

Páteo Bragança c.
1.200 LISBOA

Leobae - 10/5/87

Mons. Leobae / Copentua, Bernardo Ferraz

Venha responder à sua carta datada de 23/4/87 e meira que atrevo a pedir desculpa (já que não se desculpa apenas com os pedidos que me fez e curial indicação da bibliografia estrangeira sobre topocardi e este na verdade o propósito de demora no minha resposta, não pelo trabalho que fizera mas por por de já na Biblioteca do Museu de Arte Antiga. Todos os dados e ideias com exatidão e de lá confessar que as fúe de tantos anos de trabalho estão em populosa

Se eu não continuar a demorar este report entre a parte a minha bibliografia (entre pedidos de L. Ing.) e de em alguns indicadores de bibliografia estrangeira.

o que que mais importante, um novo volume do "Wandtepuke" de pedidos. sobre os pedidos e a obra de Ferraz, e sobre Baerwald e livro de Radin. Retornando como visita à Biblioteca do Museu onde na seção de Textos o Dr. Ing. encontrará algum das citadas, entre suas publicações sobre

Atenciosamente

Grato como sempre pelo apoio e
feticção de alguns artigos que publicarei
e que podem ter interesse para o assunto

Respondo a carta referente ao
6 de May (19) na sua parte - porque
não publicarei numa obra de Comprometido
Estado - Talvez devido a este ser
feito de pesquisa e também porque
porque não ocupo mais de trabalho
diretamente ligado aos museus onde
estive durante propriamente a maioria
da. Mas seu duvida é uma grande
falta de muita vida profissional de
que me arrependo nos meus jo' dia
terem remédios

Depois as muitas desculpas e fraquezas
depois as desculpas de Sr. Eng. sobre os
seus melhores empreendimentos

Maria Rita Mendonça

- UM GOBELIN DESCONHECIDO ENCONTRADO NAS COLEÇÕES DO ESTADO. "Ocidente" vol. VIII, n.º.20 - 1939.
- W - RELAÇÃO DOS PANOS DE RAZ EXISTENTES NAS COLEÇÕES DO ESTADO. "Boletim da Academia Nacional de Belas Artes", vol.VII, v. 1940.
- W - A COLEÇÃO DE TAPEÇARIAS DO MUSEU DAS JANELAS VERDES. "Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga", n.º.1 - 1939.
- W - AS TAPEÇARIAS DA HISTÓRIA DE MARCO AURÉLIO - Idem, n.º.2 - 1939.
- UM ALBUM DE DESENHOS DE A. NOEL NA COLEÇÃO DO MUSEU DAS JANELAS VERDES. Idem n.º.3 - 1940.
- SUBSÍDIOS PARA A BIBLIOGRAFIA DA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI. Idem, n.º.4, 1941.
- X - CONSERVAÇÃO, RESTAURO E APRESENTAÇÃO DE TAPEÇARIAS E TAPETES ANTIGOS. Idem, n.º.5, 1941.
- X - CONSERVAÇÃO DAS TAPEÇARIAS DO ESTADO. Idem, n.º.7, 1942.
- W - UMA TAPEÇARIA DOS VÍCIOS E DAS VIRTUDES "A MUSICA". "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol. I, n.º.1, 1944.
- UMA ESTATUA DESAPARECIDA DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO. Idem, n.º.3, 1946.
- W - AFFINITÉS DU POLYPTIQUE DE NUNO GONÇALVES AVEC DES TAPISSERIES ET FRESQUES DU DUCHÉ DE BOURGOGNE. Comunicação apresentada no XVI Congresso Internacional de História de Arte, Lisboa, 1949.
- ALGUNS TIPOS DE COLCHAS INDO-PORTUGUESAS NA COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE ANTIGA. "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol. II, n.º.2, 1949.
- AS ARTES ORNAMENTAIS NO SÉCULO XVI.in "História de Arte em Portugal" dirigida pelo Prof. Damião Peres, 2.º. vol. 1951.
- TAPETES DE ARRAIÓLOS in "Arte Portuguesa" As Artes Decorativas, 2.º. vol. 1952, Ed. Excelsior.
- *"Cruzidos atuais de tapeçaria" - in "LEL - Jornal de letras, arte e ciência", n.º.7 - 3/6/1951.*
- CATÁLOGO DA OBRA DOCUMENTADA DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO E DA SUA OFICINA NO MUSEU DE ARTE ANTIGA. "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol.III, n.º.1, 1955.
- BORDADOS INDO-PORTUGUESES - Novas aquisições do Museu de Lisboa. Idem, vol. III, n.º.1, 1955.
- PORTUGAL IN INDIA, CHINA AND JAPAN. A temporary exhibition in the Lisbon Museum. "Oriental Art". London, vol. II, no 2, 1956.
- X - A OFICINA DE BENEFICIAMENTO DE TAPEÇARIAS DO INSTITUTO DE RESTAURO DE LISBOA. "Boletim do Museu de Arte Antiga", vol. III, n.º.2, 1956.
- W - *"Os Portugueses na Pérsia e na Índia" - "Diário Popular" de 2/5/1957*
- X - A OFICINA DE BENEFICIAMENTO DE TÊXTEIS DO INSTITUTO DE RESTAURO DE LISBOA. Idem, vol.IV, n.º.2, 1960.
- W - UMA TAPEÇARIA DA EPOCA DOS DESCOBRIMENTOS COM AS ARMAS REAIS PORTUGUESAS. "Ocidente", vol.LX, 1961.
- X - RESTAURO E CONSERVAÇÃO DE TÊXTEIS DOS MUSEUS DA PROVINCIA. Comunicação apresentada a 1.ª. Reunião dos Conservadores dos Museus - Vi-seu, 1960. "Ocidente", vol. LXI, 1961.

- X - A OFIÇINA DE CONSERVAÇÃO DE TÊXTEIS DE LISBOA. Comunicação apresentada a 2ª. Reunião dos Conservadores dos Museus - Lisboa, 1961. "Ocidente" vol. LXII, 1962.
- X - A OFICINA DE CONSERVAÇÃO DE TÊXTEIS. Organização, instalação e método de trabalho. "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga" vol. IV, nº. 3, 1962.
- W * - O RESTAURO DAS TAPEÇARIAS DO MUSEU DE LAMEGO. "Colóquio", nº. 26, Dezembro de 1963.
- X * - UN PROBLÈME DE RESTAURATION D'UNE TAPISSERIE BRUXELLOISE DU XVII^e SIÈCLE. Delft, Conference, 1964.
- O Museu Nacional de Arte Antiga em 50 Anos do seu conceito de "Placet à Direção". "Paradigma" nº 39, IV série, Setembro 1972
- O daude do Rei D. João I (de celebração com Maria José Félix e Maria Emília Amarel Pereira) Lisboa 1973
- W - "As Tapeçarias da Índia" - "Diário de Notícias" de 19/7/1972 (suplemento especial para o Brasil)

PORTUGAL

Parler des lissiers portugais c'est parler de la création de la tapisserie portugaise qui est apparue ces dernières années avec la Manufacture de Portalegre.

L'art de la tapisserie est, en effet, le plus jeune des arts décoratifs du Portugal. C'est seulement vers le milieu de notre siècle qu'il est venu se joindre aux arts traditionnels de l'orfèvrerie, de la céramique, de l'ameublement, des carrés de céramique (azulejos) qui ont ennobli et enrichi depuis des siècles notre patrimoine national.

En regardant le panorama de la tapisserie au Portugal, aux siècles passés, ce qui nous est offert ce sont les opulentes collections, en particulier de la Maison royale, mentionnées dans les descriptions des fêtes et ambassades, les cadeaux royaux, les dots princières, les inventaires, les commandes et achats faits aux ateliers étrangers, etc. Une grande partie de ces collections ont disparu lors du tremblement de terre de Lisbonne, en 1755, qui détruisit le Palais royal.

Il existe encore dans les Musées de l'Etat et dans les Palais nationaux quelques précieuses tentures du XVI^e au XVIII^e siècle, issues des ateliers flamands et des manufactures françaises.

Cependant, si le Portugal n'a pas été dans le passé un centre d'art de lissiers, il a toutefois fourni une très importante contribution à la tapisserie de la fin du Moyen Age et de la Renaissance.

Ainsi les tapisseries de la *Conquête d'Arzille et de Tanger*, commandées vers 1475, par le roi Alphonse V aux Ateliers de

Tournai, et la tenture de la *Découverte et Conquête de l'Inde* que le roi Emmanuel fit tisser dans les Flandres au début du XVI^e siècle, ont amené les cartonniers à s'occuper des faits historiques de leur temps qui se passaient dans d'autres continents et à interpréter les nouveaux sujets qu'un peuple audacieux apporta de ces lieux exotiques.

L'admirable tenture qui nous décrit les victoires d'Alphonse V, au nord de l'Afrique, se trouve en Espagne dans l'église de Pastrana.

Les traces de la tenture commandée par le roi Emmanuel ont été perdues et aucune des vingt-neuf pièces qui constituaient la commande n'est connue aujourd'hui. Les cartonniers flamands du début du XVI^e siècle ont aussi été inspirés par les découvertes des Portugais. Les tapisseries dites « à la manière du Portugal et de l'Inde », avec « les olifants et girafes », et les « histoires de gens et bestes sauvages à la manière de Calcut », tapisseries mentionnées dans les documents de l'époque, en témoignent. Un groupe de tapisseries attribuées aux Ateliers de Tournai du début du XVI^e siècle appartient à cette série; elles montrent une forte influence orientale, dans la composition des cortèges, des scènes maritimes et de chasse. De ces pièces, il existe des exemplaires au Portugal et aussi dans les collections d'Europe et des Etats-Unis.

A la fin du XVI^e siècle, l'*Histoire de D. João de Castro*, vice-roi de l'Inde, fait revivre dans les Ateliers flamands, une fois encore, des scènes historiques qui se déroulent dans les villes et forteresses de l'Inde portugaise. De cette tenture de dix pièces, il

existe une série au Musée historique de Vienne en Autriche.

A partir du XV^e siècle, on connaît, par des documents portugais, des noms de lissiers et maîtres de tapisserie étrangers et portugais et, dès le XVI^e siècle, il existe la charge de « lissier royal », disparue en 1910 lors de l'avènement de la République.

Cependant, ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle que l'on trouve des documents concernant la fabrication de tapisseries au Portugal. C'est alors que s'intensifie le contact avec les manufactures de France pour la venue de tapissiers français.

En 1756, un Maurice Dusset (ou Gousset) est « tapissier de Sa Majesté » et possède des cartons d'Oudry qui serviront de modèle à la fabrication de « panos de Arras » ou « razes » — terme habituellement employé au Portugal pour désigner les tapisseries.

En 1771 s'installe à Lisbonne la « Real fábrica das sedas », une manufacture de tapisseries, dirigée par João Gonçalves, qui fonctionna pendant quelques années.

En 1776, Pierre-Léonard Mergoux, tapissier à Aubusson, et le Portugais Antonio Pedro Heitor fondent à Tavira, au sud du Portugal, une fabrique de tapisseries ayant un subside accordé par l'Etat. Cette manufacture fonctionne jusqu'en 1783 et d'elle sont sorties les uniques tapisseries connues de l'époque, les deux signées Tavira: le grand *Paysage*, genre Aubusson, qui se trouve à l'Hôtel de Ville de Figueira da Foz et la pièce, assez médiocre, qui représente une scène de l'*Histoire de Joseph*, appartenant à la collection du Musée d'art ancien de Lisbonne.

Il y a une quinzaine d'années, un industriel

de Portalegre, Manuel do Carmo Peixeiro, me montra, au Musée d'Art Ancien, un petit échantillon de tapisserie tissée selon une technique qu'il avait imaginée. Manuel Peixeiro, ingénieur textile de l'Ecole de Roubaix, caressait, depuis longtemps, le rêve de fabriquer des tapisseries au Portugal. Le procédé technique qu'il trouva, après de longues et laborieuses recherches, était d'une exécution plus facile que le procédé traditionnel de tissage de la tapisserie en Europe.

Dans la technique portugaise, la tapisserie est tissée dans le sens de la hauteur; l'enveloppement du fil de la chaîne est fait avec un passage unique; entre chaque passage de la trame de décoration il y a une trame de liaison qui substitue l'opération du peigne des tapisseries tissées par le procédé traditionnel.

M. Peixeiro me demanda si je voyais la possibilité de créer chez nous une industrie artistique pour ce genre de tapisserie. Cela me semblait d'une réalisation assez difficile, le Portugal n'ayant ni tradition de main-d'œuvre ni cartonniers spécialisés dans cet art décoratif.

Je pensais néanmoins que pour assurer le succès de cette entreprise il fallait confier à nos meilleurs artistes l'exécution de quelques cartons et de chercher à les intéresser à la technique d'un art qui avait été rénové en France par des artistes plastiques.

Quelques années passèrent. En 1947, les essais de M. Peixeiro ont été repris par son fils Manuel Celestino Peixeiro et par Guy Roseta Fino.

Des peintres modernes sont appelés à exécuter des cartons. L'un d'entre eux, Guilherme Camarinha, s'intéresse particulière-

ment à la technique de la tapisserie et fait un stage en France pour étudier dans les ateliers et musées. Entre-temps, l'Etat et le public ne s'intéressent pas assez à la généreuse tentative des Ateliers de Portalegre, faite au prix de réels sacrifices d'ordre économique.

En 1952 a lieu au Musée d'Art Ancien de Lisbonne l'Exposition de la tapisserie française du Moyen-Age à nos jours organisée par l'Etat français; exposition à tout point de vue magnifique qui permit au public de Lisbonne d'apprécier un ensemble de l'évolution de cet art et de sa renaissance moderne. L'Exposition fut visitée par des milliers de personnes et par des personnalités officielles.

Simultanément, la Manufacture de Portalegre, dirigée depuis 1951 exclusivement par Guy Roseta Fino, exposa dans un salon du « Secretariado da Informação » deux énormes tapisseries de Guilherme Camarinha destinées au Palais de la « Junta Autónoma do Funchal » (île de Madère). Cette exposition révéla au grand public l'existence de la tapisserie portugaise moderne, à l'instant où il se familiarisait avec les différentes expressions de cet art à travers les temps. Le public eut l'occasion de vérifier que les instances officielles de France acceptaient les formes les plus audacieuses de l'expression moderne et les incluaient dans une ambassade d'art français envoyée à travers le monde.

La Manufacture de Portalegre reçut alors d'importantes commandes de l'Etat qui lui permirent de commencer une période de développement et d'expansion.

En 1958, Jean Lurçat vint au Portugal faire des conférences sur la tapisserie

moderne et commencer sa collaboration avec les ateliers portugais. Les conférences de Lurçat, qui eurent lieu à Lisbonne à la « Fundação Ricardo Espírito Santo », éveillèrent dans le public un énorme intérêt et, à partir de cette date, les commandes particulières affluèrent régulièrement aux Ateliers de Portalegre.

La Manufacture, à part la collaboration de Lurçat, travaille sur cartons de peintres portugais et d'artistes français et suédois. Les marchés de l'Europe et de l'Amérique s'ouvrent aujourd'hui à sa production.

Elle a été représentée en de nombreuses expositions au Portugal et à l'étranger: Chicago 1950, São Paulo 1954, Bruxelles 1958, Copenhague 1962, Zurich 1962, Stuttgart 1962, et reçut de hautes distinctions telles que le grand prix et la médaille d'or à Bruxelles en 1958, et la médaille d'or de l'Etat de Bavière à Munich en 1959.

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

Conservateur du Musée d'Art Ancien de Lisbonne

SUÈDE

Le tissage des tapisseries suédoises n'a pas une histoire suivie. Il ne procède pas d'une tradition nationale mais était au début une plante de culture de l'étranger. Ce n'est qu'au xx^e siècle que le tissage a connu une évolution entièrement suédoise.

On n'a aucune trace de la fabrication dans l'intérieur du pays au moyen âge.

Ce n'est que pendant la dynastie des Vasa (xvi^e siècle) — nos premiers rois, à l'époque de la Renaissance — que la grande

AS TAPEÇAS

Por MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

Em 1880, Graça Barreto publicava, em comemoração do terceiro centenário da morte de Camões, um manuscrito inédito encontrado por ele na Torre do Tombo, assinado por António Carneiro, secretário do Rei D. Manuel, que no verso da guarda tem escrito: «Pera os pannos que el Rey noso Senhor quer hordenar».

Esse manuscrito constitui o projecto de uma armação de tapeçarias que devia representar o descobrimento do caminho marítimo para a Índia e as lutas e conquistas dos Portuguezes nessas paragens do Oriente, até 1510.

O documento não está datado; são os factos históricos a que alude que permitem determinar a época aproximada em que teria sido elaborado. Foi ditado pelo próprio Rei, pois que no início da descrição da primeira composição se lê: «Primeiramente em como ho almirante e seu irmão e nicolao oelho todos três se estando expedindo de mym e tomando seu Regimento no tempo do primeiro descobrimento, e ysto em hui encasamento».

O projecto tem a descrição de vinte e seis «encasamentos», o que leva a supor tratar-se de tapeçarias contendo cada uma a representação de várias cenas, enquadrações, ou «encasadas», por elementos arquitectónicos, conforme era uso na composição das tapeçarias flamengas até ao primeiro terço do século XVI.

As cenas descritas nos «encasamentos», encontram-se relatadas nos cronistas da época — Damião de Góis, João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda e em alguns passos de «Os Lusitadas» — e podem ser agrupados em «temas» dominados pelas grandes figuras da epopéia dos Portuguezes no Oriente ou por designações evocadoras desse período da nossa história, nos mares da Índia.

Segundo esse critério, teríamos as «Tapeçarias de Vasco da Gama», as «Tapeçarias do Vice-Rei D. Francisco de Almeida», as «Tapeçarias dos Capitães da Índia» (Lopo Soares, Tristão da Cunha, Afonso de Albuquerque), as «Tapeçarias das Feitorias e Fortalezas» (Sojala, Moçambique, Cananor, Cochim) e as «Tapeçarias dos Usos da Índia».

Relativo à execução desta armação, nenhum outro documento tem sido encontrado, nem nos arquivos portuguezes, nem no estrangeiro, na documentação das grandes oficinas da Flandres, Bruxelas e Tournaï, ou do Norte da França, onde estava centralizado o fabrico da tapeçaria.

Ignora-se qual tenha sido o prosseguimento desse projecto de panos de armar, de que D. Manuel se propunha fazer a encomenda, mas sabe-se que esta se efectuou, porque, em relatos e crónicas do século XVI, há referências às tapeçarias da Índia.

Barros diz-nos que em dias solenes a camara d'ei-Rei D. Manuel se armava com as tapeçarias que se mandou fazer em memória do descobrimento da Índia e do feito de Quilloas.

Em 1543, nas festas do casamento da Infanta D. Maria, filha de D. João III, com o Príncipe das Astúrias, a sala grande do Paço de Almeirim estava adornada com as tapeçarias da «Conquista da Índia».

Finalmente em 1571, quando da viagem do Cardeal Alexandrino a Portugal, Ventura diz que a capela do Paço Real das Alcáçovas, decorada com tapeçarias, ostentava, entre outras, uma de grande preço, que representava ao natural el-rei D. Manuel, rodeado do conselho dos grandes, quando resolveu mandar conquistar as Índias que hoje se chamam de Portugal.



«O Cor

O assunto desta tapeçaria pode ser identificado com a composição do primeiro «encasamento», actua referido. Segundo Barros, estando o Rei em Montemor-o-Novo, mandou

«Suplemento»
Publicado em *Diário de Notícias* - 19/Julho/1912
Expediente para «Bea e Cía» mod. da Conseg. J. da Com. de Luso Brondese

A AZULEJARIA PO

AS TAPEÇARIAS DA INDIA

Por MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

Em 1880, Graça Barreto publicava, em comemoração do terceiro centenário da morte de Camões, um manuscrito inédito encontrado por ele na Torre do Tombo, assinado por António Carneiro, secretário do Rei D. Manuel, que no verso da guarda tem escrito: «Pera os pannos que el Rey noso Senhor quer hordenar».

Esse manuscrito constitui o projecto de uma armação de tapeçarias que devia representar o descobrimento do caminho marítimo para a Índia e as lutas e conquistas dos Portugueses nessas paragens do Oriente, até 1510.

O documento não está datado; são os factos históricos a que alude que permitem determinar a época aproximada em que teria sido elaborado. Foi ditado pelo próprio Rei, pois que no início da descrição da primeira composição se lê: «Primeiramente em como ho almirante e seu irmão e nicolao coelho todos três se estando despedindo de mym e tomando seu Regimento no tempo do primeiro descobrimento, e isto am huñ encasamentos».

O projecto tem a descrição de vinte e seis encasamentos, o que leva a supor tratar-se de tapeçarias contendo cada uma a representação de várias cenas, enquadra das, ou «encasadas», por elementos arquitectónicos, conforme era uso na composição das tapeçarias flamengas, até ao primeiro terço do século XVI.

As cenas descritas nos encasamentos encontram-se relatadas nos cronistas da época — Damião de Góis, João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda e em alguns passos de «Os Lusíadas» — e podem ser agrupados em temas dominados pelas grandes figuras da epopeia dos Portugueses no Oriente ou por designações evocadoras desse período da nossa história, nos mares da Índia.

Segundo esse critério, teríamos as «Tapeçarias de Vasco da Gama», as «Tapeçarias do Vice-Rei D. Francisco de Almeida», as «Tapeçarias dos Capitães da Índia» (Lopo Soares, Tristão da Cunha, Afonso de Albuquerque), as «Tapeçarias das Feitorias e Fortalezas» (Sofala, Moçambique, Cananor, Cochim) e as «Tapeçarias dos Usos da Índia».

Relativo à execução desta armação, nenhum outro documento tem sido encontrado, nem nos arquivos portugueses, nem no estrangeiro, na documentação das grandes oficinas da Flandres, Bruxelas e Tournaï, ou do Norte da França, onde estava centralizado o fabrico da tapeçaria.

Ignora-se qual tenha sido o prosseguimento desse projecto de panos de armar, de que D. Manuel se propunha fazer a encomenda, mas sabe-se que esta se efectuou, porque, em relatos e crónicas do século XVI, há referências às tapeçarias da Índia.

Barros diz-nos que em dias solenes a camara d'el-Rei D. Manuel se armava com as tapeçarias que elle mandou fazer em memória do descobrimento da Índia e do feito de Quiloas.

Em 1543, nas festas do casamento da Infanta D. Maria, filha de D. João III, com o Príncipe das Astúrias, a sala grande do Paço de Almeirim estava adornada com as tapeçarias da «Conquista da Índia».

Finalmente em 1571, quando da viagem do Cardeal Alexandrino a Portugal, Venturino diz que a capela do Paço Real das Alcáçovas, decorada com tapeçarias, ostentava, entre outras, uma de grande preço, que representava ao natural el-rei D. Manuel, rodeado do conselho dos grandes, quando resolveu mandar conquistar as Índias. Segundo Barros, estando o Rei em Montemor-o-Novo, mandou



«O Cortejo» — tapeçaria «à maneira de Portugal e da Índia», de fabrico flamengo da primeira metade do séc. XVI

O assunto desta tapeçaria pode ser identificado com a composição do primeiro encasamento, acima referido. Segundo Barros, estando o Rei em Montemor-o-Novo, mandou

chamar Vasco da Gama e os outros capitães da frota destinada à viagem do descobrimento, e lhe fez uma fala solene na presença dos notáveis da corte. De joelhos diante do

Rei, Vasco da Gama recebe o regimento da viagem e uma bandeira da Ordem de Cristo.

Ignora-se o destino que estas tapeçarias tiveram depois do século XVI. Não aparecem

mencionadas nos ornamentos dos paços reais, em dias solenes de bodas e baptizados de príncipes, ou nos inventários da Coroa, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, conforme acontece com outras séries de panos de armar, cuja história é possível seguir através desses documentos.

Parece, porém, que pelo menos uma das tapeçarias se conservou até aos nossos dias, porque, segundo Graça Barreto, o Rei D. Luís dizia ter visto

o significado histórico e valor documental.

Como teria sido orientada a execução dessa obra monumental de batalhas navais e terrestres, de quadros da vida exótica passados em regiões mal conhecidas dos artistas ocidentais?

Que soma de elementos se tornou necessário recolher nas margens do Indico para fornecer aos debuzadores os motivos das composições tal qual se encontram mencionados no projecto — cidades, paisagens,

A AZULEJARIA PORTUGUESA

esta tapeçaria
feito com a
primeira
acima referido,
estando o Rei
-Novo, mandou

chamar Vasco da Gama e os
outros capitães da frota desti-
nada à viagem de Descobri-
mento, e lhe fez uma sala
solene na presença dos nobres
da corte. De joelhos diante do

Rei, Vasco da Gama recebe o
regimento da viagem e uma
bandeira da Ordem do Cristo.
Ignora-se o destino que estas
tapeçarias tiveram depois do
século XVI. Não aparecem

funcionadas nos ornamentos
dos paços reais, em dias solenes
de bodas e baptizados de
príncipes, ou nos inventários da
Coroa, no decorrer dos séculos
XVII e XVIII, conforme acon-
tece com outras séries de panos
de armar, cuja história é possí-
vel seguir através desses do-
cumentos.

Parece, porém, que pelo me-
nos uma das tapeçarias se
conservou até aos nossos dias,
porque, segundo Graça Barreto,
o Rei D. Luís devia ter visto
no Palácio de Malra um pano
da chegada de Vasco da Gama
a Calcutte.

Ao percorrer nas crónicas as
páginas que nos descrevem as
composições, apenas esboçadas
no projecto das tapeçarias, é
bem de lamentar a perda de
tão extraordinário testemunho
da epopéia dos Portugueses na
Índia desde a viagem do Des-
cobrimento das grandes vitórias
navais e a construção das for-
talezas, que asseguraram o
domínio de Portugal nesse
«nosso mar oceano», como lhe
chamou o cronista.

A vastidão do projecto mal
deixa supor que ele tenha sido
integralmente realizado. Mas se,
de facto, a encomenda do Rei
de Portugal se efectivou, deve
ter sido uma das mais extraor-
dinárias obras saídas das ofici-
nas de tapeçaria, tanto pela
sua monumentalidade como pe-

o significado histórico e valor
documental.

Como teria sido orientada a
execução dessa obra monumen-
tal de batalhas navais e terres-
tres, de queiros da vida exótica
passados em regiões mal conhe-
cidas dos artistas ocidentais?

Que soma de elementos se
tornou necessário recolher nas
margens do Índico para forne-
cer aos decoradores os motivos
das composições tal qual se
encontram mencionados no
artigo — cidades, paisagem,
fauna, usos e costumes, com
a nota insistente de serem
representados «ao natural» ou
«com o modo todo em que se
fez».

Seria essa uma das caracte-
rísticas dos panos da Índia, o
exotismo verídico a contrapor-
se ao exotismo de fantasia
criado pelos artistas do Occiden-
te.

Outra característica encon-
tramo-la na abundância de mo-
tivos essencialmente portu-
gueses: as bandeiras, bandeira de
Cristo, bandeira d'El-Rei e das
capitães, bandeira da «deusa»,
hasteadas nos barcos e nas
fortalezas, empuñadas no as-
salto e conquista das cidades
inimigas, os padrões com as
armas do Reino e a Cruz de
Cristo, que se abre também nas
velas dos navios.

Esta presença dos símbolos
de Portugal de Quinhentos per-
mitiria facilmente reconhecer
um pano de armação da Índia,
conforme aconteceu com as ta-
peçarias de Arzila, ostentando
as insígnias reais de Portugal
e a divisa do Africano.

Torna-se portanto inútil pro-
curar identificar a encomenda
de D. Manuel com as tapeça-
rias do género designado «à la
manière de Portugal et d'Indie»,
que constituem um reflexo do
exotismo dos Descobrimentos
na arte dos tapeceiros da Flan-
dres.

Destas últimas tapeçarias, te-
cidas em Tournai, nos primei-
ros decénios do século XVI,
existem vários exemplares, que
ultimamente têm sido recolhi-
dos, em grande parte, em colec-
ções particulares portuguesas.

Os temas representados nos
três panos — «O Desembarque»,
«O Cortejo» e «A Caçada» —
são de sugestão exótica mas
nenhuma relação contém com
as tapeçarias encomendadas
pelo Rei D. Manuel de Portu-
gal.

A finalizar esta breve nota,
é ainda de referir «A Conquista
das Índias», armação de três
tapeçarias, e executadas no
século XVIII, na Manufactura
francesa de Beauvais, represen-
tando «Vasco da Gama», «D.
João II e o seu Conselho» e
«Partida da Ilha de Porto San-
to».

Um exemplar completo des-
tas tapeçarias, tecidas segundo
cartões de Lavallée Poussin, foi
ultimamente adquirido por
uma colecção particular portu-
guesa.

PORTUGUESA

da interpre-
painei de azu-
do o «Nasci-
ma (cerca de
a a ter de
com precisão
lístico nas re-
vascimento da
«Nascimento

de S. João Baptista. Infeliz-
mente, o espaço casearia e um
assunto como este requer uma
volumosa monografia. Limitar-
nos-emos, por isso, a apontar
os aspectos concernentes a al-
gumas afiindades encontradas
entre a construção da cena e
duas pinturas francesas: «Nasci-
mento de S. João Baptista»,
escola de Fontainebleau, século
XVI (Louvre) e «Nascimento da
Virgem», de Simon Vouet, obra
de 1615-20 (Roma, S. Francisco
e Ripa).

O painel da igreja baixa
apresenta um emolduramento
conhecido, com sugestões de
arte rococó. Todavia, a cena
do «Nascimento da Virgem» pa-
rece mais próxima dos cânones
maneiristas, designadamente a
figura de osias, em primeiro
plano, no estilo da figura ser-
pentínata, típica da decadên-
cia renascentista. No entanto,
o que mais impressiona é a dis-
tribuição dos diversos elementos
que compõem a cena.

Tal como nas duas pinturas
atrás referidas, á esquerda um
fogão de sala, acentuadamente
barroco, como na tela de Simon
Vouet, em que está semioculto,
no centro, um pouco para a es-
querda, a bacia onde lavam a
recém-nascida. Neste pormenor,
a composição azulejar aproxi-
ma-se mais do quadro do Lou-
vre. A direita, nas três obras —
ainda que meio oculto na pin-
tura de Roma —, o berço pre-
parado para receber a Virgem
(ou S. João no caso, discutível,
do Louvre); ao fundo, também
á direita, nas três obras em es-
tudo, o leito, onde jaz Santa
Ana (ou Santa Isabel no qua-
dro da escola de Fontaine-
bleau); uma pequena mesa, jun-
to à cama, aproxima os azule-
jos da Igreja de Campinhos do
painel do Louvre. Conforme
acabamos de verificar, é impres-
sionante, e não se nos afigura
casual, esta afinidade.

Reflexo triplo de um mesmo
protótipo? A hipótese é fasci-
nante e talvez possamos um
dia comprová-la.

A terminar, uma ideia per-
manece: a necessidade de con-
tinuar a obra de Santos Simões,
nas suas múltiplas facetas de
reunião de material, estudo
iconográfico, análise estilística,
investigação de influências. Tra-
balho árduo, pagamento da di-

vida para com o grande histo-
riador da azulejaria.

Azulejo, arte portuguesa, mas
também brasileira. O seu es-
tudo é tarefa que nos cumpre
a nós, brasileiros e portu-
gueses, e nunca com tanta prop-
riedade se pôde afirmar a identi-
dade do idioma artístico.

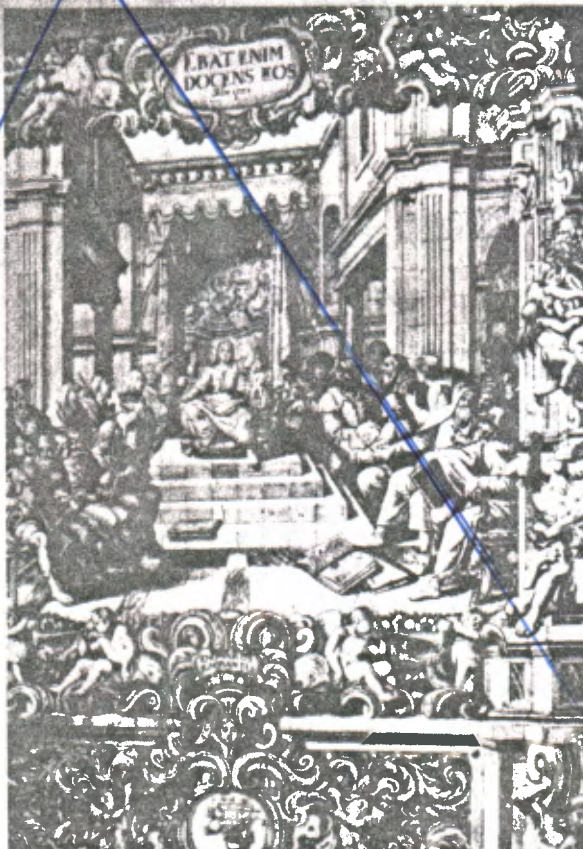
BIBLIOGRAFIA

PANEPPEKY, Erwin — Meaning
in the Visual Arts, Peregrine
Books, 1970.

SANTOS SIMÕES, J. M. dos —
«Azulejaria Portuguesa no Bra-
sil (1500-1822)», Lisboa, 1966.

SANTOS SIMÕES, J. M. dos —
«Azulejaria em Portugal nos Sé-
culos XV e XVI» — Introdução
Geral, Lisboa, 1960.

SMITH, Robert — «The Art of
Portugal (1800-1800)», Londres,
1968.



Na Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo está patente
este belo grupo, que António de Oliveira Bernardes (séc. XVIII)
intituiu «Jesus entre os Doutores»

Ripa

ptista,

Por JOAQUIM PAÇO D'ARCOS

LONDRES, pela manhã. Albeito de Lacerda telefonou-me, desolado e comovido; a informar-me de que acabara de ouvir no noticiário da B. B. C. que Roy Campbell morrera, na



Roy Campbell

(Retrato de Augustus John)

véspera, num desastre de automóvel em Portugal. A B. B. C. transmitia ao Mundo a notícia triste e brutal. Escutava-a um publico desatento, mas também aquele vastíssimo numero de pessoas que no mundo anglo-saxónico ainda amam a Poesia e que tinham em Roy Campbell um dos maiores poetas da língua inglesa deste século. Escutou-a, comovido, o poeta português, exilado voluntário em Londres. E foi ele quem nessa manhã chuvosa me transmitiu, tal como a cívica na sua singela e nua erudidade.

A surpresa e a dor logo se misturaram em mim a saudade nascente. Não mais o veria, o grande e gentil poeta, o vulto forte de olhos muito candidos, o amigo querido dos últimos anos, o nobre, o genial, o quixotesco, o absurdo, o grande Roy Campbell!

Vivera em Portugal os derradeiros anos da sua vida tão intensa, tão pleórica e tão brutalmente interrompida. Amava o nosso país com o carinho enternecedor que luzia nos seus olhos muito candidos. Amava-o na paisagem, na terra, nos caminhos, na claridade do céu, nas gentes humildes e em três ou quatro amigos que a ele se haviam afeiçoado e que lhe pagavam em gratidão aquela transbordante ternura. Não mais

Como Camões, ele foi soldado e poeta. A ambos a guerra tocou, mutilando-os. E ambos enfrentaram o terrível Adamastor na vida e na poesia.

Agora tudo terminara. O «Times», sem perder a serena gravidade, tocava de poesia o belo artigo que consagrou à sua vida, à sua obra e à sua memória: «O falcão chegou ao fim do seu voo, mas continuará a viver nas páginas dos seus livros e nas antologias».

Foi através dos espaços que um cometa rasgava na noite da Biscaia, dos espaços que o falcão voara, que eu vim até junto da sua campa no pequeno e pobre e desolado cemitério de São Pedro de Sintra. Fui o unico escritor português que viu a terra de Portugal cobrir o fosco caixão que guardava o seu corpo grande e bamboicante. O vento e a chuva fustigavam-nos, comparsas da cena arrepiante. As sombras de Byron, de Shelley, de Keats, dos poetas mortos no voluntário exílio, rondavam aquele Monte dos Vendavais. Mas o falcão já reerguera o voo para a Imortalidade.

N.º 21

OS PORTUGUESES na Pérsia e na Índia

Por MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

NA exposição de obras de arte de influência portuguesa provenientes do Oriente e da Flandres que pertencem ao Museu do Caramulo e agora se expõem na Galeria do S. N. I., a representação das artes do tecido é muito importante, vindo enriquecer o Património com peças valiosas e algumas unicas nas colecções nacionais.

O pequeno fragmento do tapete persa do tipo chamado «português», dos principios do século XVII, parece-nos ser uma das espécies mais importantes da exposição. No pequeno fragmento de tapete são características as cenas marítimas com os barcos e tripulação representados á maneira do Occidente. No fragmento que pertence ao Museu do Caramulo vêem-se os dois

Na opinião de alguns orientalistas, como Kühnel e Bode, estes tapetes seriam chamados «portugueses» por se destinarem a Portugal e a Goa, mas, a origem dessa designação, pode talvez explicar-se pelos próprios motivos da composição. O estudo dos exemplares deste tipo de tapete persa que, em numero restrito, se encontram nas colecções da Europa e da America foi feito por A. U. Pope na obra — «Survey of Persian Arts».

Se a influência do gosto e dos costumes dos portugueses e sensível em algumas formas de arte dos povos do Oriente, nos séculos XVI e XVII, na arte do Occidente, particularmente na Tapeçaria, essa influência deu origem a um genero de composição que teve grande voga nas oficinas flamengas da 1.ª metade do século XVI e se prolongou, em reminiscências tardias, nas manufacturas francesas dos séculos XVII e XVIII.

São os panos de armar representando as criaturas e os animais exóticos das regiões que os Descobrimientos dos Portugueses tornaram mais conhecidas na Europa. Os panos da Conquista da India mandados tecer por D. Manuel na Flandres, devem ter servido de modelo para a interpretação mais ou menos fantasiosa do exotismo oriental, feita pelos debuxadores flamengos nas tapeçarias «à maneira de Portugal e da India».

Na exposição occupam lugar de destaque quatro tapeçarias desse genero feitas na Flandres, na 1.ª metade de Quinhentos, e recentemente adquiridas em Inglaterra

Os documentos acerca do fabrico (primeiros decénios do século XVI), nas oficinas de Tournai, de Jean Grenier e Arnold Porssonier, e em Bruxelas na officina de P. van Aelst, de tapeçarias «à la manière de Portugal et de l'Indie» ou «Voyage de

(Continua na 11.ª pag.)



CORTEJO — Tapeçaria da armação da Índia. Tournai. 1.ª metade do séc. XVI. Colecção Burrell. Museu de Glasgow

barcos, com seu tripulante musico e o capitão de gorra emplumada, a cena completa inclui a figura de um homem, meio submerso nas aguas, e, não muito afastado, corpulento animal marinho.

DOCUMENTOS PARA A HISTÓRIA DE UM REINADO

*"Galeria Popular" - 2/5/1957
página "Quanto a pais e tarde"*

RTAS MANUEL

OS PORTUGUESES NA PÉRSIA E NA ÍNDIA

(Continuação da 1.ª pag.)

de, já pronto às 3 horas. nigo zi lido por Feru-se — foi uma

por D. Manuel missivas, é de ios universita- depois de os ria, terem vin- Paço das Ne- monarca. lémicos que se a «acalmção» construção do J. Manuel II o que se pas- do pelo negri- metia e execu-

Obras Publicas ue o desidera- Coimbra é o idaguel o que uinte. O João o inscreveu no para começar aram nos ali- por qualquer am as obras. ar o que há fazer o que for essando-me eu saber o que anhá já poder nos estudantes

mande a res- a da tarde de

u) seu muito

Estamos no fintra, no Paço

salmitoso, pa- a política se- de um ano e produz mal- lações rurais, o ejo nobilíssimo Pátria, suprin- que tinha para t, dá-se ao es- nacionais, e reflectem, da o modo infan- ue passamos a tem do ma- uma alma, cujo lo dos que so-

Confidencial

Obras Publicas informasse mi- e há com res- le; do que há fome este ano- gnar é este um me preocupa, querido Povo. finistro quanto teressam e cer- ue tivemos este e Ministros no as para tratar- rimos os remé- ntra este mal- tamente agora re isto tudo; rise que existe emédicos a eni- a abrir traba- são os sítios ; creio que um mais atacado

da ao ministro das Obras Publicas, o Rei pediu que este lhe mandasse a legislação sobre minas. Insatisfeito com os informes que lhe haviam fornecido sobre um decreto de concessão, desejava ajuizar do caso, com plena consciência.

Malheiro Dias, na velha e nunca esquecida «Ilustração Portuguesa», proclamou: — ao Rei D. Manuel a realza surge como um sacerdotício, exerce-a com o culto observante das almas voluntárias e sérias.

Pretendendo fortalecer a dinastia, certo dia D. Manuel II procura negociar seu casamento com uma princesa inglesa; a revolução em marcha sabe do caso, salta a Londres e destrói-lhe o intento.

O pobre monarca trabalha, luta, mas seus intentos não passam de murmurios, ante a agitação republicana que caminha, crescendo e clamando, a completar a empresa de que o primeiro acto fora o regicídio: o aniquilamento da monarquia, considerada perante uma Europa monárquica, como garantia de ordem nacional — F. A. de Oliveira Martins.

(a) — A do Sr. Calvet de Magalhães, neto do então ministro das Obras Publicas, para ele vão os meus agradecimentos.

INSTITUTO DÉLFICO

(Continuação das págs. centrais) objectivo, passa pela arte da palavra. O espirito délfico clarifica-se ainda mais pelo facto de cada um dos grupos internacionais participantes se apresentar com a arte da sua lingua materna, quer dizer com a sua mais autentica forma de expressão. Cada um dos grupos de estudantes é totalmente livre e independente no seu trabalho, mas deve manter-se com os restantes em permanente troca de ideias e de opiniões.

«As Delfiadas, que se realizam cada segundo ano, são pontos culminantes deste trabalho. Elas represen-

MAX OPHULS PREPARAVA UM FILME SOBRE MODIGLIANI

O grande realizador francês Max Ophuls, que morreu, agora, prematuramente, com 54 anos, de uma doença cardíaca, preparava um filme sobre Modigliani, que devia ser interpretado por Gérard Philipe.

Max Ophuls, muito considerado pela sua cultura e pela sua técnica do espectáculo, dirigia a sua equipa cinematográfica — sempre a mesma — com o mais severo rigor e, ao mesmo tempo, com uma grande delicadeza.

Os seus últimos filmes foram «La Route» (que nunca se exhibiu em Portugal), «O Prazer», «Madame de...» e o discutido «Lola Montes».

FILATELIA

Caluces» ou «gens et bestes sauvages à la manière de Calcut», são desde longa data conhecidos e foram reunidos por H. Göbel na sua monumental historia da Tapeçaria — «Wandteppiche», publicada em 1923.

Sabe-se também e foi Luis "eu o primetro a dizê-lo, que as tapeçarias hoje agrupadas sob essa designação não podem ser identificadas com os panos da Conquista da India, mandados tecer por D. Manuel.

Especialistas estrangeiros — Farcy, Göbel, Böttinger, Marillier, Ackerman, etc. — têm-se ocupado dos exemplares que se guardam em coleções da Europa e da America mas, julgo que está por fazer, a seriação das espécies existentes, o estudo da origem dos elementos exóticos que os cartoonistas mengos representam nessas composições e a sua relação com os assuntos que deviam figurar, segundo as instruções de D. Manuel, nos panos da Conquista da India.

A série mais importante que se conhece é a que existe, há seculos, na colecção dos Marqueses de Dreux-Brézé.

Tive a oportunidade de, há dois anos, examinar essas tapeçarias em Paris.

Como se sabe, compõem-se de três panos de vastas dimensões (cerca de

4x8 m) representando o Cortejo, o Desembarque e a Caçada aos Leões.

Essas tapeçarias têm sido relacionadas com a compra que Filipe o Belo fez a J. Greuter, julgando-se que a oferta se destinava a um senhor de Breze que teria prestado serviços nas negociações do casamento do futuro Carlos V com Clau-de de França, filha de Luis XII.

Os trabalhos de restauro feitos nos panos do Desembarque e da Caçada e o estado de deterioração em que se encontra o pano do Cortejo desvalorizam esta serie que, não obstante, conserva ainda elementos suficientes para se apreciar a excelência do fabrico, no vigor da modelação das figuras monumentais, e do colorido, feito de contrastes intensos dos tons de vermelho e de azul característicos da boa época de Tournai.

Se a serie da colecção Dreux-Brézé é a mais completa e at reside hoje, particularmente, a sua importancia, mais de carácter documental do que artistica, o exemplar que se me affigura ter conservado melhor as virtudes desta vasta composição que devia ser verdadeiramente magnifica nas produções das grandes oficinas da época, é a tapeçaria que pertence ao Museu Real de Estocolmo — que foi pormenorizadamente estudada por John Böttinger, num artigo que se encontra traduzido e publicado em português («Revista de Guimarães»). O pano representa o Cortejo, sendo a composição semelhante à da colecção Dreux-Brézé.

O tema do Cortejo, mas com variantes das tapeçarias já mencionadas, e representado no exemplar do Museu de Artes Decorativas de Barcelona, aí conhecido pelo titulo de Emigracion Asiática. Esse exemplar deve pertencer a uma das series mais antigas porque nele aparece a cercadura com a sanefa de tintinábulo e romãs que se vê nas espécies Dreux-Brézé e de Estocolmo.

Nas reservas do Museu Victoria and Albert, de Londres, guardam-se outro exemplar do mesmo assunto — The Giraffe, Caravan. Embora o estado de deterioração em que se encontra mal permita fazer uma ideia da composição, conservou-se um pormenor da cercadura inferior que não aparece nas outras tapeçarias e que pela expressão gótica dos ornatos, formando um friso de flores, leva a supor que se trata de um exemplar vindo das series mais antigas.

Na colecção de Sir William Burrell, hoje incorporada no Museu de Glasgow, existe uma tapeçaria do Cortejo esta mais variada, que foi relacionada por H. C. Marillier com as series tecidas na oficina de Arnold Poissonier. O pano mostra-nos uma nova variante do tema que se vê repetido numas das tapeçarias do Museu de Caramulo.

Na Inglaterra encontra-se ainda um fragmento nas colleções do Du-que de Rutland.

Na Fundação do Ricardo Espírito Santo existe um grande fragmento de uma tapeçaria do Cortejo, proveniente da colecção Jydj, da America, que Göbel atribui, com reservas, a fabrico de Audenarde.

Vejamos agora os outros temas da armação.

Da colecção de Mrs. Harold Pratt fez parte uma tapeçaria ou fragmento do Desembarque, com a cercadura de tintinábulo.

Em 1931, vendeu-se em Paris um pano do Desembarque, possivelmente de Bruxelas, porque a cercadura mostra a decoração da vamo sol-

... por qualquer
ram as obras.
gar o que há
fazer o que for
ressando-me cu
if saber o que
manhã já poder
aos estudantes

... inhaes, neto do então ministro das
Obras Publicas, para ele vão os meus
agradecimentos.

Paris.
Como se sabe, compõem-se de três
panos de vastas dimensões (cerca de

por John Böttinger, num artigo que
se encontra traduzido e publicado
em português («Revista de Guimaraes»). O pano representava o Cordeiro,
sendo a composição semelhante à da
coleção Dreux-Brézé.

INSTITUTO DÉLFICO

(Continuação das págs. centrais)
objectivo, passa pela arte da palavra. O espirito délfico clarifica-se ainda mais pelo facto de cada um dos grupos internacionais participantes se apresentar com a arte da sua lingua materna, quer dizer com a sua mais autentica forma de expressão. Cada um dos grupos de estudantes é totalmente livre e independente no seu trabalho, mas deve manter-se com os restantes em permanente troca de ideias e de opiniões.

tam perante o publico mais largo manifestações da ideia délfica, verdadeiras Olimpíadas do espirito

«(...) O Instituto Délfico foi fundado em Mogúncia em 1950 pelo professor dr. Wilhelm Leyhausen em conjunção com grupos de estudantes de várias Universidades europeias (entre elles o T. E. U. C.). Com isto se coroava o trabalho preliminar de muitos anos levado a cabo pelo Professor Leyhausen e os seus estudantes. Ao grupo dos especiais protectores da fundação pertencia o antigo Alto-Comissário e Embaixador da França André François-Poncet, que já nos tempos da sua actividade como Embaixador em Berlim se havia interessado pelo trabalho do Professor Leyhausen e pelos seus esforços no sentido do ressurgimento da poesia monumental. Foi ele também que sugeriu a transferencia para Mogúncia, aceite de bom grado, pois nessa altura era

O tema do Cortejo, mas com variantes das tapeçarias já mencionadas, e representado no exemplar do Museu de Artes Decorativas de Barcelona, ai conhecido pelo titulo de Emigracion Asiática. Esse exemplar deve pertencer a uma das séries mais antigas porque nele aparece a cercadura com a sanefa de tintinábulo e romãs que se vê nas espécies Dreux-Brézé e de Estocolmo.

Nas reservas do Museu Victoria and Albert, de Londres, guarda-se outro exemplar do mesmo assunto — The Giraffe, Caravan. Embora o estado de deterioração em que se encontra mal permita fazer uma ideia da composição, conservou-se um pormenor da cercadura inferior que não aparece nas outras tapeçarias e que pela expressão gótica dos ornatos, formando um friso de flores, leva a supor que se trata de um exemplar vindo das séries mais antigas.

Na colecção de Sir William Burrell, hoje incorporada no Museu de Glasgow, existe uma bela tapeçaria do Cortejo esta mais tardia, que foi relacionada por H. C. Marillier com as séries tecidas na oficina de Arnold Poissonier. O pano mostra-nos uma nova variante do tema que se vê repetido numa das tapeçarias do Museu de Caramulo.

Na Inglaterra encontra-se ainda um fragmento nas colecções do Duque de Rutland.

Na Fundação do Ricardo Espírito Santo existe um grande fragmento de uma tapeçaria do Cortejo, proveniente da colecção Jydg, da América, que Göbel atribui, com reservas, a fabrico de Audenarde.

Vejamos agora os outros temas da armação.

Da colecção de Mrs. Harold Pratt fez parte uma tapeçaria ou fragmento do Desembarque, com a cercadura de tintinábulo.

Em 1931, vendeu-se em Paris um pano do Desembarque, possivelmente de Bruxelas, porque a cercadura mostra a decoração de ramos soltos, característica das oficinas bruxelenses dos principios do séc. XVI.

No Museu Victoria and Albert existem os dois extremos dum exemplar do mesmo assunto, com cercadura idêntica à do pano anterior. Esses fragmentos estão actualmente expostos na galeria de Tapeçaria Gótica, com o titulo Landing at Calcutta.

Göbel reproduz um fragmento do Desembarque que estava à venda em Berlim, em 1923.

Da Colecção Morgan fez parte uma tapeçaria da Caçada, que parece ser da mesma época da serie Dreux-Brézé.

A série do Museu do Caramulo é constituída por três grandes tapeçarias que representam diferentes aspectos do desenrolar do tema do Cortejo, e por um pequeno fragmento do pano do Desembarque, em que se vê o pormenor curioso da figuração da Imaculada numa bandeira dos navios.

Trata-se de um exemplar importante para o estudo da iconografia da armação da India, por ser o unico em que o tema do Cortejo ocupa mais de um pano da mesma série. Quanto ao fabrico, parece-me já tardio e próximo, pelo menos no colorido, do exemplar da Fundação Ricardo Espírito Santo.

Num trabalho em preparação, arunciado há meses pela «Editorial Artis», terei oportunidade de me ocupar destas tapeçarias agora, felizmente, incorporadas no Património Nacional.

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

mande a reser-
ra da tarde de

u-se muito

Estamos no
Sintra, no Paço

calamitoso, pa-
a politica se-
a de um ano
le produza mal-
lações rurais, o
sejo nobilissimo
Pátria, supriu-
que tinha para
a, dá-se ao es-
nacionais, e
reflectem, da
to modo infan-
no panos a
alem do mais
me alma, cujo
lo dos que so-

Confidencial

Obras Publicas
informasse mi-
e há com reser-
a; do que há
fome este ano,
gnar é este um
me preocupa,
querido Povo.
Ministro quanto
ressam e cer-
e vivemos este
e Ministros no
para tratar-
rinos os remé-
ntra este mal-
tamente agora
re isto tudo;
rise que existe
médicos a em-
a abrir traba-
ção os sitios
creio que um
mais atacado

zmente: ainda
ue osse grande
e o meu mi-
a esta minha
de isto tudo,
nciar comigo,
o para lhe pe-
forme do que
peito á desva-
im que é esse
na minha hu-
muito impor-
ção do nosso
ma das mais
las mudanças
anto mal têm
se devem em-
os para se fa-
noso país; eu
meu possivel,
do meu mi-

ara se obter
uma guerra
se largam os
io das lavas
ome as folhas
se o rebanho
plantação per-
he fogg, etc.
constante. O
era educat
que tudo isto

mas o meu
stões é muito
suas informa-
m seu muito

1908.
I continuou a
escritores da
ontrar analo-
Um dia, ain-

MAX OPHULS PREPARAVA UM FILME SOBRE MODIGLIANI

O grande realizador francês Max Ophuls, que morreu, agora, prematuramente, com 54 anos de uma doença cardíaca, preparava um filme sobre Modigliani, que devia ser interpretado por Gérard Philipe.

Max Ophuls, muito considerado pela sua cultura e pela sua técnica do espectáculo, dirigia a sua equipa cinematográfica — sempre a mesma — com o mais severo rigor e, ao mesmo tempo, com uma grande delicadeza.

Os seus ultimos filmes foram «La Ronde» (que nunca se exhibiu em Portugal), «O Prazer», «Madame de...» e o discutido «Lola Montes».

FILATELIA

(Continuação da 3.ª pág.)
cões, sendo vendida em leilões realizados no celebre Palácio Drouot, de 1922 a 1925, destinando-se o seu produto de 37.000.000 de francos a cobrir reparações de guerra.

Foi assim que em 6 de Abril de 1932 foi á praça o famoso 1 cent. da Guiana Inglesa. Para a sua aquisição estabeleceu-se uma disputa entre o filatelista inglês Hugo Griebert, representante do coleccionador Artur Hind, de Utica e o comerciante alsaciano, Mauri Burros, de Mulhouse. O selo foi posto em praça por 50.000 francos, acabando por ser arrematado por Griebert pela soma de 352.750 francos.

Hind faleceu em 1933, ficando a viuva com o celebre selo. Em Agosto de 1940 foi vendido por intermédio de Finbar Kenny, então gerente do Departamento Filatélico da Casa Macl's, a um coleccionador que tem mantido o seu anonimato e que pagou pelo famoso selo 45.000 dólares. Entretanto e apesar de não ser conhecido o seu feliz possuidor, tem sido exposto em algumas exposições. Na exposição do Centenário do Selo Postal, em Nova Iorque, esteve exposto, tendo sido seguro em 500.000 dólares.

Também na Capex, realizada no Canadá, podia ser contemplado.

Resta ainda acrescentar que, para quem estiver interessado em adquirir o mais raro selo do Mundo, o seu actual proprietário recebeu já propostas de 60.000 dólares, que prontamente recusou.

É a história do famoso «Príncipe Postal» da filatelia mundial.

JORGE PEREIRA

ver relações internacionais. Dado que em 1949 as autoridades alemãs não gozavam ainda de plena liberdade de movimentos, a instalação do Instituto em Mogúncia mal teria sido possível sem o auxilio desinteressado do Embaixador e de outras autoridades francesas, Principalmente o chefe da Direcção Cultural Francesa na Alemanha, Raymond Schmittlein, interessou-se pela nova instituição que rapidamente deu um contributo notável para o restabelecimento, tão importante para a Alemanha, das relações internacionais interrompidas demasado tempo. As autoridades alemãs, competentes reconheceram a importancia desta tarefa e as suas consequencias positivas exactamente para a juventude. Como resultado deste reconhecimento encarregou-se o Governo Federal Alemão, juntamente com o Ministério da Educação da Renania-Palatinado, de proteger o Instituto, conservando assim na Alemanha a sua sede. Ambos os Governos (o Federal e o local) bem merecem pela protecção do trabalho juvenil internacional no seu país, uma vez que ele não permite grande aparato de organização, podendo portanto ter a ser descuidado com toda a facilidade, embora aqui se trate exactamente da elite da juventude que ainda — está destinada a formar a face do mundo de amanhã.

Presidente, actualmente, do Instituto Délfico o prof. Gustave Cohen, de Paris, e Anne Marie Leyhausen, de Mogúncia. Da Comissão de Honra da instituição fazem parte os professores drs. Paulo Quintela, Albin Eduard Beau, João Correia Dias e Augusto Matos, da Universidade de Coimbra.

SOLUÇÕES

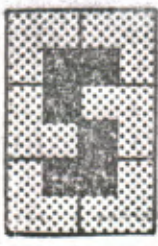
TESTE LITERARIO — 1.º, Filho de Almeida — «Os Gatos»; 2.º, Gomes Leal; 3.º, Filho de Almeida.

PALAVRAS DIFICEIS — Precipuo: Principal, essencial; Ecuménico: Geral, universal; Elação: Alti-vez, elevação.

XADREZ — 1. D x P+, T x D; 2. C6C ++.

Resolva se é capaz

Eis como devem dispor-se as figuras



Um dia, ain-

A PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO DE TAPEÇARIA FRANCESA
NO MUSEU DAS JANELAS VERDES

Conceitos Actuais de Tapeçaria

POR
MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

A «Exposição de Tapeçaria Francesa da Idade Média aos nossos dias» é, no momento em que escrevemos, o grande acontecimento artístico e cultural de Lisboa. Aos artistas e amadores das belas-artes apresenta-se uma oportunidade excepcional de ver e apreciar um admirável conjunto de oitenta e três tapeçarias, tecidas em épocas diversas que se situam entre o século XIV e a actualidade, desde Le Brun a Jean Lurçat, das tapeçarias do Apocalipse e da Vida de S. Pedro, às Mil Flores, O Bailado, ou Os Trabalhos Próprios dos Meses.

Acontecimento excepcional este, e acontecimento que pode vir a ser decisivo para o futuro da tapeçaria entre nós, agora que se procura desenvolver a sua produção e alguns artistas portugueses se mostram interessados em fazer «cartões». As experiências realizadas podem sofrer um impulso decisivo com esta magnífica exposição, que constituirá uma afirmação ineludível não só da continuidade da arte da tapeçaria em França, como, e sobretudo, da nobreza da tapeçaria como arte.

Por cativante amabilidade para com os nossos leitores, Maria José de Mendonça, da Comissão Organizadora da Exposição e Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, publica neste número de LER um artigo sobre os conceitos actuais de tapeçaria, que é uma bela lição introdutória no mundo recriado por Lurçat.

A exposição está aberta até ao dia 19 de Junho.

Um dos aspectos mais sensacionais da magnífica exposição de tapeçaria francesa inaugurada no Museu de Lisboa é a presença dos artistas que iniciaram e realizaram o glorioso renascimento da tapeçaria moderna — Lurçat, o precursor, e os seus companheiros Picart Le Doux, Saint-Saëns, Grommaire, Coutaud, Dom Robert, etc.

Esse movimento de arte francesa tem sido comentado entre nós com o entusiasmo e a compreensão que bem merece e o catálogo da exposição, elaborado pelo Sr. Georges Fontaine, contém excelentes elementos para elucidação do público, o que não impede que sejam oportunas algumas palavras acerca dos conceitos que determinaram e informam a obra dos pintores de cartões da Escola de Paris.

A tapeçaria, como expressão de arte, não sobrevive em França ao século XVIII. Aos factores de ordem artística e económica — é o período da Revolução — veio juntar-se outro que foi decisivo: a influência das inovações na técnica oficial introduzidas por Oudry nas manufacturas dos Gobelins e de Beauvais, impondo aos tapeceiros a imitação dos efeitos obtidos pelo pincel na pintura a óleo.

Quando desapareceu a geração dos Boucher, dos Natoire, dos Coypel e de tantos outros artistas excelentes que trabalharam nas manufacturas reais e pintores de categoria secundária começaram a fornecer cartões para as oficinas, de alto e baixo liço, a tapeçaria deixou de ser uma arte.

A decadência prolonga-se durante o século XIX e primeiros decénios deste século, não obstante ser essa uma época de prodigioso virtuosismo de técnica servida pelas descobertas de Chevreul e pelos progressos da indústria dos corantes, que pôe à disposição dos tapeceiros uma «paleta de lá» que atinge o número de 1:400 tons.

Perdera-se no entanto a tradição que durante séculos trouxera a colaborar com a ciência oficial o gosto e o saber de bons pintores. Há tentativas de renovação com a encomenda de novos cartões, mas o espírito de rotina que informa a arte oficial mantém as manufacturas de tapeçaria afastadas das correntes vivas e representativas da pintura moderna.

O gosto do particular que ia fornecer-se na velha cidade e centro manufactureiro de Aubusson não procurava reagir, antes, pelo contrário, mostrava preferência pelas reproduções de obras do século XVIII, modificadas e desvirtuadas ao sabor do gosto ou das conveniências do cliente. Os falsos Boucher, Watteau e Lancret contribuíram, diz-nos François Tabard, para falsear o gosto do

(Continua na pág. 9)

LER
Fornecedores de Letras Salas
e Cien 04
RIECO

027. 3/ Junho / 1952
de língua a cultura
de ter audiência no

guns contemporâneos, sem nenhum esforço de favor, ao menos o mérito da diversidade, de não serem apenas o eco daqueles mortos. Erico Verissimo achou uma nota épica no seu penúltimo livro. Graciliano Ramos é um garimpeiro de almas. José Lins do Rego narra como um feliz conversador de serões provincianos. E Jorge Amado infunde um belo lirismo às cenas mais abjectas dos seus casarões da cidade do Salvador. Quanto a Octávio de Faria, torrencial de aspectos, e Cornélio Pena, ledor das vidas silenciosas de Minas Gerais, mereceriam mais atenção dos que do lado de cá amam as boas páginas.

— E que pensa da poesia brasileira contemporânea? Considera Adalgisa Nery uma grande poetisa? E Cecília Meireles?

A resposta de Agripino vem marcada do seu temido sarcasmo:

— Ainda e sempre prefiro o Manuel Bandeira, talvez porque na parte clássica contrabalance os excessos de um modernismo intencional, algo provocador. Adalgisa impressiona muito, nas recepções mundanas, com os seus chapéus de complicada arquitectura e Cecília Meireles começou repetindo um lamuriante Pereira da Silva, da Paraíba do Norte, para agora imitar o imenso Fernando Pessoa, como se isto fosse tarefa acessível a uma senhora frágil. E ela, aproveitando o conceito de Barbey d'Aurevilly, do número dos artistas que carecem sempre da fecundação intelectual de um mestre. Suonho-a muito superior como cultora de estudos de folclore, e ainda há meses a vi brilhar num congresso do género, na capital do Brasil.

Esta alusão aos estudos de folclore trouxe à baila os estudos de etnografia e de antro-

(Continua na pág. 5)

O NÚMERO

REDOL.
Lmeida, Laura Chaves, Matilde Rosa

entos.
o Lopes Graça, Augusto da Costa,



comprador e afastar definitivamente o amor de belas-artistas esclarecido.

Entretanto, o renascimento da tapeçaria preocupava alguns artistas, como Maillol, Sérusier, Bonnard e, mais tarde, Flandrin e Dufresne.

Maillol, o célebre estatuário, organiza uma pequena oficina onde se entrega a trabalhos de ensaios e experiências, empregando lãs tintas com corantes naturais que ele próprio recolhe, nos campos, e prepara.

Mais tarde, M^{me} Cottoli faz executar em Aubusson cópias de pinturas de artistas da vanguarda — Picasso, Matisse, Leger, Braque, Dufy, Rouault, etc. A inovação de M^{me} Cottoli representa uma reacção salutar contra determinados aspectos da orientação das manufacturas nacionais, mas de facto não trouxe solução imediata para o problema, porque nessas obras continuam a ser empregados os processos de cópia da pintura, impostos por Oudry, e que tinham sido a causa essencial da decadência dessa arte.

É o processo de técnica que se torna necessário reformar, e com ele o próprio espírito da tapeçaria.

Essa obra vai ser iniciada por um pintor — Jean Lurçat.

Lurçat, no livro *La Tapisserie Française*, conta-nos como desde o início da sua carreira foi «muito particularmente atormentado» pelo desejo de encontrar um meio de decoração mais próprio da arquitectura do que o quadro de cavalete. Já em 1915 ele se exercitava, simultaneamente com outros trabalhos a óleo e a tempera, na prática da tapeçaria.

O artista era pobre e não dispunha de meios para a compra de lãs e do tear. Aproveitando as sobras de lãs dos bordados feitos por sua mãe, executa a cópia de uma pintura em bordado sobre talagarça. O trabalho prolonga-se por alguns meses e nele colabora toda a família. Terminada a obra, verifica-se que não apresenta sombras de semelhança com uma tapeçaria. Lurçat não desanima e recomeça outro trabalho, mas, sendo agora obrigado a comprar material, reduz, por medida de economia, a escala cromática da composição, empregando apenas 20 a 30 tons de meia dúzia de cores diferentes e emprega um ponto mais grosso no bordado. Nestas condições consegue realizar uma obra que revela certa expressão de tapeçaria.

Estava encontrado o princípio que Lurçat considera ser a base de trabalho de um pintor de cartões — o número limitado de cores, ou, na expressão do ofício, os «tons contados».

Segundo esse método, o pintor deverá determinar o número de tons numa escala de 20 a 40, antes de pensar na composição. Só depois de fixado o colorido se inicia o de-

CONCEITO DE TAP

(Continuação)

senho do cartão. Lurçat considera este processo dos «tons contados» o fio de Ariana para guiar o artista na composição de tapeçaria mural.

É curioso notar que a tapeçaria gótica apresenta no colorido número restrito de tons. Lurçat desconhecia, na época dos seus primeiros ensaios, essas obras da Idade Média francesa. Ele próprio o diz, confessando a sua ignorância, mas consola-o o pensamento de que se nessa época tivesse visto o *Apocalipse* de Angers ou as *Cenas da Vida Senhorial* a beleza das obras poderia ter sido esmagadora para os trabalhos que ele se propunha iniciar.

É só em 1937 que o artista vê pela primeira vez o *Apocalipse*. O seu entusiasmo não tem limites e não sabe o que deve admirar mais: se a extraordinária expressão de lirismo, se a economia de meios com que foi realizada tão admirável obra de arte.

Ele encontra no *Apocalipse* de Angers a justificação plena dos princípios que considerava já essenciais para se conseguir o renascimento da tapeçaria — o emprego de processos simples, ponto espesso, número reduzido de tons. Isto quanto à técnica; quanto ao estilo, a monumentalidade da obra persuade-o de que, na colaboração com a arquitectura e o arquitecto, o pintor moderno encontrará a solução para os seus embaraços e problemas.

O movimento de renovação criado e orientado por Lurçat agrupa em seu redor outros artistas. Colabora com M^{me} Cottoli; François Tabard acolhe o artista nas suas oficinas de Aubusson; realizam-se exposições; a opinião do público agita-se; recebe encomendas das manufacturas nacionais. Entretanto a tapeçaria gótica é estudada nos processos de tecelagem e no estilo de carácter monumental. Determina-se um método de trabalho que François Tabard define nos seguintes termos: «retorno nítido e decidido à técnica da Idade Média», o que requer da parte do pintor de cartões o estudo sério dos processos de tecelagem, assim como a limitação voluntária dos meios habituais de se exprimir em pintura; cartões de um grafismo claro, sem equívocos; paleta limitada a cerca de 30 tons, judiciosamente escolhidos; processos de te-

OS ROMANCES DE TOMÁS DE FIGUEIREDO

(Continuação da 3.ª pág.)

inferior aos dois citados do ponto de vista técnico e estilístico, embora esteja mais ligado ao tradicional romance de observação: observação de costumes a par de observação psicológica. Porém este livro imperfeito, irregular, por vezes laborioso, com ser um romance que pretende descrever um sector da realidade à maneira realista e balzaquiana, vem a concluir-se paradoxalmente como um romance simbólico, e, imprevisivelmente, como um romance simbólico e absurdo. Compreende-se então que o título escolhido pelo autor não é uma mera imagem literária. Vale a

dade representa por sua vez uma estrutura mais lata, a existência «cega» que não respeita os direitos do indivíduo, a não ser que este renuncie aos seus direitos numa atitude de humildade diante de um Deus revelado, o que não é o caso da personagem do livro. O elemento absurdo do romance é o seu desfecho: não o suicídio, mas o suicídio simultaneamente como fuga e como acto de vingança.

O «filho de família», o «filho da sociedade», o «filho do mundo» que se deixa morrer à fome, voluntária e lúcida, quando

ACTUAIS TAPETEARIA

(da página 1)

celagem nitidamente indicados; formas compatíveis com a tecelagem em ponto espesso; composição pensada de modo a realizar plenamente a decoração da parede.

A monumentalidade que requer o estilo da tapeçaria moderna é um problema que tem sido cuidadosamente estudado pelos pintores de cartões. Jean Picart Le Doux, ocupando-se do assunto, diz o seguinte: «O artista que passa do quadro de cavalete para o cartão de tapeçaria, isto é, para uma arte mural, vê-se obrigado a resolver vários problemas, dos quais o primeiro é o da dimensão. As pinturas de cavalete são geralmente obras de pequenas dimensões, que não têm outra finalidade senão aquela que o seu autor lhe quiser dar, que não estão destinadas a ocupar determinado lugar, sendo portanto a liberdade do artista quase total nas formas e na cor.

Destinada a ser combinada com um conjunto arquitectónico e a preencher paredes, a tapeçaria, como toda a arte monumental, não pode fazer uso de virtuosidades de colorido nem de preciosismos de forma, sem correr o risco de não desempenhar a sua função, que é a de organizar o espaço e relacionar-se com a arquitectura que lhe serve de suporte».

Definindo outro conceito de limitação imposta ao artista pelo processo de tecelagem, o pintor Marc Saint-Saëns escreve: «A maneira de pensar e de sentir do artista criador não pode ser a mesma conforme ele modela na argila, esculpe na pedra, pinta um quadro ou procede à ordenação de um cartão para tapeçaria. É no ritmo cruzado do fio da trama com o fio da urdidura que um pintor de cartões encontra as formas próprias para serem tecidas; e, para organizar as concordâncias e contrastes de cor, ele terá de observar os efeitos de luz sobre o grão de tecelagem e não esquecer que a tonalidade se torna desmaiada com o decorrer do tempo».

E o mesmo artista, noutro estudo em que estabelece o paralelo entre o fresco e a tapeçaria, faz o elogio dessa limitação de meios que, dando uma base artesanal à obra de arte, a exalta e nobilita.

Outra limitação a que a tapeçaria moderna obriga o artista é a maneira de tratar o assunto.

«É evidente», diz Lurçat, «que o clima da tapeçaria mural difere daquele que preside à elaboração da maioria dos quadros de cavalete, nos quais a expressão predomina sobre o assunto representado. Na tapeçaria moderna dá-se o contrário. A forma em si própria não tem absorvido os pintores de cartões — o assunto é que domina, inspirando-se no fabuloso ou em temas mais limitados».

Picart Le Doux, retomando a mesma ideia, diz que o renascimento da tapeçaria moderna lhe parece ser o regresso a uma forma de arte que obriga o artista a reflectir não só sobre o suporte material da sua obra, mas também sobre a reacção que ela produzirá num vasto público, no homem em geral.

«A pintura actual», continua o mesmo artista, «tem-se entregado a «busca de linhas e de efeitos cromáticos, tornou-se esotérica, apenas compreendida por um limitado número de iniciados. A arte mural, e neste caso a tapeçaria, deve ultrapassar os limites em que a pintura se encerrou e reencontrar um sentido puramente humano, tornando a ser a linguagem e um meio de comunicação entre os homens».

Até agora tem-se falado na disciplina que o conceito actual da tapeçaria impõe aos artistas pintores de cartões. Vejamos a influência da renovação dessa arte sobre o trabalho propriamente dito do tapeceiro — isto é, o novo conceito de artesanato.

É curioso notar que a reforma imposta por Lurçat provocou nas oficinas uma reacção idêntica àquela que se produziu no século XVIII, quando Oudry obrigava os artifices a transcrever literalmente os cartões. Os tapeceiros viram-se privados da liberdade de interpretar a obra segundo os processos tradicionais do ofício e de marcar a sua contribuição pessoal dentro do espírito do artesanato.

Mas a reforma de Oudry, que transformou a tapeçaria na imitação da pintura, deu aos artifices ocasião de demonstrarem, por forma evidente, a perícia e o saber profissional na maneira como imitavam com a lã e a seda os efeitos do pincel.

Desse modo apareceu um novo género de técnica que, com o andar dos tempos, se tornou tradicional nas oficinas.

A reforma preconizada por Lurçat impôs uma disciplina mais apertada na interpretação do tapeceiro.

Os cartões fornecidos pelos pintores são duros na indicação dos processos de tecelagem, deixando uma margem reduzida à interpretação pessoal do artifice e não permitem virtuosidades de técnica por elas terem sido totalmente abolidas do conceito actual de tapeçaria.

Essa disciplina e limitação tornou-se necessária para reeducar a mão-de-obra e para introduzir no artesanato os processos tradicionais, abandonados há mais de um século,

empastamentos, nem velaturas, nem esbati-dos imperceptíveis entre tons diferentes; o traçado deve ser feito de forma bem definida e no sentido vertical em relação ao observador.

Os cartões de Lurçat não são pintados a cores. O artista emprega para os seus trabalhos cartões cifrados, feitos da seguinte forma: escolhido um determinado número de tons, dá-se a cada um deles um número de ordem; o pintor traça no cartão as diferentes zonas de cor indicadas pelos respectivos números; as gradações e o carácter de tecelagem que elas devem ter são indicados com sinais convencionais.

Estes cartões, a preto e branco, não só garantem a reprodução fiel da ideia do pintor, mas libertam totalmente o artista dos processos da pintura de cavalete. Idêntico método de trabalhar nos cartões para tapeçaria foi adoptado por outros artistas como Dufy, Saint-Saëns, Dom Robert, etc.



Estes são os métodos estabelecidos e aplicados pela Escola Parisiense de Pintores de Cartões, conforme Lurçat denomina o agrupamento de artistas constituído por ele próprio e pelos seus companheiros — Grommaire, Marc Saint-Saëns, Guignebert, Vogensky, Lagrange, Coutaud, Picart Le Doux, etc. Essa Escola, estabelecendo rigorosa separação entre a pintura de cavalete e a decoração mural, criou um novo conceito de tapeçaria.

Analisados os princípios que determinam e definem esse conceito, verifica-se a influência do renascimento moderno da pintura a fresco de carácter monumental.

A subordinação da tapeçaria à pintura a óleo é o reflexo da decadência e desaparecimento da decoração mural a fresco, que foi também sacrificada ao quadro de cavalete, cujo prestígio se torna cada vez mais absorvente a partir do século XVI, dominando outros sectores de arte, como o vitral, os esmaltes, a iluminura, a azulejaria.

Modernamente os problemas de ornamentação da arquitectura preocupam os artistas, do que resultaram o renascimento da pintura a fresco e novas concepções da arte do vitral e do mosaico.

Recordem-se as palavras de Lurçat: «A procura de um meio de expressão mais próprio da arquitectura do que a pintura de cavalete atormentava-me particularmente». Essa inquietação era de certo modo geral nos princípios deste século. Lurçat pressentiu-a em todos os ateliers de pintura que percorreu nas suas deambulações pelo Mundo, desde a Rússia a Nova Iorque.

É curioso notar que nos velhos castelos do centro da França se encontram ainda hoje pinturas a fresco que mostram analogias com o estilo da tapeçaria gótica. Quando Francisco I fez copiar nos teares instalados em Fontainebleau os frescos da galeria do Palácio, talvez tenha reatado uma tradição da tapeçaria francesa; somente o espírito que presidira à decoração da nova residência real já nada tinha de comum com o estilo monumental da Idade Média.

O novo conceito da tapeçaria é de certo modo a consequência do renascimento da pintura mural que desde os princípios do século inquieta os artistas e que surgiu no México, com as magníficas obras de Rivera, Orozco e outros mais.

Isto não diminui o valor da obra realizada por Lurçat e pelos seus companheiros. É admirável essa obra, feita com tanto amor e tão grande honestidade de meios.

O método posto em prática pelos renovadores da tapeçaria francesa parece exemplificar o melhor processo de se conseguir o renascimento de tantas formas de artesanato que andam desvirtuadas por o artista se ter afastado da actividade das oficinas.

Como é errado o conceito que levou a classificar de artes menores a cerâmica, ourivesaria, os tecidos e o mobiliário, abe donando essas e outras formas de arte a mãos de artifices proficientes no ofício e incapazes de dar à sua obra o espírito, gosto, numa palavra, o estilo, que só um artista pode comunicar à matéria de que serve. Conceitos errados do século XIX, e o nosso tempo vai rectificando graças à acção que uns tantos artistas têm do que dev aos outros homens e a si próprios, des que são «muito particularmente atormentados», como o grande Lurçat.

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA