

mun do da arte

N.º 10 ■ SETEMBRO – 1982



120\$00

REVISTA MENSAL DE ARTE, ARQUEOLOGIA E ETNOGRAFIA



AVANGARDE

GALERIA D'ARTE
GABINETE DE DESIGN
E DECORAÇÃO

CENTRO COMERCIAL
EDIFÍCIO ATLÂNTICO
AV. 25 DE ABRIL - Telefone 24109

FIGUEIRA DA FOZ

Sala B
Est. Mozel
Tab. _____

o mundo da arte

revista mensal

Propriedade:

EPARTUR — Edições Portuguesas de Arte e Turismo, L.^{da}

— Estrada de Coselhas,
Apartado 213

3003 COIMBRA Codex

Director:

PEDRO DIAS

Administração:

EPARTUR

Estrada de Coselhas
(Edifício Fapreco)

COIMBRA

Telefone 29343

Composição e impressão

Imprensa de Coimbra, L.^{da}

Largo de S. Salvador
3000 Coimbra

Fotogravuras

Simão Guimarães

Assinaturas:

Pedidos a EPARTUR

6 meses (6 números) 600\$00

1 ano (12 números) 1200\$00

Distribuição:

LIVRARIA ESTANTE

Av. 5 de Outubro, 47-49
3800 AVEIRO

Na capa:

« Lisboa »

Serigrafia de Carlos Botelho

Número avulso 120\$00

s u m á r i o

TRÊS LIVROS ENCADERNADOS
COM APLICAÇÕES DE PRATA
DO MOSTEIRO DE LORVÃO

por Nelson Correia Borges. 2

QUINTA DA FONTE

por Anne de Stoop 6

ABEL MANTA

por Jorge Segurado. 10

A CRIAÇÃO EM PORTUGAL
DE UM MUSEU
DE ARTES DECORATIVAS

por Matilde Pessoa de Figueiredo . . . 15

A ARTE RUPESTRE DO TEJO

por Vítor Serrão 21

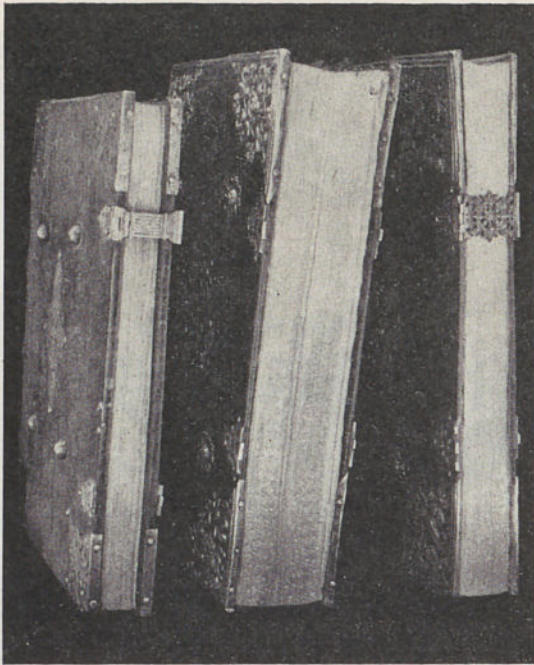
ARTESANATO
AS DUAS FACES
DE UMA CULTURA

por Alberto Correia 27

NOTICIÁRIO 31

BIBLIOGRAFIA 38





TRÊS LIVROS ENCADERNADOS COM APLICAÇÕES DE PRATA DO MOSTEIRO DE LORVÃO

por Nelson Correia Borges

A curta distância de Coimbra — apenas a suficiente para gozar tranquilamente a quietude da montanha — se ergueu durante séculos a casa monástica de Lorvão.

A sua livraria ficou célebre pelos códices e incunábulos que a compunham. Na verdade foi dali que saíram os mais preciosos manuscritos iluminados do país, hoje sobejamente conhecidos, como alguns missais dos sécs. XIII e XIV e o *Comentário ao Apocalipse*, recolhido à Torre do Tombo em 1853, por Alexandre Herculano.

Na grande incorporação no Arquivo Nacional, feita em 1879, sob a direcção de Filipe Simões, foram códices não menos notáveis, como o *Livro das Aves*, *Saltérios* dos sécs. XIII e XIV, *Processionários* do séc. XVI, *Capitular e Colectas*, de 1503, *Cerimonial*, de 1547, e outros (1). Os livros impressos deram entrada na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Entre estes são dignos de menção alguns incunábulos como a *Vita Christi*, *Tratado da Consolação*, de Boécio, e a *Vision Delectable*, de Alfonso de la Torre (2).

Já no final do século passado, Tomás Lino de

Assunção, no desempenho conjunto das funções de inspector das bibliotecas dos conventos e de secretário da Biblioteca Nacional de Lisboa, fez inventariar «alguns centos de volumes» (3) que deram entrada nesta biblioteca e os quais são hoje praticamente impossíveis de referenciar.

E assim, após um século de extravios e recolhas prestacionadas e divididas por várias instituições, restam hoje em Lorvão, para além de diversos breviários e missais de somenos interesse, três livros merecedores de notícia circunstanciada pelo seu valor artístico, bibliográfico e histórico.

O primeiro (*Fig. 1*) contém a Regra de S. Bento escrita em pergaminho, em letra de tipo gótico librário. Os caracteres são a preto no texto e a vermelho nos títulos. As maiúsculas mereceram especial cuidado de ornamentação (*Fig. 2*), tendo sido utilizadas as cores vermelho, preto e azul. No entanto, são raras as capitais que se apresentam com as três cores.

Este códice tem actualmente 78 fólhos, verificando-se que faltam os iniciais. Termina no fol. 77

com o habitual *Deo Gratias* e a data de 1546, já que a última folha é um acrescento posterior escrita em normando. Aí se pode ler a recomendação que a abadessa devia fazer às noviças antes de professarem:

*Depois de acabado o ano de aprouação, | & noui-
ciado: represente a Abbã a noui- | ça q̃ esta p^a profes-
sar, q̃ de hoje em diante esta obriguada a obedecer,
& guardar, todas as | cousas, q̃ pello superior lhe
forẽ mandadas, | ainda q sejaõ impossuéis; & se vir
q̃ total- | mente excede suas forças, mostre ao superi- |
| or cõ paciencia as cousas de sua impos- | sibilidade
naõ cõ soberba, nẽ resistindo, | ou contradizendo, o
q̃ lhe for mandado; | Porẽ se depois de dada sua
escusa, insistir o | superior em seu parecer, & man-
damento o- | bedença em tudo, o q̃ lhe for mandado,
tendo | por çerto, q̃ aquillo he, o q̃ assim o ordena,
& saiba | q̃ já fica debaixo da ley da regra, & q̃ deste |
| dia por diante não tera mais liberdade p^a | sair do
Mosteiro, nẽ poderá tirar o jugo | da regra de seu*



Fig. 1

*pescoso, q̃ cõ taõ larga de- | liberação pode deixar
& tomar.*

Formato: 317 mm × 250 mm × 43 mm. Apresenta-se com uma encadernação feita de capas de madeira — aliás, como os dois livros seguintes — forradas de veludo vermelho, com aplicações de prata recortada e gravada, ao centro e nos cantos. O esquema decorativo é simples, do tipo de entrelaços, parecendo inspirar-se em vinhetas tipográficas. Resta um dos fechos, interessante por imitar uma pilastra dórica.

*

O segundo livro (Fig. 3) é o *MISSALE / ROMANUM / EX DECRETO SACROSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM / / S. PII V. / IUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. / ET / URBANI PPAE OCTAVI / AUCTORITATE / RECOGNITUM, / ET NOVIS MISSIS EX / INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE / CON-*

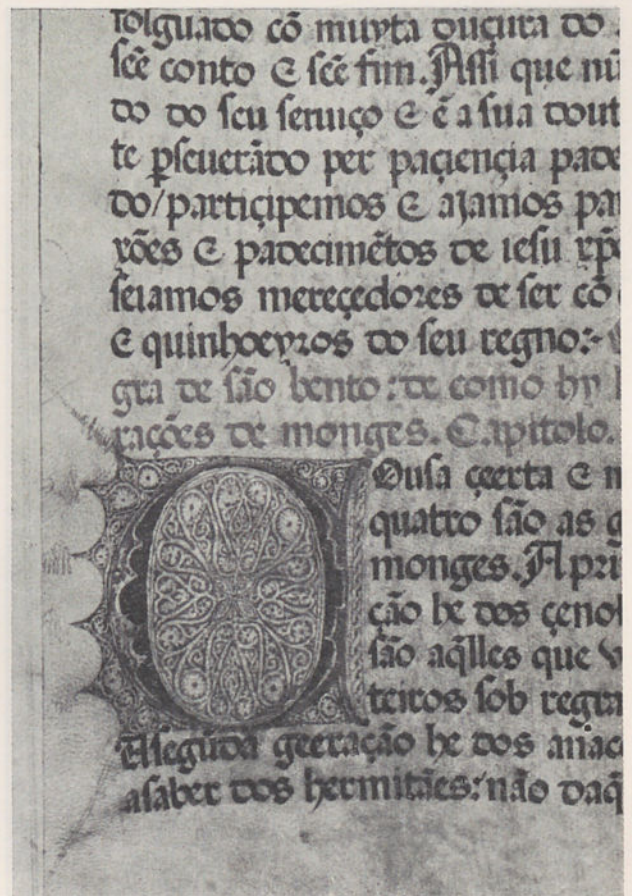


Fig. 2

CESSIS DUCTUM / (gravura) / Antuerpiae / Ex Architypographia Plantiniana. / M.D.CC.LIV.

Trata-se de um livro de cuidadosa impressão, utilizando as iniciais historiadas e com algumas gravuras de página inteira. As folhas são douradas e gravadas. Contém: 624 + CXXVI + LXXXVI + + 32 páginas. Formato: 355 mm × 245 mm × 88 mm. As aplicações de prata, lavradas e recortadas, assentam sobre veludo verde e constituem, talvez, o melhor trabalho do género nos três livros, pelo recorte e martelagem da prata. Inspiram-se em motivos florais estilizados, a formar cruz quase trevada, na do centro. Os fechos não existem já.

*

Finalmente, o outro livro digno de nota é o MISSALE / CISTERCIENSE / AD USUM / / SACRAE CONGREGATIONIS / DIVI BER-

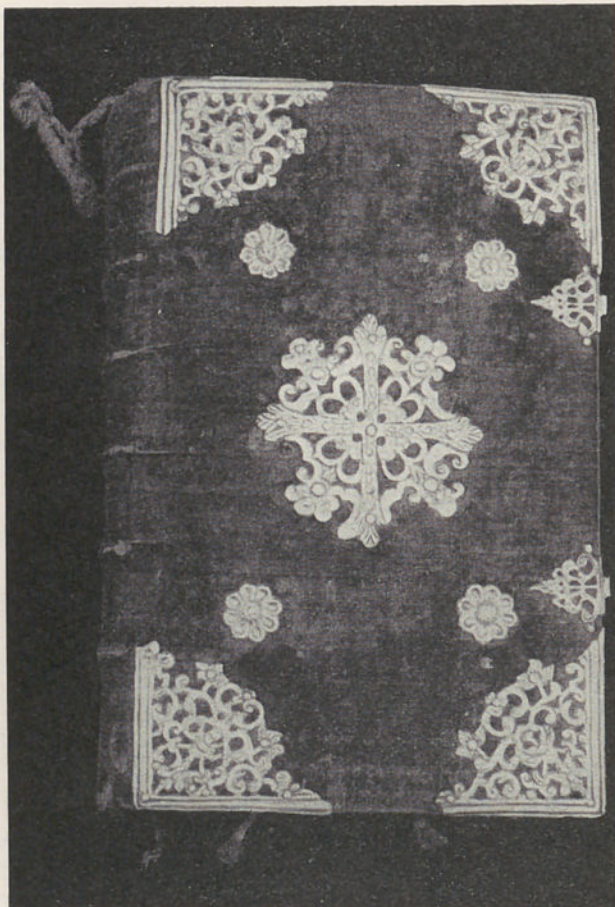


Fig. 3

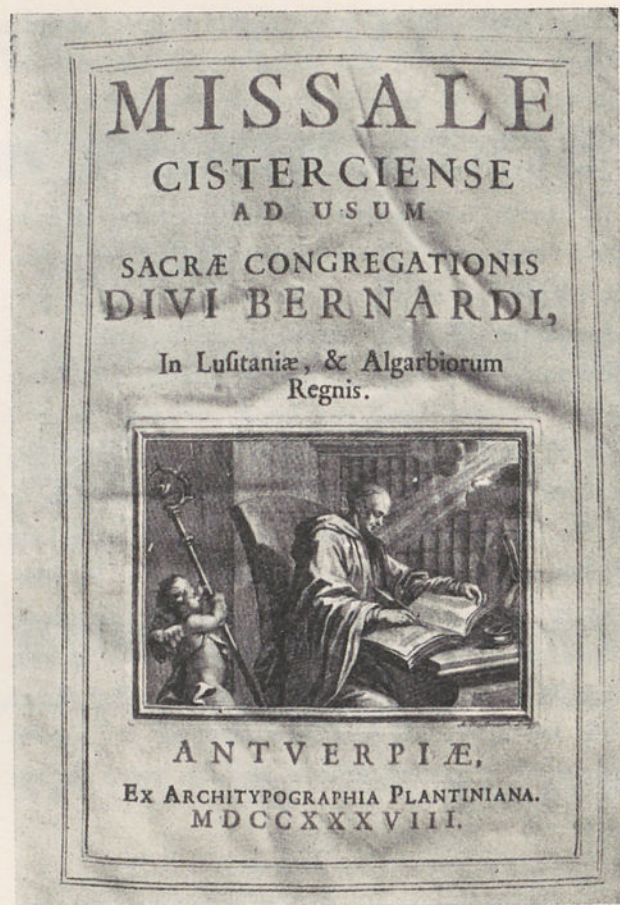


Fig. 4

em que se vê S. Bernardo e a Virgem, por entre NARDI, / In Lusitaniae, & Algarbiorum Regnis. / / (Gravura) / ANTUERPIAE, / EX ARCHITYPOGRAPHIA PLANTINIANA. / MDCCXXXVIII. (Fig. 4). Também de cuidadosa impressão e de capitais ilustradas, este missal apresenta-se com 372 + LXXXIV + 10 páginas, sendo as últimas um acrescento posterior com as missas próprias das festas do Coração de Jesus, Coração de Maria, Anjo Custódio de Portugal e Trasladação das Santas Teresa e Sancha. Formato: 365 mm × 260 mm × × 50 mm.

Trata-se do missal utilizado pela Ordem de Cister em Portugal. É um exemplar relativamente raro. Contém algumas gravuras de página inteira, sendo de salientar a da folha do rosto, representando S. Bernardo a escrever uma das suas obras de espiritualidade enquanto um anjo lhe segura o báculo (Fig. 4), mas a mais notável é a da página 320



Fig. 5

núvens e anjos, notando-se ao fundo a abadia de Claraval; junto ao Doutor Melífuo, dois anjos exibem os seus atributos: o báculo, a mitra no chão e o livro da regra (Fig. 5). A cena é uma das mais frequentes na iconografia de S. Bernardo, glosada por grandes mestres da pintura, devendo mesmo a gravura em questão reproduzir um destes quadros. Pascoal Parente poderá ter consultado esta gravura para uma das grandes telas que pintou para Lorvão em 1782, mas não a seguiu de perto: a sua composição é bastante mais espaçada em altura, com as figuras de pé, perdendo um pouco em unidade. Ambas as gravuras estão assinadas por M. Bey brouck, gravador que, a ser o mesmo referido por E. Benedit (4) como da escola inglesa, ainda se encontrava activo em 1773.

A encadernação é forrada de veludo vermelho com as aplicações de prata nos cantos e ao centro (Fig. 6), em esquema semelhante ao do livro ante-

rior e seguindo um tipo de decoração inspirada em motivos vegetais estilizados. Conserva-se um dos fechos, magnificamente lavrado.

Não tendo trabalho de ourives de nível excepcional, são, no entanto, dignos de nota estes três livros que, no Mosteiro de Lorvão, se podem considerar o remanescente da sua livraria.

(1) T. Lino d'Assumpção, *As Freiras de Lorvão*, Coimbra, 1899, p. 169-170.

(2) Augusto Filipe Simões, *Escreptos Diversos*, Coimbra, 1888, p. 94-95.

(3) Lino d'Assumpção, *ibidem*.

(4) *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Tomo I, Paris, 1966, p.

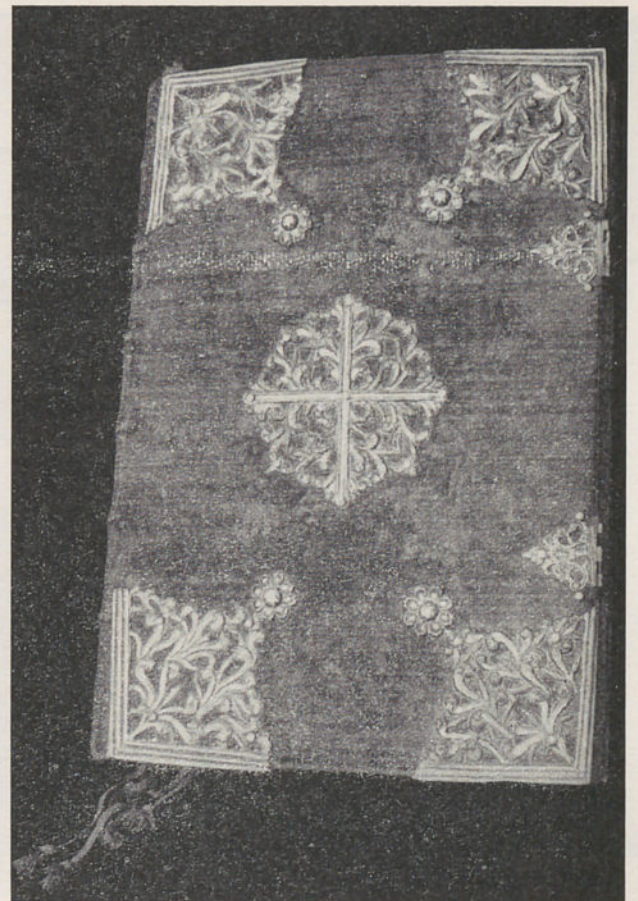


Fig. 6



Casa de Nossa Senhora da Conceição na Quinta da Fonte

QUINTA DA FONTE

CASA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DAS IRMÃS DE SANTA DOROTEIA

O convento das Irmãs de Santa Doroteia que se ergue no Linhó, no sopé da Serra de Sintra, forma um conjunto monumental construído em 1956 à volta de dois núcleos do século XVIII: a talha dourada da capela de Lisboa dos Condes de Penamacor e a casa do barão de Linhó.

A história desta talha é uma sucessão de peripécias espantosas ligadas à vida das Irmãs de Santa Doroteia em Portugal. As primeiras Irmãs, de origem italiana, chegam a Lisboa em 1866 e instalam-se no antigo convento das Agostinhas irlandesas que lhes é oferecido por Dona Maria da Assunção de Saldanha e Castro, filha do Conde de Penamacor. Fundam ali o colégio

do Quelhas que se torna num dos mais famosos do país e onde virão a ser educadas as meninas da alta sociedade. A capela depressa se torna demasiado pequena. Eis porque a Madre Ana do Espírito Santo Morais resolve empreender a construção duma nova capela. Para a decorar, encontra num entreposto talhas que haviam pertencido a uma russa. Mas qual não é a surpresa da benfeitoria do colégio que nelas reconhece as da capela de sua família, a de S. Joaquim dos Condes de Penamacor!

Desmontadas quando da demolição do palácio abrangido por um plano de urbanização, perde-se-lhes o rasto. Estas talhas da época pombalina ornavam

a capela que gozava de um certo prestígio. Vinham ali pregar os maiores oradores, de entre os quais o malogrado jesuíta Gabriel Malagrida condenado pela Inquisição em 1761.

Mas a duração desta nova capela do colégio do Quelhas, inaugurada em Dezembro de 1907 pela Madre Maria Augusta Pereira Alves, será efémera. Em 1910, no advento da República, as ordens religiosas são expulsas. A heróica Madre Provençal Eugénia de Monfalim vê o seu colégio confiscado. E pela segunda vez, as talhas são desmontadas e vendidas em leilão, por baixo preço.

Por um acaso da providência, 25 anos mais tarde, em 1935, quando da construção do novo colégio no Campo Grande, estas talhas reaparecem. Um benfeitor, Thomas de Azevedo e Silva, oferece esta preciosa decoração que havia descoberto numa propriedade em São Pedro de Sintra. Não se prestando

porém a estrutura da capela, em betão armado, a receber estas talhas, elas são guardadas esperando melhores dias.

Em 1947 a Condessa de Cuba oferece às Irmãs a Quinta da Fonte que lhe havia sido legada por seu irmão, o Conde de Linhó (1). A casa é uma construção harmoniosa do século XVIII cujo fulcro ornamental é a capela (2). A fachada, que ocupa um terço do conjunto, tem ao centro uma porta e uma janela de cantarias trabalhadas. É encimada por um frontão barroco orlado de volutas e ritmado por dois pináculos. Depressa as Irmãs decidem estabelecer no Linhó a sua

(1) Uma das condições do legado era de perpetuar a festa de Nossa Senhora da Conceição que, por tradição, se realiza todos os anos no Linhó, no último domingo de Agosto.

(2) A pequena capela restaurada existe ainda.



Quinta da Fonte. Parque.

Casa Provincial e empreendem grandes obras em 1952. O arquitecto Vasco Regaleira concebe o conjunto de construções a partir da casa do barão de Linhó. A pequena capela não é agora mais que um elemento do conjunto do qual o eixo principal é a nova igreja. É aí que vão ser montadas pela terceira vez as famosas talhas dos Condes de Penamacor. Inteiramente restauradas por artistas de Braga, são colocadas por forma a reproduzirem com a máxima exactidão a antiga capela do colégio do Quelhas. Quantas saudosas recordações brotam no momento da inauguração,

em 1956, pelo Cardeal Patriarca Cerejeira! Tudo lembra o antigo edifício; até o quadro do altar da autoria de Madre Henriqueta Malheiro, aluna de Malhoa. Este quadro representa Santa Margarida Maria Alcoque e o Sagrado Coração de Jesus, pintados com um vigor pouco comum para a época. É com nostalgia que se revê o púlpito de onde pregou o padre Malagrida.

Todavia, estas talhas decepcionam um pouco. A sua simetria um tanto rígida não possui a exube-



Capela da Quinta da Fonte



rância barroca que faz o encanto da talha dourada portuguesa. As colunas do altar, os frisos e os festões são frios. Não deixa no entanto de ser um trabalho muito delicado. As grinaldas da tribuna, os frontões ornados com anjinhos e com as figuras da Fé e da Esperança, parecem ser os últimos rasgos de um estilo que vai desaparecer.

A pequena residência torna-se grande...

A Casa Provincial das Irmãs de Santa Doroteia

é hoje uma escola e uma casa de retiros. Em tranquilos passeios pelo antigo parque do barão de Linhó, descobrimos um pequeno oratório guarnecido de azulejos e encimado por uma virgem do século XIX, encontramos ainda, e muito especialmente, um estranho pavilhão, verdadeira miniatura dum castelo fortificado.

A n n e d e S t o o p

ABEL MANTA

PINTOR

1888 - 1982

REMINISCÊNCIAS

por **Jorge Segurado**

Abel Manta deixou-nos. Partiu irremediavelmente. A sua obra porém ficou cá a glorificar-lhe o nome de grande e sério pintor que foi dos nossos melhores contemporâneos.

A sua personalidade bem humana de montanhez-beirão, simples e bem vincada pela sua franca e alegre presença e pelo seu muito gracioso humor, também cá ficou e estará nas lembranças dos seus camaradas, dos seus amigos e dos seus familiares, sobretudo da sua Mulher e de seu filho, ambos também artistas:

Clementina Carneiro de Moura e João Abel Manta. A Mãe pintora. O filho arquitecto, que herdou do Pai o *sério humor* que aflora no espírito dos seus desenhos e criações várias.

Conheci-o cedo. Foi na segunda década de 900, quando entrei no primeiro ano do Curso Geral da Escola de Belas-Artes de Lisboa, precisamente do mesmo tempo da Clemêntina, da Sarah Affonso, do Leopoldo de Almeida, do Severo Portela do Eugénio Corrêa, do Mário Eloy e de mais alguns de boas recordações.

Naquele tempo, (1913), já ele agarrava pinceis e ouvia Mestre Carlos Reis. Já ele era a nossos olhos alta personagem do Curso de Pintura; já ele convivia jovialmente, com simpatia e com boas piadas com os *caloiros*; aquela rapaziada nova, ávida de aprender. Já então amava a Música, como de resto lhe sucedeu toda a vida. A sua biografia de Homem e de Artista, *para quem a quizer*

saber bem certa, leia o notabilíssimo escrito de António Valdemar (D.º de Wot.ºs 12/11/64) que até aquela data, constitui a melhor história do Pintor. Valdemar intitulou-o: «Abel Manta explicado por ele próprio». Modestamente chamou-lhe Introdução, mas foi de certeza autêntico documento confessional, bem apanhado, bem escrito. Valdemar retratou-o.

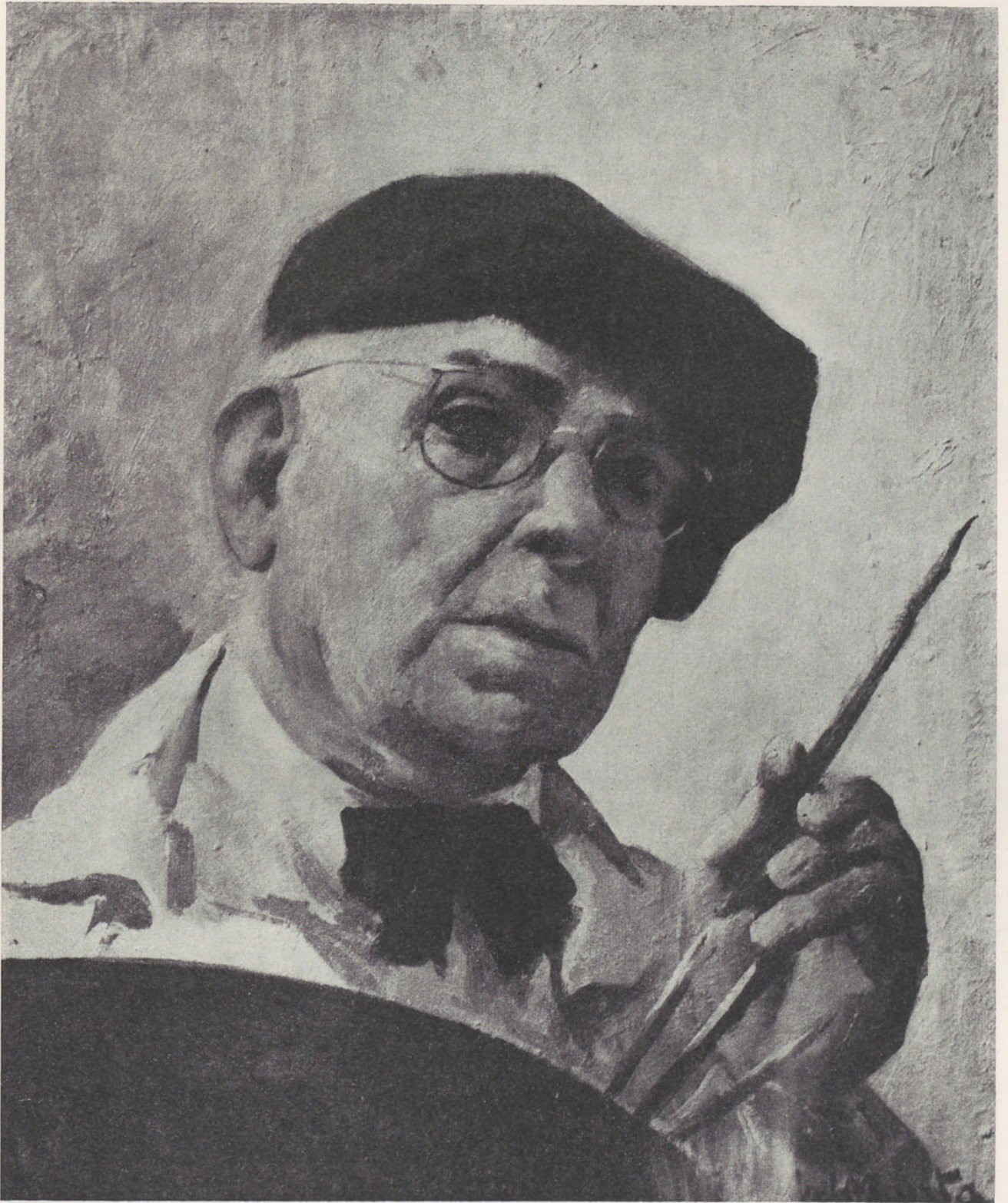
Na sumária lembrança da sua obra, destaco aquela calma de onze esplendidos retratos, — incluindo o seu discretamente num cantinho a espreitar-nos. Preside ao grupo Mestre Púlido Valente à volta do qual à tardinha se juntavam seus amigos, escritores, artistas e intelectuais, na *tertulia* do consultorio do grande médico, em pleno Chiado.

Manta pôs Aquilino Ribeiro a ler e todos a escutá-lo.

Depois do que Columbano pintou o seu famoso *Grupo do Leão* é esta obra, rara no género, uma notável realização, calma e equilibrada.

Retratos que pintou. Paisagens que pintou. Ponho ao de cima das minhas impressões, na planura da sensibilidade e no apuro de valor, o seu «Auto Retrato», (1965), em que ele se mostra de dentro para fóra, dando-nos *o seu avêssio*.

A par, vejo aquela bela e calma cabeça de «Menina», (1965), que canta extraordinário retrato e me faz lembrar Goya...



Abel Manta — Último Auto-Retrato

Na sua obra paisagística, Manta navega nas mesmas e muito suas águas, procurando sempre a simplicidade no compor e na técnica de que é incontestavelmente grande Senhor, com forte personalidade. Na sua Pintura no olhar dos sítios, ocorre-me

fortemente, com o seu cunho próprio de visão, a magistral «Largo do Camões».

Manta foi um autêntico *realista*, Atestam-no, de facto, os seus retratos e as suas paisagens. Todavia, — note-se bem, — o seu *realismo* foi sempre

superior. Nunca a sua Pintura, foi piegas na forma nem *lambinha* na técnica. O seu realismo devemos considerá-lo *modernista*. Foi visão de cima. Surgiu-lhe naturalmente naquela feição e sentido de lição acumulada de tudo o que ficou para traz. Naturalmente naquela lição justa e sóbria à qual Cézanne, prática e ultra-teoricamente deu boas cartas de síntese, com ensinamentos de geometria na forma e na cor; na simplificada técnica de bem arrumar as coisas e os tons nos seus exactos lugares.

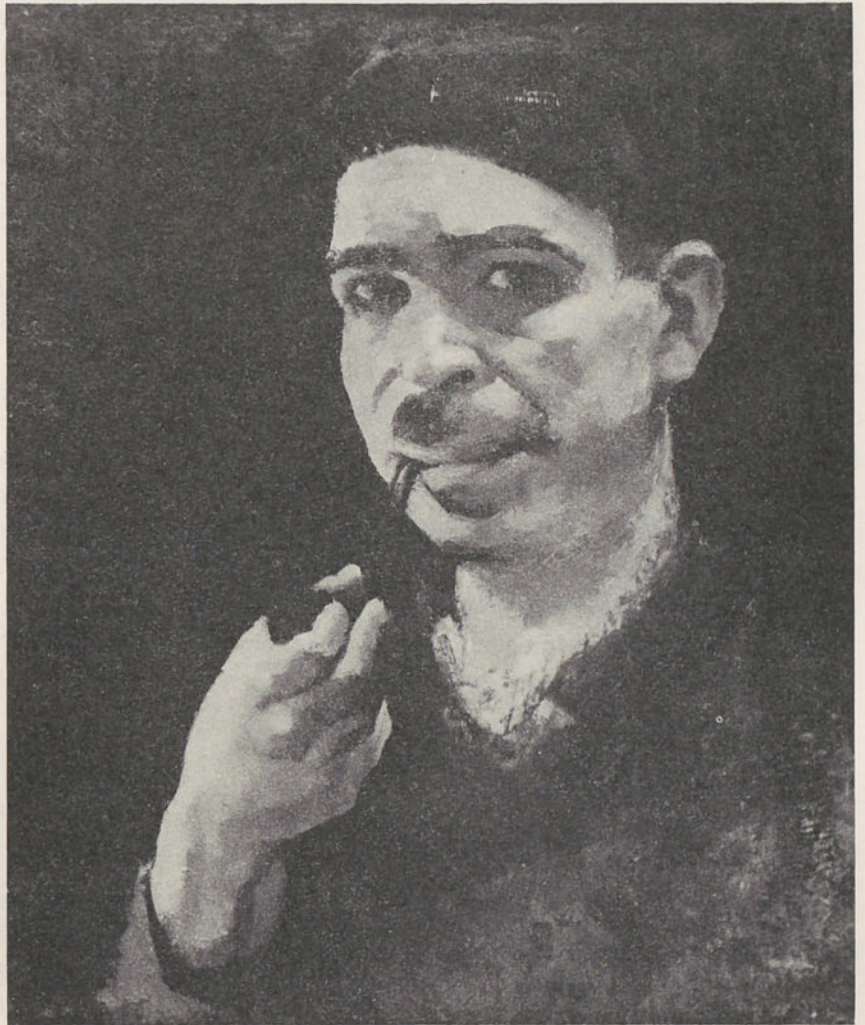
Manta foi, naturalmente um obreiro à maneira clássica, em liberdade, no seu sólido conceito de Arte, sem preconceitos de académica receita. Foi com certeza esta qualidade que lhe deu o respeito dos seus camaradas *mais avançados modernistas*.

«*O ver muito ensina*», disse-nos Francisco D'Ollanda. O Manta muito viu e muito aprendeu, bem à sua custa. Viu cá no princípio do seu caminho com Carlos Reis, olhou Veloso Salgado, Columbano, Silva, Porto e poucos mais.

Depois, viu lá naquele Paris que era então o verdadeiro Centro de Arte da Europa, onde caíam e se entornavam todas as esperanças do Mundo inteiro. Lá viu o que lhe interessava aprender. Lá acertou a sua bussula e traçou a sua rota. Trouxe consigo aquela lição que aprendeu porque Deus lhe dera logo ao nascer o Condão de Artista, de Pintor.

Aplaudo com entusiasmo o que o Doutor Norberto Lopes, há dias aventou no seu esplêndido





artigo: «*Para o retrato de um Pintor*» (Diar.^o Notas 19/8/82);

«Manta que possuía uma cultura pouco vulgar em artistas plásticos, foi também atraído pela criação literária. Escreveu memórias que se conservam inéditas e que valeria a pena publicar, assim como está por fazer o grande album da sua obra, iniciativa que compete a seu filho João Abel, de algum modo continuador das tradições de seu pai.»

Na realidade assim é. Manta facultou-me a leitura de grande parte dos seus escritos. Preciosas memórias. Regalaram-me. A sua simplicidade está ali nas suas certas palavras de braço dado ao seu

fino humor, contando curiosas coisas com a mesma claridade das suas pinturas.

Transcrevo uma sua carta que bem atesta a sua modéstia de apreço às suas próprias obras:

«Meu caro Jorge — Lisboa, 8-1-65.

Se eu fosse um homem novo, dado o interesse que a exposição tem despertado, talvez fosse capaz de me iludir e dizer como o Bocage:

«Eis M. em quem luz algum talento»

Mas não: Nas minhas modestas pinturas, trabalho a horas vagas, ha apenas, com a preocupação de não sair das minhas possibilidades, como o «pilriteiro» da cantiga, o desejo de valorisa-las o melhor que posso, dentro do meu gosto (que interessa a

alguns com tu, mas que, se calhar a maior parte acha vulgar,) e sobretudo (e isto é para mim o principal) com o respeito que tenho por esta palavra Arte e pelo ofício.

Mas, enfim, como não ha-de a gente comover-se e sentir-se recompensado de todas as penas, (se penas há,) quando se recebem provas de amizade como é a tua carta!

Obrigado querido amigo e um fraternal abraço do teu velho

Abel Manta.»

«P.S. Também recebi um telegrama do V. Falcão. Temos de ir um dia dar-lhe um abraço.»

[Referia-se ao jornalista e escritor nosso comum amigo Victor Falcão, já de volta da Bélgica a residir na Ericeira. Lá fomos depois, na minha carripa, com o António Valdemar e o David Benoliel, do nosso grupo da «Brazileira».]

*

Quando em 1979 o Abel Manta foi agraciado com a Comenda de Santiago, posta no seu peito pelo Senhor General Ramalho Eanes que propositada e muito honrosamente o fez, deslocando-se a Casa do Pintor, mandei-lhe a minha alegria no espírito da velha e jovial camaradagem em que ele era mestre:

«Ao Abel Manta»

*«Aqui me tens mui contente
E a Clotilde também
Com o pulo do Presidente
Do Palácio de Belém
À pousada do Loureiro
Ao 27 primeiro*

*Fica-te bem Santiago
No louvar do teu labor
Nesta Terra de mau pago
A quem pinta com amor.*

*Tiro-te a barretina
Meu caríssimo Abel
Parabens à Clementina
E ao teu valente pincel!*

1 abraço do teu...

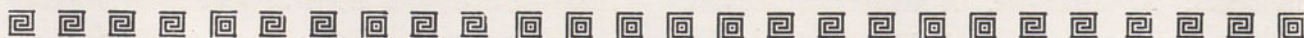
[26 Julho de 1979]

Gostou pois respondeu-me:

«Meu caro Jorge: A tua ideia poética veio dar um toque divertido e enternecedor às variadas felicitações que recebi pela famosa Comenda. Com os teus versos cheios de espírito fiquei mais reconhecido com estas homenagens para mim tão embaraçosas.» Etc. (4/8/79).

*

Aqui ficam os meus sinceros votos para que os seus escritos e o seu album sejam publicados.



A Criação em Portugal de um Museu de Artes Decorativas

por Matilde Pessoa de Figueiredo

1. — CRIAÇÃO PRIORITÁRIA DE UM MUSEU DE ARTES DECORATIVAS

Numa época em que, por todo o País, surgem constantemente ideias e iniciativas para criar novos museus, pergunto-me: perante a escassez de verbas, perante a dificuldade de arranjar instalações e pessoal habilitado, quais as prioridades a seguir?

É claro que é extremamente positiva e de continuar a incentivar a crescente e indispensável consciencialização das populações em vista à defesa do nosso património cultural. As populações têm aí um papel insubstituível, mas a criação de um museu implica muito mais do que guardar peças: *Que peças se guardam? Como se guardam?, etc..*

Num plano genérico, penso que é necessário estabelecer prioridades na criação de novos museus, sobretudo quanto a dois aspectos: objectos mais característicos de e para Portugal e objectos de mais fácil perda para o património do País. Dois aspectos relevantes mesmo numa perspectiva mundial, por poderem mostrar contribuições das mais valiosas que a cultura portuguesa prestou à cultura universal e, nessa medida, documentarem caracteres decisivos da nossa produção cultural, tanto no passado como em termos de futuro. São eles, designadamente: o Museu dos Descobrimentos (que, evidentemente, deveria ser muito mais do que os actuais Museu de Marinha e Museu da Sociedade de Geografia); o Museu de Etnologia (que tem estado fechado ao público, mas vai, felizmente, passar a pertencer ao Instituto Português do Património Cultural) e o Museu de Artes Decorativas (que deve, obviamente, ser algo radicalmente diferente do Museu-Escola da Fundação Ricardo

Espírito Santo Silva). Um Museu de Artes Decorativas deverá englobar um acervo tão variado que a existência do Museu Nacional do Azulejo, do Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha, do Museu do Vidro da Marinha Grande em nada o invalidam. Estes museus de vocação especializada tornam o Museu de Artes Decorativas ainda mais necessário, desde logo como essencial noção geral das artes decorativas e elo de ligação daqueles núcleos apenas parcelares. Necessário é ele também, e sobretudo, para preservar milhares de peças em perigo de alienação, pois os objectos de artes decorativas são dos mais sujeitos a serem perdidos para o património nacional, como a história antiga e recente de Portugal nos tem constantemente mostrado.

Pergunta-se apenas: quantos milhares de peças de artes decorativas terão ido enriquecer colecções estrangeiras depois do 25 de Abril? Desconhecem-se esses números, mas é elucidativo, por exemplo, consultar os catálogos de conceituados leiloeiros de diversos países.

2. — MOMENTO ADEQUADO PARA A SUA CRIAÇÃO

Atente-se, por exemplo, no Decreto com força de lei aprovado logo após o 5 de Outubro de 1910, em 19 de Novembro (D. do G. n.º 41, de 22 de Novembro de 1910): «Uma lei de protecção artística que defenda da deterioração e da saída para o estrangeiro o pouco que ainda nos resta de verdadeiramente valioso em matéria de arte, ao mesmo tempo que facilite a entrada do que saiu e de outras obras que, pelo ser incontestável valor artístico, ou pela sua valia

como documento histórico, concorrem para a educação e elevação do povo português». No Artigo 1.º desta legislação especificam-se sobretudo objectos de artes decorativas: «São considerados, para os effeitos geraes d'esta lei, obras de arte ou objectos archeologicos, as esculturas, pinturas, gravuras, desenhos, moveis, peças de porcelana (sic), de faiança e de ourivesaria, vidros, esmaltes, tapetes, arvases, tecidos, trajos, armas, peças de ferro forjado, bronzes, joias, leques, instrumentos musicos, manuscritos iluminados, medalhas, moedas, inscrições, e de um modo geral...»

Pergunta-se: nos mais de setenta anos decorridos desde 1910 quantos milhares destas peças se continuavam a perder para o património de Portugal?

Parece-me interessante transcrever mais um pouco do texto desse Decreto-Lei de 1910: «É certo que, dizimado o nosso thesouro artístico nos fins do séc. XVI com a perda da independência, e, justamente e a partir d'essa epoca, com as mutilações do Santo Officio, depois, em 1755, com o grande sismo, mais tarde, no começo do seculo XIX, com a invasão francesa, e no meado d'este seculo com a maneira por que se fez a liquidação dos bens das ordens religiosas, o estudo da nossa evolução artística apresenta-se difficil, tanto mais quanto, nos successivos terremotos e nas differentes invasões que soffreu Lisboa e outras terras da provincia, se perderam muitos dos documentos que podiam talvez servir para autenticar, as obras de arte que nos restam.

Mas, assim mesmo, com todas essas perdas e com o desbasto que os commerciantes e compradores estrangeiros da especialidade teem feito durante os ultimos annos, alguns com tem ainda que, valendo artisticamente e impondo-se como tal, é porventura sufficiente para a averiguação aproximado do que foi a nossa vida artística em tempos idos...

O Governo bem sabe que, mais do que uma lei que vise à defesa d'essas obras, valeria a educação artística ... a nossa educação esthetica, essa, nem sequer, em compensação, ganhou com o andar dos tempos: é ainda hoje bem rude e primitiva... As camadas populares quase a desconhecem e as outras camadas, essas mesmo, teem muito que aprender para alcançar uma orientação boa e segura nesses assuntos.»

Hoje como ontem, há um longo trabalho a fazer pela nossa educação artística e estética.

Ao Museu de Artes Decorativas caberia, de acordo com a própria e recente definição de «museu», essa missão essencial de educação artística e estética, sem a qual, efectivamente, não há eficaz defesa do património cultural.

A apresentação da hipótese de trabalho da criação em Portugal de um Museu de Artes Decorativas decorre, por um lado, da necessidade e urgência objectivas da sua criação e, por outro, de se julgar ser

este o momento adequado para o fazer, apesar das actuais restrições orçamentais.

Na verdade, a política de preservação de edificios, dos mais diversos tipos e épocas, desde as casas apa-laçadas, solares, castelos, até casas típicas da arqui-tectura nacional e regional, com significado cultural e histórico, é importante parcela da política de defesa e valorização do nosso património cultural que se julga estar a tomar corpo e constituir uma prioridade de actuação do Ministério da Cultura e Coordenação Científica e do Instituto Português do Património Cultural, organismo na sua dependência.

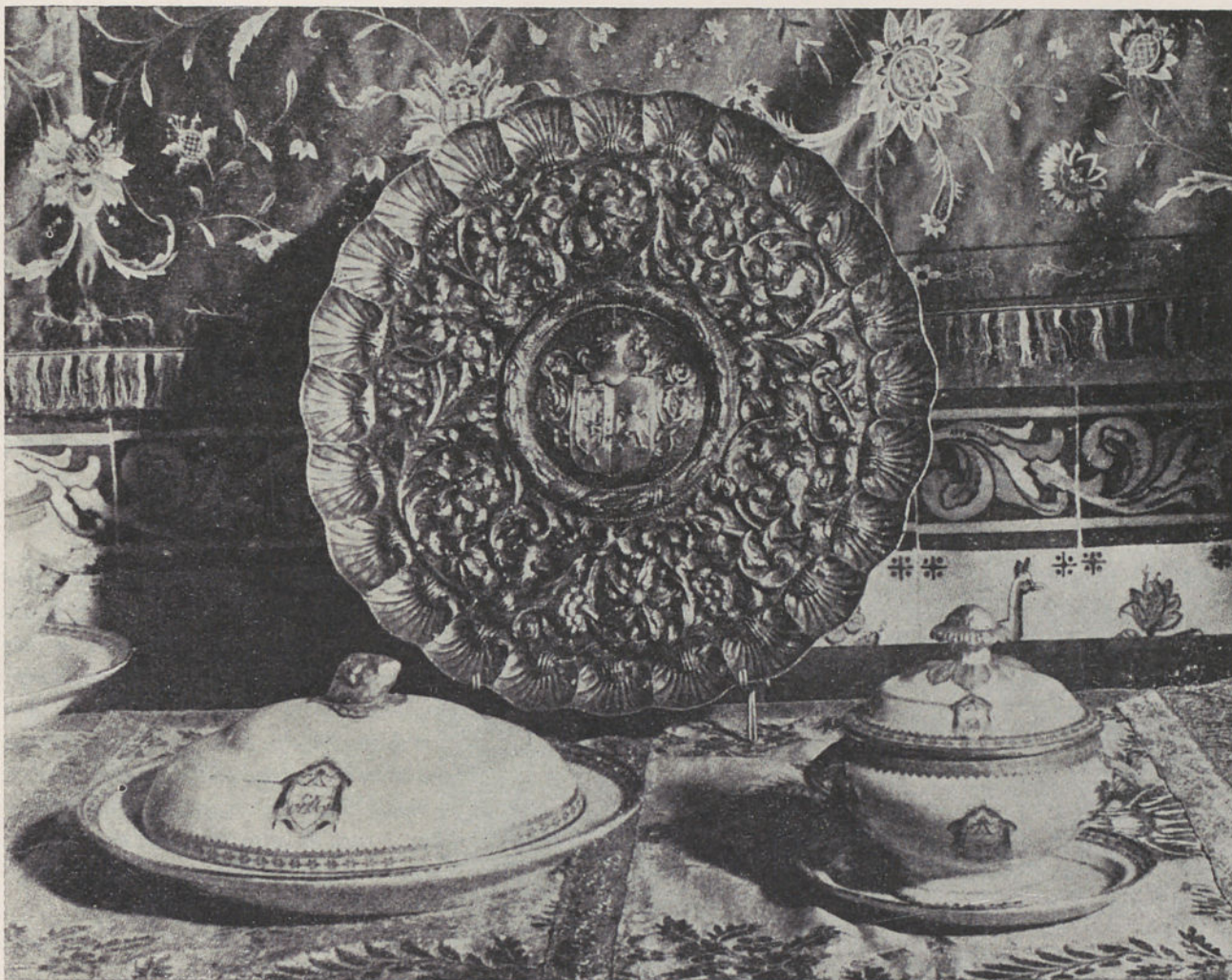
3. — PRESERVAÇÃO SIMULTÂNEA DE BENS IMÓVEIS E DE BENS MÓVEIS

Ora, a existência destes objectos culturais é acompanhada da existência, com idênticas ou maiores necessidades de preservação e valorização, por serem mais facilmente alienáveis, de importantes recheios, mobiliário e determinados tipos de talha; texteis (entre os quais avultam os tapetes de Arraiolos, as colchas de Castelo Branco, as colchas indo-portuguesas, para só citar alguns núcleos mais importantes), pratas (as belas pratas portuguesas), na sua maioria civis; cerâmica (e recordem-se, por exemplo, as ricas colecções de Companhia das Índias), vidros, os caracterís-ticos ferros-forjados portugueses e outros metais trabalhados (grades, fechaduras, peças de luminária, etc.). Mencionam-se aqui apenas as peças de artes decorativas mais ligadas aos habituais recheios das casas portuguesas, mas urge igualmente preservar peças de artes decorativas do exterior de edificios civis, tais como varandas, cata-ventos, lampiões, etc. Todas estas peças apresentam necessidades de preser-vação e valorização idênticas, senão superiores às dos edificios.

4. — DEVE-SE EVITAR QUE AS ARTES DECORATIVAS PORTUGUESAS CONTINUEM A IR ENRIQUECER COLECÇÕES ESTRANGEIRAS

Ainda hoje boa parte destes recheios, com alto valor cultural, por vezes se perde de diversas formas para a colectividade portuguesa: em virtude do desconhecimento do seu valor por parte dos proprietários; pelo conhecimento do seu valor comercial, que os leva a alienar boa parte do património nacional para o estrangeiro (como tem sobretudo sucedido nos últimos anos, em que peças de elevadíssimo valor vão enri-quecer colecções de outros países...), pela deficiente conservação ou evitável desgaste desse património, etc.

Se assim hoje sucede, pior poderá suceder se o



Estado, que é o principal responsável, se não empenhar com meios orgânicos, na valorização do património imobiliário e simultaneamente, na conservação e valorização das peças integrantes do seu conteúdo.

É preciso acentuar que estes bens imóveis estão hoje muitas vezes inacessíveis ao público, carecidas da indispensável inventariação, de eficiente arrolamento e, infelizmente nalguns casos, degradados ou em perigo de degradação. E, em caso de furto, estas peças são das que mais fácil e frequentemente são atingidas, como infelizmente ainda recentíssimas ocorrências o têm continuado a demonstrar.

5. — DEFESA DOS MESTERES, DE ARTIFICES E ARTISTAS

Acresce que modernamente se tem revalorizado a ideia de que é parte integrante de qualquer política

cultural válida a defesa e promoção dos mestres e de artífices e artistas a eles ligados, com seus caracteres de trabalho humanizado e sua íntima articulação com as características mais profundas e permanentes da cultura e da forma de viver portuguesas, tanto a nível erudito como popular.

Ora, o domínio das artes decorativas, pela sua íntima ligação entre criação artística e utilidade prática, é daqueles onde tal política melhor pode encontrar apoio, enquadramento e mesmo perspectiva nacional, capaz de evitar o casuismo, o favoritismo, o localismo, numerosas vezes verificados em certas políticas de promoção do artesanato, desprovidas de uma perspectiva adequada dos principais domínios em que se enquadram as respectivas actividades.

Acresce a isto — e só para memória se menciona — que as artes decorativas representam das formas mais expressivas da identidade de um povo, da sua forma de cultura e civilização, da sociedade que foi ao longo dos séculos; e isto resulta particularmente

comprovado pela abundância em Portugal de material de qualidade, que cumpre seleccionar, preservar, conservar e valorizar. O mesmo se pode dizer de peças que, embora não tenham tanta qualidade, são didacticamente indispensáveis como elo de ligação entre as peças de maior qualidade. Umas e outras estão hoje infelizmente desprovidas do merecido aproveitamento pela comunidade.

6. — OS MUSEUS EM GERAL NÃO VALORIZAM CONVENIENTEMENTE AS PEÇAS DECORATIVAS

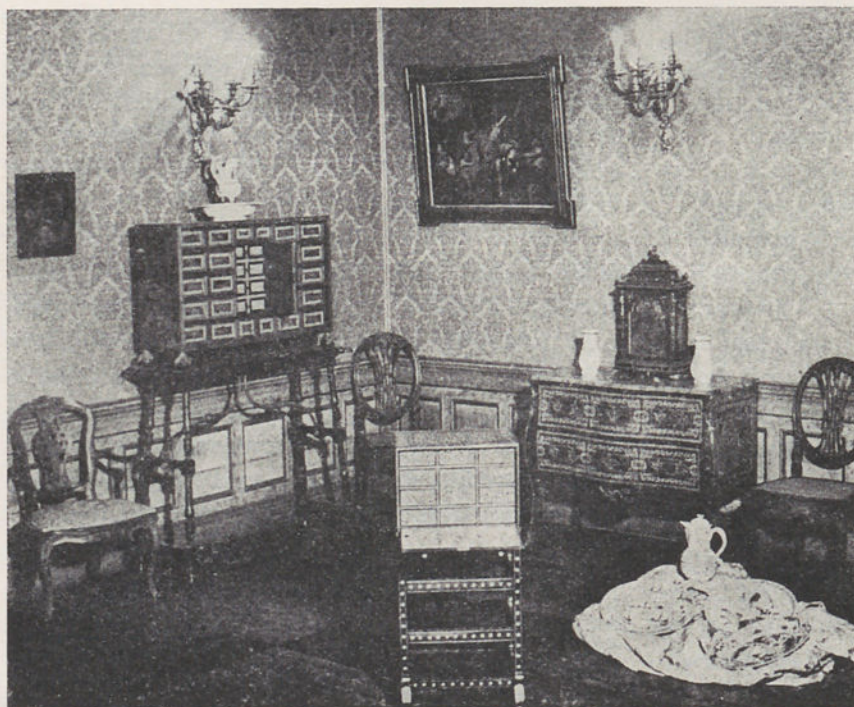
Por outro lado, existem já hoje em Portugal vários museus com reservas particularmente ricas neste domínio, que é daqueles em que o carácter do português, da sua cultura e civilização, mais se tem comprazido e compraz em criar; mas nem sempre essas colecções beneficiam das condições ideais de conservação, por falta de espaço, e por carência de pessoal preparado em número suficiente que trate adequadamente das peças não expostas, as quais poderão, assim, estar em perigo de degradação.

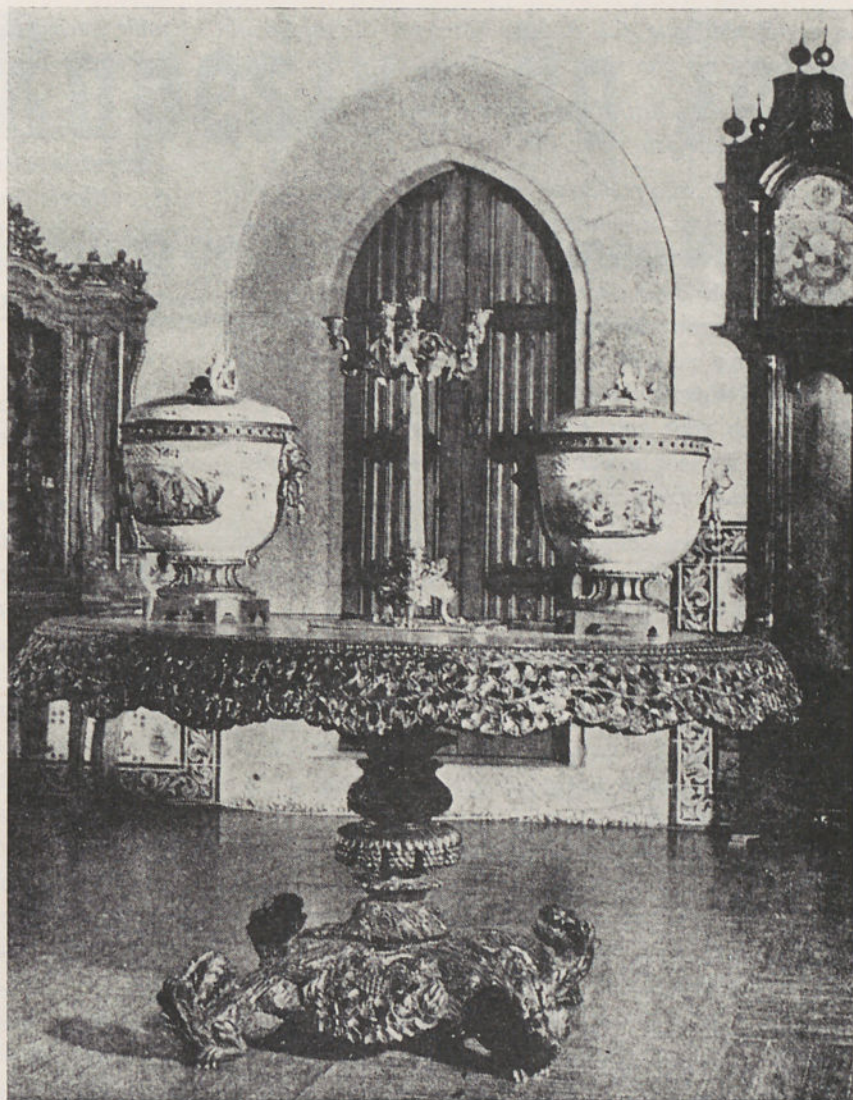
Esta situação ainda por vezes é agravada em dois sentidos opostos, por exemplo; ou pela

perda de objectos de artes decorativas ímpares, como sucedeu nos sucessivos leilões do espólio do Comandante Ernesto de Vilhena, ou pela entrada neste ou naquele museu de doações em bloco de peças de tipos díspares. No caso concreto das doações em bloco aos museus, poderá acontecer haver peças que não interessam à vocação de determinado museu, ditada pelas suas colecções mais representativas e pela sua função.

Estas peças, mesmo que possam ser adequadamente guardadas em reserva e conservadas, não são pois devidamente valorizadas e, assim, embora também na propriedade do Estado, melhor uso e maior utilidade lhes poderia ser dada por outra instituição, com cujo objecto, vocação e funções melhor se ligassem.

Um museu não é, nem pode ser, um depósito ou armazém de obras de arte ou produtos culturais. Por isso, estas peças guardadas em reservas e não devidamente valorizadas, não servem à sociedade como seria imperioso, pois, mesmo na melhor das hipóteses, a sua exibição em exposições temporárias apenas permite o acesso a escasso público e por reduzido período de tempo. Todavia, mesmo a ocorrência destas exposições, é rara no caso das artes decorativas, preteridas, muitas vezes, pela pintura, pela escultura, artes tradicionalmente consideradas «maiores».





Sem prejuízo das vantagens das exposições temporárias, que são da mais diversa ordem, julga-se que estas não bastariam, ainda que fossem frequentes, designadamente para um tão vasto acervo de objectos culturais existentes no nosso País.

É indispensável que o maior número possível de peças — ou pelo menos um número suficientemente representativo das peças de maior qualidade e de tipos de objectos de artes decorativas esteja com permanência exposto ao público, com o devido destaque e adequada valorização. Isto não prejudicaria, dado o elevado número de peças e a sua dispersão, a actividade das exposições temporárias, que de modo algum deve ser diminuída, mas completá-la-ia numa dimensão e alcance que ela nunca pode assumir.

7.— EM PORTUGAL NÃO HÁ E NUNCA HOUE UM VERDADEIRO MUSEU DE ARTES DECORATIVAS

Ora, em Portugal não há e nunca houve um verdadeiro museu de artes decorativas, como acontece na maior parte dos países comparáveis.

Apenas o Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, que, recentemente, mudou o nome, mas não o conteúdo, para Museu-Escola de Artes Decorativas, tentou colmatar a falta, instalando num velho palácio, peças de artes decorativas (mobiliário português, francês e inglês dos séculos XVIII e XIX, etc.) Estas peças formam ambientes belos, mas nem sempre homogêneos, os quais são reflexo do gosto do grande

coleccionador que foi Ricardo Espirito Santo Silva e da época em que viveu.

Tanto esta instituição como o edifício onde está instalada têm alto valor.

Contudo, não podem ser um embrião de um futuro museu de artes decorativas, de um moderno museu de artes decorativas, tão necessário em Portugal, pois este não deve alterar os ambientes existentes no Museu Ricardo Espirito Santo Silva, necessita de mais espaço e, além de lhe ser imprescindível uma exposição organizada didacticamente, deveria abranger um período mais lato, recuando até ao gótico e avançando até à época actual, com recolha de peças recentes de qualidade excepcional.

Este museu comportaria, também, desenhos dos «designers» criadores, maquetas, etc., de modo a ser um museu vivo e permanentemente actualizado.

Por exemplo, desmembrou-se a Ourivesaria Leitão, Antigos Joalheiros da Coroa, que se situava na Rua Garrett, em Lisboa. Penso que teria o maior interesse o Estado comprar todo o material (desenhos, etc.) desses fabricantes de elevadíssima qualidade artística, material que ainda agora conseguiu localizar. Será mais uma irreparável perda nacional se estes elementos de estudo se perderem.

8. — O MUSEU DE ARTES DECORATIVAS CONSTITUIRIA UM DUPLO INVESTIMENTO: SOCIAL E FINANCEIRO

Julga-se que só com a criação em Portugal de um museu de artes decorativas se evitará que continuem a perder-se pelo País fora partes importantes do nosso património (quantos milhares de contos ascenderão essas perdas?) e que ainda na generalidade dos casos as peças de artes decorativas estejam, por toda a parte, subalternizadas e subvalorizadas, como artes menores que não são.

As peças de arte devem ser apreciadas pelo seu

valor intrínseco e não numa falsa dicotomia de artes «maiores» e «menores».

Pensa-se, pelas razões acima expostas, apesar das restrições económicas existentes, que este é um dos últimos momentos em que ainda se vai a tempo para salvaguardar esta importante parcela do nosso património cultural, as artes decorativas, cujas peças de valor são tão facilmente alienáveis e perecíveis.

Seja-me permitido, já que estou falando de necessidades urgentes de defesa e valorização do património cultural, chamar a atenção para aquele que será o maior palácio particular português, o belo conjunto setecentista, arquitectónico e de artes decorativas, constituído pelo Palácio do Correio-Mor em Loures, cuidadosamente restaurado há uma dezena de anos e que se encontra em venda e em perigo de degradação. Que melhor local do que este — por si e pela sua quinta, amplo espaço envolvente ainda não deteriorado e aproveitável para instalar outros núcleos culturais — se podia encontrar para, com um mínimo de despesas de adaptação, instalar um Museu de Artes Decorativas? Assim, o Museu até já contaria à partida com o moderno atractivo de um restaurante, o qual (dada a sua funcionalidade e capacidade) constituiria apreciável fonte de receita.

Parece-me que não seria dinheiro perdido a aplicação de recursos financeiros na criação do museu de artes decorativas, por duas razões: a primeira é que o inestimável valor social do património cultural assim preservado e valorizado tornaria essas despesas um verdadeiro investimento imaterial com alta produtividade em rendimento social; a segunda, é que mesmo em termos estritamente financeiros, por este meio se evitariam a degradação e a perda quotidianas de muitos elementos valiosos.

Impedir-se-à, assim, que correntes artísticas tão importantes como as acima referidas, para caracterizar a nossa arte e estilo próprios e a nossa vivência social, deixem de ser em Portugal um ramo subsidiário, subalterno e desvalorizado do nosso património artístico passado e do nosso património vivo.

a Arte Rupestre do Tejo

num ensaio arqueológico de António Martinho Baptista

por Vítor Serrão

1. Em Outubro de 1971, um grupo de estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa que prospectava as margens do rio Tejo, junto a Vila Velha de Ródão, em busca de eventuais jazidas paleolíticas, descobria casualmente em Fratel um importante núcleo de gravuras rupestres. Essa série de petróglifos, gravados nos rochedos xistosos que se formam junto ao leito do rio, desde logo foi considerada do maior interesse arqueológico, pelo que nos meses seguintes se incrementou uma extensa exploração nas duas margens do Tejo que veio a ampliar consideravelmente aquele núcleo inicialmente descoberto.

Dez anos volvidos, o Dr. António Martinho Baptista, arqueólogo do Parque Nacional da Peneda-Gerês e reconhecido especialista de arte pré-histórica, a quem se devem já uma dezena de importantes estudos publicados sobre a matéria, sai a terreiro com o primeiro ensaio de fôlego científico a propósito da arte rupestre do Tejo. Trata-se do livro *A Rocha F-155 e a Origem da Arte do Vale do Tejo* (84 pp. + XVI ests + 20 figs), que o Grupo de Estudos Arqueológicos do Porto (GEAP) em boa hora editou em fins do ano passado, integrado na série de publicações «Monografias Arqueológicas».

O complexo de arte rupestre do vale do Tejo, que se estende por cerca de 40 Kms ao longo das duas margens do rio, entre as desembocaduras dos afluentes Ocreza, a juzante, e Sever, a montante, compreende largos milhares de gravuras e é hoje unanimemente considerado um dos mais importantes conjuntos artísticos pré-históricos de toda a Europa, e talvez mesmo o mais importante da Península Ibérica. Assim o consideraram grandes especialistas caso de Emmanuel Anati («Incisioni rupestri nell'alta valle del fiume Tago, Portogallo». *Bol. del Centro Camuno di Studi Preistorici*, vol. XII, pp. 156-

160, Capo di Ponte, 1975), por exemplo. É por isso que o actual ensaio de António Martinho Baptista não pode passar indiferente num meio científico como o nosso, já de si parco e modesto à míngua de pesquisas cientificamente programadas. Por outro lado, o *complexo de arte rupestre do Tejo* forma em si, intrinsecamente, um dos *valores* máximos do património arqueológico deste país (apesar de se encontrar já, em grande parte, submerso pela albufera da barragem de Fratel), outro motivo suficiente, parece-nos, para que este valioso ensaio tenha da parte do público interessado o acolhimento que o próprio tema em análise merece.

2. O núcleo de petróglifos descobertos em fins de 1971 nos bancos xisto-grauváquicos da margem direita do Tejo, incluindo gravuras com «motivos» geométricos, zoomórficos e antropomórficos, motivou os jovens descobridores (todos elementos do Grupo de Estudos do Paleolítico Português [GEPP] e estudantes de História) a incentivar a prospecção ao longo do rio, nas duas margens e nos dois sentidos. Após uma imediata campanha de divulgação dos primeiros achados, foi obtida anuência do Dr. Eduardo da Cunha Serrão, prestigiado arqueólogo e actual Presidente da Associação dos Arqueólogos Portugueses, para oficialmente orientar o pequeno grupo de descobridores, e foram solicitados subsídios à Fundação Calouste Gulbenkian e a organismos estatais, no sentido de se viabilizarem as explorações ulteriores.

Entre 1972 e 1975, uma dezena de árduas campanhas de prospecção ao longo do vale do Tejo, integrando os então estudantes da Faculdade de Letras António Martinho Baptista, Jorge Pinho Monteiro (dramaticamente desaparecido há poucas

semanas...), Francisco de Sande Lemos, Maria Manuela Martins, Maria de los Angeles Querol, Mário Varela Gomes, e outros, permitiu descobrir uma série de «estações» repletas de gravuras rupestres, a saber (de montante para juzante); 1. *Cachão de S. Simão* (mesmo junto à barragem de Cedillo, na fronteira com a Espanha e o Tejo Internacional); 2. *Alagadouro*; 3. *Lomba da Barca*; 4. *Cachão do Algarve*; 5. *Ribeira de Ficalho* (todas estas, para montante de Vila Velha de Ródão); 6. *Fratel*; 7. *Cascalheira do Tejo*; 8. *Ribeira de Niza*; 9. *Chão da Velha*; 10. *Silveira* (todas estas, para montante de barragem de Fratel); 11. *Ribeira de Figueiró*; 12. *Gardete*; 13. *Ocreza*.

O enchimento da barragem de Fratel — ameaça que pesou bastante na definição de prioridades e permitiu a recolha dos dados possíveis — submergiu a quase totalidade das estações do complexo rupestre, e apenas as três últimas estações (a juzante da referida barragem) puderam escapar à submersão, bem como parte da estação de S. Simão. No Tejo Internacional, junto de Herrera de Alcântara, apa-

receram petróglifos constitutivos de uma 14.^a estação, ainda não «levantada» nem estudada, e outros existirão (segundo informações não confirmadas que nos dá AM Baptista no seu livro) ao longo do rio Sever, que serve de fronteira com a Espanha.

Conforme se explicitou então em comunicações apresentadas pelo grupo prospector, a primeira das quais logo em 1972 (Eduardo da Cunha Serrão, FS Lemos, JP Monteiro, MA Querol, Susana R Lopes e Vitor Oliveira Jorge, in *Arqueologia e História*, 9.^a série, vol. IV), outra em 1973 (in *Actas das II Jornadas Arqueológicas*), a última em 1974 (in *Actas do III Congresso Nacional de Arqueologia*, vol. I, Porto, pp. 293-323), o que estava em causa nos «levantamentos» empreendidos era a recolha o mais exaustiva possível dos dados respeitantes às gravuras, pois estava iminente a sua quase total submersão. Ao longo de meses e meses de trabalho, em difíceis condições ambientais, o grupo explorador numerou as rochas gravadas, fotografou os «motivos» insculturados, recolheu-os pelo método de moldagem em «latex» (o que permitiu posteriormente o estudo



O Vale do Tejo junto à estação de Fratel (Vila Velha de Ródão), notando-se, à direita, as aglomerações de xistos repletos de gravuras rupestres pré-históricas

mais rigoroso, em laboratório da própria estrutura composicional das gravuras), fichou e topografou as diversas estações, e prospectou o espaço envolvente — sobretudo os concelhos limítrofes, de Niza, do lado alentejano, e de Vila Velha de Ródão, do lado beirão — em termos de potenciais valores arqueológicos (castros, povoados, dólmenes, etc.) que pudessem enquadrar culturalmente o complexo rupestre.

Tendo-me integrado em quase todas as campanhas de salvamento do complexo de arte rupestre do Tejo, em 1972-74, não poderia deixar de recordar o profundo deslumbramento que o contacto físico com as novas gravuras pré-históricas, descobertas a par e passo, impunha aos nossos olhares extasiados de moços de vinte anos. Depois, havia toda uma *significação funcional*, toda uma *iconografia religiosa*, toda uma *prática ritual* e propiciatória, inerente às próprias gravuras insculpidas em rochedos beijados pelo leito do rio, que inflamava a imaginação e impunha questões impenetráveis. Enfim, a força da paisagem imensa, desses montes pejados de oliveiras e praticamente inacessíveis, onde raro campeava a presença humana, desses poentes magníficos espraia-dos no manto sinuoso do rio, todo este quadro se vincou nas memórias sublinhando os próprios *valores* extrínsecos à produção artística tagana.

Quando em 1976, efectivamente, a albufeira da barragem de Fratel veio submergir os conjuntos excepcionais de Cachão do Algarve, de Fratel, de Fialho, da Lomba da Barca, etc, fazendo desaparecer sob as águas muitos milhares de gravuras, já grande parte da informação pudera ser «levantada», através da moldagem, da fotografia, da fichagem e numeração, e da topografia — o que permitiu reunir em Lisboa o material possível de trabalho. Depois, os núcleos de petróglifos que escaparam da submersão (Ocreza, Figueiró, Gardete, S. Simão) e outros ainda porventura detectáveis em afluentes e subafluentes do Tejo que possuem boa densidade de plataformas xisto-grauváquicas (caso do Sever, e talvez do Aravil ou do Erges), podem auxiliar hoje o investigador numa análise mais coerente sobre a essência da arte rupestre tagana. Estes vestígios deverão ser preservados com particulares cuidados, como únicos resíduos subsistentes do maior complexo peninsular deste género.

3. O ensaio de António Martinho Baptista debruça-se sobre um único conjunto de petróglifos: a rocha numerada com o inventário F-155, pertencente à estação de Fratel.

Defendendo um conhecimento exacto e globalizador de toda a *situação* artística, o autor parte do isolamento dos *temas-base* (assim considerados nas rochas) das formas aleatórias, único modo de cla-

rificar os factores de *ordem* e de *desordem* nesse sistema social, aparentemente bem estruturado, dos gravadores do Tejo. Ora a rocha F-155 é, segundo AMB, «um dos mais notáveis e discutidos conjuntos do Vale do Tejo. Nele se aliam elementos vitais para a compreensão das origens deste complexo artístico e, quiçá, para algumas das suas motivações ideológico-religiosas, comprovando igualmente a antiguidade de motivos como a espiral, cuja difusão nos grupos rupestres pós-glaciares da Península pode ter seguido vias até agora insuspeitas ou pouco exploradas».

A análise da rocha de Fratel, processada segundo uma metodologia científica de «leitura» com base em Emmanuel Anati e no seu estudo *Metodi di rilevamento e di analisi dell'arte rupestre* (1976), entre outros, permitiu o isolamento de nada menos que *cento e quatro motivos* diversos: cervídeos, antropomorfos esquemáticos, espirais, equídeos, círculos, meandros geométricos, um caprídeo, etc, etc. Toda esta iconografia extraordinariamente vasta se distribui pela zona de gravação do rochedo, sito a menos de vinte metros do curso normal do Tejo, e é pormenorizadamente analisada e descrita pelo autor, que a propósito dos motivos mais raros ou mais importantes tece cotejos e estabelece vínculos culturais.

A conjugação de todos os «signos» recenseados por AMB na rocha 155 de Fratel permite-lhe avançar com toda uma teoria cronológica, definindo no complexo três principais fases de datação (fases essas que correspondem aliás, grosso modo, à totalidade da arte do Tejo):

1) *Fase I*, divisível em fase *Subnaturalista Clássica (A)* e *Subnaturalista Evoluída (B)*, que remonta porventura ao 5.^o ou 4.^o milénio a.C., com início no Neolítico Antigo. Esta Fase I caracteriza-se fundamentalmente pelo magnífico acervo de cervídeos (*cervus elaphus*), por vezes sobrepostos ou associados a pequenas espirais («um facto novo para a Península nas figuras deste estilo», nota AMB), e reveste-se a nível técnico de determinadas particularidades de factura, na sua gravação litostíctica através de ponteiro, diversas das que informaram as fases ulteriores.

Esta primeira fase da periodização proposta, sobretudo a sub-fase B (Subnaturalista Evoluída), tem paralelos bem evidenciados, segundo AMB, em muitas outras rochas do vale do Tejo, caso de um cervídeo de grandes dimensões do Cachão do Algarve (CAL 60), outro em São Simão (S.S. 386), etc. etc.

Esta Fase I inclui alguns equídeos na iconografia tagana, associados a cervídeos. «Nos xistos do Tejo, nota AMB, o cavalo será posteriormente uma figura extremamente rara, sendo substituído por



Rocha F-115 de Fratel: pormenor dos grandes cervídeos da Fase I

outros equídeos de espécies aparentemente já domesticadas». Em toda a arte rupestre peninsular pós-glaciária, aliás, esta raridade na figuração de equídeos é uma constante, como o autor observa numa bem documentada e desenvolvida panorâmica, mas a sua presença na rocha F-155 de Fratel — numa fase inicial de gravação — leva-o a reforçar o seu relacionamento com uma tradição de povos caçadores.

2) *Fase II*, fase caracterizada tematicamente pela aglomeração de figuras antropomórficas de tipo esquemático (associadas por vezes a espirais), desenvolvida ainda durante o Neolítico e reveladora de uma «mudança radical de conceitos figurativos». A tipologia destes motivos antropomórficos, nota o autor, não tem uma evolução tão clara como, por exemplo, a dos zoomorfos, nem está ainda plenamente estabelecida a sua sequência estratigráfica, «não podendo integrar-se plenamente numa fase especificamente esquemática, subnaturalista ou naturalista da arte pós-glaciária, como pretenderam alguns autores que fizeram da evolução artística do Holoceno uma caminhada bastante linear».

Esta fase é associada ao horizonte megalítico da arte do Tejo, e inclui na sua vasta iconografia os jogos meândricos de motivos geométricos, as espirais associadas a antropomorfos ou isoladas, etc., etc.

3) *Fase III*, fase derradeira de evolução de arte tagana, desenvolvida já em plena Idade do Bronze, com alguns «motivos» geométricos caracterizadamente explicativos do caso de uma *situação artística*. E o último horizonte, que por inteiro pertence já ao mundo geométrico e esquemático, particularmente representado na estação de S. Simão e, nesta rocha 155 de Fratel, por uma figura zoomór-

fica subesquemática (decerto uma espécie animal já domesticada pelo Homem). por círculos e jogos meândricos, etc.

Num estudo anterior apresentado por António Martinho Baptista, de colaboração com Maria Manuela Martins e Eduardo da Cunha Serrão (in *Madriider Mitteilungen*, vol. 19, 1978, pp. 89-111), estas *teses de periodização* para o grosso da arte do Tejo haviam sido já esboçadas: uma primeira fase pré-megalítica, mais rica e fecunda, quer pela variedade dos temas quer pelo marcado subnaturalismo das formas gravadas, e duas fases posteriores, situáveis em horizonte megalítico, a última das quais atribuível ao Bronze pleno, derradeira baliza cronológica e cultural da arte tagana.

Agora, pela análise exaustiva de uma única peça considerada mais representativa — porque aglutinadora da maioria dos temas gravados no Tejo e porque documentadora de várias fases de execução — AMB pôde solidificar as anteriores hipóteses de trabalho e oferecer-nos, neste ensaio magnífico, um quadro vivo e esclarecedor da evolução da arte do Tejo, nas suas motivações ideológico-religiosas e no seu aparato gramatical.

Daí o elevado contributo científico que o presente livro nos traz, e que mais do que nunca reabre a lacuna de um sistemático «*Corpus*» da *Arte Rupestre do Vale do Tejo*, cuja elaboração e publicação se torna por demais urgente para proporcionar aos estudiosos e especialistas, nacionais e estrangeiros, a informação a que não podem já ter acesso.

4. A Fase IV da arte do Tejo deve coincidir com a fixação de povos na região de Nisa-Vila Velha

de Ródão, povos esses com uma primordial actividade de caçadores-recolectores e com uma organização económica decerto muito incipiente, por volta do 5.º ou do 4.º milénio a.C.. Nessa altura as rochas xisto-grauváquicas que inundam as margens do Tejo, num percurso de cerca 40 Kms, começaram a ser utilizadas para gravação.

Emmanuel Anati, o grande especialista italiano de arte rupestre, que visitou o Vale do Tejo em 1974, a convite do grupo descobridor, e que em 1975 publicou um ensaio, atrás citado, onde ensaiou uma primeira e provisória periodização da arte tagana, defendia a hipótese de ter havido um longo hiato de 2500 anos entre uma primeira fase de gravação (eminentemente epi-paleolítica) e a fase seguinte, com base na definição dos paleoclimas ibéricos e na ausência de conhecimentos das variações crono-estratigráficas locais. Esta hipótese de trabalho não é de sustentar mais, segundo AMB, com base na análise evolutiva de todos os «motivos» insculturados nas rochas do Tejo, como por exemplo a espiral, comum a todas as fases desde a subnaturalista (Fase I) às mais recentes, e por sinal «revificada imageticamente» a partir da Fase II, quando adquire como «motivo» uma nova importância simbologética. AMB vê a arte do Tejo, antes, como uma *unidade evolutiva* sem grandes rupturas ao longo de mais de 4000 anos de desenvolvimento, e o que se apurou ao certo sobre os paleoclimas do Vale do Tejo não contradiz essa tese (1).

A *explicação* da arte rupestre, em termos actuais, é realmente um problema melindroso, dado que nos escapam em absoluto os cânones iconográficos e

mitológicos que clarifiquem o seu *código* inicial; mas a maior parte dos investigadores é já hoje unânime em aceitar que *a arte pré-histórica é fruto de um pensamento religioso*. Com base nos dois tipos de representação taganos, a *mitografia* (expressão gráfica de um mito) e a *pictografia* (expressão gráfica de teor narrativo), dentro da conceptualização proposta e definida por um André Leroi-Gourhan, *AMB vê nas origens da arte do Vale do Tejo uma tradição chamânica de caçadores-recolectores*.

«A globalidade do Complexo do Tejo», conclui o autor, «deve ser encarada como um (paleo-)sistema aberto em que o significado do petróglifo, enquanto símbolo de uma mentalidade lógica (interna ao sistema), é bastante preciso num dado momento histórico, mas podendo alterar-se ao longo dos milénios. Esta manutenção ou modificação de uma simbologia pode suceder, quer pelo longo tempo escoado, quer pela intervenção de importantes modificações ecológicas ou socio-económicas que marcam directamente um dado grupo social, quer ainda mesmo devido a modificações do ritual mítico, o que é menos provável. Neste caso, o significado primitivo do símbolo perde-se quando a sua eficácia (mítica) deixa de ser considerada necessária, podendo, não obstante, continuar ainda a ser gravado, embora o próprio inscultor lhe desconheça já esse primitivo significado. Ora a recuperação, ou melhor, a interpretação desse significado só será compreendida se submetida à totalidade do sistema, repousando igualmente no *valor da reconstituição* arqueológica».

Consideradas as gravuras como *gestos sagrados* de significação hoje descodificável, e partindo de



Rocha F - 155, de Fratel: Cervídeos da Fase I (5.º ou 4.º milénio a.C.) associados a espirais e antropomorfos

algumas constantes inerentes às próprias insculturas, tomadas de *per si*, e (ou) no contexto das sobreposições onde se recriam, senão ainda no contexto mais lacto das *composições* que animam, AMB sublinha o carácter *subnaturalista* inerente à rocha F-155, assim integrada na Fase I no que toca aos seus «motivos» essenciais, e define a partir deles o que considera uma *mentalidade chamânica* de base.

São múltiplos os factores de interesse científico (para especialistas, arqueólogos, ou meros estudiosos do nosso Património Cultural) contidos neste livro de António Martinho Baptista. Alguns desses factores, quiçá, ultrapassam o próprio âmbito específico em que se movimenta o autor, e embrenham-nos por outras vias ainda não suficientemente desbravadas, por exemplo o *estatuto social* dos povos gravadores do Tejo, ou os *signos* subjacentes à arte rupestre, ou ainda o carácter *colectivo* da produção artística primitiva, etc, etc.

Seja como for, estamos em presença de um ensaio da maior envergadura — inusual, nesta perspectiva, em investigadores nacionais, quer pela seriedade da análise quer pela solidez do substracto metodológico — e de relevante utilidade para a história da arte rupestre europeia.

Alheando-me por momentos (se possível) de uma posição algo romântica ou saudosista face aos petróglifos do Vale do Tejo — para cujo «levantamento» exaustivo contribuí, sob a constante ameaça da sua submersão quase total — não posso deixar de saudar com viva alegria o aparecimento deste

primeiro ensaio de fôlego sobre o complexo, que pela primeira vez avança numa perspectiva científica para a sua clarificação.

(1) Uma terceira periodização do Complexo da Arte Rupestre do Tejo, diversa da de Anati e da de AM Baptista foi proposta durante o IV Congresso Nacional de Arqueologia (Faro, 1980) por dois elementos do antigo grupo prospector do Tejo, o arq. Mário Varela Gomes e o Dr. Jorge Pinho Monteiro, professor de arqueologia na Universidade de Évora, prematuramente falecido a 19-2-1982. Estes autores defendem uma larga periodização de seis períodos, espaçados por mais de cinco milénios, balizados culturalmente por uma fase epipaleolítica (equivalente à Fase I de Anati) e pela Idade do Ferro — no que seguem com grande aproximação o esquema de periodizações definido por E. Anati para a arte rupestre do Noroeste peninsular (*Arte rupestre nelle Regioni occidentali della Penisola Ibérica*, Capo di Ponte, 1968). Para AMB, além de excessivamente longa e espaçada, esta periodização dá «excessiva importância a uma gramática figurativa por vezes isolado do seu contexto, demarcando e generalizando mesmo casos pontuais sem o apoio de um indispensável rigor estatístico», e por outro lado não tem em conta a evidente «homogeneidade dos tipos gravados» patente em todos os milhares de gravuras do complexo.

Impõe-se realmente a elaboração do *Corpus* exaustivo da informação recolhida (*todas* as fichas «levantadas», com decalques dos moldes respectivos, fotografias, relação topográfica, etc. etc.), para que se possam computarizar signos e definir constantes de gravação nas diversas estações e núcleos de petróglifos. Esta tarefa cabe ao grupo que para esse fim foi superiormente encarregado, em fins de 1977, e que é constituído pelo Dr. Eduardo da Cunha Serrão, pela Dra. Maria Manuela Martins, e pelo autor do livro agora tratado nesta breve e despretensiosa recensão crítica.



O Dr. António Martinho Baptista, em 1973, procedendo ao levantamento de rodas gravadas pelo método de decalque com «latex».

ARTESANATO

AS DUAS FACES

DE UMA CULTURA

por Alberto Correia

O Artesanato, tal nós o concebemos, apresenta-se-nos como uma das facetas em que encontra expressão o viver tradicional de um povo, aquela em que se dimensiona de forma mais directa e genuína a cultura material de uma comunidade.

Podíamos defini-lo como *o saber-fazer tradicional, isto é, como o acto simples ou mais complexo pelo qual o homem realiza toda a gama de objectos necessários à sua permanência.*

Acto eminentemente cultural do engenho humano ordena-se a satisfazer as necessidades de apetrechamento do indivíduo ou do grupo situados, um e outro, em relação a um ambiente natural, indiferente ou resistente, a que haveriam de historicamente responder. Tal acto encontra ainda sua quota parte de essência no exercício da mão ou dos frustes instrumentos que a prolongassem nunca sem roubarem ao objecto produzido o contacto com o seu produtor, o artesão, deste modo se distinguindo o artesanato da actividade puramente industrial onde, entre o operário e a sua obra há apenas uma relação indirecta, impessoal, mediada por complicados maquinismos.

Ora, o entendimento total desta expressão de cultura tradicional apenas se realiza na compreensão

das fundamentais características do agrupamento social onde vive e de que é também uma manifestação.

Este agrupamento geralmente de *habitat* rural e elementar orgânica tem por constante ser praticamente absorvido pelo quadro ecológico em que se insere, por uma circunstância que se define quase sempre pela tónica do isolamento em relação às comunidades mais vizinhas. E daí derivarem outras características também importantes — a interferência e assimilação dos conteúdos estranhos faz-se a um ritmo lentíssimo, um exercício de invenção secundariza-se em relação a uma atitude mais facilitada de adaptação uma vez ainda que a aprendizagem se processa de um modo informal e empírico.

Dentro desta consequência os parâmetros económicos desta sociedade encerram-se nos limites de uma economia de subsistência tocando a maior parte das vezes a fronteira da miséria (excepto quando em determinados momentos históricos foi possível a formação corporativa) procurando o artesão, dentro de uma organização familiar, um lucro sempre avaro, condicionado por um comércio de produtos excedentes, montado segundo esquemas não racionais.

Noutro campo fácil é distinguir também um individualismo bem marcado e formas de resistência a toda a penetração de autoridade exterior ou a normas oficiais dela emanadas.

No âmbito desta comunidade (que, em termos da sua vigência no presente, quando individualizada,

* Comunicação apresentada num Colóquio de Artesanato organizado pela Comissão Municipal de Turismo de Coimbra e o Museu e Laboratório Antropológico.

podemos designar de tipo *folk*), historicamente, o artesanato respondia pois a essa necessidade de criação de um equipamento base que possibilitasse ao homem a vida em determinada circunstância e ambiente.

Definia-se como um complexo de tecnologias *sui generis* — as que se ordenavam à produção de instrumentos agrícolas, as que respondiam a necessidades do lar, por exemplo as olarias, ou essas outras já tocadas quase só de uma função estética, por exemplo a ourivesaria.

E, esse período histórico de vigência das comunidades de tipo artesanal é o da vigência das comunidades da era pré-industrial.

O aparecimento e a penetração da Revolução

Industrial que pôde operar-se com um ritmo muito veloz ocasionaram transformações radicais no carácter das sociedades tradicionais.

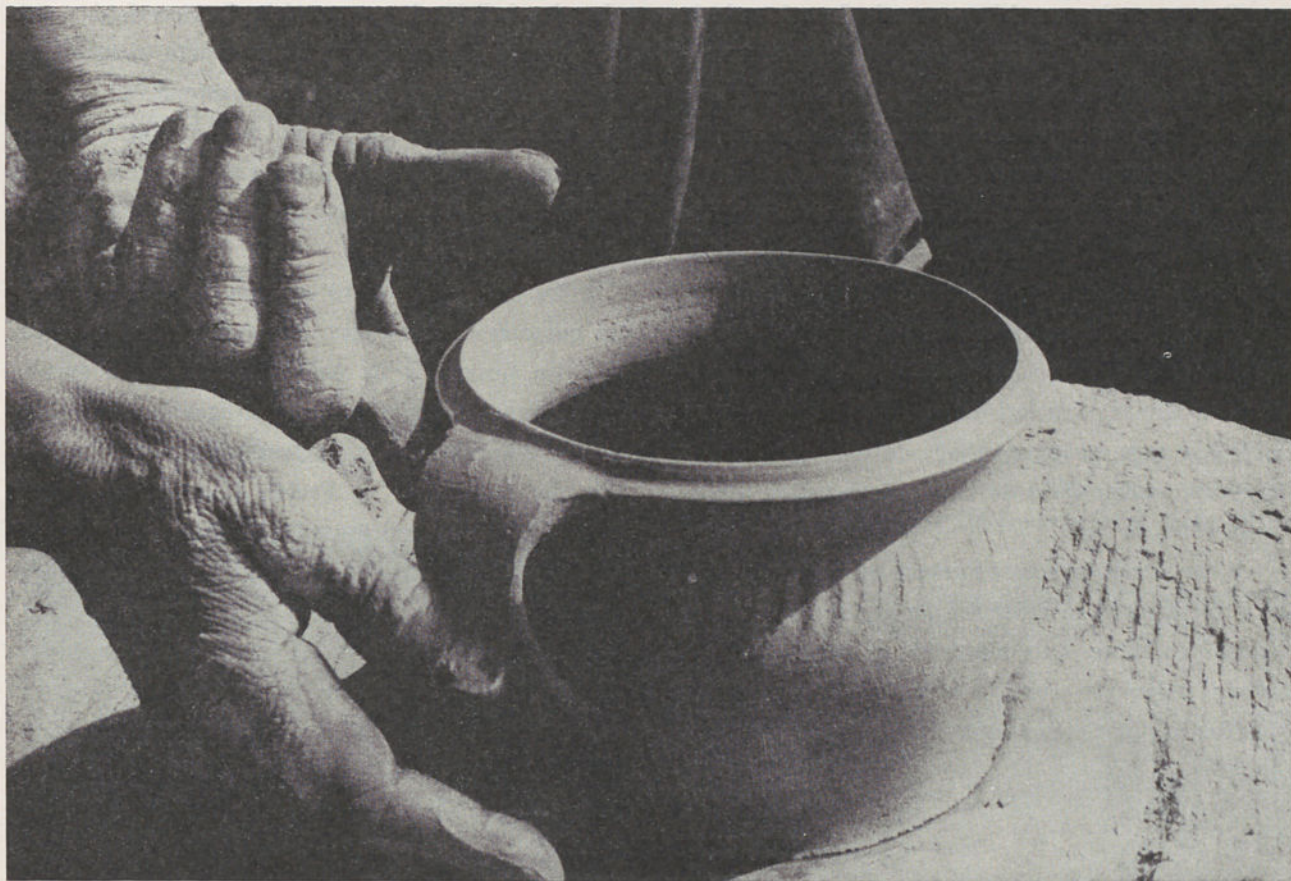
Os maquinismos desligaram em grande parte o homem do objecto que produzia, a capacidade inventiva facilitada por uma aprendizagem formal, institucionalizada, novas matérias-primas vieram substituir com vantagem as matérias-primas anteriores. E novas técnicas ordenam-se à produção de objectos que respondem melhor às necessidades de uma população cujo aumento se opera em um ritmo vertiginoso, respondem melhor em termos de conforto, de rapidez e de qualidade, ajudadas pela melhoria substancial das comunicações que facilitam um comércio conduzido agora em linhas puramente racionais.



Ambiente rural montemurano.

Mulher de *capucha de burel* com *cesta* no braço e *sachola* ao rubro.

(Foto Ayres — Viseu)



Olarias artesanais de barro negro. Fazamões, Resende. (Foto do Autor)

Ora, hoje, nas áreas que a Revolução Industrial não tocou, em absoluto ou em áreas em que a sua penetração se fez de modo menos selvático, subsistem manifestações de cultura material tradicional que o termo Artesanato traduz de modo genérico, subsistem face à ameaça de uma crise a que quase só faz frente o apego romântico do velho artesão, solitário, ao ofício ou a necessidade que o mesmo artesão encontra de exercício da arte como complementar ajuda económica, garantia de sobrevivência adentro de uma sociedade onde os benefícios sociais não tocaram todos os grupos.

Nesta face nova que a sociedade toma, que lugar poderá ocupar o Artesanato que era expressão forte e bem característica da cultura tradicional?

Como pode o ritmo de trabalho de sua mão conciliar-se com o ritmo novo da máquina impresso por novas energias?

Que lugar poderão ocupar os objectos eventual-

mente fabricados ainda pelo artesão, perdido o exercício da função que eles tradicionalmente serviam?

Não foi de facto encontrado ainda o lugar certo para um artesanato que testemunha tradicionais vivências do homem o qual, vivendo no Presente, tem de continuar a identificar-se com o Passado para que um justo equilíbrio salvasse o seu ser físico e força de espírito.

De outro modo as tecnologias tradicionais resultantes do esforço das gerações que produziam obras nem tão só ordenadas ao pragmatismo do quotidiano mas também marcadas de um estética significativa e por outros valores do espírito, constituem «homenagem» ao espírito do homem e são património que importa preservar sob pena de o homem se destruir com o corte das raízes de onde arranca.

Põe-se, pois, um problema de conservação do Artesanato. Mas em que termos? Como salvar a obra e o homem, o artesão?

Quanto ao homem há, quase só, de o introduzir na classe dos outros homens, de realizar a sua promoção social, de o valorizar culturalmente naqueles domínios que são benefício decorrente da Revolução Industrial, como a instrução.

A obra, perdida a natural função, terá de reencontrá-la, se possível (por exemplo promovendo a reutilização no uso caseiro de recipientes cerâmicos) ou terá que revalorar-se encontrando novos parâmetros justificativos. E o que era tão somente útil pode passar a tomar características de unicamente belo. O cesto, o vaso cerâmico, o jugo de bois, o tapete de lã, podem ganhar foros de expressão artística. Tornar-se obras de arte.

E um conceito novo se conceberá para o «consumo», um novo mercado se redefinirá no espaço regional ou nacional ou nesse mais alargado ao mundo onde o Turismo poderá ser o veículo de mais sólida expressão.

Noutro plano cremos que dentro tão só das coor-

denadas individuais, o exercício das tecnologias artesanais poderá servir como importante elemento de catarse ao homem imerso nas contradições da vida moderna marcada pelo ritmo da tecnologia infrene, buscando no período de ócios cada vez mais alargado o exercício de uma actividade mais directa, mais humanizante.

De um modo e outro os aprendizes viriam povoar as quase desertas oficinas, elas reconvertidas também.

Ao Governo e às Autarquias cumpre o envolvimento urgente e profundo na salvaguarda deste património cultural do povo. A questão situa-se no domínio da pedagogia. A Escola interveniente será a catalizadora do processo. Os *mass media* com dinâmica paralela seriam o reforço de uma acção totalizante.

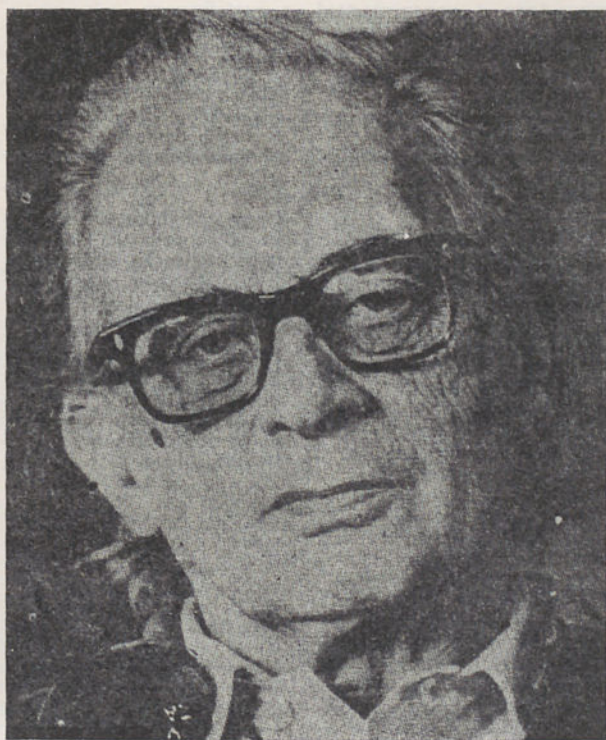
E a sociedade do futuro tornar-se-ia, sem dúvida, melhor porque equilibrada enfim no tronco que tira a força de alma das raízes de onde arranca.



Vasilhame de Folha de Flandres dos latoeiros de Viseu. (Foto do Autor)

NOTICIÁRIO

A MORTE DO PINTOR CARLOS BOTELHO



No passado dia 18 de Agosto faleceu o pintor Carlos Botelho, nascido em Lisboa, a 18 de Setembro de 1899.

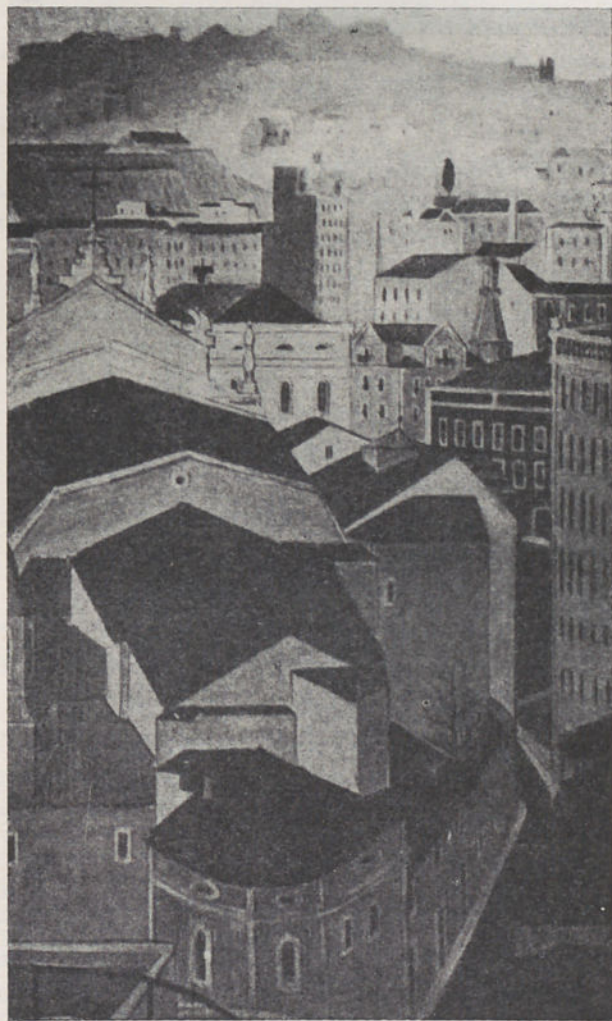
Fez durante algum tempo estudos na Escola de Belas-Artes da capital portuguesa e iniciou depois, por diversas capitais europeias, o périplo tradicional de muitos dos artistas plásticos do seu tempo.

Frequentou academias livres em Paris, visitou museus, designadamente em Madrid, Londres, Paris, Amsterdão, Florença e Zurique e começou então a trazer a público os seus quadros.

Realizou inúmeras exposições individuais e muitos dos seus quadros foram adquiridos por museus nacionais e estrangeiros, obtendo em bienais e em exposições nacionais e internacionais alguns importantes prémios.

Entre estes contam-se o Prémio Nacional Sousa Cardoso (1938), Columbano (1940) e, no estrangeiro, Grand Prix da Exposição Internacional de São Francisco (1939).

No semanário «Sempre Fixe», por onde passaram alguns nomes sonantes do desenho português, assi-



Pintura de Carlos Botelho

nou desenhos caracterizados por uma visão crítica e de aguda ironia de aspectos da realidade portuguesa.

No consenso da crítica, Carlos Botelho foi «o pintor de Lisboa».

O crítico de arte Rui Mário Gonçalves considerou ter-se perdido, com a morte de Carlos Botelho, «um dos pintores mais importantes dos anos 30».

«Carlos Botelho ofereceu uma visão expressionista enraizada tanto num Van Gogh como na pintura um pouco ingénua de Utrillo».



Pintura de Carlos Botelho

Mário Gonçalves definiu Botelho como «pintor das cidades por onde passou» e frisou que, no caso particular de Lisboa, onde nascera em 1899, «foi sempre sensível à sua essência».

A esta sensibilidade atribuiu o facto de o pintor, perante a «destruição a que Lisboa foi sendo sujeita nos anos do pós-guerra», ter decidido «fechar os olhos a essa nova Lisboa» e aproximar-se do abstracionismo, pela mão de Vieira da Silva, sem contudo lhe dar continuidade.

«Um dos valores da pintura feita por Botelho — disse Rui Mário Gonçalves a concluir — é o de não nos fazer esquecer a essência de Lisboa».

*

INAUGURADA A GALERIA ALMADA NEGREIROS

O Ministério da Cultura e Coordenação Científica inaugurou, no edifício central do Ministério (Av. da República, 16), a Galeria Almada Negreiros, com uma exposição de artistas portugueses residentes no estrangeiro.

A designação — Galeria Almada Negreiros — constitui, para além de uma homenagem a uma das

primeiras figuras da cultura portuguesa, um indicador do espírito de modernidade que se procurará imprimir às actividades que ali terão lugar e que a converterão num ponto vivo e fulcral da actividade artística nacional e num espaço de diálogo e convívio dos artistas e destes com o público.

Deseja-se, ainda, que a Galeria Almada Negreiros desempenhe um papel relevante na apresentação de exposições provenientes de países com os quais Portugal mantém relações de intercâmbio artístico, bem como de mostras de artistas portugueses. Neste aspecto, procurar-se-á não apenas realizar retrospectivas de grandes nomes da pintura portuguesa, como dar a conhecer ao público obras até ao presente pouco divulgadas e, ainda, aquelas que, pela sua capacidade inovadora e experimental, o justifiquem.

A exposição de artistas portugueses residentes no estrangeiro reúne trabalhos que se podem integrar nas mais importantes tendências da arte portuguesa contemporânea e manifesta o esforço que o Ministério da Cultura tem vindo a desenvolver no sentido da valorização dos artistas portugueses.

Ao interesse das obras representadas não será, certamente, estranho o contacto que os artistas produtores têm mantido com os mais importantes centros artísticos internacionais. Assim, ficam patentes ao público, na Galeria Almada Negreiros, obras das mais diversificadas tendências, constituindo-se, desta forma, uma mostra positiva e de grande qualidade artística.

*

EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA NO MUSEU SOARES DOS REIS

Com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura, realizar-se-á, em Outubro, no Museu de Soares dos Reis, a Primeira Exposição Nacional de Arte Moderna.

A esta exposição poderão concorrer todos os artistas de nacionalidade portuguesa ou residentes em Portugal, apresentando um máximo de três trabalhos inéditos de quaisquer técnicas expressivas.

As obras premiadas ficarão postas à guarda do Museu Nacional de Arte Moderna, no caso de este museu vir a construir-se no Porto.

O certame, organizado pelo grupo ARUSM, tem ainda, a colaboração da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, Sociedade Nacional de Belas Artes, Fundação Gulbenkian,

Museu Nacional Soares dos Reis e Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

A primeira Exposição Nacional de Arte Moderna será repetida no dia 3 de Dezembro, em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

*

ESCAVAÇÕES NO ADRO DA IGREJA DE SANTA MARIA DO OLIVAL

Realizaram-se, de 19 a 31 de Julho do corrente ano, escavações arqueológicas no adro da igreja de Santa Maria do Olival, em Tomar.

Estas escavações tiveram por finalidade pôr a descoberto o cemitério ali existente.



A campanha foi promovida pelo Centro de Estudos e Protecção do Património da Região de Tomar (C.E.P.P.R.T.), sob o patrocínio da Câmara Municipal de Tomar e do Instituto Português do Património Cultural. Participaram nela 15 jovens, a maioria dos Tempos Livres (estudantes liceais e

universitários), sob a direcção do Dr. José Beleza Moreira.

Nesta primeira fase, foram postas a descoberto três sepulturas, sendo duas em caixa de pedra contendo tampa, e a outra apenas de lages laterais, sem tampa.



O espólio obtido foi variado, sendo de destacar algumas moedas medievais e uma romana, dois brincos, um colar de contas de vidro, alfinetes de cabelo, etc.

Estas escavações terão continuidade, prevendo-se a segunda campanha para as férias lectivas do próximo ano.

*

CONGRESSO INTERNATIONAL DE ESTELAS DISCÓIDES

Realizou-se nos dias 8, 9 e 10 de Julho do corrente ano, em Bayonne, um congresso internacional sobre estelas discóides.

Neste, estiveram presentes especialistas de França, Espanha, Portugal, Alemanha, Bélgica, Luxemburgo, tendo sido apresentadas cerca de 35 comunicações, sendo o nível das mesmas bastante elevado.

É-nos grato registar a presença naquele congresso do Dr. José Beleza Moreira, o qual apresentou uma comunicação subordinada ao tema «Tipologia das estelas discóides de Portugal». Este trabalho assentou no estudo directo de 740 estelas discóides do nosso país, as quais originaram 282 sub-tipos, dos seguintes grupos: «crucíferas», «com elementos geométricos», «com elementos decorativos» e «diversos». Foram também apresentados slides dos grupos «com instrumentos de ofício» e «epigrafadas».

→

A comunicação deste nosso representante alcançou assinalável êxito, quer pelo nível científico quer já por se tratar de matéria quase desconhecida nos meios europeus.

*

NOVO MUSEU EM VIANA DO CASTELO

No Museu D. Frei Bartolomeu dos Mártires, em fase de instalações no antigo Convento de S. Domingos, em Monserrate, Viana do Castelo, já estão abertas ao público duas salas dedicadas à arte sacra.

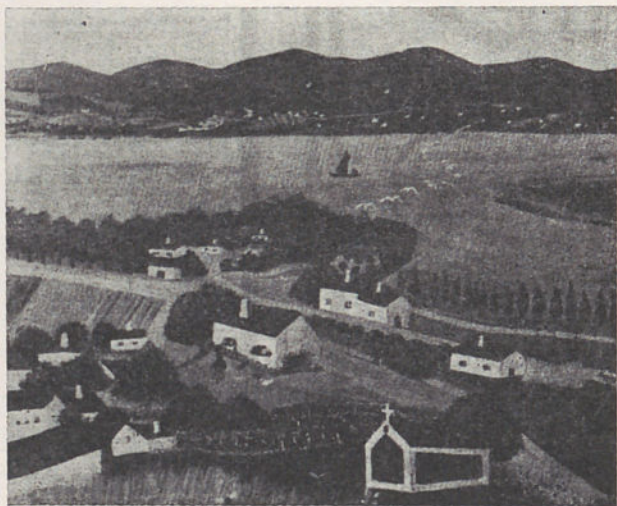
A paróquia de Monserrate, dinamizadora da instalação do Museu, pretende em breve abrir mais cinco salas de exposição e melhorar o acesso à torre do antigo convento dominicano, cujo panorama abrange a cidade, o vale do rio Lima e a orla marítima.

*

SALÃO IBÉRICO DE PINTURA NAÏF

Foi inaugurado no dia 3 de Setembro, na Galeria de Arte do Casino Estoril, o «II Salão Ibérico de Pintura Naïf», colectiva de 39 autores nacionais e estrangeiros.

Organizada com a colaboração da Galeria Durán de Madrid, esta exposição inclui obras de



Marta Vierna, Maria Del Carmen Gámez, Graça Risueño, Oscar Borrás Áusias, Carmen Poblacion,

Ana Legido, Pepa Clavo, Juan Guerra, Maria José Antón, Máximo Molina, Rosario, Basi, Alda Lopez Sancho, Evaristo Navarrete, Maripi Morales, Albino José Moreira, Augusto Pinheiro, Carlos Portugal, Deolinda da Conceição Sousa, Eduardo Alarcão, Fernanda Birrento, Hipólito Clemente, Ivone de Carvalho, Jorge Viriato, Ló, Luis Manuel Gomes Vieira, Manuel de Carvalho, Margarida Varejão, Maria Antónia Gomes, Maria Fernanda Silva Teixeira, Joaquim Dias Veiga Matos, Rosa Passos, Silvana, Susana Liorente, Victor Silva Vieira e Vilhete.

Ao realizar a segunda edição do «Salão Ibérico de Pintura Naïf», a Galeria de Arte do Casino Estoril acentua um intercâmbio cultural de há muito existente entre Portugal e Espanha, facto que se fica a dever ao esforço da representação diplomática daquele país em Lisboa e da Direcção de Manifestações Culturais da Estoril-Sol.

Estão neste caso, entre outras, as exposições de Gonzalez Bravo «Panorâmica Picasso» e «Blanco y Negro», para só referirmos as manifestações culturais realizadas este ano.

Ao privilegiar a pintura Naïf, a Galeria de Arte do Casino Estoril, pretende sobretudo dar a conhecer os nossos autores mais autênticos e revelar outros cujo trabalho, criado à margem da influência, da informação estética e do conhecimento das regras académicas da cor e da composição resulta particularmente interessante do ponto de vista emocional e plástico.

*

SALÃO DE OUTONO NO ESTORIL

No âmbito da programação da Galeria de Arte do Casino Estoril terá lugar em Outubro a terceira edição do Salão de Outono. A este certame de pintura podem concorrer artistas plásticos nacionais e estrangeiros que satisfaçam as condições regulamentares das quais destacamos a necessidade de enviar pelo menos uma obra sobre a Costa do Estoril. A pintura sujeita ao tema obrigatório concorrerá ao *Prémio José Teodoro dos Santos*, no valor de 50.000\$00. Haverá também um *Prémio de Tema Livre*, de igual montante, para o melhor trabalho daquela modalidade. Ambos os prémios — a atribuir por um júri que irá integrar um crítico de artes plásticas, um professor da ESBAL, um pintor e o Director da Galeria de Arte do Casino Estoril — serão de aquisição e destinam-se à colecção da Estoril-Sol.

Os autores interessados poderão enviar dois trabalhos por modalidade fazendo-os acompanhar de um «curriculum» de 6 linhas dactilografadas a dois espaços e de uma fotografia 13×18 cm, preto/branco, de uma das obras a enviar.



Todos os trabalhos deverão ser identificados com etiqueta onde conste o nome e telefone do autor, o título, dimensão e técnica da obra con-corrente além do respectivo preço onerado em 20%.

*

MINISTÉRIO DA CULTURA VAI CONCEDER SUBSÍDIOS A ARTISTAS PLÁSTICOS

O Ministério da Cultura e Coordenação Científica, através da Direcção-Geral da Acção Cultural, vai atribuir subsídios aos artistas plásticos que visam o desenvolvimento de novas linguagens artísticas através do experimentalismo, em que as formas tradicionais se encontram complementadas por tecno-

logias como o video, o cinema, o diaporama, a holografia, luz, som, performance do próprio artista e intervenção em espaços urbanos ou rústicos, isto, para só mencionar as formas divulgadas entre nós.

A decisão de conceder apoio aos artistas plásticos que praticam estas novas formas de expressão, baseia-se fundamentalmente na impossibilidade de comercialização destes trabalhos e na necessidade da proliferação do experimentalismo para o correcto desenvolvimento da vida artística do País e a consequente convivência do público com essas novas formas.

Os tipos e as condições para obtenção do subsídio encontram-se já definidas em regulamento que pode ser pedido à Direcção-Geral da Acção Cultural, Ministério da Cultura e Coordenação Científica, Av. da República, 16.

*

EXPOSIÇÃO DE JOÃO PAULO EM CASTELO BRANCO

No Museu Francisco Tavares Proença Junior de Castelo Branco, esteve patente ao público, durante o mês de Setembro, uma exposição de esculturas e cerâmicas do artista João Paulo.

João Paulo nasceu em Arganil (1929). Curso da Escola António Arroio e da Escola Superior de Belas Artes, de Lisboa. Bolseiro da Fundação Gulbenkian em 1965 e 1971. Estudos de cerâmica com Querubim Lapa. Representado na colecção da Fundação Gulbenkian, em vários Museus e colecções particulares portuguesas e estrangeiras.

Exposições individuais de pintura, desenho, escultura e cerâmica em Lourenço Marques, Johannesburgo, Lisboa, Castelo Branco.

Participação em colectivas em Lourenço Marques, Durban, Johannesburgo, Setúbal, Ovar, Bagdad, C. Branco, Estoril, Rio de Janeiro, etc.. Obras suas estiveram na Bienal de S. Paulo, em 1967. Depois de 1974, participou em exposições no Maputo e na 2.ª Bienal de Arte Negra na Nigéria.

Prémios de pintura (Salão de Artes Plásticas, Lourenço Marques, 1957); Prémio de escultura e dois prémios de poesia ilustrada (Salão de Artes Plásticas de Lourenço Marques, 1962); Prémio de pintura (Banco Nacional Ultramarino, Lourenço Marques, 1973); Prémios de gravura, cerâmica e desenho (I Salão de Arte Moderna, Lourenço Marques, 1966); Prémio Nacional de Pintura (Lis-

boa, 1967) e Prémio de Pintura (Câmara Municipal de Lourenço Marques, 1967); Prémios de pintura e desenho (V Centenário de Vasco da Gama, Lourenço Marques, 1969); Prémio de pintura (Salão de Arte Moderna, Luanda, 1972); Prémio do Salão de Outono (Estoril, 1981).

*

CASTRO DE S. LOURENÇO

Por despacho do Secretário de Estado da Cultura, foi classificado como imóvel de interesse público o castro de São Lourenço, situado nas freguesias de Vila Chã e Marinhas, no concelho de Esposende. Trata-se de um povoado de médias proporções, com uma série de defesas de tipo clássico: três ordens de muralhas com fosso a noroeste.

O castro situa-se num dos relevos graníticos que dominam a norte o extenso vale do Cávado e possui uma implantação geotopográfica muito semelhante à citânia de Santa Luzia e de Santa Tecla que controlavam os estuários dos rios Minho e Lima. Apesar de algumas alterações, sofridas ao longo dos tempos, por efeito de agentes físicos e humanos, são visíveis inúmeras construções circulares e rectangulares, de aparelho tipicamente castrejo, sobretudo na encosta poente. Nas diversas áreas do castro, em especial nos cortes recentemente abertos, recolheram-se fragmentos de cerâmica e duas mós, material que se encontra depositado no Museu D. Diogo de Sousa, em Braga.

*

NOSSA SENHORA DE NAZARÉ NA ICONOGRAFIA MARIANA UMA EXPOSIÇÃO A VISITAR NA PRAIA DA NAZARÉ

Decorrendo o VIII Centenário de Devoção a Nossa Senhora de Nazaré, o Museu daquela vila piscatória organizou uma exposição comemorativa que foi recentemente inaugurada pelo Secretário de Estado da Cultura e na presença de Sua Eminência o Cardeal Patriarca de Lisboa, o Governador Civil de Leiria, o Vice-Presidente do Instituto Português

do Património Cultural, o Presidente da Câmara Municipal, o Presidente da Confraria, representante da Academia Nacional de Belas-Artes, e outras entidades civis e religiosas.

O certame consta de cerca de 200 peças entre escultura, pintura, desenho, gravura, ourivesaria e esmalte, cobres, mobiliário, cerâmica e vária, com ampliações fotográficas dos originais que não puderam ser expostos.

O Museu do Dr. Joaquim Manso distribuiu ao público um volumoso catálogo ilustrado, produto de todo um trabalho elaborado pela equipa do Museu, desde o estudo, selecção das peças, maquetização e orientação gráfica e equipa de montagem.

A Confraria de Nossa Senhora de Nazaré ofereceu às entidades oficiais, religiosas e civis uma medalha e um prato de porcelana comemorativos.

Se desejar conhecer as principais obras de arte da Nazaré ou que a esta bela praia estão intimamente ligadas através de um culto popular multissecular, visite a exposição patente naquele Museu até ao dia 8 de Dezembro. Ela encerra um dos capítulos mais interessantes da Iconografia Mariana em Portugal.

*

PROGRAMA DE ACTIVIDADES DO MUSEU MACHADO DE CASTRO

— CASAS MODERNAS, PAISAGENS ANTIGAS. Exposição Patrocinada pelo Instituto Português do Património Cultural. Encerra em 31 de Outubro.

— FUNDAMENTOS DA ARQUITECTURA. Exposição organizada pelo Prof. Rolf Lederbogen, Director do Instituto de Fundamentos da Arquitectura da Universidade de Karlsruhe. Em colaboração com o Instituto Alemão de Coimbra. 20 de Outubro a 20 de Novembro (datas a confirmar). Conferência pelo Prof. Rolf Lederbogen, por ocasião da inauguração.

— COLÓQUIO SOBRE A RECUPERAÇÃO DA PRAÇA DO COMÉRCIO (PRAÇA VELHA) DE COIMBRA. 2.º colóquio sobre este tema, conforme o anunciado no 1.º Programa — Calendário do Museu, deste ano. O debate realiza-se ao ar livre, na Praça do Comércio, para ter maior participação da população. Em data a anunciar, às 16,30 horas. Intervenções de: Arqt.º Santiago Faria, Dr.ª Matilde Pessoa de Figueiredo, Prof. Doutor Jorge Alarcão e Dr. Paulino Mota Tavares. Como complemento, realiza-se uma expo-

sição iconográfica sobre a Praça. Em colaboração com os Serviços Municipais de Cultura e Turismo de Coimbra. Integrado no Programa do Museu «Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos».

— VISITAS GUIADAS AS PEÇAS POMBALINAS DO MUSEU. Integradas no Programa do Museu «Coimbra Antiga e o Marquês de Pombal», Comemoração do 2.º Centenário do Marquês de Pombal. 19 de Outubro, 3.ª feira, às 18,30 h e 16 de Novembro, 3.ª feira, às 18,30 horas.

— A PINTURA MANEIRISTA NO MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO. Conferência, pelo Dr. Adriano de Gusmão. 22 de Outubro, 6.ª feira, às 18,30 horas.

— ASPECTOS DA ARQUITECTURA EM COIMBRA NOS SÉCULOS XVII E XVIII. Conferência, pelo Dr. Nelson Correia Borges. 27 de Outubro, 4.ª feira, às 21,30 horas. Integrada no Programa «Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos».

— O 1.º CENTENÁRIO DO MARQUÊS DE POMBAL VISTO PELO JORNAL DE CARICATURAS DE RAFAEL BORDALO PINHEIRO, «O ANTÓNIO MARIA». Conferência, pela Dr.ª Matilde Pessoa de Figueiredo. 4 de Novembro, 5.ª feira, às 21,30 horas.

— A IMAGEM DO TEMPO EM CAMILO PESSANHA. Conferência, pelo Dr. Álvaro Manuel Machado. Em data a anunciar. Integrada no Ciclo relativo às peças orientais do Museu, colecções Camilo Pessanha e Manuel Teixeira Gomes.

— BARCOS E IMAGENS ANTIGAS DO MONDEGO. Conferência, pelo Prof. Arquitecto Octávio Lixa Filgueiras. 9 de Novembro, 3.ª feira, às 21,30 horas. Integrada no Programa «Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos».

— EXPOSIÇÃO DE TAPEÇARIA CONTEMPORANEA PORTUGUESA. Organizada pelo Grupo 3.4.5. Em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura. Inauguração no dia 13 de Novembro, Sábado, às 15,30 h. Visita guiada por Gisela Santi,

por ocasião da inauguração. Encerra em 5 de Dezembro.

— «ARTE COMO INSTAURAÇÃO/ARTE COMO VIRTUOSISMO». Ciclo de 4 ou 6 conferências, pelo Dr. Manuel Rio-Carvalho (tentativa de resumo de um curso realizado, nos meses de Dezembro de 1981 a Março de 1982, no Museu Calouste Gulbenkian). Em Novembro, nos dias 13 (Sábado, às 18 horas), 14 (Domingos, às 11 horas), 20 (Sábado, às 18 horas), 21 (Domingo, às 11 horas). Se houver interesse do público, poderá haver uma extensão do curso nos dias 27 (Sábado, às 18 horas) e 28 (Domingo, às 11 horas).

— OS EDIFÍCIOS DA REFORMA POMBALINA DA UNIVERSIDADE E A ACÇÃO DO BISPO REFORMADOR REITOR D. FRANCISCO DE LEMOS. Conferência, pela Dr.ª Matilde Pessoa de Figueiredo. 26 de Novembro, 5.ª feira, às 18,30 h. Integrado no Programa «Coimbra Antiga e o Marquês de Pombal».

— MESTRE ANTÓNIO AUGUSTO GONÇALVES. Exposição/Homenagem. Organizada pelo Museu Nacional de Machado de Castro, a propósito do 50.º Aniversário do falecimento do seu 1.º Director, Mestre Gonçalves. Em Dezembro.

— A ROMANIZAÇÃO DO VALE DO MONDEGO. Conferência, pelo Dr. Vasco Mantas, 9 de Dezembro, 5.ª feira, às 21,30 horas.

— DESCOBERTA DO MUSEU. Apoio a Professores, mediante inscrição prévia. 4.ªs feiras.

— VISITAS GUIADAS PARA OS MAIS IDOSOS. Grupos de 10 pessoas, no máximo. 3.ªs e 5.ªs feiras, pelas 11 horas.

— VISITAS GUIADAS PARA CRIANÇAS. Grupos de 10 crianças, no máximo, podendo ser atendidos dois grupos em simultâneo. 4.ªs e 6.ªs feiras, mediante inscrição prévia das escolas.

Nota — É gratuita a participação em todas as actividades culturais do Museu.



Faianças da Capôa

INDÚSTRIA DE CERÂMICA, L.DA

LOUÇAS
DOMÉSTICAS,
DECORATIVAS
E AZULEJOS

RUA DO BURAGAL — TELEFONE 23068 — APARTADO 3 — ARADAS — 3800 AVEIRO



VITOR SERRÃO, A pintura maneirista em Portugal, Biblioteca Breve, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Lisboa, 1982. 160 pp. + 16 p. il.

O Dr. Vitor Serrão, jovem investigador, director da Biblioteca de Sintra e graduado em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa, onde defendeu, ainda há pouco, a sua dissertação de mestrado, dá-nos neste novo volume da *Biblioteca Breve* uma notável panorâmica da pintura maneirista praticada em Portugal.

Obra essencialmente de carácter didático e de divulgação, nem por isso perde qualidade, mantendo o autor o rigor científico a que os seus trabalhos nos

habituarão tornando-se um livro indispensável, para o estudo do maneirismo português e mesmo da pintura europeia da segunda metade de Quinhentos.

Numa breve introdução *explica* o carácter da obra, que se inicia, verdadeiramente, pela abordagem das vias de penetração do maneirismo em Portugal. Segue-se o estudo da transição das formas da renascença para o maneirismo, onde se incluem circunstanciadas referências ao pintor desconhecido da Igreja de S. Quintino e àqueles que primeiramente se abalçaram na mudança, embora sejam ignorados, no que toca à sua identidade, que não personalidade artística.

Seguidamente, Vitor Serrão entra na análise da obra de grandes mestres, como Cristóvão de Morais, António Campelo, Lourenço de Salzedo e Gaspar Dias, os artistas do tempo que mais manifestaram influência da maneira italiana. Em seguida, aborda o labor daqueles que incluiu no que chamou a *terceira geração*: Francisco Vanegas, Fernão Gomes e Diogo Teixeira, seguindo com as referências aos últimos maneiristas: Amaro do Vale, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão e outros mestres de menor categoria, naturalmente agrupados ou chefiando oficinas regionais.

Nos últimos quatro capítulos, o Dr. Vitor Serrão volta à abordagem de aspectos mais gerais do tema: o ocaso do maneirismo e o eclodir do novo naturalismo barroco; o maneirismo português como veículo ideológico da Contra-Reforma; o novo estatuto social do artista, tema que constituiu o objecto da sua dissertação de mestrado; e, finalmente, a definição do maneirismo português — *crise do renascimento, luta ideológica de classes, recriação de valores estéticos*, como ele próprio enuncia.



ANTÓNIO NOGUEIRA GONÇALVES, Inventário Artístico de Portugal—Distrito de Aveiro. Zona Norte, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1981. XXXII pp. + 223 pp. a 2 col. + CCXXIV estampas.

É este o segundo volume do *Inventário Artístico de Portugal* dedicado ao Distrito de Aveiro, abrangendo os concelhos de Espinho, Estarreja, Feira, Murto, Oliveira de Azeméis, Ovar e S. João da Madeira.

Inicia-se o volume por uma excelente síntese da arte da região, acompanhada por uma selecção de fotografias de primeiríssima qualidade, mostrando as obras mais significativas.

O texto é verdadeiramente exemplar: conciso, claro, denso, prenhe de informações laboriosamente colhidas nas fontes documentais e bibliográficas e, sobretudo, análises conscienciosas e competentes dos edifícios e do seu mobiliário e decoração.

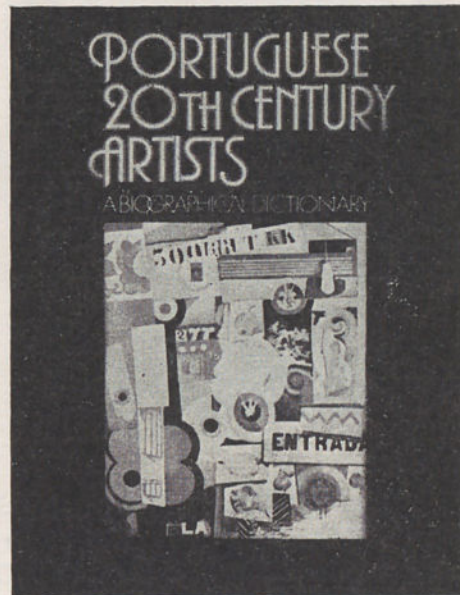
O Prof. Doutor Nogueira Gonçalves demonstra neste volume, uma vez mais, todo o seu saber e competência, a sua imensa capacidade de análise das obras, a facilidade de compreensão e o grande conhecimento das técnicas artísticas. Mas este inventário, como os que anteriormente deu à estampa, dedicados a Coimbra e à zona Sul de Aveiro, não se limita a arrolar os bens do património artístico, antes, historia profundamente toda a vida das populações através dos testemunhos materializados em igrejas, casas nobres, fortificações, alfaias de culto, etc.

Sem ser uma zona muita rica quanto à arquitectura esta do norte do Distrito, é-o, no entanto, no campo das artes decorativas, nomeadamente da ourivesaria, apresentando o volume do *Inventário*

grande quantidade de estampas de custódias, cruzeiros e púlpitos, sobretudo maneiristas e barrocas.

Esta obra monumental é ainda valorizada pelas fotografias de magnífica qualidade, todas elas (à excepção de uma foto aérea) feitas pelo próprio Doutor Nogueira Gonçalves. A sua disposição foi igualmente cuidadosamente estudada, dando maiores dimensões e mais destacado posicionamento às peças de maior valia artística.

Este segundo volume do *Inventário* dedicado ao Distrito de Aveiro ficará como um verdadeiro monumento da historiografia artística portuguesa e um modelo a seguir, o que infelizmente não deverá ser facilmente possível, por não ser alcançável o saber e a competência do académico de honra Prof. Doutor Nogueira Gonçalves.



MICHAEL TANNOCK, Portuguese 20th Century Artists—A biographical Dictionary, Phillimore & Co. Ltd., West Sussex, England (distribuido em Portugal pela Galeria Portimão, de Portimão). 188 pp. + 94 il. a cor + 381 il. p/b.

O autor deste trabalho, publicado em língua inglesa, é membro de uma família de artistas escoceses e de comerciantes de arte, dirigindo ele mesmo, actualmente, uma galeria de arte em Portimão.

Esta obra destina-se, fundamentalmente, a colecionadores de pintura portuguesa contemporânea, sendo um instrumento importante, pois cataloga a quase totalidade dos pintores portugueses actuais. Inicia-se o livro com uma breve, mas bem conseguida síntese da autoria do Prof. Doutor José Augusto

França, seguindo-se o catálogo dos pintores, propriamente dito.

De grande valor é o conjunto magnífico de reproduções a cor, de excelente qualidade e irrepreensível impressão, as quais são completadas por mais quase quatro centenas, a preto e branco.

Obra importante para os amadores da moderna pintura portuguesa.



JOSÉ STICHINI VILELA, Francisco de Holanda—Vida, pensamento e obra, Biblioteca Breve, Instituto de Lingua e Cultura Portuguesa, Lisboa, 1982. 133 pp.

O Dr. Stichini Vilela, licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

e diplomata de carreira, actualmente em serviço em Paris, publica na Biblioteca Breve, revista e actualizada a sua dissertação de licenciatura, apresentada em 1964.

Propôs-se o autor abordar o pensamento e a obra do grande teórico quinhentista português que foi Francisco de Holanda, personagem controverso mas, indiscutivelmente, da maior importância no contexto da cultura artística portuguesa e mesmo europeia.

O Dr. Stichini Vilela, que não pretende esgotar a tão complexa e tão vasta temática holandiana, consegue um livro cheio de mérito, não só pela seriedade da abordagem do objecto, como pelos resultados: uma síntese clara, acessível, enfim, útil, num país onde as obras sobre as artes plásticas de valor são raras.

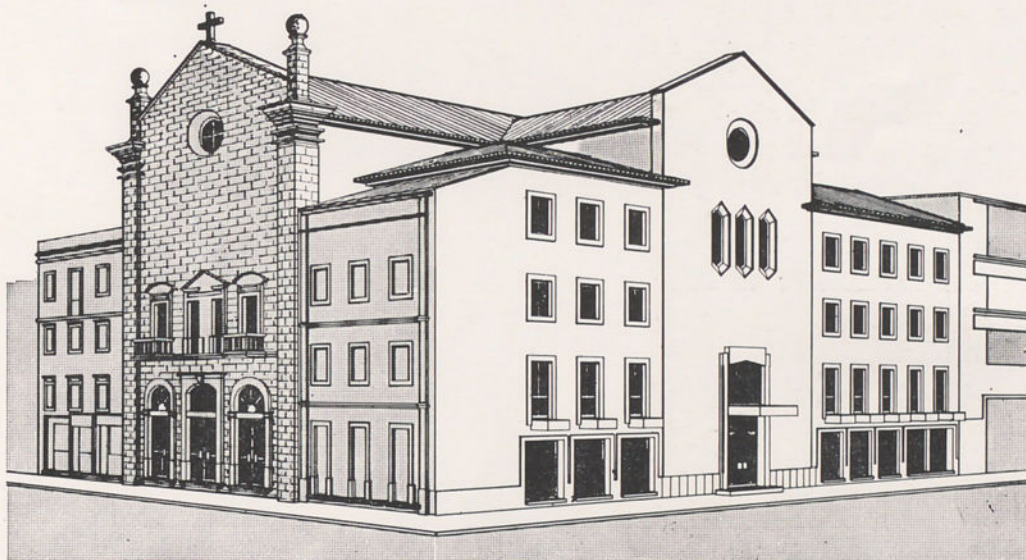
O seu livro inicia-se com uma biografia de Holanda: a sua família e formação, enquadrando-se nesta rubrica o tratamento do ambiente cultural de Évora, e da arte e da cultura artística em Portugal por volta de 1540. Aborda ainda questões como o estatuto social do pintor e a viagem a Itália como modo de formação dos artistas do tempo e, particularmente, de Francisco de Holanda. Seguidamente, trata dos escritos de Holanda, para passar, em seguida, à parte que reputamos de maior interesse, que é o seu pensamento.

Stichini Vilela termina o seu livro com dois apêndices: o primeiro referente aos autores e obras citadas ou referidas por Francisco de Holanda, e o segundo incluindo os artistas coevos citados pelo teórico português.



EDIFÍCIO SOFIA

COIMBRA



destinado a :

PARQUEAMENTO AUTOMÓVEL

CONSULTÓRIOS

CENTRO COMERCIAL

ESCRITÓRIOS

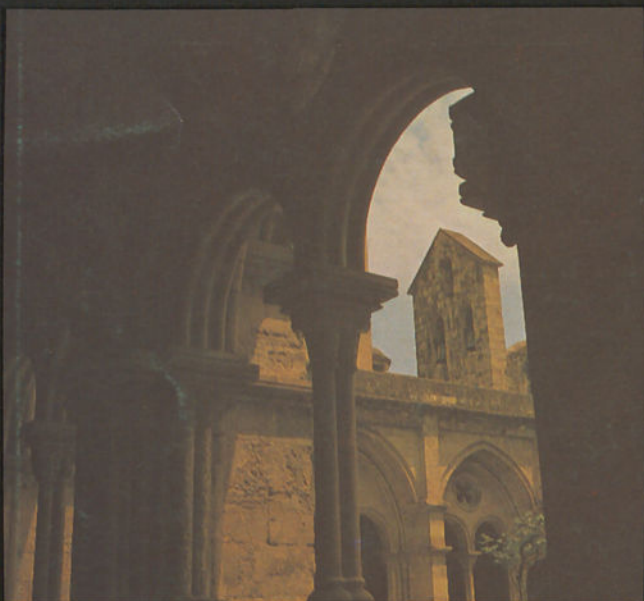
um empreendimento de:

EMPRESA DE CONSTRUÇÕES CIFERRO, LDA.

RUA DA SOFIA, N.º 47 — TELEF. 25423-24

3001 COIMBRA Codex

COIMBRA



Dois
mil
anos
de
história

SERVIÇOS MUNICIPAIS DE CULTURA E TURISMO

Sala
Est.
Tab
N.º