

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025
ISSN 2184-38052

MANUEL CARGALEIRO: A INESGOTÁVEL RIQUEZA DA SIMPLICIDADE

MANUEL CARGALEIRO: THE INEXHAUSTIBLE RICHNESS OF SIMPLICITY

MANUEL CARGALEIRO: LA RICHESSE INÉPUISABLE DE LA SIMPLICITÉ

MANUEL CARGALEIRO: LA INAGOTABLE RIQUEZA DE LA SENCILLEZ

Laura Di Mascio

Universidade "G. d'Annunzio" de Chieti-Pescara, Departamento de Humanidades, Artes e Ciências Sociais, Itália

RESUMO: O objetivo desta investigação é analisar a produção artística de Manuel Cargaleiro e a sua ligação com a têxtil portuguesa, abraçando uma expressividade modular que entrelaça a tradição histórico-artística nacional com as vanguardas artísticas. Este artigo procura, assim, seguir os passos do diálogo das artes plásticas com as artes decorativas, numa conexão intrínseca entre arte e artesanato, condensada pelo antigo pensamento filosófico grego no termo *Techné*. Para além disso, tentar-se-á enunciar um princípio de obscuridade detetável na ação criativa do artista, normalmente secundarizado pelo domínio do valor luminoso da essência humana do Homem Cargaleiro, também sujeita às oscilações atávicas a que a alma de cada indivíduo está inevitavelmente sujeita.

Palavras-chave: modularidade, riqueza, simplicidade, tradição, vanguarda.

ABSTRACT: This study aims to analyse the artistic production of Manuel Cargaleiro and its bond with Portuguese textile craft tradition, embracing a modular expressiveness that intertwines the national historical-artistic tradition with avant-gardes movements. The paper intends to trace a dialogue between fine arts and decorative arts, exploring the intrinsic connection linking art and craftsmanship symbolized in the ancient Greek philosophical concept of *Techné*. Furthermore, it attempts to outline a principle of obscurity detectable in the artist's creative activity, often overshadowed by the dominant luminosity attributed to the nature of the Homem Cargaleiro, as it is also subject to the atavistic oscillations that inevitably affect every individual's soul.

Keywords: modularity, richness, simplicity, tradition, avant-garde.

RÉSUMÉ: L'objectif de ce travail est d'analyser la production artistique de Manuel Cargaleiro et son lien avec le textile portugais, en adoptant une expressivité modulaire qui entrelace la tradition historico-artistique nationale avec les avant-gardes artistiques. Cet article cherche ainsi à suivre les traces du dialogue entre les arts plastiques et les arts décoratifs, dans une connexion intrinsèque entre art et artisanat, condensée par la pensée philosophique grecque ancienne dans le terme *Techné*. En outre, on tentera d'énoncer un principe d'obscurité détectable dans l'action créative de l'artiste, généralement relégué au second plan par la domination de la valeur lumineuse de l'essence humaine de l'Homme Cargaleiro, également sujette aux oscillations ataviques auxquelles l'âme de chaque individu est inévitablement soumise.

Mots-clés: modularité, richesse, simplicité, tradition, avant-garde.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es analizar la producción artística de Manuel Cargaleiro y su vínculo con el textil portugués, adoptando una expresividad modular que entrelaza la tradición histórico-artística nacional con las vanguardias artísticas. Este artículo busca, así, seguir los pasos del diálogo entre las artes plásticas y las artes decorativas, en una conexión intrínseca entre arte y artesanía, condensada por el antiguo pensamiento filosófico griego en el término *Techné*. Además, se intentará enunciar un principio de oscuridad detectable en la acción creativa del artista, normalmente relegado a un segundo plano por el dominio del valor luminoso de la esencia humana del Hombre Cargaleiro, también sujeta a las oscilaciones atávicas a las que el alma de cada individuo está inevitablemente sometida.

Palabras-clave: modularidade, riqueza, sencillez, tradición, vanguardia.

1. Entrada

O ponto de partida desta pesquisa coincide com três obras de *Manuel Cargaleiro* (1927 – 2024) e conservados no Museu de Arte Contemporânea de Coimbra, cobrindo um período de trinta anos da sua profissão artística, desde o 1970 ao 1990: *Les Lunes Cachées* (1973), *Sem Título* (1988) e *Poesia e Geometria* (1995). Com base nelas, provar-se-á relacionar a gestualidade artística com a do artesanato, destacando uma alteração no tratamento da matéria pictórica, que assume uma densidade cada vez menos texturizada e “têxtil” à medida que o tempo avança.

Imprescindível é a atenção ao campo da cerâmica em virtude da primordial centelha inspiradora do Cargaleiro que, primeiramente desenvolvida sob a égide de José Trindade, representa um fundo estável, um ponto de referência permanente que permite ao artista definir-se como estruturado em uma dualidade inseparável: “Quando faço cerâmica, estou a fazer pintura e, quando pinto, estou a fazer cerâmica” (Brito, 2022: s/p). De facto, a modularidade da poética de Cargaleiro migra da cerâmica para o têxtil, passando pela pintura, tornando-se mensageira de uma abundância rítmica de extraordinário vigor, cuja força advém da infinita possibilidade de formulações geradas por elementos de ingénua simplicidade.

O propósito é explorar um tema que até agora não tem gerado muito interesse: a invenção têxtil do artista, para a qual será necessário direcionar a nossa curiosidade à descoberta das suas raízes na herança artesanal portuguesa. Se pretendemos enfatizar um nexos específico entre pintura e tecelagem, também daremos por nós a andar numa floresta que não é obscura, em virtude da disposição ensolarada do artista, mas que apresenta caminhos interrompidos, ou melhor, caminhos que se entrecruzam e se misturam na clareira.

O colorismo, os esquemas, as constelações de cores, a frequente preeminência do azul, a inspiração para uma dimensão caleidoscópica da existência, a vivacidade lírica que tem fundamento na efervescência da primavera, para a qual Cargaleiro olha e se inspira, são motivos que se amalgamam e se confundem na multiplicidade dos meios dos quais o artista habilmente se serve. Distingui-los e organizá-los em uma rede precisa de influências recíprocas ajudará a reconstruir um percurso que não pode ser separado da sua integridade e complexidade, uma vez que cada padrão deve ser reconduzido a uma visão de conjunto que evoque a mesma função que as palavras assumem num texto: cada uma é realidade em si mesma que remete para a sua articulação com outra.

Para tecer este percurso analítico, começaremos por fazer um ponto de situação relativamente à historiografia quanto ao percurso artístico de Cargaleiro, passando depois a uma breve problematização da mesma no âmbito da arte e do artesanato, que nos conduzirá ao exame específico dos três óleos que ancoram este estudo.

2. Contexto e enquadramento

A compreensão da permeabilidade entre produções têxtil e pictórica na conceção artística de Cargaleiro deve contar com um enquadramento cultural da manufatura têxtil no espaço português. Neste sentido, os textos introdutórios da publicação *Retalhos - uma abordagem ao patchwork açoriano* (Medeiros, 2017) lançam luz respeito a uma prática artesanal ligada a uma economia circular de marca feminina, em que os saberes são passados de geração em geração, através de uma transmissão essencialmente oral que aproveita o que é considerado desperdício, ideando criações que, derivadas dos retalhos de tecido disponíveis, se revelam em uma repetição mutável. Outro contributo é *Ermelinda Cargaleiro: mantas de retalhos* (Museu Nacional do Traje, 1988), aonde o escritor Jorge Guimarães insiste na modernidade dos artefactos feitos pela mãe de Cargaleiro, como síntese de têxteis, escultura, pintura e arquitetura.

O artigo *Tapeçaria contemporânea portuguesa e sua origem no feminino - figuras fundadoras: Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi* (Gonçalves & Lousa, 2018) salienta aspetos importantes da práxis artesanal relacionada com a tapeçaria. Essa, por sua vez, constitui-se como um canal de emancipação feminina, garantindo às mulheres a possibilidade de se abrirem a um procedimento artístico que transcende a hierarquia histórica entre as artes. Os têxteis passam a assumir uma dupla avaliação, a de ser um *meio* para permitir que esta atividade saia do álveo negativo da arte menor, feminina e doméstica, e a de ser um *meio através do qual* a redenção se pode manifestar, graças à capacidade da execução têxtil de misturar a utilização de diferentes materiais e técnicas (Gonçalves & Lousa, 2018: 154). Destaca-se, ainda neste domínio, *Manuel Cargaleiro: tapeçarias* (Melo e Castro, 1989) no qual a tapeçaria contemporânea está em ressonância com a do artista, com ênfase nos sítios e nas técnicas de fabricação.

Como o fazer de *Manuel Cargaleiro* não pode ser separado dos seus primeiros passos na área da azulejaria, uma análise que associa esta esfera à têxtil é presente no catálogo de uma exibição datada de 1972 na Fundação Calouste Gulbenkian, intitulada *Portugal e Pérsia* (Gulbenkian, 1972), do qual é possível extrapolar modularidades marcantes, identificáveis nas transversais elaborações de Cargaleiro. Também, emerge um uso da arte como instrumento de resistência, conectado às dinâmicas subalternas entre persas e muçulmanos, no rescaldo do controlo dos segundos sobre os primeiros. O aprofundamento da cerâmica conta com o empenho de Paulo Henriques, personalidade interessada no tema

dos azulejos, como o comprova a sua função de coordenador no livro *L'art de l'azulejo au Portugal* (Instituto Camões & Museu Nacional do Azulejo, 2002) e que, em relação a Cargaleiro, reeditou, com o coautor António Nabais, o catálogo da mostra organizada no Museu Cargaleiro em Castelo Branco: *Cargaleiro: 60 anos a celebrar a cor* (Henriques & Nabais, 2005), valorizando o percurso artístico do Mestre na génese da cerâmica a partir de 1945.

Estabelecidos estes pressupostos, precisamos voltar ao próprio Cargaleiro, à sua biografia, às suas junções com o território natal, àquelas com os artistas contemporâneos e à sua educação. Sob essa perspetiva, *Manuel Cargaleiro. Uma vida desenhada* (Pinharada, 2021) é um texto no qual se encontram reflexões polissémicas sobre o trabalho do artista, centrando-se tanto na sua fundação como no diálogo com o domínio do artesanato e da história da arte dos seus contemporâneos.

Acrescenta-se às fontes *A Arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910 a 2000)* (França, 2000), pedra angular nela reconstrução da conjuntura política, social, cultural e artística de Portugal dessa época, em um quadro em que o olhar, em vez de se apontar para o futuro, olha para trás, não em termos de recuperação de tradições passadas, mas, aludindo a um conservadorismo inamovível que os artistas portugueses se esforçaram por ultrapassar.

Outra indicação no horizonte pictórico é a de Gilbert Lascault: *Manuel Cargaleiro: Lisboa-Paris, 1950-2000* (Lascault, 2003), texto de algum interesse pela amplitude do intervalo cronológico documentado que se integra à profundidade cultural do autor: Lascault é ensaísta, crítico de arte, professor emérito de estética na Universidade Panthéon-Sorbonne, em Paris, que publicou monografias de artistas contemporâneos assim como ensaios sobre a doutrina do belo. Em *Cadernos de apontamentos I: Cargaleiro: exposições individuais 1952-2018* (Andrade Pereira, 2019) encontramos uma série de escritos introdutórios que acompanhavam as galerias do artista nas diversas regiões do globo, reconstituindo um percurso formativo no qual o ambiente parisiense assume particular relevo. Frequentado por personalidades artísticas notáveis da época, como Sónia Delaunay, Vieira da Silva e Árpád Szenes, nomes de destaque na estruturação artística do Cargaleiro, floresce na década de 1970 um rico *milieu* cultural e internacional, que se interliga com os movimentos artísticos que se estabeleceram do outro lado do Atlântico. Finalmente salientamos o escrito de Ivete Ferreira, *Manuel Cargaleiro* (Brito, 2022: s.p.), que entrelaça o itinerário pessoal do Mestre com o seu fabrico artístico em tom lúdico.



3. Arte e artesanato: tentativa de (in)definição

A procura de esclarecimentos exatos para os termos *sarte* e *artesanato* evoca empreendimentos de sabor titânico. Evitando, por isso, enveredar por direções que nos conduziriam a labirintos de perdição, podemos recordar que, na Grécia Antiga, e a partir dela, a palavra *Technè* não indicava uma diferenciação entre realizações artísticas e artesanais: ambas se enquadravam na ordem da ideação decretada pelo Artífex, aquele que conhece as modalidades do fazer e as emprega para fins criativos (Heidegger, 1968: 44): um estro domesticado, regulado pelas leis da produção. Este fio vermelho que liga os dois termos e a semântica de que são porta-vozes está também patente na etimologia comum que os distingue: do latim *ars*, *artis* para indicar habilidade, talento, perícia, mestria^{1.)}. *Manuel Cargaleiro* é herdeiro desta tradição, fugindo à supremacia que ao longo da história levou a atribuir ao vocábulo Arte uma aura intelectual, destinada a designar um sulco profundo e irremediável no que respeita os labores artesanais, confirmado pelo peso que ainda paira sobre as artes menores^{2.)}.

O termo que melhor elucida a ação artística de *Manuel Cargaleiro* será, porventura, a liberdade, testemunhada pela ductilidade que a caracteriza. Isto é, a versatilidade de recorrer a meios díspares: pintura, cerâmica e tapeçaria, sem renunciar à contaminação recíproca^{3.)}, a impossibilidade de se submeter aos preconceitos de uma distinção secular entre a configuração artesanal e a artística; a independência do uso de fórmulas comunicativas atribuídas ao universo feminino (especialmente os têxteis), que, pelo contrário, orgulhosamente reivindica e transporta para uma nova contemporaneidade; o diálogo com o passado, o local de traço mourisco e o transnacional das experiências parisiense e italiana onde o artista pôde cultivar novas sementes^{4.)}, a diversidade dos locais a que recorre, experimentando ateliers aonde gerar novas conquistas^{5.)}, a audácia de comunicar uma autonomia que não receia módulos rígidos e padrões rítmicos.



¹⁾ Cf. Olivetti (s/d).

²⁾ A emancipação do *modus operandi* artístico e da figura do artífice na época moderna conta já com obras de Vasari, 1550 e Varchi, 1549. Apesar das tentativas de se desvincular de amarras autoritárias, testemunhadas na evolução da classificação das artes, visível em Diderot, 1978 e 1994, a vontade de sublinhar a igual dignidade entre arte e artesanato é relançada por Crane, 1911 e, mais recentemente, por Adamson, 2019. Ainda assim, o percurso permanece longe de estar resolvido.

³⁾ Evidente quando a cerâmica é entendida como uma teia pictórica, ou ainda na migração de módulos entre substratos desiguais, na dissimulação das divisões entre um procedimento e outro, quando o azulejo participa da narrativa arquitetónica e a tapeçaria se torna quase escultura, tal como a pintura, à primeira vista, se pode confundir com a tapeçaria.

⁴⁾ Dois fundamentais subsídios permitiram a Manuel Cargaleiro aprofundar o exercício da cerâmica: em 1957, o concedido pelo governo italiano levou-o a estudar com Giuseppe Liverani, viajando entre Faenza, Florença e Roma; no ano seguinte, graças ao apoio financeiro da Fundação Gulbenkian, mudou-se para França: na Faiencerie de Gien estagiou sob

⁵⁾ Na Costa Amalfitana, Cargaleiro produziu cerâmicas de particular mérito, tanto em termos de resistência como de dimensão, devido ao elevado nível tecnológico daquelas instalações (cf. Henriques & Nabais, 2005: 37).



Figura 1: Cargaleiro & VHILS, *Mensagem*, 2022, 149 × 90 cm, Fundação Cargaleiro – Castelo Branco

Fonte: Fundação Cargaleiro.

Cargaleiro ultrapassa limites temporais, geográficas, sociais e culturais sem nunca deixar de experimentar, testemunhando uma clarividência de visão que não o impediu de continuar a pôr-se em cena, aos noventa e seis anos. A sua colaboração com o *street artist* VHILS (Alexandre Farto), levou os dois “a estabelecer uma ponte entre diferentes movimentos e contextos artísticos, diferentes formas de fazer e criar”, mas que se configura “também” como “História, a História de uma relação entre artistas, de uma geração que inspira outra, da proximidade entre dois criadores separados por um sentido de tempo e unidos por ideias e valores que o transcendem” (Agência Lusa 2023, 16 de fevereiro)⁶).

O dinamismo do nosso é o resultado de um complexo agir artístico que transita entre a memória nacional, impregnada dos contributos seculares do Oriente, e o diálogo internacional: uma oscilação entre passado, presente e futuro em que todos os elementos são úteis para uma divulgação artística democrática, generosa e filantrópica.

4. As Três Teias do CACC

Através dos três óleos conservados no CACC, a intenção é de realçar afinidades e divergências entre as classes cerâmica, pictórica e têxtil. As peças abrangem um período de trinta anos, sendo *Les Lunes Caches* de 1973, *Sem Título* de 1988 e *Poesia e Geometria* de 1995. Ao comparar as estratégias *poiéticas* adotadas, a análise, efetuada em termos iconográficos, estilísticos, cromáticos e semântico, terá certamente de ter em conta uma evolução formal entretanto ocorrida. Em verdade, há em Cargaleiro uma constante nova resignificação dos módulos primários que explora, insistindo em acentuar uma profundidade que decorre de uma

⁶) Vihls e Cargaleiro criaram juntos “Mensagem” que vai estar exposta em Castelo Branco.

simplicidade e pobreza aparente dos motivos usados [...] [que] são da mesma natureza do mundo vegetal (simples flores, folhas, ervas e caules) onde sempre buscou inspiração [...]. Cargaleiro descarta, muito naturalmente, a figuração de objetos [...] e a figuração animal e humana [...] e concentra-se nos elementos visuais abstratos (signos e malhas geométricas ou em manchas), para figurativos ou figurativos (florais e vegetais), recompõe-nos em novos padrões, bandas, molduras e bordaduras decorativas e transformando a simplicidade de base dos elementos cromáticos e a austeridade e rusticidade decorativas em exuberância e riqueza festiva (Pinharada, 2021: 20-21).

Les lunes chacées (1973)

A teia encoraja um interessante paralelismo com a tapeçaria *Paisagem do Meu Jardim* m (1976). Ambas remontam aos anos 1970, separadas de um período de meditações que resultam numa caracterização pontual da interação entre centro e margem: uma espécie de desfocagem que reside nas zonas periféricas das duas e que dialoga com a nitidez que advém da centralidade dos artefactos. Hífens dispõem-se em triângulos, losangos e quadrados, ladeando círculos, estáticos ou espiralados, obedecendo, na pintura, a uma fiel tricromia, e enriquecidos, na tapeçaria, com declinações colorísticas, sendo, numa como noutra, ora nítidos, ora esbatidos.



Figura 2: Manuel Cargaleiro, *Les Lunes Cachées*, 1973, óleo s/teia, 90 × 72 cm, Centro de Arte Contemporânea – Coimbra
Fonte: Centro de Arte Contemporânea.



Figura 3: Manuel Cargaleiro, *Paisagem do meu jardim*, 1976, tapeçaria em lã, 195 × 130 cm, Centro de arte moderna Gulbenkian – Lisboa
Fonte: Fundação Gulbenkian.

Uma maior liberdade domina na tapeçaria, espelho da variedade do jardim a que o título se refere, enquanto a pintura, geometricamente mais ordenada, se nutre de um tratamento matérico denso que, através de pinceladas filamentosas, gera uma textura que lembra a trama e a urdidura de um tecido. Assim, uma osmose parece atravessá-las: o óleo, com a sua camada espessa que se adensa para criar um revestimento filiforme, contrasta e complementa com o estofado⁷⁾, que surge liquidamente pictórico. O germen inspirador é o mesmo: a dimensão orgânica, num sentido ora mais vivo, ora mais reflexivo.

Sem título (1988)

Sem Título é a maior, por tamanho, das três obras examinadas: com as suas imponentes dimensões (169 cm × 243 cm), pode ser entendida como a transposição, na teia, de uma visão caleidoscópica da vida. Não é por acaso que Gilbert Lascault assegura que “um quadro de Cargaleiro, ou um guache, ou uma cerâmica, ou uma tapeçaria é uma espécie de mandala, um objeto de meditação e de concentração, um suporte de contemplação que pacifica, que afasta a agitação, a inquietação” (Lascault, 2003:10). Ritmos geométricos insistentes permeiam-na, numa cadência modular, estruturada na elementaridade do quadrado, que confluem numa heterogeneidade infinita de combinações possíveis, graças à potência cambiante que *unidade* e básica consegue assumir a partir do inesgotável visionarismo do artista. O efeito é amplificado pela cor, em uma primazia de azuis e vermelhos, que ao entremear a iridescência de tons contrastantes e a oscilação exata de elementos regulares, remete para o costume secular da arte dos azulejos. Um património com uma dupla conotação: colorista, pelo brilho e viveza das tonalidades, modular, pela conceção técnica que habita a génese da majólica. Uma leve imprecisão a denota, conferindo à sua bidimensionalidade um sabor tridimensional que acompanha a ideia de movimento, quase como se simulasse uma tapeçaria de parede pendurada como decoração ou evocasse a nitidez das margens periféricas dos tapetes de arraiolos (tapetes de ponto cruzado com acréscimo de um ponto vertical), recordada no plano pictórico na sua faixa inferior, limite que contém o vigor de toda a composição.

⁷⁾ Em Portugal um dos núcleos mais relevantes para a produção têxtil é a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (De Melo e Castro, 1989). O rigor do desenho deve-se a duas técnicas específicas: a adoção de uma trama particularmente fina, que aumenta a precisão cromática e representativa, para a qual contribui quer o material escolhido, estritamente a lã de ovelha, quer o emprego de teares verticais que permitem a execução do cartão na sua posição ideal, por oposição ao habitual percurso lateral, cedendo a gravidade do estofado em função do maior apoio da teia (de algodão) em comparação à trama (em pura lã). Desde o encontro e a conversa com Maria João de Melo Castro, diretora da Galeria - Manufatura de Tapeçarias de Portalegre em Lisboa, aprendemos que a passagem do desenho do cartão para o tecido segue etapas inflexíveis e envolve diversas especialistas, testemunhando um esforço de equipa que sublinha o carácter coletivo da produção artesanal. A primeira fase consiste na interpretação do desenho sobre papel quadriculado, que é pintado com um espetro de cores específico para a tapeçaria, seguindo-se a seleção de fios coloridos, escolhidos por comparação com a pintura do cartão, a partir dos quais são compostas as misturas de bobinas funcionais para obter as variadas tonalidades de cor. Uma legenda numérica individualiza cada quadrado do padrão indicando a cor de referência correspondente; transferida para o têxtil, a regra favorece uma fixação extraordinária da imagem devido ao número impressionante de pontos por dc^2 (2500 pontos por dc^2). O trabalho é efetuado no reverso, seguindo uma progressão que vai de baixo para cima. Os movimentos hábeis das mãos das mulheres, sentadas lado a lado e comprometidas com um segmento delimitado do material, concluem uma planificação complexa estruturada desta forma.



Figura 4: Manuel Cargaleiro, *Sem título*, 1988, óleo s/teia, 169 × 243 cm, Centro de Arte Contemporânea – Coimbra

Fonte: Centro de Arte Contemporânea.

Existe uma superabundância do ornado, próprio da cerâmica “dos revestimentos decorativos dos locais interiores - uma espécie de horror ao vazio” (Instituto Camões, 2002: 13)⁸⁾ que tem ecos na tradição islâmica e que corrobora uma das mais interessantes manifestações de transculturação nas artes decorativas portuguesas.

Poesia e geometria (1995)

Esta composição sublima o sentimento *dunidade* e que perpassa a criatividade de Cargaleiro. Aqui, os motivos revestem-se de uma geometria mais regulada, transmitida através de uma pincelada mais suave: uma tensão para o essencial iluminada pelo avanço dos amarelos a calibrar a frieza dos azuis. Desvendando o vínculo intrínseco entre signo e cor que permite ao artista afirmar “[a] minha cor é o meu desenho” (Andrade Pereira, 2019: 145).

A cor de Cargaleiro é certa justa porque é direta: ele parte no quadro diretamente para a cor (...), ele pensa cor, sente cor, é cor. Assim, a cor [...] transformou-se numa espécie de aliado do pintor, tudo lhe permitindo, mesmo as mais impressivas dissonâncias, mesmo a sua utilização não harmónica, quando pretende enfatizar uma frase do absurdo. (...) A utilização da cor não como um meio, mas como uma linguagem ontológica (Andrade Pereira, 2019: 144-145).

⁸⁾ Tradução da autora a partir do francês.



Figura 5: Manuel Cargaleiro, *Poesia e Geometria*, óleo s/teia, 82 × 129,5 cm, Centro de Arte Contemporânea – Coimbra

Fonte: Centro de Arte Contemporânea

Cor que é também conjunção com a sua terra, a da Beira “sempre presentes nos seus olhos” (Ferreira, 2012: 16), capazes de recordar a delicada vitalidade das paisagens investigadas e interiorizadas, encarnando tudo isto no imediatismo do signo. Uma gama cromática que nunca abandona o azul, suspendendo-o, apenas, para se apropriar de amarelos, vermelhos e verdes, mas regressando sempre a ele, ao azul da sua terra, do Tejo, do Atlântico, do Azulejo: regressando a si próprio, regressando a Portugal.

Uma pintura sugestiva, firmemente ancorada na abstração. Uma semiótica igualmente perceptível na poesia, capaz de dizer mais do que aquilo que a tinta traça na página em branco. De facto, a aptidão de Cargaleiro para transitar facilmente de uma técnica para outra, de exprimir os seus sentimentos ora através do barro, ora do pincel, de conceber a cerâmica como apoio pictórico, de confundir uma pintura com uma tapeçaria, de se inspirar tanto no mundo artesanal como no cenário artístico mais vanguardista, de recuperar os saberes populares para os reformular numa atualidade pós-moderna tem um ponto de partida preciso.

5. Os Cargaleiros desvelados

A primeira ferramenta de comunicação a que o artista recorre é a cerâmica, evidenciando um percurso que abraça tradição e inovação. Neste quadro, a fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, passa a ser o ambiente onde este encontro se condensa, graças às personalidades que aqui estabeleceram os seus ateliers, entre as quais se destaca a personalidade de Jorge Barradas (1894 - 1971), sob cuja égide Cargaleiro se formou, bem como o nosso (Henriques & Nabais, 2005: 18). Assim já se encontra a linha tênue entre arte e artesanato, exigindo a cerâmica competências e conhecimentos técnicos específicos, tanto que o próprio Barradas sublinhou a ausência de espontaneidade na cerâmica, atribuindo à destreza manual e ao exercício uma sabedoria que se converte em confiança no gesto artístico (Henriques & Nabais, 2005: 18).

Conjuntamente, a cerâmica e, em particular, o azulejo compõem um léxico fértil, emblemático de uma prática antiga que ainda não se esgotou. Essa alusão à secular proximidade com a cultura islâmica, que a lusitana soube recolher e renovar, adaptando-a às ambiências geográficas e culturais que a acolheram, ao ponto de se tornar objeto de “valorização estética dos espaços urbanos quotidianos” (Instituto Camões, 2002: 43) criados pelos mais avançados artistas nacionais e internacionais, entre os quais o nosso Cargaleiro.

Através da cerâmica, Cargaleiro chega também à pintura, e, depois de nela ter encontrado um apoio singular, migra para outros mais tradicionais, trazendo consigo uma modularidade que a fronteira nítida dessa estrutura e o legado tradicional já tinham contribuído para determinar. Na pintura, condensa-se uma conceção colorida da existência, embebida dos lugares da sua infância e dos seus primeiros estudos universitários.

Cargaleiro nasceu na pequena aldeia de Chão das Servas, em Vila Velha de Ródão, que cedo deixou e nunca esqueceu, ao qual regressava sempre para saciar a sua sede de natureza, com a qual se relacionou também na quinta da família, que estabeleceu no Monte da Caparica. Aqui, ele desenvolveu uma visão fantasmagórica do observável, a partir da qual se enxertam imagens de cidades verticalizadas, memórias de uma Lisboa vista e sonhada de longe, para lá da barreira imposta pelo Tejo (Pinharada, 2021:11).

A sua primeira formação universitária contribui para esta perceção enfocada através da lente de um microscópio. Em 1946, Cargaleiro ingressa na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, no curso de Geografia e Ciências Naturais, por dar seguimento aos negócios da família. Mas, cedo, a atração pelas artes plásticas o leva a abandonar esse caminho e a seguir outro, sem sacrificar os legados que a orientação científica tinha estruturado, tanto que foram depois transferidos para uma elaboração formal sobretudo anicónica, modular e catalogadora.

Cargaleiro surge como sucessor de uma memória cultural, local, artesanal e familiar de longa data que estará sempre presente, mesmo quando o artista se vê confrontado com a cena internacional parisiense. A marginalidade ligada à realidade cultural portuguesa torna-se um ponto forte ao expressar-se numa originalidade condensada na singularidade do abstracionismo lírico de que Cargaleiro é intérprete, testemunhada pelo facto de que “não se comprometeu com nenhuma corrente” (Pinharada, 2021: 13) em particular, mas antes revelou “as polaridades (...) entre [...] o sentimento profundo de ser português e a vontade afirmativa de não se isolar” (Henriques & Nabais, 2005: 19-20).

Entre as práticas artesanais a que Cargaleiro se dedica, a da projeção têxtil tem especial destaque. Apesar de não confeccionar pessoalmente os artefactos, concentrando-se nos dados do desenho, a tapeçaria representa, uma vez mais, uma ligação com a sua terra natal, quer cultural pelas suas origens no Leste⁹⁾, quer na continuidade com as realizações da sua

⁹⁾ A proveniência asiática do tapete já está contida na etimologia do termo, que migra do grego para o latim através de uma voz iraniana “para indicar um tecido de lã, ou também de seda, algodão e outras fibras vegetais e artificiais, produzido em vários tamanhos e em várias cores e padrões, atando, à mão ou à máquina, os fios da teia com os da trama” (Treccani, s/d).

mãe: Ermelinda Cargaleiro. A tapeçaria, tal como a cerâmica, é abrangida por esse âmbito que os antigos chamavam *Technè*, sublinhando a igual dignidade entre artefactos artísticos e artesanais na conceção greco-romana¹⁰). Como testemunha a narrativa homérica, a dedicação das mulheres à tecelagem apela a uma execução atávica que, de símbolo de distinção elitista, se transformou, primeiro, em arma de segregação e, depois, em objeto de luta pela proclamação da liberdade que as mulheres lentamente conquistaram¹¹). Devido à acoplagem direta entre a tapeçaria e o panorama feminino, esta ação artesanal sofreu uma dupla desvalorização: ser contada entre as artes “menores” (não intelectuais) e ser distintamente “feminina”. Antes da divisão moderna “das categorias artísticas” (Gonçalves & Lousa, 2018: 153) em artes liberais e artes mecânicas, a tecelagem exigia a perícia mesmo das mãos masculinas, mas após a sua despromoção a arte menor,

as mulheres, consideradas intelectualmente inferiores, foram relegadas para um tipo de arte manual (...). A partir do século XX, apesar de se manter a segregação¹²) começam a surgir algumas alterações como por exemplo a produção do ateliê de tecelagem e cerâmica da Bauhaus (Gonçalves & Lousa, 2018: 154).

Foi a partir deste momento que o resgate da arte têxtil é substanciado ao explicitar-se visivelmente tornando-se um instrumento de um movimento mais amplo de emancipação feminina, permitindo

em alguns casos (...) falar de uma arte feminista, como uma arte que veio contrariar o Mainstream [...] contribuindo para uma nova consciência social e política como expressão de uma contracultura, quer pela afirmação das mulheres, quer pelos temas abordados ou pelos materiais utilizados, contribuindo desta maneira para uma nova consciência social e política que se traduz numa atitude de libertação. (Gonçalves & Lousa, 2018: 167-83)

É nesta linha que podemos situar, com um jeito mais ou menos autoconsciente, o papel de Ermelinda Cargaleiro, cujas mantas de retalhos têm um mérito particular: iconográfico/semântico, por um lado, pelo legado recolhido pelo seu filho como emblema “do modernismo em Portugal” (Henriques & Nabais, 2005: 58), por outro. De facto, essas

¹⁰) Uma visão igualitária do fazer que migrou para a Antiguidade Tardia e continuou na Idade Média, e que, de facto, deixou um rasto mesmo no Humanismo, uma vez que nele persistiu uma noção unificada das artes menores (Bologna, 2017).

¹¹) As práticas têxteis ao serviço da comunicação do património feminino, segundo uma matriz comum entre os termos texto e textere, são analisadas por Chacón (2020), enquanto Michna (2020) se debruça sobre a relação entre a produção artesanal e o seu potencial subversivo feminista. Ainda acrescentamos Albers (1974) e o mais recente livro de Smith (2014) sobre a teoria têxtil da Bauhaus e a sua transição do artesanato feminino para o design moderno.

¹²) A ação artesanal como estratégia de resistência não é um aspeto exclusivo do panorama histórico contemporâneo. Emblemático é o exemplo do povo persa no rescaldo da conquista árabe do século VII, que, embora impondo aos vencidos um controlo até intelectual, não conseguiu extinguir o instinto de preservação cultural do povo dominado. Tanto a arquitetura têxtil como a cerâmica foram transpostas por estes últimos em expedientes de perpetuação do seu espírito inventivo, ainda que domesticado e encoberto pelas grelhas expressivas impostas pelos vencedores (Gulbenkian, 1972: s/p.).

têm muito mais a ver com a moderna tapeçaria, sendo por sua vez a arte dos atuais tapeceiros [...] uma síntese fusória da escultura, pelo que concerne ao tratamento dos volumes, da cinética, pelo que tem de móvel e aéreo o tecido suspenso, da pintura, por uma abordagem colorista que tantas vezes parte diretamente para a cor e até, quiçá, por uma criação ambiental que se liga à arquitetura (Museu Nacional do Traje,1988: 7).

Sabemos que o próprio revestimento da parede através do uso ornamental do azulejo reinterpreta uma aplicação derivada do vocabulário têxtil e do uso decorativo-parietal que os próprios tapetes eram chamados a desempenhar^{13.)}. O tema de uma fantasia que se beneficia dos contornos bem definidos para se exprimir é também recorrente no patchwork, gerados pela atribuição de novas leituras aos retalhos de tecido, já velhos e sem qualquer outra utilidade, a sugerir “a maestria de uma arte no feminino, de saberes herdados e de vivências transferidas para o universo dos têxteis” (Medeiros, 2017: 5). Neste reuso, implementa-se “uma das mais antigas práticas de reciclagem das populações”, vivificando “uma arte que combina o espírito de ‘aproveitamento’ com a sensibilidade diante das cores, texturas e dimensões dos tecidos” (Medeiro, 2017: 13). Um fazer que, pelo seu carácter de reemprego, se opõe a um desenvolvimento coerente de motivos, reafirmando uma até nova união com *praxis* artística de Cargaleiro que, acolhendo este complexo hábito artesanal familiar e feminino, confirma, ainda outra vez, absolutas autonomia e originalidade.



Figura 6: Ermalinda Cargaleiro, Mantas de retalho, 1967, 180 × 245 cm, Reserva da Função Cargaleiro – Castelo Branco

Fonte: Fundação Cargaleiro.

^{13.)} No estreito laço entre o têxtil e a arquitetura, bem como no processo histórico de revestimento, é relevante o estúdio pioneiro de Gottfried Semper de 1860.

De todas as declinações poéticas a que Cargaleiro recorre, emerge um *leitmotiv* que as permeia: a modularidade, ou seja, a fruição de elementos ilustrativos de notável pureza e, ainda assim, de uma pluralidade semântica de extraordinária eloquência que surge de articulações sempre novas e infinitamente variáveis. Gera-se, assim, um andamento que assume qualidades ora sinuosas e líricas, quando alude ao espírito das geografias da meninice, ora mais regulares, geométricas e matemáticas, quando essas mesmas matrizes sofrem um processo de abstração. O fulgor resultante reverbera numa força iridescente que nunca deixa de se mostrar, mesmo quando o uso das cores é estritamente limitado (por exemplo, à tricromia azul-amarelo-branco), de modo que estas apareçam em tonalidades muito diversificadas, mantendo-se a idêntica base cromática.

É interessante notar que o verbo "modular" faz uso de interpretações distintas, ambas inerentes ao concebimento do Cargaleiro. O termo indica o recurso a padrões fixos que compõem um todo, assim como, principalmente no território sonoro, a variação da intensidade e dos timbres dos sons.

Mediante uma estética deste género, Cargaleiro apela à história cultural portuguesa, em especial à ligada ao domínio islâmico. Tanto a arte dos têxteis como a do azulejo, como já foi referido, têm uma clara influência oriental. Mestres e divulgadores de um costume artesanal refinado pelo tempo, os muçulmanos foram os catalisadores de uma estruturação decorativa que, renunciando por razões religiosas (Gulbenkian: 1972: s.p.) à representação icónica da divindade, se concretizou numa tendência dominante, mas não exclusiva mesmo dentro do próprio contexto islâmico, para o aniconismo, através de elementos geométricos estilizados e elementos botânicos, vegetais e florais. O fazer de Cargaleiro acolhe esta ascendência, tanto na inspiração direta patente na escolha iconográfica, como na cromática que insiste maioritariamente, mas não unicamente, nos azuis e amarelos.

Tal como a migração de módulos significadores de uma superfície para outra é historicamente atestada, precisamente no diálogo entre o azulejo e os tapetes, também Cargaleiro a recupera, colocando-a ao serviço das técnicas que emprega: a cerâmica, a pintura e a tapeçaria são concebidas como lugares irisados de uma semiótica visual que adota à mesma sintaxe. Emblema do conceito de anti hierarquia entre as artes, onde cada uma goza de igual honra e reputação (Henriques & Nabais, 2005: 37).

O último tópico em que nos debruçaremos diz respeito a um lado porventura mais sombrio do ofício engenhoso do artista, intrínseco na condição transiente do homem. É um ponto que foge, pois é subjugado pela soberania da energia luminosa que irradia da supremacia da alegria que permeia a arte de Cargaleiro; no entanto, o triunfo da luz sobre as trevas, sem dúvida inegável, não pode ser entendido como algo de absoluto, pois é filho duma dinâmica entre as partes.

É imprescindível não esquecer que a biografia de Cargaleiro foi plasmada, desde a mais tenra idade, por viagens que visavam ultrapassar as dificuldades de um território, como o de origem, que junta a potência da natureza com a complexidade de a habitar. A procura de melhores possibilidades, em um Portugal geográfica e culturalmente isolado (Ferreira, 2012: 11), pode também ser identificada na vontade do artista em emigrar, mas "é claro que uma viagem destas não se faz sem sangue" (Andrade Pereira, 2019: 144). A história portuguesa é perpassada por movimentos de homens de que os artistas foram, muitas vezes, vítimas sacrificiais, pois

estas partidas eram marcadas mais pelas necessidades da vida que pelo sonho o pela aventura, [aliás] a aventura tinha um gosto póstumo, e nessa necessidade, à sua maneira, eles eram, todos, uns ‘vencidos da vida’ [porque] a emigração era a única solução que se lhes oferecia, meio romântica e meio prática, saída lógica da sua situação irreal na vida portuguesa (França, 2000: 26).

O século XX ainda tinha o sabor do século XIX e os movimentos artísticos renovadores lutavam para se imporem num status quo conservador e conservativo, “no quadro da sociedade portuguesa, imóvel, ancilosada em posições tradicionais de gosto que a mudança de regime e as suas agitações não alcançavam modificar, ou sequer despertar” (França, 2000: 19). A época criativa que “chegou”, simultaneamente, “aos dois lados do Atlântico” nesses anos “foi a do Abstracionismo lírico”, atravessado pela

transmissão, em direto, sobre papel ou sobre teia, da verdade de cada um. Que era a ilusão de cada um. Que era o anseio de pesquisar-se até ao fim de si mesmo, até aos confins da sua alma. [Um] ‘Cafarnaum’ de inquietações [...] que Cargaleiro foi tocado logo no começo da década de 50, [traduzindo] a [sua] expressão [em] metamorfose, que é a transposição em objeto artístico dos seus íntimos pesares, dos seus recônditos desvanecimentos, ou das suas ‘bachianas’ alegrias (Andrade Pereira, 2019: 144).

A partir desse segmento do século XX, a operosidade de Cargaleiro parece refletir uma clivagem entre a confiança num futuro promissor, mas ainda incerto, e o que toca o dilaceramento do passado. Esta tensão encontrará a sua mediação na capacidade do artífice para transportar a rica bagagem cultural da sua terra e da sua própria educação para um diálogo com as instâncias da contemporaneidade mais experimental, para tecer as tramas e as urdiduras de inspirações multiformes, sem “nunca esquecer dos anos de infância e juventude em que se fez a formação do seu olhar e da sua sensibilidade” (Pinharada, 2021:14).

Por outro lado, a sugestão na riqueza infinita da forma orgânica, que tem na primavera a sua fonte privilegiada de vocação, não pode ignorar a alternância das estações e, com elas, a mudança das cores e dos estados de espírito. Cargaleiro, de facto, não desistiu de pintar paisagens nevadas e imbuídas de um silêncio suspenso, nem se furtou a ouvir “esses enigmas, sempre sem solução, que libram sobre a vida dos homens como gaivotas sobre o mar tempestuoso” (de Chirico, 2019: 99) e que insistem em “tudo que a solidão com porta de sofrimento, de encontro próprio, de um desânimo que tantas vezes atinge o desespero e de um desespero que tantas vezes se desfaz em esperança” (Andrade Pereira, 2019:144). E que é, em última análise, o triunfo de “um otimismo cíclico [...] análogo ao que se observa no ritmo da vida e na renovação permanente dos fenómenos da natureza” (Andrade Pereira, 2019: 142) mas sobre a qual paira ainda um certo sentimento de melancolia, tipicamente português.



Figura 7: Manuel Cargaleiro, *Composição*, 1970, óleo s/teia, 65,2 × 80,8 cm, Centro de Arte Moderna Gulbenkian – Lisboa, Fundação Gulbenkian

Fonte: Fundação Gulbenkian.

6. Conclusões

As três peças de Manuel Cargaleiro resguardadas no CACC são a pedra angular deste texto, que quer aprofundar a compreensão de uma conceção artística estruturada na mistura da tradição e da inovação ao serviço de uma visão democrática da arte. A aparente simplicidade das formas e das cores, nascida no perímetro preciso do azulejo, é refratada nas várias técnicas dominadas, consolidando uma liberdade que recusa qualquer primazia na escolha dos seus instrumentos. O conceito de unidade que se recupera expõe-se no diálogo entre estes: a placa cerâmica, a teia, as tapeçarias resultam como veículos alternativos, porém equivalentes, epifanias das infinitas vibrações nascidas das inesgotáveis associações garantidas pela variação mínima de uma modularidade pontual, predominantemente geométrica e anicónica. Assim, as cadências harmónicas tornam-se a cola de expressividades antigas e novas, de geografias próximas e distantes, de tradições complexas que se encontram para enfatizar a totalidade e a integridade, o uno.



A obra de Cargaleiro ensina-nos que o conhecimento técnico, indispensável e específico em cada campo, é capaz de nos dar uma verdade que tende para o universal, em que tramas e urdiduras se misturam em restituir uma imagem que, por mais completa que seja, será sempre parcial face a uma cadeia infinita e hipotética de referências. Neste sentido, qualquer hegemonia na declaração dum determinado primado desaparece, recuperando uma dialética que, na esteira da abertura às possibilidades confiantes do viver a que Cargaleiro nos ensina, deixa espaço à eventualidade do acontecimento.

Olhar para a frente é voltar atrás: recuperar um conhecimento antigo e livre de preconceitos que nos pode ajudar a derrubar esse muro de separação, tão em voga como outros entre os confins dos países europeus e não europeus, entre a arte e o artesanato. Estamos prontos para este salto?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adamson, G. (2019). *Thinking through craft*. Bloomsbury Publishing.

Albers, A. (1974). *On weaving*. Studio Vista.

Andrade Pereira, M. P. (Ed.). (2019). *Cadernos de apontamentos I: Cargaleiro: exposições individuais 1952–2018*. Escola Secundária Manuel Cargaleiro; Câmara Municipal do Seixal.

Agência Lusa. (2023, 16 de fevereiro). Vihls e Cargaleiro criaram juntos “Mensagem” que vai estar exposta em Castelo Branco. *Visão*. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2023-02-16-vihls-e-cargaleiro-criaram-juntos-mensagem-que-vai-estar-exposta-em-castelo-branco/>

Bologna, F. (2017). *Dalle arti minori all’industrial design: Storia di una ideologia*. Artstudio Paparo.

Brito, M. (2022). *Manuel Cargaleiro*. Barca do Inferno.

Chacón, G. E. (2020). Material culture, indigeneity, and temporality: The textile as legal subject. *Textual Cultures*, 13(2), 49–69. <https://www.jstor.org/stable/26966965>

Crane, W. (1911). *William Morris to Whistler: Papers and addresses on art and craft and the commonweal*. G. Bell & Sons.

de Chirico, G. (2019). *Ebdomero*. La Nave di Teseo.

Diderot, D. (1978). *Discurso preliminar à Enciclopédia*. La Nuova Italia.

Diderot, D. (1994). *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication: Sciences*. Inter-Livres.

Ferreira, I. (2012). *Manuel Cargaleiro: Vita e opera*. Câmara Municipal de Castelo Branco.

França, J. A. (2000). *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910–2000)*. Livros Horizonte.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1972). *Portugal e a Pérsia*. Fundação Calouste Gulbenkian.

- Fundação Cargaleiro. (2017). Folheto de apresentação institucional. http://www.fundacaomanuelcargaleiro.pt/media/142200/Folheto_Apresentacao_FMC2017%20PT_pqn.pdf
- Gonçalves, A. M., & Lousa, T. (2018). Tapeçaria contemporânea portuguesa e sua origem no feminino: Figuras fundadoras: Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi. *Art Sensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, 5(1), 151-168. <https://doi.org/10.33871/23580437.2018.5.1151-168>
- Heidegger, M. (1968). *L'origine dell'opera d'arte*. La Nuova Italia.
- Heidegger, M. (1977). *Holzwege* (Gesamtausgabe, Vol. 5). Klostermann.
- Henriques, P., & Nabais, A. (2005). *Manuel Cargaleiro: 60 anos a celebrar a cor*. Museu Cargaleiro.
- Instituto Camões & Museu Nacional do Azulejo. (2002). *L'art de l'azulejo au Portugal*. Museu Nacional do Azulejo.
- Lascault, G. (2003). *Manuel Cargaleiro: Lisbonne-Paris, 1950-2000: Peintures – Pinturas* (P. Léglise-Costa, Trans.). Éditions Palatines.
- Melo e Castro, E. M. (1989). *Manuel Cargaleiro: Tapeçarias*. Beecham Portuguesa; Edições Asa.
- Michna, N. A. (2020). Knitting, weaving, embroidery, and quilting as subversive aesthetic strategies: On feminist interventions in art, fashion, and philosophy. *ZoneModa Journal*, 10(1S), 167-183. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/10564>
- Museu Nacional do Traje. (1988). *Ermelinda Cargaleiro: Mantas de retalhos* (patchwork).
- Olivetti, E. (n.d.). *Dizionario latino Olivetti: "Ars", "Artis"*. <https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=ARS100>
- Semper, G. (1860). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Verlag Kunst und Wissenschaft.
- Smith, T. (2014). *Bauhaus weaving theory: From feminine craft to modern design*. University of Minnesota Press.
- Treccani. (n.d.). *Vocabolario online: "Tappeto"*. <https://www.treccani.it/vocabolario/tappeto/>
- Vasari, G. (1550). *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani*. L. Torrentino.
- Varchi, B. (1549). *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*. L. Torrentino.

Laura Di Mascio.

É mestre em Património Arqueológico e Histórico-Artístico no Departamento de Humanidades, Artes e Ciências Sociais. Universidade "G. d'Annunzio" de Chieti-Pescara, Itália. Email: laura.dimascio@studenti.unich.it. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4392-6758>

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 30-11-2025

Citação:

Di Mascio, L. (2025). Manuel Cargaleiro: A inesgotável riqueza da simplicidade. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.108-126 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa8>





