

REVISTA

M

Numismática e Medalhística

N.º 0 · 2017

 MUSEU
CASA DA
MOEDA

CASA DA MOEDA

FICHA TÉCNICA

Revista M

Número 0 · 2017

Âmbito e objetivos

A *Revista M* é a revista digital do Museu Casa da Moeda. De periodicidade anual, nela se publicam textos que representam contributos relevantes para os estudos de Numismática, Medalhística e outras ciências afins. Admitem-se textos para publicação nas línguas portuguesa e inglesa e acolhem-se propostas para números monográficos dedicados a temáticas específicas.

Diretor

Mário de Gouveia (INCM/MCM)

Conselho Editorial

Alberto Canto García (UAM, Madrid)

Maria João Gaiato (INCM, Lisboa)

Maria Rosa Figueiredo (FCG, Lisboa)

Mário Barroca (FLUP, Porto)

Rita Martins de Sousa (ISEG, Lisboa)

Rui Centeno (FLUP, Porto)

Ruth Pliego Vázquez (IEA, Paris)

Coordenador Científico do Número

Mário de Gouveia (INCM/MCM)

Propriedade

Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda

Avenida António José de Almeida

Edifício Casa da Moeda

1000-042 Lisboa (Portugal)

museucasadamocda@incm.pt

www.museucasadamocda.pt

Design

Vivóeusébio

Paginação

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Copyright © 2017 Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda.

ÍNDICE

EDITORIAL
02

NOTA DE
APRESENTAÇÃO
04

CONVITE À
APRESENTAÇÃO
DE ARTIGOS
112

..... ARTIGOS

**As duas faces
da *Moeda* em
revistas digitais:
conhecimento e lazer**
ISABEL MANSO RIBEIRO

06

**As moedas da
Antiguidade
enquanto
microrrepresentações
de diferentes modelos
artísticos: da Grécia
Clássica à formação
dos modelos
bizantinos**
MÁRIO BRUNO PASTOR

25

**Algumas observações
sobre a circulação da
moeda na Lusitânia
do século III**
JOSÉ RUIVO

50

**Notas sobre um
tesouro monetário
da época islâmica
encontrado em
Silves (INCM/MCM
22990-23079)**
MÁRIO DE GOUVEIA

63

**Moedas da primeira
dinastia provenientes
do Castelo dos
Mouros (Sintra):
notícia preliminar
das escavações
arqueológicas de
2009-2011**
MÁRIO DE GOUVEIA,
MARIA JOÃO DE SOUSA

73

**O retrato e as
representações
ornamentais
nas armas reais
portuguesas em
amoedações de ouro
cunhadas entre
1722 e 1878**
MÁRIO BRUNO PASTOR

80

EDITORIAL

Revista M: Money, Medal, Mint, Museum, Modernity

É com muito gosto que vemos nascer em 2017 a *Revista M*, um projeto editorial do Museu Casa da Moeda publicado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Este projeto representa um importante desafio para o futuro, numa época em que as novas tecnologias se afirmam como meios privilegiados para a criação e a divulgação de ciência.

A *Revista M* é uma revista digital, de acesso aberto e periodicidade anual, que nasce com um conceito novo. Digital porque procura responder às exigências de um público interessado em aceder à investigação de topo através da rede global. Novo porque se apresenta como a única publicação periódica no país, dedicada à Numismática e à Medalhística, a incorporar toda a gama de potencialidades do mundo em rede.

Num tempo em que a *internet* é um dos mais rápidos motores da criação de novas formas de interação humana, a *Revista M* nasce com o propósito de se transformar numa plataforma de diálogo científico, regulada por elevados padrões de exigência e capaz de levar a todos o que de melhor se faz naqueles domínios. Os autores que com ela colaboram e os artigos que nela se publicam convergem para a constatação de um facto que é, para nós, inquestionável: a ciência só se faz com base na interseção permanente entre passado, presente e futuro.

A *Revista M* publica textos que promovam novas abordagens ao estudo da moeda e da medalha numa perspetiva interdisciplinar. Os textos podem apresentar-se sob a forma de artigos, resenhas e notícias, sendo, em qualquer caso, reveladores da importância que subjaz à liberdade de expressão e à pluralidade de opinião.

Com a publicação deste número, estamos convictos de que a *Revista M* se afirmará no panorama editorial como uma revista de referência. Convidamos, por isso, os interessados a enviar-nos as suas colaborações, na expectativa de que a *Revista M* se transforme também num

espaço de comunicação com o público. O contributo de todos aqueles que são capazes de pensar a ciência é indispensável para que este projeto cresça ao longo dos anos que se seguem.

..... O Diretor do Museu Casa da Moeda
Duarte Azinheira

O Diretor da *Revista M*
Mário de Gouveia

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O presente número da *Revista M* é constituído por um total de seis artigos escritos por cinco investigadores portugueses, representando diversos caminhos possíveis no estudo da Numismática como ciência de foro próprio. Assinados por Isabel Ribeiro, Mário Bruno Pastor, José Ruivo, Mário de Gouveia e Maria João de Sousa, estes artigos têm em comum o facto de partirem da consideração da moeda como objeto que pode ser estudado nas suas várias componentes, permitindo até enquadramentos científicos e metodológicos mais amplos, como os relativos à função social da cultura e à articulação entre as noções de património e memória.

Os artigos publicados resultam de investigações originais, que foram desenvolvidas no âmbito de trabalhos sistemáticos conducentes à realização de teses de doutoramento e dissertações de mestrado, de estudos sobre problemáticas historiográficas e museográficas e de relatórios de escavações arqueológicas levadas a cabo em sítios de interesse patrimonial. Estes artigos resultam da aplicação de métodos empíricos concretos e devem entender-se também como pontos de partida para futuras reflexões teóricas sobre os temas explanados.

A proposta de abordagem que cada artigo preconiza é de carácter monográfico, estando todos eles organizados, ao longo das páginas da revista, numa sequência cronológica que se inicia com o estudo da moeda antiga e termina com o estudo da moeda contemporânea. Neles se abordam temas muito variados, que abrangem, por um lado, a função desempenhada pela comunicação digital na sociedade mediatizada, e, por outro, alguns problemas tipológicos e metrológicos suscitados pelo estudo de moedas e tesouros monetários.

Isabel Ribeiro propõe uma série de reflexões sobre a importância das revistas digitais como meio privilegiado para a fruição do conhecimento e o lazer. Mário Bruno Pastor visita o universo das moedas gregas, romanas e bizantinas através da observação dos modelos iconográficos e suas leituras simbólicas. José Ruivo equaciona a proble-

mática da crise por que o Império Romano terá passado no século III através da análise das moedas e tesouros encontrados na Lusitânia. Mário de Gouveia propõe algumas notas acerca de um tesouro formado por moedas islâmicas e escondido em Silves por ocasião da conquista da cidade no século XII. Mário de Gouveia e Maria João de Sousa dão notícia das moedas encontradas em escavações arqueológicas na necrópole do adro da igreja de São Pedro de Canaferrim, junto ao Castelo dos Mouros, em Sintra, datáveis da primeira dinastia. Num segundo artigo, Mário Bruno Pastor tece considerações sobre o retrato e as armas reais a partir da análise de moedas de ouro portuguesas dos séculos XVIII e XIX.

..... O Coordenador Científico do Número
Mário de Gouveia

ISABEL MANSO RIBEIRO

Instituto de Educação da Universidade de Lisboa
ribeiro3@campus.ul.pt

As duas faces da *Moeda* em revistas digitais: conhecimento e lazer

REVISTA M · Nº 0 · 2017 · 06 · 24

RESUMO

A informação divulgada neste artigo e alicerçada num âmbito predominantemente teórico beneficiou de uma investigação mais ampla, na qual se efetuou, paralelamente à revisão da literatura, todo um trabalho no campo empírico realizado junto da população do setor bancário português. No estudo em referência foi analisada a comunicação digital e o contributo que as revistas digitais representam no acesso ao conhecimento. As evidências encontradas e fundamentadas numa diversificada bibliografia sobre literacia digital, práticas de leitura digital, hábitos e motivação da leitura no ecrã, dispositivos móveis e seus aplicativos, inclusão digital, permitiram clarificar e encontrar resposta às questões que serviram de guia à reflexão aqui retratada. Ao longo destas páginas far-se-á uma introdução à comunicação digital insistindo-se na importância das competências em literacia digital, suporte principal para que a pesquisa, a análise e a divulgação de conteúdo, se façam de uma forma consciente e de acordo com os princípios de cidadania. As revistas digitais pelas suas características e potencialidades podem estabelecer uma acentuada participação na mediação entre o conhecimento e os indivíduos da sociedade dos ecrãs, sendo, também, um incentivo à leitura em ambiente digital.

PALAVRAS CHAVE: revistas digitais; comunicação digital; leitura digital.

ABSTRACT

The information spread in this article, based on a predominantly theoretical framework, has taken advantage from a broader research, in which, in parallel with the literature review, all the work in the empirical field was carried out among the population of the Portuguese banking sector. In the study mentioned, it was analyzed not only the digital communication but also the role that the digital magazines play on the access to knowledge. The evidences found and based on diversified bibliographic data about digital literacy, digital reading practices, reading habits and motivation for reading on the screen, mobile devices and their applications, and digital inclusion, allowed clarifying and finding answers to the questions that guided the reflection presented here. Throughout these pages, it will be made an introduction to digital communication, giving special importance to digital literacy skills, which is a main support so that the research, analysis and dissemination of subjects can be done in a conscious way and in accordance with the principles of citizenship. Digital magazines due to their characteristics and potentiality can establish an important engagement between the knowledge and the individuals of the screen society; they also provide a stimulus to reading in a digital environment.

KEYWORDS: digital magazines; digital communication; digital reading.

Introdução

Na sociedade do conhecimento e da informação tornou-se um lugar-comum afirmar que a comunicação ultrapassa o espaço físico estabelecendo e ganhando cada vez mais expressão no espaço virtual¹. É comum a declaração de que com a Web acedemos a conteúdos muito rapidamente assim como a constatação de que as dinâmicas relacionais que se estabelecem em torno dos Media sociais e a proliferação de tecnologias móveis e suas aplicações têm potenciado o acesso ao saber de uma forma exponencial e diversificada². Questionamo-nos, deste modo, sobre qual a orientação da comunicação digital? E a enunciação da resposta favorece, à semelhança da *serendipity* investigada por Kop³, uma proliferação de outras inquietações. Algumas com um enquadramento abrangente e a implicar um pensamento profundo mas célere, citando exemplos: que competências em literacia digital se devem deter para permanecer em pleno no espaço comunicativo digital? Como promover junto da população essas competências digitais? Que cidadania se deseja na cibercultura? Como gerir a qualidade e a quantidade dos recursos de acesso aberto? Outras, com um enquadramento mais específico: qual o papel das revistas digitais no atual contexto digital? Existe espaço para mais revistas digitais num domínio já por si tão repleto de informação? Este

paradigma de questões torna-se especificamente pertinente na medida em que, de forma instantânea e ilimitada, são inseridos na Web, em permanência, dados que permitem a transmissão da comunicação, mas que, nem sempre, traduzem a propriedade e a ética exigidas à divulgação de um conhecimento consciente e de acordo com os princípios da liberdade de expressão.

É com base neste panorama que se redige a presente reflexão sobre a comunicação digital e mais particularmente sobre as revistas digitais, encarando-as como uma feliz Moeda de duas faces, em que uma traduz o conhecimento e a outra o divertimento. Pela sua versatilidade as revistas digitais são publicações que se posicionam, privilegiadamente, como um elemento de intercessão na gestão e organização de conteúdos.

Pelo descrito reafirma-se que a quantidade de informação disponível em acesso aberto, e em diversos casos sem revisão de conteúdo⁴, implica a emergência de novos mediadores na comunicação de conhecimentos. Arrisca-se a audácia de, pelas suas propriedades, se situar as revistas digitais como um excelente interveniente nesta intermediação. Exemplos de revistas votadas a este papel de curadoria são bem visíveis nas pesquisas *online*, pesquisas que passarão a incluir a recente *Revista M*. Com a sua inauguração no espaço digital a *Revista M*, tenciona oferecer aos leitores, tal

-
1. CASTELLS 2005; GRISWOLD 2013.
 2. KOP 2012; NEWMAN & LEVY 2013.
 3. KOP 2012.
 4. BOYD 2010.

como se pode ler na nota de divulgação, temas como a Numismática, a Medalhística, a Arqueologia, a História, a História da Arte e outras ciências afins, posicionando-se, desta forma, na sociedade do conhecimento digital.

A estrutura deste artigo está organizada em quatro tópicos. No primeiro tecem-se algumas considerações teóricas sobre a comunicação digital com relevo para a importância da detenção de competências em literacia digital. O segundo assunto debruça-se sobre a leitura digital como processo intrínseco à comunicação e aquisição de saber no espaço digital. No terceiro tema apresenta-se o conceito de revista digital, enumeram-se características deste Media assim como algumas potencialidades. No último tópico faz-se uma sugestão da narrativa a ser utilizada nas revistas digitais e, por fim, redigem-se as considerações finais.

1. Comunicação Digital

Os ambientes digitais com a integração de múltiplos Medias num único dispositivo estão a alterar a forma como comunicamos e nos relacionamos. A Web abriu aos cidadãos a possibilidade de terem um papel ativo na comunicação⁵. De divulgarem e partilharem conhecimento a qualquer hora e em qualquer lugar. De adquirirem informação e participarem em comunidades virtuais⁶. De fazerem um uso consciente dos recursos que en-

contram ao seu dispor, o que pressupõe um entendimento acerca das tendências da comunicação digital adequadas a uma determinada conjuntura⁷. Contudo, para que a comunicação seja produtiva é necessário um raciocínio cuidadoso materializado em recursos ajustados às necessidades do leitor digital, o que implica saber: quais as práticas de leitura digital? Inerente a esta pergunta deparamo-nos com outra: em que tipo de leitores digitais nos estamos a tornar? E ainda, quem são os leitores de revistas especializadas?

As respostas a estas questões passam inevitavelmente por uma observação à literacia digital da população e pela implementação das competências identificadas nessa pesquisa. Se analisarmos o estudo de Lee, Lau, Carbo & Gendina sobre a literacia digital e a sociedade do conhecimento certificamos que:

The 21st century is an era of change. The globe is under the influence of three major world trends: the revolutionary development of information and communication technologies, the transition to a knowledge society and the new learning mode of the Net Generation. These trends have generated a shift in the educational paradigm, giving rise to the need to cultivate new competencies for citizens in knowledge societies.⁸

Os autores deste relatório assinalam que as tecnologias digitais irão acentuar a

5. PERRIN 2015.

6. DUGGAN 2015.

7. SCOLARI 2012.

8. LEE, LAU, CARBO & GENDINA 2013: 4.

Web semântica, *Big Data*, computação em nuvem, dispositivos móveis e aplicativos, a Internet das coisas, inteligência artificial e vários *gadgets*, ou seja, tecnologias da comunicação e da informação baseadas na sociedade e para a sociedade. Este cenário digital já está acessível mas implica uma apropriação de competências essenciais para um outro modelo de sociedade. Os indivíduos devem estar aptos a construir novos conhecimentos e lógicas de comunicação num novo contexto social. Competências em pesquisar, analisar, avaliar, resumir, interpretar e comunicar a informação. Construir novos conhecimentos e lógicas de comunicação em outros panoramas.

Avaliar esta realidade é fundamental na medida em que a comunicação que se produz através dos ecrãs⁹ implica que os sujeitos participantes detenham novas aptidões. Estas capacidades têm sido amplamente debatidas pelos organismos institucionais, entre os quais se destaca a Comissão Europeia. Atualmente, assume-se uma estabilização em torno dos seus princípios base. Princípios estes declarados na proposta do quadro de referência das competências digitais de Vuorikari, Punie, Carretero Gomez & Van den Brande¹⁰, da DigComp. Segundo este referencial, as competências digitais estão distribuídas em cinco áreas: (i) Informação, que implica; localizar, identificar, analisar, guardar e organizar informação obtida ou disponível nos meios digitais, bem como reconhecer e

saber julgar a relevância e o propósito da informação disponível; (ii) Comunicação, que envolve; interagir com outras pessoas ou instituições através das tecnologias da informação e comunicação, assim como partilhar recursos, informação e conteúdos digitais; colaborar através de meios digitais; conhecer normas de conduta e cidadania em ambientes virtuais, além de saber lidar com a própria identidade digital; (iii) Produção de conteúdo; criar e editar novos conteúdos numa ampla gama de ferramentas e plataformas digitais, bem como identificar e reconhecer conteúdo sob proteção e as licenças de uso relativas aos diversos conteúdos digitais; (iv) Segurança; proteção dos dados pessoais; a proteção de aparelhos e dispositivos conectados à Internet; a proteção da saúde e a proteção do ambiente; (v) Resolução de problemas, identificar a necessidade da utilização de recursos digitais; decidir conscientemente qual a ferramenta digital mais apropriada para determinada tarefa ou determinado objetivo; utilizar criativamente as tecnologias da informação e comunicação para a resolução de problemas; identificar e resolver problemas inerentes aos ambientes digitais; reconhecer a necessidade de atualização das suas próprias competências digitais.

É elementar saber pesquisar a informação, analisá-la e utilizá-la de forma adequada, Como destacam Cordón & Lopes¹¹ e Cardoso¹², a multiplicação de

9. CARDOSO 2013.

10. VUORIKARI, PUNIE, CARRETERO GOMEZ & VAN DEN BRANDE 2016.

11. CORDÓN & LOPES 2011.

12. CARDOSO 2013.

ecrãs está a mudar a nossa relação com a leitura, quer do ponto de vista dos conteúdos quer no modo como lemos. Os Media oferecem-nos quadros comunicacionais que podem ser aplicados a diversas práticas de aquisição de informação. A Web é amplamente utilizada para pesquisar informação e os Media digitais são usados como fonte de difusão da informação. Todo este enfoque de troca delineia uma aprendizagem informal¹³ e apela à disponibilização de recursos adequados a este ambiente, como por exemplo, e na perspetiva de Tavares¹⁴, Natansohn¹⁵, Leslie¹⁶ ou Hogarth¹⁷, as revistas digitais.

Estamos perante abordagens comunicacionais que requerem novos modelos de disseminação de conteúdos. As revistas digitais enquadram-se nesta tipologia de recursos que aceleram a diluição das fronteiras entre o formal e o informal traduzindo-se numa forma eficaz de promover a transmissão do saber, de organizar e apresentar a informação numa narrativa multimédia que permite interatividade, proporcionando sinergias entre autor e leitor.

2. Leitura Digital

É visível a sequência de estudos orientados para a prática da leitura efetuada no ecrã. Os trabalhos de Carr¹⁸ e McDon-

ald¹⁹ refletem esta tendência. A ideia que tem sobressaído sobre o perfil de leitor digital tipifica-o como sendo: (i) disperso, “salta” de conteúdo em conteúdo; (ii) curioso, tem muita informação disponível; (iii) insatisfeito, pode aceder sempre a mais assuntos. O leitor digital dispõe de um tempo e de um espaço virtual. O ecrã do dispositivo é simultaneamente instrumento de trabalho, meio de comunicação, recurso de informação e porta de entrada ao conhecimento. A leitura no ecrã ganha novos adeptos e as vantagens são amplamente mencionadas.

Os leitores destacam a quantidade de informação e a rapidez de acesso, como fatores impulsionadores de se ler mais e mais rapidamente. Num artigo publicado em 2015 concluíram Leu, Forzani, Rhoads, Maykel, Kennedy & Timbrell que estamos perante um novo tipo de leitores que tendem a executar três tarefas quando leem no ecrã. Começam por colocar uma pergunta de partida que permite avançar na pesquisa, prosseguem com a avaliação e síntese da informação e, por fim, comunicam essa informação. Os leitores digitais são leitores que, por norma, gostam de partilhar ideias através do envio de hiperligações, *posts* de blogues, redes sociais, mensagens instantâneas ou comunidades de aprendizagem. Mas como é interpretada a leitura digital?

13. CROSS 2007.

14. TAVARES 2011.

15. NATANSOHN 2013.

16. LESLIE 2014.

17. HOGARTH 2014.

18. CARR 2012.

19. McDONALD 2015.

A leitura digital é por vezes encarada como “um conceito vago e multidimensional”, expressões que se encontram na análise a um inquérito realizado à população portuguesa e coordenado por Cardoso²⁰. De acordo com este projeto, sob esta designação estamos a agrupar existências extraordinariamente díspares: estamos a falar de livros e jornais, mas também de pequenos textos escritos e partilhados nas redes sociais, de mensagens no *Twitter*, de e-mails e outros conteúdos textuais que são publicados na Internet onde os utilizadores são simultaneamente consumidores e produtores. Outra ideia importante, confirmada neste inquérito, é a de que os mais novos e a população com maior nível de escolaridade são os que tendem a ler mais em formato digital. O inquérito identificou ainda que os leitores assíduos nos suportes digitais são, tipicamente, leitores frequentes de formatos impressos. Já o inverso não é verdade: os que leem muito em papel não são necessariamente desmedidos leitores digitais.

Do ponto de vista da sua linguagem o idioma digital rege-se segundo uma gramática hipermédia em que os textos, os sons e as imagens, se encontram ligados entre si por hiperligações. Perante estas ilações questionamo-nos sobre se existe algum benefício na leitura digital relativamente à leitura em papel? A resposta continua a ser muito controversa e os estudos sobre esta temática multiplicam-se sem que se chegue a um consenso. Debrucemo-nos sobre alguns pareceres.

McDonald, com base numa revisão sistemática da literatura, de 150 autores, que estudaram a leitura em suporte digital, divulga conclusões que sugerem que os nossos cérebros reagem de forma diferente à leitura digital e à leitura em papel:

Neuroscience has made enormous strides in the past decade and is now one of the most exciting fields in the natural sciences. Though the field is still young and there is an emerging body of work emanating from it that is helping to highlight differences in the ways that our brains respond to information presented on paper compared to information presented screens. In conjunction, with studies using more traditional behavioral tools, including surveys, eye-tracking, question and answer testing, this literature suggests that: Reading on paper is slower and deeper, while reading on screen is faster and more in “scan” mode; Paper-based reading benefits from more focused attention, less distraction, less anxiety related to interruption, multi-tasking and cognitive load; Paper-based reading is widely associated with better transfer to longterm memory and clearer comprehension...²¹

Em estudos individuais encontramos diversos relatos acerca dos diferentes formatos de leitura. A tendência permanece a mesma, duas linhas de pensamento com cientistas a utilizarem argumentos a favor da leitura em papel e outros a

20. CARDOSO 2015.

21. McDONALD 2015:15.

justificarem os benefícios da leitura no ecrã. “Há já mais de uma década quando a passar muito tempo online, a fazer pesquisas, e, a navegar, e, por vezes a acrescentar conteúdo às grandes bases de dados da internet. Para mim, como escritor, a Web foi uma dádiva divina.” (p. 18). Esta afirmação é de Carr²², autor muito crítico da leitura digital. Leitor insaciável, como o próprio se caracteriza, percebeu que já não era capaz de se concentrar na leitura como antes. O impulso de estar na internet era quase incontrolável. A leitura profunda, diz Carr, tinha-se modificado: “Costumava ser fácil mergulhar num livro ou num artigo longo. A minha mente ficava agarrada às voltas da narrativa e às reviravoltas do argumento, e eu passava horas a deambular através de longos trechos de prosa. Agora, isso raramente acontece. A minha concentração começa a andar à deriva após uma ou duas páginas”²³. Afirmo ainda que a superficialidade da leitura e a distração fazem parte dos leitores digitais: “Quanto mais usam a Web, mais têm de lutar para se manterem focados em textos longos”²⁴. Outros investigadores como, Small, Moody, Siddarth & Bookheimer²⁵ referem que a leitura digital proporciona um estado de contínua atenção parcial. Estamos permanentemente ocupados. Não nos focamos em nada. A atenção parcial contínua é diferente da multitarefa na qual temos um propósito para cada uma das ações paralelas e tentamos

melhorar a nossa eficiência e produtividade. Quando prestamos atenção parcial continuamente colocamos o nosso cérebro num estágio mais elevado de *stress*. Ficamos sem tempo para refletir. Autores do artigo, Your Brain on Google: Patterns of Cerebral Activation during Internet Searching aperceberam-se, no estudo em referência, que a internet provoca alterações no cérebro ativando algumas das suas zonas. Para estes cientistas a internet mudou não somente a forma como as pessoas produzem, criam, comunicam e se divertem mas também o funcionamento do cérebro. Esta conclusão é o resultado de um estudo cuja pesquisa foi realizada a voluntários com idade compreendida entre os 55 e os 76 anos. Enquanto pesquisavam na Web foram submetidos a testes com ressonância magnética funcional. Os investigadores perceberam que a exposição à rede fortalecia alguns circuitos neuronais. A internet pode, na ótica destes cientistas, ser uma fonte de exercícios para a mente, atenuando a degradação provocada pela idade. Realçam que este aspeto benéfico para o cérebro só ocorre com o uso moderado da Web. A superexposição tem, pelo contrário, efeitos nocivos. O impacto negativo potencial da nova tecnologia no cérebro depende muito do conteúdo, da duração e do contexto dessa exposição. As mudanças visualizadas, através de ressonâncias magnéticas, dependem da frequência com que acedemos à rede

22. CARR 2012.

23. CARR 2012: 17-18.

24. CARR 2012: 19.

25. SMALL, MOODY, SIDDARTH & BOOKHEIMER 2009.

e fazemos pesquisas. Acerca das leituras digitais, transmite ainda esta equipa de investigadores que sacrificamos a profundidade pela amplitude. Como tendemos a procurar constantemente informações na Web o nosso cérebro navega de *site* em *site*. A tecnologia incita-nos a continuar a pesquisar em vez de nos fazer parar para refletir. Desenvolvemos uma espécie de procura permanente na forma de pensar e resolver problemas. A linguagem hipermédia distrai mais do que uma leitura em modelo impresso e resume-se em muitos casos à leitura de textos curtos.

Similarmente, Rodríguez-López menciona as experiências desenvolvidas por dois neurologistas, Marcus Raichle e Jan Born, os quais terão concluído que:

El modo offline o desconectado del cerebro (cuando duerme pero, también, cuando descansa y deja de estar sometido a las incitaciones digitales o a las premuras de la agenda), es simplemente imprescindible para adquirir una conciencia cabal de nuestra propia identidad, para rumiar nuestros problemas y para aportar soluciones o ideas innovadoras fruto de esa digestión pausada.²⁶

O resultado desta investigação não é novidade à prática da leitura digital, a situação descrita aplica-se a todos os procedimentos vivenciais. O cérebro necessita de descansar para absorver mais informação. Porém, fica o reforço de que:

«El bombardeo diario de información», dice Born, «causa en el cerebro un desequilibrio peligroso a no ser que existan pausas que le permitan recuperarse. Esa oportunidad la utiliza para reconstruir y reorganizar su red neuronal construida a base de células nerviosas, para ordenar y organizar lo aprendido».²⁷

Não é a leitura digital que afeta as funções neurológicas mas a quantidade de informação disponível e a dispersão da leitura. Nass, Ophir e Wagner da universidade de Stanford realizaram uma experiência onde concluíram que é impossível realizar várias leituras em simultâneo e ter uma compreensão idêntica em todas elas. Nos testes de controlo realizados compararam dois grupos de leitores: um submetido a multitarefas relacionadas com a comunicação digital e outro submetido a uma só tarefa de cada vez. O grupo de multitarefas não foi capaz de reter informações relevantes e organizá-las de forma adequada. Os níveis de desempenho foram consideravelmente mais baixos comparativamente ao grupo que realizou uma tarefa de cada vez.

The present research suggests that individuals who frequently use multiple media approach fundamental information processing activities differently than do those who consume multiple media streams much less frequently: their breadth-biased media consumption behavior is indeed mirrored by breadth-biased cognitive control. HMMs have

26. RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2011: 220.

27. RODRÍGUEZ-LÓPEZ 2011: 220.

greater difficulty filtering out irrelevant stimuli from their environment (as seen in the filter task and AX-CPT with distractors), they are less likely to ignore irrelevant representations in memory (two- and three-back tasks), and they are less effective in suppressing the activation of irrelevant task sets (task-switching). This last result is particularly striking given the central role attributed to taskswitching in multitasking.²⁸

Quanto mais intensamente a multitarefa é praticada menos capacidade têm para selecionar a memória em funcionamento e maior é a distração. Perdem sistematicamente a capacidade de diferenciar entre o que é importante e o irrelevante. Reagem a qualquer informação que atrai a sua atenção, levando-os a perder a capacidade de avaliação. Em síntese, segundo esta equipa de investigadores, a concentração e a qualidade da avaliação da informação dos que praticavam tarefas em simultâneo e de forma assídua descia gradualmente.

Os resultados das investigações aqui destacadas em nada contrariam a importância da leitura digital, apenas alertam para a necessidade de um maior esforço na concentração, organização e sentido crítico. Como a realidade virtual é um mundo de contrariedades examinemos alguns estudos que apontam outro tipo de considerações para a leitura digital.

Wendy Griswold²⁹ sugere que a Web

leva a que se leia mais. A socióloga considera que os utilizadores que passam mais tempo na Internet são os que leem mais. Ler é, aliás, segundo a autora, uma condição absolutamente necessária para se navegar e participar na Web. Como destacam Arévalo & Córdon, o contexto digital:

... traerá nuevas prácticas de aprendizaje cada vez más alejadas de la lectura lineal y más próximas a narrativas reticulares proporcionadas por las capacidades de la integración entre hipertextualidad, multimedia, y realidad aumentada que abren nuevos escenarios para la adquisición de conocimientos, en dispositivos, que con un solo toque de pantalla, facilitan la interacción, la exploración y la investigación en profundidad.³⁰

O neurologista António Damásio³¹ encontra-se entre o grupo de cientistas que considera que a tecnologia não prejudica a capacidade de concentração. O cérebro consegue adaptar-se sem perder capacidade de aprendizagem. Um ambiente estimulante como o da Web aumenta a possibilidade de a inteligência se desenvolver.

E estará a população disposta a consumir leitura digital? A resposta a esta pergunta, baseada nos estudos de diversos investigadores que se dedicam a este tema³², é a de que os cidadãos estão na sua generalidade dispostos ao consumo

28. NASS, OPHIR & WAGNER 2009: 15585.

29. GRISWOLD 2013.

30. ARÉVALO & CÓRDON 2013: 17.

31. DAMÁSIO 2014.

32. CÓRDON & LOPES 2011; CARDOSO 2013; ACKERMAN & GOLDSMITH 2011; DUGGAN 2015; NEWMAN 2016.

de leituras digitais. O formato editorial digital é um formato em forte expansão o que faz prever o seu sucesso e a sua aplicação nas leituras quotidianas. Novas práticas de literacia estão cada vez mais implementadas na sociedade. É comumente aceite na investigação sobre a literacia mediática que os leitores estão a mudar as suas práticas de leitura. As estratégias de aquisição de conhecimento requerem produtos com narrativas adequadas ao meio. Pelo exposto, as revistas digitais podem ser um recurso de grande utilidade, nomeadamente, na organização da informação, na quantidade de conteúdo e na diversidade de linguagens utilizadas.

3. Revistas Digitais, o Conceito

Como salienta Ribeiro³³, olhar para uma revista é quase irresistível. O impacto visual é instantâneo. O design desperta-nos o desejo para a leitura dos conteúdos. Os leitores estabelecem um elo emocional com este objeto. A mensagem é lida sem grande complexidade.

Juízo “agradável” e sustentado na revisão da literatura. As revistas têm, ao longo do seu percurso histórico, desempenhado uma função central na captação de leitores. Diz-nos a bibliografia que este Media continua a fascinar o público

quer esteja em causa um suporte impresso ou digital. Contudo, repensar o papel das revistas no ecossistema mediático é essencial apesar de a sua função permanecer a de sempre: a de contar histórias, a de informar e a de divertir. A forma como se conta a história e se informa ganha novas potencialidades enriquecida com a tecnologia. A narrativa aglomera mais recursos e entra no campo da multimédia, todavia o conceito de revista permanece o mesmo. Examinemos, de acordo com o indicado por Ribeiro³⁴, como têm sido analisadas as revistas digitais.

O conceito de revista digital está intimamente ligado à posição dos autores que escrevem sobre esta temática. Holmes & Nice³⁵, Scalzo³⁶, Leslie³⁷, Hogart³⁸, Dourado³⁹ são algumas das referências na delimitação terminológica deste termo. Se é certo que os peritos destacam características comuns a este Media também é comum ver o conceito associado a diversos formatos de publicação, por exemplo, réplicas da versão impressa, revistas multimédia, revista interativa, só para mencionar algumas das atribuições. Como explica Leslie, no contexto contemporâneo a revista continua a ser uma forma de comunicação “that can avoid the template-driven urgency of the newspaper or website, while not demanding the timeless reflection

33. RIBEIRO 2017.

34. RIBEIRO 2017.

35. HOLMES & NICE 2012.

36. SCALZO 2014.

37. LESLIE 2014.

38. HOGART 2014.

39. DOURADO 2014.

expected of the book or TV documentary.”

⁴⁰ Na mesma linha de pensamento, contudo adicionando mais elementos, Scalzo afirma que “Uma revista é um veículo de comunicação, um produto, um negócio, uma marca, um objeto, um conjunto de serviços, uma mistura de jornalismo e de entretenimento (...) Quem define o que é revista, antes de tudo, é o seu leitor.”⁴¹ Também Dourado afirma “que o argumento mais sólido e que dá luz ao conceito de revista, no jornalismo, reside na especialização e em seus desdobramentos, como a tematização, que é basicamente abordar os fatos/acontecimentos por temas, em vez de por fatos isolados.”⁴²

Para Hogarth as revistas oferecem conteúdos de informação e de lazer o que justifica o seu sucesso, “This formula has always been – and continues to be – the key to successful publishing”⁴³. Revela ainda duas boas práticas para o sucesso das publicações, que são: conhecer o leitor e a especialização temática. Hogarth declara que no conceito as edições digitais são muito similares às versões impressas, contudo: “digital versions allow for more possibilities such as embedding video or links into the pages thus enhancing the user’s experience and enabling the reader to build a library of issues without the bulk of print versions.”⁴⁴ Como os leitores são o principal foco na concepção e desenvolvimento deste Media acrescenta-se a reflexão de Holmes &

Nice⁴⁵ na qual indicam cinco características essenciais para formar uma Teoria Geral de Revistas:

- (1) Magazines always target a precisely defined group of readers;
- (2) Magazines base their content on the expressed and perceived needs, desires, hopes and fears of that defined group;
- (3) Magazines develop a bond of trust with their readerships;
- (4) magazines foster community-like interactions between themselves and their readers, and among readers;
- (5) Magazines can respond quickly and flexibly to changes in the readership and changes in the wider society.

Com base nas aceções examinadas, assume-se que uma revista digital é uma publicação periódica concebida e formatada para ser lida no ecrã. Caracteriza-se por conter recursos interativos e hipertextuais, o que permite novas experiências narrativas. Normalmente é concebida para ser lida em dispositivos móveis. A portabilidade, acessibilidade, e funcionalidades, são categorias associadas a este formato de comunicação.

3.1. Categorização das Revistas Digitais

Cada revista tem a sua identidade própria mas todas elas têm características em comum e, por isso mesmo, e independentemente do suporte de publicação,

40. LESLIE 2014: 6.

41. SCALZO 2014: 12.

42. DOURADO 2014: 111.

43. HOGARTH 2014: 2.

44. HOGARTH 2014: 91.

45. HOLMES & NICE 2012: 7.

do formato e da natureza do conteúdo, fazem parte do mesmo género narrativo.

A revista é um meio de comunicação e é assim que é encarada neste artigo. Uma das suas distinções em relação aos outros Media é o facto de ser mais espaçada no tempo permitindo um ciclo de produção mais lento e cuidadoso. Como afirma McLoughlin⁴⁶, a sua periodicidade proporciona a qualidade nas temáticas transmitidas e o design gráfico confere-lhe uma certa aura de sofisticação e *glamour* que a distingue dos outros Media. É de evidenciar que a versão *online*, que em muitos casos disponibiliza informação diariamente, é uma ligação do leitor às versões periódicas e não uma alternativa ao conteúdo impresso ou digitalizado para dispositivos móveis.

Uma revista digital implica um trabalho em equipa. Um corpo editorial, uma redação, fotografias e ilustrações, design gráfico. Implica plataformas e *softwares* adequados. Os artigos são concebidos com narrativa multimédia. A fórmula editorial assinala a personalidade de uma revista. O tipo de conteúdo, a forma como é apresentado, a imagem que sustenta o texto ou que funciona como o próprio conteúdo, aliado a toda uma estratégia de posicionamento junto do leitor contribuem para a imagem de marca de uma determinada publicação.

As revistas digitais resultam de uma mistura de características herdadas das publicações impressas a que se juntaram particularidades digitais. Horie & Pluvi-

nage⁴⁷ destacam, a segmentação, a portabilidade e a identidade gráfica, como componentes herdados das publicações impressas. Como elementos vindos dos meios digitais destacam a leitura multimedia, a interatividade e o hipertexto. Como constituintes exclusivos das revistas digitais para Tablets identificam a orientação dupla e a profundidade. Mais recentemente, e porque a tecnologia está em permanente evolução, acrescenta-se à organização dos autores mencionados a designação de dispositivos móveis.

A revisão da literatura mostra que a classificação atribuída às revistas digitais não é unânime. As diferentes teorias que resultam da elaboração de estudos sobre esta temática apontam para classificações distintas de acordo com o meio, o formato da publicação e a natureza do conteúdo. Alguns autores, como Dourado⁴⁸ admitem que as revistas digitais podem ser distribuídas em três formatos: na Web, em Smartphone e em Tablet. No estudo realizado por esta investigadora é possível identificar seis modelos de revistas digitais: *Sites* de Revistas, *Webzines*, Revistas Portáteis, Revistas Expandidas, Revistas Nativas Digitais e Revistas Sociais. Em relação aos *Sites* de Revistas refere que praticamente todas as revistas impressas têm *Sites* de Revistas que funcionam com objetivos distintos, nomeadamente, a fidelização do cliente ao produto impresso, ou como canal para aprofundar os assuntos tratados, ou proporcionando ao cliente recursos multi-

46. MCLOUGHLIN 2000.

47. HORIE & PLUVINAGE 2013.

48. DOURADO 2014.

mediáticos nas narrativas, com áudio, vídeo, infográfico interativo ou galeria de fotos. O *Site* pode ainda proporcionar a participação do público ou de produção de conteúdo colaborativo. As *Webzines*, segundo modelo, são publicações fechadas distribuídas num meio digital. Permitem a inserção de narrativa multimédia enriquecendo o conteúdo. Sobre as Revistas Portáteis refere que o surgimento dos aplicativos de revistas que podem ser adquiridos em lojas virtuais, de modo gratuito ou pago, deslocaram o consumo para os pequenos aparelhos móveis. Em relação às Revistas Expandidas, quarto modelo, salienta que as revistas que dominam o mercado com vendas e anúncios afirmam a presença editorial também nos dispositivos móveis, suporte em que são disponibilizadas as publicações deste paradigma. Tais revistas utilizam a versão impressa na íntegra e adicionam novos elementos de conteúdo multimédia em níveis de aplicações diversas. Por serem uma extensão potencializada da versão impressa, Dourado⁴⁹ optou por designá-las Revistas Expandidas. As Revistas Nativas Digitais constituem o quinto modelo. São publicações desenvolvidas exclusivamente para Tablet e têm crescido no mercado editorial. “Pelo carácter exclusivo, pensadas e desenvolvidas com foco na plataforma, a expectativa é que as produções sejam interativas e experimentais, propondo uma linguagem inovadora, condizente com as características do suporte Tablet. A proposta da re-

vista é, justamente, apresentar o conteúdo de forma inovadora e inédita, a partir do uso da tecnologia, buscando não repetir formatos típicos de outros medium, inclusive, da própria revista impressa.”⁵⁰. Neste tipo de modelo o leitor pode ser incluído na construção do conteúdo. O sexto modelo identificado por Dourado refere-se às Revistas Sociais. “Este conjunto abarca os produtos autodenominados revistas que são visualizados através de softwares que rodam em sistemas operacionais de tablets. Estes programas são convertidos em produtos a partir do uso continuado do usuário, que configura perfis de redes sociais para receber informações noticiosas ou da esfera privada.” As informações são organizadas funcionando como agregadores de conteúdo. “A prática destes produtos, intitulados revistas, tem relação direta com a cultura vigente no ciberespaço, principalmente em termos de autonomia de produção e de distribuição de conteúdos”⁵¹. A autora salienta que os quatro modelos iniciais têm muitas semelhanças com as características das revistas impressas, “tendo a capa como principal representação simbólica e identitária da revista, e com conteúdo disponibilizado de modo sequencial, algumas com simulação do folheio, como as *Webzines*, que são pensadas para leitura em computador, note ou netbook. O folheio é adaptado – não simulado – nas Revistas Expandidas e Nativas Digitais, ambas consumidas em tablets, com navegação por conteúdo e

49. DOURADO 2014.

50. DOURADO 2014: 120.

51. DOURADO 2014: 121.

orientação de leitura dinâmica, aspectos previstos na especificidade tecnológica do aparelho”⁵².

Numa outra perspetiva, Burke⁵³ classifica as publicações digitais de duas formas distintas. A primeira debruça-se sobre o formato da publicação, a segunda sobre o tipo de conteúdo divulgado de forma digital. Como alguns tipos de publicação podem ser desenvolvidos em mais do que um formato, Burke relacionou os tipos de publicação e os formatos mais adequados a cada um deles. O conteúdo digital pode ser divulgado através de diversos dispositivos de leitura que determinam a capacidade para a leitura de cada tipo de publicação digital. Burke classifica-os em quatro classes: computadores, smartphones, ereaders e tablets. Destaca ainda diversos tipos de publicação digital em relação aos seus formatos, dos quais destacamos: o Pdf, a réplica digital e a revista interativa. O Pdf foi, e continua a ser para algumas publicações, o formato privilegiado para a distribuição das publicações digitais. Possui alguma interatividade através de hiperlinks e é possível a sua leitura em quase todos os dispositivos. A réplica digital é, como o próprio nome indica, uma cópia da versão da revista impressa e permite a introdução de hiperlinks, com texto, audio e vídeo. A revista interativa nasceu, segundo a classificação proposta por Burke, com o iPad e apresenta uma interatividade acentuada. É um formato

desenvolvido especificamente para ecrãs táteis e que possibilita uma grande interação com o utilizador.

4. As Revistas Digitais e suas Narrativas

A tecnologia que usamos para ler muda a nossa relação com a narrativa? Se retermos a resposta para o estudo de Burke⁵⁴ constatamos que os dispositivos de leitura possuem características próprias que determinam a capacidade de leitura de cada indivíduo em relação às publicações digitais. Na mesma linha de investigação, também Mitchell & Page⁵⁵ consideram que os leitores digitais preferem ler revistas digitais em dispositivos móveis em detrimento de um ecrã de computador. Tal opção deve-se às capacidades que a narrativa multimédia oferece nestes dispositivos.

As revistas digitais⁵⁶ oferecem uma narrativa que combina elementos estáticos, como texto, com elementos dinâmicos, como áudio, vídeo, infográficos, gráficos dinâmicos. Esta conjugação entre os elementos comunicacionais proporciona uma experiência multisensorial em que é usada a visão, a audição e o tato. Permite experiências de leitura sensíveis ao toque e a obtenção de informação mais completa.

A narrativa para uma revista digital é uma narrativa multimédia e, esta está associada à migração das revistas para o ambiente digital. As potencialidades do

52. DOURADO 2014: 123.

53. BURKE 2013.

54. BURKE 2013.

55. MITCHELL & PAGE 2015.

56. PLUVINAGE & HORIE 2013.

meio são, deste modo, os canais promotores do conteúdo. Como se processou esta evolução? Anthony Quinn⁵⁷ identifica sete fases na migração das revistas para o ambiente digital. Começa por descrever a produção digital com início em 1980; seguindo-se a revista em CD-Rom em meados de 1990; prosseguindo com os *Websites* também em meados de 1990; ainda as revistas digitais *online* em meados de 1990; a Extensão da marca em início de 2000, as revistas digitais, em formato exclusivamente *online* em meados de 2000 e, por fim, a partir de 2010 as revistas digitais exclusivamente para leitura em dispositivos móveis, com uma narrativa multimédia. Acrescentando alguns elementos a esta perspetiva histórica diz-nos Freire⁵⁸, que para Anthony Quinn a primeira fase é anterior ao início da Internet. As revistas circulavam por e-mail ou em serviços de teletexto. A segunda fase é a da produção digital consolidada com a utilização de programas de edição eletrónica. As revistas em CD-Rom consistiam em publicações gravadas exclusivamente para este dispositivo. A terceira fase, caracteriza-se pela criação de *Websites* destinados à divulgação das revistas. As versões eram reproduções em pdf, a que Quinn atribui a denominação de *digital facsimiles*. A extensão da marca inclui a introdução de redes sociais e canais no *Youtube*. A partir de 2006 encontram-se criadas condições para a publicação de edições exclusivamente *online*. Em 2010, com o lançamento do *ipad*, dá-se um importante salto na

história das revistas e nas suas narrativas.

As revistas utilizam uma linguagem que agrada, os temas proporcionam reflexão, concentração e experiências de leitura diversificada. A revista digital é na sua essência interativa. Os conteúdos são formatados para serem lidos no ecrã. Têm um tratamento estético atraente sendo um fator motivador para a leitura.

Considerações Finais

Os estudos comentados neste artigo revelam que nos estamos a tornar em leitores mais frequentes, motivados em grande parte pelo uso da tecnologia digital. O desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação e o acesso aberto ao conhecimento contribuíram para alterar positivamente o número de leitores na sua generalidade. No caso concreto de revistas digitais é possível observar um aumento no acesso através dos números divulgados em estatísticas nacionais, como os da Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem (APCT, 2017) e em estatísticas internacionais, como The Magazine Publishers of American (MPA, 2017). Sublinhe-se, porém, que os estudos não revelam um acréscimo da leitura digital em profundidade mas evidenciam um aumento no número de horas dedicados à leitura. Estamos em permanência ligados ao e-mail, aos *tweets*, às conversas nas redes sociais, às SMS, às notícias. Existem exceções à leitura digital? Claro que sim, porém é cada vez mais difícil abstermo-nos

57. QUINN 2017.

58. FREIRE 2016.

da leitura nos ecrãs. A economia digital alterou o perfil de leitor e implicou o desenvolvimento de competências digitais. É evidente que a leitura digital requer novas aptidões e cria outras necessidades de pesquisa, seleção e comunicação de conteúdo. Muitos autores apresentam o leitor digital como um leitor intenso que transita com grande naturalidade do analógico para o digital, e vice-versa. A socialização da experiência da leitura é outra das particularidades que sobressai da sociedade em rede. A informação deixou de ser escassa confrontando-se os leitores com novas preocupações, nomeadamente, a abundância da informação e novas competências para a gerir. Novidades nos recursos mediáticos proporcionam outras formas de acesso ao conhecimento, sendo um desses recursos as revistas digitais que se afiguram como um elemento para estabelecer o diálogo entre os leitores e o conhecimento. Reconsidera-se o conceito de revista digital como um produto que motiva a leitura, que através dos diferentes géneros de escrita permite a pluralidade e a diversidade de perspetivas, que apresenta saberes relevantes para a vida, e que, ao fazê-lo em pequenas unidades, com narrativa multimédia, permite a gestão do tempo de cidadãos ativos e a criatividade na aplicação do conhecimento à prática. As revistas digitais são uma via de leitura desejável e acessível à população, as narrativas empregues estão em consonância com a sociedade digital, tamanho do texto, diversidade de Medias, design atrativo, e formatadas para leitura numa pluralidade de plataformas, com destaque para os dispositivos móveis.

Bibliografia

- ACKERMAN, R. & M. GOLDSMITH (2011). Metacognitive regulation of text learning: On screen versus on paper. *Journal Of Experimental Psychology: Applied* 17 (1).
- APCT – Associação Portuguesa para o Controlo da Tiragem e Circulação (2017) (retirado de www.apct.pt/Analise_simples.php).
- ARÉVALO, J. & J. CÓRDON-GARCÍA (2013). Lecture Digital y aprendizaje: las nuevas alfabetizaciones. (retirado de scopeo.usal.es/lectura-digital-y-aprendizaje-las-nuevas-alfabetizaciones/).
- BOYD, D. (2010). Streams of Content, Limited Attention: The Flow of Information Through Social Media. *EDUCAUSE Review* 45 (5): 26–36 (retirado de www.educause.edu/ero/article/streams-content-limited-attention-flow-information-through-social-media).
- BURKE, P. (2013). *ePublishing with InDesign CS6. Design and produce digital publications for tablets, ereaders, smartphones, and more*. Indianapolis, Ind: Wiley.
- CARDOSO, G. (coord.) (2013). *A Sociedade dos Ecrãs*. Lisboa: Tinta da China.
- CARDOSO, G. (coord.) (2015). *O Livro, o Leitor e a Leitura Digital*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CARR, N. (2012). *Os superficiais. O que a internet está a fazer aos nossos cérebros*. Lisboa: Gradiva.
- CASTELLS, M. (2005). *A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CORDÓN-GARCÍA, J. & C. LOPES (2011). El libro electrónico: invarianzas y transformaciones. *El profesional de la información* 21 (1): 83–90.
- CROSS, J. (2007). *Informal Learning. Rediscovering the Natural Pathways That Inspire Innovation and Performance*. São Francisco: Pfeiffer.
- DAMÁSIO, A. (2014). A tecnologia está a mudar o nosso cérebro (retirado de www.rtp.pt/noticias/pais/antonio-damasio-diz-que-a-tecnologia-esta-a-mudar-o-nosso-cerebro_v742011).
- DOURADO, T. (2014). Modelos de Revistas em formatos Digitais: novas ideias e um conceito ampliado. *Leituras do Jornalismo* 01 (1): 109–124.
- DUGGAN, M. (2015). Mobile Messaging and Social Media – 2015. Pew Research Center (retirado de www.pewinternet.org/2015/08/19/mobile-messaging-and-social-media-2015/).
- European Commission. (2017). Learning and Skills for the digital Era (retirado de ec.europa.eu/jrc/en/research-topic/learning-and-skills).
- FREIRE, M. (2016). *Jornalismo de Revista em Tablets*. Covilhã: Labcom.
- GRISWOLD, W. (2013). *Cultures and Societies in a Changing World*. Londres: Sage.
- HOGARTH, M. (2014). *How to Launch a Magazine in This Digital Age*. Nova Iorque: Bloomsbury.
- HOLMES, T. & NICE, L. (2012) *Magazine Journalism*. Londres: Sage.
- HORIE, R. & J. PLUVINAGE (2013). Revistas Digitais para iPad e outros tablets – Arte-finalização, Geração e Distribuição (retirado de www.bytestypes.com.br/components/com_djcatalog/files/c306fa39b-8f7de4176c0e708db5a2d39Amostra%20Livro%20Revistas%20Digitais%20V00a-ra.pdf).
- KOP, R. (2012). The Unexpected Connection: Serendipity and Human Mediation. *Networked Learning. Educational Technology & Society* 15 (2): 2–11 (retirado de www.ifets.info/journals/15_2/2.pdf).
- LEE, A., J. LAU, T. CARBO & N. GENDINA (2013). *Conceptual Relationship of Information Literacy and Media Literacy in Knowledge Societies*. Paris: UNESCO.
- LESLIE, J. (2014). *The Modern Magazine. Visual Journalism in the Digital Era*. Londres: Laurence King Publishing.
- LEU, D. J., E. FORZANI, C. RHOADS, C.

- MAYKEL, C. KENNEDY & N. TIMBRELL (2015). The new literacies of online research and comprehension: Rethinking the reading achievement gap. *Reading Research Quarterly* 50 (1): 1-23. (retirado de www.edweek.org/media/leu%20online%20reading%20study.pdf).
- MCDONALD, S. (2015). *What can neuroscience tell us about why print magazine advertising works?*. A white paper from MPA – The Association of Magazine Media, Nova Iorque.
- McLOUGHLIN, L. (2000). *The Language of Magazines*. Londres: Routledge.
- MITCHELL, A. & D. PAGE (2015). *State of the News Media 2015*. Pew Research Center (retirado de www.journalism.org/files/2015/04/FINAL-STATE-OF-THE-NEWS-MEDIA1.pdf).
- MPA – The Association of Magazine Media. (2017) (retirado de www.magazine.org/insights-resources/glossary).
- NASS, C., E. OPHIR & A. WAGNE (2009). Cognitive Control in Media Multitaskers. *PNAS* 106 (37) (retirado de [www.pnas.org/cgi.NATANSOHN, G. \(org.\), \(2013\).](http://www.pnas.org/cgi.NATANSOHN, G. (org.), (2013).) *Jornalismo de Revista em Redes Digitais*. Salvador: EDUFBA.
- NEWMAN, N. & D. LEVY (2013). *Reuters Institute Digital News Report 2013. Tracking the Future of News*. Londres: University of Oxford (retirado de reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/fileadmin/documents/Publications/Working_Papers/Digital_News_Report_2013.pdf).
- NEWMAN, N. (2016). *Digital News Project 2016*. Reuters Institute. Londres: University of Oxford.
- PERRIN, A. (2015). *Social Networking Usage: 2005-2015*. Pew Research Center (retirado de www.pewinternet.org/2015/10/08/2015/Social-Networking-Usage-2005-2015/).
- Pew Research Center. (2017) (retirado de www.pewresearch.org/).
- QUINN, A. (2017). *Digital magazines: news and a history timeline*. Londres: Magforum (retirado de www.magforum.com/digital_history.htm#new).
- RIBEIRO, I. (2017). *Revistas digitais: um recurso educativo na aprendizagem*. Lisboa (tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa).
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, J. (2011). La contracción digital del presente. *El Profesional De La Información* 20 (2): 219-227.
- SCALZO, M. (2014). *Jornalismo de Revista*. São Paulo: Editora Contexto.
- SCOLARI, C. A. (2012). Comunicación digital. Recuerdos del futuro. (Spanish). *El Profesional De La Información* 21 (4): 337-340.
- SCOLARI, C. A. (2013). De las Tablillas a las Tablets: Evolución de las eMagazines. (Spanish). *El Profesional De La Información* 22 (1): 10-17.
- SMALL, G., T. MOODY, P. SIDDARTH & S. BOOKHEIMER (2009). Your Brain on Google: Patterns of Cerebral Activation during Internet Searching. *American Association for Geriatric Psychiatry* (retirado de www.psychologytoday.com/files/attachments/5230/136.pdf).
- STAM, D. & A. SCOTT (2014). *Inside Magazine Publishing*. Nova Iorque: Routledge.
- TAVARES, F. (2011). *Ser Revista e Viver Bem. Um estudo de jornalismo a partir de Vida Simples*. São Leopoldo (tese de doutoramento apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos).
- UNESCO. (2014). Reading in the mobile era: A study of mobile reading in developing countries (retirado de unesdoc.unesco.org/images/0022/002274/227436e.pdf).
- VUORIKARI, R., Y. PUNIE, S. CARRETERO GOMEZ & G. VAN DEN BRANDE (2016). *DigComp 2.0: The Digital Competence Framework for Citizens. Update Phase 1: The Conceptual Reference Model*. Luxembourg Publication Office of the European Union (retirado de publications.jrc.ec.europa.eu/).

MÁRIO BRUNO PASTOR

CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes

Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes

mbrunopastor@gmail.com

As moedas da Antiguidade enquanto microrrepresentações de diferentes modelos artísticos: da Grécia Clássica à formação dos modelos bizantinos

REVISTA M · N.º 0 · 2017 · 25 - 49

RESUMO

Para além da sua função de ferramenta económica, ou veículo de afirmação de propaganda política, as moedas, nomeadamente as da Antiguidade Clássica, encerram em si outras valências. Podem ser lidas como modelos e paradigmas de tendências estéticas que não só representam as linguagens iconográficas em voga no seu tempo, como também, dada a sua natureza circulatória e, até certo ponto, democrática, podem ser consideradas como agentes difusores dos modelos estéticos de vanguarda preconizados na sua época.

PALAVRAS CHAVE: Numismática; Antiguidade Clássica; Grécia; Roma; estética.

ABSTRACT

In addition to its function as an economic tool, or as a mean of political propaganda, coins, especially Greek and Roman specimens, contain other informative values in themselves. They can be read as paradigms of aesthetic tendencies that not only represent the iconographic languages of their era, but also, given their democratic nature, as currency, can be considered as diffusing agents, among the common people, of the *avant-garde* aesthetic models advocated in their time.

KEYWORDS: Numismatics; Classical Antiquity; Greece; Rome; aesthetics.

Introdução

No contexto de definição e seleção de fontes para a História da Arte, o objeto artístico *per se* é, naturalmente, a fonte primária principal para o estudo dos vários movimentos, tendências e modelos de paradigmas conceituais e estilísticos. Tradicionalmente, o objeto artístico de natureza gráfica é definido em categorias básicas: pintura, desenho, escultura e arquitetura¹. Dentro desta taxonomia simplificada, a definição de objeto artístico costuma estar restrita a obras individualizadas, com atribuição clara de autoria, ou não, mas subentendidas sempre como trabalho de autor, ou de oficina de autor². Como tal, a obra de arte enquanto fonte acaba por ficar reduzida à peça única. Os objetos de produção mecanizada e em série não são, normalmente, alvo de particular atenção por parte do historiador da arte, ou, quando o são, trata-se de objetos de produção contemporânea, e a sua inscrição no universo analítico da História da Arte é feita num contexto de reflexão de crítica artística e até sociológica.

Deste modo, o objeto do quotidiano, o fragmento utilitário do passado

é normalmente objeto exclusivo da Arqueologia, ou das ciências auxiliares descritivas, como a Epigrafia ou a Numismática. Concretamente no último caso, a produção monetária só muito excepcionalmente é considerada nos trabalhos de História da Arte, pelo que se destaca, neste sentido, um breve subcapítulo de Horst e Anthony Janson³ de reflexão sobre a produção monetária do período helenístico.

O caráter utilitário, massificado⁴ e vernacular das moedas tem-nas circunscrito à abordagem técnica e descritiva ou à utilização enquanto fonte (sobretudo cronológica) arqueológica. Por outro lado, as características miniaturiais das moedas também poderão ter afastado um pouco as atenções dos historiadores da arte sobre esta temática: “the art-history of coinage has been to some extent neglected in the past while that of painting or sculpture or architecture has thrived, a reason is possibly to be found in the very small scale of the coins themselves.”⁵

Assim, o que propomos explicar é uma leitura diacrónica dos elementos de valorização artística e a sua correspondente contextualização conceptual,

1. Referimo-nos à categorização clássica das belas-artes, no entanto, consideramos que as novas formas de representação artística de natureza gráfica, como a fotografia, o cinema e a banda desenhada, ainda que não representativas para o presente trabalho (por estarem fora do âmbito cronológico de estudo), são, de certa forma, herdeiras da mesma metodologia das artes tradicionais.
2. No caso de produções artísticas da Pré-História, ou de natureza antropológica ou etnográfica, a questão da autoria, ou do contexto aural, é definida seguindo mais ou menos os mesmos critérios tipológicos, através da inserção das obras em correntes ou estilos de produção
3. JANSON & JANSON 2004: 164.
4. A produção monetária, mesmo a clássica e a medieval, de cunhagem a martelo, segue padrões de organização e produção do trabalho claramente proto-industriais, de modo distintivo em relação a qualquer outro tipo de produção massificada anterior à Revolução Industrial.
5. GRANT 1995: 108.

presentes em modelos monetários exemplificativos das moedas cunhadas no mundo greco-latino, sensivelmente entre o século VI a.C. até à reformulação dos modelos clássicos protagonizada pelo advento do Império Bizantino, na transição do século IV para o século V.

A organização que adotamos segue a tradicional, ainda que redutora e questionável, segmentação histórica por períodos: Grécia Clássica – Helenismo – República e Império Romano – Mundo Tardorromano ou Antiguidade Tardia. Optamos por esta divisão por uma questão de simplificação do modelo de sistematização de momentos-chave de conceptualização da Arte.

As reproduções são todas apresentadas numa escala superior às dimensões das peças, com a exceção do Camafeu de Paris (figura 15)⁶, que é representado em tamanho próximo do natural.

Ainda em termos metodológicos, optamos por não sobrecarregar o texto e legendagem com as referências numismáticas tradicionais de catálogo, bastante pesadas e iniciáticas, nomeadamente as descrições de eixos, orientação da legenda ou mesmo a leitura completa das legendas imperiais romanas⁷. Assim, não recorreremos, pelo menos em termos

de citação, ao *corpus* do *Roman Imperial Coinage* ou do *Late Roman Bronze Coinage*⁸, basilares, é certo, mas já um pouco fora do alcance da leitura interpretativa que pretendemos desenvolver aqui: a abordagem estilística das moedas, com especial ênfase na retratística.

1. Atenas Clássica: o belo em si e a sombra reminescente

– *E então os que são capazes de se elevarem até ao Belo em si e de o contemplarem na sua essência, não serão raros?*

– *São-no, e muito.*

Platão, *República*, 476c

(tradução de Maria Helena da Rocha Pereira)

Quando são referidos os modelos conceptuais estéticos coevos para o mundo clássico grego, normalmente é invocado o pensamento socrático-platónico sobre a arte e a beleza. Com efeito, a definição platónica de beleza é sobretudo um modelo abstrato⁹ e não representativo (ou não-figurativo) da realidade, visto que essa representação seria sempre imitativa (*mimesis*), e, como tal, redutora e medíocre do conceito mais puro e verdadeiro de *beleza*. O belo sensível ficaria

6. BOARDMAN 2008: 58.

7. Nos casos particulares em que a legenda é exemplificativa de um estilo, seja pela tipologia das próprias letras, seja pelo conteúdo mais ou menos significativo de um momento de transição (como a legendagem das tetradracmas helenísticas dos diádocos, por exemplo), as leituras são descritas.

8. A caracterização artística das moedas romanas no RIC não é normalmente contemplada, contudo, é interessante referir uma passagem curiosa, no tomo I, volume V, p. 19 (1927), a propósito das características das amoedações secessionistas do Império Gálico-Romano (c. 260-274): a adjetivação usada para caracterizar o retrato – “pleasant and homely, with cheerful expressions” – não é comum na descrição numismática e foi recorrida apenas para integrar determinada amoedação num estilo pessoal de um hipotético moedeiro isolado.

9. ECO 2004: 38-41.

sempre atrás de um conceito superior de belo não-sensível, imaterial. Nesta perspectiva, a verdadeira beleza só se encontraria através das formas geométricas harmoniosas e proporcionais, bem como da cor e da abstração da música. A arte figurativa, nomeadamente a escultura e a pintura, seriam sempre cópias, *mimesis* sem interesse e grosseira da realidade.

Contudo, o modelo conceptual de Platão, como todos os modelos teóricos em geral, não só são reações ao que seria a envolvente cultural do seu tempo. São também *reflexos* dessa mesma envolvente, nomeadamente, da envolvente quotidiana mais ordinária. Isto é, os autores não serão imunes às impressões do dia a dia e ao que elas poderão estimular, mesmo a nível subconsciente, em termos de estruturação de pensamento e de definição de ideias. As moedas são um pequeno *espelho do seu tempo*¹⁰. Neste sentido, é interessante refletir um pouco sobre o dinheiro que circulava diariamente na Atenas de Sócrates e de Platão (na viragem do século V para o século IV a.C.). As moedas, sendo derivações miniaturizadas da arte escultórica, seriam, à primeira vista, sempre elementos miméticos da Natureza, peças conceptualmente menores dentro das premissas platónicas. No entanto, vale a pena observar e refletir um pouco sobre as primeiras moedas atenienses.

As didracmas (figura 1) ainda do século VI a.C., anteriores, portanto, ao nascimento de Platão, mas que, dada

a longevidade das circulações da Antiguidade, poderão ter sido conhecidas (ou mesmo circulado, mas com um valor mais reduzido) durante os séculos V e IV a.C., eram pequenos exemplos de abstrações artísticas geométricas, um pouco à imagem do que Platão viria a indicar como modelo de harmonia e proporção das formas geométricas¹¹.

Estas didracmas ancestrais são moedas circulares anepígrafas, com uma roda incusa quartelada numa das faces e um quadrado plintoforme¹², também incuso, com duas linhas cruzadas¹³.



Figura 1 – Didracma ateniense em prata, cerca de 545-510 a.C. Platão, em *Timeu*, secção 56e, refere a composição de triângulos no quadrado equilátero como exemplo de estabilidade.

Em contrapartida, a dracma ateniense dos séculos V e IV a.C. (figura 2), a famosa dracma da coruja, foi efetivamente a principal moeda que circulou nos tempos de Platão. O modelo base utilizado é já de natureza figurativa e mimética: no anverso apresenta a cabeça, ainda que estilizada e de feição um pouco arcaica, de Atena, com capacete ático. O reverso preserva uma memória, poderíamos

10. REBUFFAT 1996: 171.

11. ECO 2004: 49-51.

12. De *plinthos*, tijolo, por analogia, forma paralelepípeda ou cúbica.

13. REBUFFAT 1996: 169.

dizer uma *reminiscência* de uma natureza ancestral equilátera, inserida no disco monetário. Contudo, introduz já uma representação de uma coruja e um ramo de oliveira e a legenda AΘE (abreviatura de AΘENAIΩN, “dos atenienses”).



Figura 2 – Dracma ateniense em prata, cerca de 454-404 a.C. O modelo definido em meados do século V a.C. tornou-se o padrão para a dracma até meados do século III a.C. Contrapondo a dracma clássica com o modelo arcaico da figura 1, podemos verificar uma alteração de um modelo abstrato conceptual para um modelo figurativo mimético. Em termos platónicos, seria um bom exemplo da representação mimética menor de um conceito original de *ideal de belo*.

2. O Helenismo: imitação, proporção e expressão

(...) imitar é uma qualidade congénita nos homens, desde a infância (e nisto diferem dos outros animais, em serem mais dados à imitação e em adquirirem, por meio dela, os seus primeiros conhecimentos); (...) todos apreciam as imitações.

Aristóteles, *Poética*, 1448b

(tradução de Maria Helena da Rocha Pereira)

Para Aristóteles, a arte, nomeadamente as artes visuais, é vista como expressão técnica de reprodução/imitação do real. A beleza é, por seu turno, a própria Natureza. Parafraseando o próprio Aristóteles, nada do que é natural não poderá ser belo, desde a mecânica até à graça animal¹⁴. A própria continuidade e perenidade do que é natural faz parte do conceito de beleza, e, nesse sentido, a mimese, tão mal considerada por Platão, ganha uma valorização positiva, não só na sua dimensão estética, mas até noutros planos dimensionais, como o plano didático.

A modelação imitativa da Natureza e a sua contemplação, seja de carácter estético, científico ou simplesmente por prazer, passou a fazer parte do paradigma artístico helénico, o chamado naturalismo.

Do ponto de vista monetário, a tetradracma macedónica foi a grande moeda do período helenístico, e a sua evolução, desde os primeiros exemplares cunhados por Filipe II (ou pelo filho, em seu nome) até sensivelmente meados do século II a.C., revela não só a evolução do conceito de retrato, de um princípio ainda um pouco idealista, passando pelo naturalismo mais conseguido, até a uma degeneração formalista, já muito academizada, do chamado *Nouveau Style* ou *Novo Estilo*¹⁵.

14. ECO 1968: 84.

15. REBUFFAT 1996: 169.



Figura 3 – Tetradracma de prata cunhada em Tarso, por Alexandre III. Cerca de 336-323 a.C. O anverso apresenta uma representação de Hércules, de perfil, voltado à direita, envergando a pele de leão; no reverso, Zeus, à esquerda, sentado com uma águia e cetro. A legenda ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (*Alexandrou*, “de Alexandre”).

Plínio, na sua *História natural* (VII 37), refere que Alexandre confinou a representação da sua imagem a apenas três autores: Apeles, na pintura; Lisipo de Sícion (possivelmente da escola de Policeto), enquanto escultor, e Pirgoteles, como abridor dos sinetes reais com a sua efigie. Enquanto abridor, Pirgoteles poderá ser o inspirador dos modelos do retrato numismático de Alexandre. Contudo, é de referir que, em vida de Alexandre, as efigies nas suas moedas são sempre identificadas com Hércules, e não com a personalidade viva. Na verdade, os únicos retratos monetários claramente identificados com uma personalidade real são as representações póstumas de Filipe II, em alguns estáteres e tetradracmas cunhados já no tempo de Alexandre.

Nesta primeira fase, o retrato ainda

não apresenta grande expressão, podendo ser visto como mais próximo do modelo idealista do que da nova tendência naturalista (o mesmo se poderia dizer da tradicional representação de Zeus, no reverso). Contudo, a escola naturalista helenística acabaria por se consolidar, ainda no século IV a.C., com os sucessores de Alexandre, os diádocos, nomeadamente Ptolemeu I, do Egito, Seleuco, rei da Pérsia, Lisímaco, rei da Trácia e Macedónia. Outros monarcas de dinastias mais obscuras, como Antímaco da Bactria, já bem posterior, imitaram o estilo alexandrino.

O refinamento do retrato, bem como das temáticas dos reversos¹⁶ nas tetradracmas helenísticas, vai-se desenvolvendo ao longo dos séculos IV e III a.C., para ganhar, nos inícios do século II a.C., o que consideramos o máximo de expressividade, nomeadamente com os retratos de Antímaco¹⁷.

Ao mesmo tempo, a continuação da representação de Alexandre (que ultrapassou até o período helenístico, sendo pontualmente recuperada durante o próprio Império Romano) revelou não só o programa político de legitimação das autoridades, mas também a evolução da retratística de Alexandre, possivelmente inspirada em outras obras de arte, como estatuária, pintura e camaféus que, entretanto, se perderam¹⁸.

16. Neste tipo de cunhagem, o reverso é normalmente ocupado por representações deísticas, nomeadamente dos deuses protetores de cada cidade ou da personalidade emissora.

17. JANSON & JANSON 2004: 164.

18. DAHMEN 2007: 58.



Figura 4 – Tetradracma de prata cunhada em Alexandria, cerca de 323-305 a.C. por Ptolemeu I. No anverso, efigie de Alexandre, à direita, envergando uma égide, com diadema e coberto com um escalpe de elefante; no reverso, Atena em pé, com escudo e lança, sob os seus pés, uma águia com um feixe de relâmpagos. Legenda ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (*Alexandrou*, “de Alexandre”).



Figura 6 – Tetradracma de prata cunhada em Pérgamo, cerca de 297-282 a.C. por Lisímaco. No anverso a efigie, à direita, de Alexandre, portando os chifres de Zeus Amon; no reverso Atena sentada, com escudo, lança e Nike na mão. Legenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ (*Basileos Lusimachou*, “do rei Lisímaco”). Cunhada trinta anos após a morte de Alexandre, o acabamento do retrato, bem como a sua expressão forte e a dinâmica proporcional e delicada da imagem de Atena, no reverso, refletem de forma exímia a alteração do paradigma artístico na transição do século IV para o III a.C.



Figura 5 – Tetradracma de prata cunhada em Susa, na Pártia, cerca de 312-281 a.C. por Seleuco I Nicátor. Cabeça heróica de Seleuco, ou Alexandre, à direita, envergando uma pele de pantera e um capacete; no reverso, Nike coroa um troféu militar com os louros da vitória. A legenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ (*Basileos Seleukou*, “do rei Seleuco”). Ainda que não inteiramente expressivo, o retrato aponta para um princípio naturalista já bastante distante da tetradracma coeva de Alexandre (figura 3).



Figura 7 – Tetradracma de prata cunhada por Antímaco, rei da Bácia, cerca de 185-165 a.C. No anverso o retrato de Antímaco, à direita, portando chapéu macedónico. No reverso, Posídon em pé, com palma e tridente. Legenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΘΕΟΥ ΑΝΤΙΜΑΧΟΥ (*Basileos Theou Antimachou*, “do rei-deus Antímaco”). Considerado um dos pontos mais elevados da expressividade do retrato helenístico, esta representação de Antímaco mistura a novidade de atribuição de uma categoria divina a um governante vivo com uma expressividade humana até então desconhecida na efigie monetária.

3. Novo Estilo e cânone: do fim do Helenismo para o advento de Roma

A incisão cuida que seja feita com perícia.

Expressão séria e majestosa.

O diadema é se calhar melhor estreito;

não gosto daqueles largos dos partos.

A inscrição, como de costume, em grego;

não exagerada, não pomposa –

para que o não entenda mal o procônsul

que não para de farejar e participar a

Roma –

Konstandinos Kavafis, *Fileleno*

(tradução de Joaquim Manuel Magalhães)

O chamado *Novo Estilo* é um conceito usado para caracterizar as novas emissões do Mundo Grego. São moedas cunhadas a partir de meados do século II a.C., como forma de recuperar alguma confiança económica, resultado da conquista romana, efetivada em 146 a.C. Uma das estratégias para recuperar a boa moeda (entretanto depreciada) foi precisamente o recurso à temática clássica ateniense: busto de Atena e coruja. Contudo, o novo modelo, de um helenismo já muito tecnicista, denuncia um estilo muito canónico, próximo do que Plínio (*História natural* XXXIV 83) atribui à escola de Xenócrates (também natural de Sídon, como Policlete e Lisipo)¹⁹.

Terá sido este modelo formal e canónico que os romanos terão importado para a sua República, ainda durante o século II a.C.



Figura 8 – Tetradracma ateniense em prata, cunhada em nome de vários magistrados, cerca de 133-132 a.C. Atena, virada à direita, com capacete ático, no anverso; reverso, coruja ateniense sobre ânfora; âncora e estrela à esquerda. Apesar de todo o apuramento técnico, a falta de expressividade de Atena, bem como a profusão rebuscada de vários elementos decorativos em ambas as faces da moeda, retira-lhe criatividade e surpresa, remetendo-a para um estilo mais académico e formalista.



Figura 9 – Denário romano em prata, emissão de 211-207 a.C. (Sear 99). Cabeça de Roma, à direita, com capacete alado e marquilha X, indicadora do valor facial; reverso, gémeos Dióscuros, Castor e Pólux, a cavalgar sobrepostos, à direita. Legenda do exergo ROMA. De influência claramente helenística, os primeiros denários romanos (originalmente valiam dez asses, depois foram revalorizados para dezasseis asses ou quatro sestércios) procuram reproduzir a expressividade e dinâmica das amoedações helenísticas anteriores ao *Novo Estilo*.

19. Eco 2004: 75.



Figura 10 – Denário romano em prata, emissão de 115-114 a.C. (Sear 152). Cabeça de Roma, à direita, com capacete coríntio alado e colar de pérolas no pescoço. Marquilha X e legenda ROMA; reverso, Roma sentada sobre vários escudos, com cetro, aos seus pés a loba amamentando Rômulo e Remo, dois pássaros voam nos quadrantes laterais do campo da moeda. A procura de alguma leveza, tanto na efígie do anverso, como na cena bucólica do reverso, condiciona um pouco a expressividade da gravação, imprimindo-lhe pouco movimento e uma plasticidade convencional muito bidimensional, possivelmente imitativa do modelo canônico do *Novo Estilo* ou de temáticas decorativas de outras artes visuais, como a pintura.

Não só as Guerras Púnicas, mas sobretudo as Guerras Civis romanas do século I a.C. também se manifestaram, inevitavelmente, na produção monetária e, mais concretamente, na retratística. A tradição republicana de não representar personalidades vivas, a aversão romana ao conceito de *rex*, de tirano ou qualquer poder autocrático era permanentemente zelada pelo Senado. O reflexo desse programa de organização política é patente nas representações dos anversos da amoedação republicana romana (figuras 9 e 10) em que apenas alegorias ou divindades (normalmente

a personificação da cidade de Roma) e, muito excepcionalmente, representações póstumas de individualidades, eram toleradas. Todavia, em meados do século I a.C., os modelos políticos alteraram-se. Em 44 a.C., nas vésperas do seu assassinato, Júlio César recebeu explicitamente do Senado o direito de cunhar a sua efígie nas moedas²⁰; Pompeio, já depois da vitória sobre César, em cerca de 42 a.C., também se fez representar, ainda que à margem do Senado, nos denários que cunhou em Marselha e na Sicília. Esta tradição proto-imperial, de representação de um governante (ou pretendente) vivo na amoedação romana, foi mantida até ao final do século, quando Octávio, por fim, se fez nomear Augusto, em 27 a.C., iniciando formalmente o título imperial e a primeira dinastia, a Dinastia Júlio-Cláudia.

Em termos estilísticos, o retrato proto-imperial e dos primeiros tempos do império pode ser considerado como algo rígido, mas já com tendência para a expressão realista. A tradição é de imobilidade e de alguma sageza, acentuada pela inclusão das rugas e de expressões cerradas dos retratados. Suetónio, em *As Vidas dos Doze Césares* (II 50) refere que os sinetes que Augusto usava para selar a sua documentação começaram por ostentar uma esfinge (provavelmente de influência egípcia), depois o retrato de Alexandre e, finalmente, a sua própria efígie. Suetónio atribui a Dioscórides a autoria deste último sinete que, aliás, terá sido usado também pelos sucessores do imperador.

20. REBUFFAT 1996: 181.

Das poucas peças que se conhecem de Dioscórides, destaca-se o Camafeu de Paris (figura 15), propriedade da Bibliothèque Nationale de France, com a efigie de Augusto. A comparação do camafeu com o retrato oficial das moedas imperiais de Augusto leva-nos a crer que o modelo de Dioscórides terá sido o modelo oficial para referência dos moedeiros, o que, ao contrário das moedas pré-imperiais, parece ter aberto um momento excepcional de retrato idealista romano.



Figura 11 – Denário em prata de Júlio César, emissão de Roma, pelo moedeiro Sepúlio Macro, janeiro-fevereiro de 44 a.C. (Sear 359). No anverso, o retrato laureado de César, à direita, com uma estrela (planeta Vénus) à esquerda; reverso, a deusa Vénus em pé, com uma vitória e lança. O retrato é rígido, de feição mais realista do que naturalista, com acentuação das rugas de César, por exemplo. Por seu turno, Vénus, no reverso, é harmoniosa e até bastante dinâmica, com alguma expressividade de movimento.



Figura 12 – Denário em prata de Sexto Pompeio, cunhado na Sicília, pelo moedeiro

Quinto Nasídio, entre 44-43 a. C. (Sear 343). O retrato do anverso é de Pompeio Magno (pai de Sexto), portanto, já póstumo. Manifesta, contudo, uma tradição realista, mas um pouco mais expressiva do que a das amoedações de César, em Roma; no reverso, uma galé em movimento, representativa do domínio mediterrânico de Pompeio.



Figura 13 – Denário em prata de Octávio, presumível emissão de Roma, c. de 31-30 a.C. (Sear 464). Retrato descoberto, à esquerda; reverso, Vitória em pé, sobre um globo, estendendo uma coroa de louros, legenda evocativa do divino César. O retrato de Octávio, aqui com cerca de 32 anos, manifesta uma expressão neutra e oficial, contudo, os traços são realistas, nomeadamente no tratamento da forma do nariz.



Figura 14 – Áureo de Augusto e Tibério, Roma, c. do ano 13-14 (Sear 520). Efigie laureada de Augusto, à direita, no anverso; reverso, Tibério, de cabeça descoberta, também à direita. Cunhado nos últimos meses de vida de Octávio César Augusto, este áureo serviu de apresentação pública do seu sucessor, Tibério. É curiosa a disposição dos dois retratos: Augusto, na altura com setenta e cinco anos, e Tibério, com

cinquenta e cinco anos. Na verdade, Augusto é representado de forma idealizada, como eterno jovem, num modelo *corrigido* da imagem mais aguda e aquilina da sua verdadeira juventude (figura 13). A expressão do imperador é serena e pouco expressiva. Ao mesmo tempo, Tibério, no reverso, é representado de forma mais realista, anacronicamente mais velho, ainda que igualmente pouco expressivo.



Figura 15 – Camafeu da Biblioteca de Paris, ou Camafeu Augustano, atribuído a Dioscórides, cerca de 25-20 a.C. em sardónica e marfim, com montagem do século XIV em prata dourada, com safiras, cristais vermelhos e pérolas. O modelo estático e idealizado de Augusto parece ter servido de base para a retratística monetária do imperador, um pouco ao arpejo da tendência para o realismo na gravação monetária romana.

4. Realismo e hiper-realismo romano: a propensão única do Homem

Non existendo já os deuses e não existindo

ainda Cristo, houve, de Cícero a Marco Aurélio, um momento único em que só existiu o homem.

Marguerite Yourcenar,

Apontamentos sobre As memórias de Adriano

(tradução de Maria Lamas)

A tendência do retrato romano, ainda que ligeiramente interrompida na transição do século I a.C. para o século seguinte, seguiu, como vimos, o caminho de acentuação do realismo, ainda que inicialmente apenas tenuamente expressivo, da efígie monetária imperial. Deste modo, sobretudo após a morte de Augusto, no ano 14, o vinco realista intensificou-se, chegando, em alguns momentos, como no final do século I e no início do século II, a atingir o hiper-realismo quase caricatural.

Durante o chamado Século de Ouro, mais especificamente durante os principados de Trajano e de Adriano a Marco Aurélio, a tendência estilística parece ter recuperado um pouco o naturalismo²¹ expressivo do retrato helenístico. O próprio Cómodo fez-se representar várias vezes como Hércules²², não só manifestando uma afirmação política de confronto com a tradição do principado dos imperadores adotivos que o precederam (nomeadamente o próprio pai, Marco Aurélio), mas também para exibir uma afirmação visual de aproximação identitária com a memória de Alexandre (figura 24).

Com os Severos, já nos primeiros

21. Utilizamos o termo naturalismo no sentido simplesmente semântico, como inspirado pela Natureza, à maneira mimética do conceito aristotélico de arte, sem confusão, portanto, com o movimento naturalista da História da Arte, que é do século XIX.

22. REBUFFAT 1996: 182.

anos do século III, mas ainda num momento de forte afirmação da raiz cultural tradicional romana, nomeadamente do realismo, o retrato retoma a expressividade anterior. Aliás, o peso e a cerimónia do retrato imperial acentuaram-se sobremaneira logo no início da Dinastia Severiana, com o incremento de uma maior ritualização da cerimónia de colocação do busto dos imperadores e família imperial nos templos²³. Na sequência da tradição do retrato realista recuperado pelos Severos, os imperadores da chamada Anarquia Militar, que dilacerou Roma a partir do ano 235²⁴, ainda preservaram um pouco a tradição realista, mas, em meados do século, um novo paradigma estilístico viria a afirmar-se. Depois da década de 250, ainda em plena anarquia, curiosamente poucos anos após a chegada e instalação de Plotino em Roma²⁵, o filósofo que viria a recuperar a originalidade grega do platonismo²⁶, o modelo realista romano começa a ser paulatinamente abandonado.

Neste período, que vai do século I até meados do século III, as grandes peças de bronze, como os sestércios (com

módulos de 25 a 33 mm), são o material numismático privilegiado para apreciação do retrato.



Figura 16 – Sestércio em bronze de Nero, cunhado em Roma no ano 65 (Sear 682). Cabeça laureada de Nero, à direita, no averso; reverso, Roma sentada com uma vitória na mão. Legenda S-C (*Senatus Consulto*) e ROMA, no exergo. O estilo forte, próprio do realismo romano, mostra-nos Nero, com vinte e oito anos, enquanto indivíduo pesado, possivelmente para exprimir força física, quase brutalidade. O olhar acentua uma expressão dura. Por seu turno, Roma, no reverso, segue o cânone perfeito de harmonia e proporção.

23. REBUFFAT 1996: 181.

24. Só no ano 238 houve seis imperadores: Maximino, que morreu nesse ano, Gordiano I e Gordiano II, pai e filho, proclamados e assassinados no mesmo ano, no dia 12 de abril; Balbino e Pupieno, igualmente assassinados em conjunto, a 29 de julho e, finalmente, o jovem Gordiano III, filho de Gordiano I, proclamado no mesmo dia com apenas treze anos de idade. Gordiano III viria a morrer em Zaita (próximo de Circesium, Síria) em circunstâncias mal conhecidas, durante a campanha contra os persas, tendo apenas dezanove anos de idade. Segundo algumas fontes, como Sexto Aurélio Victor (século IV), o prefeito do pretório, Filipe, terá instigado o assassinato de Gordiano III (GIBBON 2010: 122).

25. O'MEARA 2010: 149-150.

26. Plotino acompanhou a expedição militar de Gordiano III à Pérsia, em 242-243; após o assassinato do imperador, em 244, viajou para Roma e aí se instalou, ganhando reputação nos círculos filosóficos e políticos. O novo imperador, Filipe I, o Árabe, referido na nota anterior, era originário da Síria ou *Suria Romana*. Não há indicações de haver qualquer relação entre a chegada de Filipe I a Roma e a de Plotino. Sabemos apenas que, dez anos depois (O'MEARA 2010: 11), o filósofo era protegido dos novos imperadores, Galieno e Salonina.



Figura 17 – Sestércio em bronze de Galba, ano 68, emissão de Roma. Efigie togada e laureada de Galba, à direita, no anverso; no reverso, a deusa Ceres sentada com ramo de oliveira e caduceu. O retrato de Galba, com cerca de sessenta e cinco anos de idade, procura acentuar o caráter de maturidade, mas também de dureza do cônsul e antigo governador da Hispânia.



Figura 19 – Sestércio em bronze de Nerva, emissão de Roma, ano 97 (Sear 962). Cabeça laureada de Nerva, à direita, no anverso. Reverso, uma parelha de equídeos com a legenda VEHICVLATIONE ITALIAE REMISSA (abolição da taxa de transportes – estafetas – em Itália). Seguindo a tendência hiper-realista, o retrato de Nerva, aqui com sessenta e cinco anos, é sobretudo caracterizado pelo nariz aquilino que viria a servir de imagem caricatural para o *nariz romano*. A expressão nervosa confere-lhe um aspeto de estadista mais burocrático do que protetor.



Figura 18 – Sestércio em bronze de Vespasiano, emissão de Roma do ano 71 (Sear 790). Cabeça laureada de Vespasiano, à direita, e, no reverso, Marte nu, apenas com capacete, avança portando um troféu e uma lança. Com sessenta e dois anos de idade, Vespasiano é retratado como um velho general autoritário; os traços enrugados do rosto e fronte, bem como o duplo queixo, acentuam o cariz hiper-realista do retrato, conferindo-lhe uma imagem protetora e paternalista. No reverso, a imagem de Marte em movimento acentua o cariz de força e autoridade militar.



Figura 20 – Áureo de Adriano, emissão de Roma, cerca de 134-138. Anverso, cabeça barbada e descoberta de Adriano, à direita; reverso, Vitória à esquerda, com palma e águia nas mãos. Este retrato pertence à última série de Adriano (viria a morrer em 138), representa o imperador com cerca de sessenta anos, ligeiramente inclinado para a sua esquerda e expressão melancólica. Mais do que realista, o retrato recupera o modelo helenístico, com maior ênfase na expressão e na humanidade do retrato. Não descurável é o facto de o imperador se representar sem coroa, de cabeça nua. A Vitória, no reverso, não tem a monotonia das

representação canónicas anteriores, apresenta mais expressão do que movimento, fazendo lembrar a estatuária fúnebre.



Figura 21 – A famosa Gema de Marlborough, século II. O camafeu, em sardónica negra, com revestimento dourado muito posterior (já bizantino), representa Antínoo, togado, voltado à esquerda. Junto à orla direita da peça, veem-se os vestígios de uma assinatura, por vezes associada a Antoniano de Afrodísias, o escultor grego. A imagem, que Yourcenar especula poder ter pertencido ao próprio imperador Adriano, é um excelente exemplo do revivalismo helenístico que caracterizou os meados do século II. Antínoo, de frente inclinada, tem uma expressão serena que invoca alguns retratos de Alexandre (figuras 4 e 6), de uma beleza natural bastante distante do modelo de realismo forte romano.



Figura 22 – Áureo de Antonino Pio, emissão de Roma, 150-151. Anverso, busto de Antonino, à direita, com drapado sobre o ombro esquerdo; reverso, Igualdade (*Aequitas*), à esquerda, a

segurar uma balança. Com cerca de sessenta e cinco anos, este retrato revela-nos um imperador sem coroa de louros, com traços de alguma calvície e de olhar expressivo, algo desassombrado. A figura da Igualdade (bastante significativa na escolha do *primus inter pares*) segue a linhagem académica, bastante diferente da Vitória da figura 20.



Figura 23 – Áureo de Marco Aurélio, emissão de Roma, agosto-dezembro de 165. Busto laureado e coraçado de Marco Aurélio, à direita, no anverso; Felicidade (*Felicitas*) em pé, à esquerda, com cornucópia e caduceu, pisando um globo, no reverso. Marco Aurélio, com cerca de quarenta e quatro anos, é retratado com traços realistas, nomeadamente no trabalho do cabelo e da famosa barba estóica, mas também com uma expressividade muito vincada no olhar, como quem está a sonhar acordado. No reverso, a figura da *Felicitas*, mais do que canónica, parece começar a estilizar-se um pouco. De notar ainda uma ligeira graduação dos elementos volumétricos das letras das legendas.



Figura 24 – Sestércio de Cómodo, emissão de Roma, de 192. No anverso, cabeça de Cómodo, à direita, envergando pele de leão. No reverso, uma maçã. A pele do Leão de Nemeia, tal como

a maça, são atributos de Hércules, mas também, por associação, de Alexandre, o Grande (figura 3). Nesta representação, do ano da sua morte, Cómodo, com trinta e um anos, procura associar-se à imagem dos heróis gregos. O estilo, um pouco grosseiro, é de invocação do naturalismo anterior, muito próximo das amoedações de seu pai (figura 23), mas sem grande conteúdo expressivo. O reverso, por seu turno, apresenta uma composição muito mais gráfica do que figurativa, onde se realçam a organização e a avolumação da ornamentação dos caracteres, nomeadamente nas serifas, tendência que viria a ser recuperada em meados do século III.



Figura 25 – Áureo de Marco Aurélio Antonino, dito Caracala, batido em seu nome, como Augusto, e em nome do irmão Geta, este como César. Emissão de Roma do ano 202. No anverso, efígie pueril laureada de Caracala, à direita, com toga; no reverso, o seu irmão, sem os louros imperiais. Apesar da cunhagem ser de 202 (quando Caracala e Geta tinham catorze e treze anos, respetivamente) a natureza infantil das efígies leva-nos a considerar que terão sido gravados em 198, aquando da ascensão de Caracala ao título imperial e de Geta ao título de jovem César. Nessa altura, os irmãos tinham dez e nove anos apenas. O estilo acentuadamente helenístico denota uma forte influência grega. A expressão de ambos conjuga inocência e uma serenidade que se revelaria efémera. Em 209, Septímio Severo, o imperador e pai de ambos, nomeou

Geta também como Augusto, preparando uma sucessão conjunta, contudo, em menos de um ano após a morte de Septímio, em 211, Caracala mandou assassinar o irmão.



Figura 26 – Áureo de Caracala, emissão de Roma, de 213. Anverso, efígie laureada e couraçada de Caracala, à direita; no reverso, a Vitória avançando à direita, com troféu e coroa de louros. Contrastando com a figura anterior, o retrato apresenta agora os traços vincados do realismo romano. Caracala, de frente franzida e enrugada, barba militar e cabelo ralo, manifesta uma expressão dura, implacável. No reverso, a Vitória, ainda que harmoniosa e proporcional, tem também uma expressão determinada e belicista, impressa pela dinâmica um pouco agressiva do movimento. É interessante contrastar esta Vitória com a da figura 20.



Figura 27 – Denário em prata de Gordiano II, Roma, março-abril de 238. No anverso, efígie de Gordiano, à direita, com couraça, toga e coroa de louros; no reverso, a Providência (*Providentia*) de frente, encostada numa coluna e olhando à esquerda, com uma cornucópia e vareta que aponta para um globo. Ainda que seja uma moeda cunhada num período difícil de anarquia (nota 24), o conjunto estético

do anverso e reverso é de bom estilo realista. Gordiano, com quarenta e seis anos (viria a ser assassinado em abril desse ano) é representado com barba rala e cabelo curto, sobressaindo a sua já proeminente calva.

5. Abstração e estilização: do fim do realismo ao ícone bizantino

Mas onde a Forma Ideal terá entrado, terá organizado e coordenado o que de uma diversidade de partes se tornará uno; reagrupará a confusão em cooperação: fará da soma uma coerência harmoniosa: porque a Ideia é uma unidade, e o que ela moldar tornar-se-á una, até aonde a multiplicidade existir.

Plotino, *Enéada* VI 6 [1] 2

A segunda metade do século III foi caracterizada por inúmeras mudanças políticas, económicas e culturais que, em grande medida, abriram caminho para uma profunda transformação dos modelos tradicionais do Império Romano. A nível político, a anarquia gerada pelas lutas militares constantes pelo poder, a captura e humilhação de Valeriano²⁷, por Sapor, na Pérsia, em 260²⁸, a fratura do império nas províncias da Gália

e Hispânia²⁹ foram convulsões que acabaram por conduzir à organização tetrárquica do poder, levada a cabo por Diocleciano, a partir de 293, e ao princípio do sistema de *dominato* (os imperadores começaram, a partir de então, a adotar a fórmula D.N. – *Dominus Noster* – no protocolo de titulação imperial).

Do ponto de vista cultural e da história das mentalidades, as transformações do século III foram – simbioticamente, enquanto causa e reflexo – igualmente marcantes. Em termos gerais, assistimos a um retorno do platonismo, o neoplatonismo que, em certa medida, pretendeu repensar o princípio unificador, mas desalentado, da continuidade entre a matéria e a consciência que o estoicismo, tão presente no Século de Ouro³⁰, propagava.

Com efeito, o neoplatonismo procurou recuperar o conceito de *Ideia* primordial e de alma eterna, incorpórea, não sujeita, portanto, à desagregação e integração (no sentido estóico do termo) no todo que é o Cosmos³¹. Nesse sentido, o corpo, ainda que igualmente secundarizado, como no pensamento estóico³², é apenas um recetáculo provisório, não só da alma, mas também da própria consciência.

Plotino, em meados do século III,

27. Valeriano, já com sessenta anos, liderou pessoalmente uma expedição contra os partos e viria a ser capturado. Terá morrido em cativeiro, esfolado vivo, segundo algumas fontes, ou por ter sido forçado a ingerir ouro derretido, de acordo com outros autores clássicos. O seu corpo terá sido empalhado e exposto no salão dos embaixadores, no palácio de Sapor.

28. GIBBON 2010: 151-152.

29. O Império Secessionista da Gália só viria a terminar após a conquista de Aureliano, em 274.

30. Basta referir Adriano e, claro, Marco Aurélio: “O que é, em suma, a perpetuidade da alma? O vácuo, apenas.” (Pensamentos IV 33).

31. O’MEARA 2010: 32

32. A alma, no estoicismo clássico, não é considerada exatamente como imaterial, de certa forma, é entendida como substância que integra e se funde, após a morte, no Cosmos. No fundo, é uma premissa que está

foi o grande difusor e pensador do movimento neoplatónico. As suas palestras em Roma, assistidas sobretudo pelas elites intelectuais e políticas, nomeadamente pelo imperador Galieno e a imperatriz Salonina, seus protetores, terão influenciado uma nova corrente de pensamento agnóstico que, lentamente, começou a ter efeitos sobre a conceção tradicional romana do mundo: o mundo tangível, o mundo material, tão imediato e tão caro aos romanos, daí tão mimetizado, passou a ser lentamente entendido como uma representação redutora de um universo superior que é a *Forma*; a via para a alma alcançar essa *Forma* seria o intelecto, através de uma gradação de impressões que, em conjunto, se harmonizariam num *Uno* universal. O modelo de aproximação ao *Uno* é, de certo modo, teorizado através de um princípio geométrico: ponto – linha – superfície – e, finalmente, o sólido³³ –, sendo este a representação da unidade, do todo universal.

Após a morte de Plotino, em Roma, no ano 270, a difusão do seu pensamento foi sobretudo empreendida por um dos seus discípulos, Porfírio, que recolheu os cinquenta e quatro tratados

do seu mestre e os reorganizou num complexo organigrama matemático de seis grupos organizados em nove partes cada, as *Enneades*³⁴. Foi esta edição, complexa e, diríamos, algo mística, que serviu de difusão do pensamento plotiniano, sobretudo a partir do século IV, quando o crescimento da influência da doutrina cristã no seio do Império Romano veio, pela via erudita dos pensadores cristãos, apropriar-se, adaptando, o sentido de *Uno* total de Plotino e da sua manifestação na alma e no intelecto do Homem, como sendo o espírito de Deus, ou a *Luz divina*.

Para todos os efeitos, é importante ressaltá-lo, não foi só o universo cristão a integrar o unimismo plotiniano, as religiões mitrais também se identificaram com estes princípios. Em meados do século IV, o imperador Juliano II, chamado o Apóstata, quando tentou recuperar o paganismo clássico, não o fez, como tão apressadamente se possa pensar, no sentido de recuperar a simples religião cívica e cerimonial romana: fê-lo com o sentido de remorralizar o império e banir os excessos dos epicuristas e da hipocrisia das elites cristãs³⁵, na sua missão, foi fortemente

próxima do princípio atómico da matéria que, desagregando-se continuamente, continua a ser a mesma matéria desde o Big Bang, ainda que em contínua reorganização: “Considera de contínuo que o mundo é como um ser único, contendo uma substância única e uma única alma.” (Marco Aurélio, Pensamentos IV 40).

33. O’MEARA 2010: 58-59.

34. As *Enéadas*, assim propostas por Porfírio, dividem-se em torno da cifra considerada perfeita que é o 6 (1 + 2 + 3 ou 1 x 2 x 3), o somatório desconstruído da cifra é o 9 (Ἐννεάς), último número primo até ao 10 e símbolo da totalidade (O’MEARA 2010: 15-16). A questão fulcral é que a organização de Porfírio torna a obra bastante mais complexa e circular, os tratados originais seguem temáticas mais contínuas. Contudo, Porfírio entendeu aplicar aos textos de Plotino o próprio princípio de agregação das partes até à unidade absoluta, que seria o conhecimento.

35. BENOIST-MÉCHIN 2006: 213.

influenciado pelo neoplatonismo, nomeadamente de Plotino³⁶. O seu próprio projeto administrativo – a unificação entre o ocidente e o oriente, sob o signo de *Sol Invictus*, molda-se vagamente no conceito de unidade plotiniana.

Do ponto de vista artístico, o neoplatonismo recupera o conceito de abstração: para Plotino, a cor e a luz são as abstrações mais exemplificativas. A noção de belo seria uma reação do intelecto a um estímulo exterior que o fizesse recordar, como reminiscência, uma contemplação que a alma houvera tido anteriormente no mundo imaterial da *Forma*³⁷; a diferença de reações de cada indivíduo ao belo seria apenas aparente, pois, numa progressão de conhecimento, todas as almas redescobririam a essência da beleza que as conduzirá ao fim último, que é o *Uno*.

Deste modo, o reconhecimento da beleza é um processo também de gradação geométrica: ponto – linha – superfície – sólido; a sintetização do belo poderia ser, pois, o processo inverso: do sólido geométrico (representação conceptual do *Uno*) para a parte mais ínfima, o ponto, sendo que o ponto é, na verdade, o *símbolo* que desperta a sugestão de belo. Pode ser uma abstração (como uma forma geométrica ou a música), mas também pode ser uma estilização, um modelo não mimético do belo total, com tendência, aliás, para a bidimensionalidade: a linha e a superfície.

A expressão artística numismática, a partir de meados do século III, inicia, precisamente, uma tendência para a

estilização, a redução dos elementos às suas formas mais simbólicas. Um dos momentos de grande aproximação com a doutrina de Plotino é, no nosso entender, as amoedações da Tetrarquia (figuras 29-32): as várias partes que compõem o corpo do governo (no caso, dois imperadores, Augustos, e dois auxiliares, Césares) acabam por ser representadas quase de forma simbólica, para que cada um deles não se sobreponha ao outro e sejam percecionados como um todo.

Posteriormente, o retrato na Dinastia Constantina foi apurando a noção de estilização, ensaiando uma nova expressividade onde a carga simbólica (cristã, maioritariamente, mas também pagã, durante a exceção de Juliano) acaba por substituir quase totalmente os antigos elementos realistas e miméticos.

Ainda no século IV, nas vésperas do saque de Roma por Alarico, Santo Agostinho, nas *Confissões* (X 34), refletia e lamentava que “as belezas que passam da alma para as mãos do artista, procedem daquela Beleza que está acima das nossas almas e pela qual a minha alma suspira de dia e de noite. Mas os artistas e amadores destas belezas externas tiram desta suma Beleza apenas o critério para as apreciarem”. O caminho depois dele seria precisamente o de estilização ainda maior, o trilha bizantino para levar o artista a indicar apenas a Beleza que está acima da alma, para que a alma, e não o critério, a reconheça.

A partir daí, a tendência crescente, dentro do cristianismo, para a abstração, a representação do conceito e não da

36. BENOIST-MÉCHIN 2006: 44-45.

37. O'MEARA 2010: 106.

realidade (da *Cidade de Deus* e já não a *Cidade dos Homens*), acentuar-se-á ainda mais profundamente, abrindo caminho para a estilização bidimensional e iconográfica, do mundo bizantino.

Em meados do século VI, a propósito da contramarcha justiniana³⁸, o Império Bizantino, a partir da iniciativa de Justiniano, que reconquistou parte da África romana e restaurou, já em território italiano, o centro cultural de Ravena e com ele a redignificação do latim como língua culta, em prejuízo do grego, a numária bizantina retoma a legenda em latim, tentando recuperar o conceito de Império Romano que vigorou antes do saque de Odoacro a Roma, em 476. Contudo, apesar do recurso ao latim (figura 38) a conceção estética da numária bizantina já pertence, absolutamente, ao novo paradigma. Mesmo a recuperação estilística (não da legenda, mas do tipo monetário) de Constantino IV, já na segunda metade do século VII, não passou de uma ideia, um pouco imitativa (figura 39) do numerário romano do início do século V³⁹.



Figura 28 – Antoniniano de Cláudio II, o Gótico, emissão de Roma, de 270 (Sear 3222).

Efígie raiada e couraçada de Cláudio, à direita; no reverso, Vitória em pé, à esquerda, com uma coroa de louros. Cunhada no ano da morte de Cláudio, com cinquenta e cinco anos, mas também do filósofo Plotino. Esta série de antoninianos (dois denários) anuncia já um novo movimento estilístico: o retrato procura preservar a tradição romana do realismo, mas o reverso caminha já para a estilização do tema; se bem que a roupagem ainda revele os drapeados, a figura é representada em linhas muito simples e inacabadas; as asas, por exemplo, são mais sugeridas que definidas.



Figura 29 – Argenteu de prata, cunhado em 294, em Roma, por Diocleciano.



Figura 30 – Argenteu de prata, cunhado em 295, em Ticinium (Pavia) por Galério.

38. BANNIARD 1989: 22-23.

39. A propósito do recrudescimento do modelo latino, proposto por Constantino IV (668-685), é interessante referir que o seu pai havia visitado Roma em 663 (foi aliás, o último imperador bizantino a fazê-lo) e lá saqueou diversas antiguidades arqueológicas que levou para Constantinopla (BANNIARD 1989: 229); trinta e cinco anos depois, em 698, Cartago cairia nas mãos dos muçulmanos e o Império Bizantino nunca mais recuperaria a sua última vertente ocidental latina.



Figura 31 – Argenteu de prata, cunhado em 294-295, em Nicomédia, por Maximiano.



Figura 32 – Argenteu de prata, cunhado em 294-295, em Antioquia, por Constâncio Cloro.

Toda a série de argenteus acima exposta, ressaltando a identidade dos emissores (Diocleciano Augusto e Galério César e Maximiano Augusto e Constâncio César), apresenta, no anverso, a cabeça laureada e barbada de cada tetrarca, virada à direita, e, no reverso, os quatro, em frente à porta de uma cidade muralhada, num ritual sacrificial conjunto, sobre um trípede, que celebra, no caso de Diocleciano, a virtude militar (VIRTVS MILITVM) e, nos restantes, a vitória sobre os sármatas (VICTORIAE SARMATICAE). Toda a imagética e retratística é, além de estilizada, padronizada. Sem a leitura da legenda do anverso, não seria possível (salvo ligeiras nuances estilísticas) distinguir uma personalidade da outra. Isto é, o que está representado não são os governantes, enquanto indivíduos. Pelo

contrário, a representação acaba por recriar mais uma *ideia*, um *conceito* geral de imperador (ou auxiliar), propondo a sugestão, através das mãos e olhos do povo – os que usam o dinheiro – que cada um dos tetrarcas é igual ao outro, não havendo distinção significativa entre cada um. Trata-se, naturalmente, de um programa político da Tetrarquia, contudo, o substrato estético conceptual que subjaz a esta opção é o do princípio plotiniano de representação sugestiva/simbólica do *Belo*, de iluminação sobre cada uma das partes que permita a percepção remanescente do universo superior da *Forma*.



Figura 33 – Áureo de Licínio, emissão de Nicomédia, de 321-322. No anverso, retrato frontal do imperador, envergando couraça e capa drapejada; no reverso, uma representação, também frontal, de Júpiter, com cetro e vitória e uma águia com coroa de louros aos pés, sobre uma cartela com a inscrição STC.X./SIT.X. (*Sicut quinquennialibus/Sicut decennialibus*, “assim por cinco anos, como por dez anos”). A representação frontal do retrato, bem como do tema do reverso, é uma inovação do século IV. Num primeiro momento, não teve grande continuidade, porém, a partir do século V e, sobretudo, no universo bizantino, tornou-se o padrão da representação retratística.



Figura 34 – Fólis em bronze de Constantino I, emissão de Constantinopla, de 327. Anverso, cabeça de Constantino laureada, à direita; no reverso, o lábaro, com cristograma ou crismão, espetado sobre uma serpente. A representação do retrato, já pouco ou nada realista, é bastante estilizada (de realçar as linhas verticais paralelas das fitas das láureas e do pescoço, bem como o contorno da base da cabeça e as linhas do cabelo). O tema do reverso, já de natureza cristã, representa a luta contra o mal (será a heresia), numa composição, onde se inclui a legenda SPES PVBLIC/A, de simbolismo mais gráfico que descritivo. A volumetria das letras denota uma acentuação grande das serifas, o próprio X, de MAX (*Maximus*) foi aberto em forma de suástica, revelando a intenção simbólica e representativa das letras, mais do que o seu imediato valor fonético.



Figura 35 – Grande bronze (provavelmente um múltiplo de maiorina) de Juliano II, o Apóstata. Emissão de Constantinopla, cunhado entre 361-363. No anverso, efigie barbada e togada de Juliano, com diadema de pérolas; no reverso, um touro, à direita, com duas estrelas sobrepostas (Vénus e o Sol?). Juliano, bisneto

ou trineto de Cláudio II e neto de Constâncio Cloro, um dos tetrarcas (figura 32), procurou restaurar o paganismo clássico, a partir de um princípio filosófico muito influenciado pelo neoplatonismo e pelo culto de Mitra, no campo ritualístico. Neste retrato, Juliano é representado com a barba filosófica, invocativa de Marco Aurélio (figura 23), mas também em estilo estilizado com tendência bidimensional. O tema do reverso é o touro de Mitra, com dois astros sobrepostos, o Sol (símbolo mitral) e talvez o planeta Vénus, como referência ao princípio de união e perpetuidade entre a noite e o dia.



Figura 36 – Siliqua em prata de Teodósio I, o Grande. Emissão de Constantinopla, 379-383. No anverso, efigie, à direita, do imperador togado e com diadema de rosetas. No reverso a inscrição votiva VOT X/MVLT XX (*Votis decennialibus multis vicennialibus*, “votos pelos dez anos [de governo] e pela renovação até aos vinte”) dentro de uma coroa de louros. Moeda cunhada no final do século IV, num momento em que tanto São Jerónimo como Santo Ambrósio (já bispo de Milão) eram referências vivas e culturais no mundo cristão. O próprio Santo Agostinho, ainda antes da conversão, escrevera o, agora perdido, *Do belo e do conveniente*, em 380 (*Confissões* IV 13). Apesar do traço estilizado, nota-se algum recrudescimento tecnicista na abordagem do retrato, não só pelo tratamento dado às roupagens, mas mesmo em termos de representação da face

do imperador. Seria este o dinheiro que circulava quando Agostinho escreveu o seu comentário sobre a passagem da *Beleza suprema* para as mãos dos artistas tecnicistas.



Figura 37 – Sólido de Teodósio II, emissão de Constantinopla, 420-422. No anverso, em posição quase frontal (há uma ligeira rotação para a direita), o imperador equipado com couraça, lança, escudo e capacete perolado na cabeça; no reverso, a Vitória segurando uma cruz encastrada de pedraria. Um século depois dos primeiros ensaios do retrato frontal (figura 33), esta disposição passou a ser a norma para as moedas de ouro e pontualmente usada no bronze. Seria este modelo gráfico, agora mais profusamente decorado, o padrão que viria a inspirar a cunhagem bizantina.



Figura 38 – Grande fólis de Justiniano I, emissão de Constantinopla, 541-542. Anverso, efigie frontal de Justiniano com capacete e couraça, segurando um globo crucífero na mão direita; reverso, composição da legenda em torno da letra M, encimada por uma cruz. Depois de recuperar Cartago dos visigodos e a Lombardia e Ravena dos ostrogodos, Justiniano pretendeu

relançar a tradição cultural latina no seio do Império Bizantino. Exemplo disso foi a adoção, em latim, da titulatura tradicional do dominato, visível na legenda do anverso da moeda: DN IVSTINI-ANVS PP AVG (o correto seria PF AVG – *pius et felix Augustus* – figuras 35-37), contudo, e é sintomático no erro da legenda da moeda, bem como no estilo inseguro das letras, o universo latino já não era familiar aos moedeiros de Constantinopla. O resultado da composição parece, pois, pouco consciente de si e algo artificial. No reverso, a composição ANNO XV (décimo quinto ano do reinado de Justiniano), na vertical, e as marcas da casa da moeda A (primeira) e CON(*stantinopolis*) no exergo são forçadamente em caracteres latinos, mas revelam que o traço habitual seria o grego. A letra M é o numeral grego 40, valor pelo qual circulava a moeda.



Figura 39 – Sólido de Constantino IV, emissão de Constantinopla, 674-681. No anverso, o imperador de frente, com barba, couraça, escudo, lança e capacete; no reverso, os seus irmãos Heráclito e Tibério em pé, junto a uma cruz e portando cada um globo crucífero. O estilo revivalista da moeda pretende invocar os sólidos do século V (figura 37), mas a representação é inteiramente sugestiva, já sem procurar qualquer tipo de elemento técnico clássico.

Conclusão

Em aproximadamente mil e cem anos de amoeção, procuramos traçar linhas de continuidade e de rutura estilística que marcaram aquilo que genericamente se designa por Antiguidade Clássica. O resultado, ainda que evidentemente incompleto e necessariamente redutor, permitiu-nos, ainda assim, perceber que as transformações estilísticas, os modelos conceptuais inerentes a cada tendência e o próprio substrato político de cada época são suficientemente diferenciadores para que possamos afirmar, como Vagi⁴⁰, que houve uma *longa continuidade* das características da moeda, até mesmo dentro do Império Romano. A haver continuidade, é meramente em termos de produção e de organização do sistema, mas em termos estilísticos as ruturas são bem visíveis.

Por outro lado, um dos pontos que mereceria ainda ser tratado, como forma de melhor compreender as mutações estilísticas, bem como as respetivas influências conceptuais, seria uma análise de diferenciação dos estilos monetários um pouco pelas províncias. Isto é, o estilo da mesma série monetária cunhada em Alexandria não é necessariamente igual ao da produção de Lugdunum, por exemplo. Contudo, as diferenças perceptíveis estariam, no nosso entender, mais relacionadas com a qualidade dos artífices do que propriamente com diferenças de modelos subjacentes. Uma análise dessa natureza levar-nos-ia para a reflexão e descrição de técnicas de produção

e escolas artísticas locais que imporiam a este trabalho uma dimensão que ele não pode ter.

Por outro lado, sentimos também a lacuna na análise do retrato feminino, sobretudo na moeda romana. Com efeito, além dos imperadores, ou herdeiros diretos à púrpura imperial, foi comum, durante praticamente todo o império, o retrato de outros membros da família, nomeadamente as imperatrizes. O retrato imperial feminino, se bem que cingido pelas mesmas premissas estilísticas da época dos retratos masculinos, apresenta algumas nuances e particularidades interpretativas que mereceriam, de igual modo, uma reflexão, nomeadamente no campo da inscrição de elementos simbólicos (como o crescente lunar, a introdução de alguns animais, como os pavões, o tipo de toucado ou de véu, etc.) e mesmo elementos textuais, como a inscrição de adjetivação de virtuosismo nas legendas das moedas, por exemplo.

Em todo o caso, cremos que, de um modo muito sintetizado, podemos traçar uma correspondência simples entre os princípios e correntes artísticas que moldaram as grandes obras da Antiguidade e a sua manifestação nas moedas. Correspondência esta que poderá permitir, em abordagens futuras, uma inclusão mais consistente de material numismático nos estudos de representações estilísticas no contexto da História da Arte.

40. VAGI 1999: 18.

Bibliografia

Textos clássicos

AGOSTINHO DE HIPONA (1990). *Confissões*. Braga: Editorial A.I.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1990). *Hélide. Antologia da cultura grega*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Instituto de Estudos Clássicos.

PLÍNIO, O VELHO (1953). *História natural* (liv. XXXIV). Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres".

SUETÓNIO (2005). *As Vidas dos Doze Césares* (vol. I). Lisboa: Edições Sílabo.

Estudos

BANNIARD, MICHEL (1989). *Génesse cultural da Europa*. Lisboa: Terramar.

BENOIST-MÉCHIN (2006). *Imperador Juliano, o filho do Sol*. Lisboa: Ésquilo.

BOARDMAN, John (2008). A pursuit of art in miniature. *Apollo*: 57-61. Disponível para consulta em <http://www.beazley.ox.ac.uk/archive/boardman2008.pdf>.

DAHMEN, Karsten (2007). *The legend of Alexander the Great on Greek and Roman coins*. Londres – Nova Iorque: Routledge.

ECO, Umberto (1968). *La definizione dell'arte*. Milão: Mursia.

____ (2004). *História da beleza*. Lisboa: Difel.

GIBBON, Edward (2010). *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Barcelona: Debolsillo.

GRANT, Michael (1995). *Art in the Roman Empire*. Londres: Routledge.

JANSON, Horst Waldmar & Anthony F. JANSON (2004). *History of art. The Western tradition*. Londres: Pearson Education.

O'MEARA, Dominic J. (2010). *Plotino*,

Introduzione alle Enneadi. Bari: Edizioni di Pagina.

REBUFFAT, François (1996). *La monnaie dans L'Antiquité*. Paris: Picard.

SEAR, David (1988). *Roman coins and their values*. Londres: Spink.

VAGI, David L. (1999). *Coinage and History of the Roman Empire*. Sidney, Ohio: Coin World.

JOSÉ RUIVO

Museu Monográfico de Conimbriga

joseruivo@mmconimbriga.dgpc.pt

Algumas observações sobre a circulação da moeda na Lusitânia do século III

REVISTA M · Nº 0 · 2017 · 50 - 62

RESUMO

Apresenta-se neste estudo um conjunto de reflexões acerca da circulação da moeda na província da Lusitânia durante o século III, decorrentes das conclusões sustentadas pelo signatário no âmbito da sua tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PALAVRAS CHAVE: Século III; Lusitânia; circulação monetária.

ABSTRACT

In this essay one presents a set of reflections concerning monetary circulation in the province of Lusitania during the 3rd century, related to the main conclusions achieved by the author in the mark of his doctoral thesis presented to the Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

KEYWORDS: 3rd century; Lusitania; monetary circulation.

O século III é geralmente referido pela historiografia como um século de crise (crise do Estado, crise económica e financeira, crise social), tendo como pano de fundo um quadro de instabilidade, ameaças e invasões¹. Globalmente considerado, no decurso do século III o Império Romano parece ter alternado longos momentos de estabilidade (com uma inflação moderada até cerca de 260 d.C.) com crises brutais, nomeadamente a partir de Galieno e na última década da centúria, culminando no Édito de Máximo².

No que respeita às províncias hispânicas, e particularmente à Lusitânia, esta visão merece contudo ser reequacionada à luz dos contínuos progressos efetuados pela arqueologia³, uma vez que as marcas aqui impressas pela passagem desta centúria não foram decerto similares às deixadas nas Gálias, na Germânia, nos territórios do Danúbio, no Oriente ou em África, refletindo as especificidades e as divergências de protagonismo de cada uma destas regiões no contexto das profundas mutações que afetaram o Império durante o período em questão.

Do ponto de vista do uso da moeda, como já foi há muito posto em relevo por diversos investigadores, até cerca de meados do século III continuou em vigor na Hispânia o *antigo regime* monetário, baseado na circulação da moeda de

bronze, em particular do sestércio. Uma parte importante da massa monetária circulante continuou a ser ainda preenchida pelos espécimes batidos sob os Antoninos, situação que os parques depósitos lusitanos bem conhecidos, terminando com moedas da primeira metade da centúria, atestam, não obstante a renovação que se percebe com nitidez a partir de Severo Alexandre e que os achados isolados tão bem ilustram (cf. quadro 1).

	Denários	Sestércios	TOTAIS	Moedas/Ano
Sev. Alexandre	8 (10,26%)	46 (58,97%)	54 (69,23%)	4,15
Maximino	1 (1,28%)	22 (28,21%)	23 (29,49%)	7,67
Balbino/Pupieno	-	1 (1,28%)	1 (1,28%)	1
TOTAL	9 (11,54%)	69 (88,46%)	78 (100%)	4,88

Quadro 1 – Moedas dos anos 222-238 recolhidas em 36 sítios lusitanos.

Todavia, os dados arqueológicos presentemente disponíveis para a época severiana apontam para uma desaceleração da atividade económica, relativamente à época antonina, notória nas dificuldades experimentadas pela indústria conserveira dos estuários do Tejo e do Sado⁴ ou na fraca importação de *sigillata* clara A em Conimbriga⁵ e em *Augusta Emerita*⁶. Contudo, no litoral argarvio o panorama

1. Veja-se, a este propósito, a forma como o tema da *crise* tem sido abordado pela historiografia espanhola contemporânea (PEÑA CERVANTES 2000: 469-492).
2. CALLU 1969: 401-402; CORBIER 1985: 105; HOLLARD 1995: 1066 ss.
3. No mesmo sentido: CEPAS PALANCA 1997: 249-253.
4. FABIÃO 2004: 404; MAYET & SILVA 1998a: 113-123; LAGOSTENA BARRIOS 2001: 308 ss.
5. ALARCÃO *et alii* 1975: 251. Contudo, na Casa dos Repuxos, o período dos Severos é o mais rico no que respeita à execução da decoração musiva (LANCHA 2004: 80).
6. VÁZQUEZ DE LA CUEVA 1985: 31-37.

afigura-se francamente mais animador⁷, transmitindo a imagem dinâmica de uma região que, nas palavras de Carlos Fabião, *ultrapassa crises e invasões até à época muçulmana*⁸.

A maior parte dos entesouramentos lusitanos deste período, à exceção do tesouro da Borracheira⁹, é constituída por pequenas quantidades de moeda de bronze e, no contexto atual, temos sérias dificuldades em associá-los a qualquer circunstância concreta, não obstante uma série de especulações decorrentes de uma eventual passagem da província para o controlo do usurpador Póstumo. Paralelamente, nos achados isolados, apesar de trabalharmos quase sempre com exemplares estratigraficamente descontextualizados, percebe-se alguma renovação do numerário de bronze, acompanhado pelo denário até 240 e, depois, por um número crescente de antoninianos, à medida que vai decaindo a emissão do bronze e o teor de fino da moeda radiada. No entanto, a circulação massiva desta nova espécie só terá lugar após a sua desvalorização em larga escala, o que não sucederá verdadeiramente antes de 266.

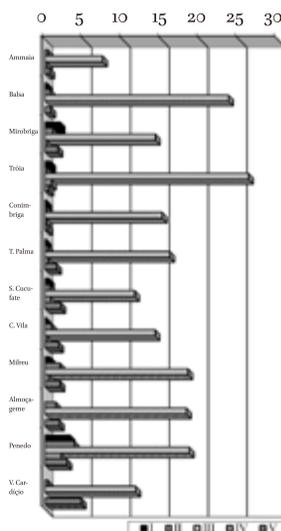


Gráfico 1 – Representação gráfica das permiagens de 12 sítios lusitanos (I: 222-238 d.C.; II: 238-260 d.C.; III: 260-274 d.C.; IV: 274-294 d.C.; V: 294-305 d.C.).

Até aí, como bem demonstra o depósito de Valhascos I¹⁰, a moeda radiada continuará sob a mira dos aforradores e as moedas perdidas tenderão a ser com frequência recuperadas pelos antigos proprietários ou por terceiros. É muito possível que a injeção deste numerário nos circuitos locais esteja associada à atividade comercial ou a investimentos públicos realizados pelo Estado, bem documentados durante a primeira metade do século III, nomeadamente em infraestruturas viárias. Entre 192 e 253 foram contabilizados 164 miliários na Hispânia, 15 dos quais na província lusitana, ostentando

7. DELGADO 1968: 41-66; COUTINHO 1997: 24.

8. FABIÃO 1997a: 379.

9. HELENO 1953: 213-226.

10. RUIVO 2008: I 36-92.

tando muitos deles formas verbais como *fecit e restituit*¹¹. Outro indicador de que a situação económica, apesar de algum retrocesso, continua a não ser dramática é a manutenção, quase sem alterações, da atividade evergética¹², nomeadamente nas cidades do litoral algarvio, conforme atesta o testemunho do balsense *Annius Primitivus*, que, em honra do seu sexvirato, brindou os seus concidadãos com um donativo em dinheiro, um combate de barcas e outro de pugilistas¹³. Talvez um pouco antes, um seu conterrâneo, *Gaius Licinius Badius*, ofereceu a expensas suas cem pés do pódio do circo da cidade¹⁴. Em 245, *Olisipo* erige uma dedicatória a Filipe I, talvez em retribuição de uma qualquer liberalidade de que as fontes são omissas (CIL II 188) num momento em que a cidade parece gozar de um certo prestígio no contexto peninsular¹⁵. A crise monetária agudizar-se-á verdadeiramente a partir de meados do século III, sobretudo a partir do principado de Valeriano e com especial incidência entre Galieno e Cláudio II. A redução dos *stocks* de metal precioso à disposição do Estado, embora iniciada na segunda metade do século II, vai agravar-se a partir de Septímio Severo, que não hesitará

em desvalorizar fortemente o denário, reduzindo-lhe o teor de fino para cerca de 500‰¹⁶ e induzirá Caracala à criação de uma nova moeda, o antoniniano. Com estas medidas, o Estado sobrevalorizava a moeda de prata: com a mesma quantidade de metal precioso disponível passava a ser capaz de emitir um maior número de moedas ao tempo que lhes mantinha o valor nominal – ou inclusive o aumentava, como no caso da nova moeda radiada – relativamente às espécies anteriores.

Após 238, os imperadores viram-se obrigados a retirar dos circuitos a massa de denários ainda em circulação, para os transformarem em emissões cada vez mais volumosas de antoninianos, sucessivamente cerceados no peso e no teor de fino, a fim de financiarem as intermináveis campanhas militares nas províncias orientais e danubianas¹⁷. Em paralelo, o Estado sofre a concorrência dos aforradores privados, como bem mostra o depósito de Valhascos I, que imobilizam temporariamente uma parte do *stock* de metal precioso cunhado. K. W. Harl nota que grandes quantidades de metal precioso (ouro e prata) abandonaram definitivamente as fronteiras do

11. SOLANA SÁINZ & HERNÁNDEZ GUERRA 2002: 27.

12. PÉREZ CENTENO 1997: 378.

13. ENCARNAÇÃO 1984: 124-125, n.º 73.

14. ENCARNAÇÃO 1984: 129-131, n.º 77. Javier Andreu Pintado interpreta estes atos evergéticos como um possível reflexo da riqueza obtida pelo comércio do *garum*, responsável pelo desenvolvimento das cidades do litoral (ANDREU PINTADO 2004: 185-186).

15. MANTAS 1993a: 172. Opinião diferente tem Ramón Járrega Domínguez, para quem as dedicatórias imperiais do período da Anarquia Militar não refletem a prosperidade e a normalidade da vida urbana mas sim o desejo de, num contexto de sucessivas usurpações, as elites urbanas declararem a sua adesão ao imperador considerado legítimo (JÁRREGA DOMÍNGUEZ 2008: 107-108 e II2).

16. GUEY 1962: 72-140.

17. Uma análise sobre o impacto da redução da quantidade de metal precioso à disposição do Estado e a sua repercussão na *crise do século III* pode ver-se em DEPEYROT & HOLLARD 1987: 58-85, e, mais recentemente, em CHRISTOL 2003: 109-124.

Império, em consequência dos pesados tributos com que Roma foi comprando a paz com as tribos germânicas e com os persas. Em 244, Filipe I pagou ao sassânida Shapur a soma de 500 mil *aurei* (mais de três toneladas de ouro!), que os persas transformaram em dinares e os usurpadores gauleses pagaram em moeda de ouro aos mercenários turingenses que, no regresso, levaram as moedas e se fizeram sepulturar com elas na sua região natal, entre o Weser e o Vístula. Grandes depósitos de *antoniniani* recém-cunhados nunca chegaram a ser recuperados pelos legionários que tombaram nas campanhas do Baixo Danúbio, logo nos inícios da segunda metade do século III (nomeadamente os que pereceram em *Abrittus* com Trajano Décio). A rendição e captura de Valeriano em 260 colocou na mão dos persas centenas de milhares de antoninianos, que estes rapidamente recunharam em *dirhams*¹⁸.

Em consequência, o Tesouro depauperou-se com um *stock* de metais preciosos cada vez mais reduzido, ao mesmo tempo que era pressionado por necessidades crescentes. O ponto mais agudo da crise financeira do Estado romano tem lugar entre cerca de 260 e cerca de 274, em especial a partir de 266, quando as casas da moeda começam a emitir, em quantidades sem precedentes, moeda radiada de valor intrínseco quase nulo (com um teor de fino a rondar os 20%). A julgar

pelo elevado número de tesouros ocultos por todo o Império durante esta fase e pelas constantes notícias de conflitos armados e insurreições, esta década terá sido a responsável pela criação daquilo a que poderíamos chamar o *mito* da crise do século III. Não sabemos, por enquanto, qual o seu impacto na Lusitânia, embora do ponto de vista numismático se consigam vislumbrar sinais de alguma perturbação, mas os dados arqueológicos são ainda demasiado fragmentários para podermos usufruir de uma visão de conjunto. Existem ténues indícios de uma curta adesão da província ao *Imperium Galliarum*, mas não há provas arqueológicas de que os supostos raides de francos (e alamanos, como pretendem alguns investigadores) ao tempo de Galieno tenham afetado a província¹⁹. Os numerosos depósitos lusitanos recenseados para o terceiro quartel do século III, que surge aqui como o grande momento crítico em termos de ritmo de entesouramento (cf. mapa 1), poderão sugerir a existência de focos de instabilidade, mas o facto de serem constituídos essencialmente pelo bilhão desvalorizado de Galieno e Cláudio permite interpretá-los também como um sinal da forte instabilidade monetária reinante, um sinal de desconfiança dos utilizadores face às contínuas manipulações de que a moeda era alvo por parte do Estado²⁰.

18. HARL 1996: 128-129.

19. A bibliografia sobre o tema é vastíssima. Não pretendendo entrar na discussão desta problemática, limitamo-nos a indicar, segundo um critério cronológico, alguns dos principais trabalhos publicados: TARACENA 1952: 37-45; TARRADEL 1955: 95-110; BALIL 1957: 97-143; ARCE 1978: 257-269; CAMPO & GURT 1980: 129-140; SAGREDO SAN EUSTAQUIO 1981-1985: 89-104; SANTOS YANGUAS 1986: 151-175; GONZÁLEZ PRATS & ABÁSCAL PALAZÓN 1987: 183-196; LÓPEZ MELERO 1990: 43-60; CEPAS PALANCA 1997: 15-27; PÉREZ CENTENO 1998: 343-360; PEÑA CERVANTES 2000: 469-492; GOZALBES 2005: 125-139; JÁRREGA DOMÍNGUEZ 2008: 105-139.

20. No mesmo sentido, ainda que relativamente aos tesouros gauleses do século III, vai Roland Delmaire (1995: 21-26).



Mapa 1 – Localização dos depósitos monetários lusitanos do século III.

- | | | |
|-------------------------------|-------------------------------|------------------------------|
| 1 – CASA DO ANFITEATRO | 12 – SÃO MARCOS DA SERRA | 23 – VALHASCOS I |
| 2 – TERRENO DA ANTIGA CAMPASA | 13 – MIROBRIGA | 24 – VALHASCOS II |
| 3 – EL GORDO | 14 – PORTO CARRO | 25 – MAIORGA |
| 4 – SAMPÃO | 15 – SEPULTURA 36 DA CALDEIRA | 26 – CONIMBRIGA B |
| 5 – BORBA | 16 – REGIÃO DE LISBOA | 27 – CONIMBRIGA D |
| 6 – ÉVORA | 17 – FREIRIA II | 28 – CONIMBRIGA G |
| 7 – SÃO CUCUFATE I | 18 – FREIRIA III | 29 – SERRA DO CONDÃO |
| 8 – SÃO CUCUFATE II | 19 – SINTRA | 30 – ALDEIA DAS DEZ |
| 9 – MONTE DO CAVALEIRO | 20 – ARRUDA DOS VINHOS | 31 – PALVARINHO |
| 10 – QUINTA DA TORRE DE ARES | 21 – SÃO MIGUEL | 32 – BARROCA DA LAJE |
| 11 – FOZ DO RIO ARADE | 22 – REGIÃO DE TORRES VEDRAS | 33 – NUMÃO |
| | | 34 – SEPULTURA 3 DE VALBEIRÓ |

Nalguns casos, chega mesmo a ser lícito questionarmo-nos sobre as reais intenções dos seus proprietários no respeitante a uma futura recuperação. É isso que nos recorda o depósito de Freiria II²¹, que se encontrava acompanhado por uma série de fragmentos inutilizados de objetos que se poderiam destinar à fundição. Verifica-se também que a esmagadora maioria das moedas achadas isoladamente nos sítios lusitanos é atribuível precisamente ao período 260-270/274 (cf. gráfico 1), ao qual há que acrescentar uma impressionante massa de radiados da série *Divo Claudio* de fabrico irregular, que cremos passível de abandono progressivo ao longo do último quartel do século III e de inícios do seguinte, à medida que o numerário das reformas de Aureliano e da Tetrarquia vai entrando nos circuitos, embora aparentemente com reduzido sucesso, segundo nos é dado perceber pelas moedas descobertas isoladamente nos sítios lusitanos. É bem possível que muito deste bilhão desvalorizado se mantenha em circulação até à época constantiniana, vista a incapacidade do *aurelianus* e do *nummus* em substituí-lo, devido à sua rápida imobilização pelos aforradores, o que força estas moedas de baixo valor intrínseco a manterem-se nas pequenas trocas quotidianas. Não obstante, a situação económica lusitana parece conhecer melhoras sensíveis na

segunda metade da centúria, em particular a partir do último terço, apesar de eventuais problemas surgidos entre a morte de Tácito e o reconhecimento de Probo e de a Hispânia poder ter sido afetada pelas rebeliões de Prócuro e Bonoso. Para tal contamos com uma série de indicadores positivos que têm vindo a ser postos em evidência pela arqueologia, apesar de a sua valorização não deixar de encerrar alguma subjetividade interpretativa. Entre estes conta-se o restauro da rede viária lusitana a partir de 275, elemento essencial para a circulação de pessoas e bens, assinalado por abundantes miliários de Tácito, Probo, Numeriano, Constâncio Cloro e Galério, incidindo particularmente na área ocidental da província, nas vias *Olisipo-Bracara*, *Olisipo-Scallabis-Emerita* e *Emerita-Bracara*²², não obstante o carácter frequentemente propagandístico de muitos destes elementos da paisagem viária.

Em simultâneo nota-se um incremento das importações de cerâmicas de prestígio, nomeadamente *sigillata* africana clara C, cuja chegada continuada começa a impor-se na segunda metade da centúria, em especial as formas Hayes 45A e Hayes 50A, datadas respetivamente de c. 230/240-320 e c. 240-320/330, e que marcam presença significativa em vários locais da província, de que temos exemplos em *Augusta Emerita*²³, *Conim-*

21. RUIVO 2008: II 170-172.

22. SOLANA SÁINZ & SAGREDO SAN EUSTAQUIO 1998: II-37; SOLANA SÁINZ & HERNÁNDEZ GUERRA 2002: 83-84 e 91-92; CEPAS PALANCA 1997: 68-69; ÉTIENNE *et alii* 1976: 118-119.

23. VÁZQUEZ DE LA CUEVA 1985: 38-55.

*briga*²⁴, São Cucufate²⁵ e no Montinho das Laranjeiras²⁶.

Detetam-se também sinais não desprezíveis de uma importante atividade edilícia em alguns centros urbanos, como *Conimbriga*, onde se realizaram importantes remodelações em diversas moradias privadas, nomeadamente no setor situado a sul da via, numa área que futuramente será abandonada com a construção da muralha tardorromana. Na Casa dos Repuxos são refeitos alguns pavimentos na ala oeste do peristilo e é executado todo o complexo musivo da Casa da Cruz Suástica²⁷. Muito semelhante deverá ser a cronologia dos mosaicos da Casa dita dos Esqueletos, que aquela autora atribui aos séculos III-IV, embora a data terminal nos pareça talvez excessivamente tardia, uma vez que tudo parece apontar para a demolição destes edifícios nas últimas décadas da terceira centúria ou inícios da seguinte²⁸. A boa conservação da maior parte dos mosaicos sugere que o abandono destes complexos habitacionais se processou pouco depois da execução dos pavimentos e a cronologia das moedas provenientes dos achados isolados e do tesouro (Tesouro G), recolhidos nas escavações realizadas por Jorge de Alarcão nos edifícios comerciais contíguos ao *decumanus* da cidade, não ultrapassa o

principado de Aureliano²⁹. Apesar de se ter realizado um estudo prévio das cerâmicas de importação recolhidas durante esta intervenção, não dispomos dos seus resultados para procedermos ao cotejo dos dados. As moedas e outros materiais mais tardios da Casa dos Repuxos são em quantidades demasiado reduzidas para lhes atribuímos importância significativa. Outra *domus* imponente, a Casa de Cantaber, pode ter sofrido uma profunda remodelação em data avançada do século III – ou eventualmente nos inícios do IV³⁰ – com a maior parte dos seus pavimentos a serem datados dos séculos II-III³¹.

Em Torre de Palma, os riquíssimos pavimentos musivos da *villa* foram recentemente datados de finais do século III-inícios do IV³², tendo sido realizados provavelmente por uma oficina africana. A vinda de pessoal especializado do norte de África para a Lusitânia implicaria, decerto, um clima de tranquilidade, necessário à laboração e deslocação pela região dado o carácter frequentemente itinerante destes ateliers.

Os elevados níveis de prosperidade de algumas elites durante as últimas décadas da centúria podem igualmente ser aferidos pela importação de produtos de luxo destinados a realçar o prestígio económico e social dos encomendan-

24. ALARCÃO *et alii* 1975: 255-256.

25. ALARCÃO *et alii* 1990: 250.

26. COUTINHO 1997: 24.

27. OLIVEIRA 2005: 12 e 31-41.

28. CORREIA 1997: 40; DE MAN 2006: 17-23.

29. ALARCÃO 2010: 22-23.

30. CORREIA 2001: 123.

31. OLIVEIRA 2005: 49-53.

32. LANCHÁ & ANDRÉ 2000: 143 e 306.

tes detetáveis, por exemplo, na tampa do Sarcófago dos Filósofos e das Musas, peça descoberta em Chelas e importada provavelmente de Roma³³. Wegner e García y Bellido atribuíram-na, respetivamente, ao terceiro quartel e ao último terço do século III³⁴. Outro exemplo de importação de luxo é o Sarcófago da Vindima, procedente de Castanheira do Ribatejo, talvez executado no Mediterrâneo Oriental e tradicionalmente datado de meados do século III³⁵.

Um outro indicador de que o século III não pode ser visto globalmente como um período de crise permanente é-nos fornecido pela indústria conserveira lusitana, atividade económica basilar nos estuários do Tejo e do Sado, num ou noutro ponto da costa alentejana e na costa algarvia³⁶, e na qual assenta grande parte do dinamismo da província durante esta fase. Neste momento a investigação é coincidente no facto de o setor ter experimentado algumas dificuldades na primeira metade do século III, em especial na época dos Severos. Porém, à medida que vamos entrando pela segunda metade da centúria, nota-se uma progressiva reativação da atividade produtiva, também detectada nas olarias que fabricavam os contentores necessários ao envasamento e transporte dos prepa-

rados de peixe, algumas das quais, como o Porto dos Cacos, nunca interromperam a produção³⁷. Na zona de Tróia/*Caetobriga* a segunda metade do século III marca uma nova fase de prosperidade³⁸. Na costa algarvia, os fornos do Martinhal produziram ânforas Almagro 50, 51a-b e 51c. Na Quinta do Lago fabricaram-se ânforas Almagro 50 e, sobretudo, Almagro 51c. Em São João da Venda estão presentes as formas Almagro 51a e 51b, em Torre de Ares, as Almagro 51c e, em Cacela, as Almagro 50³⁹, só para citar alguns locais algarvios. Ainda que o auge da produção de algumas destas formas possa atribuir-se ao século IV, o início da sua fabrico remontará, em muitos casos, aos finais da terceira centúria. Ao mesmo tempo, assiste-se a uma diversificação das rotas destes produtos; para além do comércio marítimo, realizado à distância, para Óstia e Roma ou para o *limes* germânico, intensifica-se a difusão regional destes produtos: em São Cucufate abundam os contentores de fabrico lusitano Almagro 50 e 51c⁴⁰, o mesmo sucedendo na Quinta das Longas⁴¹ ou em *Conimbriga*.

Este *renascimento* da atividade económica na Lusitânia de finais do século III, nomeadamente associado à indústria conserveira⁴², é bem visível em termos monetários na facilidade com que alguns

33. SOUZA 1990: 72.

34. *Apud* MATOS 1995: 104-107, n.º 47.

35. MATOS 1995: 100-101, n.º 45; SOUZA 1990: 72, n.º 140.

36. FABIÃO 2004: 379-410.

37. RAPOSO 1990: 117-151; RAPOSO & DUARTE 1996: 249-266.

38. ÉTIENNE *et alii* 1994: 165-166; MAYET & SILVA 1998: 141 ss.; FABIÃO 2004: 404.

39. FABIÃO 1994: 248-250.

40. ALARCÃO *et alii* 1990: 251-252.

41. ALMEIDA & CARVALHO 1998: 145-146.

42. LAGOSTENA BARRIOS 2001: 317.

aforradores parecem aceder à moeda reformada (*aurelianus*), decerto a moeda de troca acordada com frequência para as transações entre os *negotiatores* ligados aos centros portuários béticos e italianos e os produtores locais. É também possível que a entrada de numerário fresco esteja associada aos abastecimentos de tipo institucional, nomeadamente por intermédio da *Annona*, considerando que, em finais do século III-inícios do IV, os centros produtores lusitanos seriam, senão os maiores, dos maiores abastecedores de conservas e preparados de peixe do ocidente romano.

Esta relação preferencial com a Itália central é responsável pelo facto de os poucos depósitos lusitanos conhecidos da época diárquica tenderem a individualizar-se dos depósitos ocidentais seus contemporâneos, como se nota na fase terminal do depósito de Sampão e, em particular, no de Porto Carro, em termos percentuais o depósito que atualmente mais *aureliani* da *moeda* romana dos anos 285-294 fornece e o segundo em termos numéricos – a seguir a La Venèra –, mas com a vantagem de possuir um espetro cronológico amplamente mais vasto, o que transforma o achado lusitano num dos mais importantes até agora descobertos para este período⁴³.

A partir da reforma de 294 os achados isolados traduzem uma notória renovação das espécies monetárias, não tanto ao nível do *nummus* – escasso não só na circulação corrente como entre os aforradores, apesar do papel de reserva de valor que estes lhe conferem –, mas

pelo aparente sucesso do *neoantoninianus*, que marca presença importante em quase todos os sítios lusitanos objeto de estudo e em quase todas as coleções museológicas, talvez por ser a moeda que, quer em termos de valor nominal, quer em termos físicos, melhor se ajustava à integração ou à substituição das velhas denominações radiadas ainda em circulação e cuja eliminação, a título *definitivo*, só terá lugar, estamos convictos, em plena era constantiniana.

Finalmente, o cotejo entre achados isolados de moedas efetuados em áreas urbanas e em estabelecimentos rurais dá-nos a indicação de que, apesar de nem todos os períodos se encontrarem uniformemente representados na totalidade dos sítios estudados, o padrão de distribuição das moedas perdidas não sofre grandes variações de local para local, refletindo a omnipresença da moeda enquanto instrumento de troca na Lusitânia do século III.

43. RUIVO 2008-2013: 21-265.

Bibliografia

- ALARCÃO, A. *et alii* (1975). *Fouilles de Conimbriga* (IV: *Les sigillées*). Paris.
- ALARCÃO, J. (2010). *As casas da Zona B de Conimbriga*. Coimbra.
- ALARCÃO, J. *et alii* (1990). *Les villas romaines de S. Cucufate (Portugal)*. Paris.
- ALMEIDA, M. J. & A. CARVALHO (1998). Ânforas da *uilla* romana da Quinta das Longas (S. Vicente e Ventosa, Elvas): resultados de 1990-1998. *Revista Portuguesa de Arqueologia* 1 (2): 137-163.
- ANDREU PINTADO, J. (2004). *Munificencia pública en la provincia Lusitania (siglos I-IV d.C.)*. Saragoça.
- ARCE, J. (1978). La crisis del s. III d.C. en Hispania y las invasiones bárbaras. *Hispania Antiqua* 8: 257-269.
- BALIL, A. (1957). Las invasiones germánicas en Hispania durante la segunda mitad del siglo III d.J.C. *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* 9: 97-143.
- CALLU, J.-P. (1969). *La politique monétaire des Empereurs romains de 238 à 311* (BEFAR 214). Paris.
- CAMPO, M. & J. M. GURT (1980). El problema de la crisis del siglo III: su reflejo en los hallazgos monetarios realizados en la costa catalana y las Baleares. *Numisma* 165-167: 129-140.
- CEPAS PALANCA, A. (1997). *Crisis y continuidad en la Hispania del siglo III* (Anexos de *Archivo Español de Arqueología* XVII). Madrid.
- CHRISTOL, M. (2003). La place du stock d'argent dans l'évolution du système monétaire. *Revue Numismatique* 159 (6): 109-124.
- CORBIER, M. (1985). Dévaluations et évolutions des prix (Ier-IIIe siècles). *Revue Numismatique* 27: 69-106.
- CORREIA, V. H. (1997). Nouvelles recherches à Conimbriga. In R. ÉTIENNE & F. MAYET (eds.). *Itinéraires Lusitaniens. Trente années de collaboration archéologique luso-française*. Paris, 35-48.
- CORREIA, V. H. (2001). Conimbriga. Casa atri-
buída a Cantaber. Trabalhos arqueológicos 1995-1998. *Conimbriga* 40: 83-140.
- DE MAN, A. (2006). *Conimbriga. Do Baixo Império à Idade Média*. Lisboa.
- DELGADO, M. (1968). Terra sigillata clara de Museus do Alentejo e Algarve. *Conimbriga* 7: 41-66.
- DEPEYROT, G. & D. HOLLARD (1987). Pénurie d'argent-métal et crise monétaire au IIIe siècle après J.-C. *Histoire et Mesure* 2 (1): 57-85.
- ENCARNAÇÃO, J. d' (1984). *Inscrições Romanas do Conventus Pacensis*. Coimbra.
- ÉTIENNE, R. *et alii* (1976). *Fouilles de Conimbriga* (II: *Epigraphie et sculpture*). Paris.
- ÉTIENNE, R. *et alii* (1994). *Un grand complexe industriel a Tróia (Portugal)*. Paris.
- FABIÃO, C. (1994). *Garum* na Lusitânia rural? Alguns comentários sobre o povoamento romano do Algarve. In J.-G. GORGES & M. SALINAS DE FRIAS (eds.). *Les campagnes de Lusitanie romaine. Studia Historica. Historia Antiqua* 10-11: 227-252.
- FABIÃO, C. (1997a). As *villae* do Algarve actual. In M. F. BARATA (coord.). *Noventa séculos entre a serra e o mar*. Lisboa, 373-385.
- FABIÃO, C. (2004). Centros oleiros da Lusitânia: balanço dos conhecimentos e perspectivas de investigação. *FIGLINAE BAETICAE. Talleres alfareros y producciones cerámicas en la Bética romana (ss. II a.C.-VII d.C.)*. BAR i.s. 1266. Oxford, 379-410.
- GONZÁLEZ PRATS, A. & J. M. ABÁSCAL PALAZÓN (1987). La ocultación monetaria de la D'Eula, Crevillente (Alicante) y su significación para el estudio de las invasiones del siglo III. *Lucentum* 6: 183-196.
- GOZALBES, M. (2005). El tesoro de antoninianos de Almenara (Castellón), las invasiones de Francos y el Imperio Galo". In A. RIBERA I LACOMBA & P. P. RIPOLLÉS ALEGRE (eds.). *Tesoros monetarios de Valencia y su entorno*. Valência, 125-139.
- HARL, K. W. (1996). *Coinage in the Roman Economy, 300 B.C. to A.D. 700*. Baltimore/Londres.
- HELENO, M. (1953). O tesouro da Borrallheira

(Teixoso). *O Arqueólogo Português* 2: 213-226.

HOLLARD, D. (1995). La crise de la monnaie dans l'Empire au 3^e siècle après J.-C. Synthèse de recherches et résultats nouveaux. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 50 (5): 1045-1078.

JÁRREGA DOMÍNGUEZ, R. (2008). La crisi del segle III a l'àrea compresa entre Tàrraco i Saguntum. Aproximació a partir de les dades arqueològiques. In *The countryside in the 3rd century. From Septimus Severus to the Tetrarchy*, Studies on the rural world in the Roman period – 3. Girona, 105-139.

LAGÓSTENA BARRIOS, L. (2001). *La producción de salsas y conservas de pescado en la Hispania romana (II a.C.-VI d.C.)*. Barcelona.

LANCHA, J. (2004). Sources, images et originalité des ateliers de mosaïstes de Conimbriga. In V. CORREIA (ed.). *Perspectivas sobre Conimbriga*. Conimbriga, 81-95.

LANCHA, J. & P. ANDRÉ (dir.) (2000). *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal (II: Conventus pacensis; 1: A villa de Torre de Palma)* Lisboa.

LÓPEZ MELERO, R. (1990). La supuesta invasión del siglo III en territorio de vascones. *Espacio, Tiempo y Forma* 3: 43-60.

MANTAS, V. G. (1993a). As cidades marítimas da Lusitânia. In *Les villes de Lusitanie romaine. Hiérarchies et territoires* (Table ronde internationale du CNRS: Talence, le 8-9 décembre 1988). Paris, 149-205.

MATOS, J. L. (1995). *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Coleção de escultura romana*. Lisboa.

MAYET, F. & C. T. SILVA (1998). La place de Tróia dans l'économie de l'Hispanie romaine. In *Actas do encontro de Arqueologia da Arrábita*. Trabalhos de Arqueologia 14, 85-99.

MAYET, F. & C. T. SILVA (1998a). *Latellier d'amphores de Pinheiro (Portugal)*. Paris.

OLIVEIRA, C. (2005). *Mosaicos de Conimbriga*. Conimbriga.

PEÑA CERVANTES, Y. (2000). La crisis del siglo III en la historiografía española". *Espacio, Tiempo y Forma* 13: 469-492.

PÉREZ CENTENO, M.^a del R. (1998). Las invasiones del siglo III: un mito historiográfico. *His-*

pania Antiqua 22: 343-360.

RAPOSO, J. (1990). Porto dos Cacos: uma oficina de produção de ânforas no vale do Tejo. In A. ALARCÃO & F. MAYET (eds.). *Les amphores lusitaniennes. Typologie, production, commerce*. Paris, 117-151.

RAPOSO, J. & A. L. DUARTE (1996). O forno 2 de Porto dos Cacos (Alcochete). In G. FILIPE & J. RAPOSO (coord.). *Ocupação romana dos estuários do Tejo e do Sado*. Lisboa, 249-266.

RUIVO, J. S. (2008). *Circulação monetária na Lusitânia do século III (215-305 d.C.)*. Tese de Doutoramento em Arqueologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto (<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14313>).

RUIVO, J. S. (2008-2013). Porto Carro e Sampaio: dois tesouros lusitanos de finais do séc. III. *Nummus* 31-36: 21-265.

SAGREDO SAN EUSTAQUIO, L. (1981-1985). Las invasiones del siglo III d.C. en Hispania a la luz de los tesorillos monetales. *Hispania Antiqua* 11-12: 89-104.

SANTOS YANGUAS, N. (1986). Las invasiones germanas del siglo III en Hispania. Estado de la cuestión. *Memorias de Historia Antigua* 6: 151-175.

SOLANA SÁINZ, J. M.^a & L. HERNÁNDEZ GUERRA (2002). *La política viaria en Hispania. Siglo III d.C.* Valladolid.

SOLANA SÁINZ, J. M.^a & L. SAGREDO SAN EUSTAQUIO (1998). *La política viaria en Hispania. Siglo IV d.C.* Valladolid.

SOUZA, V. (1990). *Corpus Signorum Imperii Romani. Portugal*. Coimbra.

TARACENA, B. (1952). Las invasiones germánicas en España durante la segunda mitad del siglo III d.C. In *Actas del I Congreso Español de Estudios Pirenaicos* (San Sebastián, 1950). Saragoça, 6, 37-45.

TARRADEL, M. (1955). Sobre las invasiones germánicas del siglo III despues de J.C. en la Peninsula Ibérica. *Estudios Clásicos* 3 (15): 95-110.

VÁZQUEZ DE LA CUEVA, A. (1985). *Sigillata africana en Augusta Emerita*. Monografías Emeritenses 3. Mérida.

MÁRIO DE GOUVEIA

Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda (INCM/MCM)

Instituto de Estudos Medievais (IEM, NOVA FCSH)

mario.gouveia@incm.pt

Notas sobre um tesouro monetário da época islâmica encontrado em Silves (INCM/MCM 22990-23079)

REVISTA M · Nº 0 · 2017 · 63 - 72

RESUMO

Apresenta-se neste artigo um conjunto de reflexões acerca de um tesouro monetário da época islâmica encontrado em Silves, formado por noventa *darāhim* almóadas datáveis da época da primeira conquista cristã da cidade (1189), pertencente à coleção da Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda.

PALAVRAS CHAVE: Silves; época islâmica (século XII); tesouro monetário; *dirham* almóada.

ABSTRACT

In this essay one presents a set of reflections concerning a monetary treasure of the Islamic period found in Silves, formed by ninety Almohad *darāhim* datable to the first Christian conquest of the city (1189), belonging to the collection of the Portuguese Mint and Official Printing Office/Portuguese Mint Museum.

KEYWORDS: Silves; Islamic period (12th century); monetary treasure; Almohad *dirham*.

Do Gabinete Numismático do Palácio da Ajuda ao Museu Numismático Português

A coleção de moedas que integra o acervo do Museu Casa da Moeda, atualmente em depósito no edifício-sede da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em Lisboa, é formada por um conjunto de peças representativas de diferentes contextos históricos, do século VII/VI a.C. ao século XXI. Entre estas destaca-se, pela sua importância, o núcleo de moedas datável da época islâmica, de que fazem parte várias dezenas de peças batidas em ouro, prata e cobre pelas principais dinastias que governaram al-Andalus entre os séculos VIII e XV.

A parte mais significativa deste núcleo de moedas começou a constituir-se e a organizar-se nas últimas décadas do século XIX, época coincidente com o reinado de D. Luís, monarca que se dedicou com especial afincamento à prática do colecionismo numismático e criou o Gabinete Numismático do Palácio da Ajuda. Após a morte deste rei, a coleção transitou para a posse de D. Carlos, primeiro, e de D. Manuel II, depois. Com a implantação da república, a 5 de outubro de 1910, e o consequente encerramento do Palácio da Ajuda, a coleção de moedas passou a estar em situação de arrolamento sob a dependência de um funcionário superior da Direção-Geral da Fazenda Pública.

Na sequência da alteração do estatuto do Palácio da Ajuda, a coleção do Gabinete Numismático foi transferida para a Casa da Moeda, na rua de São Paulo, ao abrigo do decreto n.º 9730, de 26 de maio,

com a justificação de se tratar de um edifício de localização central e maior segurança, no qual veio a formar um conjunto especial. A inauguração do Museu Numismático Português por Manuel Teixeira Gomes, a 14 de junho de 1924, fez com que a coleção regressasse à fruição pública e despertasse a atenção de alguns eminentes nomes da numismática portuguesa. A criação do lugar de conservador do Museu Numismático Português, ao abrigo do decreto n.º 21448, de 4 de julho, e a nomeação de Pedro Batalha Reis para ocupar este lugar foram passos decisivos na consolidação do museu e na divulgação do acervo nele patente.

Por diligência de Pedro Batalha Reis, o Museu Numismático Português foi criado como museu nacional em 1933, ao abrigo do decreto n.º 22682, de 14 de junho, incorporando, nesta data, quatro núcleos principais: a coleção de D. Luís, a coleção da Casa da Moeda, parte do Gabinete Numismático da Biblioteca Nacional e a coleção de medalhas da Academia das Ciências. Estes núcleos começaram a ser alvo de inventário sistemático a partir de 1937, data em que Damião Peres deu início ao registo em livro do acervo do museu, identificando a Coleção D. Luís no Livro 1.º de Inventário, e o Fundo Geral no Livro 2.º de Inventário.

Entre 1938 e 1941 teve lugar o processo de transferência de todos os serviços da Casa da Moeda da rua de São Paulo para o edifício de traça modernista onde atualmente se encontra, na avenida António José de Almeida. Este processo, apenas concluído com a entrega da totalidade das moedas que haviam pertenci-

do a D. Luís, motivou a continuação do registo de inventário das peças ainda por classificar, e que tinham sido adquiridas pelo Museu Numismático Português, no Livro 3.º de Inventário. Em 1944 o Museu Numismático passou a funcionar anexo ao novo edifício da Casa da Moeda, ao abrigo do Decreto n.º 34001, de 4 de outubro, que definiu também as suas atribuições, e, dois anos mais tarde, foi reinaugurado nas novas instalações.

Joaquim Figanier e o inventário da coleção de moedas da época islâmica

A coleção de moedas da época islâmica que tinha integrado o acervo em exposição no Palácio da Ajuda e na Casa da Moeda da rua de São Paulo passou, a partir de 1946, a estar patente na Casa da Moeda da avenida António José de Almeida. Numa altura em que o Museu Numismático Português dispunha já do registo de inventário das peças que integravam o respetivo acervo, Joaquim Figanier (1898-1962), investigador da época árabe e islâmica, interessou-se por aquela coleção e dedicou-se ao estudo das peças em depósito na instituição. Os resultados do trabalho que este investigador desenvolveu foram apresentados ao público entre 1949 e 1959, data da publicação, com a chancela da Casa da Moeda/Museu Numismático Português, do único catálogo das moedas islâmicas editado até à data.

Este catálogo, resultante dos trabalhos de “inventariação, classificação e

descrição das moedas árabes do Museu Numismático Português”¹ diligenciados por José da Cruz Azevedo, engenheiro-administrador da Casa da Moeda, e António Bebiano, administrador da Imprensa Nacional, recebeu a designação de *Moedas árabes. Inventário e descrição* e foi publicado em duas partes: a primeira em 1949, com o título *Da criação do emirado espanhol à conquista de Granada (711-1492)*, e a segunda em 1959, com o título *Da conquista de Granada aos nossos dias, com um apêndice*. Esta divisão pretendia ser um reflexo de circunstâncias históricas que o próprio Joaquim Figanier justificaria no prefácio do catálogo, separando, de um lado, a época da “formação e desmembramento do Império Muçulmano”, e, do outro, a dos “Estados Muçulmanos das Idades Moderna e Contemporânea”². De uma forma geral, esta obra continha um prefácio sobre a história da presença árabe, berbere e islâmica na Península Ibérica entre os séculos VIII e XV, no qual se falava também acerca da forma como se encontrava organizada a coleção de moedas da instituição, reunida na sequência da incorporação das séries pertencentes à Coleção Real ou da Ajuda e ao Fundo Geral.

Na altura em que Joaquim Figanier deu início ao inventário das moedas da época islâmica, nomeadamente das que integravam a Coleção Real ou da Ajuda, uma parte destas encontrava-se já sumariamente descrita em pequenos papéis com notas escritas em castelhano, anteriormente utilizados para acondicionar

1. FIGANIER 1949: xi.
2. FIGANIER 1949: x.

as peças do acervo. O trabalho que este investigador desenvolveu consistiu primeiramente na identificação das moedas já descritas, e, só depois, das que ainda se encontravam por descrever, as quais foram identificadas com base na consulta da obra de Antonio Vives y Escudero (1893). Para cada uma das peças circulantes na Península Ibérica entre os séculos VIII e XV, Figanier criou uma ficha-padrão que continha vários descritores numismáticos: coleção museológica, contexto histórico, denominação, centro de emissão, data, metal, anverso, reverso, observações, número de inventário. Nestas fichas, as epígrafes árabes foram transcritas e traduzidas para português. Algumas moedas mais representativas foram fotografadas e organizadas em estampas. À data da conclusão dos trabalhos de inventário da coleção islâmica, Joaquim Figanier tinha conseguido identificar, para a Coleção Real ou da Ajuda, duzentas e oitenta moedas (82,59%), e, para o Fundo Geral, cinquenta e nove (17,40%), perfazendo um total de trezentas e trinta e nove peças. A Coleção Real ou da Ajuda era constituída por vinte e sete moedas de ouro (9,64%), duzentas e vinte e sete de prata (81,07%) e vinte e seis de cobre (9,28%); o Fundo Geral, por treze moedas de ouro (22,03%) e quarenta e seis de prata (77,96%)³.

INCM/MCM 22990-23079: um tesouro monetário da época islâmica

Na altura em que se encontrava a ser pu-

blicado o catálogo da autoria de Joaquim Figanier, deu entrada na coleção do Museu Numismático Português um tesouro constituído por um conjunto de moedas de prata da época islâmica, presumivelmente encontrado em Silves no ano de 1955. No Livro 3.º de Inventário desta instituição, as peças foram registadas, numa única ementa, como um tesouro de moedas da época “árabe”, tendo-lhe sido atribuídos na altura do registo os números de inventário 22990-23079: “Árabes / 22.990/23.079 – 90 diremes”⁴.

A partir deste registo, as moedas permaneceram sempre com o mesmo número de inventário nas coleções do Museu Numismático Português e do Museu Casa da Moeda. Atualmente encontram-se reunidas no interior de uma caixa de cartão azul, com uma etiqueta branca na tampa com anotação referente ao número de inventário, acompanhadas por um pequeno bilhete em papel, de 115 x 90 mm de dimensão, escrito em ambas as faces com tinta castanha e paleografia uniforme, contendo notas redigidas em português, no anverso, e em francês e árabe, no reverso. À semelhança das outras peças pertencentes à coleção do museu, a caixa encontra-se hoje em depósito no edifício-sede da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em Lisboa.

A face primária do bilhete contém o seguinte texto (figura 1):

“Moedas arabes do tempo / da conquista de Silves 1189 / as moedas devem ter sido cunhadas nos principios do / seculo 12”.

3. FIGANIER 1949: xii.

4. INCM, Arquivo Histórico, *Moedas. Livro III*, fl. 344.

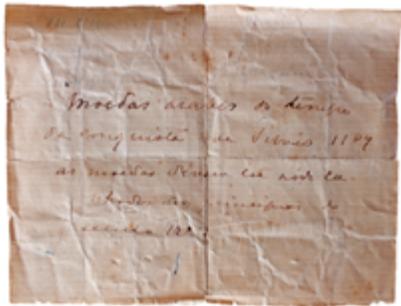


Figura 1 – Face do bilhete identificativo do tesouro monetário com indicação sobre o respetivo contexto histórico (INCM/MCM 22990-23079).

A face secundária do bilhete contém o seguinte texto (figura 2):

À esquerda: “[transcrição epigráfica árabe] / Dieu est notre maitre. / Mahomet notre / prophète. / Le Mahdi notre / Pontif.”.
À direita: “[transcrição epigráfica árabe] / Il n’y a de Dieu que / Dieu. / Toutes les affaires sont / confiées à Dieu. / Il n’y a de force qu’en / Dieu.”



Figura 2 – Face do bilhete identificativo do tesouro monetário com transcrição epigráfica e respetiva tradução (INCM/MCM 22990-23079).

Embora este bilhete não seja muito elucidativo acerca das circunstâncias exatas do achado do tesouro, a leitura de uma das suas faces não deixa margem para dúvidas quanto ao facto de as moedas estarem relacionadas com a cidade de Silves. É lícito considerar-se a hipótese de este achado ter resultado de uma descoberta fortuita na cidade, apesar de não se poder avançar com nenhuma informação concreta acerca da área em que se terá procedido à descoberta – alcáçova, almedina ou arrabalde – ou até da eventualidade de esta ter tido lugar não propriamente na cidade, mas sim nas suas imediações. Para além desta informação de carácter mais objetivo, o anotador do bilhete procurou integrar o achado no contexto histórico que lhe pareceu ser mais plausível, relacionando-o com a conquista de Silves pelo rei D. Sancho I, ocorrida, com o auxílio da terceira cruzada, em 1189⁵, e considerando a possibilidade de a sua cunhagem ter tido lugar em data situada em torno dos princípios do século XII. Embora aquele não tenha justificado a relação que procurou estabelecer entre o tesouro monetário e a conquista cristã, não se pode descartar a hipótese de o achado ter sido feito paralelamente ao de outros materiais suscetíveis de permitir idêntica aferição cronológica, como tem sido registado a

5. DAVID 1939; PEREIRA 2003: 109-141; BRANCO 2006; PEREIRA 2010; AZEVEDO 2012: 73-77, 149-162.

propósito das intervenções arqueológicas levadas a cabo em diferentes áreas do núcleo urbano⁶ ou até de achados de moedas que nem sempre permitem caracterização arqueológica precisa⁷.

Com efeito, uma das problemáticas que se levantam a propósito deste tesouro de moedas está relacionada com a datação das peças que o integram. No bilhete que acompanha o tesouro menciona-se a hipótese de este conjunto de moedas ter sido cunhado nos princípios do século XII. Esta hipótese é avançada com base na conjectura que sugere que o tesouro teria sido escondido por ocasião da conquista de Silves por D. Sancho I. Se esta hipótese parece sugerir o *terminus ante quem* para a data de formação do tesouro e respetiva ocultação, deixa, contudo, por esclarecer o *terminus a quo* para a data de emissão das moedas. Em nossa opinião, este silêncio pode ser explicado com base em dois fatores: em primeiro lugar, a inexistência de outras informações arqueológicas que permitam afinar a cronologia proposta, e, em segundo, a impossibilidade de se extrair dados adicionais a partir da tipologia das moedas, constituída por epígrafes características de séries anónimas.

O anotador do bilhete procedeu também à leitura da epígrafe árabe representada nas faces de uma moeda que não se pode identificar com rigor, mas que se pode relacionar com a tipologia mais comum do *dirham* almóada de séries

anónimas, traduzindo a epígrafe para francês. Se não é claro se esta epígrafe foi lida diretamente a partir de uma moeda ou se resulta da consulta da bibliografia da especialidade, como o sugere o facto de a leitura árabe vir acompanhada de tradução francesa, parece pelo menos evidente que, para o anotador do bilhete, ela terá servido de apoio à contextualização do achado e à interpretação do tesouro. Se considerarmos que a disposição da leitura no bilhete reflete uma diferenciação entre as faces primária e secundária da moeda cuja epígrafe se transcreveu, parece igualmente evidente que, para o seu anotador, a face primária continha a referência à missão profética de Muḥammad e à intermediação do Mahdī, e a face secundária, a referência à unicidade de Allāh.



Figura 3 – Fotografia de conjunto do tesouro monetário (INCM/MCM 22990-23079).

6. GOMES 2002; GOMES 2003; GOMES 2006; GOMES 2011.

7. A título geral, MARINHO 1984; MARINHO 1991; MARINHO 1998. A bibliografia específica sobre achados de moedas em Silves ou sobre moedas batidas nesta cidade na época islâmica é relativamente abundante, conforme se depreende da leitura de MILES 1960; MARINHO 1968; MARINHO 1985; MARINHO 1986; MARINHO 1991-1992 (a título de complemento, MARINHO 1969a; MARINHO 1969b).

De uma forma geral, as moedas que integram este tesouro (figura 3) encontram-se em condições que permitem fácil leitura. As moedas apresentam a tipologia mais característica do *dirham* almóada de séries anónimas, contendo, em ambas as faces, epígrafe inscrita em gráfila quadrada semelhante à que se encontra transcrita no bilhete. O carácter exclusivamente religioso da epígrafe não permite retirar quaisquer informações cronológicas sobre a data de emissão das moedas, apesar de um número reduzido de peças mostrar epígrafe indicativa da ceca de Fez (*Fās*). As moedas de maior módulo medem 15 x 15 mm, embora várias outras apresentem módulo de menores dimensões com indícios de cerceio. O peso das moedas varia entre 1,49 g e 1,68 g, oscilando entre os seguintes valores numéricos: 1,55 g (dezassete exs.), 1,54 g (onze exs.), 1,60 g (dez exs.), 1,59 g (sete exs.), 1,57 g (sete exs.), 1,58 g (seis exs.), 1,53 g (seis exs.), 1,62 g (quatro exs.), 1,61 g (quatro exs.), 1,56 g (quatro exs.), 1,52 g (quatro exs.), 1,67 g (dois exs.), 1,63 g (dois exs.), 1,51 g (dois exs.), 1,68 g (um ex.), 1,66 g (um ex.), 1,64 g (um ex.), 1,49 g (um ex.).

Ainda que o tesouro seja constituído por noventa moedas, o anotador do bilhete optou por transcrever apenas uma epígrafe de apoio à leitura de todas as moedas que o integram. Esta opção parece ter sido justificada pelo facto de as moedas apresentarem características metrotipológicas muito semelhantes, que apontam não só para a hipótese de sincronidade de circulação, mas também para a sua interpretação como

tesouro monetário. Numa das faces da moeda encontra-se a fórmula característica da época almóada: *Allāhu rabbunā / wa-Muḥammad rasūlunā / wa'l-Mahdī imāmunā* (“Allāh é o nosso Senhor, Muḥammad é o nosso profeta, o Mahdī é o nosso guia”). Na outra face encontra-se a fórmula indicativa de alguns princípios de fé da religião islâmica.

Muito comuns na moeda identificada com o *dirham*⁸, estas fórmulas dão testemunho do papel central atribuído a Ibn Tūmart como impulsionador da reforma unitarista, subjacente ao surgimento do califado almóada durante o século XII, e sublinham dois aspetos basilares da religião islâmica: a crença na unicidade de Allāh (*tawḥīd*) e a confiança do homem em Allāh (*tawakkul*). Na religião islâmica, a proclamação da unicidade divina correspondia à primeira parte da profissão de fé e traduzia a crença na existência de um Deus único dotado de uma série de atributos divinos, que reforçavam a Sua absoluta transcendência. A confiança em Deus derivava diretamente da crença na unicidade divina e compreendia, entre outros aspetos, a submissão do muçulmano aos desígnios de Deus, numa atitude de entrega confiante capaz até de proporcionar, em última instância, a união mística.

8. VEGA MARTÍN, PEÑA MARTÍN & FERIA GARCÍA 2002.

Bibliografia

Fontes manuscritas

INCM, Arquivo Histórico: *Moedas. Livro III* (Livro 3.º de Inventário do MNP).

Fontes impressas

DAVID, Charles Wendell (ed.) (1939). *Narratio de itinere navali peregrinorum Hierosolymam tendentium et Silviam capientium, a.d. 1189. Proceedings of the American Philosophical Society* 81: 591-676.

Estudos

AZEVEDO, Ana Isabel Vale-Viga (2012). *As representações das conquistas cristãs. Lisboa (1147) e Silves (1189)*. Faro (edição policopiada da dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve).

BRANCO, Maria João Violante (2006). *D. Sancho I. O filho do Fundador*. Lisboa: Círculo de Leitores.

FIGANIER, Joaquim (1949-1959). *Casa da Moeda/Museu Numismático Português. Moedas árabes. Inventário e descrição* (I: *Da criação do emirado espanhol à conquista de Granada (711-1492)*; II: *Da conquista de Granada aos nossos dias, com um apêndice*). Lisboa: Tip. da Casa da Moeda.

GOMES, Rosa Varela (2002). *Silves (Xelb), uma cidade do Gharb al-Andalus. Território e cultura*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.

____ (2003). *Silves (Xelb), uma cidade do Gharb al-Andalus. A alcáçova*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.

____ (2006). *Silves (Xelb), uma cidade do Gharb al-Andalus. O núcleo urbano*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.

____ (2011). *Silves (Xelb), uma cidade do Gharb al-Andalus. A zona da Arrochela, espa-*

ços e quotidianos. Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico.

MARINHO, José Rodrigues (1968). *Moedas muçulmanas de Beja e de Silves. Um achado monetário no concelho de Sesimbra*. Sesimbra: Câmara Municipal.

____ (1969a). *Moedas árabes com o topónimo Silves. Correio do sul* (23 de janeiro).

____ (1969b). *Ainda a propósito de moedas árabes com o topónimo Silves. Correio do sul* (16 de outubro).

____ (1984). *The Islamic coins in the Portuguese territory*. In Mário Gomes MARQUES (ed.). *Problems of medieval coinage in the Iberian area*. Santarém: Instituto Politécnico de Santarém, 295-305.

____ (1985). *Moedas de Aḥmad ibn Qasī batidas em Silves. O arqueólogo português* IV 3: 177-196.

____ (1986). *The monetary issues of Ahmad ibn Qasī in Silves and the beginning of the characteristic Almohad coinage*. In Mário Gomes MARQUES & M. CRUSAFONT I SABATER (eds.). *Problems of medieval coinage in the Iberian area*. Aviles: Sociedad Numismática Avilesina – Instituto de Sintra, 43-58.

____ (1991). *Panorâmica da numismática muçulmana em Portugal. Estudos orientais* 2: 85-90.

____ (1991-1992). *Novas moedas de prata das oficinas muçulmanas de Beja e de Silves. Nummus* 14-15: 169-171.

____ (1998). *A moeda no Gharb al-Ándalus*. In Santiago MACIAS & Cláudio TORRES (eds.). *Portugal islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 175-184.

MILES, George C. (1960). *A hoard of Arab dirhems from Algarve, Portugal. Museum notes* 9: 219-230.

PEREIRA, Armando de Sousa (2003). *Representações da guerra no Portugal da Reconquista (séculos XI-XIII)*. Lisboa: Comissão Portuguesa

de História Militar.

____ (2010). Silves no itinerário da terceira cruzada. Um testemunho teutónico. *Revista militar* 2496: 77-88.

VEGA MARTÍN, Miguel, Salvador PEÑA MARTÍN & Manuel C. FERIA GARCÍA (2002). *El mensaje de las monedas almohades. Numismática, traducción y pensamiento islámico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

VIVES Y ESCUDERO, Antonio (1893). *Monedas de las dinastías árabe-españolas*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

MÁRIO DE GOUVEIA

Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda (INCM/MCM)

Instituto de Estudos Medievais (IEM, NOVA FCSH)

mario.gouveia@incm.pt

MARIA JOÃO DE SOUSA

Parques de Sintra – Monte da Lua (PSML)

maria.sousa@parquesdesintra.pt

Moedas da primeira dinastia provenientes do Castelo dos Mouros (Sintra): notícia preliminar das escavações arqueológicas de 2009-2011

REVISTA M · Nº 0 · 2017 · 73 - 79

RESUMO

Apresenta-se neste artigo uma notícia preliminar acerca do conjunto de moedas, datáveis da primeira dinastia portuguesa (séculos XII-XIV), encontrado no decurso de escavações arqueológicas na necrópole da igreja de São Pedro de Canaferrim (Castelo dos Mouros, Sintra), entre 2009 e 2011.

PALAVRAS CHAVE: Idade Média; sepulturas; moedas; economia simbólica.

ABSTRACT

The aim of this essay is to present a preliminary note concerning the first Portuguese dynasty (12th-14th centuries) monetary set found in the archaeological excavations of the necropolis of the church of São Pedro de Canaferrim (Castelo dos Mouros, Sintra), between 2009 and 2011.

KEYWORDS: Middle Ages; graves; coins; symbolic economy.

O contexto arqueológico

O Castelo dos Mouros, construído no topo de um dos cumes rochosos mais altos da Serra de Sintra, localiza-se no interior da Paisagem Cultural de Sintra, classificada pela UNESCO como Património Mundial desde 1995, e foi desde sempre um dos locais mais visitados da zona de Lisboa devido à sua relação com o passado histórico da região e ao próprio sítio, suscetível de proporcionar uma espetacular vista panorâmica da costa, da vila de Sintra até Mafra. Os trabalhos arqueológicos promovidos no local entre 2009 e 2012 pela Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A., a quem a gestão do castelo está entregue, incidiram fundamentalmente nas zonas onde se pretendiam implantar novos equipamentos de apoio ao visitante, mas acabaram por abranger outras áreas de modo a alargar, integrar e aprofundar estudos anteriores, dando desta forma a conhecer, de modo mais objetivo, as ocupações humanas do castelo, as suas fases construtivas e os espaços da vida quotidiana.

Os trabalhos arqueológicos realizados nos vários setores de investigação, na zona da necrópole cristã e nas áreas dentro da fortificação, como as antigas cavaliças e a praça de armas, revelaram estratigrafias bastante perturbadas, devido às diversas intervenções que tiveram lugar no castelo ao longo dos últimos séculos. Se, por um lado, a própria construção da fortificação, em época medieval, a fundação da igreja de São Pedro de Canaferrim e a respetiva necrópole afetaram os níveis arqueológicos anteriores, as reformas de que o castelo

foi alvo no século XIX, com D. Fernando II, e já no século XX, com a DGEMN, vieram acentuar essas perturbações. Os primeiros vestígios a ser identificados correspondem à área de necrópole da igreja de São Pedro de Canaferrim, local onde foram escavadas trinta e quatro sepulturas, contendo cada uma delas, na maioria dos casos registados, mais do que um indivíduo, entre adultos, adolescentes e crianças. No conjunto dos níveis revolvidos identificaram-se numerosos materiais arqueológicos de diversos períodos de ocupação, desde o neolítico à atualidade, entre eles um conjunto de moedas cuja identificação preliminar se apresenta neste estudo.

O conjunto monetário

Entre 2009 e 2011 foi possível proceder-se à recolha de um conjunto de moedas no exterior do perímetro de muralhas do Castelo dos Mouros, em Sintra, no local onde foi escavada uma necrópole de inumação datável da época medieval cristã associada à igreja de São Pedro de Canaferrim. Os trabalhos de campo foram conduzidos sob a direção de um dos signatários (MJS), e, na sequência da intervenção arqueológica, este conjunto de moedas foi depositado no Palácio de Monserrate e daí transferido temporariamente para as instalações do antigo Museu do Banco de Portugal, em Lisboa, onde se procedeu ao respetivo estudo (MG).

A análise preliminar do conjunto de moedas ali identificado, formado por cerca de cinco dezenas de moedas encontradas avulsas numa zona caracterizada pela presença de mais de trin-

ta sepulturas, permitiu-nos identificar praticamente todas as espécies como sendo de cunhagem portuguesa, bem como atribuí-las, com representatividade estatística variável, à prática de cunhagem monetária que teve lugar em Portugal durante a primeira dinastia, de D. Afonso I (1128-1185) a D. Fernando I (1367-1383). A maioria das moedas identificadas pode datar-se dos reinados de D. Afonso III (1248-1279) e D. Dinis (1279-1325), facto que se compreende tendo em conta que foi durante estes reinados que tiveram lugar as obras de construção ou beneficiação do recinto fortificado que veio a envolver o primitivo povoado, deixando *extra muros* a igreja de São Pedro de Canaferrim e a necrópole adjacente. Durante a intervenção arqueológica foi ainda possível identificar-se um conjunto de outras moedas de emissão hispânica, provenientes do reino de Leão e Castela, como um *pepión* de Fernando IV (1295-1312), um *noven* de Afonso XI (1312-1350) e um *cornado* de João I (1379-1390), perdidos em Sintra muito possivelmente na sequência da morte do rei D. Fernando I e das guerras que se seguiram pela tomada de Lisboa contra D. João, mestre de Avis, nomeado regente e defensor do reino no quadro da crise dinástica de 1383-1385.

Na sua generalidade, as moedas recolhidas são de difícil caracterização metrotipológica, facto que se deve às condições em que atualmente se encontram, resultantes não só de um manuseio excessivo, como de um contexto deposicional pouco favorável à sua preservação, tornando-as de difícil legibilidade e de cronologia nem sempre fácil de se

aferir com rigor. As moedas portuguesas encontradas no local, batidas em bo-lhão, podem ser enquadradas em séries tipológicas que permitem a sua segura identificação como dinheiro, mealha, pilarte, meio-tornês de escudo ou barbuda, apesar de se registar um claro predomínio para os dois primeiros títulos. Os dinheiros e as mealhas conservam-se inteiros ou fracionados, ostentando características muito comuns na prática de amoedação de baixo valor nos séculos XII e XIII, como letreiros em latim padronizados alusivos ao nome do rei em função e ao título que o identifica como rei de Portugal ou, mais tardiamente, como rei de Portugal e do Algarve. O pilarte, o meio-tornês de escudo e a barbuda, espécies associadas à reforma do sistema monetário que teve lugar no país durante o século XIV, conservam-se inteiros e ostentam características mais facilmente individualizáveis no conjunto das peças encontradas, dados os elementos gráficos e epigráficos que surgem claramente representados nas respetivas faces.

No tocante aos tipos das diferentes espécies monetárias identificadas, regista-se o predomínio dos de simbologia política e eclesiástica: para além dos que se identificam como símbolos nacionais – como os escudetes brasonados com besantes em número variável, dispostos em cruz ou em aspa, os bustos régios de perfil e as coroas –, encontram-se ainda o báculo e, muito particularmente, no caso do dinheiro e da mealha, a cruz de formas e dimensões muito variáveis – como a cruz simples inscrita em círculo central, a cruz de hastes longas extravasando o círculo central, a cruz cantona-

da por crescentes e pontos, a cruz cantonada por crescentes e estrelas, a cruz cantonada por castelos ou ainda a cruz cantonada por castelos com escudete ao centro –, para além de outros motivos fitomórficos e geométricos geralmente conhecidos como *signos ocultos*. A barbuda do reinado de D. Fernando I é a única peça deste conjunto que contém um sinal braquigráfico indicativo do respetivo local de cunho: a cidade do Porto.

Problemáticas histórico-arqueológicas

O conjunto de moedas identificado entre 2009 e 2011 durante a intervenção arqueológica que teve lugar no Castelo dos Mouros, em Sintra, pode datar-se genericamente dos séculos XII a XIV, não se registando outras espécies que ultrapassem este espetro cronológico com ampla representação diacrónica. Embora a ausência de contexto arqueológico não nos tenha permitido retirar ilações significativas sobre as circunstâncias que terão envolvido a utilização destas moedas, o facto de estas terem sido encontradas avulsas em sepulturas de inumação datáveis da época medieval cristã, associadas a uma igreja, deixa-nos entrever a hipótese de as moedas terem sido utilizadas com um objetivo fundamentalmente simbólico, ligado à tradição que, desde a época antiga, se convencionou designar como óbolo de Caronte ou viático.

As sepulturas identificadas no decurso dos trabalhos arqueológicos encontravam-se profundamente revolvidas e continham numerosos materiais arqueológicos reveladores de diferentes cronologias de ocupação do espaço, apesar de

ter sido possível identificar-se a presença, na maior parte das estruturas escavadas, de restos pertencentes a mais do que um indivíduo, entre adultos, adolescentes e crianças. Estas sepulturas faziam parte de uma necrópole que terá funcionado como espaço de inumação associado à igreja que se situava nas suas imediações, ainda hoje conhecida localmente como igreja de São Pedro de Canaferrim. As características das sepulturas e a sua associação a esta igreja permitem-nos datar com segurança esta necrópole da época medieval cristã, facto corroborado pelo conjunto de moedas nela encontrado.

A maior parte das moedas encontradas pode datar-se dos reinados de D. Afonso III e D. Dinis, sendo, por este motivo, atribuíveis a um arco cronológico genericamente situado entre as últimas décadas do século XIII e as primeiras décadas do século XIV, apesar de ter sido possível a exumação de outras espécies não só anteriores como também posteriores a estes dois reinados. É de se destacar o aparecimento de uma mealha atribuível ao reinado de D. Afonso I, bem como de um pilarte, um meio-tornês de escudo e uma barbuda datáveis já do reinado de D. Fernando I. As peças atribuíveis a estes dois reinados podem considerar-se como *termini a quo e ad quem* para a cronologia de ocupação da necrópole. A aferição da cronologia das peças encontradas permite-nos dizer que esta esteve ativa durante cerca de duzentos anos, servindo seguramente como local de inumação da população que residia no primitivo povoado ou já no interior do recinto que veio a ser delimitado por muralhas em épocas um pouco mais tar-

dias.

Embora as moedas encontradas não sejam suficientes para se poder retirar delas qualquer conclusão de ordem estatística, as suas características metrotopológicas dão-nos indicação de alguns traços fundamentais da fisionomia económica das populações que as utilizaram ou com as quais estas estão arqueologicamente associadas. O suporte baixo em que foram batidas, isto é, o bolhão, aponta para a existência de uma população provida de um certo índice de monetarização, apesar de as moedas sugerirem contextos originários, anteriores à sua deposição nas sepulturas, caracterizados por fraco poder fiduciário e reduzido praticamente às espécies mais utilizadas no quadro do quotidiano de populações dotadas de fracos recursos económicos.

De uma forma geral, é possível dizer-se que as moedas encontradas terão sido utilizadas como complemento de atividades económicas tradicionais, ligadas à subsistência em regime de auto-suficiência, como a agricultura e a pecuária, características de paisagens dominadas pela presença da montanha. Se é lícito pensar-se na hipótese de este conjunto de moedas ter estado em circulação em data anterior à sua deposição em contexto de necrópole, o número relativamente pequeno de peças encontradas, bem como o estado em que estas chegaram até aos nossos dias, sugerindo elevado grau de manuseio, parece apontar para um quadro económico ainda caracterizado pelo predomínio das trocas diretas e em que a moeda era apenas ocasionalmente utilizada em transações mais

dispendiosas, embora envolvendo reduzidos montantes. O estado de fracionamento em que algumas destas moedas se encontram aponta para uma clara necessidade de moeda divisionária, agravada pelo facto de o suporte metálico predominante, o bolhão, indicar à partida um uso algo limitado e de fraco alcance.

No seu conjunto, as moedas identificadas sugerem a existência de uma economia monetária pobre, acentuada pela utilização das espécies circulantes em contextos simbólicos ligados à deposição intencional em sepulturas de inumação. Esta prática está largamente atestada em várias outras necrópoles escavadas de norte a sul do país, com idêntica cronologia, facto que nos permite dizer que a prática registada na necrópole da igreja de São Pedro de Canaferrim se deve entender apenas como uma nova evidência arqueológica de um tipo de comportamento muito comum, ligado a rituais religiosos indicadores da pervivência de práticas pagãs em contextos cristãos. À semelhança do que se encontra atestado noutras necrópoles da época, é possível que estas peças tenham sido depositadas sobre os olhos, na boca, nas mãos ou nos pés dos indivíduos sepultados de forma a se garantir o pagamento do viático, tradição popular que preconizava o sustento da passagem do falecido à vida após a morte através de uma moeda capaz de evitar o seu retorno. Neste contexto, a prática registada arqueologicamente nesta igreja deve entender-se numa dimensão simbólica, assente sobre pressupostos fundamentais do culto dos mortos próprios de comunidades enraizadas em velhas tradições.

Conclusões

As escavações arqueológicas levadas a cabo no Castelo dos Mouros, em Sintra, entre 2009 e 2011, permitiram a recolha de um conjunto de moedas datáveis da época medieval cristã cuja notícia preliminar procurámos efetuar ao longo das páginas precedentes. Apesar de muito deteriorado pelo uso ou pelo contexto deposicional pouco favorável à preservação das suas características originárias, o conjunto de moedas encontrado na necrópole adjacente à igreja de São Pedro de Canaferrim pode atribuir-se à primeira dinastia, sendo, por este motivo, genericamente enquadrável numa diacronia que se estende da segunda metade do século XII à segunda metade do século XIV.

Este conjunto de moedas integra cerca de cinco dezenas de peças encontradas avulsas, mostrando características metrotipológicas que permitem a sua fácil identificação com diferentes espécies monetárias, entre as quais o dinheiro, a mealha, o pilarte, o meio-tornês de escudo e a barbuda. A mais antiga pode atribuir-se ao reinado de D. Afonso I, e a mais recente, ao de D. Fernando I, apesar de se registar um predomínio de espécies cunhadas sob D. Afonso III e D. Dinis, isto é, datáveis da transição do século XIII para o século XIV. Complementarmente, foi possível proceder-se à identificação de três moedas de origem hispânica, entre as quais um *pepión* de Fernando IV, um *noven* de Afonso XI e um *cornado* de João I, todos datáveis do século XIV e possivelmente associados

aos confrontos travados entre as forças portuguesas e castelhanas a propósito da tomada de Lisboa no quadro da crise dinástica de 1383-1385.

A maior quantidade de informações disponíveis para este período da ocupação do espaço corrobora a hipótese de as muralhas erguidas neste local, com o objetivo de abrigar o primitivo povoado, terem sido construídas várias décadas após a tomada do castelo de Sintra pelos exércitos cristãos, apesar de se poder tomar por certa a informação de que a necrópole e a igreja de São Pedro de Canaferrim lhe são muito anteriores. Para além de nos facultarem informações sobre a cronologia de construção desta estrutura, as moedas encontradas podem ser consideradas como indicadores seguros da existência de uma população dotada de um certo grau de monetarização mas que possivelmente viveria num estado de austeridade económica, próprio de uma comunidade de fracos recursos económicos. O contexto arqueológico das peças indica que, não obstante esta função originária, as moedas encontradas foram também canalizadas para a satisfação de necessidades simbólicas específicas, ligadas a pressupostos fundamentais do culto dos mortos, característicos da época medieval, como o pagamento do viático.

MÁRIO BRUNO PASTOR

CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes

Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes

mbrunopastor@gmail.com

O retrato e as representações ornamentais nas armas reais portuguesas em amoedações de ouro cunhadas entre 1722 e 1878

REVISTA M · N.º 0 · 2017 · 80 - 111

RESUMO

A partir de 1721, D. João V procurou relançar a amoeção portuguesa como ferramenta de afirmação internacional. As reformas, expressas sobretudo na cunhagem de ouro, lançaram uma tradição de qualidade estilística e artística, tanto no retrato, como na representação das armas nacionais, que se foi desenvolvendo ao longo de todos os reinados seguintes em Portugal.

PALAVRAS CHAVE: Casa da Moeda; ouro; abridores; estilos artísticos.

ABSTRACT

From 1721, king John V of Portugal tried to modernize the Portuguese coinage. The main objective was to use the coins as a new sophisticated tool for international affirmation. The reforms, expressed mainly in the golden coinage, launched a tradition of stylistic and artistic quality, both in the portrait and in the representation of the national shield of arms, which was developed throughout all subsequent reigns in Portugal.

KEYWORDS: Portuguese Mint; gold coinage; engravers; art styles.

Introdução

As moedas, enquanto microrrepresentações artísticas dos modelos escolhidos pelos poderes do seu tempo, são veículos portáteis de difusão de mensagens e de conteúdos estéticos. Além disso, a dimensão material mais imediata da moeda, enquanto produção material em si, é um manifesto documental do enquadramento cultural do seu tempo.

Assim, procurando um diferente ângulo de interpretação numismática, procuramos realizar neste estudo uma leitura de integração estética da representação das armas reais nos modelos monetários portugueses, exclusivamente em ouro, dos séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo, não dissociamos as moedas em si dos seus artífices, analisando, de igual modo, as relações humanas, de formação técnica e artística, dos mestres moedeiros que laboraram na Casa da Moeda de Lisboa no período em análise. Deste modo, um dos nossos objetivos é precisamente o de lembrar, respeitar e homenagear a memória dos artífices da Casa da Moeda, primeiros e basilares responsáveis pelo nosso tão valioso património numismático.

No estudo em apreço, consideramos apenas as cunhagens em ouro. Não só porque foram estas as mais diversificadas e apuradas entre todos os outros metais, mas também porque não raras vezes foi a partir dos modelos aprovados para o ouro que se definiram as tendências estéticas para as outras amoedações. Por

outro lado, são também as amoedações auríferas aquelas com maior expressão em termos de comércio internacional, isto é, foi através do ouro que a moeda portuguesa manteve uma projeção internacional de muito considerável alcance, servindo naturalmente como elemento-chave para os pagamentos comerciais, mas também como elemento de afirmação e projeção diplomática internacional. Esta afirmação diplomática, longe de ser uma consequência secundária inerente ao papel económico do dinheiro, foi sempre tida em conta e, por assim dizer, exponenciada pelos soberanos portugueses de modo a causar profunda impressão em todas as restantes nações do mundo. Os meios de atingir os objetivos diplomáticos estão longe de se reduzir ao controlo do peso e aferição da qualidade do ouro amoedado português: a definição, escolha e execução artística das moedas, do seu cunho e tema foram, desde sempre, elementos muito bem pensados dentro das estratégias de relações internacionais da Coroa portuguesa.

Por fim, no que concerne à circunscrição cronológica das amoedações de ouro proposta para este pequeno ensaio – 1722 a 1878 –, esta corresponde ao início das reformas monetárias de D. João V, consequência do arranque de laboração de uma nova Casa da Moeda em Lisboa, bem como a introdução do escudo de ouro, até à cunhagem dos últimos espécimes de ouro nacionais, no final do reinado de D. Luís I, em 1889¹, nas vésperas da grande crise económica internacional

1. As últimas emissões (não considerando os ensaios posteriores) de ouro portuguesas são, de facto, dos primeiros meses de 1889, contudo, o último modelo de cunho usado era ainda o das coroas de 10\$000 réis, de

de 1890-1891 e consequente saída de Portugal do padrão-ouro².

1. Linhas gerais sobre o sistema monetário português na Idade Moderna

Introduzido ainda no final da Idade Média por D. Fernando, o real branco acabou por se definir, sobretudo a partir do reinado de D. Duarte, como a unidade monetária portuguesa que vigorou até 1910.

Os primeiros reais, ainda do século XIV e primeiras décadas do século XV, apresentavam já os elementos figurativos nacionais tradicionais, as quinas e os castelos, contudo, não apresentavam ainda a sua sistematização organizada no interior de um escudo ou cartela bem definida.

Seria apenas no reinado de D. Afonso V, com a introdução do escudo de ouro³ e, sobretudo, com a introdução do cruzado de ouro de 400 reais, em 1457, que o modelo base das amoedações portuguesas se viria a definir: as armas nacionais coroadas no anverso, já com a bordadura de castelos (originalmente ainda em número irregular e intercalada pelas flores-de-lis) e os cinco escudetes dispostos em cruz (os escudetes laterais ainda na posição horizontal) no campo interior, pontuados por também cinco besantes

dispostos em aspa. Cerca de 30 anos depois, D. João II viria, mediante reforma heráldica, definir a matriz tradicional das armas reais que viriam a servir de modelo posterior até ao escudo atual da República Portuguesa (naturalmente sem a coroa): escudo com bordadura de sete castelos, campo interior com cinco quinas dispostas em cruz, todas dispostas verticalmente e com cinco besantes em aspa cada uma⁴.

Foi este o novo escudo singelo, isto é, sem qualquer tipo de suporte, que se tornou o elemento basilar dos anversos das moedas portuguesas do final do século XV em diante. O reverso, ainda que por vezes variado, cristalizou-se na representação de uma cruz equilátera, normalmente a cruz da Ordem de Cristo, cercada pela legenda IN HOC SIGNO VINCES.



Figura 1 – Cruzado de ouro de D. João III (400 reais), primeiro tipo, lei de 1549, emissão de Lisboa.

1878.

2. SANTOS 2001: 199-201

3. Trata-se de um escudo primitivo, de 253 reais, sem filiação direta com os escudos do século XVIII que abordaremos posteriormente.

4. A reforma das armas nacionais levada a cabo por D. João II, bem referida tanto por Rui de Pina, como por Garcia de Resende, nem sempre tem sido datada com facilidade. Aceitamos, contudo, a datação mais consensual que é da reunião do conselho real em Beja, em 25 de março de 1485, quando o rei adota o título de Senhor da Guiné (SEIXAS 2010: 47).

Não obstante este modelo mais ou menos definitivo para as moedas portuguesas dos séculos XVI e XVII, podemos assinalar alguns momentos de exceção, como a cunhagem dos São Vicentes e Meios São Vicentes de ouro (1000 e 500 reais, respetivamente), em 1555, com os cunhos abertos por António de Holanda e pelo filho, Francisco de Holanda. De facto, apenas abridores de exceção como os dois Holanda poderiam marcar a diferença nas amoedações portuguesas do século XVI com os referidos São Vicentes, moedas de ouro que ostentam a representação oficial singela das armas reais no anverso e a efígie, em pé, de São Vicente no reverso.



Figura 2 – São Vicente (1000 reais), emissão de Lisboa, lei de 10 de Junho de 1555, gravura de Francisco de Holanda. Os São Vicentes foram cunhados apenas até 1560, já durante a menoridade de D. Sebastião.

Durante a União Ibérica, e por disposição das próprias Cortes de Tomar, o sistema monetário foi preservado e a moeda nacional portuguesa continuou a ser cunhada com as suas características tradicionais, mudando apenas, como sempre acontecera, o nome do monarca na face principal. Situação que prosseguiu depois da Restauração, ou seja, depois de 1640 não houve alterações tipológicas

nas amoedações portuguesas, nem tampouco modificações assinaláveis no sistema monetário. Contudo, do ponto de vista tecnológico, o regente D. Pedro introduziu uma alteração radical: a cunhagem mecanizada, primeiro em Lisboa, em 1677, e logo depois no Porto, em 1688.

Os tipos monetários cunhados manualmente e os cunhados por balancé mecânico diferem em termos estilísticos uns dos outros apenas nos acabamentos técnicos, os elementos de composição preservaram-se inalterados na fórmula tradicional: armas reais coroadas no anverso e cruz de Cristo (por vezes, nas frações menores, cruz equilátera simples) no reverso.



Figura 3 – Dez cruzados de ouro (*moeda*) de 1664, batida em nome de D. Afonso VI, em Lisboa, mediante método de cunhagem ainda manual, a martelo.



Figura 4 – Dez cruzados de ouro (*moeda*) de 1703, emissão de D. Pedro II, de Lisboa, produção mecânica.

Desta forma, chegados ao início da década de 1720, o sistema monetário português continuava a apresentar os mesmos modelos tradicionais definidos cerca de 250 anos antes.

2. Gizar projetos, afirmar vontades – nas vésperas da reforma de 1722

A afluência à metrópole de cada vez mais ouro do Brasil, o espírito reformador e centralizador de D. João V, a sua política diplomática (diríamos até algo assoberbada) e, de certo modo, toda a conjuntura global e o paradigma cultural da Europa do início de Setecentos contribuíram para que concorresse na administração nacional um desejo de mudança e de afirmação internacional, que transportasse o reino para o nível dos seus congéneres europeus, nomeadamente a França.

Numa primeira fase do reinado do Magnânimo, a ação de afirmação política internacional fez-se mais no plano bélico do que na representação exclusivamente diplomática⁵. Como exemplo, temos a intervenção na Guerra de Sucessão no reino vizinho, ou as campanhas navais mediterrânicas contra a ameaça otomana. Contudo, após a Paz de Utrecht, em 1715, a política joanina parece começar a direcionar-se mais para a

remodelação interna. É neste contexto que entendemos a determinação de 11 de março de 1720 para a deslocação da Casa da Moeda de Lisboa para um novo complexo de edifícios, na Rua de São Paulo⁶, que entrou em funcionamento logo a 16 de setembro do mesmo ano. Esta mudança representou não só uma modernização tecnológica da Casa da Moeda, mas também uma centralização total das oficinas emissoras. Com efeito, na metrópole, funcionava ainda em 1720 a Casa da Moeda do Porto, no complexo da Ribeira do Douro, onde se instalavam também a Alfândega e a Contadoria, que encerrou após a abertura da nova oficina de Lisboa.

A par da modernização do equipamento e inovações tecnológicas – de referir, aliás, que foram causando grande impacto na Europa, nomeadamente em Espanha, levando Filipe V a pedir a D. João V, por intermédio da embaixada, um modelo completo da maquinaria da Casa da Moeda, em 1729⁷ –, as novas reformas implicariam uma remodelação do próprio corpo laboral, mais concretamente através da contratação de mestres artistas estrangeiros.

Deste modo, em 1721, foram contratados dois mestres franceses para a Casa da Moeda de Lisboa, Antoine Men-

5. A separação entre intervenção militar e intervenção diplomática é, para nós, algo tão bem definido e distinto como a paz da guerra; contudo, convém lembrar que, no Antigo Regime, estas fronteiras não eram assim tão claras. Uma incursão militar terrestre ou uma armada naval revestiam-se de todo um cerimonial de aparato cénico, quase operático, cujos objetivos passavam também por causar um impacto de delegação internacional ou de afirmação diplomática.
6. Não obstante a sua localização bem próxima da Ribeira das Naus, a Casa da Moeda não foi particularmente afetada em 1755; em dezembro desse mesmo ano estava já a laborar novamente, a refundir, branquear e recunhar dinheiro retirado dos escombros, e a servir de depósito dos cofres da Fazenda Real, que havia sido no Paço (ARAGÃO 1964: II 100-101).
7. ARAGÃO 1964: I 65.

gin e François Marteau, a 26 de maio e 29 de outubro, respetivamente⁸. O primeiro como abridor de cunhos e o segundo como abridor de medalhas.

Antes de analisarmos o trabalho de Mengin, cabe aqui abrir uma reserva para esclarecer um pequeno ponto que poderá ser útil para um posterior estudo sobre o trabalho e a vida de Mengin em Portugal. A primeira referência bibliográfica a Mengin que encontramos surgiu pela mão de Cyrillo, em 1823, na sua *Collecção de memorias*, contudo, o abridor é identificado como *Mangem*⁹.

A próxima referência a Mengin é do próprio Teixeira de Aragão, de 1875, aquando da publicação da sua monumental obra numismática (trabalho que mereceu, inclusivamente, nota de observação positiva por parte do próprio Herculanu). No seu catálogo dos moedeiros, abridores e oficiais administrativos da Casa da Moeda, Aragão introduz o nome do abridor francês como António Mengin, indicando-nos alguns dados biográficos, como as datas de nascimento e falecimento (1690-1772). De Aragão em diante, toda a escassa bibliografia que cita ou refere o mestre artifice, como Artur Lamas¹⁰ ou Luís Camilo de Oliveira Neto¹¹, refere-no como Mengin, contudo, somos levados a admitir que a forma

Mengin poderá não ser a única pela qual pesquisar o nome do abridor, na verdade, o apelido Mangin é a fórmula que se vê na gravura que reproduz a medalha invocativa da Batalha do Cabo Matapão (1717)¹². Com efeito, a medalha hoje desaparecida¹³ aparece reproduzida no tomo IV da *Historia genealogica*¹⁴, lendo-se claramente sob o busto de D. João V a assinatura A(ntoine). MANGIN F(ecit).



Figura 5 – Estampa representando a medalha de Matapão, no original de 1738 do tomo IV da *Historia genealogica*, do padre D. António Caetano de Sousa; sob a efigie do rei vê-se a assinatura Mangen. O ano no reverso, 1717, é indicativo da batalha, não na produção do cunho, que terá sido posterior à chegada de Mengin a Lisboa, em 1721. Em 1722, o Marquês de Abrantes, na *Collecçam dos documentos e memorias da Academia Real da Historia* (sem numeração de página, mas imediatamente antes das notícias da Conferência de 5 de novembro de 1722), refere já a medalha.

8. ARAGÃO 1964: I 76-77.

9. MACHADO 1922: 222.

10. LAMAS 1907: 61-62.

11. NETO 1940: 87.

12. A vitória sobre o Império Otomano da Armada Real Portuguesa e da Armada dos Estados Pontifícios em 19 de julho de 1717 foi assinalada em várias medalhas comemorativas, em França, Roma e Portugal.

13. D. António Caetano de Sousa refere apenas a existência de um exemplar, em prata, e que foi oferecido ao rei (SOUSA 1947: 323). Não conhecendo mais nenhuma representação da medalha posterior a 1738, acreditamos que a original se perdeu após essa data, possivelmente no próprio terramoto.

14. SOUSA 1947: fol. GG.

Além da gravura de 1738, que identifica o autor como Mangin, e da deturpela Mangem que Cyrillo Machado transmite, é de referir ainda, pelo que podemos verificar numa consulta rápida ao catálogo do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, uma interessante referência nos alvarás de 26 de março e de 3 de abril de 1789, incorporados no Registo Geral de D. Maria I (liv. 24, f. 18v. – ANTT PT/TT/RGM/E/0000/90331), a atribuição de tenças às senhoras Dona Maria Vicência Mangin, Dona Filipa Leonor Mangin e Dona Januária Teresa Mangin, apresentadas como tendo filiação de um António Mangin. A particularidade do apelido, pouco comum em Portugal, a proximidade cronológica (em termos geracionais, poderemos estar em presença das filhas idosas do abridor) e o facto de o documento ser de atribuição de tenças, reservadas a prestadores (ou seus familiares) de altos serviços à Coroa, poder-nos-ão indicar que se poderá tratar de Mengin e que, ou por deturpação fonética, ou por ser efetivamente o apelido Mangin e não Mengin, a pesquisa documental pelo abridor deverá ter em consideração a possibilidade dessa variante¹⁵.

Apenas para concluir este breve aparte, é interessante registar que, em 1907, numa das primeiras representações fotográficas de material numismático em publicações portuguesas, neste caso em *O archeologo portugues*, Artur Lamas publica a medalha que a Academia Real

da História Portuguesa ofereceu, em 1722, a D. João V e que serviu como sua empresa até 1776, lendo-se nela a assinatura do abridor. Lamas faz a leitura A. MENGIN¹⁶:



Figura 6 – Estampa de *O archeologo portugues* com a medalha da Academia Real da História, atribuída a Mengin. O tema do reverso, D. João V estendendo a mão direita para reerguer uma personificação feminina da História, foi inspirado em esboços de Vieira Lusitano (figura 7).



Figura 7 – Esboço de Vieira Lusitano, da Biblioteca de Évora, para um ensaio da medalha

15. Sabemos, evidentemente, que essas variantes de nome são muito comuns, o próprio Marteau, referido anteriormente, também surge como Marto. Contudo, pareceu-nos pertinente debater um pouco esta questão, sobretudo como nota de sugestão para futuros eventuais estudos.

16. LAMAS 1907: 59.

da Academia, publicado por Artur Lamas em *O archeologo portugues*.

A chegada a Lisboa dos novos abridores franceses, Mengin e Marteau, em 1721, faz parte do projeto que D. João V tinha definido para as suas novas amoedações, que, como referimos, começara no ano anterior, com a abertura de uma nova e moderna Casa da Moeda.

Antes de nos debruçarmos sobre a reforma monetária propriamente dita e a respetiva análise tipológica dos novos espécimes, é importante referir que, a partir de uma passagem da lei de 4 de abril de 1722, D. João V parece ter procurado muito deliberadamente introduzir em Portugal a tradição de representar a efígie real nas amoedações:

“Todas estas moedas da nova fabrica terão de huma parte o meu retrato, e nome, como usaraõ alguns dos Reys antigos destes Reynos, e praticã presentemente quasi todos os Principes da Europa (...)”¹⁷

Na verdade, como referimos anteriormente, e não obstante o que a lei nos diz sobre o uso dos reis antigos destes reinos, a tradição monetária portuguesa era quase exclusivamente anicónica¹⁸. Apenas¹⁹ D. Fernando (muito pontualmente), e D. João II, por uma única vez, se fizeram

representar nas moedas. O primeiro em efígie gótica, de perfil, muito estilizada, na série dos torneses de busto, e em pé, de frente, nas dobras de ouro; o segundo, nos justos, também de ouro, fazendo-se figurar de frente e entronado.

À parte estas exceções, o dinheiro português ostentava apenas os símbolos e as armas ligadas ao Estado e à Fé (figuras 1 a 4). No entanto, essa não era a tradição das restantes potências europeias, sobretudo do século XVI em diante, mas com especial apuramento a partir da segunda metade do século XVII (a tradição austríaca, por exemplo, tornou-se o modelo por excelência do retrato barroco). Ao procurar reformar a moeda portuguesa, a sua produção e o seu traço, ao chamar a Lisboa abridores estrangeiros de grande talento, D. João V terá procurado introduzir em Portugal a arte do retrato numismático, especificamente no ouro. No contexto das novas amoedações, os retratos reais, ainda que abertos por Mengin, foram desenhados por Vieira Lusitano²⁰.

17. *Apud* SOUSA 1947: 270-271.

18. A perceção de D. João V sobre o uso do retrato nas moedas dos reis antigos de Portugal é seguramente mistificada, possivelmente por influência do Marquês de Abrantes, o incansável fomentador e dinamizador da Academia Real da História, mas que era também um medalhista (tal como o Padre D. António Caetano de Sousa) que recolheu e registou em gravura de água-forte algumas medalhas antigas do tempo da Restauração, com as efígies de D. João IV e D. Afonso VI.

19. Não englobamos aqui, por uma questão de reserva, o chamado dinheiro de Coimbra de D. Afonso Henriques, em que nos surge um busto do primeiro monarca.

20. ARAGÃO 1964: II 83.



Figura 8 – Medalha de ouro da coroação da rainha Ana, Londres, 1702. Esta peça foi produzida durante o longo período em que Sir Isaac Newton dirigiu a *Royal Mint* enquanto Alcaide da Moeda. Foi sobre a sua supervisão que os retratos de Guilherme III, da rainha Ana e Jorge I foram abertos.



Figura 9 – Medalha de cobre do sacro-imperador José I, Viena, 1705, gravação de Philipp Heinrich Müller. José I era irmão da rainha Maria Ana, cunhado de D. João V.



Figura 10 – Luís de ouro de Luís XIV, Paris, 1714, gravação de Joseph Roettier. O abridor laborou também em Londres como John Roettier.



Figura 11 – Medalha de cobre do sacro imperador Carlos VI, Viena, 1717, gravação de Otto Hamerani. Carlos VI, irmão e sucessor de José I, era também cunhado de D. João V.

3. A reforma de 1722

A reforma monetária de 4 de abril de 1722 está integrada no grande projeto reformador de D. João V. Efetivamente, o rei mandou criar um novo sistema de amoedação do ouro, com a introdução de um novo espécime, o escudo de 1\$600 réis, como unidade base do novo sistema que, bem entendido, deveria correr em simultâneo com a velha série da moeda de 4800 réis. Para além de as novas moedas incluírem o retrato do rei, tal como foi referido anteriormente, o objetivo declarado da reforma, e citando de novo o texto da lei, era:

“dar remedio ao grande incommodo, que padecem meus Vassallos pela difficuldade, que lhes resulta da falta de trocos na Moeda corrente de meus Reynos para o commercio vulgar (...).”

No que concerne aos reversos, a lei também é descritiva:

“(...) e da outra parte as Armas Reaes com a letra: IN HOC SIGNO VINCES; este reverso se poderá mudar na conformidade do que eu mandar declarar ao Conselho de minha

Fazenda, sem que para isso se necessite de publicar nova Ley”

Relação de valores da nova série dos escudos de ouro de 1722

- Dobra de 24 escudos (38\$000 réis)
- Dobra de 16 escudos (25\$600 réis)
- Dobra de 8 escudos (12\$800 réis)
- Peça de 4 escudos (6\$400 réis)
- Meia peça de 2 escudos (3\$200 réis)
- Escudo (1\$600 réis)
- Meios escudo (800 réis)
- Cruzadinho (400 réis)

As novas moedas começaram a ser lavradas logo em 1722, indicando-nos que o primeiro cunho, com a legenda do reverso *IN HOC SIGNO VINCES*, foi prontamente aprovada sem considerações de maior, como, aliás, estava no texto da lei.

A procura de variações estilísticas na decoração das armas reais nas moedas joaninas foi uma prática corrente na Casa da Moeda. Entre 1722 e 1732 (quando se estabilizou o modelo decorativo para ornamentação das armas reais e se manteve até 1750) assinalamos vinte e cinco estilos e linguagens ornamentais distintas, não só organizadas por anos, mas mesmo com as diferenças dentro de cada fração monetária da mesma série anual.

Em 1875, Teixeira de Aragão ainda não conseguira sistematizar o número de diferenças de “variedade no feitio e ornamentação das armas do Reino”²¹, contudo, cem anos depois, em 1972, Ferraro Vaz compilou um quadro com vinte e seis tipos ornamentais distintos para as

armas reais (tabela da figura 21). No entanto, inusitadamente, o primeiro tipo apresentado por Vaz corresponde a uma moeda falsa, produzida muito provavelmente já no século XX.

Não obstante, utilizaremos, neste pequeno catálogo de amostragem, a sistematização proposta por Vaz.



Figura 12 – Dobra falsa com data de 1717 (como tal, inadvertidamente anterior à reforma de 1722). Tipo I, a excluir.



Figura 13 – Peça de 4 escudos, Lisboa (L), 1722. Tipo II, efetivamente a primeira da série. As armas reais surgem pela primeira vez dentro de um escudo circular coroado, suportado por duas volutas simétricas e elementos fitados, também simétricos. O estilo, pouco orgânico e simétrico, transporta ainda uma carga barroca, mas, apesar de ser um modelo ainda muito estático, parece sugerir uma certa leveza típica do estilo da *regência francesa*.

No ano seguinte, em 1723, aquando da preparação da segunda emissão, foi fi-

21. ARAGÃO 1964: II 86.

nalmente notado o despropósito que era a legenda *IN HOC SIGNO VINCES* a ladear as armas reais. A célebre legenda invocativa de Ourique²², emblemática da fundação da monarquia portuguesa e recorrente nos reversos monetários de cruz, pois é esse o signo, manteve-se nas amoedações do sistema e feito antigo, mas foi prontamente retirada das novas moedas a 26 de abril de 1723²³.

Mantendo-se os mesmos punções do retrato, a emissão de 1723 introduziu uma dinâmica um pouco diferente no reverso. Em termos formais propriamente ditos (i.e. não decorativos) o escudo das armas já aponta para uma ornamentação própria, e não somente para a ornamentação exterior, o que, entendemos, é uma tendência rococó²⁴.



Figura 14 – Meia peça de 1723, emissão de Lisboa, tipo IV. As armas reais, apresentadas agora em escudo de tipo italiano surgem integradas numa cartela, ainda que simétrica, muito mais

dinâmica, rematada por elementos fitados, típicos do joanino.

A partir de 1723 foi esta a tendência principal para a decoração das armas reais: uma dinâmica de moldura simétrica muito sugestiva, os elementos fitados ondulantes e uma paulatina introdução de elementos orgânicos nos remates decorativos.

Em 1727 chegaram aos Brasil, nomeadamente à Baía, Rio de Janeiro e Minas Gerais, os cunhos, sempre produzidos em Lisboa, da nova série monetária para as cunhagens na colónia²⁵.



Figura 15 – Dobra de 8 escudos, 1727, Rio de Janeiro (R), tipo XXIII. Ainda que retomando o escudo circular estático, o escudo aparece ladeado por volutas que enquadram elementos conchiformes com nervuras que sugerem já uma dimensão orgânica semelhante a *rocailles*. Presença de alguma assimetria nos elementos fitomórficos que pendem nas extremidades.

22. Por sua vez, já ela própria uma recriação da legenda constantiniana da Batalha da Ponte Múlvia, no ano 312: *hoc signo victor eris*.
23. ARAGÃO 1964: II 83.
24. CARLOS 2012: 89.
25. Dizemos *na* colónia e não coloniais ou provinciais porque, ao contrário do que por vezes é pretendido, a série dos escudos de ouro não era uma moeda do padrão colonial. As produções no Brasil destas moedas eram feitas para a metrópole (AMARAL 1984: II 338). O padrão monetário brasileiro era a moeda de 4\$000 réis, introduzida por D. Pedro II e que se manteve até 1822, ela própria sem curso na metrópole. A série dos escudos de retrato (onde se enquadra a peça de 6\$400, a que viria a ser mais popular na segunda metade do século XVIII e no início do século XIX) tinha circulação condicionada no Brasil por imposição de taxas de conversão cambial prejudiciais ao mercado colonial. É pois incorreto integrar a série dos escudos de retrato no numerário colonial brasileiro.



Figura 16 – Dobra de oito escudos, de 1731, Rio de Janeiro (R), tipo XXII. O escudo recupera o modelo italiano, com curvaturas ondulantes em todo o seu perímetro. A cartela apresenta igualmente os elementos recurvos, com volutas simétricas, pontuadas por temas fitomórficos, como as folhas de acanto. A disposição geral, sobretudo com as cabeças das volutas superiores apontadas para o escudo, sugere, de forma estilizada, a presença heráldica tradicional do suporte de dragões protetores das armas reais portuguesas.



Figura 17 – Representação das armas reais de Portugal na *Encyclopédie*, prancha XV (entrada *Art Heraldique*), 1756. Os dragões protetores, neste caso com a forma de serpe (i.e., sem membros), muitas vezes associados à Casa de Bragança, são mais antigos. Possivelmente com raízes bem mais remotas, surgem recorrentemente como timbre nas armas dos príncipes e infantes de Avis, por vezes até nos selos

reais ou no próprio equipamento militar do rei, como é o caso do bacinete com uma quimera de dragão com que D. Afonso V é representado no *Grande armorial equestre de la Tison d'or* (Biblioteca Nacional de França), representação, aliás, que se pode ver na escultura do átrio da atual Casa da Moeda. Durante a União Ibérica, o dragão também surge nas representações do brasão português.



Figura 18 – Dobra de 8 escudos de 1733, Minas Gerais (M), tipo XXV. Apesar de o exemplo ser da emissão de 1733, o modelo decorativo das armas é o mesmo introduzido nas Minas em 1727 (1733 corresponde à última emissão). O escudo preserva o modelo italiano. A cartela, exatamente simétrica, não tem nenhum tipo de elemento orgânico (vegetalista ou animal), são elementos decorativos em forma de cornija, umas pequenas volutas, nas extremidades e elementos fitados esvoaçantes. Tanto as cornijas laterais, como as volutas sobre elas, revelam uma plasticidade sugestiva de instrumentos musicais, como caixas acústicas de cravo, ou caixilhos de arpas, nas cornijas, remates dos braços de instrumentos de corda nas volutas e bocas de trompete nas extremidades das mesmas volutas.



Figura 19 – Peça de 4 escudos, Lisboa, 1742, tipo XXVI. Trata-se do modelo definitivo introduzido em 1732 e que foi batido até ao final do reinado, em 1750. Totalmente simétrico, o programa decorativo acentua-se no próprio escudo que, sendo de tipologia base italiana, apresenta um abatimento pouco convencional e uma ondulação muito recurva, chegando as pontas esquerda e direita do chefe a ser projetadas para trás, como uma peça de couraça. A cartela mantém as cornijas laterais rematadas por volutas, mas pontuadas por elementos florais, como cardos) e pedúnculos campaniformes. O suporte da coroa aparenta algum gosto *rocaille*.



Figura 20 – Oficina monetária, segundo a *Encyclopédie*, prancha I (entrada *Monnoyage*), 1756.

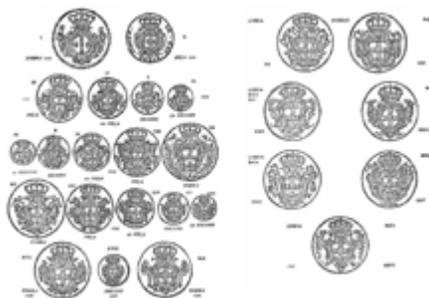


Figura 21 – Sistematização de 26 tipos de decoração e de cartelas nas armas reais joaninas, entre 1717²⁶ e 1732²⁷.

4. Espreitar a oficina – a relação dos homens

Pela leitura do texto da lei de 4 de abril de 1722 e pela análise deste pequeno catálogo de amostragem que apresentamos aqui, podemos inferir que o programa de diversificação da amoedação foi não só definido muito intencionalmente, como terá sido também acompanhado de perto pelo próprio monarca. Ao mesmo tempo, para além do enquadramento diretivo em torno do programa, é-nos possível perceber que, para que tal projeto possa ter sido efetivado, foi necessária uma mão de obra altamente qualificada, mas também diversificada.

Para além de Mengin, despachado como abridor geral a 1 de abril de 1727²⁸ e, de modo mais anónimo, Marteau, segundo abridor em 1722²⁹, cabe aqui fazer

26. Como referido anteriormente, o espécime da dobra de 1717, utilizado aqui como modelo para o tipo I de desenho de armas, dificilmente se poderá considerar verdadeiro, foi, aliás, incluído na categoria de falsificação por Alberto Gomes (GOMES 1996: 683) pelo que uma taxionomia mais rigorosa deverá excluí-lo, integrando apenas vinte e cinco tipos, a contar a partir de 1722 e até 1732.

27. VAZ 1987: 380-381.

28. ARAGÃO, 1964: I 76.

29. ARAGÃO: I 77.

referência a outros abridores da Casa da Moeda que laboraram sob a orientação de Mengin e, possivelmente, de Marteau. Trata-se de Bernardo Jorge, despachado ajudante de abridor a 7 de janeiro de 1721 (quase quatro meses antes de Mengin ser nomeado para Lisboa) e de João Baptista Gomes, nomeado abridor em 1724³⁰.

Ambos os subalternos portugueses de Mengin, Bernardo Jorge e João Baptista, poderiam ser, *per se*, temas centrais de um trabalho biográfico empolgante, não só merecido pela qualidade artística e técnica dos seus trabalhos, seguramente presente em algumas das soluções decorativas das armas reais, mas também pelas próprias vicissitudes dos seus caracteres e percursos de vida.

Bernardo Jorge começou a laborar na nova Casa da Moeda como discípulo de Roque Francisco (um velho ensaiador que laborava na Casa da Moeda desde 1681) e de Domingos Amaral Quaresma, também um veterano abridor da antiga Casa da Moeda, responsável por todas as cunhagens anteriores à introdução dos novos escudos de ouro, com a efígie do rei. O próprio Bernardo compôs cunhos do modelo antigo e, pelo menos até 1726, era essa a sua função exclusiva. A partir desse ano, começou a laborar nos retratos do rei para as moedas novas, sob a

orientação de Mengin.

A relação entre Mengin e Bernardo Jorge, pelo que nos é dado a entender, era difícil. Em 1732, o provedor da Casa da Moeda refere que dado o talento de Bernardo Jorge, Mengin se mostrava para com ele “mui avaro de ensino”³¹. Efetivamente, não seria a primeira nem a última vez que Mengin revelava dificuldades de relacionamento com os seus aprendizes, nomeadamente Bernardo Jorge e João Baptista Gomes, tendo sido, inclusivamente, ameaçado com pena de multa e prisão se não ensinasse, como lhe competia o ofício³².

Ao mesmo tempo, recolhemos outros indicadores que podem ajudar a traçar um perfil de Bernardo Jorge um sendo ele próprio uma pessoa com características comportamentais que entrariam em conflito com as exigências de Mengin. O próprio velho Roque Francisco³³ referiu, sobre Bernardo Jorge, em 1730, “que por viver isento de pae se destraiu de sorte que está com muitos achaques incuráveis... e esperanças de pouco serviço”³⁴, o que além de nos indicar que o abridor teria uma condição de saúde aparentemente delicada, sugere também algo no seu comportamento, pela cosmopolita Lisboa ante terramoto, que poderá ter causado algumas reservas a Mengin. Efe-

30. ARAGÃO: I 75, 78.

31. *Apud* ARAGÃO, 1964: I 76.

32. ARAGÃO: I 77.

33. Roque Francisco entrou ao serviço da Moeda de Lisboa ainda no tempo de D. Pedro II, a 17 de julho de 1681. Em 1740 o provedor procurou aposentá-lo, dada a sua avançada idade. Francisco contestou a reforma compulsiva, alegando “achar-se com a necessaria sufficiencia nas mãos, cabeça e vista, supposto á força o quererem fazer falto d'ella” (*apud* ARAGÃO 1964: I 74). Para todos os efeitos, a aposentação viria em 1742, três anos antes do seu desaparecimento, em 1745.

34. *Apud* ARAGÃO: I 76.

tivamente, ainda em 1723, por ocasião da prestação de provas³⁵ para admissão na Casa da Moeda de Francisco Pimental, ourives da prata, foi registado “Que só o mestre francez assistia ao trabalho, como devia, e que os outros dois abridores poucas vezes ali compareciam”³⁶. A referência ao absentismo dos *outros dois abridores*, que seriam, sem dúvida, Bernardo Jorge e François Marteau³⁷ parecem-nos ser reveladora de um certo sentido crítico face à falha das obrigações por parte dos abridores e ao cumprimento por parte de Mengin.

Ainda assim, Bernardo Jorge continuou a laborar e a amadurecer na Casa da Moeda, tendo aberto, juntamente com Mengin (este com exclusividade no tratamento do retrato, no averso das moedas) os cunhos das novas peças para D. José I, que começaram a ser cunhadas logo no início de 1751.

No final de 1760 era já falecido Bernardo Jorge³⁸, tendo deixado alguns aprendizes da Casa da Moeda, como Joaquim Valério de Abreu e Manuel José da Silva, que entretanto foi nomeado ensaiador por não se ter revelado grande abridor. Em 1760, Mengin ainda se mantinha em funções, possivelmente com trabalho condicionado, dada a sua idade³⁹. O sucessor de Bernardo Jorge foi,

contudo, o filho de Mengin, Paulo Aureliano Mengin, nomeado terceiro abridor em 1761⁴⁰.

A par do Mestre Mengin e de Bernardo Jorge, um outro importante abridor laborou na Casa da Moeda entre as décadas de 1720 e 1730, primeiro como aprendiz, mas logo em 1724 como abridor. Trata-se do já referido João Baptista Gomes, sem dúvida um dos responsáveis pela grande diversidade e riqueza dos cunhos de reverso da série dos escudos de ouro de D. João V. Bernardo Jorge é um dos poucos abridores, ou executante de *gravura em ôcco*⁴¹ enumerado por Cyrillo Volker Machado, na sua *Collecçam*, de 1823. Pouco se sabe dos primeiros anos de trabalho de Baptista Gomes, tendo em conta que a idade média com que os aprendizes entravam ao serviço da Moeda era de 13-14 anos. Baptista Gomes terá nascido algures entre 1705 e 1710 e entrou ao serviço por alturas da abertura da nova Casa da Moeda, em 1721. Sabemos que auferia, em 1724, um salário anual igual ao de Bernardo Jorge, 30\$000 réis (Mengin, como mestre, auferia 100\$000 réis). Em virtude da qualidade do seu trabalho, em 1734 o Conselho da Fazenda duplicou o vencimento de Baptista Gomes, para 60\$000 réis anuais – que acu-

35. As provas de Francisco Pimental decorreram durante um mês, entre fevereiro e março de 1723.

36. *Apud* ARAGÃO: I 78.

37. Em 1723 não poderia ser ainda João Baptista, que só seria admitido em novembro de 1724.

38. ARAGÃO: I 76.

39. Como classe regimentada, os moedeiros preservavam ainda os privilégios típicos dos ofícios do Antigo Regime, um desses privilégios era o vencimento vitalício. Mengin, em 1753, pedira dispensa por não conseguir executar os vinte e quatro punções com o retrato de D. José que lhe foram pedidos para fornecer as casas da moeda do Brasil, mas sabe-se que continuou a laborar durante os anos seguintes.

40. ARAGÃO: I 81.

41. MACHADO 1922: 221.

mulava com as suas funções de professor de desenho⁴² – uma quantia muito considerável e generosa, reflexo, seguramente, mais da qualidade do seu trabalho, do que do seu zelo profissional. De facto, tal como sucedia com Bernardo Jorge, João Baptista Gomes também não era reputado por ser assíduo ao serviço, mantendo, inclusivamente, as mesmas más relações com Mengin, que se recusava a instruí-lo, fosse por melindre de carácter (como tem sido tantas vezes apontado), fosse por dificuldade de relacionamento com os seus discípulos aparentemente tão agitados.

Sem que se saiba exatamente o que sucedeu, algures no início da segunda metade da década de 1730, possivelmente em 1735-1736⁴³, João Baptista viu-se obrigado a fugir para o Brasil, Rio de Janeiro, sob o pseudónimo de *Thomaz Xavier de Andrade*⁴⁴. O próprio Cyrillo refere-nos que esta fuga se deveu a um *abuso de confiança*, que fez com que João Baptista se *achasse criminoso*, informação que, aliás, Aragão repete.

Na verdade, não sabemos o que perpepetrou João Baptista e que o tenha impellido a fugir, sabemos é que, em 1739, Gomes Freire de Andrade, governador do Rio de Janeiro e futuro conde de Bobadela, reconhecendo o artista (ou pelo menos o seu talento), nomeou-o abridor de cunhos na Casa da Moeda do Rio de

Janeiro⁴⁵, o que nos indicia, numa primeira análise, que o talento e as mais-valias artísticas que João Baptista Gomes representaria na colónia superavam a desconfiança e o melindre que o seu crime em Lisboa possa ter levantado. Por outro lado, tendo-lhe sido atribuído um cargo de responsabilidade financeira e de contacto direto com o *vil metal*, enquanto abridor de cunhos na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, também somos inclinados a sugerir que o *abuso de confiança* de João Baptista não terá sido de natureza financeira, ou de furto. Poderá ter sido, sim, de natureza de sangue ou passional.

A data da morte de João Baptista é atribuída por Cyrillo e Aragão a 1754, contudo, ainda em 1940, Luís Camilo de Oliveira Neto publicou um interessante estudo, no Rio de Janeiro, em que revela documentação vária em que o nome de João Baptista Gomes (por vezes João Gomes Baptista) é referido como abridor nomeado por Gomes Freire de Andrade, nomeadamente na fundição de Vila Rica⁴⁶ (atual Ouro Preto), em 1751. Daí em diante, continua a ser referida recorrentemente a presença de *um* João Baptista Gomes, abridor, nas folhas de vencimento e despesa da fundição de Vila Rica em 1753, 1758, 1762, 1768, 1772 e em 1781⁴⁷. Por fim, num assento de óbito de Vila Rica,

42. Luís Camilo de Oliveira Neto refere que João Baptista Gomes poderá ter muito provavelmente sido discípulo de Vieira Lusitano, em Lisboa (NETO 1940: 87-88).

43. NETO 1940: 90.

44. MACHADO 1922: 222.

45. Tanto Cyrillo Volkmar Machado, como Teixeira de Aragão, que o cita, colocam João Baptista como abridor de cunhos na fundição de Vila Rica, em 1739.

46. A fundição abriu em 1751, João Baptista foi aí colocado, transferido da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, pelo próprio governador.

47. NETO 1940: 90-110.

da Véspera de Natal de 1788, o padre José da Encarnação, daquela paróquia, assentava:

“Aos vinte e coatro de dezembro de mil setecentos e oitenta e oito nesta freguesia fallece, digo, falleceu com todos os sacramentos e solemne testamento João Gomes Baptista solteiro, Abridor dos Cunhos da Real Intendencia, natural da cidade de Lisboa (...)”⁴⁸

Será, ao que tudo indica, o mesmo João Baptista Gomes, discípulo de Mengin e que, por vicissitudes ainda mal conhecidas do destino, se viu forçado a escapar para o Brasil, ainda que, aparentemente, como revelamos neste trabalho, terá mantido o seu ofício e falecido idoso em Vila Rica.

5. Herança e testemunho – amoedações do Rocó

Como referimos anteriormente, a cunhagem da série dos escudos de ouro de D. João V manteve-se inalterada a partir de 1732, tendo o modelo das armas reais, bem como a sua decoração, se preservado inalterado até 1750. Com a subida ao trono do novo monarca, novos cunhos e punções foram abertos na Casa da Moeda. Bernardo Jorge foi o responsável pela modelação das novas peças de ouro.

D. José manteve a cunhagem da série dos escudos de ouro, mas sem ter autorizado emissões de moedas com valor

superior à peça de 6\$400 réis⁴⁹. Tanto o retrato como o programa decorativo do reverso das armas se mantiveram iguais até ao final do reinado, em 1777. A peça de 6\$400 réis foi cunhada ainda em 1750 e a sua emissão foi ininterrupta, durante todos os anos, até 1777, inclusive em 1755.

Os cunhos usados no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e na Baía continuaram a ser produzidos em Lisboa e não diferem uns dos outros, exceto na marca monetária distintiva de cada casa da moeda: R (Rio de Janeiro), B (Baía) e M (Minas Gerais).

Se por um lado o sistema monetário se manteve inalterado, o programa decorativo, da responsabilidade de Bernardo Jorge, mas aprovado pelo conselho do rei e pelo próprio monarca, introduz alterações estilísticas muito significativas, indicadoras de uma nova tendência estética que revelam uma afirmação de modernidade.

Como referimos, os modelos dos cunhos e punções mantiveram-se inalterados até 1777, pelo que o trabalho continuou a ser produzido pelas mãos do próprio Mengin, mas também pelos novos discípulos de Bernardo: Amaro Marques, elevado a segundo abridor em 1771, Joaquim Valério de Abreu, Pedro António Mengin, que se manteve como ajudante de abridor apenas, e Paulo Aureliano Mengin, terceiro abridor em 1761.

É ainda no final do reinado de D. José que Antoine Mengin se retira definitivamente do serviço, acabando por falecer

48. *Apud* NETO 1940: 110.

49. Cunharam-se, portanto, apenas os meios escudos (800 réis), os escudos (1\$600 réis), as meias peças (3\$200 réis) e as peças de quatro escudos (6\$400 réis).

em 1772. No ano seguinte, por alvará de 4 de setembro, um novo abridor entrava ao serviço da Casa da Moeda, José Gaspard, flamengo, nascido em 1727⁵⁰.



Figura 22 – Peça de 6\$400 réis de 1767, Rio de Janeiro (R). Os cunhos abertos em Lisboa revelam o novo programa iniciado em 1750. O primeiro ponto a notar é a gramática absolutamente contemporizada com o Rococó. O escudo, de tipo italiano, preserva-se com uma dinâmica pouco acentuada, bastante formal, contudo, a cartela, assimétrica em toda a sua dimensão, é impositiva: no lado esquerdo, duas cornijas ondeantes sobrelevam-se e rematam numa voluta que aponta para a coroa. A base da cartela é uma dinâmica *rocaille* apontada para fora, enquanto do lado esquerdo, uma cabeça de dragão surge, sobre uma cornija drapejada e rematada com um elemento conchiforme. O dragão lança, pela boca, um encordoado fitomórfico. As fitas e as folhas de palma esvoaçantes no topo da cartela acentuam a dinâmica assimétrica da decoração.



Figura 23 – Peça de 6\$400 réis de 1774, emissão de Lisboa. A traça do desenho é a mesma da moeda anterior, contudo, gostaríamos de destacar a qualidade da gravação, mais ligeira, mais apurada e delicada. Pela datação (1774) do cunho, sugerimos que possa já ter sido aberto por José Gaspard.

Após a morte de D. José, em fevereiro de 1777, e a aclamação da rainha, a 13 de maio, começaram a ser tomadas as providências para as novas emissões monetárias. Para o efeito, foi pedido à Casa da Moeda que cada um dos três abridores em funções – Amaro Marques, José Gaspard e Paulo Aureliano Mengin – apresentasse um ensaio para a peça de 6\$400 réis, com o retrato dos novos monarcas e com o novo programa para as armas.

Os três protótipos foram entregues à rainha a 14 de julho e, a 29 do mesmo mês, o marquês de Angeja, presidente do Real Erário, apresentava à Casa da Moeda o sobredito com o ensaio escolhido por D. Maria I:

“No dia 29 de julho, em cumprimento do Avizo supra, e retro Registrado, foi aberta por elle Des.^o Provedor, nesta menza perante os Officiaes da caza e os tres Mestres Abridores, o embrulho lacrado com as Armas Reaes, e rubicado pelo Ill.^{mo} e Ex.^{mo}

50. ARAGÃO 1964: I 83.

Marquez Presidente do Real Erario; e tira-
da a moeda de seis mil e quatro centos reis
encerrada no mesmo embrulho, Se achou
ser a que se havia cunhado nos Cunhos
abertos pelo Ponção feito pelo Abridor Ge-
ral Joseph Gaspar (...)⁵¹

Ainda que o documento não seja total-
mente esclarecedor, pois refere-se aos
cunhos de Gaspard, na realidade trata-
-se apenas do cunho do reverso⁵², o que
destacamos aqui é que podemos verifi-
car que cerca de quatro anos depois de
ter sido contratado pela Casa da Moeda,
José Gaspard era já o abridor geral e o seu
cunho foi escolhido para as novas moe-
das.



Figura 24 – Peça de 6\$400 réis de 1781, emissão do Rio de Janeiro (R). As efígies de D. Maria I e de D. Pedro III são da responsabilidade de João de Figueiredo, contudo, o trabalho do reverso é de Gaspard. Mantendo o escudo italiano, as armas reais são ornamentadas por uma cartela simétrica rococó, com elementos conchiformes e vegetalistas integrados entre si nas cornijas laterais das armas. De notar sobretudo o exímio trabalho de gravação, as linhas finas e ondulantes, soprando ligeireza num tema que

facilmente poderia decair em linhas grosseiras e excessivas.

Tal como anteriormente havia feito o seu pai, D. Maria I só determinou cunhar o ouro até às peças de 6\$400 réis. O desenho das armas manteve-se inalterado até à substituição do numerário pelo da regência de D. João, mesmo quando o cunho do retrato do anverso foi alterado, por perecimento de D. Pedro III, em 1786.



Figura 25 – Peça de 1792, emissão de Lisboa. Apesar da alteração do anverso para o da efígie da rainha viúva, o punção do reverso manteve-se idêntico ao de 1777.

6. Neoclassicismo – o apelo inglês

Ainda durante o início da regência de D. João, em 1799, o abridor geral da Casa da Moeda continuava a ser José Gaspard⁵³, contudo, outros nomes e, conseqüentemente, outros estilos começavam a manifestar-se. Aragão refere que José António do Vale, que estudara em Roma, abriu, em 1800, uns cunhos em aço para umas medalhas⁵⁴, mas não chega, contudo, a indicar quais são as peças.

51. *Apud* ARAGÃO 1964: II 370.

52. Os punções com os retratos de D. Maria I e de D. Pedro III foram abertos por João de Figueiredo (ARAGÃO 1964: I 81), o mesmo artista que, aliás, abriu os punções para os camafeus de porcelana com a efígie da rainha e os retratos dos reis para a medalha da Academia Real das Ciências, em 1783 (MACHADO 1922: 223).

53. Gaspard viria a morrer em 1812, com oitenta e cinco anos de idade.

54. ARAGÃO 1964: I 86.

Sabemos que António do Vale foi nomeado para a Casa da Moeda, como abridor de cunhos e medalhas, em 1802, e que nesse ano, em conjunto com o próprio Gaspard, Xavier de Figueiredo e Simão Francisco⁵⁵ gravaram os punções para o retrato de D. João, seguindo o desenho de Domingos António de Sequeira.

Apesar de ter entrado ao serviço em 1802, António do Vale não era chamado para a abertura dos cunhos e, como tal, não podia praticar o seu ofício. Ao longo de décadas foi tentando, através de vários ofícios, que a sua nomeação fosse cumprida: “José Antonio do Valle tem requerido para entrar no serviço da casa da moeda e vencer os obstaculos, que o interesse particular tem apresentado (ha tanto tempo) á sua entrada n’esta casa”⁵⁶. Aparentemente, José António do Vale teve imensas dificuldades em não só impor o seu talento, como mesmo em fazer com que fosse cumprida a sua nomeação. O próprio Cyrillo refere-o apenas, muito vagamente, na entrada dedicada a Bruno José do Vale, seu irmão⁵⁷, e na passagem sobre a abertura do punção com o retrato do príncipe D. João. Prova das dificuldades de afirmação de António José do Vale é que somente em 1830 viria a ocupar o exercício efetivo do seu cargo.

Existem, porém, três raros ensaios, em cobre e em prata, para as peças de ouro de D. Maria I que, não tendo atribuição identificada, somos levados a

sugerir, dada a excecionalidade do trabalho, sobretudo em termos de retrato, tão diferente da escola de Mengin, Bernardo Jorge, João de Figueiredo ou do próprio Gaspard⁵⁸ (muito aproximada da grande linha europeia, do retrato de Maria Teresa, ou mesmo de Catarina II), que o seu autor poderá ser efetivamente José António do Vale, transportando para Portugal as suas recentes influências italianas. No entanto, há um problema cronológico que poderá inviabilizar um pouco esta tese: dos três ensaios conhecidos, dois são datados, o primeiro é de 1797, data anterior, portanto, à referida por Aragão para a abertura de cunhos de aço por do Vale, que é 1800. O terceiro ensaio, ainda que não datado, tem o punção de anverso igual ao de 1800, e no reverso, no lado das armas, uma variação mais apurada do mesmo ensaio de 1800. A possibilidade de António do Vale ter feito punções em 1797 não seria de grande estranheza, aliás, faria mais sentido nessa data do que em 1800, quando se trabalhava já nos novos retratos para D. João. Contudo, só um estudo biográfico mais apurado poderia confirmar, ou não, a presença da mão de José António do Vale nos ensaios atípicos que foram, entretanto, rejeitados, possivelmente antes de terem chegado às mãos da própria rainha.

55. MACHADO 1922: 225.

56. *Apud* ARAGÃO 1964: 186.

57. MACHADO 1922: 99.

58. Gaspard continuava a exercer funções de abridor geral, Amaro Marques morreu em 1797 e foi sucedido no lugar de segundo abridor por Francisco Xavier de Figueiredo. O estilo dos ensaios parece-nos, contudo, diferente da traça deste último abridor.



Figura 26 – Ensaio para peça de D. Maria I, autoria anónima, 1800. Ainda que sem conseguirmos, para já, filiar esta peça, percebemos, não só pela excecionalidade do retrato, que a influência é distinta da tradição anterior, nomeadamente nas armas, que surgem pela primeira vez em escudo ovoide, sem acompanhamento decorativo, a apontar para um gosto neoclássico.



Figura 27 – Ensaio anónimo, não datado. O punção do retrato e legendas do anverso são iguais ao anterior, datado de 1800. O tema do reverso é uma variação mais sofisticada da proposta anterior. As armas nacionais, com traça oval simples e fina, são acolhidas por um manto real suspenso por cordaduras, com pontas borladas. Sob o escudo, pende a Grande Ordem da Cruz de Cristo. Todo o perímetro do listel é decorado com um friso de folhas.

Independentemente do autor, os ensaios analisados acima são já de natureza estilística distinta da linguagem barroca. A simplicidade decorativa das

armas, o equilíbrio simétrico sem efeitos dinâmicos preenchedores, aponta para um gosto neoclássico, de feição mais próxima do estilo *regência inglesa*.

Independentemente das razões que levaram à rejeição dos ensaios, um dos motivos mais visíveis foi a assunção do governo por parte de D. João e a consequente necessidade de alteração dos cunhos monetários.

Tal como referimos, logo em 1802 foram abertos os novos retratos para as moedas e escolhido o novo reverso das armas reais:

“Aos seis dias do mez de novembro de mil oitocentos e dous annos nesta Meza da Caza da Moeda em resulta(do) do Avizo antecedente, foi aberta pelo Provedor da mesma caza Antonio Silverio de Miranda, perante os officiaes da dita Meza abaixo assignados, a bolsa de setim carmezim fechada e lacrada, que continha dentro as amostras do cunho mencionado no referido Avizo; e tiradas as ditas amostras se acharaõ ser as que se haviaõ cunhado no cunho aberto pelo Ponção feito pelo Abridor desta caza Francisco Xavier de Figueiredo.”⁵⁹

De referir que no assentamento da abertura do modelo escolhido, o único abridor presente era o próprio Francisco Xavier Figueiredo. José Gaspard não aparece no auto, nem, previsivelmente, José António do Vale.

O cunho escolhido, dada a novidade do desenho e a sua particularidade orna-

59. *Apud* ARAGÃO 1964: II 137.

mental, tornou-se célebre com o nome de *peça de jarra*.



Figura 28 – Peça de 6\$400 réis de 1802, Lisboa, autoria de Francisco Xavier Figueiredo (a partir de retrato de Domingos Sequeira). Foi a primeira peça a entrar em circulação com o escudo oval e a nova estética neoclássica. O escudo é ladeado por um enquadramento geométrico simétrico (em forma de asas de jarra, daí o seu nome popular), sugestivo de um friso com motivo grego. Apesar da sua popularidade, o modelo da *peça de jarra* não voltou a usar utilizado.

Em 1804, por motivos que desconhecemos, um aviso régio, de 18 de junho, ordenou que se cunhassem peças de 6\$400 réis com novos punções. O aviso foi suspenso em 3 de agosto desse ano e os abridores, José Gaspard e Cipriano da Silva Moreira⁶⁰, foram chamados à presença do Príncipe Regente para apresentarem novos punções (para serem utilizados em Lisboa e no Brasil), Francisco Xavier Figueiredo não é mencionado, pelo que se depreende que não estava presente:

“O Principe Regente Nosso Senhor He ser-

vido que V. M.^{ee} passe ordem, a José Gaspard, Abridor geral da Caza da Moeda, que este cunhe huma da nova fabricação, para que esta junta á que fabricar Cyprino da Silva Moreira venhaõ ambas á Prezença do Mesmo Senhor.”⁶¹

Os novos cunhos, que começaram a ser produzidos efetivamente a partir de setembro, preservam a efígie realizada a partir dos desenhos de Domingos Sequeira, contudo, o programa decorativo para as armas reais é bastante diferente da *jarra*, ainda que assuma as novas grâmáticas estilísticas em voga.



Figura 29 – Peça de 6\$400 réis de 1809, Rio de Janeiro (R). A nova peça, batida com o modelo de 1804, de José Gaspard (e Cipriano da Silva Moreira) preserva a tendência do escudo ovóide das experiências anteriores. O programa decorativo, que revela a matriz autoral de Gaspard (a linha fina, a simetria leve, mas profusamente decorada) deve ser enquadrada no movimento neoclássico (admitiríamos até a influência da *regência inglesa*, com os temas vegetalistas de traça fina, pendentes em todo o enquadramento). As duas volutas laterais, pontuadas por folhas de acanto, não têm a pro-

60. Cipriano da Silva Moreira, nascido em 1755, entrou ao serviço em agosto de 1804, como abridor da Casa da Moeda. A 19 de agosto desse ano, contudo, o seu nome é já referido no aviso de 3 de agosto, pelo que suspeitamos que os novos punções tivessem funcionado como exame do trabalho do próprio Cipriano. Em 1826, ano da sua morte, Cipriano da Silva Moreira é referido como segundo abridor (ARAGÃO 1964: I 85).

61. *Apud* ARAGÃO 1964: II 379.

fusão (e volumetria) dos excessos rococós, sem traços *rocaille*, ou mineralistas e animalistas.

Os difíceis acontecimentos dos primeiros anos do século XIX, sobretudo a partir da Primeira Invasão Francesa e consequente deslocação da Família Real para o Rio de Janeiro, tal como os resultados pouco satisfatórios para o reino da vitória anglo-portuguesa, que redundou na condição de Portugal a um protetorado *de facto*, inglês, resultaram em alterações profundas nas dinâmicas sociais, políticas e geoestratégicas na Europa (e do mundo colonial), às quais Portugal não só não esteve alheio, como fez parte de um dos principais vetores de mudança.

Efetivamente, em termos de política monetária, um dos primeiros reflexos das invasões e do isolamento face ao Brasil foi a redução da chegada de ouro ao reino. Em 1810, ainda durante a Terceira Invasão e pleno isolamento da capital, o Senado da Câmara de Lisboa alertava para a carência de metal precioso. Em 31 de outubro de 1811, um edital do mesmo Senado sublinhava a proibição da exportação de ouro e prata, tanto em moeda, como em barra⁶². Em 1814, o Conselho da Regência em Lisboa determina a exploração de ouro em Portugal, mandando reabrir as minas de Adiça (entre Almada e Sesimbra) para retomar as amoedações nacionais.

Em 1815, a proclamação, no Rio de Janeiro, do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves condicionou ainda mais a dependência da metrópole face à antiga colónia, elevada agora à categoria de reino. A morte de D. Maria I e a aclamação

de D. João VI conduziram à lei de 13 de maio de 1816, que determinava um novo modelo para as armas reais, representativas agora do Reino Unido, efeitos que começaram a ser efetivados na Casa da Moeda, em 1818.



Figura 30 – Peça de 6\$400 réis de 1821, emissão de Lisboa. O retrato de D. João, agora como rei de Portugal, Brasil e Algarves mantém-se o mesmo do tempo da regência, contudo, as armas reais, agora transformadas em escudo do Reino Unido, surgem sobrepostas a uma esfera armilar que, ainda que tendo um efeito decorativo, reflete uma diretiva política muito definida, sem espaço, portanto, para o recurso à criatividade dos gravadores que víamos desde 1722. O escudo, em si, é de tipologia francesa, retilíneo, estabelecendo o cânone para o escudo de armas reais português contemporâneo. O campo do reverso é decorado por uma coroa de folhas de loureiro e de carvalho, entrelaçadas na base por uma fita. Ainda que não identificado, o modelo poderá ter sido aberto por Simão Francisco dos Santos, abridor em 1818. O modelo do Reino Unido foi cunhado no Rio de Janeiro até 1822, e em Lisboa até 1824. Em 1825, o Provedor da Casa da Moeda, Luís Mouzinho de Albuquerque (avô do tenente-coronel e governador Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque) determinou que o modelo das armas com a esfera armilar fosse retirado do escudo real.

62. ARAGÃO 1964: II 139.

A Revolução de 1820 e a nova ordem liberal determinaram também alterações profundas no panorama das amoedações portuguesas. A primeira grande reforma do Governo Constitucional foi a subida do preço da peça de quatro escudos para 7\$500 réis, contemporizando assim o dinheiro em ouro português com o guinéu inglês de fábrica antiga⁶³. Ao mesmo tempo, o governo liberal também se empenhou na extinção dos privilégios dos moedeiros, pela lei de 3 de agosto de 1824:

“Tendo cessado com o andar dos annos os motivos, por que os Meus Augustos Predecessores concederão muitos e mui consideraveis privilegios a certo número de homens, que sem despeza da Minha Real Fazenda servião nos Laboratorios, Officinas, e outros mesteres da Casa da Moeda, o que presentemente se executa á custa da mesma Fazenda, tornando-se por isso perfeitamente inuteis os denominados Moedeiros ; e Querendo Eu alliviar os Meus fieis Vassallos de hum vexame, que ha tanto tempo os tem opprimido : Hei por bem derogar, e supprimir, como se nunca tivessem existido, tanto os referidos privilegios de Moedeiros, como o seu privativo Juizo, ou Conservatoria, ficando por tanto inhibidos os Provedores da mesma Casa de passarem Cartas de Moedeiros a pessoa, ou individuo algum.”⁶⁴

A morte de D. João VI, em plena convulsão política, fez com que D. Pedro, imperador do Brasil, fosse aclamado rei de Portugal, no seio de grande contenda política, entre a herança absolutista, protagonizada por D. Miguel, e a afirmação liberal, que vinha dos homens do 24 de agosto e das Cortes Constituintes. Para a elaboração dos novos cunhos, o governo recorreu aos restantes moedeiros da escola antiga, que ainda se encontravam ao serviço em 1826, Simão António dos Santos, que executou o retrato de D. Pedro IV e Cipriano da Silva Moreira, para executar a gravação das armas reais, segundo os modelos anteriores a 1816⁶⁵.

A polémica subida ao trono de D. Pedro IV e a catadupa de acontecimentos que se lhe sucederam, acabaram por projetar D. Miguel I, em 1828, como o novo rei de Portugal, acentuando a divisão política e social do reino, ao ponto de irromper uma guerra civil. As alterações administrativas e estatutárias da Casa da Moeda e dos seus moedeiros, bem como o desaparecimento dos antigos mestres abridores, condicionaram, e muito, a abertura dos novos cunhos para D. Miguel. De facto, a abertura do retrato do novo rei ficou interrompida pela morte do abridor Simão Francisco dos Santos e o trabalho foi entregue a Domingos José da Silva, seu irmão. Simultaneamente, José Augusto do Vale, reentrado

63. Com esta elevação de preço, o escudo de ouro português passou a ter um valor de 1\$875 réis. Cada guinéu inglês correspondia, com esta reavaliação, a 4\$355 réis. O velho guinéu de ouro inglês, cotado a 21 xelins de prata (a libra de ouro cotava-se a 20 xelins) foi paulatinamente sido abandonado em favor da libra a partir da reforma monetária inglesa de 1816, introduzida sob a influência de David Ricardo.

64. *Collecção de todas as leis, alvarás e decretos, etc.* (folheto III) (1845). Lisboa: Imprensa Nacional, 8.

65. Simão António dos Santos viria a morrer em 1829, e Cipriano da Silva Moreira falecera no próprio ano de 1826.

na Casa da Moeda, também apresentou provas para a nova moeda, não sendo, contudo, aceite⁶⁶.

As dificuldades para efetivar a nova amoedação foram de tal ordem que, já sob a soberania de D. Miguel, o governo optou por utilizar, até ao final de 1828, os cunhos antigos com as armas e a efígie de D. Pedro IV.

Em 1830, o governo decidiu-se, finalmente, por aceitar o modelo do abridor francês, Jean Joseph Dubois, ironicamente, era o mesmo autor da peça de 7\$500 réis de D. Pedro IV e da própria medalha de celebração da Carta Constitucional de 1826.



Figura 31 – Meia peça de 3\$750 réis de 1827, Lisboa. O retrato do novo monarca, D. Pedro IV, é da responsabilidade de Simão António dos Santos, discípulo de Gaspard. As armas reais, retomando o modelo anterior à lei de 13 de maio de 1816, foram executadas por Cipriano da Silva Moreira. O programa é o simples, o escudo oval anterior a 1816 ladeado por uma coroa de ramos de loureiro e carvalho. As peças de 7\$500 réis, do mesmo modelo, foram abertas por Jean Dubois.



Figura 32 – Peça de 7\$500 réis de D. Miguel I, Lisboa, 1830. O retrato, de fina feição naturalista, tal como o escudo de armas, é da autoria de Jean Dubois. O escudo, reevocando a tipologia francesa, aparece elegantemente ornamentado por duas palmas entrelaçadas, pontuadas por cordões fitomórficos. O estilo claro e geométrico viria a dar o mote para as restantes amoedações até ao final da monarquia.

A partir de 1832, com o desembarque do Exército Liberal, o país entrou efetivamente em guerra civil, dividindo-se entre os apoiantes da causa absolutista, sediada em Lisboa, com controlo, portanto, da Casa da Moeda, e os apoiantes da causa liberal, lutando por D. Pedro, em nome da rainha D. Maria II, controlando inicialmente apenas a Ilha Terceira, nos Açores, e a cidade do Porto. Para financiamento da causa, os Voluntários da Rainha recorriam a amoedações produzidas em Londres (em réis portugueses), alguma produção monetária, muito má, obtida por fundição em Angra do Heroísmo e, durante o Cerco, por moedas cunhadas no Porto, no Convento dos Loios. Em qualquer dos casos, até meados de 1833, as forças liberais não contaram com cunhagens próprias de ouro. Apenas nesse ano, com a tomada de Lisboa a 24

66. ARAGÃO 1964: II 169.

de julho, a Casa da Moeda passaria para as mãos liberais e começariam a ser batidas moedas de ouro em nome da rainha D. Maria II.

Os anos da guerra, o fim dos privilégios dos moedeiros, o desaparecimento de antigos mestres⁶⁷ que haviam permitido, durante séculos, a transmissão do ofício em condições mesteirais apropriadas para uma preparação de autênticas dinastias de grandes abridores, hipotecaram a continuidade de uma escola de abridores nacionais de grande qualidade. Assim, em 1833, o primeiro abridor em Lisboa era José António do Vale, com quase setenta anos de idade e com uma experiência inconstante na Casa da Moeda, muito provavelmente, segundo até as suas próprias palavras, por questões de ordem de relacionamento interpessoal, mas também, podemos admitir, por alguma impreparação (não obstante o talento artístico em geral) para o muito específico trabalho de abridor de cunhos⁶⁸. Não obstante, cremos ser de José António do Vale, segundo desenhos de João Baptista Ribeiro⁶⁹, as peças de 7\$500 réis abertas em 1833, em Lisboa, em nome de D. Maria II⁷⁰.



Figura 33 – Peça de 7\$500 réis de 1833, cunhada em Lisboa em nome de D. Maria II. O retrato, aberto muito provavelmente por António do Vale, em que figura a cabeça solta da rainha, com um pouco feliz penteado que lhe expõe a orelha, não agradou a D. Maria (na altura com catorze anos de idade). Dada a apresentação da cabeça da monarca, a peça ficou conhecida como *A Degolada*. As armas, em escudo francês, mantêm a decoração simples, ainda que fina, dos ramos de loureiro e carvalho entrelaçados na base por uma fita.



Figura 34 – Em 2013, a INCM, num programa intitulado *Tesouros Numismáticos Portugueses*, emitiu uma moeda comemorativa de 5 euros invocativa da peça de 7\$500 réis de D. Maria II, *A Degolada*.

67. Não nos foi possível aferir, por enquanto, o momento em que Jean Dubois desapareceu da Casa da Moeda de Lisboa. Ao que tudo indica, terá sido nos primeiros anos da guerra civil, talvez em 1832.

68. O próprio Aragão sugere essa hipótese. Devemos relembrar que do Vale estudou em Itália técnicas de abertura a fino em pedra, que é a xilografia, arte complexa, sem dúvida, mas diferente da abertura de cunhos.

69. ARAGÃO 1964: II 178.

70. José António do Vale encontrava-se como primeiro abridor da Casa da Moeda em 24 de julho de 1833, aquando da entrega da cidade ao duque da Terceira. Logo no dia 30 do mesmo mês, o lugar de António do Vale era confirmado pelo gabinete da rainha.



Figura 35 – Peça de 7\$500 réis de 1834, emissão de Lisboa, em nome de D. Maria II. Dado o desagrado provocado e efetivo efeito pouco conseguido da peça de 1833, foi aberto um novo punção de retrato da monarca para a emissão de 1834, por Borja Freire. Na nova moeda, a rainha surge em efígie de busto completo, com diadema e caracóis dos cabelos ondulados, sobre o rosto um pouco ensombrado. O cunho do reverso preserva a traça da peça de 1833.

Em 1835, por lei de 24 de abril, foi decretado um novo sistema monetário em Portugal de feição decimal. O velho sistema dos escudos de ouro (reduzidos agora às peças de 7\$500 réis) que havia sido lançado em 1722 era posto de lado, para dar lugar a um princípio de contagem mais simples, integrado na tendência internacional do padrão-ouro⁷¹ e com uma relação monetária não oscilante entre o ouro e a prata⁷².

Relação de valores da nova série decimal – ouro

- Coroa (5\$000 réis)

- Meia coroa (2\$500 réis)⁷³
- Um quinto de coroa (1\$000 réis)

Relação de valores da nova série decimal – prata

- Dez tostões (1\$000 réis)
- Cinco tostões (500 réis)
- Dois tostões (200 réis)
- Tostão (100 réis)

Relação de valores da nova série decimal – bronze

- Vinte réis
- Dez réis
- Cinco réis
- Três réis⁷⁴

O novo programa administrativo e logístico para efetuar a nova produção incluiu a compra e instalação de uma máquina de cunhagem a vapor, de fabrico inglês, na Casa da Moeda. Contudo, para além da máquina, era necessário reformar (e formar) os abridores. José António do Vale, muito idoso, não estaria muito ativo⁷⁵, o novo abridor, Francisco de Borja Freire, que havia obtido alguma experiência com Francisco Xavier de Figueiredo, mas que em termos práticos passara os últimos anos a abrir chapas para as emissões de papel-moeda do Banco de Lisboa, sem contacto com a abertura de cunhos propriamente ditos, precisava de adquirir mais técnica e

71. Portugal haveria de integrar o padrão-ouro internacional em 1854.

72. A relação bimetalica anterior, sujeita às variações de mercado dos preços independentes da prata e do ouro, tornavam a relação entre as moedas de prata e ouro de muito difícil manutenção. Ironicamente, foi esse princípio de instabilidade do bimetalismo, que haveria de destruir o padrão-ouro, depois de 1891.

73. Uma coroa mais meia coroa corresponderiam a 7\$500 réis, o valor e peso das velhas peças.

74. Para o mercado colonial em Moçambique, foram cunhadas ainda as moedas de dois réis e um real em bronze.

75. José António do Vale viria a falecer em 1842 com setenta e sete anos.

experiência. O modelo da peça de 1834, mais equilibrado do que a peça de 1833, ainda deixava muito a desejar. Assim, em 1836, Borja Freire foi enviado para Londres para estudar com William Wyon, famoso abridor da *Royal Mint*, responsável pelas efígies das novas libras de ouro de Guilherme IV.

Em 1837, regressado de Londres com novos saberes e com os cunhos abertos por W. Wyon (com data de 1836, note-se) começaram a ser cunhadas as novas moedas, na nova máquina a vapor.

Curiosamente, as novas efígies de D. Maria II, mandadas abrir em Londres por Wyon, precedem, em termos estilísticos óbvios⁷⁶, o que viria a ser o primeiro retrato oficial da rainha Vitória, também de Wyon, de 1838.



Figura 36 – Coroa de 5\$000 réis de D. Maria II, de 1836. Cunhada em Lisboa em 1837, com os punções abertos por W. Wyon. O busto da rainha, de composição equilibrada e solene, apresenta a monarca com um diadema perolado. Na base do pescoço veem-se as iniciais W.W. No reverso, as armas reais em escudo francês, de traça retilínea bem apurada, apresentam-se envoltas no manto real, disposto em pavilhão coroado, com elegantes drapejamentos suspensos por cordões com borlas na ponta. O escudo é rematado por uma base em folhas de acanto.



Figura 37 – Libra ou soberano de ouro de Guilherme IV de Inglaterra, cunhado em Londres em 1836. No pescoço, sob a base do retrato, veem-se as iniciais de William Wyon (W.W.) semelhante à das coroas portuguesas de D. Maria II.



Figura 38 – Libra ou soberano em ouro da rainha Vitória, emissão de Londres, 1838. O retrato surge assinado por W.W., tal como nas coroas portuguesas da mesma época. De notar a proximidade estilística no acabamento do retrato de Vitória com o de D. Maria II.

7. Cristalização e ecos estilísticos

O novo sistema monetário decimal, proposto a partir de 1835 para as amoedações portuguesas, manteve-se até ao final da monarquia, tendo, inclusivamente, servido de base para a promulgação do escudo, em maio de 1911⁷⁷, já não com base na coroa de ouro, mas sim nos 1\$000 réis de prata.

As amoedações em ouro dos monar-

76. SANTOS 1954: 192.

77. O escudo de prata foi cotado com equivalência aos 1\$000 réis de prata, sendo o centavo o equivalente a 10 réis antigos e os 10 centavos equivalentes a 100 réis, um tostão.

cas que sucederam a D. Maria II, os filhos D. Pedro e D. Luís (como referimos logo no início, a crise de 1891 afastou Portugal do padrão-ouro, pelo que D. Carlos já não chegou a cunhar este metal) mantiveram o mesmo esquema decorativo das armas reais: modelo de escudo francês em pavilhão, ou circundados por coroa de folhas de loureiro e carvalho entrelaçadas, cristalizando o modelo num estilo oficial comum a outras representações do Estado (edifícios públicos, selos e chancelas oficiais, tal como à própria bandeira).

No final da monarquia, ainda no reinado de D. Carlos, foi emitida uma série de pequenas moedas de bronze insulares, com destino ao mercado açoriano, que reproduz de modo revivalista uma certa inspiração rococó invocativa do reinado de D. Maria I e do trabalho de Gaspard. Esse modelo acabou por se impor em 1908 e 1909 nas moedas de 500 réis (cinco tostões) de D. Manuel II, como um eco revivalista de uma outra época pré-revolucionária muito afastada daquele início de século XX tão agitado.

Não havendo grande margem criativa para as representações ornamentais das armas reais portuguesas na segunda metade do século XIX, a evolução apurou-se no retrato e no aprumo técnico da abertura dos cunhos. Francisco de Borja Freire abriu os cunhos para os retratos de D. Pedro V e Francisco Augusto de Campos viria a ser o responsável pelos retratos de D. Luís e de D. Carlos.



Figura 39 – Coroa de 5\$000 réis de D. Pedro V, Lisboa, 1860. Retrato de Borja Freire. O escudo preserva a composição oficial, em pavilhão coroado.



Figura 40 – Coroa de 5\$000 réis de D. Luís I, 1862, I Série, Lisboa. Retrato de Borges Freire. As armas reais regressam ao escudo francês singelo, envolto em palmas e coroa de ramos de loureiro e carvalho.



Figura 41 – Coroa de 5\$000 réis, 1867, II Série, Lisboa. Retrato de Francisco Augusto de Campos (F.A.C.). As armas reais voltaram a ser representadas com pavilhão coroado, seguindo o modelo antigo proposto em 1836 por Wyon.



Figura 42 – Coroa de 10\$000 réis de 1878, III Série, Lisboa. Foi o último cunho para as amoedações portuguesas, tendo a última emissão sido produzida em 1889. O retrato, único aspecto alterado, é de Francisco Augusto de Campos. O modelo das armas reais, escudo francês em pavilhão com o manto coroado é do mesmo tipo dos anteriores.



Figura 43 – Cinco tostões de 1908, D. Manuel II, Lisboa. Não sendo já em ouro, trata-se contudo de uma das últimas representações das armas reais em amoedações portuguesas. O escudo, de estilo italiano, é invocativo de todo o século XVIII português, as ornamentações *rocaille* (ainda que envoltas na coroa de ramos de loureiro e carvalho) são revivalistas das moedas produzidas sob a orientação de Mengin, de Bernardo Jorge ou de Gaspard.

Conclusão

Nos mais de cento e cinquenta anos que aqui procuramos sintetizar, desde a abertura da nova Casa da Moeda em Lisboa e a contratação de Mengin, em 1721, bem como a introdução da série dos escudos de ouro de D. João V, no ano seguinte, até

às últimas emissões em ouro portuguesas, já do sistema monetário decimal, em 1889, nas vésperas da Crise de 1891, tentamos traçar uma panorâmica daquilo que foram, no nosso entender, os momentos mais significativos da amoedação aurífera portuguesa. Procuramos articular as novas correntes, modelos e até sensibilidades individuais naquilo que foi o tecido geral onde se foi fiando a história do nosso país, enquadrado com o resto do seu mundo: muito concretamente a Europa e o Brasil.

Ao mesmo tempo, tentamos esquetematizar um pouco a relação dos vários abridores que atuaram na Casa da Moeda no decurso de tantas décadas, procurando identificar-lhes o estilo individual, mas também dignificar-lhes a memória, tantas vezes esquecida entre os investigadores numismáticos.

Dada a dimensão delimitada do trabalho, que se estenderia por mais uma dezena de páginas, optamos por não desenvolver um dos pontos que tínhamos previsto, que era o tratamento das técnicas de abertura de cunhos e cunhagem em geral, bem como a sua evolução ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Em todo o caso, enquanto artigo de síntese, esperamos que possa ser útil para sistematizar alguns aspetos estilísticos e artísticos da cunhagem portuguesa, bem como servir de base para um aprofundamento futuro, mais estruturado, sobre os artistas, as técnicas, impactos e conjunturas globais que envolvem as cunhagens de ouro portuguesas do Antigo Regime e do início da Contemporaneidade.

Bibliografia

AMARAL, C. M. Almeida do (1984). *Catálogo descritivo das moedas portuguesas* (t. II). Lisboa: INCM.

ARAGÃO, António Carlos Teixeira de (1964). *Descrição geral e histórica das moedas cunhadas em nome dos reis, regentes e governadores de Portugal* (t. I; t. II). Porto: Livraria Fernando Machado.

CARLOS, Rita (2010). Alguns ourives da prata de Lisboa e a sua obra rococó. In Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA (coord.). *Matrizes de investigação em artes decorativas* (vol. I). Porto: CITAR/UCP, 233-251.

____ (2012). Prataria religiosa rococó em Lisboa. In Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA (coord.). *Matrizes de investigação em artes decorativas* (vol. II). Porto: CITAR/UCP, 85-104.

GOMES, Alberto (2007). *Moedas portuguesas e do território que hoje é Portugal*. Lisboa: Associação Numismática de Portugal.

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1922). *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal* (Edição anotada por Teixeira de CARVALHO e Virgílio CORREIA). Coimbra: Imprensa da Universidade.

NETO, Luís Camilo de Oliveira (1940). João Gomes Baptista. *Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional* 4: 83-119.

FERREIRA, Andreia Sofia Pereira (2011). *Do objecto medalha à medalha-objecto*. Lisboa: s.n. (dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).

LAMAS, Artur (1907). Medalha commemorativa da instituição da Academia da Historia Portuguesa. *O archeologo portugues* 12: 52-70.

____ (1916), *Medalhas portuguesas e estrangeiras referentes a Portugal*. Lisboa: Typ. Adolpho de Mendonça.

SANTOS, Carlos Fernando Sousa (1954). Um ar de sua graça a Rainha D. Maria II. *Nummus* 2 (7): 191-194.

SANTOS, Luís Aguiar (2001). A crise financeira de 1891. Uma tentativa de explicação. *Análise social* 26 (158-159): 185-207.

SEIXAS, Miguel Metelo de (2010). As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas. In Isabel Mayer Godinho MENDONÇA & Ana Paula Rebelo CORREIA (coords.). *As artes decorativas e a expansão portuguesa, Imaginário e Viagem* (Actas do II Colóquio de Artes Decorativas). Lisboa: CCCM/ESAD, 46-82.

SILVA, D. Manuel Teles da (1722). *Collecçam dos documentos e memorias da Academia Real da Historia Portugueza*. Lisboa: Ofic. de Pascoal da Silva.

SOUSA, D. António Caetano de (1947). *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa* (t. IV). Coimbra: Atlântida Editora.

VAZ, Ferraro (1987). *Livro das moedas de Portugal*. Braga: Ed. de Autor.

CONVITE À APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

A *Revista M* é a revista digital do Museu Casa da Moeda. Nela se publicam textos originais que incorporem contributos substanciais para a investigação em Numismática, Medalhística e outras ciências. Os trabalhos publicados pautam-se pelos mais elevados padrões de exigência e rigor científico.

A *Revista M* é uma publicação de acesso aberto e periodicidade anual. Os originais enviados para publicação podem apresentar-se sob a forma de artigos, notas de investigação, estados da arte, resenhas ou notícias.

Os originais devem ser redigidos em português segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, mas também se aceitam contribuições em inglês. Os originais devem ser apresentados em letra *Times New Roman*, com texto justificado e datilografado a letra 12 (corpo do texto) e 10 (notas de rodapé), espaçamento 1,5. A extensão dos textos não deve ultrapassar as 15000 palavras (artigos, notas de investigação e estados da arte), 2500 palavras (resenhas) ou 500 palavras (notícias). São permitidas imagens a cores com fundo branco.

Os originais devem ser enviados em formato digital editável (ficheiro *Word*) para o *e-mail* museucasadamoeda@incm.pt, ao cuidado do diretor da revista.

Os originais que se enquadrem nas tipologias de artigo, notas de investigação e estados da arte devem conter obrigatoriamente os seguintes elementos:

- Título;
- Nome(s) do(s) autor(es);
- Filiação institucional do(s) autor(es);
- *E-mail* profissional do(s) autor(es);
- Resumo do artigo (máximo de 200 palavras), na língua do texto e numa segunda língua (português/inglês);
- Cinco palavras-chave, na língua do texto e numa segunda língua

- (português/inglês);
– Bibliografia final com todos os títulos citados.

Os comentários ao texto e as referências bibliográficas de apoio ao texto devem ser remetidos para notas de rodapé, aconselhando-se, nestes casos, a existência de notas concisas.

Todos os originais são submetidos a leitura prévia pelo conselho editorial da revista, e, nos casos dos artigos, das notas de investigação e dos estados da arte, também por um revisor da especialidade, que emite um parecer positivo ou negativo à sua publicação. Os autores dos originais podem ser convidados, sempre que o parecer o justifique, a refazer parcialmente os seus textos em prazo estipulado, de forma a que estes se enquadrem nos padrões de qualidade da revista. Os originais não são devolvidos aos autores. Os editores reservam-se o direito de publicar ocasionalmente textos de elevado interesse sem os submeter ao processo de arbitragem científica.

Os autores dos textos publicados devem estar cientes de que os respetivos leitores podem ler, descarregar, imprimir, distribuir ou referir os textos noutros locais, sem autorização prévia da publicação ou dos autores, desde que devida e corretamente citados.

Os editores da revista não se responsabilizam por quaisquer infrações à lei que decorram da publicação dos originais recebidos, nomeadamente no que respeita aos direitos de autor sobre os textos e as imagens enviados para publicação, que são da inteira responsabilidade dos autores dos originais.

