

O MUSEU DE IMAGENS PATRIMÓNIO ARTÍSTICO NAS ILUSTRAÇÕES E TEXTOS DO ARCHIVO PITTORESCO (1857-1868)

António Manuel Ribeiro

Mestre em História da Arte
aribeiro68@portugalmail.com

RESUMO

Concentrando a análise no *Archivo PittoreSCO* (1857-1868), deparámos com imagens e textos relativos ao património artístico. Como exemplo, estudámos a representação de alfaias religiosas. Nos textos, ilustrados por gravuras em madeira, são refletidas as preocupações com a conservação deste património e propostas para a sua musealização. A leitura destes objetos está, de acordo com uma perspetiva ideológica e cultural do romantismo, associada a uma valorização da idiosincrasia nacional. À semelhança do património edificado, os objetos artísticos são perspetivados como padrões comemorativos de uma história nacional gloriosa, testemunhos de feitos populares que preservam a identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Património Artístico | Ourivesaria | Imprensa Ilustrada | Gravura em Madeira | Romantismo

ABSTRACT

Focusing the analysis on the *Archivo PittoreSCO* (1857-1868), we came across with images and texts related to the artistic heritage. As an example, we studied the representation of religious ornaments. In the texts, illustrated by woodcuts, are reflected the concerns about the conservation of this heritage and proposals for its musealization. The reading of these objects is based on an ideological and cultural perspective of romanticism associated with an appreciation of the national idiosyncrasy. Similar to the built heritage, the artistic objects are regarded as commemorative standards of a glorious national history, testimonies of popular deeds that preserve the national identity.

KEYWORDS

Artistic Heritage | Goldsmithery | Illustrated Press | Woodcut | Romanticism

A IMPRENSA ILUSTRADA HERDEIRA DO ESPÍRITO ILUMINISTA

Os jornais de recreio e instrução possuem uma natureza enciclopédica herdeira da missão civilizadora iluminista. Não constituem publicações destinadas a um público especializado, mas pretendem assegurar uma popularização de saberes científicos, literários, artísticos e úteis, “transmitidos de forma amena”. Quando no ano de 1837 é criado em Lisboa *O Panorama, jornal literário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, a *intelligentsia* liberal está empenhada no plano de democratizar a instrução. Torna-se premente estabelecer uma inter-relação entre liberalismo e necessidade de aculturação popular, como a única forma de sobrevivência de uma sociedade política que queria fundar a sua ordem sobre o conceito constitucional de soberania da nação. É neste âmbito que temos de enquadrar o periodismo científico e literário, ou melhor, o periodismo de divulgação popular. Como afirma José Tengarrinha, os jornais no séc. XIX, são os principais fatores de abertura e dinamização do espaço público, concorrendo para uma divulgação mais dilatada das ideias e dos conhecimentos para além dos círculos restritos da “cultura erudita”. As sociedades instrutivas surgem como um mecanismo paralelo, ou compensatório, em relação ao Estado, visando combater as carências de instrução que se sentiam, num país em que a taxa de analfabetismo em 1878 atingia os 82,4%.

No séc. XIX a intelectualidade romântica já discutia a questão da comunicação visual. São os prolegómenos da “civilização da imagem”. No *Periódico dos Pobres*, um artigo de 1852 considerava “a ilustração como uma linguagem característica dos nossos tempos, um meio de comunicação mais rápido com o cérebro (...) a ciência era destinada a entrar pelos olhos e não pelos ouvidos” [em todas as citações foi atualizada a grafia].

A partir de 1857 o *Archivo Pittoresco* [AP] vai representar uma evolução qualitativa na produção de ilustrações em madeira na imprensa. Este semanário foi publicado quase ininterruptamente, todos os domingos, até 1868, perfazendo onze volumes. Cada número era constituído por oito páginas e apresentava, habitualmente, cinco a oito artigos e três a quatro ilustrações. Os folhetins são graficamente

dispostos em duas colunas e as imagens são inseridas em conjunto com o texto.

Desde a fundação o AP definiu os propósitos de divulgação cultural tendo em vista o fim último da instrução básica e popular, obedecendo ao programa iluminista e civilizador que é a matriz ideológica desta imprensa, facto provado à saciedade pelo carácter enciclopedista da sua temática. O conteúdo informativo foi basicamente constituído por produção literária em língua portuguesa: monografias de autores, novelas e romances históricos variados, episódios da história pátria e de história universal, estudos de língua portuguesa, artigos de divulgação científica de áreas tão diversificadas como geografia, etnografia, economia, agronomia, ciências naturais e astronomia.

A valorização da imagem, através da gravura em madeira a topo, estava bem definida. O prólogo do número de estreia anuncia «uma empresa, por ventura habilitada com os melhores meios que a arte fornece em Portugal, começa hoje a publicação [...] indo pedir à plástica a ilustração das suas páginas, o *Archivo* procura fomentar a nossa gravura em madeira [...] Para o conseguir, há de ir à natureza de Portugal, das suas ilhas, das suas possessões, e do seu irmão o Brasil, copiar os quadros que são dignos de contemplação». E no mesmo editorial também já é referido o interesse pelos monumentos: «a cada monumento perguntará a sua história» (ANÓNIMO 1857: 1-2). Recrear pela escrita e pela gravura valorizando os feitos e os monumentos nacionais, é uma linha programática que continua a ser explicitada nos editoriais seguintes. No prólogo de 1861, António Feliciano de Castilho reforça este objetivo:

«Os artigos de fé que formam o símbolo deste jornal, são: – instruir e recrear pela escrita e pela gravura, dando o maior campo aos feitos e monumentos nacionais; reanimando e influndo o espírito de independência e amor pátrio com a narrativa das nossas glórias passadas, da grandeza dos nossos heróis, dos descobrimentos que tanto nos afamaram no mundo; das ciências e artes que outrora cultivámos, com os exemplos clássicos

da língua que falámos, cuja riqueza, elegância e decoro tanto nos nobilita entre as grandes famílias da raça neolatina; e, finalmente, com o desenho dos monumentos artísticos, das vistas,

das povoações que mais engrandecem um país tão limitado; e também com os retratos dos portugueses notáveis por ciência, letras e artes (CASTILHO 1861: 1-2)».

OBJETOS PRECIOSOS DE OIRO E PRATA NO ARCHIVO PITTORESCO

Os objetos de ourivesaria são o tema principal de 17 gravuras no AP. Uma das ilustrações não está relacionada com a arte portuguesa, «Jóias da coroa de Inglaterra», e outra é um vestígio arqueológico recolhido para o museu de Évora. As restantes quinze imagens pertencem a peças de ourivesaria sacra dos séculos XV a XVI (11 gravuras) e, no caso da ourivesaria civil, a objetos contemporâneos (4 gravuras).

A mais célebre peça da ourivesaria nacional, a custódia de Belém, inaugura a representação deste património artístico. É apresentada como «precioso monumento das passadas glórias». Silva Leal já tinha publicado, em 1841, no *Mosaico*, o artigo “Mais um brado contra os destruidores dos monumentos”, insurgindo-se contra a intenção de reduzir a moeda este «monumento [...] que nos suscita na alma uma série de recordações honrosas cheias de patriotismo e glória». O articulista do AP reflete sobre a sua filiação estilística: «[...] chamado impropriamente gótico, e com maior razão manuelino». É detetada, prematuramente, a feição arquitetónica inspirada no portal sul do Mosteiro: «representa uma das colunas da porta que abre para o meio-dia, na igreja de Nossa Senhora de Belém». A descrição é baseada nos aspetos formais e iconográficos estabelecendo o cotejo com as obras arquitetónicas manuelinas e salientando o exotismo da decoração: «ornando o todo folhagens em que pousam aves e insetos, sendo tudo esmaltado ao antigo: desgarros de uma arquitetura que, liberta e fantástica, não só abrangia e copiava todos os seres naturais, senão que dava formas, donnaires e gentilezas aos produtos de imaginação».

A observação deste «monumento mostra, a todos os respeitos, o grau de aperfeiçoamento em que naqueles tempos de gloriosa recordação, se achavam

as belas-artes entre nós». O merecimento histórico desta peça serve de pretexto para recordar a epopeia dos descobrimentos com o relato sumário da viagem de Vasco da Gama à Índia e a citação de estrofes da epopeia camoniana. O autor anónimo, possivelmente Vilhena Barbosa, explica a origem da peça sustentado em análise documental que cita em nota de rodapé (o testamento de D. Manuel I de Abril de 1517 – “torre do tombo, na casa da coroa, gaveta 16”) e termina com o elogio à ação de D. Fernando II como protetor das artes:

«Esta joia de inestimável preço passou, pela supressão dos conventos, para a casa da moeda, e se guarda atualmente no tesouro da casa real. Para esta se tornou, como em refúgio, ao cabo de quatro séculos; daí veio realçar e presidir à exposição filantrópica, pela bondosa concessão de um príncipe que sabe prezar as artes, e que é digno de ser estimado pelos homens» (BARBOSA 1859: 242).

A gravura mostra o hostiário circular que viria a ser substituído, em restauro de 1929, com a orientação técnica de João Couto, por um cilindro de cristal, diminuindo a altura e suprimindo as pilastras laterais. Intervenção justificada com a pretensão de atribuir um novo equilíbrio à custódia e integrá-la nas «verdadeiras proporções do estilo em que foi realizada», suprimindo as duas colunas de ordem compósita que sustentavam o referido hostiário e que apresentavam uma decoração que remetia para influências renascentistas. O restauro expurgou os elementos estranhos a uma estética gótico-manuelina obedecendo a uma opção metodológica verificada nos restauros arquitetónicos coevos – restituir o objeto artístico à sua primitiva pureza que, neste caso, foi aplicada à “microarquitetura” da ourivesaria. [fig. 1]



Fig. 1 - "A Custódia dos Jerónimos". AP, vol. II, 1859, p. 241 [Nogueira da Silva / Coelho].



Fig. 2 - "Custódia rica da Colégiada de Guimarães". AP, vol. IV, 1861, p. 41 [Nogueira da Silva, segundo um esboço de Legrand / Pedroso].

O tesouro da Colégiada de Guimarães é tema para um conjunto de artigos de Vilhena Barbosa. O teor nacionalista é uma constante: «poucos países possuíam, como este nosso, tantas riquezas acumuladas nos tesouros dos seus templos». Este facto é justificado com as doações à Igreja e com a vinda das colónias de metais preciosos em tão grande quantidade que nem mesmo as «invasões estrangeiras que nos tem despojado de infinitas preciosidades; nem os terremotos, que por tantas vezes nos têm aniquilado e confundido no pó das ruínas, cidades, monumentos, cabedais e primores de arte; nem finalmente, o desbarato que lhe sobreveio na extinção das ordens religiosas» destruíram este património.

Vilhena Barbosa considera a «Custódia rica da Colégiada de Guimarães» como a «mais valiosa e de maior primor artístico». Concluída ampla exposição formal e iconográfica, data o objeto a partir da leitura da inscrição (1534) e lamenta não poder atribuir a autoria, apesar de não duvidar terem sido «mãos de

portugueses que delinearão tão esbelta e engenhosa traça, e que deram vida e graça ao duro metal, esculpindo com tamanha perfeição e excelência de arte tão graciosas figuras, tão formosos feitios, tão esquisitos e variados labores».

Ao analisar a base da custódia, que se apoia em dois grifos e duas esfinges e nos intervalos quatro garras de águia, empolgando quatro bolas, o autor denuncia criticamente a menor «perfeição, nesta parte do desenho original, feito à vista da custódia» pois «ficaram as ditas figuras, na gravura junta, sem representar com exatidão aqueles monstros». Na realidade, a observação da gravura mostra três cavalos alados e não são detetáveis as garras de águia. Assim, o autor do artigo corrige a informação visual, apesar de referir que o desenho foi feito à vista, não reproduz com fidelidade este detalhe. Tratando-se de uma publicação com intuito de divulgação generalista, Vilhena Barbosa não renuncia ao rigor histórico.

No final do artigo envia uma mensagem para o presente, no habitual registo patriótico, sobre as capacidades artísticas dos artesãos portugueses:

«sirva ao menos a estampa que publicamos, e esta sucinta notícia, para mostrar o que fomos, e o que podemos tornar a ser, aos que não creem nos progressos que outrora fizemos nas artes, e que desdenham dos nossos esforços artísticos na atualidade» (BARBOSA 1861: 41-42). [fig.2]

Num outro artigo centra a sua atenção no cálice da Colegiada de Guimarães, datado do reinado de D. Manuel I,

«esta época afortunada da nossa história não se contentou de deixar comemorada a sua glória e grandeza nos descobrimentos e conquistas que assombraram o mundo; ainda nos legou, em variados padrões, documentos autênticos do lustre que adquiriu na cultura das letras e das artes».

O autor valoriza a vertente histórica e documental em detrimento da estética. Seguidamente procede a uma análise detalhada, indicando o tipo de metal, as dimensões e a iconografia do cálice (BARBOSA 1861: 4-5).

Do tesouro da Sé de Évora vão ser selecionadas um conjunto de alfaia religiosas para serem estudadas e divulgadas em imagens aos leitores do AP. No ano de 1868 são publicadas em gravura quatro peças de ourivesaria deste tesouro.

A Custódia de prata doirada pertencente à Sé de Évora é descrita nas suas feições artísticas para determinar a época a que pertence, voltando a referir a equivalência estética com as obras de arquitetura, nomeadamente com o mosteiro da Batalha. Recorrendo ao método comparativo com outras alfaia do culto religioso vai concluir que a ourivesaria sacra fabricada em Portugal durante a primeira metade do séc. XV apresenta o «mesmo estilo gótico puro que se observa no templo da Batalha. Por conseguinte, distinguem-se por uma perfeita harmonia entre todas as suas partes» (BARBOSA 1868: 161-163).

O cálice da Sé de Évora, «formosa peça [...] na invenção e na delicadeza do labor» e, comparativamente às restantes, é «a que mais se avanta em perfeição artística». Apesar dos seus ornamentos

serem estilo renascença e no final do artigo considerar esta estética inferior em gosto ao estilo gótico. Na análise da evolução dos estilos artísticos Vilhena Barbosa verifica uma desconformidade entre a arquitetura e a ourivesaria na passagem do gótico para o renascimento.

«A transição da arquitetura gótica para a da renascença operou-se [...] nos princípios do reinado del-rei D. João III. Desde então foi proscrito o estilo gótico, e não só deixou de ser empregado em as novas edificações que se empreenderam, mas até foi abandonado, com grave sacrifício da arte e escândalo do bom gosto, nos próprios monumentos em construção segundo o dito estilo [...]. Mas não aconteceu o mesmo com respeito à ourivesaria. Apesar do desprezo a que os arquitetos votaram o velho estilo, e da aceitação, e até entusiasmo, com que o novo foi recebido e geralmente seguido, continuaram os ourives ainda por longos anos a empregar o estilo gótico na fabricação dos vasos sagrados. Conhecemos alguns feitos assim no último quartel do séc. XVI e no princípio do séc. XVII. Porém o cálice da Sé de Évora foi fabricado conforme o estilo da renascença».

A única patena reproduzida em imagem é a da Sé de Évora que pertence a este cálice do tesouro eborense (BARBOSA 1868: 340-341).

O báculo dos arcebispos de Évora, acompanhado de outras peças do tesouro dessa sé, foi exibido na Exposição de Paris de 1867, «onde figuraram com muita distinção na secção de história do trabalho». Na análise desta peça, Vilhena Barbosa vai redigir dilatado artigo que abre com uma reflexão sobre a Reconquista e a fundação do reino para justificar a influência da arte muçulmana na cultura artística autóctone. Da influência árabe também infere o atraso que se verificou na área da estatuária, devido aos interditos religiosos na representação das figuras, mas considera que se verificou o contrário na escultura em metal. A partir deste ponto reflete sobre a prodigalidade de objetos de ourivesaria medieval: «grande número de igrejas encerra em seus tesouros vasos sagrados, relicários e outras alfaia de ouro, prata e bronze, belos na forma, e excelentemente cinzelados segundo os estilos gótico e do renascimento». Refere os tesouros dos mosteiros de Alcobaça e Santa Cruz (com as ofertas da rainha D. Dulce durante o reinado

de D. Sancho I), «as sés do reino, principalmente as de Lisboa, Évora, Braga e Coimbra; a capela real dos nossos soberanos, a Colegiada de Nossa Senhora de Oliveira de Guimarães, a misericórdia do Porto».

É elogiada a ação de Sousa Holstein, recolhendo estas peças na Academia Real das Belas-Artes criando o embrião de um museu nacional arqueológico e artístico:

«Guarda-se uma boa cópia de tais objetos, que pertenceram aos extintos conventos, na Academia Real das Belas-Artes de Lisboa, para onde conseguiram levá-los a diligência, zelo e amor da arte do sr. Marquês de Sousa Holstein, com o patriótico intento de formar um museu nacional arqueológico e artístico».

Menciona alguns objetos mais significativos como a baixela de prata dourada dos séculos XV e XVI pertencente à casa real ou peças da Colegiada de Guimarães (custódias, cálices, cruzes processionais) e a custódia de Belém. Mas a arte da ourivesaria continuou a florescer como prova a baixela de prata desenhada por Domingos Sequeira e oferecida pelo príncipe regente D. João ao duque de Wellington «[...] prova irrecusável do estado florescente em que se achava a escultura em metal nesta cidade nos princípios do presente século».

Principia o exame do báculo definindo os materiais que o constituem, o estilo e as dimensões. A datação não oferece dúvidas a Vilhena Barbosa, que utiliza um método comparativo com outras peças e com a arquitetura:

«para saber-se a época em que foi feito este báculo não é necessário recorrer a penosas investigações. Basta vê-lo [...] para se reconhecer que é obra do séc. XVI. O observador menos experiente, iludido pelo estilo gótico-florido, que nele domina, julgá-lo-á produção do princípio desse século. Porém quem contemplar com reflexão e estudo os grossos e pesados pilares que sustentam os arcos dos dois baldaquinos, convencer-se-á de que não foram cinzelados ao mesmo tempo que eram esculpidas as delgadas e esbeltas colunas do claustro do mosteiro de Belém. [...] a escultura não apresenta aquela variedade e delicadeza de labores que são o distintivo da ourivesaria portuguesa nos reinados de D. João II e D. Manuel. Se o compararmos com a custódia

de Belém, cremos poder tirar a conclusão que a obra mimosa de Gil Vicente representa o apogeu do esplendor a que chegou em o nosso país a escultura em metal; e que o rico báculo da sé de Évora (...) revela o princípio da decadência deste ramo da arte. Portanto, se estas considerações têm o peso que lhes ligámos, devem ser suficientes para se determinar o reinado de D. João III como a época em que foi fabricado».

Neste passo, determina uma relação entre a decadência da instituição monárquica no reinado de D. João III e a sua influência na produção artística e cultural da época, apontando a estética renascença como um momento de abatimento das belas-artes:

«a decadência de monarquia [...] tinha já estendido a sua influência sinistra, mais ou menos, sobre todos os ramos das belas-artes. A arquitetura foi o primeiro desses ramos, e o que mais se ressentiu daquela maléfica ação, pelo motivo de coincidir com a decadência do país a grande revolução que se operou na mesma arquitetura. Por essa razão, enquanto o estilo do renascimento tinha erigido e continuava a erigir, sobretudo na Europa central, tão esbeltos e formosos monumentos, introduzido em Portugal apareceu desfigurado, produzindo entre nós, com raras exceções, edifícios acanhados, sem elegância nas formas, sem graça nem beleza na ornamentação. A arquitetura do renascimento proscreeu, desde a sua introdução neste país, o estilo gótico, que tendo acompanhado em seu desenvolvimento o progresso das grandezas e glórias de Portugal, assistira ao aperfeiçoamento e esplendor dos outros ramos da arte. Porém, a ourivesaria apesar de ferida do mal comum a suas irmãs, subtraiu-se, felizmente, àquela proscricção durante todo o séc. XVI. Assim conservou por mais tempo a graça do desenho e a gentileza das formas. Assim se explica como o báculo da sé de Évora foi fabricado segundo o estilo gótico, em tempo que a arquitetura do renascimento dominava em todo o reino com império absoluto» (BARBOSA 1868: 51-54). [fig. 3]

O porta-paz do Convento do Espinheiro é apresentado visualmente, catalogado e identificada a sua suposta proveniência. O inventário da casa da moeda regista a entrada desta peça em 1836, vindo de um convento do Alentejo, «parece-nos que [...] pertenceria ao convento de Nossa Senhora da Graça, de Vila Viçosa».

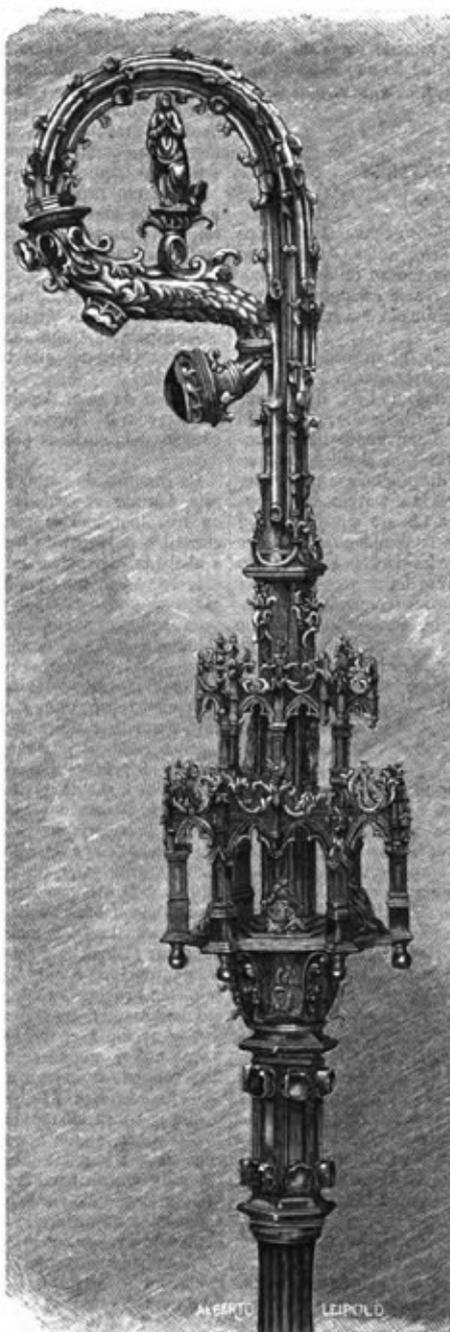


Fig.3 · “Baculo dos arcebispos de Evora”. AP, vol. XI, 1868, p. 53 [Alberto / Leipold].

O autor defende esta proveniência apesar da análise iconográfica o poder conduzir na pista correta:

«Procurámos descobrir qual será a invocação da Virgem [...] ora aparece num espinheiro, ora num zambujeiro, ora num sobreiro, ora numa lapa, ora num rosal, ora num rochedo, ora na praia sobre as águas, e daí se deriva frequentemente a sua invocação, acontecendo que é representada sobre a árvore ou arbusto em que primeiro se revelou. No porta-paz, de que nos ocupamos, está a Virgem sobre uma árvore, mas não sabemos decifrar qual seja».

O autor mostra um profundo conhecimento do espólio de objetos de ourivesaria depositados na casa da moeda, mas uma cultura artística inferior à de Vilhena Barbosa. Descreve iconograficamente a alfaia religiosa num registo superficial de identificação das figuras. Encontramos preocupação com o seu estado de conservação e o conhecimento de técnicas de restauro dos metais. Informa que a peça se encontra já oxidada pelo tempo, «mas é fácil restituir ao metal a sua primitiva cor». Para aferir a datação, que situa na primeira metade do séc. XVI, utiliza um método comparativo com outras obras de ourivesaria conhecidas: «distancia-se algum tanto do estilo da célebre custódia de Belém, e já se aproxima mais do da custódia rica de Guimarães», que está datada de 1534. A questão estilística é sopesada, identificando neste porta-paz o estilo manuelino, elaborando uma ideia interessante sobre a gramática da iconografia, reparando na alternância de temas do Antigo e do Novo Testamentos com símbolos mitológicos e apresenta exemplos de outras peças deste período com as mesmas características:

«o artífice que a esculpiu ainda se não inclinava para a restauração clássica. Era sectário do estilo manuelino, pois que conservou as formas esbeltas, e os arrendados graciosos que o caracterizam. As figuras do antigo testamento confundidas com as do novo, são também um característico deste estilo. Os artífices não só mesclavam por tal forma os assuntos dos dois Testamentos, mas até com estes alternavam os mitológicos. Isto é bem visível na admirável cruz de altar, que foi dos Jerónimos, na qual se acha um baixo-relevo apresentando Judas depois de receber os trinta dinheiros, e o Senhor com a cruz às costas, ao lado de outro em que figura o rapto de Europa».

Posteriormente, Joaquim de Vasconcelos caracterizará de forma semelhante a ornamentação da ourivesaria manuelina. Permanecendo fiel a um método comparativo considera esta obra um trabalho português: «pois que a arte da escultura em metal [...] estava então muito adiantada em Portugal, do que é prova a custódia de Belém».

A ideia de fundar um museu para albergar estes objetos, já defendida por Vilhena Barbosa, volta a ser referida por Ribeiro Guimarães: «Decerto será esta uma das peças mais curiosas do museu que se há-de fundar com todos esses objetos arrecadados na casa da moeda [...] teremos de voltar a este assunto e para então reservaremos várias considerações sobre o museu de antiguidades que se pretende organizar, mas que, a nosso ver, tarde será» (GUIMARÃES 1864: 169-170). [fig.4]

Outro osculatório que se guarda na casa da moeda foi uma das peças selecionadas nesse espólio para ser reproduzida em gravura. Trata-se de uma peça de prata doirada, datada de 1534 e proveniente de Évora. Estas informações constam do inventário da casa da moeda, mas não está registado o convento a que pertenceu nem o fundamento para a datação. O autor informa que

«do distrito de Évora se arrecadaram na casa da moeda três osculatórios. Um da casa dos cónegos seculares de S. João Evangelista, outro do mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro, da ordem de São Jerónimo, e o terceiro do convento de Santo Agostinho de Vila Viçosa [...]. Decerto este porta-paz veio de algum desses conventos».

Uma análise das características formais e a filiação estilística da peça confirma ser dessa época: «[...] por esse tempo foi feito, como é evidente pelo seu estilo e forma. As colunas áticas da ordem toscana, com o entablamento jónico, os bustos em medalhões, o caprichoso dos ornatos, e o estilo do baixo-relevo, mostram claramente que pertence ao meado do séc. XVI» (ANÓNIMO 1864: 97-98).



Fig.4 . "Osculatorio ou porta-paz do século XVI, que se guarda na casa da Moeda". AP, vol. VII, 1864, p. 169. [Nogueira da Silva / Alberto].

NOTAS FINAIS

É possível estabelecer uma relação entre os objetivos definidos pelos redatores do *AP* e a divulgação do património arquitetónico e artístico: a multiplicação visual dos monumentos e objetos artísticos nas suas páginas pretendia ilustrar textos que apresentam diferentes níveis de cientificidade e apoiam o leitor no conhecimento desse património, apesar de também condicionarem a sua leitura de acordo com uma perspetiva ideológica e cultural definida no contexto do romantismo português.

Podemos comprovar a valorização da arte gótica e manuelina, sempre associada pela *intelligentsia* romântica à idiosincrasia nacional e, de uma forma geral, procedendo a uma hierarquização das formas artísticas, a crítica aos estilos renascentista e pós-renascentista, identificados com a influência

estrangeira e o triunfo das monarquias absolutas e da inquisição.

Os objetos artísticos, à semelhança do património edificado, são perspetivados como padrões comemorativos de uma história nacional gloriosa, testemunhos de feitos populares que preservam a identidade nacional. É este o discurso predominante nos textos do *AP*, onde se observa o comprometimento do intelectual com uma missão patriótica, na esteira da teorização herculaniana, de divulgação e proteção do património. O que não é contraditório, mas paralelo, com o desenvolvimento da historiografia artística, muito enformada por uma epistemologia positivista que pretende responder a problemas como a autoria, datação, encomendantes, dimensões dos objetos e fixar uma terminologia científica na língua portuguesa.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo – “Introdução”. *Archivo Pittoresco*, Vol. I (1857), 1-2.

____ – “[Osculatorio ou porta-paz que se guarda na casa da moeda]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. VII, (1864), 97-98.

Anónimo [BARBOSA, Vilhena] – “A Custodia de Belem”. *Archivo Pittoresco*, Vol. II (1859), 242.

BARBOSA, Vilhena – “[Custodia rica da Collegiada de Guimarães]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. IV (1861), 41-42.

____ – “O Thesouro da Real Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães”. *Archivo Pittoresco*, Vol. IV (1861) 4-5.

____ – “Esculptura em metal. Baculo da Sé de Evora”. *Archivo Pittoresco*, Vol. XI (1868), 51-54.

____ – “[Custodia de prata doirada pertencente à sé de Evora]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. XI (1868), 161-163.

____ – “Calix da Sé de Evora”. *Archivo Pittoresco*, Vol. XI (1868), 340-341.

CASTILHO, António Feliciano – “Prologo”. *Archivo Pittoresco*, Vol. IV (1861), 1-2.

GUIMARÃES, J. Ribeiro – “[Osculatorio ou porta-paz do século XVI, que se guarda na casa da Moeda]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. VII (1864), 169-170.