

CADERNOS DE TIPOGRAFIA NR. 10 / AGOSTO 2008



Comunicação, antes das
letras: As placas de xisto
ibéricas

A alvorada da comunicação gráfica

Há cerca de 5.000 anos, muito antes de usarem qualquer alfabeto escrito, os habitantes da Península Ibérica identificavam os indivíduos sepultados nas antas com padrões de finos riscos gravados em placas de xisto – uma antecipação dos sistemas de registo mais complexos que vieram depois. A análise sistemática destes códigos gráficos, realizada a mais de 1.100 pedras de xisto recolhidas em túmulos megalíticos do Sul ibérico, deve-se à antropóloga Katina Lillios, que decifrou e publicou na base de dados online ESPRIT este nosso património pré-histórico. Katina Lillios fez a sensacional descoberta dos primeiros registos de identidade praticados na Europa. Ao analisar as placas de xisto gravadas, descobriu este original sistema de comunicação social. As populações que construíam antas para sepultar os seus defuntos de elite, já conheciam *registos de memória colectiva*, comparáveis aos nossos Bilhetes de Identidade – um fenómeno único na Europa megalítica. Este é o primeiro tema deste Caderno de Tipografia, que vêm fazer reverência ao novo livro de Katina Lillios – *Heraldry for the Dead* –, lançado no mercado este mês.



Imagem da capa:
Forma bem definida, clara e simples, com decoração cuidadosamente executada – esta placa de xisto com gravação de áreas geométricas exprime os «ideais estéticos» do Calcolítico. Este artefacto, longe de ser apenas um «belo objecto», foi feito para identificar um defunto, pertencente às elites sociais do seu tempo. Datável para o 3.º milénio a.n.E. Proveniência: Necrópole de Monte Canelas, Alcalar, Algarve. Foto: Arquivo Histórico de Portimão, cortesia do Prof. José Gameiro.

Índice de temas

Comunicação, antes das letras:	
As placas de xisto ibéricas	2
Azulejo, um suporte para escrita frequentemente usado em Portugal e Espanha	18
O Museu de Portimão e as suas máquinas de impressão.....	27
Raphael Bordallo Pinheiro.....	34
A Litografia em Portugal e no Brasil.....	37
Anúncios	39

Ficha técnica

Os Cadernos de Tipografia são redigidos, paginados e publicados por Paulo Heitlinger; são igualmente propriedade intelectual deste editor. Qualquer comunicação dirigida ao editor – calúnias, louvores, ofertas de dinheiro ou outros valores, propostas de suborno, etc.

– info.tipografia@gmail.com.

Os Cadernos estão abertos à mais ampla participação de colaboradores, quer regulares, quer episódicos, que queiram ver os seus artigos e as suas opiniões difundidos por este meio.

Os artigos assinalados com o nome do(s) seu(s) autor(es) são da responsabilidade desse(s) mesmo(s) autor(es) – e também sua propriedade intelectual.

Conforme o nome indica, os Cadernos de Tipografia

incidem sobre temas relacionados com a Tipografia, o typeface design, o design gráfico, e a análise social e cultural dos fenómenos relacionados com a visualização, edição, publicação e reprodução de textos, símbolos e imagens.

Os Cadernos, publicados em português, e também em brasileiro, castelhano, galego ou catalão, dirigem os seus temas a leitores em Portugal, Brasil, Espanha e América Latina.

Os Cadernos de Tipografia não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista. Também não discutimos temas pseudo-científicos, como a Semiótica, por exemplo.

Em 2008, a distribuição é feita grátis, por divulgação do PDF posto à disposição do público interessado em www.tipografos.net/cadernos

© 2007,8 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.



Comunicação, antes das letras

Já há cerca de 4.500 anos os habitantes da Península Ibérica tratavam de identificar os membros das suas elites, gravando padrões geométricos em pequenas placas de xisto. Este é o resultado de uma análise sistemática realizada pela antropóloga Katina Lillios a 1.100 pedras recolhidas em dezenas de túmulos megalíticos. Uma reportagem de Paulo Heitlinger.

Quando pela primeira vez observei o seu trabalho no Museu Geológico de Lisboa, Katina Lillios tinha acabado de regressar do Museu Arqueológico de Madrid, onde tinha inventarizado cerca de 40 placas de xisto gravadas. Observar, documentar, interpretar, testar a validade da sua interpretação – este foi o trabalho de rigor científico que Katina Lillios devotou durante dois anos e meio em Portugal à análise das placas de xisto gravadas. Munida de um vasto horizonte cultural, de uma bem estruturada base de dados no seu computador portátil e de uma

câmara fotográfica digital, a cientista foi catalogando, peça por peça, uma singular herança legada pelos nossos antepassados megalíticos.

«Placas de xisto» é um imenso património pré-histórico que jaz nas gavetas dos nossos museus arqueológicos (e que até à data nunca foi apresentado ao público); é o primeiro registo de identidades praticado consciente e deliberadamente, para fixar as linhagens dos clãs peninsulares. Estes *registos de memória colectiva*, fenómeno social único na Europa megalítica, estão gravados nas placas de xisto que Katina Lillios analisou.

Em média, as placas de xisto têm o tamanho de uma mão aberta; algumas são porém maiores. Uma pequena percentagem são de tamanho mais reduzido.

Os membros dos clãs do Sul ibérico foram misturando-se cada vez mais – isto é que nos mostra a análise das placas de xisto usadas para identificação dos defuntos. Do espólio da *Anta Grande do Olival da Pega* (imagem) os arqueólogos Georg e Vera Leisner puderam recuperar todas as placas reproduzidas em cima – e mais; ao todo, 150 exemplares. Nesta anta observamos uma forte mistura dos padrões gráficos – portanto a presença de defuntos oriundos de diversos clãs. Esta interacção entre os clãs é bastante mais intensa do que nos túmulos de gerações anteriores.

Onde estamos: na Prê-história ou já na História?

Na classificação tradicional académica, é comum atribuir à Prê-História os eventos que não foram registados de forma escrita. A Prê-História terá a haver também com toda uma série de eventos colectivos, normalmente não atribuíveis a pessoas individualmente identificáveis.

Nesta ordem de ideias, já a História ocupa-se dos eventos registados em **media** de qualquer tipo (pedra, pergaminho, papiro) e muitas vezes atribuíveis a personalidades identificadas – a Afonso Henriques, para dar um exemplo.

As **Placas de Identidade** gravadas em xisto que a cientista Katina Lillios identificou correctamente pela primeira vez, levam obviamente à sobreposição das duas categorias; a linha divisória que as separou torna-se difusa.

Se bem que as placas de xisto não sejam registos escritos com letras, são registos codificados em material perene. (Hoje teríamos usado códigos de barra, pois claro!) Estes registos fixam relações familiares e sociais, descendências.

Documentos sem caractéres ou hieróglifos, mas não menos explícitos. Os indivíduos assim registados ficaram «arquivados» num registo global, mas um registo descentralizado, visto que as placas aparecem em centenas de túmulos megalíticos espalhados por uma zona geográfica de consideráveis dimensões.

Vejamos bem: o fenómeno em causa não tem nada a ver com a descontração bem-humorada de um arqueólogo que queira dar um nome próprio – «Justina», por exemplo – a um esqueleto pré-histórico que está a estudar. Aqui, a aproximação é muito mais real – estamos bem próximos de distintos indivíduos dos clãs megalíticos e começamos a conhecer as suas filiações...

As placas gravadas definem identidades. Mas o que significa «identidade», nesta época? No seu mais recente livro, K. Lillios cita um colega: «Identity is not inherent in individuals or groups but is the product of engagement, interaction, and ultimately the “social positioning of the self and other” (Bucholtz; Hall, 2005).»

Se hoje é comum cada cidadão ser identificado pelo seu *Bilhete de Identidade*, já os nossos longínquos antepassados do Neolítico e da Idade do Cobre tinham decidido fazê-lo de uma forma vagamente comparável.

As placas de xisto decifradas pela cientista Katina Lillios mostram a qual clã pertencia o defunto – e qual a sua linha de descendência, a sua geração. São *Placas de Identidade*.

Contrariando a ignorância, o facilismo e a arrogância que até hoje marcou a avaliação deste tipo de prendas tumulares depositadas nos grandes monumentos funerários megalíticos, Katina Lillios optou por introduzir uma metodologia científica para poder decifrar as «mensagens» inscritas nas placas de xisto encontradas juntas aos mortos sepultados essencialmente nas antas (dólmenes), mas também em *tholoi* (túmulos de cúpula falsa).

O avanço permitido por esta fascinante descoberta é semelhante à visão que obtemos, quando, tentando analisar um objecto, podemos trocar um vidro fosco por uma boa lente de aumento. Onde até agora o arqueólogo só via a mancha difusa de uma sociedade mal distinguida, começamos agora a discernir, senão indivíduos, pelos menos pequenos *grupos de indivíduos* devidamente identificados.

Onde antes só se detectava uma pilha disforme de um «monte de defuntos», vêm-se agora esboços de identidades. E começamos a compreender melhor a dinâmica social dessas comunidades.

Como foi possível chegar a esta *high definition*? Para Katina Lillios foi decisivo desviar-se do modelo especulativo comumente usado em Portugal. Pois até agora, «falando de maneira geral, a maioria dos arqueólogos ibéricos optou por interpretar as placas de xisto gravadas como sendo ídolos do culto de uma suposta Deusa Mãe», explica Lillios.

Esta «divina» especulação, que peca por cabal falta de substanciação empírica, travou até ao ano de 2000 a análise científica das placas de xisto. Um facto bem lamentável, pois a riqueza de conhecimentos que obteve a cientista americana já estava latentemente disponível em Portugal há mais de um século...



Se esta placa de xisto tivesse sido executada por um **designer** contemporâneo, seria de louvar a clareza das formas, o conceito gráfico a virtuosa divisão das áreas, a excelência da gravura e a elegante dignidade que a peça respira.

Não seria menos de admirar o artista anônimo, que executou esta obra de arte há 4.500 anos...

O material escolhido pelos artistas foi o **xisto**, em 99% dos casos; xisto, nas suas variedades de ardósia (cor de chumbo até ao cinza), xisto clorítico e micaxisto (cor esverdeada). São muito raras as placas feitas de calcário.

Dimensões: 19,8 x 12,9 cm.

Proveniente do **Tholos do Escoural**, Montemor-o-Novo, Évora. Foto: Cortesia do Museu Nacional de Arqueologia, Belém, Lisboa.



Da esquerda para a direita:
Museu de Sevilha, (16,7 x 7,98 cm),
Anta 1 da Courela, Montemor-o-
Novo, Évora. Foto: Cortesia MNA.



Katina Lillios à entrada do corredor da **Anta Grande do Zambujeiro** – um dos grandes dólmenes alentejanos. Esta anta forneceu mais de 150 placas de xisto.

«Infelizmente passaram mais de 120 anos sem avanços significativos na interpretação destas fascinantes peças», relata K. Lillios. E se Estácio da Veiga, figura pioneira da Arqueologia portuguesa, há mais de um século já referia um total de cerca de 70 placas de xisto, «hoje temos, só no Museu Arqueológico de Belém, mais de 2.000 placas». Em 2003, as placas guardadas neste Museu começaram a receber sua primeira catalogação oficial – depois do trabalho de análise realizado pela cientista.

Trabalhando com uma base de dados

Já em 1985, o arqueólogo Manuel Farinha dos Santos tinha oportunamente comentado: «É possível utilizar os numerosos dados que mais de um milhar de placas pode fornecer, não havendo para isso nada mais próprio e eficiente que a utilização de um computador electrónico. Para já, parece-me um bom princípio procurar saber a razão por que existe, em cada túmulo colectivo, determinada percentagem de cada um dos principais padrões decorativos.»

Como se tivesse ouvido Farinha Santos, Katina Lillios reuniu na sua base de dados umas primeiras 680 placas de xisto gravadas. Começou por agrupar as placas em famílias que se definem pelos padrões (ou desenhos) típicos recorrentes nas placas: zigzagues,

xadrez, triângulos, espinha de peixe, traços verticais, chevrons.

Em seguida, dirigiu a sua atenção para um facto importantíssimo: Se bem que haja numerosas placas parecidas ou semelhantes (um facto continuamente salientado por colegas menos atentos), nenhuma placa é exactamente idêntica a qualquer outra – facto nunca comentado por qualquer arqueólogo ibérico até essa data.

Katina Lillios: «São sempre peças únicas, nunca repetidas.» Os desenhos riscados sobre as placas foram sempre deliberadamente executados. Os desenhos não são aleatórios, não são fruto de uma criação puramente estética ou de uma vontade ornamental. Não apresentam uma variabilidade que se possa traduzir por um espírito de improvisação artística.

As placas são obviamente funcionais, usadas para identificar. Identificam a região onde o defunto foi depositado segundo os rituais funerários da época. Identificam o clã, a estirpe. Identificam a linhagem, identificam gerações e descendências.

As placas, que são no seu conjunto *tokens* de uma grande unidade cultural, não só se diferenciam pelos referidos padrões; olhando para todas as placas de um padrão, essas placas diferem no número de faixas. Este pormenor, que é essencial, foi explicar a Katina Lillios que o número de faixas equivale à gera-

As populações que identificaram os seus defuntos com placas de xisto gravadas viviam em mais forte concentração nas planícies do Alentejo, mas também em zonas que até à região de Lisboa, até à costa algarvia e que tinham fronteiras orientais para além do Guadiana, até Badajóz, Sevilha e Cáceres. Não só nos dólmenes e tholoi do Alentejo e do Algarve, mas também em vários monumentos funerários das Penínsulas de Lisboa e Setúbal foram recolhidas placas gravadas. Por exemplo: na Península de Lisboa, na Anta Cabeço da Arruda (Torres Vedras), 11 placas de xisto. Na gruta artificial câmara ocidental do Tholos

da Praia das Maças (Sintra), 12 placas. Nas grutas artificiais de Carenque, 8 placas de xisto. Em Alapraia 2 (Cascais), 2 placas. Encontraram-se placas na Península de Setúbal, nas grutas artificiais do Casal do Pardo (Quinta do Anjo, Palmela). Também em grutas naturais: Furninha, Cova da Moura, Casa da Moura, Cova das Lapas, Gruta da Marmota, Poço Velho. Na gruta artificial São Paulo 2 (Almada), 5 placas. No Hipogeu de Monte Canelas (Alcalar, Algarve), 10 placas. Para obter um inventário mais completo e mais actualizado, aceda à base de dados das placas gravadas, online research2.its.uiowa.edu/iberian/



A base de dados de Katina Lillios fornece várias correlações – por exemplo as geográficas

ção *n* do defunto em relação a uma «primeira pessoa da estirpe».

Os padrões identificam clãs, fortemente relacionados com os territórios «marcados» pelos seus túmulos funerários. O número de faixas, sempre cuidadosamente gravadas – por vezes mesmo em detrimento da estética das placas – «diz» que um sepultado pertence à geração *n* do seu clã. Define, portanto, a linhagem (veja caixa de texto). O número *n*, vai, em vários casos, até 16, 17 ou mesmo 18. Considerando que nesse tempo uma geração vivesse em média 20 ou 30 anos, estamos a observar *Placas de Identidade* emitidos ao longo de um período de 500 anos, aproximadamente.

Conjugando elementos para uma datação, derivados de análises arqueológicas, geológicas, antropomórficas ou etno-sociológicas, conhecemos a identificação de indivíduos (ou de grupos de indivíduos) que morreram entre 3.000 e 2.500 a.n.E. – são portanto os registos europeus mais antigos conhecidos até hoje.

Se muitas placas aparecem em contextos funerários ainda claramente neolíticos, outras placas já estão incluídas em tumulações calcolíticas e campaniformes, como por exemplo, o nível superior do monumento da *Pedra Branca* (Montum, Melides).

Os seres humanos que posteriormente habitaram a Península Ibérica só poucas vezes

voltaram a igualar esta performance em matéria de Arquivos de Identidade; infelizmente os nossos avós e os seus antepassados mais próximos não depositaram, ao longo de muitos séculos, os seus mortos em túmulos colectivos, devidamente identificados.

Este privilégio ficou reservado aos nobres e aristocratas; mas também já em tempos pré-históricos tudo indica que não todas, mas só algumas pessoas de uma comunidade «mereciam» identificação. Mais um elemento a confirmar a acelerada emergência de elites na transição do Neolítico final para a Idade do Cobre peninsular.

A expansão dos clãs

Do número *n*, Katina Lillios deriva também a expansão demográfica dos diversos clãs pela geografia do Sul ibérico; as suas penetrações mútuas, igualmente.

Nos túmulos grandes – por exemplo no enorme monumento funerário *Anta Grande do Zambujeiro*, perto de Évora – encontraram-se mais de centena e meia de placas de xisto, e nelas constatamos uma forte mistura de padrões, portanto de clãs. Uma mistura muito mais intensa (definindo mais interrelações) do que nos túmulos usados para deposições de gerações mais antigas, contendo placas com menos faixas.

Clãs, linhagens, antepassados, territórios, direito de posse e o poder político

É da disciplina da Antropologia que nos chega uma multitude de estudos sobre comunidades contemporâneas em todo o globo, que nos permitem compreender o significado das linhagens neolíticas/calcolíticas num contexto de evolução social humana mais geral, mais amplo, mais universal.

O significado político-social da **linhagem** é geralmente derivado da descendência do «primeiro antepassado» – personagem real, ou fictícia, mas já mistificada. Este primeiro antepassado, o suposto **fundador da linhagem**, teria sido sempre o primeiro ocupante do território, o primeiro habitante do **homeland**.

A **linhagem** é um relacionamento preciso com a postulação desse «primeiro antepassado» e leva necessariamente a fazer da contínua celebração do culto dos antepassados uma manifestação de ordenamento político das comunidades que o praticavam com certa regularidade esse culto.

A pertença ao parentesco deste antepassado **legitima o descendente**, dando-lhe acesso ao poder, a matrimónios favoráveis, à herança ou à posse de terrenos, e de maneira geral, dando-lhe o prestígio necessário para participar nas actividades de cariz político e social do clã – decisões cruciais sobre actividades económicas, sobre permuta e comércio a curta e a longa distância, sobre alianças com outros clãs – e sobre guerras e assaltos.

Este sistema é frequentemente **patrilinear**. A figura do pai, descendente directo do antepassado Nr. 1, é sempre proeminente; é exclusivamente ele que detem a autoridade e o poder.

Continuando a catalogação sistemática, para Katina Lillios tornou-se cada vez mais evidente a forte carga de significado das placas de xisto. Estes artefactos marcavam a identidade de indivíduos excepcionais de um clã – seriam chefes? xamãs? mágicos?

A génese de novas identidades

Serviriam as placas gravadas simplesmente para identificar e «honrar os mortos»? Ou teriam uma função mais prática? Hipótese plausível: as placas, funcionando como registos de linhagens, tinham a função de assegurar *direitos hereditários* e de definir regras aplicáveis aos casamentos intra-tribais ou intertribais para os indivíduos de elite de um clã.

Identificando sem margem de dúvida os antepassados, os seus herdeiros tinham as bases para justificar os seus «direitos de posse» sobre aldeias, campos, jazigos de pedra e fontes de minério. Uma legitimação de privilégios, da ocupação ou da posse (colectiva, ou familiar) de territórios e recursos naturais de interesse local e geral.

Na introdução ao seu mais recente livro, *Heraldry for the Dead*, Katina Lillios traça o seguinte resumo: «Durante o Neolítico Final na Península Ibérica, poderosas forças económicas e sociais estruturaram a génese de novas identidades. As populações humanas estavam cada vez mais fixas a uma base residencial, um resultado da intensificação da agricultura. Ao mesmo tempo que esta estabilidade residencial cresce, também encontramos evidência para o facto que (pelo menos alguns indivíduos ou grupos) viajavam longas distâncias para ir buscar importantes matérias-primas ao Alentejo – anfíbolito para fabricar achas; variscita, para colares e cobre, para ferramentas e armas.» A antropóloga sugere que «a polarização de experiências e de conhecimentos, diferenciando aqueles que viajavam daqueles que ficavam próximo de casa, levou a cristalizar novas identidades sociais.» Isto escrito em 2008.





Placa de desenho muito regular, Badajóz, Pardaleras.
Foto: Museo Arqueológico Provincial de Badajóz.



Duas placas gravadas do espólio do Museu de Torres Vedras. Fotos do autor. Cortesia Michael Kunst.

Na maioria dos casos, as placas foram riscadas com linhas cuidadosamente gravadas, numa execução bem exacta. A forma básica da placa é quase sempre clara e simples: um trapézio, em cima mais estreito que em baixo. Mas também existem formas menos elegantes, algo humorísticas, mais redondas, mais largas, ou bastante mais altas, como nos exemplos documentados nestas páginas.

A maioria exhibe padrões geométricos; alguns mostram traços biomórficos, que esboçam um mocho estilizado. Os orifícios (para pendurar as placas ao peito?) fazem a função de «olhos» – mas nem sempre. O tamanho das placas é, em média, o de uma mão aberta. Mas há excepções; a maior placa conhecida mede uns 24 cm; algumas muito menos.

Quanto tempo demorava um artista a gravar uma placa destas? Katina Lillios fez na Universidade de Iowa um teste de arqueologia experimental. Pediu a um estudante do seu curso, um jovem com habilidade e destreza artesanal, para copiar uma placa. Em quatro horas, a réplica norte-americana da placa ficou pronta...

A originalidade da solução ibérica

Concentrando-se no estudo das placas identificatórias, Katina Lillios mostrou que, se bem que os túmulos megalíticos abundassem em Portugal, Espanha, França, Irlanda, Dinamarca, Grã-Bretanha e Alemanha do Norte, foi só exclusivamente na Península Ibérica que se encontraram placas de xisto usadas como *mnemonic aids* – testemunhos da prática de uma memória colectiva, registos partilhados pelos clãs peninsulares.

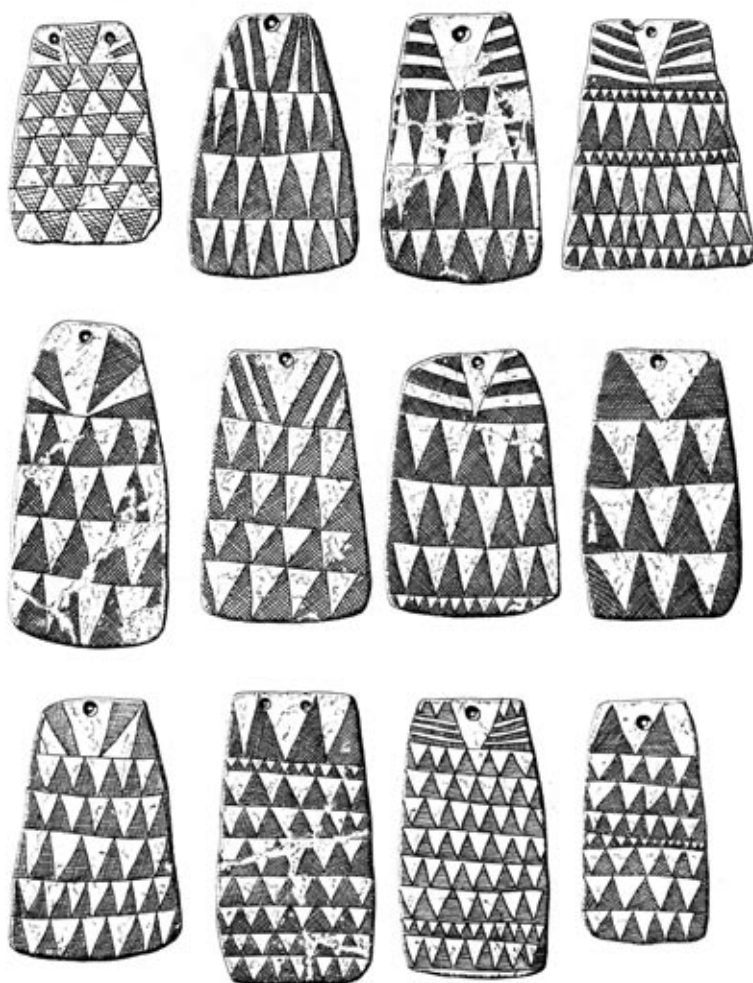
Os padrões usados seriam de leitura universal, no sentido que todos os clãs entenderiam as linhagens aí codificadas. A consulta destes registos dava informações sobre a descendência dos defuntos, legitimando os seus herdeiros ao poder, a estatuto social destacado, à herança de bens e **homelands**.

Possivelmente, outros europeus da Idade do Cobre teriam optado por registar as suas linhagens com **tauagens**, quem sabe? Ou fixando-as em **padrões te-**

cidos, ou gravando esses registos em materiais períveis, como a madeira, por exemplo.

Ou talvez usaram **tradições orais**, como hoje ainda o fazem os Maoris e diversos povos africanos. Mas foi a oportuníssima ideia dos ibéricos gravarem os seus registos em pequenas pedras de xisto requintadamente gravadas, que nos possibilita, 5.000 anos mais tarde, conhecê-los um pouco mais pessoalmente. Estes registos, chegaram, na sua maioria, em bom estado até nós.

Portanto, é só dos nossos antepassados peninsulares que vamos conhecendo as suas linhagens, as suas descendências, e também – impressionante! – as evoluções demográficas e o trânsito de populações. Populações que viviam na costa sul do Algarve, nas planícies do Alentejo, nas Penínsulas de Lisboa e de Setúbal e para além do Guadiana, até Badajóz, Sevilha e Cáceres.



Na imagem: A alta qualidade destas reproduções é típica dos livros publicados pelos Leisner. As placas aqui reproduzidas estão ilustradas na obra **Les Monuments Préhistoriques de Praia das Maças et de Casaiños (1969)**, uma pesquisa da autoria de Vera Leisner, Georges Zbyszewski e Octávio da Veiga Ferreira.

Ver para crer

Seis anos antes, no primeiro estudo sobre o tema publicado em Portugal, a cientista tinha-se baseado em material fornecido por outros cientistas; usou os desenhos publicados na magnífica obra do casal Georg e Vera Leisner, os dois arqueólogos alemães que começaram a inventarização sistemática dos megálitos na Ibéria (veja os desenhos na página dupla no início deste texto).

Mas posteriormente, Katina Lillios veio a verificar que as placas ilustradas pelo casal Georg e Vera Leisner na famosa obra *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel* obedeciam ao critério de documentar a variabilidade encontrada nos espólios tumulares – contudo, em prejuízo do registo da abundância dos distintos tipos e padrões de placas.

Ver para crer! Katina Lillios passou a analisar já não só a documentação fornecida por outros, mas a observar e fotografar pessoalmente as placas uma por uma, conforme foi tendo acesso directo aos espólios – uma tarefa cheia de obstruções e demoras.

O prémio para este esforço: quantas mais placas de xisto foi analisando e inventariando, mais os factores de correlação foram subindo em qualidade. A tese inicial está hoje ainda mais bem fundamentada do que em 2002: não temos nas placas os «santos» ou «deusas» dos nossos antepassados, temos sim, os seus «bilhetes de identidade». Ou, em linguagem mais científica: temos o registo das memórias colectivas das sociedades dessa época.

Catálogo digital: ESPRIT online

Qualquer pessoa tem hoje acesso a estas memórias colectivas. Katina Lillios terminou a primeira versão do catálogo digital das placas, oportunamente designado por ESPRIT – sigla para *Engraved Stone Plaques Registry and Inquiry Tool*. Esta base de dados integra mais de 1.100 placas de xisto, oriundas de mais de 200 tumulações megalíticas da Península Ibérica. Para consultar a base de dados, acceda a: research2.its.uiowa.edu/iberian



Katina Lillios no Museu Geológico em Lisboa.

Artistas ...e aprendizes

Ao estudar e documentar em todo o pormenor os desenhos das placas, a sensibilidade da cientista vai diferenciando não só os defuntos que «mereceram identificação», vai conhecendo igualmente os artesãos/artistas que gravaram as placas. Pois encontra placas de impecável feitura artesanal e de impressionante valor estético, e encontra também «peças fracas», com linhas tortas e orifícios mal perfurados.

«Por vezes começo a dialogar com os feitores das placas como se fossem os meus alunos da Universidade, e começo a dar notas: Esta placa aqui está ótima: Nota 18!; porém esta vale só ... mais ou menos, digamos: 11 valores!»

Nesta onda de bom-humor, Katina Lillios explica o universo de leituras proporcionado pela grafia e pelo ducto do risco. Existem grupos de placas gravados com o risco apontando para a direita, e outras com riscos inclinados para a esquerda. E existem por vezes similaridades impressionantes no grafismo praticado! A antropóloga: «Provavelmente, temos algumas placas fabricadas pela mesma pessoa, ou fabricadas por membros da mesma oficina, ou da mesma família...»

Uma oficina de placas

Foi identificado em *Águas Frias* (Alandroal), num povoado na margem esquerda da *Ribeira Lucefecit*, afluente do Rio Guadiana, uma oficina de placas de xisto, atestada pela presença

de todas as fases do processo de fabrico – à excepção de placas gravadas «terminadas».

Em várias fossas e buracos foram detectadas todas as etapas da *cadeia de produção* das placas: blocos de matéria-prima (xisto), blocos de xisto com os contornos das placas, placas sem qualquer gravação, mas já polidas, algumas placas polidas e gravadas (embora nenhuma tivesse o orifício de suspensão), e até algumas placas não polidas, mas gravadas. Obviamente, muitas vezes a gravação das placas era feita nos locais onde eram usadas – o que explicará, em parte, a enorme diversidade observada no riscado dos desenhos.

À semelhança de outros produtos de pedra, também neste caso se verifica uma divisão de trabalho a nível regional – como Katina Lillios já o tinha constatado na sua pesquisa sobre as ferramentas de pedra de anfíbolito.

Emergência de elites através do controlo do anfíbolito

O controlo de jazigos de pedra, a aquisição (comércio, permuta ou tributagem) da matéria-prima anfíbolito, o transporte, a produção de ferramentas e utensílios em «oficinas» – são actividades que despoletam importantes câmbios sociais. Na Península Ibérica, o Calcolítico sinaliza a transição de sociedades egalitárias para sociedades elitárias; as comunidades maiores passaram a viver em povoados fortificados, erguidos sobre majestosos esporões. Para os povoados calcolíticos da Estremadura e do Centro, as pedreiras estavam distantes, mas a matéria-prima – em forma de barras de anfíbolito – circulava numa rede inter-regional. O controlo dos transportes e da produção de ferramentas garantiam poder e domínio social às elites emergentes.

Pouca evidência para a Senhora Dona «Deusa Mãe»

Doutora Lillios: Onde está a *Deusa Mãe*? Que fazer com os arqueólogos ibéricos de tradição orientalista que insistem em fazer a reverência à Mater Magna que pensam ter sido o objecto de devoção dos fazedores de placas de xisto?



Junto à Anta Grande do Zambujeiro, recapitulando as imagens de placas de xisto e o mapa publicado em 1887 nas *Antiguidades Monumentaes do Algarve*, por Estácio da Veiga.

Responde Katina Lillios: «Eu falo do facto de certas placas terem traços óbvios que eu classifico como *placas biomórficas*. Para mim, essas placas, tipicamente possuidoras de dois grandes olhos, tem muito mais relação com um *animal*, do que com um ser humano. Quisessem os ibéricos dessa época representar um ser feminino, teriam espaço mais do que suficiente para gravar seios, ou o triângulo do sexo, ou qualquer outro atributo relacionado com o feminino. Mas não o fizeram.»

«Tudo me indica que o animal representado em algumas placas seja a coruja – *Tyto Alba* – ave que ainda hoje abunda no Alentejo. Animal que vive próximo dos homens, predador nocturno de eficácia fulminante – e que por isso é muitas vezes relacionado com a morte.» E salienta mais uma vez que estas placas biomórficas representam um sector muito pequeno do total de placas conhecido: «Apenas cinco por cento de todas as placas têm as características que tem servido para alimentar a tese da Deusa Mãe».

As próximas tarefas

Katina Lillios: «Falta fazer a análise química das placas de xisto. Se tratarmos as placas



A Anta da Comenda... e alguns dos seus ocupantes

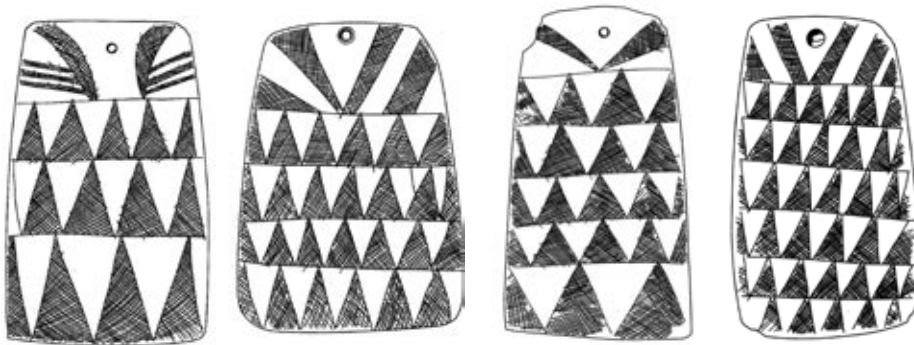


«Bilhetes de Identidade» em forma de placas de xisto, que serviram para identificar os defuntos depositados na Anta da Comenda da Igreja. Fonte: Base de dados ESPRIT. Foto da anta: J.T. Lopes



A Geografia das placas. Da esquerda para a direita: placas provenientes de túmulos megalíticos da região Sul (Algarve-Badajóz): Monte Canelas (Alcalar) – Aljezur – Badajóz – Aljezur. O padrão «triângulos» é típico desta zona do sul ibérico. A primeira placa

mostra 3, a segunda e a terceira, 4 e a quarta 5 faixas de triângulos. A primeira imagem foi facilitada pelo Museu de Portimão, as duas ilustrações fazem parte do Tomo I das «Antiguidades Monumentaes» de Estácio da Veiga. Badajóz: foto do autor.



Placas de Monte Canelas, imagens de Rui Parreira. Com 3, 4, 5 e 6 faixas de triângulos. O primeiro desenho identifica a primeira foto desta página. Estas placas são mostradas no Museu de Portimão.



Três exemplos de placas com padrão zigzag, banda intermediária decorada e faixas na parte superior. Duas fotos gentilmente cedidas pelo Museu Arqueológico Nacional, MAN, em Lisboa.

Terceiro exemplo: Monte das Pedras (Évora), V.S. Gonçalves 2004, fig. 13. Esta placa é a mais alta conhecida: 25 cm.

como os objectos geológicos que são, poderíamos saber em que pedreiras foram obtidas, e entender que viagem fizeram para chegar aos túmulos onde as encontramos. Saberíamos algo mais sobre a mobilidade destas socieda-

des, sobre permutas ou sobre o comércio praticado.» Falta também fazer uma análise de detalhe aos desenhos gravados nas «cabeças» das placas, que poderão revelar aspectos complementares.

Datações

As placas de xisto ibéricas foram utilizadas ao longo de ~500 anos, com o apogeu na primeira metade do 3.º milénio, entre 3.000 e 2.500 a.n.E. Para uma placa específica, a J.8-667, proveniente da *Anta 3 da Herdade de Santa Margarida*, o arqueólogo Vítor dos Santos Gonçalves publicou a sua datação, obtida por radiocarbono: entre 2.920 e 2.870 cal BC. Os autores da escavação da «oficina de placas» acima referida, Vítor Gonçalves e Manuel Calado, pensam que a oficina seja datável para entre 3.200 e 2.900 a.n.E.

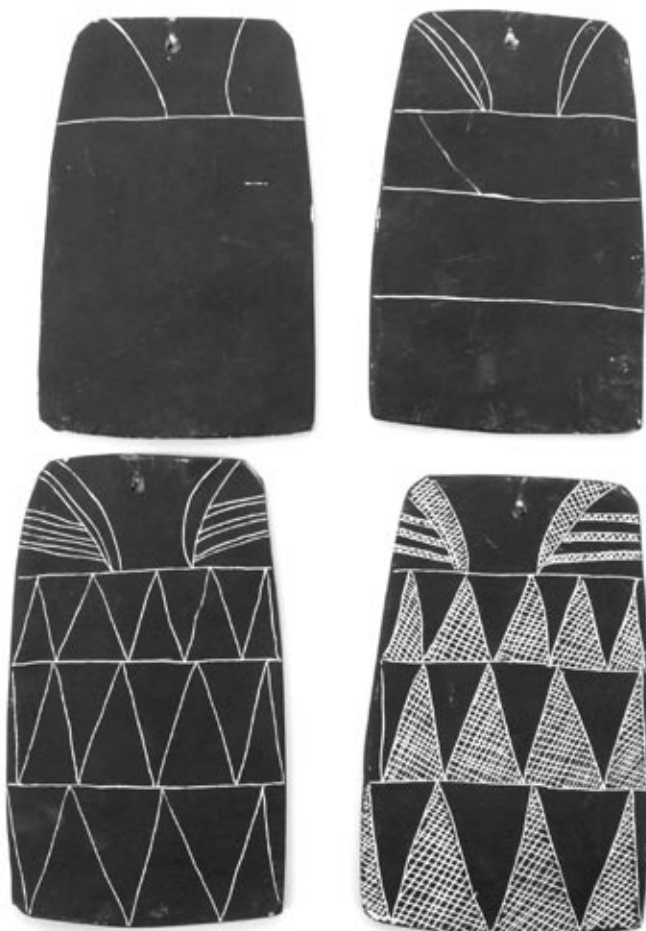
Onde se podem ver placas de xisto?

Lamentavelmente, os arquivos dos museus onde se conservam a maioria das placas de xisto não estão abertos ao público. O acesso a estes acervos é apenas facultado a cientistas.

Cerca de 2.000 exemplares guardados nos arquivos do Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa e vão ficar aí mesmo nos tempos mais próximos.

Uma bela colecção de cerca de 90 peças está no Museu Geológico de Lisboa. Aí, o leitor poderá apreciar alguns exemplares interessantes. No Museu Arqueológico do Carmo estavam visíveis quatro placas. O autor detetou vários exemplares no Museu de Torres Vedras (10 peças), Sevilha, Huelva, Lagos e Olhão (Algarve). Em Beja pode ser observado um único, mas magnífico exemplar.

Uma das exposições mais sugestivas é a do recém-aberto Museu de Portimão, onde algumas belas placas de xisto são mostradas no seu contexto sócio-cultural (Alcalar).



Esta placa é uma réplica realizada no Museu de Portimão, onde a Secção de Pedagogia realiza um excelente trabalho baseado nas peças expostas neste museu algarvio. As quatro réplicas de placas de xisto mostram o que poderia ter sido as etapas de elaboração de um destes artefactos. O Museu de Portimão é um dos poucos museus portugueses que expõem placas de xisto megalíticas, provenientes de escavações arqueológicas na região de Alcalar, dirigidas por Rui Parreira.

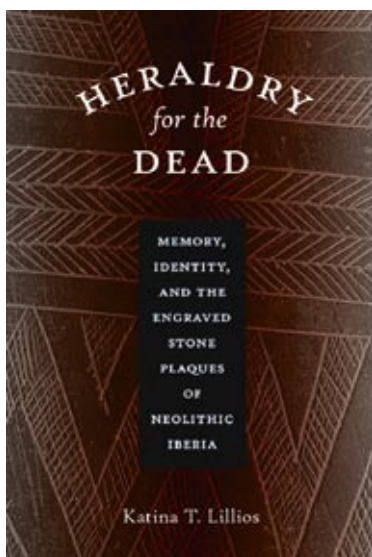
Bibliografia comentada

Foi o arqueólogo algarvio Philippe Simões Estácio da Veiga um dos primeiros a publicar imagens das placas de xisto com os seus fascinantes padrões gravados. Gravuras e informações estão disponíveis a partir de 1887, data em que Estácio da Veiga começou a publicar as suas *Antiguidades Monumentaes do Algarve*. A percepção que as placas são todas diferentes, manifesta claramente Estácio da Veiga: «Entretanto, não há em algum dos dois grupos duas placas com formas, dimensões e desenhos iguaes...»

«Mas ainda antes de Estácio da Veiga, já o erudito médico português Filipe Simões tinha escrito sobre as placas de xisto», salienta Katina Lillios. No trabalho publicado em 2002 na Revista Portuguesa de Arqueologia, intitulado *Some new views of the engraved slate plaques of southwest Iberia*, Katina Lillios revolucionou a interpretação deste material pré-histórico ao propor «dois modelos para explicar a iconografia e a distribuição das placas (de xisto)». Desenvolve-se e testa-se a hipótese de que as placas teriam uma função heráldica, servindo para registar a filiação numa linhagem e a distância genealógica do falecido a que estavam associadas a um fundador da mesma (linhagem). Na Introdução à análise de correlações, diz-nos Katina Lillios que já alguns cientistas tinham refutado a interpretação especulativa que as placas representariam ídolos do culto de uma suposta «Deusa Mãe».

Katina Lillios mostra o essencial contributo que a Antropologia pode oferecer à Arqueologia. Desde 1982 vem desenvolvendo actividades de prospecção arqueológica e análise científica em Portugal – em estações do Neolítico e da Idade do Cobre, dando particular atenção à génese, dinâmica e extinção, mais em especial à génese de desigualdade e de chefias nas sociedades pré-históricas. Katina Lillios tem colhido bons frutos das suas análises. É de salientar o estudo sobre ferramentas de anfibolito usadas em povoados calcolíticos estremenhos e o estudo sobre as placas de xisto.

O currículo académico de Katina Lillios incorpora actividades nas Universidades de Yale, Boston, UCLA, Ripon College e Iowa. O seu trabalho *Creating Memory in Prehistory: The Engraved Slate Plaques of Southwest Iberia*, faz parte do livro *Archaeologies of Memory*, publicado em 2003 pela editora Blackwell.



A antropóloga escreveu *Heraldry for the Dead: Memory, Identity, and the Engraved Plaques of Neolithic Iberia*, (2008) e analisa desde o Verão de 2007 o sítio arqueológico de Bolores (Torres Vedras), datável para o Calcolítico.

Na apresentação deste livro, salienta o editor: «Employing an eclectic range of theoretical and methodological lenses, Katina Lillios surveys all that is currently known about the Iberian engraved stone plaques and advances her own carefully considered hypotheses about their manufacture and meanings. After analyzing data on the plaques' workmanship and distribution, she builds a convincing case that the majority of the Iberian plaques were genealogical records of the dead that served as durable markers of regional and local group identities. Such records, she argues, would have contributed toward legitimating and perpetuating an ideology of inherited social difference in the Iberian Late Neolithic.»

Åberg, N. *Civilisation énéolithique dans la péninsule ibérique*. Uppsala, A.-b. Akademiska bokhandeln i kommission. 1921.

Almagro Gorbea, M. J. *Los Idolos del Bronce I Hispano*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1973.

Bueno Ramírez, P. *Les plaques décorées alentéjaines: approche de leur étude et analyse*. L'Anthropologie 96 (2-3): 573-604. 1992.

Buchholtz, Mary; Hall, Kira. *Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach*. Discourse Studies. SAGE Publications. Vol 7 (4-5): pp 585-614. 2005.

Cardito Rollán, L. M. *Las manufacturas textiles en la prehistoria: las placas de telas en el Calcolítico peninsular*. Zephyrus. Salamanca. 49, p. 125-145. 1996.

Cerdá, Francisco Jordá. *Àcerca de unos ídolos del neolítico peninsular y su posible origen*. In: Da Pré-História à História - Homenagem a Octávio da Veiga Ferreira. Editorial Delta. Lisboa, 1987.

Cerdá, Francisco Jordá. *Formas de vida económica en el arte rupestre levantino*. Zephyrus. Salamanca 25, p. 209-223. 1974.

Chapman, Robert. *Emerging complexity: The later prehistory of south-east Spain, Iberia, and the west Mediterranean*. Cambridge University Press. Cambridge, 1997.

Carpenter, E., Ed. *Materials for the study of social symbolism in ancient & tribal art: a record of tradition & continuity/ based on the researches & writings of Carl Schuster*. New York, Rock Foundation. 1986-1988.

Cartailhac, E. *Les ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*. Paris, Ch. Reinwald. 1886.

Correia, V. *Arte pré-histórica: os ídolos-placas*. Terra Portuguesa 12: 29-35. 1921.

Correia, V. *El Neolítico de Pavía*. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1917.

Davis, D. D. *Hereditary emblems: material culture in the context of social change*, Journal of Anthropological Archaeology. 4, p. 149-176. 1985.

Edmonds, Mark. *Towards a Context for Production and Exchange: The Polished Axe in Earlier Neolithic Britain*. In: *Trade and Exchange in Prehistoric Europe. Proceedings of a Conference held at the University of Bristol, 1992*. Oxbow Monograph 33. The Short Run Press. Exeter, 1993.

Fohrenbaher, Stašo. *Production and exchange during the Portuguese chalcolitic: The case of bifacial flaked stone industries*. Trabajos de prehistoria, vol. 55, no2, pp. 55-71. 1998.

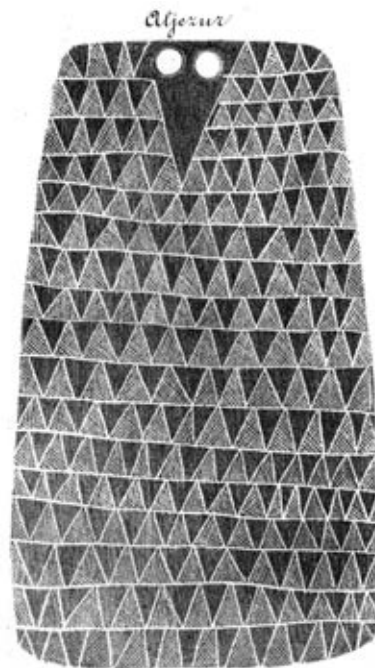
Farinha dos Santos, Mário. *Pré-História de Portugal*. (Livro de bolso da série Biblioteca das Civilizações primitivas). Editorial Verbo. Lisboa, 1985. 1989.

Ferreira, O. da Veiga. *Acerca dos enigmáticos "báculos" da cultura megalítica do Alto Alentejo*. Arqueologia. Porto. 12, p. 86-93. 1985.

Fleming, A. *The myth of the mother-goddess*. World Archaeology. 1, p. 247-277. 1969.

Frankowski, E. *Estelas Discoideas de la Península Ibérica*. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1920.

- Formosinho, José; Ferreira, Octávio da Veiga; Viana, A. *Estudos arqueológicos nas Caldas de Monchique*. Porto: Trabalhos de Antropologia e Etnologia. 14. 1953-1954. Pesquisas feitas por arqueólogos amadores em Alcalar.
- Gimbutas, Maria. *Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*. San Francisco, Harper San Francisco. 1991. Apologia da «Deusa-Mãe».
- Gonçalves, V. S. (1999). *Reguengos de Monsaraz: Territórios Megalíticos*. Lisboa, Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz.
- Gomes, M. V. (1997) *Anta da Belboa (Reguengos de Monsaraz, Évora). Resultados da campanha de 1992*. Cadernos de Cultura. Reguengos de Monsaraz. 1, p. 39-69.
- Gonçalves, V. S. (1992). *Reverendo as antas de Reguengos de Monsaraz*. Lisboa: UNIARQ/INIC.
- Gonçalves, V. S. *Sítios, "Horizontes" e Artefactos*. CM Cascais. 1995.
- Gonçalves, V. S. (1999) *Reguengos de Monsaraz, territórios megalíticos*. Reguengos de Monsaraz: Câmara Municipal.
- Gonçalves, V. S. (1999) *Time, landscape and burials. 1. Megalithic rites of ancient peasant societies in central and southern Portugal: an initial overview*. Journal of Iberian Archaeology. 1. Porto.
- Gonçalves, Victor dos Santos. (2001) *A Anta 2 da Herdade de Santa Margarida (Reguengos de Monsaraz)*. Revista Portuguesa de Arqueologia. Lisboa. 4:2. p. 115-206.
- Gonçalves, Victor dos Santos; Sousa, A. C. (1997) *A propósito do grupo megalítico de Reguengos de Monsaraz e das origens do megalitismo no Ocidente Peninsular*. In Actas do Colóquio O Neolítico Atlântico e as orixes do megalitismo. Santiago de Compostela, p. 609-634.
- Gonçalves, Victor dos Santos.; Sousa, A. C. (2000) *O grupo megalítico de Reguengos de Monsaraz e a evolução do megalitismo no Ocidente Peninsular (espaços de vida, espaços da morte: sobre as antigas sociedades camponesas em Reguengos de Monsaraz)*. In *Muitas antas, pouca gente?* Actas do I Colóquio Internacional sobre Megalitismo. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, p. 11-104.
- Gonçalves, V. S.; Sousa, A. C. *Novos dados sobre as práticas funerárias das antigas sociedades camponesas em Reguengos de Monsaraz: o limite oriental*. In Actas do 2º Colóquio Internacional sobre Megalitismo (Reguengos de Monsaraz, 2000). Lisboa.
- Gonçalves, V. S; Calado, Manuel. *O povoado-oficina de placas de xisto gravadas de Águas Frias, Alandroal*.



Os orifícios em muitas placas de xisto (por vezes um, por vezes dois) não foram ainda explicados. Alguns apresentam sinais de atrito, de uso – foram possivelmente pendurados (ao pescoço?). Teriam sido exibidas por vivos, por exemplo durante certos rituais? Será que as placas eram depositadas nos túmulos, mas retiradas durante certas ocasiões? Ou será que eram fabricadas para serem «vistas» exclusivamente pelos mortos?

- Gonçalves, V. S; Calado, Manuel. *Working at Home (and Abroad): the Atelier of Engraved Schist Plaques of Águas Frias (Alandroal)*. UISPP / IUPPS XV Congress / XV Congrès. Lisboa. 2006.
- Gonçalves, V. S.; Pereira, André; Andrade, Marco. *As notáveis placas votivas da Anta de Cabacinhibos (Évora)* Revista Portuguesa de Arqueologia, Vol 8, nr 1. pp 43-109. 2005.
- Kopytoff, I. *The cultural biography of things: commoditization as process*. In A. Appadurai, (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, pp 64-91. Cambridge University Press. Cambridge, 1986.
- Leisner, G.; Vera. *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Süden*. Berlin, Walter de Gruyter. 1943.
- Leisner, G.; Vera Leisner (1951). *Antas do Concelho de Reguengos de Monsaraz*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura (reeditado pelo INIC/UNIARQ, Lisboa, 1985).

- Leisner, Georg; Vera Leisner. *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Westen*. Berlin, Walter de Gruyter. Madrider Forschungen, Vol. 1, 2. 1959.
- Leisner, Vera. *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Westen*. Berlin, Walter de Gruyter. Madrider Forschungen, Vol. 1, 3. 1965.
- Leisner, Georg; Lesiner, Vera. *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel: Der Süden*. Römisch-Germanische Forschungen, Vol. 17. 1943.
- Lillios, Katina T. *Lives of Stone, Lives of People: Re-Viewing the Engraved Plaques of Late Neolithic and Copper Age Iberia*. European Journal of Archaeology, Vol. 7, No. 2, 125-158. 2004. Sumário: Desde há mais de um século que o tema das placas de xisto decoradas (3.000-2.500 BC) tem sido abordado pelos pré-historiadores sob uma perspectiva monolítica e idealista, em que as placas são vistas como representações da Deusa-Mãe.

- As respectivas variabilidade, técnica de fabricação e biografia só muito raramente foram objecto de tratamento. Neste artigo, propõem-se novas interpretações das placas ibéricas baseadas num catálogo on-line exaustivo (ESPRIT), o primeiro do seu género, com mais de 1100 placas provenientes de mais de 200 sítios de Portugal e Espanha. A análise da matéria-prima, do estilo, da cadeia operatória e da distribuição espacial sugere que aos diferentes tipos de placas correspondiam funções e significados. As placas parecem ser registos duráveis da identidade dos grupos humanos, tanto a nível regional como local, e podem ter contribuído para a legitimação e perpetuação de uma ideologia de transmissão hereditária da diferenciação social.
- Lillios, Katina T. *Symbolic artifacts and spheres of meaning: groundstone tools from Copper Age Portugal*. In: John Robb (Ed.), *Material Symbols: Culture and Economy in Prehistory*, Center for Archaeological Investigations, pp. 73-87. Carbondale, 1999.
- Lillios, Katina T. *Regional Settlement Abandonment at the End of the Copper Age in the Lowlands of West-Central Portugal*. In: C. Cameron, S. Tomka, (Eds.), *Abandonment of Settlements and Regions: Ethnoarchaeological and Archaeological Approaches*, pp 10-20. Cambridge Press University. Cambridge, 1993.
- Lillios, Katina T. *Competition to Fission: The Copper to Bronze Age Transition in the Lowlands of West-Central Portugal (3000-2500 BC)* Ph.D. Diss., Yale University. 1991.

Lillios, Katina T. *Groundstone tools, competition, and fission: the Copper to Bronze Age transition in the lowlands of west-central Portugal*. In: *Encounters and Transformations: The Archaeology of Iberia in Transition*, Miriam S. Balmuth and Lourdes Prados Torreira, Eds. Monographs in Medit. Arch. Sheffield: Academic Press, pp 25-32. 1998.

Lillios, Katina T. *Amphibolite Tools of the Portuguese Copper Age (3000-2000 BC): A Geoarchaeological Approach to Prehistoric Economics and Symbolism*. *Geoarchaeology*. Vol 12, 2, pp 137-163. John Wiley & Sons, 1997.

Lillios, Katina T.; C. Read; R. Grapes. *Chemical Analyses and Petrography of Amphibolite Implements and Possible Source Rocks from Western Iberia*. Analytical Facility Publication No. 19. Victoria University of Wellington Press. Wellington, New Zealand, 1997.

Lillios, Katina T.; Read, Caroline; Alves, Francisco. *The axe of the Óbidos Lagoon (Portugal): an uncommon find recovered during an underwater archaeological survey (1999)*. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, Vol. 3, Nº. 1, 2000, pp. 5-14

Lillios, Katina T. *Some new views of the engraved slate plaques of southwest Iberia*. *Revista Portuguesa de Arqueologia* 5(2): 135-151. 2002.

Lillios, Katina T. *Creating memory in prehistory: the engraved slate plaques of southwest Iberia*. In: *Archaeologies of Memory*. R. van Dyke and S. Alcock. Oxford, Blackwell: 129-150. 2003.

Lillios, Katina T. *Objects of memory: the ethnography and archaeology of heirlooms*. In: *Journal of Archaeological Method and Theory*, Nr. 6 (3): 235-262. 1999.

Lillios, Katina (ed.) *The Origins of Complex Societies in Late Prehistoric Iberia*. Ann Arbor, Michigan: International Monographs in Prehistory. 1995.

Lisboa, Isabel M. Gomes. *Meaning and messages: mapping style in the Iberian Chalcolithic*. *Archaeological Review from Cambridge* 4:3, p. 181-196. 1985. Isabel Gomes Lisboa avançou a ideia que as placas deviam ser vistas como sendo «ordered and meaningful, in the sense that they are being used to transmit messages» e sugeriu que as placas possuíam «função heráldica, não necessariamente associada com indivíduos». Se bem que Isabel Gomes Lisboa já tivesse fornecido a ideia-chave para desvendar o significado das misteriosas placas, não disponibilizou um modelo – um *testbed* empírico –



Já em 1887 o padre Nunes da Glória tinha sabido dignificar a qualidade estética das placas de xisto – por exemplo desta placa oriunda de Aljezur no Algarve. Ótimos desenhos seus foram publicados nas *Antiguidades Monumentaes do Algarve* de Estácio da Veiga. Diz o autor nessa publicação: «Recorrendo aos museus, ao favor de alguns collectores particulares e às minhas collecções, tenho conseguido reunir cópia exacta de cincoenta e seis placas e vinte e tres fragmentos de outras...» Scan: Gentileza Biblioteca Municipal de Silves, onde se encontra um exemplar desta obra.

para provar a sua tese. Foi aqui que Katina Lillios cortou o nó górdico que tinha vindo a atrofiar a avaliação das placas.

Martínez Fernández, G.; Morgado Rodríguez, A.; Afonso Marrero, J. A.; Sánchez Romero, M.; Roncal los Arcos, M. E. *Reflexiones sobre la explotación de materias primas para la producción de artefactos de piedra tallada durante la Prehistoria reciente de Andalucía Oriental: el caso de Los Castillejos (Montefrío, Granada)*.

Pinto, A. M.; J. S. Pinto (1978). *Problemas de análise descritiva de placas de xisto gravadas do megalitismo português. 1ª Mesa-Redonda Sobre o Neolítico e o Calcolítico em Portugal*, Porto.

Ribeiro, C. (1878-1880). *Estudos prehistoricos em Portugal; noticia de algumas estações e monumentos prehistoricos, memoria apresentada à Academia real das sciencias de Lisboa*. Lisboa, Typ. da Academia.

Rodrigues, Maria da Conceição Monteiro. *As regras da Informática na organização tipológica do Vaso campaniforme*. In: *Da Pré-História à História*. Editorial Delta. Lisboa: 1987.

Rodrigues, Maria da Conceição Monteiro. *Código para a análise das placas de xisto gravadas do Alto Alentejo – Nova estratégia para o tratamento de dados em arqueologia*. Vol. I. Castelo de Vide: Câmara Municipal. 1986.

Rodrigues, Maria da Conceição Monteiro. *Estudo Ideológico-Simbólico das Placas de Xisto Gravadas*. CM Castelo de Vide, 1986.

Simões, A. F. *Introdução a Archeologia da Peninsula Iberica*. Lisboa, Livraria Ferreira. 1878.

Siret, H.; Louis Siret. *Les premiers âges du métal dans le sud-est de l'Espagne*. Anvers. 1887.

Sousa, Ana Catarina. *O Neolítico Final e o Calcolítico na área da Ribeira de Cheleiros*. *Trabalhos de Arqueologia II*, IPA, Lisboa, 1998.

Vasconcellos, J. L. de (1894) *Antas do termo de Monsaraz (Alentejo)*. O Archeologo Português. Lisboa, 1, p. 222-223.

Veiga, S. P. M. Estácio da. *Antiguidades monumentaes do Algarve: tempos prehistoricos*. Lisboa, Imprensa Nacional. 1887.

Gonçalves, V.S. *Manifestações do sagrado na Pré-História do Ocidente peninsular: 4. A síndrome da placas loucas*. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, Vol. 6, Nr.1, p. 131-157. Lisboa, 2003.

– *As deusas da noite: o projecto «Placa Nostra» e as placas de xisto gravadas da região de Évora*. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, Vol.7, Nr. 2. p.49-72. Lisboa, 2004.

– *Reguengos de Monsaraz: territórios megalíticos*. Lisboa: CM de Reguengos de Monsaraz. Lisboa, 1999.



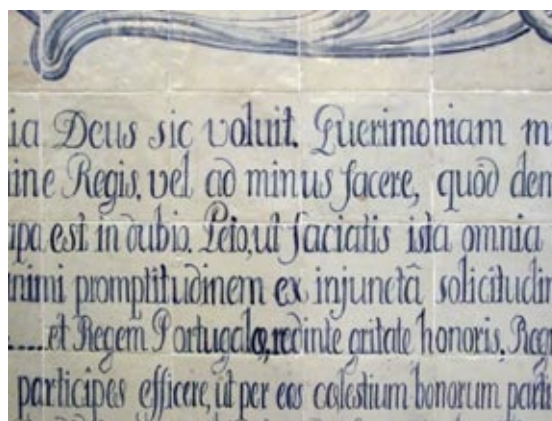
Uma forma tradicional de letras modularizadas em azulejo. Monograma integrado na fachada de um edifício em Barcelos. Foto do autor.

Azulejo, um suporte para escrita frequentemente usado em Portugal e Espanha

O azulejo é um revestimento omnipresente na Península Ibérica. É usado para revestir paredes, como suporte de pintura ... e para placas e letreiros. Compilação de textos de Paulo Heitlinger.

O termo *azulejo* designa uma peça cerâmica de pouca espessura, geralmente quadrada ou rectangular, em que a face visível é vidrada, resultado da cozedura de uma substância à base de esmalte que se torna impermeável e brilhante. Esta face visível pode ser monocromática ou policromática, lisa ou em relevo.

A palavra *azulejo* tem origem no árabe *azze-lij* (ou *al zuleycha*, *al zuléija*, *al zulaiju*) que significa pequena pedra polida e era usada para designar o mosaico bizantino. É comum, no entanto, relacionar-se o termo com a palavra azul (termo persa *lazward*, lápis-lázuli)



dado grande parte da produção portuguesa de azulejo se caracterizar pelo emprego maioritário desta cor.

Durante a ocupação islâmica da Península Ibérica o azulejo teve bases próprias em Espanha, aqui fabricado por artesãos muçulmanos; desenvolve-se a técnica mudéjar entre o século xii e meados do século xvi em oficinas de Málaga, Valência (Manises, Paterna) e Talavera de la Reina, sendo o maior centro cerâmico o de Sevilha (Triana), ainda hoje centro desta cerâmica.

Na viragem do século xv para o século xvi, o azulejo chegou a Portugal. Inicialmente importado de Espanha, o azulejo passou a ser resultado de manufactura própria, não só no território nacional, mas também em parte do antigo império de onde absorve simultaneamente uma grande influência (Brasil, África, Índia). As primeiras utilizações do azulejo em Portugal como revestimento de paredes foram realizadas com azulejos hispanomouriscos, importados de Sevilha em cerca de 1503.

Em termos gerais, o azulejo é usado como elemento de revestimento de superfícies interiores ou exteriores – ou como elemento decorativo isolado. Os temas ilustrados na pintura sobre azulejo incluem elementos decorativos, episódios históricos, cenas mitológicas, iconografia religiosa; foram aplicados a paredes e pavimentos de palácios, jardins, igrejas, conventos, edifícios de habitação e prédios públicos.

«Azulejaria Portuguesa» é uma colecção composta por 5.028 fotografias (p/b e cor) do inventário realizado por João Miguel dos Santos Simões (1907–1972) entre 1960 e 1968. Toda a colecção se encontra igualmente disponível no catálogo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian em: tinyurl.com/55qjyz. Esta colecção deu origem a uma publicação intitulada *Corpus da azulejaria portuguesa* (mais sobre esta obra em: tinyurl.com/6kkxo4).

Uma extensa bibliografia e publicações mais recentes relatam-nos as mais importantes peças de arte pintadas sobre azulejo; o museu de referência é o Museu Nacional do Azulejo (www.mnazulejo-ipmuseus.pt).

Este museu, criado em 1980, em Lisboa, foi instalado no Convento da Madre de Deus (século xvi)



Um tema publicitário muito divulgado em Portugal e Espanha.



Bairro Estrela D'Ouro, no Bairro da Graça em Lisboa.

Portugal e Espanha: semelhanças e diferenças estilísticas no painel de azulejo



«Lo nuestro». Azulejo da Calle Betis, Triana, Sevilha. Foto: González-Alba



Painel de azulejos à entrada de Toledo, Espanha. Desenho assinado por V. Quimondo, Toledo.



Painel de azulejos em Chaves, Portugal.



Painel de azulejos em Loulé, Portugal.

é um magnífico exemplar de azulejaria na arquitectura portuguesa, apresentando azulejos barrocos do Ciclo dos Grandes Mestres. O museu integra alguns dos mais significativos exemplares da azulejaria portuguesa, do século xv até aos nossos dias. No acervo, destaque para o claustro onde um painel de azulejos representa uma panorâmica de Lisboa antes do Terramoto de 1755.

Com diferentes características, este material afirmou-se em Portugal como um importante suporte para a expressão artística. Neste suporte reflecte-se parte importante do repertório gráfico e do imaginário português. De forte sentido cenográfico e monumental, o painel de azulejos é considerado hoje como uma das produções mais originais da cultura portuguesa, que dá a conhecer não só a história, mas também a mentalidade e o gosto das épocas e estilos.

A majólica

O desenvolvimento da cerâmica em Itália com a possibilidade de se pintar directamente sobre o azulejo, em técnica de majólica, permitiu alargar a realização de composições com diversas figurações, historiadas e decorativas.

Ceramistas italianos fixaram-se em Flandres e divulgaram os motivos decorativos maneiristas e os temas da Antiguidade Clássica. Para Portugal fizeram-se encomendas na Flandres e a fixação de ceramistas flamengos em Lisboa propiciou o início de uma produção portuguesa a partir da segunda metade do século xvi.

Modelos de circulação internacional, oriundos da estética maneirista da Flandres, foram utilizados por pintores que realizam composições monumentais, feitas por mestres como Francisco e Marçal de Matos.

A majólica vinda de Itália foi introduzida na Península Ibérica a meados do século xvi. A majólica permite a pintura directa sobre a peça já vidrada. Após a primeira cozedura é colocada sobre a placa um líquido espesso (branco opaco) à base de esmalte estanífero (estanho, óxido de chumbo, areia rica em



Sinalética pública: Painel de azulejos na Estação Ferroviária de Rio Tinto - Portugal. Foto de Henrique Matos.



Sinalética pública: Painel de azulejos numa vila do Alentejo. Uma observação atenta mostrada que as letras foram aplicados por stencil. Foto: P. Heitlinger



Sinalética pública: Painel de azulejos em Bragança. Foto: P. Heitlinger



Madrid, Plaza de la Villa, Casa de Cisneros. Foto: Alejandro Blanco.



Um painel ao gosto mourisco: Praça de Touros de Alpiarça, Ribatejo, Portugal. Foto: P. Heitlinger.

quartzo, sal e soda) que vitrifica na segunda cozedura.

O óxido de estanho oferece à superfície vidrada uma coloração branca translúcida na qual é possível aplicar directamente o pigmento solúvel de óxidos metálicos em cinco escalas de cor: azul cobalto, verde bronze, castanho manganésio, amarelo antimónio e vermelho ferro. Os pigmentos são imediatamente absorvidos, o que elimina qualquer possibilidade de correcção da pintura. O azulejo é então colocado novamente no forno com temperatura mínima de 850° C revelando, só após a cozedura, as cores utilizadas.

Usado em Portugal intensivamente ao longo de cinco séculos, o azulejo teve entre 1980 e 2000, a sua linguagem gráfica actualizada por autores que vinham a produzir desde a década de 1950, assegurando a continuidade até à contemporaneidade, como sejam Manuel Cargaleiro (n. 1927), Querubim Lapa (n. 1925), Rogério Ribeiro (1930-2008), ou Cecília de Sousa (n. 1937).

Nos últimos anos tem emergido em espaços públicos o trabalho de artistas plásticos para quem o azulejo não é disciplina central, mas que encontram nas tipologias e técnicas espe-





Do uso da «letra artística» (em cima, placa assinalando uma rua em Tomar) à aplicação de pura tipografia, de modo racional (em baixo, Casa de Cantoneiros na Estrada Lagos-Olhão, Algarve). Se em Portugal houvesse uma consciência da importância do Património Tipográfico, a bela placa desenhada em estilo Art Déco não estaria em tão deplorável estado de conservação... Fotos: Paulo Heitlinger.





cíficas deste suporte o veículo de afirmação de poéticas próprias.

A partir da década de 1980, o Metropolitan de Lisboa efectuou encomendas que permitiram revitalizar esta presença pública, reforçada no final da década de 1990 pelas encomendas para a Expo98, Parque das Nações, possibilitando novas propostas estéticas e uma renovação de padrões.

Curiosamente, já que se convencionou falar apenas dos «empregos nobres» do azulejo, o intensivo emprego deste suporte na publicidade (outdoors em azulejo) e na sinalética pública não tem sido motivo de publicações ou sequer de comentários, ignorando-se assim um vasto património de inscrições e placas

Elegante painel de sinalética rodoviária, com letragem ao gosto Art Déco, afixado numa Casa de Cantoneiros da extinta Junta Autónoma das Estradas, numa estrada do Algarve.

Em baixo: Dois painéis de Estações Ferroviárias na Linha de Algarve, realizados com letra versais aplicadas em azulejos modulares. Um modo racional de realizar painéis duráveis, com excelente legibilidade. As letras versais têm semelhanças com a Akzidenz Grotesk.

Fotos: P. Heitlinger.





ALBUFEIRA

BOLIQUEIME

SILVES

A fonte digital «Boliqeime»,
digitalizada pelo autor.

presentes nos espaços públicos e na sinalética das ruas e estradas de Portugal.

Algumas fábricas de azulejos produziram elementos contendo letras, mas nenhuns deles faz recurso à possibilidade de modularizar as letras. Deste modo, são de especial interesse os painéis empregues em algumas Estações Ferroviárias, usando azulejos modulares. Nestes, as letras são monoespaçadas, as suas formas ocupando sempre quatro azulejos; apenas o I ocupa dois azulejos. Este engenhoso sistema, perfeitamente adequado às condições de um país pobre como Portugal, emprega stocks reduzidos, já que para representar letras semelhantes na sua forma, há que usar menos azulejos. Um exemplo: O O e o Q empregam três azulejos iguais, já que a única azulejo diferente é aquele que representa a cauda do Q. Os painéis montados apresentam

a) óptima visibilidade para os viajantes que se aproximam de comboio

b) durabilidade e resistência aos agentes naturais, como o sol e a chuva,

c) manutenção simplificada, pois é fácil lavar os azulejos e substituir elementos danificados.

Pelo interesse desta solução genuinamente portuguesa, na melhor aceção do termo, o autor destas linhas digitalizou este alfabeto versal, produzindo a fonte «Boliqeime», que é distribuída grátis; para a receber, basta mandar um email ao autor.



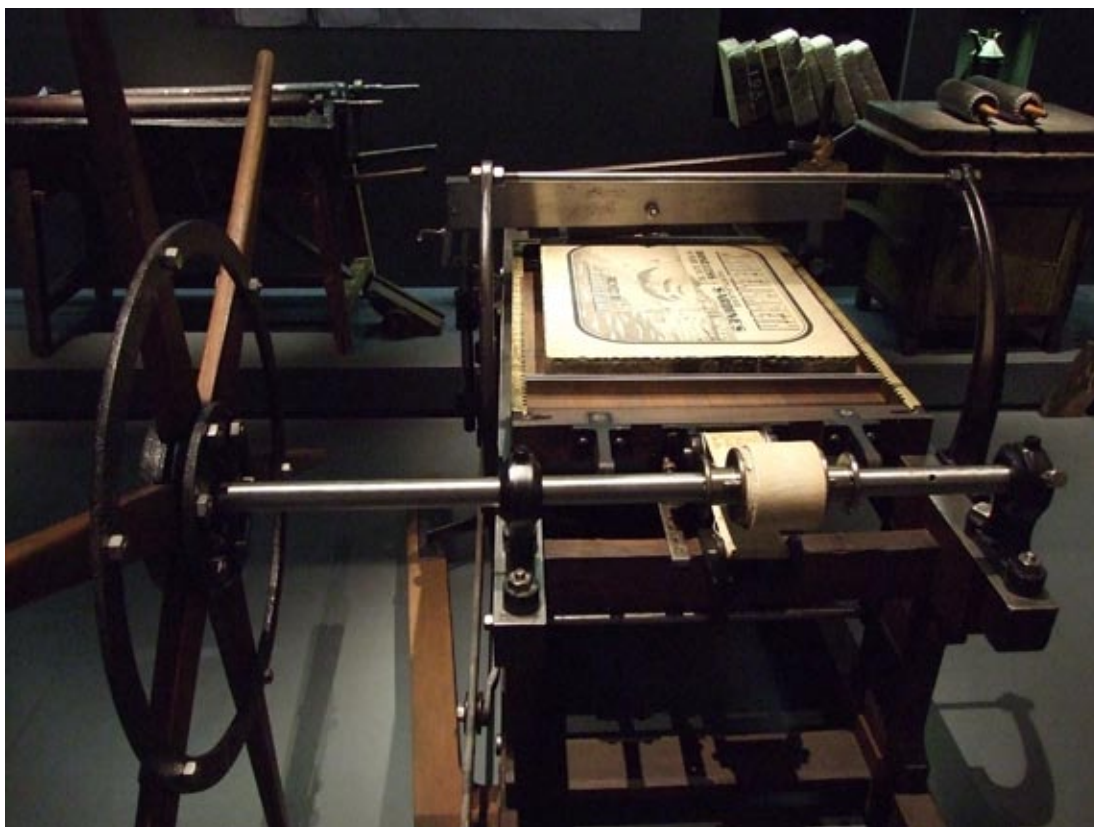
Painéis de letras em azulejo, mas não modulares.
Mercado do Bolhão, Porto, Portugal.



TRAMAGAL

Embora a solução de painéis de azulejos com letras modularizadas seja um notória invenção de qualidade e bom design, a direcção dos Caminhos de Ferros portugueses nunca teve a atitude conseqüente para implementar uma solução uniformizada em todas as estações ferroviárias. Deste modo, o utilizador da rede ferroviária portuguesa pode entreter-se a coleccionar em fotografia as mais dispares soluções de sinalética com letras de forma quadrada, de forma condensada, ao gosto tradicional – e mesmo em estilo Arte Nova...





O Museu de Portimão e as suas máquinas de impressão

A briu as suas portas ao público há cerca de dois meses, depois de um interminável período de preparação, o Museu de Portimão. Sob a direcção competente de José Gameiro, este museu ilustra e descreve, entre outros temas, as rotinas de trabalho quotidianas nas fábricas de conservas de peixe que existiam no Algarve. Fábricas de uma indústria conserveira que passou à história, pois fecharam todas, à excepção de uma, que ainda funciona em Olhão.

Em 1908 existiam no Algarve 30 fábricas de conserva, que dez anos depois eram já 100, enquanto nos portos algarvios se descarregavam perto de 25% das capturas de pesca nacionais. Para além das conservas por escabeche e por salga, a meio do século XIX começaram a investir na costa do Algarve industriais estrangeiros, atraídos pela abundância de peixe. Os primeiros foram os Delory, da Bretanha, que por volta de 1880 se instalaram em Lagos e



Prensa para o processo litográfico, usada na indústria da conserva do peixe. Museu de Portimão.

Olhão. Vieram outros, como os Parodi, Tenório e Ramirez, que se radicaram em Vila Real de Santo António. As origens da Ramirez remontam a 1853, as suas primeiras



Máquina para impressão em folha de Flandres.

fábricas foram erguidas em Vila Real de Santo António, Olhão, Albufeira e Setúbal. A actual empresa Ramirez, que ainda opera em Matosinhos e Peniche, é a mais antiga produtora e exportadora de conservas de peixe em Portugal e na Europa – e uma das mais antigas do mundo.

Feu Hermanos, industriais em Ayamonte, Andaluzia, vieram fixar-se na margem direita do Guadiana, vindo a possuir grandes unidades fabris em Vila Real de Santo António, Olhão, Portimão, Porto Brandão e Setúbal. Os estrangeiros lideraram a pesca e a indústria conserveira portuguesa.

Entre os poucos capitalistas locais, destaca-se João A. Júdice Fialho, um portimonense que viria a ser o mais importante dos industriais portugueses. Fialho, nascido em 1859, iniciou-se no comércio no barlavento algarvio, estabeleceu-se em Faro, onde em 1882 casou. Foi depois armador, proprietário de armações de pesca de Sardinha e de Atum, o maior proprietário agrícola do Algarve – com importantes explorações nos concelhos de Olhão, Faro, Loulé, Albufeira, Lagoa e Portimão (Morgados de Boina, Arge, Reguengo e Quinta de Quarteira, onde actualmente se situa o «paraíso turístico» chamado Vilamoura).

Em 1891, Júdice Fialho começou a penetrar a indústria conserveira, fundando a fábrica São José, em Portimão, a que se seguiram a de Lagos (1899), São Francisco (1903), Ferragudo (1904) e, depois, outras mais, no Funchal, Olhão, Peniche, Sines.

O Museu de Portimão

O recém-aberto Museu de Portimão mostra o seu acervo dentro das instalações da antiga fábrica de conservas Feu Hermanos, situada



Matriz impressora para caixas de madeira contendo conservas de «Pimentão doce», da empresa algarvia de J.A. Júdice Fialho.

na margem do rio Arade, em Portimão. (Outras fábricas da zona, por exemplo em Mexilhoeira da Carregação, foram fechadas há anos e vão apodrecendo lentamente.)

Na evolução operada na indústria conserveira, inicialmente as latas eram produzidas na própria fábrica de conservas, durante os «períodos mortos». Depois, o *vazio* (a lata de folha com desenhos de litografia) passou a ser feito em *fábricas de vazio*.

As primitivas unidades de *vazio* não tinham as tampas só posteriormente soldadas. As novas latas adoptaram o tipo embutido, ou seja, eram moldadas em profundidade e o único tampo cravado pelo lado superior. Mais tarde ainda, a folha passou a ser estanhada e envernizada, e fabricada em alumínio.

As latas tinham várias bitolas de tamanho, sendo o padrão a unidade de 125 g, designada *¼ club*. Eram vulgares também o *1/8 club* e o *1/10 club*, assim como um formato pequeno conhecido por *charutinho*, que se destinava à Anchova ou Biqueirão estivado, curtida pelo sal, metida em filete estendido ou enrolada com alcaparra e que não necessitava de esterilização, pois o sal bastava para conservá-la.

«Há outra coisa que alegra/a alma de toda a gente/são as conservas La Rose/quem diz o contrário, mente» – estes versos foram cantados nos anos 50 pela fadista Hermínia Silva, num dos jingles publicitários das conservas «La Rose» produzidas em Portimão, que passava no rádio. Os spots publicitários das conservas produzidas em Portimão recorriam aos artistas mais em voga para fazerem a promoção dos seus produtos. Os discos com esses jingles, com letras divertidas, ingénuas ou até politicamente incorrectas, foram oferecidos pela família Feu, descendente de um dos maiores industriais conserveiros de Portimão, ao Museu Municipal de Portimão.

Máquinas de impressão

Para tipógrafos, a parte mais interessante das exposições do Museu de Portimão é um valio-



Lata de conserva impressa. Fábrica de conservas abandonada, situada em Mexilhoeira da Carregação (Portimão), Algarve. Foto: Ricardo Santos.

so conjunto de robustas máquinas de impressão, que serviam para imprimir as latas de conserva, e também as caixas de madeira que serviam de embalagem ao peixe enlatado.

Nos Cadernos de Tipografia já escrevemos sobre o processo litográfico; repetimos aqui apenas algumas explicações, pelo significado que a cromolitografia atingiu na impressão das latas de conserva.

Em Portimão, como em toda a costa algarvia, fabricavam-se conservas de Atum, Sardinha, Cavala e outros peixes e moluscos. Por falta de iniciativa e dinâmica da parte dos pescadores e industriais algarvios, algumas famílias espanholas controlavam toda esta indústria de pesca e conserva. Os produtos enlatados eram exportados para todo o mundo, o que explica o empenho posto no «branding» das latas de conserva, com vistosos motivos «pitorescos» e supostamente tradicionais, realizados em cromolitografia sobre as latas de conserva.

A litografia revolucionou o desenho de imagens publicitárias e de letras, na medida que proporcionou uma maneira muito mais livre de desenhar formas, totalmente independente dos padrões e estilos usados na tipografia com tipos de metal móveis. Deste modo, surgiram centenas de novas formas caligráficas, letras ornadas e de fantasia.



Mulheres jovens, a trabalhar numa fábrica de conservas algarvia. A mão de obra barata e o sistema repressivo fascista garantiam altos rendimentos aos proprietários destas fábricas.

impressoras, após o que procedia à impressão...

50 anos após sua invenção, esta técnica

A técnica litográfica de impressão inventada por Alois Senefelder em 1796 baseia-se num processo químico mais económico e menos demorado que todos os outros conhecidos na época. O desenho sobre pedra já era conhecido, o crédito de Senefelder é de ter realizado a impressão a partir da mesma.

A impressão mediante o uso de uma matriz de pedra foi descoberto por Senefelder quando este se dedicava à gravação de matrizes em placas de cobre. Por volta de 1796, em Munique, utilizou uma pedra porosa para fazer anotações com tinta de imprimir. Passou a dedicar sua atenção à pedra como matriz impressora, pesquisando maneiras de transcrever textos para a sua superfície.

A produção de uma litografia começa com um desenho sobre uma pedra calcária, feito com um lápis gorduroso (ou com um estilete, pincel, etc). Nas áreas gordurosas a tinta de imprimir adere, e não se espalha na superfície plana devido à presença da água no restante da pedra. O papel é pressionado sobre a matriz e obtem-se uma reprodução cuja nitidez superava a obtida nos processos tipográficos e xilográficos.

Senefelder descreveu o processo em que as pedras planas eram desenhadas ou escritas com uma tinta pastosa composta por cera, sabão e negro de fumo, após o que as «revelava» com uma solução nítrica. O ácido não ataca as partes escritas, mas somente as zonas a descoberto. Deste modo obtinha-se um ligeiro alto relevo, que se entintava com uma bala, procurando não sujar as zonas não

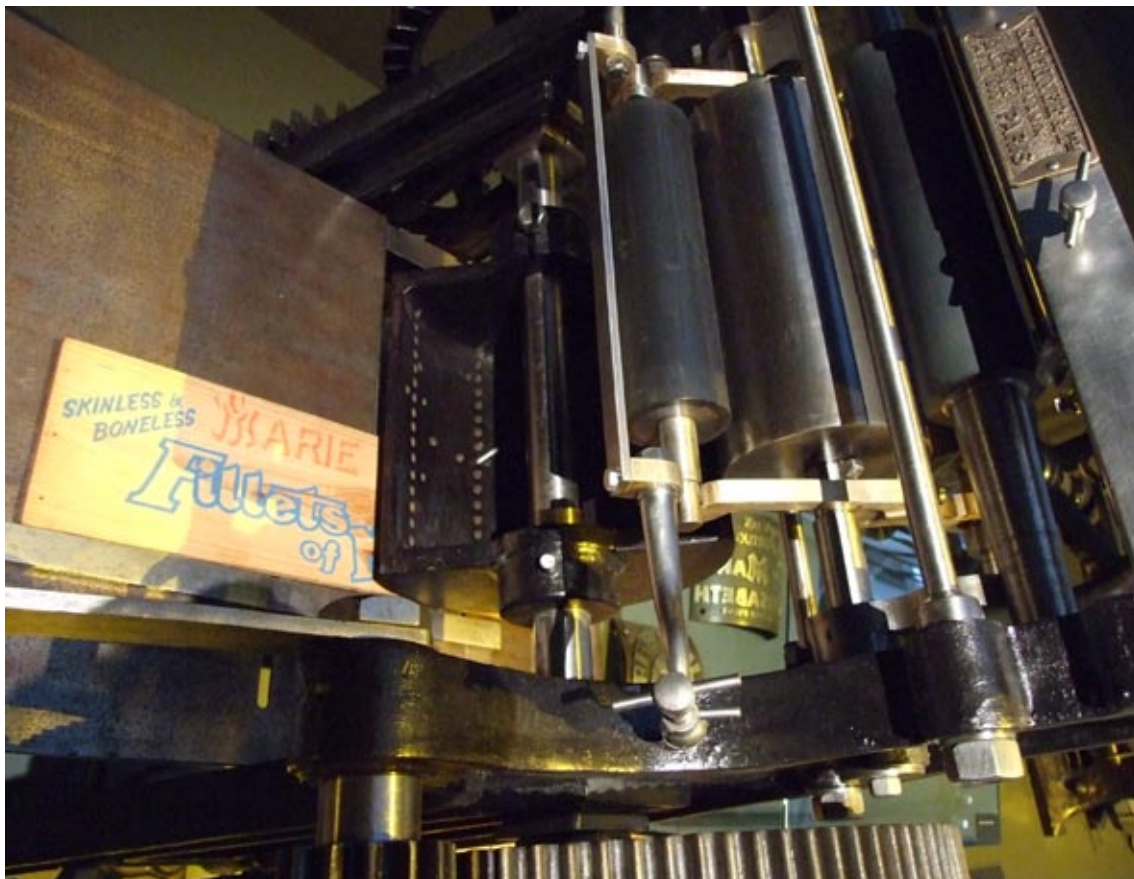
despertou a atenção de inúmeros artistas, ilustradores e desenhadores de letras, que perceberam o seu potencial expressivo. A Litografia, além de libertar o desenho de letras, possibilitou o uso de novos suportes, já que permitia imprimir sobre papel de pequeno ou de grande formato, mas também sobre chapas de metal, latas, etc. Por isso, a impressão litográfica foi extensivamente usada para imprimir latas de conserva, conforme se pode ver no Museu de Portimão.

Permite também a impressão sobre plástico, madeira, tecido e papel. A Litografia foi usada extensivamente para realizar toda a espécie de impressos: partituras musicais, cartazes, rótulos, etiquetas, mapas, jornais, etc. E permitia uma impressão com diversas cores: a cromolitografia.

Mais tarde, a pedra foi substituída por uma chapa metálica, que apresentava na superfície as mesmas características, obtidas por um tratamento prévio. Além de ser uma matriz mais fácil de manipular, mais leve do que a pedra, havia a possibilidade de usar o sistema rotativo de impressão, curvando-se a matriz.

Mais tarde ainda, foi encontrada maneira de desenhar a imagem em papel especial e transferi-la por pressão para a matriz de pedra ou metálica. Com o desenvolvimento da fotografia, fixou-se a imagem na matriz através de processos fotográficos e químicos, fotomecânicos.

Nas páginas seguintes, descrevemos sumariamente outros processos de impressão industriais.

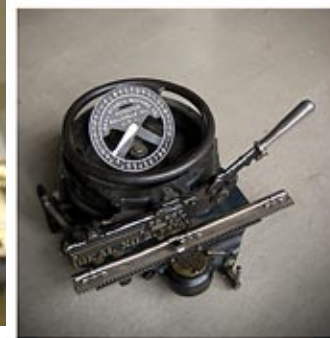
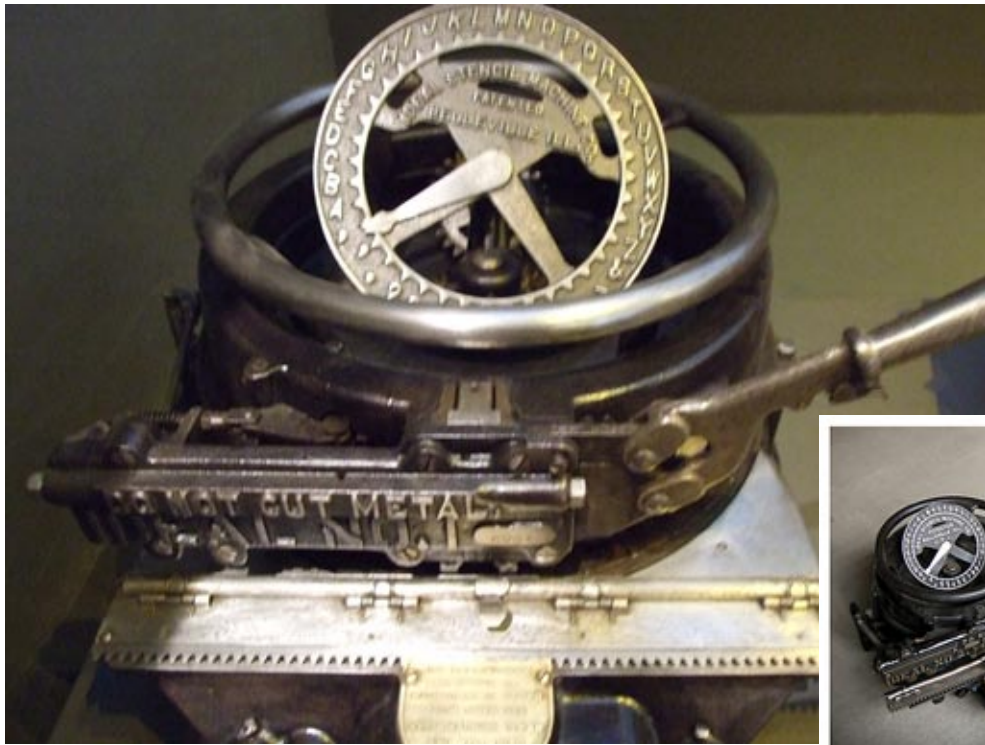


Para imprimir as caixas de madeira que serviam de embalagem ao peixe enlatado, usavam-se robustas máquinas rotativas. A matriz de impressão era elaborada em alto relevo, para poder imprimir letras e desenhos sobre a madeira, que vulgarmente exibia uma superfície defeituosa e irregular. A máquina exposta no Museu de Portimão é proveniente da empresa Kircher & Cie, Paris. Em baixo: exemplo de impressão policromática.





Caixas de madeira com impressão de letragem a várias cores.



O chamado *stencil cutter* foi inventado em 1893. A «Stencil Cutting Machine» exposta no Museu de Portimão é o modelo *Ideal No. 2 Diagraph* produzido em Belleville, Illinois, pela Ideal Stencil Machine Co. Serve para produzir chapas stencil em cartão duro, para aplicação de letragem em caixas de madeira ou cartão, sacos e embalagens de todo o tipo. Curiosamente, no «character dialer» do *Diagraph* falta o algarismo 1, que, obviamente, é representado pela letra I.

Além do alfabeto versal, a máquina inclui alguns sinais de pontuação e possibilita a composição com espaçamento simples ou duplo, conforme o demonstra o exemplo de stencil conservado no Museu: «**DURBAN, N A T A L**». Na



frente da máquina de cortar stencil, um placa de chapa adverte: «Keep machine clean and well oiled». •



A Finança: o Grande Cão. Caricatura de RBP. Jornal «A Paródia», impresso na Typographia e Lytographia da Companhia Nacional Editora, Largo do Conde Barão, Lisboa. 24 de Janeiro de 1900.

Raphael Bordallo Pinheiro, mestre da Litografia

A vasta obra litográfica de RBP espalhou-se por dezenas de livros e publicações em Portugal, Espanha, França e Brasil. Foi precursor do cartaz artístico e um dos pioneiros da Banda Desenhada em Portugal.

«Retratos muito mais vivos, muito mais parecidos com o original do que as próprias fotografias das personagens que representam, desenhou-os êle de um só jacto na pedra litográfica ou no papel autógrafo, entre a meia-noite e as cinco horas da madrugada, em pé à banca, sob a luz crua e mordente do gás, sem-

pre à última hora, febricitante de pressa, escorrendo suor, com a testa e o nariz manchado de prêto pelas dedadas de craião, fumando àvidamente cigarretes, falando sempre, cantando, assobiando ou deitando complacientemente a língua de fora às figuras ...». Assim descreveu Ramalho Ortigão a maneira de trabalhar de Rafael Bordallo Pinheiro, n'As *Farpas*, em Abril de 1882. Em 1891, Ortigão volta de novo a escrever sobre o artista: «Genuinamente português por constituição e por temperamento, de olhos pretos, nariz grosso, cabelo crespo, tendendo para a obesidade, ele é um sensual, um voluptuoso, um dispersivo, um desordena-

do. Uma das mais belas virtudes que ele não tem, é a que consiste em vencer os impulsos da natureza. Desgraçadamente, observa-se com frequência que os homens rígidos, que mais exemplarmente triunfam das próprias paixões, não triunfam de mais nada.»

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), brilhante ilustrador, litógrafo, caricaturista e ceramista, foi influenciado pelo ambiente da casa paterna. O seu pai, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, funcionário do Estado, foi um pintor romântico sem grande mérito, mas com muito entusiasmo. Já o irmão, Columbano Bordalo Pinheiro, tornou-se um pintor consumado.

Em 1860 (com 13 anos) inscreve-se no Conservatório e matriculou-se na Academia de Belas Artes (desenho de arquitectura civil, desenho antigo e modelo vivo), depois no Curso Superior de Letras e na Escola de Arte Dramática. Estreia-se muito jovem no Teatro Garrett como actor, embora nunca venha a fazer carreira no palco. Em 1863, o pai arranja-lhe um lugar na Câmara dos Pares, onde descobre a sua verdadeira vocação, derivado das intrigas políticas dos bastidores.

Começa por tentar ganhar a vida como pintor com composições realistas apresentando trabalhos em 1868 na exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, onde mostra 8 aquarelas inspiradas em costumes e tipos populares. Em 1871 recebe um prémio na Exposição Internacional de Madrid. Mas, certo pelo certo, e paralelamente às «Belas Artes», vai desenvolvendo a sua faceta de ilustrador e decorador.

Em 1870, o sucesso obtido por uma caricatura alusiva à peça *O Dente da Baronesa* revela um talento e vai dirigir a direcção da sua carreira profissional. Esse ano vê surgir o álbum de caricaturas *O Calcanhar d'Aquiles*, a folha humorística *A Berlinda*, da qual saem sete números, e *O Binóculo*, periódico semanal à venda nos teatros, com quatro números publicados. Deu ainda à estampa o *Mapa de Portugal*, com vendas superiores a 4000 exemplares, no espaço de um mês.



Política: A Grande Porca. Litografia de Raphael Bordallo Pinheiro. Jornal A Paródia, 1º número, Janeiro de 1900. Em 1870 lançou três publicações: O Calcanhar de Aquiles, A Berlinda e O Binóculo, este último, um semanário de caricaturas sobre espectáculos e literatura, talvez o primeiro jornal, em Portugal, a ser vendido dentro dos teatros. A Lanterna Mágica, em 1875, inaugurou a época da actividade regular deste jornalista que fez surgir e também desaparecer inúmeras publicações. Seduzido pelo Brasil, também aí (de 1875 a 1879) animou O Mosquito, o Psit!!! e O Besouro. O António Maria, nas suas duas séries (1879-1885 e 1891-1898), abarcando quinze anos de actividade jornalística, constitui a sua publicação de referência. Ainda fruto do seu intenso labor, Pontos nos II são editados entre 1885-1891 e A Paródia, o seu último jornal, surge em 1900.

Entre 1873 e 1875, colabora como ilustrador nos periódicos *Ilustración de Madrid*, *Ilustración Española y Americana*, *El Mundo Cómico*, *El Bazar*, em várias revistas francesas e inglesas, além do prestigiado *Illustrated London News*, que lhe dirige convites de trabalho em Londres, que Bordalo não aceita.

Em 1875 cria a celeberrima figura do Zé Povinho, publicada n' *A Lanterna Mágica*. A figura popular Zé Povinho que criou, veio a tornar-se o símbolo do povo português, lado a lado com o John Bull britânico e o Michel alemão.

Surge uma proposta de colaborar n' *O Mosquito*, jornal brasileiro de humor, e no Verão de 1875 parte para o Rio de Janeiro, onde vive quatro anos, apesar duma difícil adaptação ao meio. No Brasil cria duas revistas de caricaturas: o *Psit!!!* (1877) e *O Besouro* (1878-79). Nasce do seu lápis personagens da sociedade carioca, tais como o Psit!, o Arola ou o Fagundes. Do Brasil envia a sua colaboração para Lisboa, voltando a Portugal em 1879 e lança *António Maria*.

Rafael Bordalo Pinheiro mostrou modernidade, optimismo e uma excepcional tranquilidade com que moldou a sua agitada vida. Cedo percebeu o fatalismo e o atraso mental do seu país, a sua sebastiana megalomania, a sua preguiça e traulhice - e ficou convencido que estes defeitos crónicos não tinham cura. Deste modo, não optou pela acção política e adoptou o cinismo como profissão.

Descria, como a maioria dos intelectuais burgueses do seu tempo, da falida e podre Monarquia, mas, ao contrário de muitos, não foi grande entusiasta da República. Sabia que Portugal seria sempre um peão no palco político internacional, manipulado pelo John Bull ou pelo Kaiser alemão.

O Zé Povinho, saloio esperto e matreiro, sem moral, se pudesse, trepava para as costas dos que o cavalam a ele. Não gosta de trabalhar e prefere resignar-se do que a combater. O manguito é o seu gesto filosófico perante os desacertos do mundo. Esta descrença foi para Rafael Bordalo Pinheiro uma filosofia social, ancorada na caricata passividade portuguesa. Trabalhando no jornalismo, gostava das máquinas e das novas tecnologias de edição. Gostava de trabalhar em conjunto, posicionando-se na cadeia de produção em lugar estratégico, dominando e intervindo em todas as fases.

RBP também embarcou na aventura de fazer uma fábrica para renovar as artes do barro. Em 1885 começa o fabrico da louça artística na *Fábrica de*



Faianças das Caldas da Rainha. No projecto propõe uma cerâmica ora popular, ora patética. A louça que desenha mistura o naturalismo romântico e elementos Arte Nova.

RBP integrou o *Grupo do Leão* (1881-89), importante formação livre apoiada por Alberto de Oliveira (1861-1922), que reuniu artistas, escritores, intelectuais em torno de Silva Porto (1850-1893) e incluiu os pintores José Malhoa (1855-1933), António Ramalho (1859-1916), João Vaz (1859-1931), Moura Girão (1840-1916), Henrique Pinto (1853-1912), Ribeiro Cristino (1858-1948), Rodrigues Vieira (1856-1898), Cipriano Martins e ainda Columbano, que pinta o célebre retrato de grupo (1885)

onde figuram estes protagonistas à mesa do Leão d'Ouro, acompanhados por Manuel Fidalgo e outro dos criados daquela cervejaria lisboeta.

Também Raphael caricatura os mesmos na *Alegoria ao Grupo do Leão*, óleo a simular azulejo, em que cada artista surge com os atributos do seu género de pintura. •



A Litografia em Portugal e no Brasil

Compilação de informações baseadas em textos de Rui Canaveira, Marcelo Frazão e outras fontes.

Senefelder descreveu a sua revolucionária descoberta no *Vollstaendiges Lehrbuch der Steindruckery*, escrito em 1818. Neste Tratado, Alois Senefelder descreve o longo período de experimentação que o conduziu à descoberta do que ainda é hoje um dos principais métodos de impressão planográfica. Senefelder relata como, após centenas de experiências, descobriu que não era necessário atacar a pedra com ácido nítrico e goma para obter relevos, mas que bastava apenas aplicar esta solução para transformar imediatamente as propriedades da pedra.

A Litografia foi rapidamente introduzida em vários países da Europa – na França, em 1814, onde obteve imediato e explosivo desenvolvimento, na Espanha (1819) e em Portugal (1824). A Litografia chegou célere ao Brasil, com o trabalho pioneiro de Arnauld Julian Pallière.



O artigo de Cândido José Xavier publicado nos *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras*, de 1819 (vol.III) foi a primeira notícia publicada em Portugal sobre a Litografia. A introdução da Litografia em Portugal data de 1823; em 1824 regista-se o reconhecimento oficial da sua utilidade.



Anúncio de detergente, cerca de 1880. Litografia policromática.



Modelos de letras, impressos em cromolitografia, para servir de modelo a letreiristas. Estes padrões de letras ultrapassavam as possibilidades da Tipografia com caracteres de chumbo.

Rio de Janeiro. Esses estabelecimentos respondiam a toda a espécie de encomendas, executando estampas artísticas, marcas comerciais, planos de arquitectura, mapas, etc.

Vendiam também os materiais necessários à litografia e alugavam

Em 1822, Luís da Silva Mousinho de Albuquerque escreveu na mesma revista sobre esta técnica gráfica, que havia estudado em Paris. Albuquerque enviou ao pintor Domingos António de Sequeira, em 1822, uma prensa e algumas pedras litográficas. Assim, António de Sequeira foi o primeiro impressor litográfico português. Algumas das suas obras estão guardadas no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Em 1823, fugindo do provinciano meio cultural e artístico português, Sequeira foi viver para Paris e aí aperfeiçoa a sua técnica de impressão litográfica.

Em 1824, João VI, por decreto de 11 de Setembro, criou em Lisboa a *Officina Régia Lithographica*. Em 1836, a *Officina Régia* deixou de ser estabelecimento autónomo e passou a ser *Officina Nacional Lithografica*, integrada na Academia de Belas Artes de Lisboa.

Entretanto, outras oficinas de impressão litográfica foram criadas — como a da Academia Real das Ciências e a Litografia Santos que, em 1829, estava instalada no Largo do Conde Barão, em Lisboa. Mais tarde, aparece a Litografia de Manuel Luiz, na Rua Nova dos Mártires, n.º 12 a 14, Lisboa.

Já em 1819 os jornais do Rio de Janeiro tinham publicavam anúncios alusivos ao recém-inventado processo litográfico; em 1825, apenas um ano após a introdução em Portugal, o suíço Johann Jacob Steinmann foi contratado pelo Imperador brasileiro, que assim introduz oficialmente a Litografia no país. Nas décadas seguintes aumentou o número de oficinas litográficas instaladas no

as pedras litográficas aos artistas que trabalhavam nas suas oficinas. A formação de novos litógrafos era feita nas próprias oficinas, embora constasse nos estatutos da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

As inúmeras estampas soltas, vistas panorâmicas, retratos e cartazes realizados não se enquadravam na categoria «Arte», uma vez que sua produção — geralmente sob encomenda — tinha fins comerciais. Na década de 1870, surgem as pitorescas revistas ilustradas. Ilustradores notáveis e quase 250 impressores (!) levam a Litografia a um pique extraordinário, fixando cenas da vida brasileira.

Apesar desse sucesso, a Academia Imperial de Belas Artes mantinha-se distante do ensino da Gravura, que continuava a ser feita nas oficinas gráficas. A Litografia declinou nas primeiras décadas do século XX, apesar de ser realizada pela Imprensa Nacional e outros estabelecimentos públicos até aos anos 40.

A partir da segunda metade do século XX surge um interesse crescente dos artistas brasileiros pela litografia. Formam-se grupos em todo o país. Em 1969, a disciplina Litografia passa a integrar o curso de Gravura na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Como orientador estava Ahmés de Paula Machado, um dos responsáveis pelo renascimento da litografia no Brasil, função que exerceu até 1984. A partir daí, assume o Atelier de Litografia, o pintor e gravador Kazuo Iha. O ano de 1972 marca a criação, no Rio de Janeiro, do Instituto de Belas Artes da actual Escola de Artes Visuais do Parque Lage. •

Paginação profissional com InDesign

Curso livre / Setembro de 2008

Próximas vagas: Setembro de 2008						
seg	ter	qua	qui	sex	sab	dom
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28

Os campos assinaladas em cor mostram as datas dos cursos. Não perca estas excelentes oportunidades para por em dia os seus conhecimentos práticos. Actualize o seu know-how num curso prático inédito no Algarve.

Das noções elementares até ao layout profissional: este workshop integra todas as componentes para desempenhar profissionalmente as tarefas do design editorial contemporâneo, oferecendo os seguintes blocos:

- Tipografia digital: fontes, formatos, cortes, estilos. Selecção de tipos adequados.
- Espaçamentos e justificações. Grelhas. Domínio do InDesign e Illustrator.
- Layouts para cartazes, prospectos, rótulos, brochuras e livros. Newsletters e periódicos (jornais, revistas).
- Os passos para um Branding e/ou Corporate Design coerentes.
- Boas Práticas Tipográficas: onde observar as regras, onde ultrapassá-las. Como visualizar hierarquias de conteúdos.
- Digitalização, preparação e posicionamento de imagens e gráficos vectoriais.
- *Colour management* desde a imagem até ao documento final. Separação de cores correcta. CMYK e Pantones.
- Pré-impressão e arte final: os segredos do “bom acabamento”. Fotólitos e CPT.
- As virtudes do novo formato PDF/X.

Quais são as diferenças entre o desenho editorial para impressos e o chamado *on-screen design*? Dos milhares de *typefaces* digitais hoje disponíveis, quais são os mais adequados para dada tarefa? Que importância se deve dar à legibilidade, à hierarquia visual, aos *trends* e modas actuais? Como usar racionalmente grelhas, com defini-las? Como obter do *InDesign* a sua melhor performance?

Porquê preferir uma fonte OTF a uma TTF? Para que servem os SC, Swash, ligaduras, OSF e Titlings?

O curso é leccionado pelo Dr. Paulo João Nunes Heitlinger, profissional com vasta experiência internacional no campo do Design editorial profissional, da Tipografia e do Typeface Design. É o autor da obra de referência «Tipografia, Formas e Uso das Letras».

Todos os pormenores apresentados no curso são sempre postos em prática através de exercícios feitos no PC.

Duração: 3 dias x 6 horas = 18 horas

ou: 2 dias x 8 horas = 16 horas

Computadores: Mac ou PC-Windows

Software: Adobe InDesign

Mínimo: 4. Máximo: 8.

Custo: 250 Euros.

Sítio: Alforges, Boliqueime, Algarve.

Fácil acesso pela A22.

Mais informações: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, 289 366 106, pheitlinger@gmail.com

Baixe este prospecto em www.tipografos.net/workshops

Typeface Design, 1: Iniciação ao desenho de tipos

Curso livre / workshop

Das noções elementares até ao desenho de tipos digitais: este workshop integra todas as componentes para iniciar os participantes ao typeface design, oferecendo os seguintes módulos:

- Classificação de tipos sob aspectos funcionais.
- Estrutura das letras. Proporções e relações mútuas. Semelhanças e diferenças.
- Dos tipos de metal às fontes digitais: evolução tecnológica.
- Caligrafia e geometria.
- Como alcançar legibilidade?
- As particularidades do OpenType: versaletes, algarismos antigos, Swash, ligaduras, etc.
- Desenhando letras com papel e lápis.
- Exercícios práticos.
- Tipografia digital: fontes, formatos, pesos, cortes, estilos (compressed, extended).
- Primeiros exercícios com pixel fonts digitais, realizados com o software online FontStruct.
- Domínio da ferramenta de typeface design FontLab da FontStudio. Desenho vectorial.
- O Tracing de scans. Depois da digitalização, preparação e posicionamento de gráficos vectoriais. Domínio das curvas Bézier.
- Teste de fontes.
- Tracking, Hinting e Kerning.
- Do esboço ao produto final: Produção de uma fonte digital simples (1 peso, 1 corte).

Dirigido a estudantes e profissionais de Design de Comunicação, este curso introdutório mostra a importância da tipografia através da estrutura dos tipos, a comparação de fontes clássicas e contemporâneas, assim como introduz os participantes ao desenho de letras. São realizados esboços com técnicas tradicionais, logo transferidos para a produção de fontes com software *state of the art*.

Os participantes estudam as bases, Caligrafia e Geometria, levando os dois aspectos à síntese de uma fonte original, apta a ser usada em programas de texto e de paginação.

Os conteúdos do curso foram desenvolvidos como complemento à formação académica e à auto-aprendizagem, contemplando os temas e as necessidades da prática profissional.

As didácticas aplicadas são compostas por abordagens teóricas e muitas actividades práticas, *hands on* no computador.

Este workshop realiza-se nas instalações do docente ou, alternativamente, em espaço de trabalho adequado.

Número de participantes: Mínimo: 4. Máximo: 8.

Custo: 250 Euros.

Desconto a grupos.

Docente: Dr. Paulo Heitlinger

Inscrições: pheitlinger@gmail.com

Duração: 14 horas (2 x 7 horas)

Computadores: Mac ou PC-Windows

Mais informações: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, 289 366 106, pheitlinger@gmail.com

Baixe este prospecto em www.tipografos.net/workshops