retratos do século XVI, a iconografia de Camões é vastíssima e não temos a pretensão de conhecer todas as imagens produzidas e reproduzidas ao longo do tempo. Aliás, o nosso foco de interesse é os séculos XIX e XX. A análise apoia-se no levantamento bastante minucioso feito por B. Xavier Coutinho, na sua obra sobre *Camões e as Artes Plásticas*, publi-

---

<sup>1</sup> Ver sobre o assunto “O símbolo da nacionalidade” in Maria Isabel João, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (19880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 525-541.

cada no final dos anos 40, nos catálogos que acompanharam as exposições realizadas em 1972, para assinalar o IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*, e nos elementos que recolhemos para o estudo da iconografia das comemorações camonianas de 1880 e 1924. Foi, assim, possível reunir um acervo de imagens considerável, ao qual juntámos as colecções de postais e diapositivos existente no Centro de Documentação da Universidade Aberta, herdadas do antigo Instituto de Tecnologia Educativa, e o acervo da Secção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Lisboa. O rastreio não é, evidentemente, exaustivo e completo, mas pensamos que é significativo da forma como foi vista e representada a figura de Camões, em Portugal.

### O problema da *vera efigie*

Identificar a *vera efigie* de Camões não é simples, porque os dois retratos conhecidos que teriam sido realizados em vida do poeta suscitam diversos problemas e os outros são todos posteriores. O primeiro é uma pintura sobre pergaminho que representa o poeta na prisão em Goa, datada de 1556<sup>2</sup>. Camões aparece sentado a uma mesa, sobre a qual estão várias folhas manuscritas. A figura de corpo inteiro apresenta como traços mais característicos o olho direito vazado, a barba cerrada e um rosto que parece ser magro e comprido. Na cabeça tem uma boina e está vestido com um traje modesto à civil. Na cela pode ver-se o que parece ser uma carta de marear, em cujo canto superior se pode descortinar a palavra Goa. Numa cartela, no canto superior esquerdo, está representada a prisão do Tronco e aparece o ano. Aos pés do poeta mal assomam duas figuras: o rosto de um vice-rei, ou governador, e um frade dominicano. Entre as duas figuras vê-se um escudo encimado por uma coroa. No verso da pintura há uma inscrição que refere tratar-se de Luís de Camões preso e tendo aos pés quem quis perdê-lo na Índia. Este retrato só foi apresentado ao público em 1972 na Exposição Biblio-

---

<sup>2</sup> Foi revelada por Maria Antonieta Soares de Azevedo na revista *Panorama*, nº 43-44, Setembro de 1972 e exibida em público no mesmo ano. Pertence ao Centro de Profilaxia da Velhice. Segundo inscrição no verso, pertenceu ao Marquês de Sande e ao Conde da Ponte, José António de Saldanha e Souza. Ministério da Educação e Ciência – Instituto de Tecnologia Educativa, *Colectânea de retratos de Camões*.

gráfica, Iconográfica e Medalhística de Camões, realizada na Biblioteca Nacional de Lisboa, por ocasião do IV centenário da publicação d'*Os Lusíadas*. Trata-se uma pintura de fraca qualidade que permaneceu ignorada durante séculos, com pouca valia como retrato, cujo estudo precisa de ser aprofundado para se fazer melhor juízo do seu real valor.

O segundo retrato mais antigo foi desenhado por um pintor espanhol que aparece referido como Hernán Gomez, Fernando Gomez ou Fernão Gomes<sup>3</sup>. É provável que tenha sido executado em Lisboa, entre 1573 e 1576, ainda em vida do poeta, e que se destinasse a uma das edições d'*Os Lusíadas*, lançadas pelo impressor António Gonçalves a partir de 1574. O retrato foi feito do natural por um profissional com mérito artístico, que conseguiu certamente captar a fisionomia do poeta e fornecer um testemunho precioso e fidedigno do seu rosto. Mas o facto de não se conhecer o seu desenho original nem a edição da obra onde teria sido impresso impõe alguma reserva. Aquilo que se conhece actualmente é uma cópia feita, no segundo quartel do século XIX, por José Luís Pereira de Resende, o qual procurou ser fiel ao original. A reprodução pertenceu ao duque de Lafões e transitou pelas mãos de vários proprietários até ser adquirida pelo Estado português, em 1988. Nela o poeta apresenta um rosto oblongo, magro e liso, de nariz aquilino e ampla fronte, onde se destacam os olhos rasgados, com o direito vazado, e um lábio inferior cheio que sobressai no meio da barba cerrada que lhe cobre o rosto. O cabelo começa a rarear nas fronteiras e apresenta-se com um traje nobre de gorjal de folhos. Esta cópia foi descoberta e divulgada por Afonso Dornelas em 1925, o que significa que somente depois dessa data as representações de Camões poderão ter sido eventualmente influenciadas por ela.

O terceiro retrato foi feito por um desconhecido em Goa, em 1581, cerca de um ano depois da morte do poeta. Trata-se de uma iluminura de fraca valia artística, encomendada por amigos de Camões que pagaram ao pintor. No documento encontra-se a referência a quem deu as notas para sua execução e alguém escreveu que todos afirmavam ter "parsença". O olho vazado e a barba são os elementos que imediatamente ressaltam, bem como o gorjal de folhos. O cabelo é basto e encobre parte da ampla

---

<sup>3</sup> Ver sobre o assunto *Fernão Gomes e o retrato de Camões* (Lisboa, Comissão Nacional dos Descobrimientos Portugueses, 1989), donde colhemos estas informações.



Fig. 1 – Retrato de Camões de Fernão Gomes (feito entre 1573 e 1576).



Fig. 2 – Retrato gravado por A. Paulus (1624).



Fig. 3 – Retrato anónimo de 1720.



Fig. 4 – Desenho de F. Gérard e L. Visconti (1817).

testa. Parece ser um homem forte, entroncado, mais jovem do que o do retrato anterior e menos delgado. É possível que este retrato tenha servido de modelo aos retratos posteriores que, no século XVII, serviram para ilustrar as edições d'*Os Lusíadas*. Estes retratos seiscentistas foram decisivos para criar a imagem consagrada do poeta.

Na obra de Manuel Severim de Faria *Discursos vários políticos*, publicada em 1624, aparece uma gravura de A. Paulus que representa o poeta e parece ter sido inspirada pela iluminura oriental. Trata-se de uma figura de meio-corpo, de perfil, cego do olho direito, de espessa barba, curta e aparada em torno do rosto, com a mesma ampla fronte. Em ambos os retratos o poeta veste uma armadura com gorjal de folhos. A gravura seiscentista, contudo, apresenta elementos iconográficos de forte carga simbólica, destinados a salientar a glória do poeta. Na cabeça ostenta uma coroa de louros que simboliza a fama do cantor da história lusa. Na mão direita tem uma pena e a esquerda descansa sobre um livro. Esta composição retrata bem a ideia do homem, simultaneamente, dado às musas e às armas que alcançou a fama. Reúne, assim, os elementos fundamentais da mitografia camoniana e tornou-se, com o decorrer do tempo, na imagem mais vulgarizada do poeta e na principal fonte de inspiração dos artistas posteriores.

Ainda do século XVII, convém referir duas imagens que seguem de perto estas duas anteriores. Uma encontra-se num manuscrito da Biblioteca da Ajuda que é o original d'*Os Lusíadas* comentados por Manuel de Faria e Sousa, que também assina o desenho feito em 1636. A outra é um retrato assinado por Pedro de Villa Franca, feito em Madrid em 1639, para ilustrar uma edição d'*Os Lusíadas*, e muito semelhante à gravura de Paulus. Apresenta a particularidade do olho vazado ser o esquerdo em vez do direito. Posteriormente, persistiu a confusão sobre qual dos olhos era cego, colocando uns o direito e outros o esquerdo. A versão mais correcta, de acordo com os dados disponíveis, é o olho direito que teria perdido na guerra no Norte de África<sup>4</sup>.

Se a *vera efigie* pode ser a do retrato de Fernão Gomes, acreditando que a reprodução conhecida é fidedigna, a imagem que se impôs na memória colectiva dos portugueses foi a da gravura de A. Paulus. De tal modo é assim que uma rápida pesquisa na Internet nos mostrou dezenas

---

<sup>4</sup> J.M. Latino Coelho, *Luís de Camões*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985, p. 89.

de réplicas da mesma e inclusive um *grafitti* pintado numa parede de Lisboa inspirado nela<sup>5</sup>. O olho direito apresenta-se tapado por uma venda negra, do tipo que costuma aparecer em séries de aventuras com antigos piratas. Mas, de resto, é evidente a analogia entre ambas as imagens.

Múltiplas gravuras conhecidas do século XVII seguem a publicada por Manuel Severim de Faria. Podemos destacar a do gravador Agostinho Suarez Floriano, de 1641, que apresenta a particularidade de ter uma faixa, traçada ao longo do tronco, e folhos nos punhos. A figura está dentro de um medalhão, com uma legenda em latim. Nos cantos superiores, duas figuras alegóricas sopram a tuba da fama e, nos inferiores, a espada e a pena simbolizam a vida de escritor e de soldado. Reforçam-se, deste modo, os elementos iconográficos que identificam o homem de letras e de armas.

Em 1720, uma gravura anónima, aberta em cobre, representa o poeta de corpo inteiro, sentado à mesa de trabalho com os seus manuscritos. A figura está vestida com armadura e pende-lhe da cintura uma espada. O retrato é idêntico ao gravado por A. Paulus e numa legenda em latim pode ler-se que este mostra o que foi Camões quanto ao corpo, como a obra demonstra o valor do seu espírito. Alguns autores admitem que possa ter sido feito a partir de um original mais antigo, nomeadamente o Visconde de Juromenha. O brasão está desenhado sobre a pena e a espada, numa alusão simbólica à dupla actividade do laureado. Ao longo do século XVIII, os retratos continuam a seguir o modelo entretanto consagrado e contribuem para fixar a imagem que poderíamos designar como clássica de Luís Vaz de Camões.

## A visão romântica e naturalista

Em 1806, o célebre gravador João Cardini trouxe a público um retrato feito com grande perfeição, posteriormente muito reproduzido, inspirado pela imagem seiscentista<sup>6</sup>. De modo geral, as ilustrações continuaram a seguir essa gravura, publicada na obra de Severim de Faria. Um

---

<sup>5</sup> Trata-se de um mural que assinala a sede da Associação Cultural Luís de Camões, na rua Cidade da Praia, lote 362, Lisboa. O sítio é o seguinte: [aclc.com.sapo.pt/o\\_clube.htm](http://aclc.com.sapo.pt/o_clube.htm)

<sup>6</sup> Biblioteca Nacional de Lisboa, E. 403 V in Ministério da Educação e Ciência – Instituto de Tecnologia Educativa, *Colectânea de retratos de Camões*, diapositivo 11.

dos seus expoentes máximos foi o retrato inserto na famosa edição d' *Os Lusíadas*, patrocinada pelo Morgado de Mateus, que saiu em 1817, em Paris. F. Gérard desenhou um busto que representa um homem vigoroso, com uma das mãos assente na cintura e a outra a segurar a sua famosa obra, apoiada por sua vez sobre o tampo de uma mesa. O retrato é emoldurado por um frontão de gosto neoclássico, desenhado por Visconti. A posição de perfil deixa na sombra o olho cego e estão presentes elementos icónicos alusivos à fama e às artes.

Na mesma obra, temos uma representação de Camões da autoria de Desenne, de corpo inteiro e em trajos nobres, numa imaginária Gruta de Macau. Numa das mãos, segura um maço de folhas junto do peito e, na outra, uma pena, uma forma de evocar o tempo em que ali teria escrito o seu poema. O movimento da figura, com a cabeça levemente projectada para trás e os olhos no horizonte, as folhas que jazem por terra indicam que o poeta está em busca de inspiração naquele lugar ermo. A qualidade das múltiplas ilustrações desta publicação, feitas por um selecto conjunto de artistas, contribuiu para que todas elas fossem muito reproduzidas e glosadas. No ano do tricentenário de Camões circulavam pelas ruas de Lisboa várias destas reproduções, que se vendiam por alguns réis.

Não traz novidade a litografia de C. Legrand que apareceu pela primeira vez no *Universo Pitoresco*, um jornal de instrução e recreio muito lido pelas famílias, nos anos 40 do século XIX. É um Camões de cabelo e barba levemente ondulados, fartos, de nariz direito e ampla frente, com um olho fechado, vestido com a tradicional armadura, com o punho e o copo da espada bem visível, e sem a coroa de louros. Aliás, neste retrato nada alude ao poeta, excepto uma certa nobreza de feições e a auréola que lhe é dada pelo anelado dos cabelos e das barbas. Apesar da armadura, não tem a feição dura dos guerreiros. Ligeiramente diferente desta, há outra gravura do mesmo artista onde Camões aparece coroadado de louros e se pode ver, na parte inferior, uma cena do naufrágio. Estas gravuras pela sua divulgação contribuíram, certamente, para fixar a imagem que os portugueses letrados tinham do épico quinhentista, naquela época.

Pela mesma altura, mais precisamente em 1843, Francisco de Assis Rodrigues fez um esboço em barro representando Camões a ser coroadado pelo génio da nação, uma figura alada que coloca a coroa de louros na cabeça do poeta. Este traje roupas que recordam o período quinhentista, com uma longa espada pendente e uma lira segura num dos braços. É uma

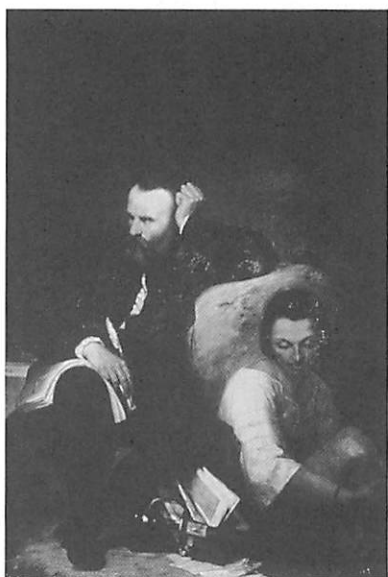


Fig. 5 – “Camões e Jau na gruta de Macau”,  
de F. Metrass (1853).

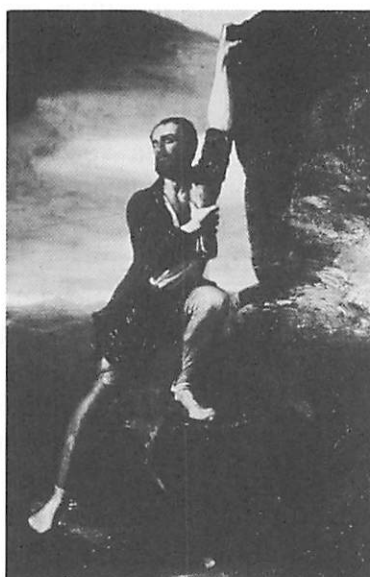


Fig. 6 – “Camões salvando Os Lusíadas”,  
de Francisco José Resende (1867).



Fig. 7 – “Últimos momentos de Camões”,  
de Columbano (1876).



Fig. 8 – Retrato feito por Columbano  
(1880).

figura palaciana, com um anacrónico elmo aos pés. Esse trabalho deu origem a um desenho de José António Marques, que foi litografado por C. Legrand<sup>7</sup>.

Contudo, o paradigma da visão romântica do poeta foi o quadro pintado por Domingos António de Sequeira, apresentado no Salão de Paris em 1824. *A Morte de Camões* tem o seu equivalente, em termos literários, no poema de Almeida Garrett, justamente publicado no ano seguinte. A obra perdeu-se, mas a descrição do catálogo é sugestiva:

*“Este grande homem, prostrado pela doença e por uma horrível pobreza, estava a morrer no hospital, quando um dos seus amigos lhe veio anunciar a derrota na batalha de Alcácer Quibir, a morte do rei D. Sebastião, e a da elite da nação na funesta jornada, cuja consequência seria o fim da monarquia portuguesa e da pátria; ao menos, exclama Camões, soerguendo-se do leito de morte, ao menos eu morro com ela.”*<sup>8</sup>

Com a Pátria, entenda-se. Os tons escuros da pintura, o tema da morte e a força sentimental que Sequeira parece ter imprimido ao quadro fizeram dele a “primeira obra romântica da arte portuguesa”, segundo José-Augusto França<sup>9</sup>. Mas a sua influência foi reduzida no nosso país. Pintado em Paris, o quadro foi oferecido ao imperador D. Pedro I do Brasil e permaneceu ignorado em Portugal.

A morte de Camões foi um dos assuntos dilectos dos artistas pela forte carga trágica da lenda da solidão do poeta, da extrema pobreza dos seus últimos dias e pelo simbolismo da imagem de quem morre com a pátria. O pintor Metrass evocou *Os últimos momentos de Camões* numa pintura a óleo<sup>10</sup> e o mesmo fez J. Louis Delong num expressivo desenho, que deu origem a uma conhecida litografia de Lustrel Dulong<sup>11</sup>. Nela representou um Camões envelhecido e prostrado numa cama,

---

<sup>7</sup> B. Xavier Coutinho, *Camões e as Artes Plásticas. Subsídios para iconografia camo-neana*, Porto, 1946, vol. I, N° 281, p. 344.

<sup>8</sup> Tradução do texto citado em francês por B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, Porto, 1946, vol. I, pp. 273-274.

<sup>9</sup> *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, vol. I, p. 159.

<sup>10</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. I, p. 408.

<sup>11</sup> *Camões uma legenda viva*, s.l, Instituto de Tecnologia Educativa, 1981, Diapositivo nº 11.

com um terço numa das mãos e a outra segurando a mão do escravo Jau, que tapa o rosto numa atitude de grande sofrimento. Columbano também fez um quadro sobre este tema, como referiremos adiante.

Também de forte inspiração romântica é o notável quadro de Francisco Metrass, *Camões e Jau na gruta de Macau*, de 1853. Camões aparece em trajos escuros, austeros, sentado e encostado a uma rocha, numa atitude de profunda meditação. Num plano mais baixo, sentado no chão e em pose humilde, o fiel escravo Jau acompanha o seu amo, enquanto este trabalha no seu poema. Uma atmosfera de melancolia envolve toda a cena. Esta pintura foi comprada por D. Fernando que, logo, mandou fazer dela uma gravura, encomendada a Joaquim Pedro de Sousa, um professor da Academia. Também exerceu considerável influência no imaginário sobre Camões.

O tema da gruta de Macau, onde o poeta se refugiaria para escrever o seu poema, inspirou os artistas, porque se articula bem com a ideia do génio solitário, afastado da vida mundana para criar a sua obra. Outros tópicos populares foram a leitura do poema épico ao rei D. Sebastião e a salvação do naufrágio. Do primeiro reproduz Xavier Coutinho duas gravuras que representam Camões lendo *Os Lusíadas* a D. Sebastião em Sintra, inspiradas pelos versos de Garrett onde aquele momento é imaginado<sup>12</sup>. A cena é campestre e D. Sebastião, sentado sobre um tronco, ouve atentamente o poeta, rodeado pelos cortesãos. Camões tem junto de si um pajem, com uma bandeja e um jarro de água. O mesmo assunto foi tratado pelo pintor António Ramalho noutra quadro de que não conseguimos apurar a data<sup>13</sup>. Por sua vez, *Camões salvando Os Lusíadas* foi pintado por Francisco José Resende para a exposição internacional de Paris, de 1867. Um trágico Camões trepa por umas rochas, enquanto segura o seu precioso manuscrito. Luciano Cordeiro não gostou da obra, que considerou “um *pastiche* mentiroso e feio”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. I, nº 358, p. 409 e vol. II, nº 810, p. 272. B.X. Coutinho refere que não conseguiu apurar se estas gravuras foram feitas com base num quadro de Metrass, do qual só conhece uma descrição, e que foi apresentado por D. Fernando na exposição camoniana, de 1880, na secção de Belas Artes.

<sup>13</sup> *Camões uma legenda viva*, s.l, Instituto de Tecnologia Educativa, 1981, Diapositivo nº 8.

<sup>14</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed., vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, p. 272.

Não é, de facto, muito inspirada, mas sugere o carácter dramático daquele momento, através dos tons escuros e da figura solitária que se agarra aos rochedos.

No mesmo ano, foi inaugurado o monumento de Camões em Lisboa, do cinzel do escultor Vítor Bastos. A ideia de erguer uma estátua ao poeta remonta a Faria e Sousa, na primeira metade do século XVII. Mas só em 1862 o rei D. Fernando lançou a primeira pedra do monumento que viria a concretizar este intento. O artista fez um trabalho sóbrio, que representa uma figura nobre, numa pose natural em traje civil. Num plano inferior, acompanham o poeta e sublinham a sua superioridade nas letras portuguesas várias figuras de notáveis da sua época. O monumento inicia um período em que as estátuas vão começar a povoar as praças de Lisboa para manter viva a memória dos grandes homens da nação.

O período anterior ao ano do centenário culmina com a edição d'*Os Lusíadas* de 1878, ilustrada pelo escultor portuense António Soares dos Reis. O retrato do frontispício segue de perto a conhecida gravura de A. Paulus, mas é emoldurado por um desenho que evoca os pináculos dos Mosteiro dos Jerónimos e o chamado estilo manuelino. Este estilo, agora designado neomanuelino, tornou-se recorrente na arquitectura e nos efeitos decorativos utilizados na pintura e na estatuária, no último quartel do século XIX. A moda perdurou e entrou pelo século XX, transformando-se o estilo num símbolo nacionalista que pretendia evocar a época gloriosa dos descobrimentos. Da ilustração de Soares dos Reis, importa ainda destacar as figuras alegóricas que ladeiam o retrato e simbolizam a guerra e a poesia. Ao alto, dois anjos empunham a tuba da fama e coroam a lira do poeta.

Soares dos Reis só fez ilustrações até ao Canto V, mas algumas delas tornaram-se realmente muito populares. O episódio de Inês de Castro e a figura do Velho do Restelo, apoiado num bordão, com um braço estendido na direcção das naus que partem, fixaram-se no imaginário de muitos portugueses. Pelo contrário, o poderoso desenho que representa os negros a perseguir o Veloso, com um tombado por terra em primeiro plano e dois outros empunhando os seus arcos retesados e flechas, é menos reproduzido. Talvez pelo facto das figuras centrais serem os negros e não os portugueses, resguardados nas naus, que se vêem ao fundo, a disparar a artilharia.

O tricentenário de Camões, em 1880, foi a grande apoteose do poeta e o pretexto para uma vasta produção iconográfica. As representações

do busto, amplamente divulgadas em publicações, pratos, rótulos de vinho do Porto e outros objectos, seguem de perto o retrato seiscentista gravado por A. Paulus ou o de F. Gérard, da edição do Morgado Mateus. O frontespício da edição d'*Os Lusíadas* de Emílio Biel, feita no Porto, também alinha pelo mesmo modelo. O busto foi desenhado num medalhão, que é circundado por verdura entrelaçada e figuras alegóricas, de recorte clássico. Na parte inferior, de cada um dos lados da gravura, vê-se um plano da Torre de Belém e outro dos Mosteiro dos Jerónimos, que começavam a ser apresentados como símbolos da gesta dos descobrimentos. Ao centro, a figura de Lísia aparece sentada no seu trono com o ceptro e o escudo. Aos seus pés, uma cabeça de guerreiro com turbante evoca o império do Oriente.

Todavia, os artistas puderam dar largas à imaginação e apresentar uma grande diversidade de visões de Camões. Uma das mais curiosas foi a desenhada por F. Pastor para a publicação de homenagem, intitulada *Portugal a Camões*<sup>15</sup>, onde o poeta exibe um rosto jovem, de feições clássicas e perfeitas. Os dois olhos fixam o observador e não têm qualquer deficiência. Os cabelos anelados, a testa ampla e os traços fisionómicos conferem-lhe inegável beleza. A propósito desta gravura, Gualdino Campos escreveu que “os genios devem figurar-se assim sympathicos e íntegros na sua forma plástica”<sup>16</sup>. Na sua perfeição, esta imagem pretendia expressar o carácter sublime do génio.

Em sentido oposto, temos o retrato feito pelo grande pintor Columbano para a edição d'*Os Lusíadas*, do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro<sup>17</sup>. Nela vemos um Camões idoso, pesado e triste, envolto numa ampla capa e com um maço de folhas numa das mãos. Os tons escuros do quadro sublinham a amargura, o desalento que se desprende da figura, de cabelos soltos e olho direito vazado. Este pintor tinha feito um quadro, em 1876, sobre *Os últimos momentos de Camões*, onde o poeta aparece alquebrado, envelhecido e soerguido num catre de aspecto

---

<sup>15</sup> Publicação Extraordinária do Jornal de Viagens Commemorando o tricentenário do Cantor dos Lusíadas, Porto, 10 de Junho de 1880.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>17</sup> Parece que o poeta João de Deus serviu de modelo a este quadro – Ministério da Educação Nacional, Museu Nacional de Arte Contemporânea, *Camões nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Exposição organizada por ocasião do IV centenário da publicação de “Os Lusíadas”, Lisboa, 1972, p. 46.



Fig. 9 – “Camões lendo os Lusíadas a D. Sebastião na Penha Verde em Sintra”, gravura de Penoso em “O Occidente” (1880).



Fig. 10 – Busto de Camões, de Simões de Almeida (1880).



Fig. 11 – Retrato da edição autográfica d’Os Lusíadas, de A. Morais (1898).

miserável. Em primeiro plano, num dos lados da composição um homem nobre, bem vestido, provavelmente um dos amigos que o acompanhou até ao fim, estabelece o contraste com a pobreza do tugúrio onde o poeta acaba os seus dias. Em 1893-94, o artista voltou à temática camoniana para fazer um óleo sobre tela de *Camões e as Tágides*, que está no Museu Grão Vasco, em Viseu. Nessa obra Columbano representou um Camões mais jovem e esguio, dirigindo-se às três ninfas que emergem das águas.

Bem de acordo com o espírito do centenário que foi muito influenciado pela ideia republicana de grande homem, é o retrato feito pelo estatuário Vítor Bastos para edição d'*Os Lusíadas*, de David Corazzi. Luís de Camões é apresentado de perfil, com o olho cego meio encoberto, com uma expressão pensativa e séria. A ampla testa, as feições bem desenhadas, as roupas austeras e muito simples dão-lhe um ar de homem de grande nobreza de espírito. Nada evoca a sua vida de soldado nem a época em que viveu, de tal modo que bem podia ser uma figura do século XIX. Depois da representação saudosista e romântica da estátua, erguida no Largo do Loreto, “velho poeta, erecto e nobre, com largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria”, como escreveu Eça de Queirós<sup>18</sup>, esta figura destaca-se pela naturalidade. Foi inserta na biografia de Camões, da colecção “Galeria de Varões Ilustres de Portugal”, escrita por Latino Coelho e editada por Corazzi, em 1880. Ainda foi estampada noutras publicações e num prato da fábrica de louça de Sacavém, que exhibe uma cercadura de entrançados a recordar o estilo manuelino.

No Clube Académico de Coimbra foi descerrado um quadro, pintado J.A. Nunes, do Porto, que se distingue pelo inusitado da figura de um homem sentado, alentado e próspero, que descansa o braço esquerdo sobre uma mesa onde se podem ver várias folhas manuscritas<sup>19</sup>. Lembra mais um burguês de peliça, bem instalado na vida. Nos antípodas desta imagem, está a visão de um Camões esquelético, cansado, com as roupas molhadas e rasgadas, que acaba de se salvar do naufrágio, pintada pelo belga E. Slingeneyer<sup>20</sup>. O quadro foi reproduzido por Manuel Macedo

---

<sup>18</sup> “O crime do padre Amaro” in *Obras*, vol I, Porto, Lello & Irmão Editores, p. 369.

<sup>19</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, N° 884, p. 310.

<sup>20</sup> *Idem*, vol. II, pp. 243-244.

e gravado por Alberto para a revista *O Occidente*, no ano do centenário. A composição é fortemente dramática, com os companheiros mortos aos pés de um Camões exausto, apoiado sobre uns rochedos. O seu efeito é mais impressionante do que o do quadro sobre o mesmo tema feito por Francisco José de Resende.

De pendor ultra romântico é a *Apoteose da lira de Camões*, um desenho de Lubin David, que foi gravado a água-forte por E. Champollion<sup>21</sup>. Foi inserido n' *O Livro do Centenário de Camões em 1880*, o qual só começou a ser publicado em fascículos em 1887. A figura de corpo inteiro do poeta é representada em plena natureza, com o mar ao fundo, trajado de modo elegante, com um estilete numa mão e *Os Lusíadas* na outra. A única alusão às armas é a espada caída por terra, com um ramo de verdura, símbolo de paz, sobre ela. A imagem do génio imortal, cantor das glórias da Pátria, é bem patente nesta gravura. Além disso, a ideia da paz aparece como mensagem positiva para o futuro. A comissão executiva do centenário chegou a pensar em pôr os soldados a desfilar no cortejo cívico com um ramo de verdura na ponta das espingardas, o que não foi aceite pela hierarquia militar.

De Rafael Bordalo Pinheiro temos várias representações de Luís de Camões. N' *O Antonio Maria* fez a crónica satírica e humorística do centenário. O poeta comparece como um gigante simpático e irreverente, a agradecer a todos aqueles que contribuíram para abrilhantar as suas festas, em especial ao Zé Povinho, a deitar a língua de fora às senhoras que não lhe deitaram flores e a desdenhar dos “altos poderes”. Porém, o mais célebre *cartoon* do centenário é aquele em que um Camões de elevada estatura e barrete frígido na cabeça agradece, levemente inclinado, aos pigmeus da governação o facto de “não terem ido á sua procissão e terem-n' o feito republicano com o que muito ganhou a *idéa*”<sup>22</sup>.

Numa publicação do Porto, *O Dez de Março*, temos um Camões maduro, de madeixa descaída sobre a testa, trajado à civil, com um gorjal de folhos largos e soltos, sem a rigidez tradicional. Como a gravura está assinada R.B.Pº é muito provável que seja de Bordalo Pinheiro<sup>23</sup>. No *Álbum das Glorias*, surge outra interpretação notável e original: a

---

<sup>21</sup> *Idem*, vol. II, N° 894, p. 316.

<sup>22</sup> *O António Maria*, 17 de Junho de 1880, p. 197.

<sup>23</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, p.194.

figura do Trinca-fortes, a alcunha de Camões, desenhada em traço caricatural, com um jeito marialva e brigão, de largo chapéu de pena, com a espada pendente da mão direita e com a esquerda a apontar para o olho cego, recordando os combates em que esteve envolvido. Um registo bem diferente daquele que dominou as festas camonianas, em que esta faceta da vida do poeta foi mantida na sombra por ser menos conforme com os bons costumes burgueses. Cinco anos depois do centenário, Bordalo desenhou um Camões cansado e vencido, com o rosto apoiado numa das mãos, a contemplar do Olimpo as ruínas da Pátria, em jeito de quem constata que esta não tem conserto<sup>24</sup>. A composição intitula-se “Finis Lusitaniae” e antecipa o poema *Finis Patriae*, de Guerra Junqueiro, traduzindo bem o ambiente moral da decadência que se respirava na época.

No próprio ano do centenário houve quem fizesse trocadilho com a palavra e falasse no *santanario*, de tal modo se procurou transformar o poeta numa figura que servisse de proveito e exemplo para os cidadãos. Encontrámos duas composições que traduzem essa ideia do ponto de vista iconográfico, onde o poeta surge envolto pelo resplendor dos santos. Uma ilustra o Canto I da edição manuscrita d’*Os Lusíadas*, que começou a publicar-se três anos depois do centenário e não chegou a ser concluída. Mais uma vez Bordalo Pinheiro mostra a sua versatilidade ao desenhar um vate inspirado, a declamar o seu poema, de cabeça erguida e braços abertos, numa pose adequada para um salão elegante<sup>25</sup>. Numa das mãos segura uma lira e, apesar de não ter na cabeça a coroa de louros, cerca-o uma auréola resplandecente que evoca a sua genialidade. Ao alto, os deuses estão reunidos no Olimpo, com Júpiter sentado no trono. Na parte inferior da composição, a obra épica de Camões repousa sobre uma espada e ao longe vêem-se duas caravelas, sulcando os mares. A outra composição surgiu numa folha que o Centro Republicano de Ponta Delgada fez em homenagem ao poeta<sup>26</sup>. Da cabeça coroada de louros do poeta, de acordo com o retrato mais vulgar, desprende-se um resplendor que lhe transmite a aura de um santo. Do lado direito, foram impressas as estrofes que se referem à vida amargurada do poeta e, do esquerdo, as que denunciam as injustiças que afligem o “pobre povo”.

---

<sup>24</sup> *Os Pontos nos ii*, 30 de Julho de 1885, pp. 100-101.

<sup>25</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, nº 709, p. 207.

<sup>26</sup> *Idem*, vol. II, Nº 632, p. 165.

O lado trágico da vida do poeta foi muito representado, naturalmente. No Salão de 1880, José Vitorino Ribeiro expôs um quadro que mostra o escravo Jau a entregar as esmolas que recolheu ao poeta, sentado no seu leito<sup>27</sup>. Mas também há composições que invocam a relação de Camões com a amada Natércia e com as ninfas<sup>28</sup>. Contra a corrente, a publicação humorística *O Sorvete* viu Camões como um janota daquela época, vestido à moda, de monóculo e charuto na mão, flor na lapela, num salão elegante: “Se vivesse hoje... seria um janota a julgar pelo ruído das festas”<sup>29</sup>. Mas a ideia que se tinha da vida do poeta estava longe de ser a de um “janota”.

Numa folha de grande formato, foi apresentada a *Vida de Camões* em sugestivos quadros desenhados por Casanova<sup>30</sup>. Abre com a imagem seiscentista e a legenda situa o nascimento do poeta na época em que a “patria sulcava o mar profundo”. Depois são representados os vários episódios da história lendária do poeta: estudante de leis em Coimbra; cortesão e “vate enamorado” que o rei desterrou; combatente no Norte de África, onde perdeu um olho; “valente” que “com a espada corria a varia gente”, no regresso à capital; prisioneiro a escrever o “primo canto”; viajante por terras do Oriente, “com saudades da amante e de Lisboa”; amigo do escravo Jau, escrevendo a epopeia na gruta de Macau; náufrago a lutar com as ondas para salvar o precioso manuscrito; o regresso triste ao lar, onde encontra a mãe na miséria, e o final da vida “desprezado”, “cheio de fome” e “abandonado”, vítima da “inveja feia e bruta”. No último quadro, vê-se o monumento erguido pela Pátria em sua homenagem. Esta publicação é, por conseguinte, uma síntese bastante expressiva das imagens do poeta, onde se apresenta como figura palaciana, soldado, “trinca-fortes”, viajante pelas rotas do Império, vítima das invejas e desgraçado com um triste fim.

<sup>27</sup> *Idem*, vol. II, p. 115.

<sup>28</sup> Ilustração da obra de Alberto Pimentel, *A varanda de Nathercia*, e A. M. Fonseca, *Camões invocando as Tagides*, apresentado na exposição camoniana do Palácio de Cristal (B. Xavier Coutinho, nº 793, extratexto).

<sup>29</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, Nº 490, p. 62.

<sup>30</sup> A identificação do desenhador é feita por A. Xavier Pinheiro (*As Bellas Artes no Centenário de Camões*, Porto, 1882). Na folha não consta o nome do autor nem do artista, limitando-se a indicar que foi impresso na Lithographia Matta, em Lisboa. Reprodução feita por B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, 1948, Nº 680, p. 187.

Todavia, o lugar ímpar que ocupa no panteão da história nacional foi bem representado por um conjunto de dezoito sócios do Centro Artístico do Porto que desenharam a carvão uma composição intitulada *Apotheose de Camões no seio da Sociedade portuguesa dos seculos XV e XVI*, exibida na exposição do Palácio de Cristal. Segundo a descrição dos iniciadores do projecto, o cartão de grandes dimensões representa uma fachada idealizada no estilo manuelino, cortada em três planos horizontais, intercalados por frisos<sup>31</sup>. No plano inferior, ao centro, ergue-se a figura de Camões de corpo inteiro, com a espada do lado direito e um livro na mão esquerda. As suas dimensões sobrelevam a de todas as outras figuras que aparecem no quadro para representar as letras, as artes e as ciências da época quinhentista. Trinta figuras foram integradas nesta composição e o simbolismo do quadro é evidente. Por um lado, a fachada manuelina representa a “idade de ouro” da nação, corroborada ainda pela representação de heróis da epopeia nacional; por outro lado, as grandes figuras da cultura e da ciência do Renascimento que se erguem ao lado de Camões colocam num plano elevado e universal o seu génio.

No terreno da estatuária foram feitos vários bustos de Camões, nomeadamente por Francisco José de Resende, José Joaquim Teixeira Lopes e António Soares dos Reis, com a colaboração de Joaquim Augusto Marques Guimarães, apresentado na exposição camoniana no Palácio de Cristal. Já em 1861, Manuel Maria Bordalo Pinheiro tinha feito um busto de Camões que foi colocado na gruta de Macau<sup>32</sup>. Posterior é o busto feito pelo viseense J. de Almeida e Silva para o monumento inaugurado naquela cidade em 1913, apesar da primeira pedra ter sido lançada a 10 de Junho de 1880. Assente sobre uma coluna de mármore e um pedestal de granito, este bronze reproduz o padrão do busto clássico. Mas entre todas estas obras de circunstância sobressaem o busto e a estátua que foram feitos pelo escultor Simões de Almeida para o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, dentro dos cânones naturalistas então domi-

---

<sup>31</sup> *O Occidente*, vol. III, Nº 63, 1 de Agosto de 1880, p. 126 Fotografia em B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, 1948, Nº 456, p. 63.

<sup>32</sup> Existe uma escultura em gesso patinado no Museu Nacional de Arte Contemporânea, que teria servido para a fundição do busto de bronze que se encontra na gruta – Ministério da Educação Nacional, Museu Nacional de Arte Contemporânea, *op. cit.*.

nantes. O primeiro segue o modelo tradicional e assenta sobre uma peanha de linhas clássicas e sóbrias<sup>33</sup>.

A estátua destinou-se à frontaria do novo edifício do Gabinete, no Rio de Janeiro, onde iria emparceirar com Vasco da Gama, o Infante D. Henrique e Pedro Álvares Cabral. O épico foi representado como uma figura alta e elegante, bem proporcionada, em trajos civis e numa pose serena e grave, com a perna direita levemente flectida e uma longa capa pendurada no braço esquerdo. Não ostenta a tradicional coroa de louros, mas isso não diminui a sua glória. Em 1885, a revista *O Occidente* considerava as obras feitas pelo escultor de uma grande correcção e possuidoras de “toda a nobreza e severidade que a arte aconselha na grande estatuaria que é a idealização dos heroes que a historia registra nas suas paginas gloriosas, e que as gerações vão elevando em pedestaes de ouro, tanto mais levantados quantos mais seculos tenham volvido sobre a sua memoria”<sup>34</sup>. O porte elevado, a fisionomia grave e severa, a atitude pausada e nobre são alguns dos predicados que, na opinião do articulista, impõem o conjunto de figuras esculpido por Simões de Almeida ao respeito e veneração dos observadores.

Após o tricentenário, as representações de Camões seguem a linha naturalista, que se prolonga pelo século XX. Em 1885, o rei D. Carlos fez uma aguarela representando um Camões palaciano, bem trajado, com uma capa curta sobre os ombros e um amplo gorjal de folhos. No Natal de 1897, o jornal *O Século* reproduziu um desenho do pintor Condeixa, feito para acompanhar os novos Argumentos dos dez cantos d’*Os Lusíadas*, onde se pode ver Camões sentado a inspirar-se para escrever o seu poema<sup>35</sup>. Um ano depois surge o retrato feito por A. Morais, gravado por Pires Marinho, na grande edição autográfica que foi dirigida por Fernandes Costa, para comemorar o centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia. Uma figura magra e esguia, de perfil, a esconder o olho deficiente, de barbas e cabelo cortado curto, sentado e

---

<sup>33</sup> Foi estampado na Academia Real de Belas Artes de Lisboa, numa gravura aberta a buril por António José Nunes Júnior, e ainda publicado na revista *O Occidente*, segundo desenho de Manuel de Macedo, gravado por Alberto (*O Occidente*, 3º ano, supl. ao nº 59, 10 de Junho de 1880). B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, Nº 779, pp. 250-251.

<sup>34</sup> Cit. B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, pp. 252-253.

<sup>35</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, Nº 998, p. 382.



Fig. 12 – “Camões lendo Os Lusíadas ao censor do Santo Ofício”, Roque Gameiro (1900).



Fig. 13 – Retrato de Camões, de Malhoa (1907).

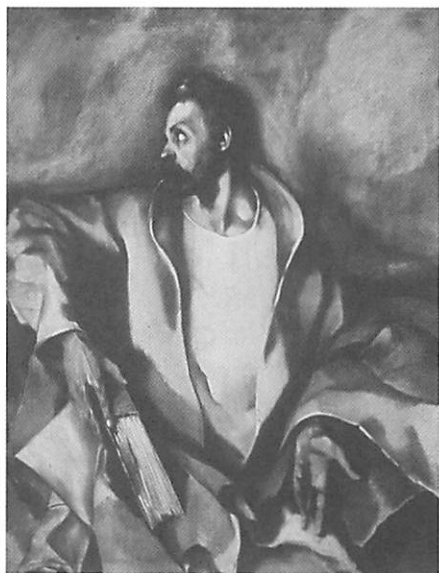


Fig. 14 – Retrato feito por António Soares (1932).



Fig. 15 – Estátua de Camões, de Leopoldo de Almeida (1969).

com uma pena na mão direita, evoca somente o homem de letras. A pose é muito natural e o traje civil, de colarinho redondo e cinto, com uma capa que se deixa entrever sobre as costas. As mangas são tufadas e com cortes junto dos ombros.

Finalmente, em 1898 foi colocado o túmulo onde deveriam ficar os restos mortais de Camões na igreja dos Jerónimos, com uma estátua jacente do poeta, um “pastiche” de Costa Mota (tio), como refere José-Augusto França<sup>36</sup>. O século XIX culmina com a monumental edição d’*Os Lusíadas*, de 1900, revista e prefaciada por Sousa Viterbo, que foi ilustrada por Roque Gameiro. O retrato do poeta aparece diversas vezes nesta obra: num grande plano, sentado num banco de pedra, com uma pena e uma folha nas mãos, vendo-se ao fundo naus de velas enfunadas; à beira do Tejo a invocar as ninfas; na gruta de Macau, com o escravo Jau; junto de uns rochedos, depois de se salvar e ao seu poema; a ler a sua obra ao censor do Santo Ofício; no leito de morte, somente acompanhado pela escrava Bárbara e pelo fiel Jau. Estas representações pelo seu realismo já antecipam o Camões do pintor Malhoa.

Em 1907, José Malhoa realizou uma magnífica pintura de Camões para decorar uma das salas do Museu de Artilharia, hoje designado Museu Militar. Viu-o como uma elegante figura de homem maduro, ruivo e vestido de negro, com colarinho simples, redondo, uma capa curta sobre os ombros e uma boina na mão, numa pose teatral de quem vai começar a declamar um poema. Para o mesmo museu, o escultor português Fernandes de Sá realizou uma estátua em mármore, *Camões depois do naufrágio*, que foi considerada na altura uma obra notável tanto pela sua dimensão humana como épica<sup>37</sup>.

Momento importante para a divulgação da imagem de Camões foi o da edição da colecção de selos desenhada por Alberto de Sousa, em 1924, no âmbito da comemoração do quarto centenário do nascimento do poeta. Circularam nos dias 11, 12 e 13 de Novembro daquele ano, mas a Sociedade Portuguesa da Cruz Vermelha utilizou estes selos, com a

---

<sup>36</sup> José-Augusto França, *A Arte no século XIX*, vol. II, p. 177.

<sup>37</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, vol. II, Nº 1117-A, p. 428. Vendida ou posta em almoeda em 1914, tinha sido reproduzida, na revista *O Occidente*, em 1904.

<sup>38</sup> A. Simões Ferreira, *Catálogo de selos postais de Portugal e Colónias*, 10ª ed., Lisboa, 1934 p. 24 e pp. 34-35.

sobrecarga “Porte Franco”, na sua correspondência durante vários anos<sup>38</sup>. As estampilhas ilustram vários momentos da vida do poeta: Camões em Ceuta, salvando *Os Lusíadas* do naufrágio e os últimos momentos, acompanhado pelo escravo Jau. Reproduzem, ainda, o retrato do épico, inspirado na gravura seiscentista de Paulus, o frontespício da edição do poema camoniano de 1572, o túmulo dos Jerónimos e a estátua de Vítor Bastos. A coleção não acrescenta, por conseguinte, nada de novo à iconografia camoniana, representando antes uma síntese dos aspectos fundamentais da imagem consagrada do poeta – soldado valente, autor da epopeia nacional, fim solitário e infeliz, para ser redimido e elevado à glória pela Nação, muitos séculos mais tarde.

Ainda tributários de uma estética oitocentista são os quadros de Acácio Lino de temática camoniana, com destaque para *Camões junto do túmulo de Natércia* (1904) e *A visão da epopeia* (1940)<sup>39</sup>. Neste último pode ver-se Camões a meditar na sua obra, sentado sobre uma pedra. Ao fundo, representam-se cenas d’*Os Lusíadas* e uma figura esvoaçante sopra na tuba da fama. Por sua vez, em 1926, António Carneiro representou *Camões lendo Os Lusíadas aos frades de S. Domingos*, no claustro do convento. Neste quadro o pintor do Porto e da Renascença Portuguesa retratou o seu filho, Cláudio Carneiro, na figura de Camões, e alguns dos seus amigos, vestidos com o hábito dominicano, a ouvir compenetrados a poesia do épico<sup>40</sup>. Como escreveu o visconde de Vila Moura, na revista *A Águia*: “A Arte é um Convento, uma Ordem dos raros”<sup>41</sup>.

As representações românticas caracterizam-se por apresentar uma visão literária, muitas vezes povoada de figuras alegóricas e de simbologia. O lado trágico da vida do poeta sensibilizou especialmente os artistas, distinguindo-se o tema da morte e do infortúnio. As representações naturalistas procuram transmitir uma imagem humanizada e genuína da figura, apesar de não deixar de ser idealizada. Não se sabe como era realmente o aspecto físico de Camões. Além disso, um retrato é sempre uma invenção do artista, ou seja, uma imagem construída de

---

<sup>39</sup> B. Xavier Coutinho, *op. cit.*, Vol. II, N° 1143-1), p. 436; N° 1147-5), p. 438.

<sup>40</sup> – Ministério da Educação Nacional, Museu Nacional de Arte Contemporânea, *Camões nas coleções do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Exposição organizada por ocasião do IV centenário da publicação de “Os Lusíadas”, Lisboa, 1972, p. 15.

<sup>41</sup> Cit. José-Augusto França, *op. cit.*, vol. II, p. 239.

acordo com a sensibilidade e os valores da época, que transmite a visão do seu autor sobre a figura do retratado.

## **Imagens modernistas e actuais**

Nos anos 30, dois retratos traduzem uma viragem na representação de Camões, rompendo de formas diferentes com a estética oitocentista. A pintura sobre tela de António Soares, executada em 1932, mostra um Camões muito esguio, de perfil, com as vestes soltas e amplas, de grande simplicidade e efeito dramático<sup>42</sup>. José-Augusto França considera-o “decorativo, composição e desenho de inspiração maneirista, realizado com um brilho superficial”<sup>43</sup>, apesar de se tratar de uma obra famosa deste pintor. Por seu turno, o desenho à pena e mancha de tinta da China de José de Almeida Negreiros, feito dois anos depois deste quadro, apresenta um busto estilizado, inspirado na imagem seiscentista, mas de um traço modernista inconfundível. Ambos os retratos pertencem à Câmara Municipal de Lisboa.

As exposições dos anos 30 e 40 forneceram o pretexto para o desenvolvimento das artes em Portugal, mercê das muitas encomendas oficiais que propiciavam aos artistas. Os heróis da história nacional passaram a ser abundantemente representados em estátuas, baixos-relevos e frescos, que as contingências próprias deste género de trabalhos nem sempre permitiram que se destacassem como obra de mérito. Em 1937, no Pavilhão de Portugal da exposição internacional de Paris foram inseridos, numa das fachadas exteriores, vários baixos-relevos de figuras da idade heróica da nação, modeladas com “rara qualidade gráfica”<sup>44</sup> por Canto da Maia e Barata Feyo. Coube a este último escultor fazer um Camões estilizado, de perfil, com a coroa de louros, segurando contra o peito a sua obra maior<sup>45</sup>. Dois anos mais tarde, na exposição de Nova York, lá

---

<sup>42</sup> *Colectânea de retratos de Camões*, s.l., Instituto de Tecnologia Educativa, s.d., Diapositivo nº 23.

<sup>43</sup> José-Augusto França, *A Arte no século XX*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, p. 159.

<sup>44</sup> Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 52.

<sup>45</sup> Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção de Iconografia, PI 22965.



Fig. 16 – “Luís de Camões, poeta português do século XX”, de Tomás de Melo (1972).

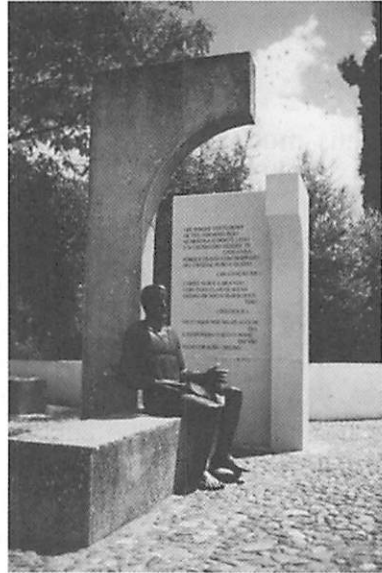


Fig. 17 – Monumento a Camões, de Lagoa Henriques (1981).



Fig. 18 – Retrato feito por Severo Portela (1977).

estavam novamente os baixos-relevos de Barata Feyo a representar Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e Camões.

Todavia, o ponto alto da estatuária nacional foi a Exposição do Mundo Português, em 1940. Canto da Maia foi o responsável pela estátua de corpo inteiro de Camões que decorou a “sala da Epopeia” do Pavilhão dos Descobrimentos. A figura não agradou a alguns críticos e foi vista como “imprecisa, frouxa e com algo de melancólico e decadente”<sup>46</sup>, quando se pretendia celebrar naquela sala o génio e a inventiva que tinham permitido realizar a epopeia dos descobrimentos. De facto, esta representação insere-se numa linha naturalista e mostra um homem elegante, com trajes do século XVI, numa atitude séria e sem qualquer laivo de teatralidade, que evocasse o herói ou o génio. Não foi melhor recebido um fresco de Almeida Negreiros, exibido numa das salas principais do Pavilhão da Colonização, onde mais uma vez aparecia o épico. As figuras do conjunto “da síntese”, que se destinava a condensar de forma alegórica o sentido da epopeia nacional, foram vistas como “desengonçadas e toscas”, “defeituosamente desenhadas e involuntariamente caricaturais”<sup>47</sup>. Adriano Gusmão, numa crítica contundente, afirmou mesmo que, afinal, aquele Camões mais não era do que “um insulto à memória de tão grande poeta”<sup>48</sup>. Na sua opinião, era preciso fazer uma síntese que superasse do ponto de vista plástico a visão “retórica” da época moderna e o lado “infortunado e romântico” que foi típico de Oitocentos.

Do início dos anos 50 é o fresco de Severo Portela Júnior, *Alegoria da Glorificação do Génio Português*, que decora um dos átrios da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. No canto inferior esquerdo, próximo de um conjunto de figuras onde sobressai o Infante D. Henrique, aparece Camões sentado, com a sua obra debaixo do braço<sup>49</sup>. É uma representação naturalista, de traje negro e gorjal de folhos, aloirado, com um rosto vincado pelas agruras da vida. O mesmo artista fez um retrato de Camões, datado de 1977, que se encontra na Acade-

---

<sup>46</sup> Cit. Margaria Acciaiuoli, *op. cit.*, p. 159.

<sup>47</sup> Cit. *Idem*, p. 169.

<sup>48</sup> Cit. *Idem*, p. 200.

<sup>49</sup> Ver sobre este tema: Marco Daniel Duarte, *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: ícone do poder. Ensaio iconológico da imagética do Estado Novo*, Lisboa, Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

mia Portuguesa de História<sup>50</sup>. O traje é idêntico, mas o rosto comprido e magro não apresenta traços tão marcados. Além do livro segura também uma espada, na mão esquerda, e ao fundo pode ver-se uma nau no mar.

Em 1958, Martins Correia foi responsável por uma estátua de Camões para Goa. Segundo José-Augusto França, a sua obra de estatuário, nomeadamente o Camões e o Garcia da Horta, colocado em Coimbra, caracteriza-se pelo "sentido de estilização, marcado por um amaneiramento de inspiração algo italianizante, por lembrança fiel dos anos 40, [que] o levou a originais soluções decorativas que aligeiram por vezes as suas figuras de solene inspiração oficial"<sup>51</sup>. Pela fotografia que nos foi dado observar, trata-se de um Camões bastante convencional, numa pose de quem declama um poema. Do mesmo autor é um medalhão que apresenta um rosto magro e liso em baixo-relevo, de olho direito fechado, cabelo e barba encaracolados e coroa de louros<sup>52</sup>. No campo, pode ler-se "Camões" em letras bem destacadas.

Em 1969, Leopoldo de Almeida fez uma estátua de Camões de linhas modernas e neoclássicas, com uma comprida capa sobre os ombros, descobrindo uma figura elegante, com uma folha na mão direita. Não tem coroa de louros nem nada que indique a sua vida de soldado. Esta imagem é a de um sábio, erecto e sereno no seu pedestal, por isso muito apropriada para o pórtico da Biblioteca Nacional de Lisboa. Muito diferente desta é a estátua de meio-corpo feita por Fernando Fernandes (1972), que se encontra no antigo Liceu Camões, em Lisboa. Representa uma figura de traços realistas com um maço de folhas numa das mãos e a outra erguida num gesto próprio de quem se dirige a um público.

A cabeça de Camões de Dorita de Castel-Branco (1972) é uma representação muito moderna, nas suas linhas sóbrias e estilizadas<sup>53</sup>. A fonte

---

<sup>50</sup> *Colectânea de retratos de Camões*, s.l., Instituto de Tecnologia educativa, s-d., Diapositivo nº 24.

<sup>51</sup> *História da Arte no século XX*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, p. 278.

<sup>52</sup> *Catálogo da exposição bibliográfica, iconográfica e medalhística de Camões*. Introdução, selecção e notas bibliográficas por José V. Pina Martins, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, secção VIII, nº 9, p. 471.

<sup>53</sup> *Catálogo da exposição bibliográfica, iconográfica e medalhística de Camões Catálogo da exposição bibliográfica, iconográfica e medalhística de Camões*, secção VIII, Nº 12, p. 474.

de inspiração parece ter sido o retrato feito por Fernão Gomes, de que resulta um rosto alongado, magro, onde sobressai um nariz forte. Os lábios são menos sensuais e na fronte desenham-se alguns sulcos que não estão presentes na conhecida gravura. Encontra-se actualmente na sala de Leitura Geral, da Biblioteca Nacional.

Ainda do ano do quarto centenário da primeira edição d' *Os Lusíadas* é um retrato desenhado por Lima de Freitas que ilustra a publicação comemorativa feita pelo Círculo de Leitores. Não traz qualquer novidade, porque se limita a interpretar a imagem seiscentista de armadura. Pelo contrário, o conjunto de composições gráficas de Tomás de Melo, feitas sobre várias estâncias dos cantos d' *Os Lusíadas*, é bastante original<sup>54</sup>. *Luís de Camões. Poeta Português. Século XX* traz para a actualidade os temas camonianos e apresenta o poeta, sentado à mesa do café, a escrever o seu poema, ostentando ao peito a Cruz de Cristo, a esfera armilar e o escudo. É um Camões barbudo e cabeludo, a lembrar um *hippie*, numa época em que ainda não tinham passado de moda.

Em 1980, a celebração do quarto centenário da morte do poeta foi o pretexto para novas interpretações do retrato de Camões. No álbum *Imagens para Luís de Camões*, entre diversas composições inspiradas pela obra do poeta, figura um retrato feito por Mário Botas, com o título “No tempo que de amor soía”<sup>55</sup>. Fernando Relógio desenhou um perfil do poeta, enquanto que Emília Nadal evoca, em “Canto XI”, a continuação da epopeia com D. Sebastião e a batalha de Alcácer Quibir. No lado esquerdo da composição, a cabeça de Camões transforma-se num jarrão de flores. Os outros artistas preferiram temas figurativos ou abstractos alusivos à obra de Camões.

Ainda integradas nesta efeméride, temos as estátuas de Camões de Lagoa Henriques, inaugurada em Constância, em 1981<sup>56</sup>, e de João Cutileiro, executada no ano seguinte<sup>57</sup>. A primeira representa uma figura

---

<sup>54</sup> Tomás de Melo, *Luís de Camões. Poeta Português. Século XX*, Ministério da Educação Nacional, Instituto de Tecnologia Educativa, Colecção de 12 diapositivos.

<sup>55</sup> *Imagens para Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

<sup>56</sup> Ver o site oficial da Câmara de Constância – <http://www.cm-constancia.pt/> A obra foi uma “criação e dávida” do escultor.

<sup>57</sup> *João Cutileiro. Exposição Antológica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8 de Março a 22 de Abril de 1990. Esta estátua foi executada para a Câmara Municipal de Cascais. Contudo, na vila, no largo Luís de Camões, encontra-se uma estátua de feição naturalista,

despojada e descalça, com umas folhas no colo, a lembrar o poeta desterrado no Ribatejo por causa dos amores proibidos com uma dama da corte. O monumento é enquadrado por uns arcos de betão que pretendem evocar a Casa dos Arcos, onde segundo a tradição o poeta teria morado. Numa linha estética completamente distinta, a obra de Cutileiro põe em causa a imagem heróica e trágica, através de uma figura de corpo inteiro que cruza, de forma algo irreverente, os braços sobre o peito.

Finalmente, o pintor Júlio Pomar foi o responsável pela animação plástica da estação do Alto dos Moinhos, aberta ao público em 1988. Em traços rápidos e seguros representou Camões, Bocage, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Pomar deu expressão a um Camões “guerreiro e galante”, sentado com a sua longa espada<sup>58</sup>.

\*\*\*

Nesta digressão pelas representações de Camões colocámos em evidência a forma como os artistas interpretaram o retrato do poeta épico da nacionalidade. Um retrato nunca é uma simples cópia da realidade, mas a visão do artista sobre o retratado. Os traços físicos podem estar presentes, de forma mais ou menos bem conseguida, dependendo da mestria do desenhador, mas a pose, a expressão e os detalhes criam uma imagem que é uma interpretação pessoal, subjectiva da figura real. Se é assim para todos os retratos, mesmo para aqueles que puderam ser feitos com o modelo presente, imagine-se para o caso de Camões, cujo rosto e figura continuam a ser um mistério. Como referimos, os retratos mais antigos são representações pouco precisas ou mesmo toscas do poeta, com a excepção do retrato feito por Fernão Gomes. Mas o que conhecemos é uma cópia do século XIX e não sabemos se o artista fez o seu desenho em presença do retratado, para captar bem as características do seu rosto. Contudo, foram essas imagens, uma vez divulgadas, que serviram de base aos artistas para compor

---

que representa o poeta sentado com a pena e a sua obra nas mãos. Não foi possível identificar o autor e a data desta peça, que foi ali colocada em 1980 (Cf. José d'Encarnação, *Cascais, guia para uma visita*, Câmara Municipal de Cascais, 1983, p. 64).

<sup>58</sup> <http://www.metrolisboa.pt/ah.htm> – João Castel-Branco Pereira, *Arte Metropolitana de Lisboa*. Edição Metropolitan de Lisboa EP, 1995.

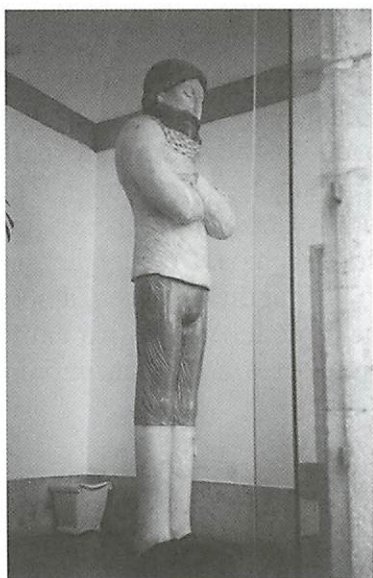


Fig. 19 – “Camões”, de João Cutileiro (1980).

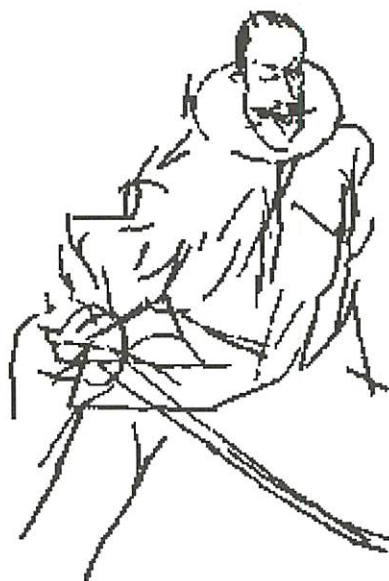


Fig. 20 – “Luís de Camões”, de Júlio Pomar.

os múltiplos retratos. A visão romântica acentuou o lado heróico e trágico da vida de Camões: a cena da morte num catre miserável; o génio solitário na gruta de Macau; o heróico salvador d’*Os Lusíadas* do naufrágio; a glória das letras e da cultura nacional, finalmente, reconhecido e no seu pedestal, numa praça de Lisboa. O tricentenário foi um momento áureo para a construção da memória colectiva sobre Camões e a variedade das representações mostra bem que o seu mito tem uma enorme plasticidade. O nobre cavaleiro de armadura e pena na mão, o génio imortal e perfeito, o santo laico dos republicanos, o homem cansado das agruras da vida, a bandeira dos fracos e oprimidos, da luta contra as injustiças, de que também tinha sido uma vítima, o exemplo para o povo e para as novas gerações, a consciência sempre viva dos desmandos do poder, o exemplo de patriotismo, o pendão erguido contra a decadência de Portugal e pela revivescência nacional, de tudo isto foram construídas as imagens do símbolo da nacionalidade, em 1880. Mas, por sua vez, a interpretação realista do poeta procurou captar-lhe a feição mais humana e emerge, assim, a figura do Trinca-fortes, no traço caricatural de Bordalo Pinheiro ou na pose teatral de Malhoa.

Porém, a representação do poeta não se esgota nessa visão e continua a multiplicar-se em imagens que culminam com o Camões de Pomar. Uns quantos traços, somente esboçados em jeito de *grafitti* num painel de azulejos de uma estação de metropolitano, bastam para recordar o poeta: o olho direito fechado, o gorjal, a espada e um certo ar de garboso cavaleiro são as marcas da sua identidade. Com ele concluímos o nosso artigo, tendo consciência que não foi possível fazer referência sequer a todas as representações de Camões que conhecemos. De qualquer modo, o quadro traçado é bastante significativo da importância de Camões na memória da nação e mostra de que forma a produção artística em torno do seu retrato tem contribuído para enriquecer o nosso património.

Lisboa, Setembro 2004

## BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.
- Camões uma legenda viva*, Colecção de 12 diapositivos, s/l, Instituto de Tecnologia Educativa, 1981.
- Camões*, Colecção de 24 postais, Co-edição do Instituto Cultural de Macau e da Comissão Organizadora do Dia de Portugal de Camões e das Comunidade Portuguesas, 1987.
- COELHO, J. M. Latino, *Luís de Camões*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985.
- Colectânea de retratos de Camões*, Colecção de 24 diapositivos, s/l, Instituto de Tecnologia Educativa, 1981.
- COUTINHO, B. Xavier, *Camões e as Artes Plásticas, Subsídios para a iconografia camoneana*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1948.
- DORNELAS, Afonso de, *Iconographia de Camões (séculos XVI e XVII)*, Lisboa, s.n., 1924.
- DUARTE, Marco Daniel, *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: ícone do poder. Ensaio iconológico da imagética do Estado Novo*, Lisboa, Câmara Municipal de Coimbra, 2003.
- Fernão Gomes e o retrato de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses, 1989.
- FERREIRA, A. Simões, *Catálogo de selos postais de Portugal e Colónias*, 10ª ed., Lisboa, s.n., 1934.
- FRANÇA, José-Augusto, *A arte do retrato em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, vol. I e II.
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte no século XX*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1991.
- Ilustrações de "Os Lusíadas" edição Morgado Mateus*, Colecção de 12 diapositivos, s/l, Instituto de Tecnologia Educativa, s/d..
- Ilustrações de "Os Lusíadas" Lima de Freitas*, Colecção de 12 diapositivos, s/l, Instituto de Tecnologia Educativa, s/d..
- Imagens para Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- João Cutileiro. Exposição Antológica*, 8 de Março a 22 de Abril de 1990, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- JOÃO, Maria Isabel, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1980-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Luís de Camões. Poeta Português. Século XX*, de Tomás de Melo, Ministério da Educação Nacional, Instituto de Tecnologia Educativa, Colecção de 12 diapositivos, 1972.
- Lusíadas (Os). 1572-1972. Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Medalhística de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1972.

- MARTINS, A. Coimbra, *IV Centenario de Os Lusíadas de Camões (1572-1972). Exposición bibliográfica e iconográfica*. Catálogo preparado e redigido por..., Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid/Fundación Calouste Gulbenkian, 1972.
- MARTINS, José V. de Pina, *Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Medalhística de Camões. Os Lusíadas (1572-1972)*, Introdução, selecção e notas bibliográficas por..., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- Ministério da Educação Nacional, Museu Nacional de Arte Contemporânea, *Camões nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Exposição organizada por ocasião do IV centenário da publicação de "Os Lusíadas", Lisboa, 1972.
- PEREIRA, João Castel-Branco, *Arte Metropolitano de Lisboa*, Edição Metropolitano de Lisboa EP, 1995.
- PINHEIRO, A. Xavier, *As Bellas Artes no Centenario de Camões*, Porto, 1882.
- Temática camoneana*, Colecção de 12 diapositivos, s/l, Instituto de Tecnologia Educativa, s/d..

# “A CIDADE “INTERIOR” DE GEORGES RODENBACH OU A PROCURA DO CENTRO PERDIDO”

Paula Mendes Coelho

## 1. Do “simbolismo” da cidade...

Estudar as representações da cidade numa obra literária implica um estudo dos traços essenciais daquela que foi uma das mais importantes representações míticas ou, pelo menos, parte integrante de um núcleo mítico comum a todas as civilizações.

O conceito de “centro” constitui um dos mais importantes do simbolismo da cidade, juntamente com o de “limite”, tendo ambos dominado durante muito tempo a forma, mas sobretudo a ideia de cidade.

Para M. Eliade que analisou numerosos testemunhos míticos e históricos relativos ao significado do centro, a cidade, tal como a “montanha sagrada”, situa-se no centro do cosmos, é um *Axis-mundi*<sup>1</sup>. Ali se unem o céu e a terra; ali se juntam as quatro estações; ali se encontram o vento e a chuva, ali o *yin* e o *yang* estão em total harmonia<sup>2</sup>. Toda a construção se fazia em torno desse ponto simbólico, relacionado com o seu perímetro exterior, geralmente circular. Esta forma encontra-se constantemente nas construções do neolítico, nas primeiras cidades históricas e surge na representação do paraíso ou das cidades dos utopistas.

---

<sup>1</sup> Sendo um *Axis-mundi*, a cidade ainda é considerada “como um ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno”, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 26.

<sup>2</sup> Veja-se a cidade de Tchen-Li referida por GRANET, M., *La Civiltà Cinese Antica*, Turin, Einaudi, 1953, p. 30 citado por SICA, Paolo, *La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977, p. 24.

Na idade clássica, a cidade vai converter-se na metáfora da unidade em que todos os elementos devem corresponder-se entre si. Com efeito, enquanto representação do cosmos, ponte entre a terra e o céu, ela vai tornar-se um recinto sagrado sob a protecção de um Deus. A ligação entre a cidade e a divindade, o **sagrado**, é pois uma ligação muito estreita. Veja-se na Epopeia de Gilgamesh, por exemplo, em que o templo é simultaneamente lugar de oração e de exercício do poder<sup>3</sup>.

A apropriação do espaço está quase sempre ligada à forma circular, ao **redondo**. E se o redondo constitui como se viu a forma perfeita, primordial, enquanto refúgio circular, ele remete ainda para a imagem do refúgio natural do ventre feminino. Assim, para Gilbert Durand<sup>4</sup>, seria igualmente por essa razão que aquilo que sacraliza, antes de mais, um espaço, é o seu **fechamento** ou clausura. Lewis Mumford chegaria a afirmar que “a casa e a aldeia, e com o tempo a própria cidade [seriam] obras da mulher”<sup>5</sup>.

Na escrita egípcia, por exemplo, o mesmo hieróglifo designa ora a casa, ora a cidade, ora a mãe, unidas numa mesma função. A cidade é assim um dos símbolos da mãe, com o seu duplo aspecto de protecção e de limite. Tal como uma mulher traz nela os filhos, também a cidade contém os seus habitantes. Esse simbolismo seria particularmente estudado por Jung, a partir das cidades do Antigo Testamento, na sua obra *Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles*<sup>6</sup>. Todavia, se o feminino é representado pela linha curva, pela espiral, pelo espaço fechado, o masculino vai exprimir-se no simbolismo abstracto da linha recta, nos ângulos, no desenho geométrico dos volumes. As imagens fálicas dos obeliscos e das torres vão inscrever-se na circunferência original.

A cidade medieval é aquela que constitui talvez a expressão mais acabada do arquétipo da cidade orgânica, a cidade *intra-muros*. Com efeito, numa época em que as invasões, as doenças, são uma realidade,

---

<sup>3</sup> Enkidu procura Gilgamesh e diz: “Vem, mulher, leva-me a esse santo templo, à casa de Anu e de Ishtar e ao lugar onde Gilgamesh reina sobre o povo.”, *Epopeia de Gilgamesh*, Porto, Centro do Livro Brasileiro, 1979, p. 28.

<sup>4</sup> C f. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 281.

<sup>5</sup> *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1982, p. 19.

<sup>6</sup> *Metamorphoses de l'Âme et ses Symboles*, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie. SA, 1967, p. 368.

volta a pôr-se o ênfase na protecção e na segurança, voltam as muralhas cujo papel, não só defensivo como psicológico e simbólico, é essencial<sup>7</sup>. Uma cidade com muralhas, servindo de protecção contra o inimigo, mas também de fronteira espiritual contra o caos e contra o "mal exterior", qualquer que ele seja. É um espaço passível de ser abrangido visualmente, reforçando-se assim o sentido ideal de centralidade. Esta matriz medieval vai assumir uma enorme importância na evolução das cidades tal como hoje as conhecemos. Como afirma L. Benevolo: "Não exageramos se dissermos que a maior parte das cidades em que vivemos foram inventadas – na sua parte essencial – na época medieval"<sup>8</sup>. A cidade medieval constitui ainda, segundo o mesmo autor, "um dos problemas mais vivos na sociologia, na geografia, na urbanística", procurando hoje os arquitectos "no labirinto das ruas e das praças medievais o segredo do espaço físico, tal como os sociólogos procuram no labirinto das instituições o segredo da convivência comunitária"<sup>9</sup>. Centro, limite, sagrado, espaço fechado, relação dialéctica entre o feminino e o masculino, forma circular ou quadrada, pouco interessa. O que interessa sobretudo é o espaço sacralizado e fechado, significando intimidade e protecção ao mesmo tempo que totalidade psíquica, numa perspectiva junguiana.

A partir da Idade Média, a "habitação humana" deixa de ser *imago mundi*, num lento processo de dessacralização do cosmos, que culmina com o advento da Revolução Industrial<sup>10</sup>. É com efeito no século XIX que se dá a ruptura mais significativa com as formas e com o equilíbrio anteriores, ruptura essa que porá irremediavelmente em causa a rede de significações que apontámos, a qual está na base do simbolismo da cidade.

Com efeito a cidade vai deixar de se identificar com os modelos precedentes, sobretudo pela sua estrutura e dimensões. Nas grandes cidades europeias dos países mais desenvolvidos (França, Inglaterra, Bélgica), a transformação dos meios de produção e de transporte, a emergência de novas funções urbanas vão fazer explodir as antigas estruturas da cidade medieval. As indústrias, ao implantarem-se nos subúrbios, obrigam as classes médias e operárias a viver num espaço retirado – a

---

<sup>7</sup> Cf. ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 62.

<sup>8</sup> *A Cidade e o Arquitecto*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 16.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>10</sup> E, no século XX, com a "máquina para habitar" de Le Corbusier.

“banlieue”, os “faubourgs” –, deixando a cidade de constituir uma entidade espacial bem delimitada. Para os seus habitantes, esta cidade aparece como um fenómeno que lhes é exterior, no qual não tiveram uma participação activa.

A cidade escapa com efeito pela primeira vez aos esquemas mentais e operacionais que até aí a tinham conseguido controlar, ou pelo menos manter a ilusão de um controlo, e à ideia, nunca totalmente abandonada, da sua presença autónoma e permanente. As modificações da estrutura e do tecido da cidade vão ser impostas e não geradas internamente. A metrópole do séc. XIX assenta, pela primeira vez, num princípio dinâmico que se substitui ao anterior horizonte estático e fechado. Ora essa mudança é sentida como uma desordem que substitui os conceitos de unidade e de equilíbrio. E, aquilo que é sentido como uma desordem, apela sempre para a sua antítese – a ordem. Veja-se as tentativas de cidades ideais, ordenadas e organizadas por Owen, Fourier, Cabet no século XIX, a partir do modelo utópico anterior: as “utopias” de T. More, Campanella, F. Bacon....

## 2. ... à cidade na literatura

Relativamente à evolução da imagem da cidade na literatura, apesar das diferenças históricas e culturais, e independentemente das cidades reais que estão na origem dessa imagem, sempre se mantiveram ao longo dos tempos determinadas associações míticas relacionadas com as primeiras cidades da épica e da Bíblia, as quais ainda hoje conservam toda a sua força metafórica.

A imagem da cidade remete assim, por um lado, para um lugar de corrupção, perversão, (Babilónia, Sodoma e Gomorra), destruição (Troia) e, por outro, para um lugar de revelação e perfeição (a Jerusalém Celeste), imagem ambivalente, visão ainda extremamente enraizada na cultura ocidental<sup>11</sup>.

Ora, a imagem da cidade na literatura do séc. XIX, na era industrial, começou por ser constituída predominantemente por relações e elementos

---

<sup>11</sup> É de referir o facto de, no Génesis, o nascimento da primeira cidade “Enoch” estar ligado ao crime de Caim, condenado a correr mundo e a construir cidades.

fixos no espaço, por exemplo em obras de Balzac (*Le Père Goriot*), de Victor Hugo (*Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*). Nessas obras, a cidade aparece com os seus pontos bem definidos com uma descrição minuciosa de objectos arquitectónicos como torres, cúpulas e templos, constituindo ainda a representação toponímica de um lugar real. Ora, esse modelo de representação, a cidade vista enquanto forma fixa, implica uma visão exterior da cidade, assumindo o escritor uma atitude de contemplação, mais do que de envolvimento.

Todavia, à medida que as transformações sociais e culturais se aceleram, o escritor, o poeta, sente-se isolado num mundo cada vez mais estranho, tornando-se mais difícil a apreensão do sentido do tempo e do espaço. O mundo exterior vai ser interiorizado, deixando a cidade de ser apreendida enquanto espaço estático. A noção de real é assim subjectivada.

Se a cidade, nos finais do séc. XIX, é o emblema da desolação do poeta, com o desajustamento cada vez maior entre o sujeito e a realidade exterior, é o próprio conceito de cidade que se desagrega e com ele o conceito de comunidade, que passa a ser sinónimo de descontinuidade e dissociação<sup>12</sup>. Assim, a representação da cidade na literatura evolui de objecto estático, ainda passível de ser reconhecido enquanto objecto físico e real, para a representação de uma cidade cada vez mais “interiorizada”. Foi o isolamento do indivíduo que a imagem da cidade na literatura começou a privilegiar. Foi a cidade enquanto signo de transitoriedade e mudança que Baudelaire intuiu e foi levada às últimas consequências nos romances de Joyce, Musil, Kafka e Dos Passos, já no séc. XX, cujas cidades, mais do que a transitoriedade, representam uma quebra total de raízes.

---

<sup>12</sup> “Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir des aptitudes à la vie commune ». Paul Valéry in *Cahier B*, 1910, Paris, 1930, pp. 88-89, citado por BENJAMIM, Walter, *Charles Baudelaire. Un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 173.

### 3. A cidade interior de Georges Rodenbach

Nos finais do século XIX, em França, a poesia simbolista pós-baudelairiana vai ignorar a temática da cidade. Surge todavia na Bélgica um movimento que se reclama do Simbolismo que, não só re-toma como atribui, uma extrema importância precisamente a essa temática. É provável que tal interesse dos Simbolistas belgas se deva ao facto de na Bélgica, que em 1888 era a segunda maior potência industrial depois da Inglaterra, as mudanças terem sido mais bruscas e radicais e, por isso mesmo, sentidas de maneira mais profunda, uma vez que, a par das transformações introduzidas pela Revolução Industrial, coexistiam ainda pequenas cidades onde era possível dominar visualmente o espaço de cidade na sua totalidade.

É nesse contexto que a obra do belga Georges Rodenbach (1855-1898) se revela particularmente significativa. Tratando-se de um poeta da “vida interior”, fez da cidade o *topos* central, quase exclusivo, de toda a sua obra poética, narrativa e dramática.

É precisamente esta obsessão, este paradoxo, dadas as características particulares de um movimento literário como o Simbolismo, que se torna interessante analisar, adquirindo a sua obra uma dimensão particular, à luz das imagens fundadoras da simbólica urbana, correspondentes aos traços essenciais da rede de significações detectada anteriormente.

Georges Rodenbach tornou-se célebre com o seu romance *Bruges-la-Morte* (1892), autêntico “best-seller”. Poeta, considerado muito tempo pela crítica como o pintor “regionalista” das velhas cidades flamengas, tornar-se-ia a nosso ver o poeta por excelência da “cidade interior”. Com efeito, ao evocar na sua obra, de maneira sistemática e obsessiva uma cidade “estagnada”, petrificada na Idade Média, Rodenbach negava a ruptura com as formas e o equilíbrio anteriores, que se fazia sentir nesse final de século.

Ele pretendia ignorar a explosão da cidade *intra-muros*, essa excrecência contra-natura que significa o retorno ao mundo caótico que a cidade negava no seu início.

Com efeito, ao analisarmos a sua obra, vamos detectando a pouco e pouco um modelo coerente e estruturado que reenvia para a unidade orgânica da cidade, para o arquétipo medieval, em última instância para um modelo de cidade ideal. Não se trata evidentemente de uma construção

conceptual como a que podemos encontrar nas cidades ideais de Ruskin, Morris (autor de uma "Utopia Comunista" em 1890) ou Camillo Sitte, que criticavam igualmente as consequências da Revolução Industrial, propondo o retorno a uma idade ideal a partir do estudo da Idade Média.

Trata-se aqui de uma "arquitectura imaginária" e antes de mais de uma "arquitectura poética". Assim, ao analisar toda a obra de Rodenbach podemos detectar um movimento que vai conduzir à negação da cidade real. Podemos estabelecer um percurso que corresponde a uma "demanda" ("quête") simultânea e paralela (conhecimento da cidade/conhecimento de si), constituída por uma experiência periférica na qual o sujeito toma contacto com os "faubourgs" (subúrbios), espaço equívoco, indeciso, indeterminado por excelência, construídos ao acaso ("au hasard construit"), que se opõem ao espaço acabado, edificado, do centro. É esse espaço equívoco, mas vital (é a partir dele que o crescimento se faz), que vai ser banido da experiência do sujeito e praticamente da obra do poeta, num movimento de fechamento, "clausura", que conduzirá ao "aquário mental", metáfora obsessiva na obra do poeta, e isso paralelamente a um outro "desaparecimento", o do mar, a água viva do mar que vai igualmente ser eliminada da sua obra, mas não do seu imaginário, como se poderá ver.

Encontramos um movimento semelhante no romance *Bruges-la-Morte*. Com efeito, ao lado de uma Bruges mítica e "morta", num cenário realista com constantes referências toponímicas, em que o protagonista Hugues e a actriz "se encontram" e "se perdem", aparece uma Bruges "bem viva", com os seus subúrbios conotados negativamente. Uma luta sem tréguas vai, com efeito, opô-las.

Fala-se muito a propósito deste romance de estatuto "incerto", de ambiguidade a vários níveis. Fala-se desse realismo que poderia quebrar a magia do universo poético...

Fala-se de um final", também ele "ambíguo" (fracasso de um ideal, crime passional?)

Ora, de facto, é a "cidade viva" que deve ser suprimida com o desaparecimento daquela que a simboliza (a actriz Jane Scott). E são os cabelos da esposa morta/Ophélie/Cidade Morta que estrangulam Jane, que vem do exterior (é a "a trança" da esposa morta que estrangula Jane, símbolo da cidade viva). É preciso que Bruges estrangule o que nela vive, para poder voltar a ser "Bruges-la-Morte".

Pode dizer-se que a alternância entre o discurso simbolista e o discurso realista decorre directamente dessa luta entre cidade “viva” e cidade “morta”.

Após o êxito obtido pelo romance, Rodenbach vai retomar a mesma temática de maneira ainda mais obsessiva (a luta indo então situar-se a vários níveis), chegando ao ponto de escolher como protagonista um arquitecto, e isso num romance rotulado de “realista”, *Le Carillonneur* (1897). Teria o escritor necessidade de usar esta última arma, a representação realista, para fazer passar a mensagem que o obcecava?

O resultado é todavia um pouco diferente.

A uma intriga “realista” vai sobrepor-se um tratamento “simbólico” da problemática da cidade. Neste romance, contrariamente a *Bruges-la-Morte*, em que o elemento estranho e perigoso vinha do exterior, é no interior mesmo da cidade que se encontra o rival potencial da cidade “morta”, a ameaçadora contaminação: trata-se da Igreja de Saint-Sauveur, situada no próprio centro da cidade, onde se realiza “um falso” casamento entre o arquitecto Joris e Godelieve. Do cenário da cidade desaparecem as castas “béguines”, são substituídas por “gargouilles”, seres “equívocos”; os cisnes também desapareceram; a imagem de Ofélia é evocada apenas “en passant”, e a sua carga simbólica diminuiu. Só resta ao protagonista, vencido, uma vez que Bruges vai abrir-se finalmente ao mar (o poder político vence), só lhe resta o refúgio, no cimo da torre do “beffroi”, símbolo de uma totalidade que ele gostaria de atingir, ao mesmo tempo que lhe dá a possibilidade de “dominar” visualmente a cidade, que em baixo lhe escapa.

É com efeito, lá de cima, que a personagem tem pela primeira vez uma visão do conjunto da cidade: “Sur le paysage circulaire de la ville [...] la mer du Nord tout au bout miroite ».

Visão centrada da torre, do « beffroi », que se eleva da Grand-Place, em pleno centro da cidade: visão de uma paisagem circular, rodeada por água, por uma água maternal e não por uma água penetrante. Só que o “beffroi” também ele está “contaminado”, obrigando Joris a descer, a voltar precisamente para os subúrbios que tinham sido por ele abandonados no início do percurso. Vencido pelos políticos “bem reais” da cidade, a Joris apenas resta a morte, o suicídio celebrado em ritual do cimo do “beffroi”, morte também ela por “estrangulamento”, com a ajuda de outros cabelos, os fios de corda do sino que anuncia o tempo, numa última tentativa para o suspender e o deter...

Se em *Bruges-la-Morte* era a "cidade morta" que estrangulava o elemento estranho, identificado com a "cidade viva", no romance *Le Carillonneur* é a "cidade viva", a que se abriu à **água viva do mar**, através da construção do canal artificial, que vai eliminar Joris, o elemento que se tornou estranho.

Assim, não existe escape possível, a vida acaba por ter a última palavra... Só a "cidade interior" é capaz de resistir, de tornar-se eterna... Não podendo lutar contra a realidade, o poeta vai transformá-la.

É sobretudo na obra poética que a "cidade interior" vai emergir. Rodenbach parte dos elementos **reais** das cidades flamengas, num processo mental que começa por ser consciente (se assim se pode dizer, quando se fala de criação poética) – fala de "sites recomposés qu'on eut dit oubliés"(X, "Paysages de Ville", R.S.) – ao qual se sobrepõe um processo inconsciente. É sobretudo na obra intitulada *Le Règne du Silence* (1891) e que o movimento de fechamento (de clausura), do sujeito, da água e da cidade se vai tornar mais evidente.

A partir de velhas cidades flamengas o poeta vai compondo um cenário bizarro e desconcertante. Essa encenação, donde movimento e ruído foram aparentemente eliminados, é-nos revelada por um sujeito-observador que caminha invariavelmente ao longo dos canais, continuando o real a ser filtrado por véus mais ou menos negros – "longs crêpes tissés" – de névoa, de fumo e de chuva. Um "pluvieux décor", uma imobilidade devida à passagem contínua do sujeito pelos mesmos lugares, imutáveis etapas sempre recomeçadas, de uma busca que parece não ter fim. Cais e canais participam desta letargia generalizada: "vieux quais dormants", "canaux somnolents entre les quais de pierre" ("Du silence", XXII R.S.).

O sujeito vai viver uma vida ideal "en des décors élus", onde vão flutuar, planar, as figuras que povoam a sua cidade interior:

*"Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre  
Avec un glissement de béguine ou de prêtre. (...)  
Puis je reflète un pont, debout sur des bruits d'eau »*

*(« Au fil de l'âme », VI, R.S.)*

O lugar "ici" torna-se um "je", sujeito assumido, e o verbo "reflète", o veículo para a analogia sujeito/água aprisionada do canal.

E o poeta elimina, selecciona as figuras do seu universo interior, da sua cidade. É uma cidade enclausurada, protegida das contaminações com o exterior, “**ressacralizada**” em suma, que ele gostaria de eternizar. Por exemplo no seu último livro de poemas *Le Miroir du Ciel Natal* (1898), os subúrbios são brevemente evocados, mas são percorridos desta vez por estranhas procissões de candeeiros (“processions de reverbères”), as próprias casas rezam ajoelhadas (“à genoux dans l’eau”), os vestidos das “béguines” substituíram as muralhas da cidade, que se tornaram inúteis (“désormais nuls”)...tudo imagens, através das quais Rodenbach tenta fazer perdurar o carácter sagrado da cidade.

Quanto aos elementos do cenário, as figuras femininas são “descorporizadas”, as “femmes en mante”, por exemplo, transformam-se, por sinédoque, em simples “mantes”. Os cisnes, os repuxos, os nenúfares... aparecem unidos por um mesmo sofrimento, uma mesma introversão (“repliement”), uma mesma clausura.

Todavia a imobilidade, a recusa do desenvolvimento, pela contenção, pela eliminação da vida, vai ser contrariada por algo de instintivo, de pulsional.

Com efeito, através da redundância das imagens, das metáforas, através sobretudo das suas contaminações, a matéria inerte vai transformar-se em matéria viva e os seres vivos vão “desvitalizar-se”. O recurso ao animismo, ao antropomorfismo (sinos que se transformam em “béguines”, cisnes que se transformam em “communiantes”), os processos de solidificação e dissolução (o som que se transforma em flor e em metal, o som que se transforma em pedra e que se liquefaz), permitem a Rodenbach, tecer entre os elementos do cenário e a sua alma, uma rede invisível que liga as coisas entre elas, e a sua alma ao universo.

Existe assim uma conjugação muito peculiar entre os elementos **reais** do universo flamengo (os “beffrois”, as “béguines”, os canais, os campanários...) e os elementos característicos de uma imagética simbolista (cisnes, repuxos, luar...) e ainda o vocabulário litúrgico, os quais, no contexto real flamengo, não provocam qualquer tipo de surpresa à primeira vista...

Com efeito, não se nos deparam símbolos “inesperados” paradoxais (como na obra de um Maeterlinck, por exemplo)... É a maneira como tudo se conjuga, é a utilização que Rodenbach faz das célebres “correspondências”, que é singular.

Ao analisarmos esta rede de correspondências tecida ao longo da obra entre o sujeito e os elementos da cidade, tal como os processos poéticos que lhes estão subjacentes, detectamos uma constelação simbólica (em que o elemento “água” tem um papel fundamental) que associa o cisne, o repuxo, a lua, o espelho o qual, por sua vez, reenvia para os cabelos de “Ofélia” – cidade morta.

Por outro lado à imagem de Ofélia podemos associar a de Narciso (o cisne, o repuxo), condenados à contemplação de si-mesmos, ambas ligadas ao desejo erótico, adormecido.

Ora, diz-nos Gilbert Durand, “Se mirer c’est déjà un peu s’ophéliser et participer de la vie des ombres », o qual chama ainda a atenção, a propósito da “**ofelização**”, para um sentimento de insatisfação, de ausência de concretização, que se manifesta nas imagens de mutilação. Assim, “le complexe d’Ophélie se double d’un complexe d’Osiris et d’Orphée »<sup>13</sup>. Se Narciso, após a sua morte, sobrevive na forma de uma flor, Ofélia, “jamais se afoga”, continua para sempre à deriva, sobrevive através da sua cabeleira, único elemento imperecível, logo eterno, do corpo. Agora é a água, a dos canais, a do nevoeiro que a envolve. Canais, nevoeiro, fumo, transformados em “longs crêpes tissés” que mumificam Ofélia-cidade morta:

*“Les canaux, pareils à des étoffes tramées  
[...]  
Et le frêle tissu des flottantes fumées  
En formant des bandelettes d’eau  
Et de brouillard, autour de la pâle endormie  
[...]*

*(« Du silence », XXV, R.S.)*

O poeta não quer que esta cidade desapareça, ainda que esteja morta; quer mumificá-la para a tornar eterna, sendo desta vez as “bandelettes d’eau” as que melhor poderão preservá-la, pois a água é o elemento que dissolve, mas que regenera e restitui a vida.

A obra de Georges Rodenbach constitui o caso mais paradigmático da interiorização do conflito entre a cidade orgânica e a cidade moderna, ao “construir”, “representar” um modelo que descobrimos coerente e

---

<sup>13</sup> DURAND, Gilbert, *op. cit.*, pp.105, 109.

estruturado, uma arquitectura imaginária que reenvia para o **arquétipo medieval**. O poeta ao evocar exclusivamente e obsessivamente a cidade medieval, ao evocar Bruges com a sua forma circular e fortificada, ainda que não por muralhas de pedra, mas “muralhas de água” dos seus canais, com o seu centro bem definido pelo “beffroi”, ao lutar para que o equilíbrio primordial não seja rompido, acaba por tocar no que há de mais essencial. As redes de correspondências detectadas ao longo de sua obra, ao conduzirem a um modelo de cidade ideal, ao desembocarem numa “poética de fechamento”, reenviam para as estruturas mais arcaicas do nosso imaginário colectivo.

Nos dois romances referidos, embora inseridos no tempo histórico, havia uma recusa da cidade enquanto organismo vivo, recusa da realidade, recusa da vida em suma. Trata-se da característica mais problemática e aterradora de todas as “construções” utópicas, de More, a Huxley e a Orwell. Ora a cidade interior de Rodenbach vai desmentir essa pretensão. A cidade que o poeta pretendia “morta”, acabou por revelar-se bem viva...como não podia deixar de ser...

## BIBLIOGRAFIA

*Le Règne du Silence*, Paris, Ed. Fasquelle, 1891.

*Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, 1977 [1<sup>a</sup> ed. 1892].

*Le Carillonneur*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

*Le Miroir du Ciel Natal*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1898.