I ANNO NOVEMBRO DE 1882 N.º 11

A ARTE PORTUGUEZA

REVISTA MENSAL DE BELLAS-ARTES

PUBLICADA PELO

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE

CONSELHO DE REDACÇÃO

PARTE ARTISTICA — **Thomaz Augusto Soller**, architecto; **Antonio Soares dos Reis**, esculptor
João Marques da Silva Oliveira e **Antonio José da Costa**, pintores

PARTE LITTERARIA — **Joaquim de Vasconcellos** e **Manoel Maria Rodrigues**

PORTO
TYPOGRAPHIA OCCIDENTAL
66 — RUA DA FABRCA — 66
1883

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

(Continuação)

De todas as partes do corpo a mais importante sob o ponto de vista esthetico é a cabeça. Já na antiguidade os artistas tomaram a cabeça como modulo no canon que dava as proporções das diversas partes do corpo humano.

A cabeça divide-se em duas partes: craneo e rosto. O craneo propriamente dito, constitue a capsula onde está alojado o encephalo; a sua fórma é a d'um ovoide, cuja parte mais grossa está voltada para traz e para baixo. Este ovoide bastante regular superior e posteriormente, é um tanto achatado dos lados, e apresenta-se symetrico em relação á linha mediana.

Esta symetria porém, não se encontra realisada com egual perfeição em todos os pontos da sua peripheria.

Na frente é quasi sempre perfeita; no vertice, existe algumas vezes differença entre a metade direita e a esquerda; no occiput esta desegualdade de desenvolvimento é muito mais frequente.

Este modo de configuração diverge segundo as differentes raças. Blumenbach observou que o craneo é mais arredondado na raça caucasica; comprimido de diante para traz, e quadrangular na raça mongol; comprimido pelo contrario da direita para a esquerda na raça negra. A parte anterior do craneo é mais desenvolvida na primeira; na segunda, é a região média que predomina; na terceira, é a posterior: d'aqui vem as denominações de raça frontal, raça parietal, raça occipital, que Gratiolet propoz para designar essas raças, denominações que derivam os seus nomes dos ossos situados respectivamente n'essas regiões do craneo.

A fórma geral do craneo depende principalmente da relação que existe entre o comprimento medido de diante para traz, e a largura tomada d'um a outro lado. Retzius approveitou esta relação para estabelecer a distincção entre as raças dolichocephalas ou de cabeça comprida e as raças brachycephalas ou de cabeça curta, e considerou as razões 7:9 ou 8:10 como representando o limite da dolichocephalia e da brachycephalia. Broca propoz que se comprehendessem, n'um terceiro grupo os craneos cujo comprimento e largura appresentassem uma razão comprehendida entre aquelles limites, e hoje todos os anthropologistas admittem raças mesaticephalas. Além d'estas differenças caracteristicas da raça, o craneo apresenta outras differenças no seu modo de configuração d'um para outro sexo e de individuo para individuo.

Não falamos das deformações teratologicas nem das artificiaes em relação com o typo da belleza adoptado por varios povos.

As dimensões do craneo são dadas pelas tres principaes curvas que circumscrevem esta cavidade, e pelos seus tres principaes diametros.

As curvas designam-se segundo a sua direcção pelos nomes de curva horisontal, curva vertical antero-posterior, e curva vertical transversal.

A curva horisontal corresponde pela frente á parte média da bossa nasal, por cima da raiz do nariz e pela parte de traz corresponde á protuberancia occipital externa, rodeando a cabeça toda.

E' a maior de todas as curvas que circumscrevem a cavidade craneana.

A curva vertical antero-posterior estende-se do centro da bossa nasal até á protuberancia occipital, saliencia que fica por cima da nuca.

Esta curva passa pelo alto da cabeça e mede o maior comprimento e a maior altura do craneo.

A curva vertical transversal passa tambem pelo alto da cabeça e estende-se d'um ao outro canal auditivo. Mede a cavidade craneana na sua maior altura e largura.

Sappey, a quem sempre temos seguido n'este trabalho, obteve as seguintes médias em 32 individuos, 16 homens e 16 mulheres.

HOMENS

Curva horisontal	0m,522
Curva vertical antero-posterior	0m,307
Curva vertical transversal	0m,351

MULHERES

Curva horisontal	0m,505
Curva vertical antero-posterior	0m,297
Curva vertical transversal	0m,338

As tres principaes curvas do craneo são pois todas maiores no homem do que na mulher.

Os tres principaes diametros do craneo sam: o antero-posterior, o transversal, e o vertical. Os dois primeiros acham-se comprehendidos no plano circumscripto pela curva horisontal, da qual representam o eixo maior e o eixo menor. O diametro vertical corresponde pela sua extremidade superior ao vertice da cabeça e pela inferior á parte anterior do buraco occipital; não póde portanto ser medido senão n'um craneo despido das partes molles. As médias que Sappey obteve para estes diametros sam as seguintes:

HOMENS

Diametro antero-posterior	0m,176
Diametro transversal	0m,1355
Diametro vertical	0m,1336

MULHERES

Diametro antero-posterior	0m,168
Diametro transversal	0m,1330
Diametro vertical	0m,1250

Portanto todos os diametros do craneo sam maiores no homem do que na mulher. A differença é pequenissima para o diametro transversal; mas eleva-se a 8 millimetros para o antero-posterior, e a 8 e meio para o vertical.

Assim, quer se tome em consideração as grandes curvas do craneo, quer se meçam os seus diametros externos, chega-se á mesma conclusão: o craneo é mais volumoso no homem que na mulher.

A cabeça a todos os respeitos a parte mais importante do corpo, não podia deixar de merecer a maxima consideração para as differentes escólas artisticas, que quiseram achar nas suas dimensões uma relação fixa para as proporções do corpo humano.

Esta relação comtudo não tem a fixidez que se lhe tem querido attribuir, quer nos modelos naturaes, quer nas obras primas da arte.

(*Conclue*). PAIVA E PONA.

CURSO DE ARCHEOLOGIA

SEGUNDO MR. HEUZEI

(Continuação)

O culto

Entre os gregos, em que a ideia da divindade é tão simples e tão innocente, até, o culto e as fórmas do culto resentem-se d'essa simplicidade toda primitiva. Entre elles os sacerdotes não formam uma raça á parte, como entre os egypcios e não preponderam pela sua sciencia em um ensino especial. O sacerdote grego não é sequer distincto do resto da sociedade, como o é nos tempos modernos o que se consagra ao exercicio do culto. Entre elles o primeiro sacerdote é o chefe da familia; o templo é a casa, e o altar a porta d'essa casa. Aristophanes faz-nos assistir a um d'esses sacrificios primitivos. O lavrador, diz elle, caminha acompanhado de sua filha que para essa solemnidade vestiu os trajes de festa. E' isso louvavel para honrar os Deuses, mas na sua verdade pagã, o personagem recommenda á filha que velle pelas suas joias. O escravo segue tambem o seu senhor e assistirá á ceremonia. O lavrador entôa o hymno a Bacho e o sacrificio consiste em amassar um bôlo e regal-o com algumas gottas de vinho. O altar entre os gregos conserva sempre a fórma do lar primitivo, e o sacrificio tem a apparencia de uma refeição tomada em commum. Quando as familias estão agrupadas em tribus, o chefe da tribu, substitue o chefe da familia no exercicio das suas funcções religiosas e mais tarde, quando os estados se fundam, Homero mostra-nos os verdadeiros heroes sacrificando por todos os seus vassallos. Este uso vae perpetuando-se sempre e em Sparta vemos os deuses reis investidos das funcções de grandes sacerdotes. Mais tarde ainda, o uso estabelece-se para sempre; são os generaes que em campanha offerecem os sacrificios aos deuses; em uma palavra, é ao chefe que se confia o cuidado do culto.

Em Athenas é abolida a monarchia, mas conserva-se o sacrificador, sendo mantida a realeza religiosa. O pontificado póde perpetuar-se de preferencia em certas familias, mas em principio todo o homem livre póde tornar-se sacrificador, sendo-lhe apenas necessario para isso uma origem livre e uma reputação sem mancha. E' nomeado por eleição e muitas vezes tambem pela sorte. As funcções religiosas não são recusadas ás mulheres, que se tornam sacerdotisas das divindades do seu sexo. Apesar da assimilação da vida dos sacerdotes com a dos outros cidadãos, resentem-se comtudo do aspecto inspirado pelos deuses.

O sacerdote distingue-se entre a multidão pelos seus longos cabellos coroados pelo *strophium*, pelas suas vestes e pelo seu calçado branco. Não façamos comtudo uma ideia muito elevada do grande sacerdote: no fundo é um cidadão e como elle tem os seus sentimentos antes de tudo. Em Marathon um persa avista o grande sacerdote Callias com as suas insignias e tomando-o pelo rei dos athenienses, ajoelha e pede-lhe a vida, promettendo-lhe em compensação descobrir o sitio em que estão occultas as riquezas dos seus concidadãos; Callias fal-o indicar o thesouro, e apesar da sua qualidade de grande sacerdote, mata o persa desarmado [1].

O principal acto do culto entre os gregos é o sacrificio. Consiste primeiramente em offerecer á divindade um bolo de farinha; é uma homenagem toda material que deve ser a mais agradavel á divindade, que apesar de tudo, é humana, como os mortaes. As offerendas aos deuses consistem em cereaes, mel, etc., e os sacrificios sanguinolentos são desconhecidos, ou antes, não é senão com uma especie de repulsão, com remorsos, até, que se resolve immolar aos deuses, animaes domesticos.

Em Delos havia um altar em que não se podiam offerecer senão vegetaes. Na Beocia, Hercules tinha um altar em que se immolava uma maçã, na qual se tinham previamente collocado pequenos bocados de madeira para simular as pernas da victima que o proprio pomo devia representar. Em Athenas, na Acropole, fazia-se a cousa de outro modo. Sobre o altar de Jupiter collocava-se como offerta, um bolo, e conduzia-se proximo um bode que naturalmente ia profanar a offerenda do Deus; repentinamente, porém, o machado do grande sacerdote, punia com a morte o sacrilegio. Isto ainda não era tudo. Offerecida a carne da victima, a pelle do animal era cheia de palha, de modo a restituir-lhe a sua primitiva apparencia, endireitava-se-lhe o corpo nas pernas e restabelecido d'este modo, fazia-se uma accusação ao sacrificador. Este defendia-se então lançando as culpas ao machado de que fizera uso, o qual finalmente, como punição, era lançado ao fundo do mar.

A par d'esta natural repulsão em derramar sangue, que se nota nos antigos gregos, vemos de tempos a tempos attentar-se até contra a vida dos homens nos seus sacrificios. Um dos mais celebres exemplos que se podem apontar é o sacrificio de Ephigenia, sendo ainda assim inventado para elle um engenhoso subterfugio: fôra uma corça que se immolára á colera de Diana.

No emtanto em plena epoca historica, no momento das grandes crises vemos derramar-se sangue. Assim, na batalha de Salamina, Themistocles é forçado a immolar a Bacchus Omestes, isto é, a *comer crús*, tres mancebos que a sorte das armas fizera cahir em seu poder; era o meio, dizia o divino Euphrantides, de garantir a salvação dos gregos e a sua victoria. Não é senão no tempo de Pelopidas que vemos os gregos libertarem-se de todas estas ideias superstitiosas que algumas vezes os arrastavam a taes excessos.

Este general viu em sonhos os Deuses pedirem-lhe uma rapariga para um sacrificio; narra a visão ao conselho reunido e depois de varias discussões são regeitadas essas ideias barbaras sendo em vez da rapariga immolada uma egoa.

A offerenda mais usual que se fazia aos Deuses era a da carne dos animaes domesticos que se queimavam no altar e cujo cheiro subia até ao Deus que se pretendia tornar favoravel.

Era por este motivo que Aristophanes propunha que se construisse uma cidade aérea de modo a impedir que o fumo dos sacrificios chegasse até ao céo,

---

[1] Plutarco, vol. II, pag. 99.

subjugando os Deuses pela fome e forçando-os assim a capitular com os homens.

Cada um dos Deuses tinha um animal que lhe era sacrificado de preferencia. A Neptuno offereciam-se cavallos e a Ceres, porcos. As divindades infernaes recebiam particularmente victimas negras e os Deuses celestes, pelo contrario, victimas brancas.

Quando em um mesmo sacrificio se matava um boi, um bezerro e um carneiro, esse sacrificio era solemne.

Chamava-se hecatombe o sacrificio de um centenar de victimas, e holocausto o sacrificio em que qualquer victima era consumida pelo fogo. As mais das vezes não se queimavam, em offerenda aos Deuses, senão as entranhas e as pernas da victima; o resto servia para o festim que se seguia ao sacrificio.

(*Continúa*).

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 83)

Então mandei eu ao meu moço que não deixasse de chegar a São Silvestre, e saber se porventura estava lá a Senhora Marqueza, ou o Senhor M. Angelo. Não tardou muito o moço, dizendo-me que todavia o Senhor M. Angelo e o Senhor Lactancio e frate Ambrosio estavão todos juntos na sua cella, que era mesmo em S. Silvestre, mas que não se tratava da Senhora Marquesa cousa alguma. Eu comtudo não deixei de me ir contra S. Silvestre, mas é verdade que eu determinava de passar adiante e ir-me na volta da cidade, quando vejo vir foão Çapata, um grande servidor da Senhora Marquesa e pessoa mui honrada e meu amigo; achando-nos eu a cavallo e elle a pé, foi-me forçado decer-me, e dizendo-me elle que vinha por parte da Senhora Marquesa, entrámos em S. Silvestre. Nós que entravamos, eis que os Senhores M. Angelo e M. Lactancio, e vem-se para fóra, caminho do giardim ou quintal, para entre as arvores e eras e agoa que corria, passarem a sesta.

— Oh! boa seja a vossa vinda, dixe o Senhor Lactancio, de ambos e dous, porque não podérais vir a melhor tempo que este, e fostes para muito em serdes dos que agora sabem fugir da confusão da cidade, e acolher-se a esta enseada e porto.

— Stá muito bem, dixemos nós, mas parece-nos que inda nos este afago não consola, nem basta de tamanha perda como é não termos aqui quanto nos falta.

— Dize-lo pola Senhora Marquesa, dixe o Senhor Micael, e tendes tanta razão n'isso que a vós não virdes a este tempo, por ventura me começava a ir indo.

Assi fallando nos fomos assentar n'um poial, que stava no giardim ao pé de uns loureiros, em que todos cabiamos, e tinhamos muito bom assento, encostados nas eras verdes, de que stava tecida toda a parede; e d'ali viamos nós uma boa parte da cidade, muito graciosa e cheia de magestade antigua.

— Não percamos tudo, dixe o Senhor foão Çapata (despois que desculpou a Senhora Marquesa), e tiremos algum proveito de tão boa côrte, como aqui stá, e continuem V. S.as em tão nobre pratica como foi alguns dias passados, sobre a nobilissima arte da Pintura, posto que a Senhora Marquesa, a grande dificuldade, me deu commissão para isso, porque quisera ella ser presente. Porém saibão que a isso me mandou cá para lhe levar tudo na memoria guardado, e contar-lhe tudo o que se tratasse, sem lhe perder um só ponto. E portanto sereis obrigados, Senhores, a ouvir, e eu a callar-me n'o que não entendo, e vós a dar-me que aprender e que ouvir.

— Mas já o Senhor Micael (respondi eu) stá obrigado a desempenhar a tenção da Senhora Marquesa quando me entendeo na pratica passada, e quasi prometeo de se me mostrar se de todo era inutel a proveitosa pintura em o tempo da guerra, porque me lembra que S. Ex.a intimou est'outro domingo passado para isso, em o qual nos não ajuntámos.

Riu-se aqui M. Angelo e ajuntou: Assi que quereis, M. Francisco, que tenha tanto vigor a Senhora Marquesa, stando ausente, como presente. Ora pois que tendes tanta fé n'ella, não quero que por mi a percaes.

Todos dixerão que seria bem, e n'aquella hora começou M. Angelo a dizer: — E que cousa ha mais proveitosa nos negocios e emprezas da guerra que a pintura nem que mais sirva nas apressões dos cercos e rebates, que a pintura? Não sabeis vós que quando o papa Clemente a os spanhoes sobre Florença tiverão o assedio, que só pola obra e estudo do pintor M. Angelo forão os cercados (por não dizer livre a cidade) bom pedaço defendidos: e os capitães e os soldados de fóra bom pedaço espantados e opressados e mortos com as defezas e propunhaculos que eu fiz sobre as torres, forrando-as em uma noute por fóra de saccas de lã e outras, vazando-as da terra e enchendo-as de fina polvora, com que um pouco queimei o sangue aos castelhanos que polo ar mandei espedaçados em peças? Assi que a grão pintura não sómente a tenho eu por proveitosa, mas é na guerra grandemente necessaria: pera as machinas e instrumentos bellicos, e para as catapultas, arietes, vinias, testudines e torres ferradas e pontes, e (pois o malvado e ferreo tempo se ja d'estas armas de todo não serve, e as engeitão) as bombardas; para a feição das bombardas, trabuccos, canhões reforçados e arcabuzes, e mórmente para a fórma e proporções de todas as fortalezas e rocas, bastiões, baluartes, fossados, minas, contraminas, trincheiras, bombardeiras, casasmattas; para os repairos e cavalleiros, revelinos, gabiões, merlos, ameias; para o inventar das pontes e escadas, para o sitiar dos campos, para a ordem das fileiras, medida dos esquadrões, para estranhesa e desenho das armas, para as ensenhas das bandeiras e estandartes, para as divisas dos escudos e cimeiras, e tambem para as novas armas, brasões e timbres que no campo dão aos que fazem as proezas; para a pintura das cubertas (digo dando aos outros menores pintores a invenção como hão de ser pintadas posto que aos principes valerosos podem pintar as cubertas dos cavallos e as rodellas e até as tendas os excellentes pintores); para a razão do repartir e eleger tudo, para a descrição e sortir das colores e livrés, que sabem poucos acertar. Além d'isto serve o debuxar na guerra grandissimamente para

mostrar em desenho o sitio dos lugares apartados e feição da montanhas e dos portos assi os das serras, como os das bahias e portos dos mares, para a feição das cidades e fortalezas altas e baixas, as muralhas e as portas e o lugar d'ellas, para mostrar os caminhos e os rios e as praias e as alagoas e passagens que se hão de fugir ou passar; para o curso e espaços dos desertos e areias dos maos caminhos e das selvas e mattos, tudo isto d'outra maneira mal entendido, e no debuxo e desenho mui claro e intelegibel, o que tudo são cousas grandes nas empresas da guerra, e que grandemente fazem e ajudão estes desenhos do pintor aos propositos e desenhos do capitão. Nem que fineza póde nenhum bravo cavalleiro então fazer mór que mostrar ante os olhos dos bisonhos e desacostumados soldados a feição da cidade que hão de combater antes que a combatão, que rio hão de passar ámanhã e que montes e que villas? E ao menos dizem os italianos que se o emperador quando entrou por Provença mandara primeiro debuxar a maneira do correr do rio Rodano, que não recebera tanta perda, nem retirara o seu exercito tão desmanchado; nem lhe debuxaram despois a elle um crangejo em Roma, o qual anda ao travez, que querendo ir para diante tornava para traz, com a letra que trazem as columnas de Hercules, *Plus vltra*. E bem creio que o Magno Alexandre nas suas grandes empresas costumasse muitas vezes o engenho de Apelles se elle não sabia desenhar. E nas obras feitas em comentarios scriptos por Julio Cesar monarcha, podemos considerar quanto se aproveitasse do debuxo, por meio d'algum valente homem que em seu exercito trouxesse; e inda tenho que o mesmo Cesar foi muito intelligentissimo na Pintura, que o grande capitão Pompeo debuxou muito bem com estylo, o qual de Cesar foi vencido como de melhor desenhador; e affirmarei que o capitão moderno que mandar grande exercito que não fôr capaz e intelligente da pintura e que não desenhar, que não póde fazer grandes proezas nem façanhas nas armas; e o que a entender e estimar, fará cousas de grande memoria e nome e saberá como vai e como está, e como, e por onde rompe e por onde se retrae, e saberá fazer parecer muito melhor a sua victoria e sêl-o-ha porque a pintura na guerra é não sómente proveitosa mas grandemente necessaria. E qual é a terra que o sol aquenta mais belicosa e armada que a nossa Italia nem onde haja mais continuas guerras e grandes rottas e opressões de cêrcos, e qual é a terra que o sol aquente onde mais estimem e celebrem a pintura que em Italia?

(*Continúa*).

DESENHOS

A PUBERDADE

Estatua de Simões d'Almeida, desenho de Soares dos Reis

E' este sem duvida um dos melhores trabalhos do laureado esculptor lisbonense o snr. Simões de Almeida, e no entretanto passou elle desapercebido ao jury da exposição de Madrid, de 1881, pois nem sequer lhe mereceu a apreciação de uma simples menção honrosa!

Felizmente que fôra elle já anteriormente avaliado com justiça, na exposição internacional de Pariz de 1878, onde obteve uma medalha.

A «Puberdade» é uma estatua formosissima quer como specimen interessante da belleza feminina, quer como interpretação intelligente do modello, cujas qualidades o artista fez realçar na justeza dos seus bellos contornos, na palpitação d'aquellas carnes vigorosas, na fiel minudenciação, emfim, d'esse intrincado labyrintho do *detalhe* do corpo humano.

Que os profanos aprendam a conhecer na regularidade d'aquellas linhas e nas proporções suaves d'aquellas formas, o ideal da belleza da mulher na exuberancia encantadora da sua pureza typica.

MANOEL M. RODRIGUES.

CABEÇA DE ESTUDO

Pintura de Marques de Oliveira, croquis do author

Este estudo fez parte da segunda remessa do snr. Marques da Silva Oliveira, quando pensionista em Pariz.

Uma bella cabeça, que o artista copiou com uma fidelidade de similhança que melhor a podem avaliar quantos em Pariz tiveram ante si aquelle modello caracteristico.

O valor d'esse estudo póde avaliar-se pelo merecimento do dezenho que hoje se reproduz.

MANOEL M. RODRIGUES.

PATEO DA ESCOLA DE BELLAS-ARTES DE LISBOA

Quadro de Monteiro Ramalho, desenho de Thomaz Costa

Este quadro que esteve patente na primeira exposição de bellas-artes promovida pelo Centro Artistico Portuense, foi adquirido pelo snr. Soares dos Reis e este facto dá de si já a medida do seu merito.

Sobresahe esta pequena tella pela luz brilhante que illumina as pittorescas construcções que rodeiam o pateo e pela delicadeza com que estão tratadas todas as minudencias.

E' um dos trabalhos felizes do talentoso artista, que hoje está desenvolvendo e aperfeiçoando a sua vocação na escola de Pariz.

MANOEL M. RODRIGUES.

UMA SALVA HISTORICA

(Conclusão v. pag. 83)

As dimensões do cofre são medianas: comprimento 0,34 cent. por 0,42 cent. de altura. A caixa é quadrada, sendo os lados maiores divididos em tres compartimentos e os menores em dous, a que foram applicados outros tantos quadros de prata em baixo relevo, representando scenas da paixão de Christo. A divisão entre os quadros é estabelecida por quatorze pilastras resalientes, de ordem corinthia, a que se encostam outras tantas figuras de santos e apostolos. A ligação entre os quadros é accentuada por arcos de volta redonda correspondentes, que dão a cada episodio o caracter de um retabolo com seu friso e tympano, coberto do caracteristico *Lederornament* (cuir), que já notámos na salva. A base dos retabolos é formada

por taboleiros com a mesma ornamentação (*cuir*). Entre os arcos levantam-se dez figuras allegoricas, femininas, que se destacam em pleno relevo sobre um fundo coberto de arabescos, que são perfeitamente identicos no estylo e no lavor aos arabescos do fundo da salva.

Na coberta do cofre alternam as superficies lisas com as fachas lavradas; estas teem um lavor de mascaras e rotulos, identico ao da borda da salva; aquelles cobrem-se com elegantes arabescos no estylo das estampas de Peter Flötner. A parte superior da tampa é reintrante e levanta-se em forma pyramidal, cortada duas vezes por dous taboleiros; no primeiro agrupam-se seis soldados; tres dormem estendidos sobre o solo, outros tres parecem acordar, olhando para uma cruz que está no segundo taboleiro, ladeada por dous anjos, em adoração. A presença dos soldados, em guarda, leva naturalmente a suppor que em logar da cruz estaria o Christo, resuscitado do tumulo, mas a cruz está alli como um symbolo do acto já consummado da ressurreição.

O cofre assenta sobre quatro leões, collocados em diagonal sob os quatro angulos da caixa; a estes leões correspondem, de certo modo, na curva reintrante da coberta, quatro sereias, na mesma direcção.

A affinidade entre este cofre e a salva, não se revela só no lavor do arabesco, e no estylo dos rotulos e mascaras, que alternam com aquelle. Deve reparar-se principalmente na modelação da figura humana dos baixos relevos, e nas figuras em pleno relevo, applicadas, que são muito caracteristicas e numerosas: 14 encostadas ás pilastras corinthias e 10 que assentam sobre os capiteis das pilastras.

Accrescentemos ainda os seis soldados da coberta e os dous anjos ajoelhados, ao pé da cruz, e acharemos um total de 32 figuras, alem das quatro sereias, dos quatro leões e de dez baixo-relevos.

Apesar d'esta profusão, o trabalho é perfeito, acabado; a composição dos relevos muito natural, muito notavel, cheia de vida e expressão; o corpo humano finamente modelado. Veja-se por exemplo a scena da flagellação. O grupo dos soldados que dormem aos pés da cruz, tem muita naturalidade.

Nas figuras das pilastras, e sobretudo nas femininas, sobre os capiteis, notam-se as proporções *durerianas*, que os artistas allemães do sec. XVI adaptaram ao corpo humano; as cintas altas, fazendo um tronco curto, uma figura esguia, um pouco secca de carnes, mas cuidadosamente modelada.

O lavor da salva parece-nos mais perfeito, mas a intima semelhança de estylo, as feições communs de familia subsistem entre os tres objectos: a salva o gomil e o cofre.

Contribue muito para o excellente effeito d'esta ultima peça a combinação das côres dos metaes.

O esqueleto do cofre é de bronze, dourado; todo o trabalho de relevo é de prata branca e applicado (encravado); o metal branco oxydou-se com o tempo e produziu uma *patina* que se combina perfeitamente com o dourado fosco do bronze, sobre o qual serpenteia o arabesco burnido.

A boa economia na ornamentação d'esta peça é tambem qualidade digna de nota, isto é: o equilibrio das superficies lisas e ornamentadas; emfim, devemos notar ainda as excellentes proporções da construcção propriamente architectonica, a perfeita harmonia das suas partes.

Estas qualidades não são propriamente as que distinguem as peças de ourivesaria portugueza, em geral, onde a composição entra um pouco *à l'aventure;* onde ha apenas o intuito de deslumbrar com uma execução technica, que nem sempre é acabada, onde o artista multiplica os episodios á custa do effeito geral, onde não ha a reserva, a moderação, a composição bem calculada.

O trabalho dos nossos ourivezes lembra muitas vezes a execução de certos *virtuoses* musicaes, que nos mimoseiam com exercicios acrobaticos sobre um dado instrumento, provocando o nosso espanto, sem ferirem uma unica corda do nosso sentimento. Os artistas pequenos deram sempre em todas as epochas e em todos os paizes um valor exagerado á execução technica, ao detalhe; como as difficuldades technicas custam a vencer, suppõem elles que devem accentuar a lucta, e que, accentuando esse esforço visivelmente, com toda a evidencia possivel, augmentam o valor da obra. Ora o contrario é que é a arte; vencer a materia e não o dar a conhecer, n'isto é que consiste o verdadeiro triumpho.

O cofre tem marcas, como as tem a salva; já apontámos estas ultimas. Citaremos uma no quadro da coroação de Christo, e outra mais visivel, no quadro da ceia. Não as reproduzimos porque ainda não nos foi possivel tirar um decalco d'ellas; uma copia aproximada de nada serve em assumpto tão melindroso.

O cofre estava debaixo de vidro, e tanto na Academia, como depois, na Exposição, não podia ser visto senão a certa distancia.

O catalogo da exposição de arte ornamental, que nos regalou com dez duzias de marcas de ceramica, perfeitamente indifferentes, porque são conhecidas, e se acham em qualquer tratado elementar da respectiva industria, não se julgou obrigado a dar-nos *uma unica* marca de ourivesaria, quando havia bem a possibilidade de reunir uma bôa duzia d'ellas, e provavelmente todas ineditas.

E' mais uma prova do bom criterio da commissão executiva.

P. S.

Com relação aos brazões da salva, e principalmente á alliança dos Sás com as Colonnas de Italia, e á significação da *columna corôada* (escudo n.º 2 e 15) podemos accrescentar as seguintes noticias, que são mais uma novidade:

Segundo o genealogista D. Antonio Alvares da Cunha Rodrigo Annes de Sá (o do escudo n.º 2) casou com «Julia Colona, filha de Eduardo Colona, bisnetto de João Colona que era irmão de Estefano Colona, o que foi cinco annos Senador de Roma, & coroou no Capitolio aos Emperadores Bavaros. Henrique, & Luis, *que por este sinalado serviço lhe dérão para trazer sobre a coluna de suas Armas a Corôa Imperial.*»

(*Obelisco portugves chronologico, geneologico e penagirico* (sic) etc. Lisboa, 1669. 4.º pag. 75-76.)

Estas filiações concordam geralmente com as noticias do celebre especialista Imhof (p. 217 de *Genealogia viginti illustrium in Italia familiarum* etc. Ams-

telodami, 1710 fol. e *Corpus Historiae genealogicae Italiae et Hispaniae*. Norimbergiae 1701 fol. (ambas as obras na Biblioth. municipal do Porto H 11-11; e H-11-8).

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

AINDA O COFRE DE SÃO PANTALEÃO

(V. pag. 55 e 62)

Temos de fazer ainda um aditamento historico e algumas erratas importantes ao segundo artigo, que sahiu menos correcto, porque estando nós auzente do Porto, tivemos de confiar a revisão das provas a outra pessoa.

Primeiro aditamento:

O cofre foi roubado da Sé do Porto em 1843, no dia immediato ao da ultima festa do santo, 13 de dezembro, com inaudito descaramento, e ainda hoje não morreram todos os que participaram na execução d'esta proeza. A responsabilidade do cabido de então, incluindo a do proprio prelado, que devia fazer luz n'esta questão, porque podia e sabia achar os culpados, é evidente depois das ultimas informações que colhemos [1].

No testamento de D. João II acha-se a seguinte nota:

Item. «Desejo que se continue com o tumulo de São Pantaleão, no Porto, segundo os desenhos que estão em poder dos conegos da cathedral. A minha tenção é que o tumulo tenha 5 a 7 palmos de comprimento por 3 $^1/_2$ a 4 de altura. A prata deve ser applicada sobre madeira, ou pedra, com betume pelo lado de dentro, e deve representar o martyrio e os soffrimentos do santo, do modo que fôr mais conveniente, dispostas as scenas á volta do tumulo, do lado que é exposto á vista, porque da banda do muro não hade ter nem aberturas, nem imagens».

No mesmo documento, recommenda, mais adiante, que se faça uma outra obra a Santo Antonio, segundo um papel que tem Pantaleão Dias, e d'accordo com as indicações feitas ao thesoureiro Affonso Fernandes. A obra era um oratorio, que devia ser levantado na propria casa em que nascêra o santo; o seu custo estava avaliado em 1:000 justos de ouro, somma consideravel para aquelle tempo. Pantaleão Dias era architecto de D. João II e tinha feito, segundo diz o mesmo testamento, o desenho para a capella de Nossa Senhora do Monte em Almeirim, avaliada em 150$000 réis. O Conde de Raczynski diz positivamente (*Les Arts* pag. 333 e *Diction*. pag. 71) que Pantaleão Dias foi o auctor do desenho do cofre de São Pantaleão, citando o testamento de D. João II, mas a passagem d'este documento, que o conde transcreve (*Les Arts* p. 219) e nós traduzimos, não o dá a entender tão claramente, porque, citando os desenhos, apenas diz que elles estão em poder dos conegos da cathedral. E' possivel, comtudo, que fosse elle o desenhador; a coincidencia do nome Pantaleão seria uma distincção concedida ao artista por haver honrado o Santo?

J. DE V.

[1] A theoria usada n'estes casos é a seguinte: não trazer o processo á luz *para evitar o escandalo;* o que está feito não tem remedio; paciencia etc. Depois a questão esquece, e só torna a lembrar quando os ladrões, animados por esta singular *theoria de evitar escandalos*, praticam um novo roubo, ainda maior, porque contam com a impunidade. D'este modo tem-se roubado, corajosamente, n'estes ultimos quarenta annos, desde o caso de São Pantaleão. Abafa-se tudo, como se abafaram ainda ha pouco os roubos no mosteiro de Lorvão. Não se quer gente *que faça escandalos*, denunciando o crime, mas vivam os ladrões!

Agora as erratas do nosso segundo artigo.

Pag. 62 1.ª col. linha 30: Estes cofres podem classificar-se *sobre* o n.º 27 — leia-se *salvo* o n.º 27.

Ibid. 2.ª col. linha 21: copiada *sob* um baixo relevo — leia-se *sobre*.

Pag. 63, 1.ª col. linha 45; que figura o telhado de um pequeno templo *de vidro*, cortado em duas metades... — Colloque-se a particula *de vidro* mais abaixo, e leia-se: levanta se um globo *de vidro*.

Um pouco mais abaixo, linha 51: O *silvado* está coberto — leia-se o *telhado* está, etc.

OURIVESARIA ANTIGA RELIGIOSA

Na sala F da Exposição de arte ornamental de Lisboa estavam expostas duas corôas de prata, que o catalogo official *descreve* do seguinte modo (pag. 247 e 248):

N.º 86. Corôa de prata dourada. Seculo XVI.

N.º 90. Grande corôa de prata. O aro ornado com cinco bustos. Por cima do principal uma pomba em vulto com as azas abertas. Seculo XVI.

O arco da corôa antecedente não se descreve, sendo, precisamente, a peça mais interessante.

Descubrimos n'elle uma inscripção arabe, que logo copiámos, e que vae reproduzida na estampa.

Diz ella em caracteres cuficos, litteralmente, segundo a leitura da snr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos:

Lâ allah illa allah
Não (ha) Deus senão Deus

Estas inscripções curtas, em honra de Allah, são frequentissimas nos monumentos arabes [1]; mas são raras nos objectos de ourivesaria, que serviram, como este, para fins religiosos. Na secção portugueza era o *unico* objecto de ourivesaria com inscripção arabe. Por isso mesmo merecia noticia especial no catalogo Na secção hespanhola havia dous cofres de prata, dos sec. XI e XII, tambem com inscripções cuficas (n.ºs 8 e 9, *Cat.* pag. 105) e outros objectos de metaes não preciosos, com inscripções arabes em differentes caracteres.

E' sabido que os artistas arabes trabalharam admiravelmente em todos os metaes, e que os christãos: principes, fidalgos e prelados alimentaram e protegeram esses artistas ainda muito depois da tomada de Granada (1492). Só em 1609 é que os *Moriscos* foram expulsos de Hespanha, embora uma pragmatica de 1567 prejudicasse o trabalho dos officios, apezar dos

[1] G. de Prangey *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Siclie et en Barbarie*. Paris, 1841 8.º gr. e Atlas in fol. Estampas n.º 5, 13, 21, 22 etc.

Palaeographie arabe par le Chevalier Marcel. Paris 1828 fol. pag. 170 e seg.

protestos dos artifices. Um dos protestantes foi o ourives Francisco Nunes Muley, que via grande perda para o officio na prohibição das *joyas moriscas* [1], que se gastavam muito.

Os artifices christãos que tiveram de aprender muita coisa dos vencidos imitaram frequentes vezes, debaixo da direcção de mestres tão excellentes, o systema de ornamentação *mudejar*, e applicaram-n'o aos productos da arte industrial. D'este modo se explicam as peças trabalhadas em metaes preciosos, que apresentam inscripções arabes fingidas [2], que não formam sentido algum, sendo as lettras aproveitadas apenas como elemento decorativo, e traçadas *ad libitum*.

A nossa inscripção, porém, é legitima, e fórma sentido perfeito. E' a profissão de fé mussulmana. *Não ha Deus senão Deus o unico: não tem socio*, que se encontra a cada passo nas moedas dos khalifas ommiyades do Oriente, do Andalus etc. [3].

O artifice repetiu a inscripção heretica *Não (ha) Deus senão Deus* varias vezes, em volta de uma corôa destinada a ornar muito provavelmente a cabeça da Virgem!

A corôa é de estylo gothico florido do meado do seculo XV e tem sete pontas.

A outra n.º 90 é do fim do mesmo seculo ou primeiros annos do seculo XVI; tem oito pontas formadas por outras tantas folhas, que parecem ser de cardo, estylisadas, sendo as da corôa n.º 86 de carvalho. O cardo significa no symbolismo religioso *tormento* ou *martyrio;* o *carvalho* representa a *fortaleza* [4].

Qualquer d'estes symbolos podia applicar-se tanto á figura de Christo como a um vulto da Virgem.

A existencia da pomba na corôa n.º 90 leva porém a crer que pertenceu á Virgem e as folhas de cardo seriam então como que uma prophecia do futuro martyrio do filho, que a boa nova lhe promette.

Pareceu-nos conveniente chamar a attenção para este objecto unico da Exposição, já que o Catalogo o arrumou com meia linha.

Havia algumas outras corôas, dispersas por varias salas, mas o seu merecimento consistia exclusivamente no trabalho da cravação, e na alta valia das pedras, de que estavam cobertas. Eram peças de *joialheria*, propriamente ditas.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

---

[1] Davillier *L'orfévrerie en Espagne* Paris, 1879 fol. pag. 58.

[2] Davillier (Pl. I; texto p. 59) apresenta um vaso do ourives Johan Barina de Barcelona (fim sec. XV) com uma d'estas inscripções; em França apparecem citadas como *lettres de Damas* ou *lettres sarazines*.

Em um Doc. de 1522 achámos:

«Dous atanores de prata dourados em partes, lavrados pelos bojos de lettras mouriscas com suas coberturas» etc. Pezavam 22-23 marcos cada um.

Em outros documentos nossos do seculo XV e XVI achámos *esmaltes á mourisca; sellas mouriscas, camisas mouriscas;* e até na officina do ourives havia um processo especial de trabalho, chamado *lavrar á mourisca*.

[3] Pereira Leite Netto, *Catalogo das moedas arabes*, existentes no Museu Municipal portuense. Porto, 1882 pag. 5 e seg.

[4] Frey Isidoro Barreira *Tractado das significaçõens das plantas*, flôres e fructos que se referem na Sagrada Escriptura. Lisboa, 1622, 4.ª pag. 348 e 547.

CHRONICA

Damos em seguida uma resenha do regulamento e programma dos cursos da Escola Portuense de Bellas Artes, segundo as reformas n'elle introduzidas ultimamente pelo respectivo conselho:

Para ser admittido á matricula do primeiro anno de desenho historico e de architectura civil, é necessario contar 10 annos de idade, pelo menos, saber ler, escrever e contar, e apresentar attestados de bom comportamento. Quando o alumno não possua diploma de instrucção primaria, será sujeito a um exame perante um jury préviamente nomeado.

Para a admissão ás outras disciplinas cumpre ao alumno:

Do primeiro anno de pintura historica, o curso completo de desenho historico ou as provas equivalentes ao quinto anno de desenho, feitas dentro da escola em doze sessões.

Do primeiro anno de esculptura, approvação do 2.º anno de desenho historico, ou as provas equivalentes feitas dentro da escola no espaço de um mez.

Do terceiro anno de architectura civil, approvação no primeiro anno de desenho historico, ou as provas equivalentes feitas dentro da escola no espaço de duas semanas para cada prova.

Em desenho, pintura e esculptura, os alumnos que nos dous primeiros trimestres obtiverem 30 valores poderão passar aos trabalhos do seguinte anno, sendo comtudo obrigados ao exame final do anno em que estiverem matriculados.

Aos alumnos de esculptura é facultado praticar no marmore ou em outra qualquer materia, trazendo os materiaes.

O curso de desenho historico constará:

1.º anno — Copia dos elementos de figura por estampa, passando depois do contorno de figura inteira, ao desenho de contornos de cabeças, copiados do gesso, com indicação de sombras. O exame final constará de uma figura inteira copiada de estampa e do contorno de uma cabeça, pelo gesso, com indicação de sombras, tendo duas semanas para cada prova.

2.º anno — Os mesmos do primeiro anno, com a differença de que todos os desenhos serão assombrados. Exame final, uma figura inteira copiada de estampa e uma cabeça copiada do gesso, sendo assombrados estes desenhos e tendo duas semanas para cada prova.

3.º anno — Copia de troncos e extremidades pelo gesso e academias desenhadas pelo natural. Exame final, desenho de um tronco sombreado, copiado do gesso e copia de uma academia desenhada, tendo um mez para ambas as provas.

4.º anno — Os mesmos estudos do anno anterior, incluindo a copia de estatuas e desenho pelo modello vivo. Exame final, desenho sombreado de uma estatua copiada do gesso, tendo para esta prova dez dias uteis.

5.º anno — Continuação dos estudos do gesso e do modello vivo. Exame final, uma figura de estudo do modello vivo e outra do antigo, tendo 15 sessões para ambas as provas.

Os alumnos do 3.º, 4.º e 5.º anno, serão obrigados

a fazer estudos anatomicos, copiados ora de estampas, ora de gesso alternadamente com os estudos ordinarios, sendo obrigados a apresentar trimensalmente uma ou mais provas á apreciação da conferencia.

Haverá todos os annos um concurso especial a um primeiro e a um segundo premio (40$000 ou 20$000), ao qual serão admittidos todos os alumnos dos diversos annos do curso de desenho. Este concurso constará de um estudo sombreado pelo antigo feito durante dez sessões. Os concorrentes que não obtiverem premio poderão receber diplomas de menção honrosa em relação com os valores alcançados.

Curso de pintura historica.

1.º anno — Estudos de pintura copiados do gesso, e desenho pelo modello vivo, de figuras de estudo. Exame, pintura de uma cabeça, do gesso, e dezenho de uma figura pelo modello vivo, tendo 15 sessões para estas duas provas.

2.º anno — Continuação dos estudos do gesso, e pintura de cabeças, ora do modello vivo, ora de pinturas. Exame, uma cabeça de tamanho natural, pelo modello vivo, em 10 sessões.

3.º anno — Estudos do modello vivo e pannejamentos do natural, e esboçetos, copia de quadros. Exame, uma figura de estudo pelo modello vivo, que não tenha menos de $0^m,65$ e um esboçeto de composição, copia de algum quadro; a primeira prova será feita em 10 sessões e a segunda em 6.

4.º anno — Continuação do estudo do modello vivo e pannejamentos do natural, devendo apresentar mensalmente exercicios de composição, cujos assumptos lhes serão dados pelo respectivo professor. Exame, uma figura de meio corpo, de tamanho natural, e um esboceto de composição sobre assumpto que lhes será dado pela conferencia, tendo para a execução da primeira prova 15 sessões e para a da segunda 3, sendo-lhes dado o assumpto com antecedencia de tres dias.

5.º anno — Continuação dos estudos do modello vivo e exercicios de composição todos os quinze dias. Exame, a execução, nos ultimos tres mezes, de um quadro de composição sobre assumpto que préviamente tenha sido escolhido em conferencia, e tendo em vista que as figuras do primeiro plano não tenham menos de $0^m,65$.

Cursos de esculptura:

1.º anno — Copia de cabeças e extremidades. Exame, uma copia do gesso em 8 sessões.

2.º anno — Copia de dorsos, braços e pernas. Exame, copia de um dorso em 15 sessões.

3.º anno — Estudos alternados do antigo e do natural em baixo relevo sobre um fundo que tenha $0^m,65$ de alto, e estudos desenhados do antigo. Exame, uma figura de estudo do modelo vivo em baixo relevo sobre um fundo que tenha $0^m,65$, em 12 sessões.

4.º anno — Continuação dos estudos alternados, ora do antigo, ora do modello vivo, em baixo e pleno relevo de $0^m,90$ de alto, mensalmente, esbocetos em baixo e pleno relevo sobre assumptos que lhes serão dados pelo respectivo professor, e estudos de pannejamentos do antigo e do natural. Exame, uma figura de estudo do modelo vivo em pleno relevo de $0^m,90$ de alto, e um esboceto em baixo ou pleno relevo sobre assumpto dado pela conferencia, tendo para execução da primeira prova 30 sessões, e para a da segunda 3 sessões, sendo-lhes dado o assumpto com antecedencia de tres dias.

5.º anno — Copia do modello vivo em baixo ou pleno relevo e pannejamentos do natural, devendo além d'isso apresentar todos os quinze dias esbocetos de composição em baixo ou pleno relevo sobre assumptos que lhes serão dados pelo respectivo professor. Exame, uma estatua de um metro de alto, ou uma composição em baixo relevo n'um fundo que tenha $1^m,30$ por $0^m,90$, e cujo assumpto será escolhido em conferencia. Este exame será executado durante os tres ultimos mezes do anno lectivo.

Curso de architectura civil:

1.º anno — Estudo dos elementos de desenho geometrico e copia dos elementos das ordens gregas e romanas, terminando o anno pela copia de edificios (plantas, alçados e córtes). Exame, um d'estes trabalhos ou as ordens e detalhes, no prazo de um mez

2.º anno — Elementos de projecção ou geometria descriptiva com applicação á theoria das sombras e copia de estampas elementares de architectura ou de edificios com aguadas a tinta da China, ou edificios já existentes. Exame, dous estudos sombreados, sendo um cópia de estampa e outro sobre um contorno dado, em quinze sessões cada um.

3.º anno — Exercicios de composição de pequenos edificios e construcção, dados pelo professor; continuação da copia de edificios em plantas e alçados, e alguns exercicios praticos de levantamento de plantas topographicas e nivelamento. Exame, planta, alçado e córte de um edificio sobre assumpto dado pelo professor, em seis semanas.

4.º anno — Exercicios de composição de dous em dous mezes. Exame, projecto completo de um edificio e os detalhes architectonicos, em dous mezes.

5.º anno — Estudos de dous em dous mezes, dos annos anteriores. Programma para um edificio sobre um assumpto dado pela conferencia em detalhes de construcção, em dous mezes.

Os alumnos obrigados da Academia Polytechnica executarão mensalmente projectos de edificios e construcções, constantes de plantas, alçados e córtes aguarellados, podendo no principio alternar-se com alguma copia de elementos architectonicos. Para exame executarão em dous mezes, planta, alçado e córte, devidamente aguarellados, sobre assumpto dado pela conferencia.

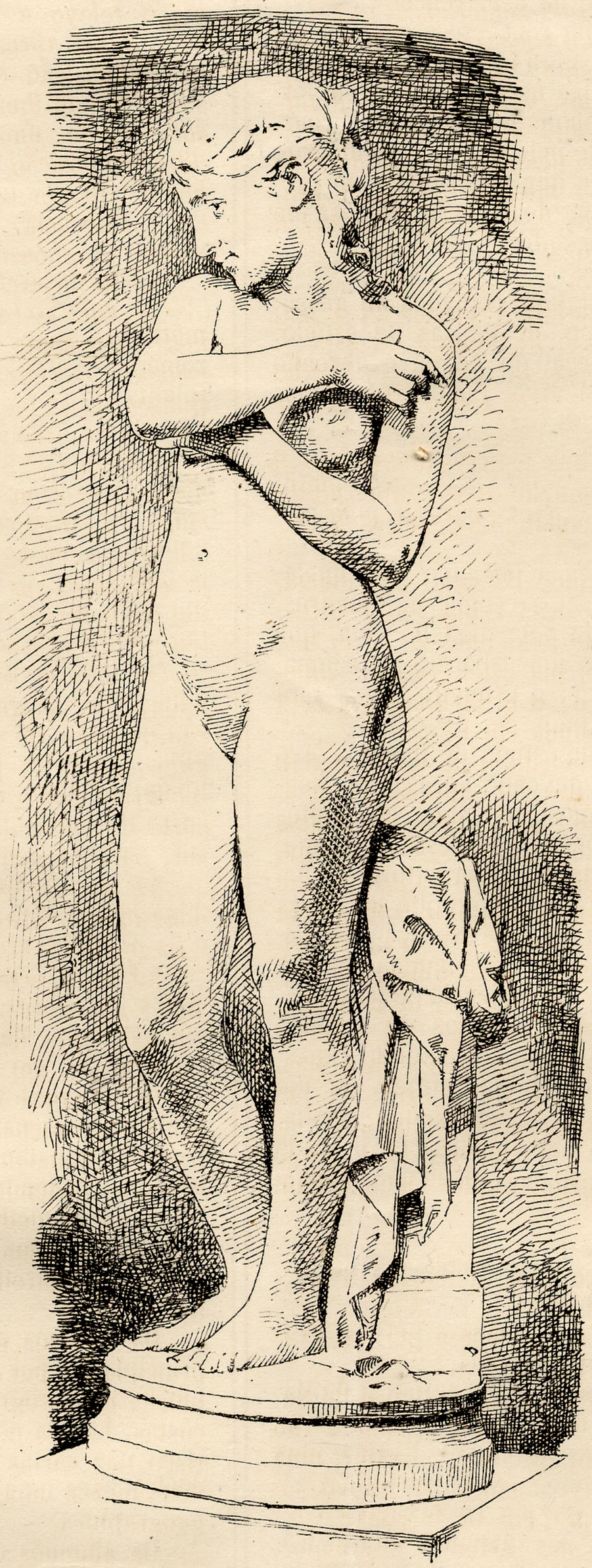
Os alumnos do curso de engenheiros geographos, principiarão por copiar desenhos de plantas geographicas e hydrographicas, e depois reduzir plantas de cóstas, bahias e enseadas ou portos, e exercitar-se no risco das cartas geographicas. Para exame farão em dous mezes uma reducção de carta hydrographica ou geographica.

Os alumnos de perspectiva, depois dos elementos theoricos executarão mensalmente problemas de applicação dos orgãos geraes de perspectiva. Para exame executarão n'um mez dous problemas de perspectiva com as respectivas sombras.

No curso de dezenho historico, as pessoas do sexo feminino que frequentarem a escóla de bellas artes, são obrigadas a todos os estudos e provas exigidas aos alumnos, excepto ao estudo do modello vivo.

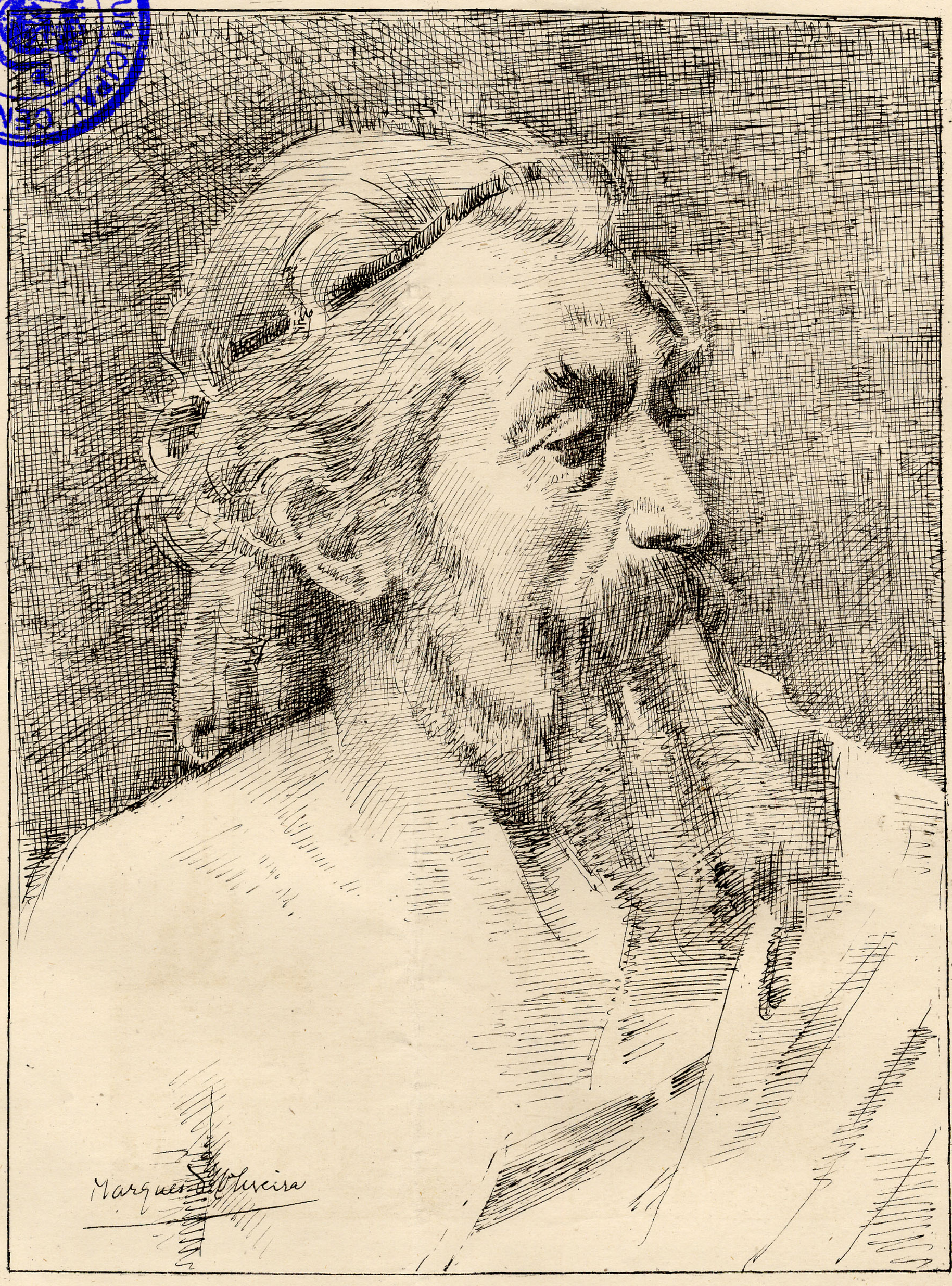
MANOEL M. RODRIGUES.

BIBLIOTECA MUNICIPAL CENTRAL



A Puberdade — Estatua de Simões d'Almeida, desenho de A. Soares dos Reis

BIBLIOTECA MUNICIPAL CENTRAL



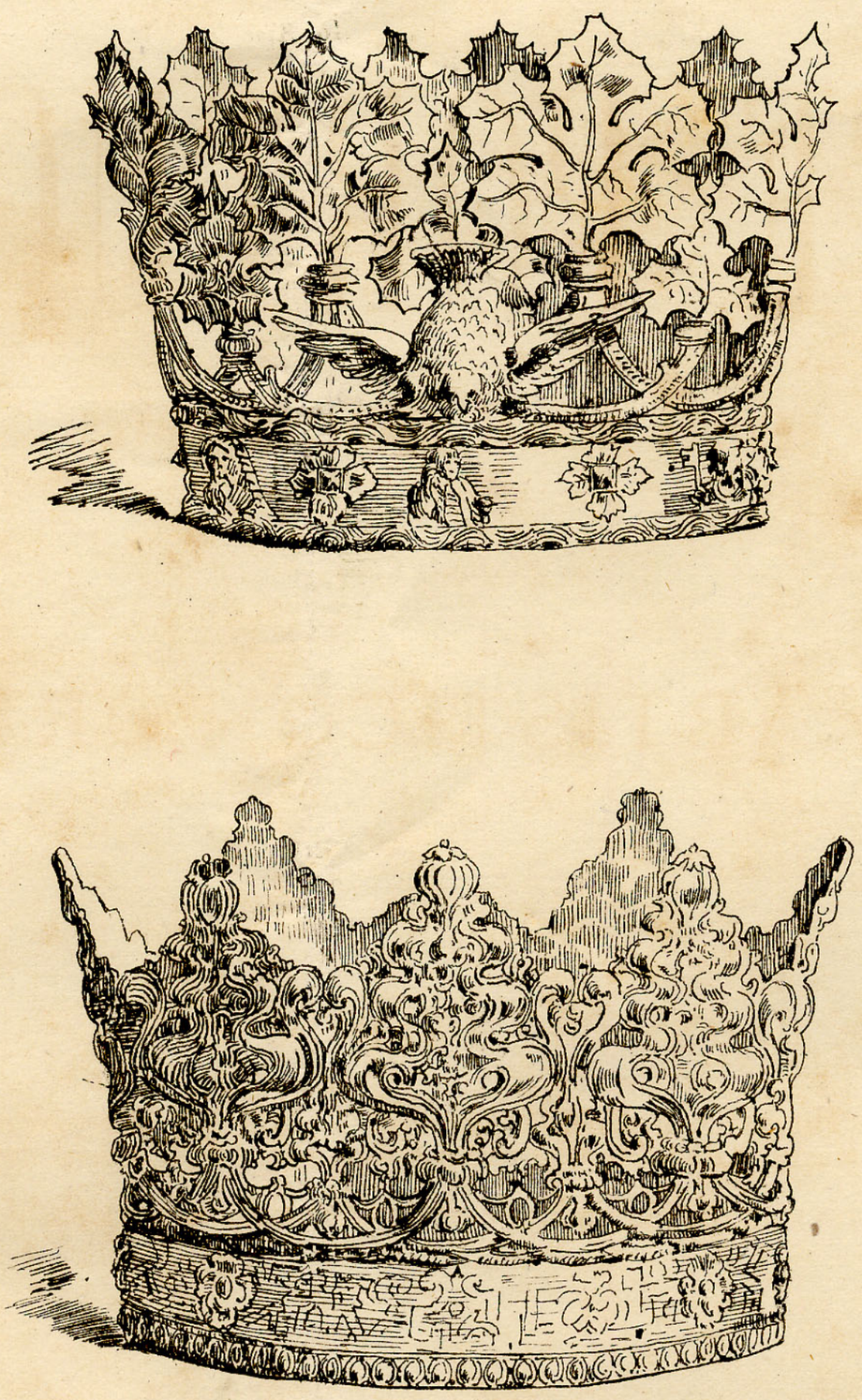
Cabeça d'estudo — Pintura de **Marques d'Oliveira**, croquis do auctor

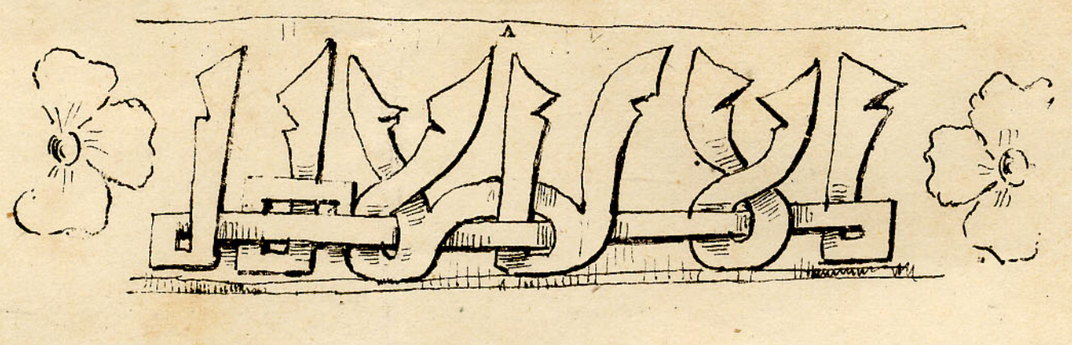
BIBLIOTECA MUNICIPAL CENTRAL



O pateo da eschola de Bellas-Artes de Lisboa — Pintura de Antonio Monteiro Ramalho Junior
desenho de Thomaz Costa

BIBLIOTECA MUNICIPAL CENTRAL





Ourivesaria antiga religiosa — (Exposição d'arte ornamental)



Thomaz Augusto Soller