

## BIBLIOGRAFIA

## Índice de abreviaturas

AMAD – Atelier Museu António Duarte  
ANBA – Academia de Belas Artes de Lisboa  
BN – Biblioteca Nacional  
CACR – Centro de Artes Caldas da Rainha (Museus: António Duarte; João Fragoso; Barata Feyo)  
CAMJAP – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão  
CCB – Centro Cultural de Belém  
CGP – Centre Georges Pompidou  
CML – Câmara Municipal de Lisboa  
CMS – Câmara Municipal de Sintra  
CMCR – Câmara Municipal de Caldas da Rainha  
CNCDP – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses  
DGEMN – Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais  
ESBAL – Escola Superior de Belas Artes da Universidade de Lisboa  
ESBAP – Escola Superior de Belas Artes da Universidade do Porto  
FBAUL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa  
FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian  
GAAC – Grupo de Arqueologia e Arte do Centro  
INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda  
IPM – Instituto Português de Museus  
ICLP – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
MATL – Museu Armindo Teixeira Lopes – Mirandela  
MC – Ministério da Cultura  
MAC – Museu (de Arte Contemporânea) do Chiado – Lisboa  
MJM-CR – Museu José Malhoa, Caldas da Rainha  
MMVPC/MB – Museu Municipal Vasco Pereira da Conceição/ Maria Barreira – Bombarral  
MJC – Museu Joaquim Correia – Marinha Grande  
MMC – Museu Martins Correia – Golegã  
MNMC – Museu Nacional Machado de Castro - Coimbra  
MG – Museu da Guarda  
MOP – Ministério das obras Públicas  
OMSB-CCQR – Oficina Municipal de Artes Soares Branco – Complexo Cultural da Quinta da Raposa – Mafra  
SEC – Secretaria de Estado da Cultura  
SGI – Secretariado-geral de Informação,  
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes  
SNI – Secretariado Nacional de Informação  
SPN – Secretariado de Propaganda Nacional  
SPRMN – Sociedade Portuguesa de Radiologia e Medicina Nuclear

## Fontes de pesquisa

### Nota:

A bibliografia mencionada em *Escultura Portuguesa e Escultura Internacional* vale, sobretudo, pelas imagens que coligimos (digitalizando-as), tendo em vista a construção da 'base de dados' iconográfica a que juntámos fotografias de obras tiradas nos locais e outras provenientes de visitas a Museus ou a Ateliers, complementada pelo aceso ao portfólio de alguns escultores.

A citação das fontes, referidas em notas de rodapé, designa os sítios onde as imagens das obras aparecem reproduzidas.

## ESCULTURA PORTUGUESA

*Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa Actual*, (Maria Fátima LAMBERT), Edição do Museu Municipal e da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 1996.

*A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, (José-Augusto FRANÇA), Lisboa, Bertrand, 1991

*A escultura de Joaquim Correia*, Lisboa, Verbo, 1982

*A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, (Raquel H. SILVA, Lúcia A MATOS) Porto, Universidade do Porto, 1998

"Alberto Carneiro" – Exposição Antológica 1968-1991, CAM-FCG, 1991

"Anjos Teixeira, Artur e Pedro, Vida e obra", CMS, 2005

"António Duarte – Retratos", Escola Superior de Belas Artes, 1983

"António Duarte – Atelier Museu Municipal", CMCR, 1977

"A permanência do corpo – Academias da Escola de Lisboa", Lisboa, FBAUL, 1999

*Arte Portuguesa nos Anos 50* (Rui Mário GONÇALVES,) Beja, Câmara Municipal, 1992

*"Arte Portuguesa 1992"*, Vista Point Verlag, Ed., Gisela Rosenthal, 1992

*"Art Portugais Contemporain"*, Estrasburgo, Parlament Europeen, 1992

*Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, Lisboa, CML, 2005

*Arte nas auto-estradas*, (Paulo OLIVEIRA) Lisboa, Brisa / Ed. INAPA, 2001

"Arte nas auto-estradas" (M. SINEK), *Revista Galeria de Arte*, N.º 2, 1994, pp., 26-28

"Arte nas auto-estradas (2)" (Manuela SINEK), *Revista Galeria de Arte*, N.º 3, pp., 26-28

"As Belas-Artes em Vila Nova de Gaia – a sua Escola de Escultura", (António ARROYO) *in, Mea Villa de Gaya*, Porto, Empreza Editora, 1909

*As artes plásticas em Portugal, dos Anos 70 aos nossos dias*, (Alexandre MELO) Lisboa, Difel, 1998

"Arte no Metro", (M. SINEK), *Revista Galeria de Arte*, N.º 6, Inverno, 1996/97, pp., 26-28

"Arte no Metro", (M. SINEK), *Revista Galeria de Arte*, N.º 7, 1997, pp., 26-28

"Esculturas no Metropolitano de Lisboa", *Revista Galeria de Arte*, N.º 4, 1996, pp., 28-30

*Arte no Metropolitano de Lisboa* (João Castel-Branco Pereira), Edição do Metro, 1995

"As Artes ao Serviço da Nação", Lisboa, Museu de Arte Popular, 1966

*As Esperanças Plásticas Portuguesas*, (Manuela SINEK), Ed. Vega, 1992

*Anos 60 – Anos de Ruptura*, (António RODRIGUES) Lisboa, Livros Horizonte, 1994

"Aula Extra – Antigos Professores das Belas Artes", Lisboa, FBAUL, 2006

*Barata Feyo*, (SELLÉS PÂES) Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, sd,

"Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva", CMCR, 1991

"Bétilos Lusitanos", (Moisés Espírito SANTO) *in, Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa seguido de ensaio sobre toponímia antiga*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988

*Canto da Maya*, Lisboa, IPPC / FCG, 1990

"Catálogo da Exposição de Arte Moderna", Lisboa, SPN, 1935

“Catálogo da 5ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SPN, 1940  
 “Catálogo da 6ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SPN, 1941  
 “Catálogo da 7ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SPN, 1942  
 “Catálogo da 8ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SPN, 1944  
 “Catálogo da 9ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SNI, 1945  
 “Catálogo da 10ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SNI, 1946  
 “Catálogo da 11ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SNI, 1947  
 “Catálogo da 12ª Exposição de Arte Moderna”, Lisboa, SNI, 1948  
*Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão*, Lisboa, FCG, 2004  
 “Charters de Almeida, la costruzione della forma tra architettura e scultura, alcune opere- 1983-2004”, *sl*, Editrice Compositori, 2004  
 “Clara Meneres – Da terra à luz ou da coincidentia oppositorum entre Nicolau de Cusa e Max Plank”, *Galeria Nasoni*, 1987  
*Conduto*, Lisboa, sn., 2000  
 “Delfim Maya – Exposição comemorativa do centenário do escultor”, Lisboa, FCG, 1987  
 “Descobrimientos – A era de Vasco da Gama”, *in.*, *Diário de Notícias*, Lisboa, 1992  
 “Dez Anos de Exposições de Artes Plásticas”, Lisboa, SNBA, 1945-1956  
*Dez Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal*, (Rui M. GONÇALVES), Caminho, 1985  
*Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2005  
*Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Lisboa, Civilização, 1954  
 “Direcção Escultura”, Lisboa, CAMJAP – FCG, 1998  
 “Dorita Castel-Branco”, Sintra, Galeria Municipal de Fitaes, 1995  
 “Dorita de Castel-Branco”, Lisboa, Parque Calouste Gulbenkian, 1973  
*Encontro de Escultura*, FBAUP, 14 Dez. 2004  
*Encontros com António Duarte*, (Marques GASTÃO), Lisboa, INCM, 1989  
*Escultores Contemporâneos em Portugal*, (Manuela, SINEK, Brás QUEIRÓS), Lisboa, Estar, 1999  
*Escultura Portuguesa*, (Sérgio Guimarães de ANDRADE) Lisboa, CCT, 1997  
 “Escultura Religiosa de Domingos Soares Branco”, OMSB-CCQR, 2006-7  
 “Escultor Martins Correia”, Lisboa, Golegã, sn, sd  
*Estatuária de Lisboa*, (R. Laborde FERREIRA, V. M. Lopes VIEIRA) Lisboa, sn., 1985  
*Estatuária do Porto*, (R. Laborde FERREIRA, V. M. Lopes VIEIRA) *sl.*, sn., 1987  
*Estatuária urbana conimbricense*, (Victor CORREIA), Coimbra, Universitária Ed., 2001  
*Estátuas de Coimbra*, (Mário NUNES) Coimbra, Ed. GAAC, 2005  
*Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, (Joaquim SAIAL) *sl*, Bertrand, 1991  
*Exposições do Estado Novo 1939-1940*, (Margarida ACCIAIOLI), Lisboa, Horizonte, sd.  
 “Exposição dos Prémios do SNI, 1934-1966”, Lisboa, SGI, 1966  
 “Exposição Retrospectiva da Obra do Escultor Francisco Franco, 1885-1955”, SNI, 1966  
 “Francisco dos Santos Escultor Estatuário, 1878-1930”, Lisboa, Edição dos seus amigos e admiradores / Sociedade Astória, sd.  
*Francisco Franco*, (Diogo de MACEDO), Lisboa, Artis, 1956  
*Francisco Franco e o Zarquismo*, (Artur PORTELA), Lisboa, INCM, sd  
*Formas de Liberdade, o Vinte e Cinco de Abril na Arte Pública Portuguesa*, Lisboa, Montepio Geral, 1999  
 “Guia da Exposição do Mundo Português”, *sl*, sn, 1940  
*História de arte em Portugal*, Lisboa, ed. Alfa, 1986  
 “Homenagem a Martins Correia” Oeiras, Verney, Galeria Municipal, 2000  
 “Joaquim Correia – Escultura”, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991  
 “João Cutileiro, Exposição Antológica”, Lisboa, FCG, 1990  
*João Cutileiro*, (Sílvia CHICÓ) Lisboa, INCM, 1983  
 “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, *sl.*, sd  
 “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, *Câmara Municipal da Nazaré*, 1985  
*Jorge Vieira*, Lisboa, Museu do Chiado, SEC/ IPM, 1995  
 “José Aurélio, ‘Phoenixes’”, Associação da Força Aérea Portuguesa, CMS, 1997  
*José Aurélio, Gestos e sinais*, Leiria, Ed. Magno / Fundação Mário Soares, 2001  
 “Leopoldo de Almeida”, Caldas da Rainha, 1995  
*Lisboa de Pedra e bronze*, (Isabel SALEMA, Luís LEIRIA) Lisboa, Difel, 1990  
 “Martins Correia”, Catálogo do Museu Municipal Martins Correia, Golegã, 2003  
 “Memórias em Gesso”, Exposição do acervo escultórico da FBAUL, Lisboa, 1996  
 “Mestre Barata Feyo – Exposição Retrospectiva”, Porto, ESBAP, 1981  
 ‘Muro *site-specific*’, (José TEIXEIRA) *in* “Hélder Batista, Muro-Pilão”, Laboratório de estudos Farmacêuticos, Fabrica da Pólvora, Oeiras, 2006

"Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha", CMCR, 2004  
*Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, Lisboa, I. P.M., 1994  
*O Atelier de Leopoldo de Almeida*, Lisboa, CML, Museu da Cidade, 1998  
*Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, Lisboa, Global Notícias, 2004  
*O Porto e a sua Estatuária*, (Alexandrino BROCHADO) Porto, Livraria Telos, 1998  
 "Os Anos 40 na Arte Portuguesa", Vol., I, II, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982  
*Os Anos 40 em Portugal*, (Margarida ACCIAIUOLI) Lisboa, Universidade Nova, 1991  
*Os Descobrimentos Portugueses*, (Damião PERES), Lisboa, Verbo, 1970  
 "O Grande Monumento a Zarco", (Rui CARITA), *Revista Ilzenha, N.º 3 Jul.-Dec., 1988*  
 "O Padrão dos Descobrimentos" s.l., Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do plano de obras da Praça do Império, s.d.  
 "O Rosto do infante - 6º Centenário do Nascimento do Infante", Tomar, CNCDP, 1994  
*Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980* (Rui M. GONÇALVES), Lisboa, ICLP, 1983  
 "Porto – Palácio da Justiça", Porto, Bertrand, 1961  
 "Primeiro encontro de escultura Ibérica actual", Lisboa, Culturgest, 1995  
 "Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)", Lisboa, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, 1949  
 'Raul Xavier' in, *Artistas Portugueses*, (César Oldemiro), Lisboa, sn., 1943  
*Raul Xavier – Sculpteur Portugais*, (Emile SCHAUB-KOCH), Lisboa, sn., 1957  
*Revista Colóquio*, 1959-1970 (Nºs 1-61)  
*Revista Colóquio Artes*, (2ª série) 1971-1996 (nºs 1-111)  
*Revista Panorama* (1941-1974)  
 "Soares Branco", Galeria Verney, Câmara Municipal de Oeiras, 2005  
 "III Exposição de Artes Plásticas", CAM – F. Calouste Gulbenkian, 1986  
 "1900-1940- Desenho e Modernismo [...] Museu do Chiado", IPM / MFTP, 2001  
 "1940-1960- Da escultura à colagem [...] Museu do Chiado", IPM / MFTP, 2002  
 "1960-1980- Da escultura à colagem [...] Museu do Chiado", IPM / MFTP, 2003  
 "1980-2004- Anos de normalização artística do Museu do Chiado", IPM / MFTP, 2004

## ESCULTURA INTERNACIONAL

- A Concise History of Modern Sculpture*, (Herbert READ) New York, Thames and Hudson, 1998
- A Escultura Grega*, (Giovanni BECCATI) Lisboa, Arcádia, 1965
- Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, (Yves BONNEFOY), Paris, Flammarion, 1991
- A linguagem na Escultura*, (William TUCKER), S. Paulo, Cosac & Naify, 1999
- Art, Space and the City*, (Malcolm MILES) London, New York, Routledge, 1997
- Augusto y el poder de las imágenes*, (Paul ZANKER), Madrid, Alianza Editorial, 2002
- Brancusi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995
- Bourdelle*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980
- Constantin Brancusi, 1976-1957*, (Giedion-Welcker CAROLA) Neuchâtel, Griffon, 1958
- "Émil-Antoine Bourdelle: The Statuaire's Status", (Penelope CURTIS) Paris, Gazette des Beaux-Arts, Mai-Jun, 1993, pp., 251-264
- Escultura*, (Rudolf WITTKOWER), São Paulo, Martins Fontes, 1989
- Escultura Griega*, (John BOARDMAN) Barcelona, Ediciones Destino, 1999
- Figure in Modern Sculpture*, (Albert ELSEN) Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1970
- Henry Moore- my ideas, inspiration, and life as an artist*, (John HEDGECOE) London, Collins & Bross, 1988
- Henry Moore*, Lisboa, British Council / Fundação Calouste Gulbenkian, 1981
- Joseph Bernard*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1992
- Julio González*, (Vicente AGUILERA CERNI), Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1973
- L'Abcdaire de Maillol*, Paris, Flammarion, 1996
- La Arquitectura es una realidad histórica*, (RAFAEL ECHAIDE), Navarra, Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Navarra, 2002 [1976]
- La Escultura y el Oficio de Escultor*, (JAVIER SAURAS), Barcelona, Ed. Serbal, 2003
- La Sculpture, Histoire d'un Art, L'Aventure de la Sculpture Moderne – XIX et XX Siècles*, Paris, Skira, 1986
- La Sculpture Italienne du XXe Siècle*, (Claude JEANCOLAS) s.l., Van Wilder, 1991
- La Sculpture, Principes d'analyse scientifique, vocabulaire et méthode*, Paris, Ministère de la Culture, 1978
- La Sculpture a Rome*, (Leonard Von MATT) Paris, Librairie Arthème Fayard, sd
- La Sculpture de ce Siècle*, (Michel SEUPHOR), Suisse, Éditions du Griffon, 1959
- L'Aventure de L'Art au XX<sup>e</sup> Siècle*, (Dir. Jean-Louis Ferrier) Paris, Edition du Chêne, 1995
- Marino Marini – Sculptures & dessins*, Lisboa, Museu do Chiado, 1995
- Medardo Rosso*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996
- Miró escultor*, (Jacques DUPIN), Lisboa, Europa América, 1974
- Modern American sculpture*, (Dore ASHTON) New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, sd.
- O Estúdio de Alberto Giacometti*, (Jean GENET), Assírio & Alvim, 1988
- O rosto humano na arte, Alfa*, 1972
- Origins of Modern Sculpture -Pioneers and Premises*, (A ELSEN) New York, George Braziller, 1974
- Os Caminhos da Escultura Moderna*, (Rosalind E., KRAUSS) S. Paulo, Martins Fontes, 1998
- Pablo Gargallo*, FCG, 1981
- Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES) [Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec, Christine PIOT], Paris, Centre Georges Pompidou, 2000
- Public Art – A reader*, sl, Hatze Cants, 2003
- Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, Paris, Ed C.G.Pompidou, 1986
- Reuben Nakian*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988
- Rodin*, (Jaime BRASIL), Porto, Edições Lopes da Silva, 1944
- "Roma e Vaticano", (Pier Francesco LISTRI) Roma, Edizioni Musei Vaticani, 1998
- Roman Portraits*, L. GOLDSCHIEDER) Oxford University, New York, Phaidon, 1940
- Roman Sculpture*, (Diana E. E., KLEINER), Yale University, 1992
- Rome la fin de l'art antique*, (Ranuccio BANDINELLI), Paris, Gallimard, 1970
- Sculpture -1900-1945 – After Rodin*, (Penelope CURTIS), New York, Oxford University Press, 1990
- Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, London, Taschen, 1991
- Sculpture Since 1945*, (Andrew CAUSEY), Oxford, Oxford University Press, 1998
- Sculpture- The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth century*, Paris, Taschen, sd.
- The Body in Sculpture*, (Tom FLYNN), London, The Everyman Art Library, 1998
- "Urban Encounters – Art Architecture Audience", Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980
- "Vaticano", (Sónia GALLICO) Roma, Edizioni Musei Vaticani, 2006

## Bibliografia Geral

- "A Arte do Retrato, quotidiano e circunstância", Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1999-2000
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O Nu na antiguidade Clássica*, Lisboa, Portugal, sd
- ALAIN, Vingt leçons sur les Beaux-arts, Paris, Gallimard, 1931
- ALAIN, *Système des Beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1937
- ALLEAU, René, *A ciência dos símbolos*, Lisboa, Edições 70, 1982
- ALMADA NEGREIROS, José, *Ver*, Lisboa, Arcádia, 1982
- ANTUNES, Manuel, *Teoria da Cultura*, Lisboa, Colibri, 2000
- A. REMESAR, *Para una Teoria del Arte Público* Departamento de Escultura, Universidade de Barcelona, 1997. Concurso de Cátedra
- A. REMESAR, *Arte Y Diseño para la participación ciudadana*, Europolis, Bolonha, 1998
- ARGAN, Giulio Carlo, *L'Art Moderna*, Firenze, Sansoni, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988
- ARNASON, *A History of Modern Art*, London, Ed. Thames and Hudson,
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte & entropia*, Lisboa, Dinalivro, 1997
- Art after Modernism: Rethinking Representation*, (M. WALLS and, M TUCKER), New York, The New Museum of Contemporary Art in association with David R. Gondine, publisher, 1996
- Art And Power*, London, Thames and Hudson, 1995
- ASSIS RODRIGUES, Francisco, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura Escultura, Architectura e Gravura*, Lisboa, imprensa Nacional, 1875
- ASSIS RODRIGUES, F., *Memória d'Escultura, apresentada e proferida no concurso para provimento do lugar de professor substituto da aula e laboratório d'esculptura*, Lisboa, Impressão Régia, 1829
- ATKINS, Robert, *Art Speak* (a guide to contemporary ideas, movements and buzzwords) Abbeville Press Publishers, 1997
- BADOSA, Luis, *arte e indústria, influencia de las formas industriales en el Arte del siglo XX, (1900-1945)* 1987. Tesis doctoral
- BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, 1995
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Systeme des Objets*, Paris, Ed Denoel-Gonthier, 1968.
- BENOIST, Luc, *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa, Edições 70, 1999
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte Técnica, Linguagem e política*, Lisboa, Relógio d' Água, 1992.
- BOLLNOW, Friedrich O., *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1963
- BONO, Edward de, *El pensamiento lateral*, Barcelona, Programa Editorial, 1974
- BORGES, Jorge Luís, *Le Livre des Êtres Imaginaires*, Paris, Gallimard, 1987
- BOURDIEU, Pierre, *o Poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989
- BRUNO, José Pereira Sampaio, *O Porto Culto*, Porto, Magalhães & Moniz, 1912
- BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Veja, 1993
- CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo, Ensaio sobre o absurdo*, Lisboa, Livros do Brasil, sd.
- CALABRESE, Omar, *A idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988
- CALINESCU, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade*, Lisboa, Veja, 1999
- CARNEIRO, Roberto, "Indústria de conteúdos culturais, valores e identidade – um breve ensaio seminal", Lisboa, Escola Superior de Educação, 3º Encontro APEDI, 16-17 Mar. 2000
- CARVALHO, Galopim de, *Geomonumentos* (uma reflexão sobre a caracterização e enquadramento num projecto de defesa e valorização do Património Natural), Lisboa, Liga dos amigos de Conímbriga / Departamento de Geologia da Faculdade de ciências de Lisboa, 1999
- CASANOVAS, Montserrat, "Public Art and its integration in the Urban Environment", A challenge for public art
- CASTELLS, Manuel, *O poder da Identidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des Formes Symboliques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979
- CASSIRER, Ernst, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Rés, 1976
- CASSIRER, Ernst, *Símbolo Mito e Cultura*, Roma, Editori Laterza, 1985
- Catorze Anos da Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948
- CLARK, Kenneth, *O Nu*, Lisboa, (Trad. Ernesto de SOUSA) Ed. Ulisseia, 1956
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Diccionario dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994
- COIMBRA, Leonardo, *Obras de Leonardo Coimbra*, Vol.s I, II, Porto, Lello & Irmão, 1983
- Colloque International Artistes, Artisans et Productio Artistique au Moyen Age*, Paris, Picard, 1986/90
- DUARTE, António, "Breves considerações em 1980 sobre os *Independentes* de 1930, "Boletim da Academia Nacional de Belas Artes", Lisboa, A.N.B.A., 1980

- DUARTE, António, 'No centenário do Escultor Francisco Franco', "Boletim da Academia Nacional de Belas Artes", A.N.B.A, 1985, pp., 199-216
- DURAND, Gilbert, *A imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995
- DURAND, Gilbert, " 'Mitolusismos' de Lima de Freitas", Lisboa, Galeria Gilde, 1987
- DURAND, Gilbert, *Imagens e reflexos do imaginário português*, Lisboa, Hugin, 2000
- DURAND, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário – introdução à Arquetipologia Geral*, Lisboa, Editorial Presença, 1989 [1960]
- ECO, Umberto, *Viagem na irrealidade quotidiana*, Lisboa, Difel, 1993
- ECO, Umberto, *La estrutura Ausente, introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1975
- ELIADE, Mircea, *Tratado da História das Religiões*, Lisboa, Asa, 1985
- ELIADE, Mircea, *A provação do labirinto*, (diálogos com Claude-Henri Rocquet) Lisboa, Dom Quixote, 1987
- El Manual de Dibujo, estratégias de su enseñanza en el siglo XX*, (Coord. GÓMEZ MOLINA, Juan José) Madrid, Catedra, 2003
- Estrategias del Dibujo*, Madrid, (Coord. GÓMEZ MOLINA), Catedra, 2002,
- FERRO, António, *Arte Moderna*, Lisboa, Edições SNI, 1949
- FERRO, António, *Viagem à Volta das Ditaduras*, Lisboa, Empresa do Diário de Notícias, 1927
- FERRO, António, *Intervenção modernista, Teoria do gosto*, Verso, 1987
- FIZ, Simón, Marchán, *Del Arte Objectual al Arte de Concepto (1960-1974) – Epílogo sobre la Sensibilidad "Posmoderna" – Antología de escritos e manifestos*, Madrid, Akal, 1988
- FOCCILON, Henri, *A Escultura Românica*, Madrid, Akal, 1987
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica*, Lisboa, Livros do Brasil, 1963
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid, Catedra, 1988
- FREITAS, Lima de, *O Labirinto*, Arcádia, Lisboa, 1975
- FREITAS, Lima de, *Pintar o Sete*, Lisboa, INCM, 1990
- FREUD, Sigmund, "O futuro de uma ilusão; o mal-estar na civilização" in, *Obras Psicológicas Completas, Vol., XXI (1927-1931)*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969, pp., 15-150
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage, aspects de l'identité en grece ancienne*, Paris, Flammarion, 1995
- FUSCO, Renato de, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988
- GATTEGNO, David, *Símbolos*, Lisboa, Hugin, 2000
- GHYKA, Matila C., *Le Nombre d'Or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Gallimard, Paris, 1980 [1927]
- GHYKA, Mathila, *Esthétiques des proportions dans la Nature et dans les Arts*, Paris, Editions Galimard, 1927
- GIDDENS, Anthony, *As consequências da Modernidade*, Oeiras, 1995
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos de la arte, una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Aliança Editorial, 2003 [1981]
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura, una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Aliança Editorial, 2004 [1981]
- GOMBRICH, E.H., *Ideales e ídolos*, Madrid, Ed. Debate, 2004
- GOMBRICH, E.H., " Mito y realidad en las imisiones de radio alemanas durante la guerra", in, *Ideales e ídolos*, Madrid, Ed. Debate, 2004, pp., 93-111
- GREENBERG, C, *Writings on Sculpture, 1946-1962*, London, Picador, 1962
- HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, 1986
- HALL, James, *The World as Sculpture- the changing status from Renaissance to the present day*, London, Pimlico, 2000
- HENRIQUES, Isabel Castro, *território e identidade – a construção da Angola colonial*, (c. 1872- c. 1926), Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004
- HILDEBRAND, A. Von, *El Problema de la Forma en la Obra de Arte*, Madrid, Visor, 1988
- História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972
- História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Lisboa, Publicações Alfa, 1986
- História da Arte em Portugal*, (Dir. Aarão de LACERDA / Reynaldo dos SANTOS), Portucalense, Porto, 1953
- História da Arte Portuguesa*, (Dir. Paulo PEREIRA) Lisboa, Círculo de Leitores, 1995
- HOLLAND, John, H., *A Ordem Oculta – c/a adaptação gera a complexidade*, Lisboa, Gradiva, 1997
- HOBBSAWM, Eric, *Atrás dos tempos, declínio e queda das vanguardas do século XX*, Lisboa, Campo das Letras, 2001
- JABOUILLE, Victor, *Do mythos ao mito, uma introdução à problemática da mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993
- JOSELIT, David, "public art & The public purse", *Art in América*, Nº 7, July, 1990, pp., 143-151, 183

- JUAN BORDES, *História de las teorías de la figura Humana, – el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Cátedra, 2003
- JUNG, Carl, G., *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964
- JUNG, Carl, G., *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003
- KOHLER, Wolfgang, *Psicología da forma*, Madrid, Editorial biblioteca nueva, 1972
- KRAUSS, Rosalind, “Échelle / Monumentalité, Modernisme / Postmodernisme, la ruse de Brancusi”, in, *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, pp., 246-253
- Las Lecciones del Dibujo*, (Coord, GÓMEZ MOLINA, Juan José) Madrid, Catedra, 1995
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 1985
- LIPPARD, Lucy R., *Six years: The dematerialization of Art object from 1966-1972*, New York, Praeger, 1973
- LIPPARD, Lucy R., CHANDLER, John, “The dematerialization of Art”, *Art International*, Fev. 1968
- LODDER, Christina, *El construtivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Arte e Ideología en el Franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1992
- LURKER, Manfred, *Dicionário de Simbologia*, S. Paulo, Martins Fontes, 1997
- MACEDO, Diogo de, *Soares dos Reis, Estudo documentado*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1945
- MACEDO, Diogo de, “A Arte nos séculos XIX e XX”, in, *Arte Portuguesa, Pintura*, (Dir., de João BARREIRA) Lisboa, Ed. Excelsior, s.d.
- MACEDO, Diogo de, “O que deve ser a Arte” *Presença*, Tomo I, Abr., 1927
- MACEDO JUNIOR, Diogo José de (Mem Bugalho), *Soares dos Reis (Recordações)*, Gaia, Associação dos amigos de Gaia, 1989
- MADERUELO, J. *El espacio raptado*, Madrid, Mandadori, 1990
- MADERUELO, Javier, *El Paisaje, génesis de um concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005
- MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1994
- MALRAUX, André, *As Vozes do Silêncio*, Vol. I, Livros do Brasil, Lisboa, sd.,
- MATTOSO, José, *A identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva, 2003
- MATOS, Lúcia G., Almeida, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969): Academias, Modernismos e Vanguardas*, Porto, FBAUP, 2003. Tese de Doutoramento
- MEDINA, João, “A imagem da República: ensaio e iconologia histórica sobre a origem e metamorfose da imagem feminina republicana”, *Revista da Faculdade de Letras*, 5ª Série, N.º 15, 1993, pp., 81-90
- MEDINA, João, “O Estado Novo – O Ditador e a Ditadura; Opressão e resistência”, in., *História de Portugal dos Tempos pré-históricos aos nossos dias*, (Vols. XII e XIII) Amadora, Ediclube, sd. 1993-1998
- MENÉRES, Clara, *L'horloge et le concept de temps en Occident*, (Filosofia / Tempo ) do 3º ciclo de Etnologia na Universidade de Paris, (Dir. de recherche M. Serge Moscovici), Paris, 1983. Tese de Mestrado [texto policopiado]
- MENÉRES, Clara, “Os relógios e o imaginário”, in, *Colóquio Artes*, N.º 59, Lisboa, FCG, Dez, 1983, pp., 4-15
- MENÉRES, Clara, “Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo 38/ I, Fasc. 2/3, Braga, Abril / Set., 1982
- MENÉRES, Clara, ‘Reflexões sobre a escultura contemporânea’, in, “*Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*”, Funchal, Instituto Superior de Artes Aplicadas da Madeira, Governo Regional da Madeira, Secretaria Regional de Educação, 1988, pp., 41-48
- MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Press Universitaires de France, 1998
- MICHELI, Mario de, *As vanguardas artísticas do Séc. XX*, Aliança Forma, sd
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de, *Corpo, território do Sagrado*, S. Paulo, Ed. Loyola, 2000
- MITCHELL, W.J.T., *Iconology- Image, text, ideology*, Chicago e Londres, ed., 1987
- “Monument, Sculpture, Earthwork”, *Art Forum*, Nº2 Out. 1979, pp., 32-37
- MOLES, Abraham, *As ciências do Impreciso*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995
- MORIN, Edgar, *O Paradigma Perdido, A natureza humana*, Lisboa, Europa- América, 1975
- OSBORNE, Harold, *Estética e Teoria da Arte*, S. Paulo, Ed., Cultrix, 1970
- OWENS, Craig, *Beyond recognition, Representation, Power and Culture*, sl., California Press, 1994
- PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Presença, 1989
- PANOFSKY, Erwin, *A Perspectiva como forma simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993
- PASCOAES, Teixeira de, *Arte de ser Português*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998
- PENNICK, Nigel, *Geometria Sagrada, Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*, S. Paulo, Pensamento, 1989
- PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa – Sistema Clássico*, Lisboa, sn., 1999
- PEREIRA, José Fernandes, “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa”, in., *Arte Teoria*, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001

- PEREIRA, José Fernandes, "Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa" in, *Arte Teoria*, N.º 8, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, pp., 88-109
- PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Ática, 1997
- PHILLIPS, Patricia C. "Put of Order: The public Art Machinet", *Art Forum*, Nº 4, 1988, pp., 92-96
- Portugal da Monarquia para a República*, (Direcção de Joel SERRÃO e A. A. Oliveira MARQUES) Lisboa, Ed. Presença, 1991
- PRINCENTHAL, Nancy, "Elasticizing urban spaces ", *Art in América*, Nº 1, 1992, pp., 131-137
- "Públic Art and the remaking of Barcelona", *Art in América*, Nº 2, 1991, pp., 108-159
- QUADROS, António, *António Ferro*, Lisboa, Edições Panorama, 1963
- QUADROS, António, *Portugal razão e mistério*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986
- RAGON, Michel, *História Mundial da arquitectura e do Urbanismo modernos*, Barcelona, Ed., Destino, 1979
- "Return to Life – a New Look at the Portrait Bust", Leeds, Henry Moore Institute, 2001
- RIBEIRO, António Lopes, *A Exposição do Mundo Português*, filme, 35mm, p/b, 62', 1941
- RIBEIRO, António Lopes, *As Festas do Duplo Centenário (da Fundação e Independência de Portugal*, idem, ibidem, 1940
- RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1999 <sup>[1903]</sup>
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, Vol.s II, Madrid, Akal, 1987
- RODRIGUES, Adriano Duarte, "o Devir nómada da Sedentarização", Lisboa, Atalaia, Nº 3, 1997
- ROWELL, Margit, *The Planar Dimension* - NY, Guggenheim Museum, 1979.
- SAMI-ALI, *O Banal*, Lisboa, Dinalivro, 2002
- SANTOS, Reynaldo, *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, Lisboa, Empreza Nacional de Publicidade, 1971
- SANTOS, Rui Esteves, *A Arte Negra*, Lisboa, Editorial Império, 1941
- SARAIVA, António José, *Dicionário Crítico*, Lisboa, Gradiva, 1996
- SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, Vol. I, Lisboa, Gradiva, 1995
- SARFATTI, Margherita, *L'Art et la Réalité, L'Art et L'État*, Paris, Société des Nations, Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1934
- "Sculpture and Architecture", (Sidney GEIST), *Arts*, Maio 1957
- SCHWARTZ, Paul, *The Hand and the Eye of the Sculptour*, sl., sn, sd.
- SELWOOD, Sara, *The Benefits of Public Art, The polemics of permanent art in public spaces*, Londres, Policy studies Institute (reprinted), 1996
- SENIE, Harriet, *Studies in the Development of Urban Sculpture, 1950-1975*, New York, New York University, 1995
- SERRANO, Pablo, " El language y la comunicacion en la escultura", in, *Once Ensayos Sobre el Arte*, Madrid, Fundation Juan March, 1975
- SHIPP, Herschel B, *Theorie of Modern Art*, sl., California Univ. Press, sd.
- SONTAG, Susan, *A Vontade Radical*, São Paulo, Ed. Schwarcz Lda., 1987
- SOUSA, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998
- STEVENS, Peter, *Les Formes dans la Nature*, Paris, Ed. Du Seuil, 1978
- TANNENBAUM, Judith, "Art in Públic Places ", *Simpósio*, pp., 3- 9
- TAYLOR, Brandon, *The art of today*, London, British Library, 1995
- TEIXEIRA, José, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*, Lisboa, FBAUL, 2003. Tese de Mestrado em Ciências da Arte
- TEIXEIRA, José, "Teixeira Lopes a Viúva e outras figuras", in, *Encontro de Escultura*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 14 Dez. 2004
- UNAMUNO, Miguel de, *Escritos de Unamuno Sobre Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1985
- VALE, José Miranda do, " Duas Estátuas Equestres", *Revista de Veterinária*, Lisboa, 1944
- VALERIANO BOZAL, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987
- VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Ed. 70, 1991
- VERNANT, Jean-Pierre, *Figuras, Ídolos, Máscaras*, Lisboa, Teorema, 1993
- VIEIRA, Afonso Lopes, *A Poesia dos Painéis de S. Vicente*, Lisboa, Edição dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1914
- VITRÚVIO, *Os dez livros de Arquitectura*, Lisboa, Instituto Superior técnico, 1998
- WALKER, Barbara,G., *Dicionário dos símbolos e objectos sagrados da mulher*, Planeta, 2002
- WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo*, [1932] Madrid, Alianza Editorial, 1999
- WIND, Edgar, *La eloquencia de los símbolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993
- WIND, Edgar, *Los Mistérios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998
- WINNICOTT, D., W., *Playing and Reality*, London, New York: Routlege, 1997

## ANEXOS

**Paisagem num cartão de visita**  
(Charters de Almeida - Alcaíça 02 Nov. 2007)

*É visível no seu trabalho um retorno, quase obsessivo, ao enquadramento da paisagem, porta, janela, passagem....*

A partir do momento em que nós começamos a atribuir às coisas, como em tudo na vida, um certo sentido, os sintomas do dia a dia transformam-se em fenómenos, tornando-se objecto de introspecção e estudo o que nos leva naturalmente, a provocar uma atitude de descoberta.

Não é que eu seja uma pessoa obcecada pela paisagem mas sim pela construção de novos enquadramentos. Nem é que eu considere que tenha como primordial na vida a relação do homem com a paisagem. Sou mas é uma pessoa obsessiva no sentido de ver se compreendo a medida do tempo.<sup>1</sup>

Quando eu passo uma porta, esse acto de passagem pode significar unicamente, sair de um lado para o outro ou, pode ser o descobrir de um universo exterior ou interior. Através do espaço do caixilho que a porta define, pode ser, por exemplo, o encontrar da razão entre um espaço confinado ou um espaço aberto mas, sobretudo, para mim o que importa é o que significa o acto de passagem. A passagem é uma medida e daí as minhas cidades imaginárias e as portas. A passagem tem a ver com o vector principal da medida do tempo. Porquê? Porque nada faz sentido mesmo a preocupação pela natureza se o homem não perceber que quem dá razão, que quem define uma medida é o próprio homem e, por conseguinte, tudo o resto, na minha perspectiva é secundário.

*Como chama a esta peça em aço (pintada a negro) situada à entrada do atelier em Alcaíça.*

Uma porta, uma passagem...?

Essa peça (realizada sensivelmente nos anos 90) faz parte da última fase que começa em 1983 com a peça da Gulbenkian – “Paisagem Janela”<sup>2</sup> – que foi a primeira mas, para lá chegar tive de fazer um grande percurso onde utilizei materiais completamente diferentes dos

---

<sup>1</sup> Veja-se a recorrência à temática dos relógios. Vid., “Charters de Almeida”, Galeria S. Mamede, 1984, fig.s, 5, 6, 12; “Arte nas auto-estradas”, (2) pp., 26-28

<sup>2</sup> –“Paisagem Janela” – Placa de aço inox polido, recortado, cujo interior, ondulado, contrasta com a ortogonalidade da “folha” rectangular, 200x200x150cm, colecção CAM-FCG (colocado no jardim da Gulbenkian removida recentemente e colocada na Faculdade de Economia da Universidade Nova de Lisboa (UNL) 1983. Vid., *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 44; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p., 25; *Escultores contemporâneos em Portugal*, pp., 72-75

que estava habituado a usar até então, (o barro, o gesso as fundições etc.)

Embora comumente se considere uma chapa bidimensional, ela verdadeiramente não é porque, afinal, tem espessura, altura e largura, ora a dado momento pensei na possibilidade de uma intervenção cada vez mais simples, conseguida a partir de um rectângulo de chapa, que me permitisse ir à procura de um universo sem fim, de três dimensões que é no fundo o que aqui está, (“Paisagem Janela”) se eu reduzir isto tudo fica apenas um rectângulo.

*Essa peça da Gulbenkian constituiu a charneira de abertura para o seu percurso actual?*

A peça é absolutamente decisiva na minha vida. Deixe-me dizer-lhe que essa peça apareceu depois de cinco anos sabáticos que eu impus a mim mesmo.

*Após a travessia do deserto?*

Não, foi a travessia do deserto.

Um dia eu cheguei a casa e perguntei à minha mulher se estava na disposição de correr o risco (já tínhamos dois filhos) de que tentasse, (durante cinco anos) viver da profissão.

Um dos fenómenos que me preocupava muito era o sucesso de vendas. Não percebia lá muito bem o que me estava a acontecer.

– Mas que raio é que se passa comigo?

Eu não digo isto por falsa modéstia, não sou nada peneirente, nem tenho a mania de coisa nenhuma mas, a situação incomodava-me. Mal eu pensava numa peça sabia que estava imediatamente vendida.

As pessoas chegavam ao meu atelier e diziam-me:

– Olhe, pode fazer-me uma peça do género da que fulano comprou?

– Do género?

E eu então disse: - Isto não pode estar a acontecer.

Cortei com tudo o que fossem relações comerciais, cheguei às últimas do suporte financeiro e fui-me afastando cada vez mais do ensino por não me rever em alguns aspectos do mesmo.

*Esses cinco anos de sabática permitiram-lhe aprofundar as suas expectativas artísticas.*

Saiu a “Paisagem Janela” da Gulbenkian.

Uma pessoa que abandonou anos e anos de trabalho no barro, a passagem ao gesso e as fundições que me deram imensas alegrias; obras que eu fazia com uma convicção profunda.

Todos esses meus trabalhos tinham já na base o sentido de uma certa tragédia na maneira como eu tocava o barro.

Depois de abandonar o barro procurei ir ao encontro de outros materiais.

*Havia uma informalidade que se nota, por exemplo, em "Maturidade" ou, em a "Família" no modo como modela o barro acentuando-lhe as qualidades naturais, os valores tácteis, a expressão orgânica de uma forma situada entre a figura e a abstracção. Não obstante, a sua aprendizagem foi feita na academia, com base em metodologias da estatuária, desenvolvendo, nomeadamente, a modelação.*

Essa ("Maturidade") foi a minha tese (enquanto aluno na ESBAP)

Acho que nem poderia ser de outra maneira.

Uma coisa é importante que eu lhe diga, porque me faz muita confusão, tem a ver com o seguinte:

- Como é que uma pessoa mal tira o *brevet* e a primeira coisa que faz é logo voo invertido, *turn over* e *lopings*?

Não pode ser!

*De modo algum. Até porque só interiorização da aprendizagem pode levar ao sentido da escala da proporção e da monumentalidade.*

Eu não enjeito nada da minha grande primeira fase o que digo é que, a certa altura, houve sintomas e cansaços que me levaram a procurar 'coisas', nomeadamente algo que ainda agora disse – Eu procurava a escala, até porque, como facilmente pode ver, eu nunca fui um artista de galeria. Fiz três exposições na *São Mamede*, salvo erro, fiz uma ou duas na *Domingues Alvarez* e uma na *Nasoni* no Porto e em Portugal disse. Depois estive na *Osuna Gallery*, em Washington, nos Estados e na *Galerie de France*, em Paris. Além disso, participei também, em muitas exposições colectivas. Convidavam-me e eu colaborava. Por conseguinte, a minha relação com as galerias foi sempre precária porque eu andava interessado noutra papel para a escultura; procurando interpretar o meu trabalho em escalas pouco comuns. Sempre tive o desejo da escultura pública de grande formato.

*A monumentalidade tem menos a ver com a quantidade e mais a ver com a questão da relação entre a escala e a proporção.*

Exactamente, o que é importante é perceber-se o que é que aquele material permite que façamos. Isto é a linguagem.

A partir de certa altura, eu costumo dizer que já não sou eu que olho o trabalho é antes o trabalho que olha para mim. No momento exacto em que o trabalho olha para mim a minha vida, o meu rumo, o meu destino está marcado; das duas uma ou eu não fico incomodado com o trabalho a olhar para mim ou eu fico perturbadíssimo e digo:

- Desta vez é que foi!

- O trabalho lixou-me!

*Como encontra ou desenvolve a relação da base com a forma, ou seja, como concilia ou integra o plinto com a escultura?*

A relação que uso é, em cada caso, a que eu entendo ser a mais proporcional.

*Sei que estive como Bolseiro (FCG) em Londres e no Brasil*

As minhas bolsas foram muito especiais; pedi-as para conhecer pessoas.

*Considera os seus Relógios ("Sun dial") como metáforas do tempo?*

Só penso nisso quando estou a compor.

*O que o fez optar por esta via; poderá dizer-se que tem correspondido à busca de uma resposta para a sua condição existencial, motivada pela consciência que tem da precariedade, do sentido da passagem do tempo, da caminhada da vida para a dissolução?*

*– Terá sido essa inquietude imanente que o levou a pôr cá para fora o manancial interior?*

Sempre. Sempre. E cada vez mais chego à mesma conclusão, vale a pena e vou dizer-lhe porquê. Porque, as grandes alegrias que eu tenho tido na minha vida, decorrem de começar a falar com pessoas que estão completamente fora do meio mas que, depois, de perceberem o trabalho, querem continuar a aprofundar a relação. Há uma coisa especialmente importante que é o facto do meu espaço ser interactivo, o que permite uma continuidade, é que se assim não fosse restaria apenas alguém sentado num canto do jardim a olhar para uma fachada que dizia Pensão Londres.

*Que relação pode existir entre os seus Pórticos e os tradicionais Arcos do Triunfo?*

São universos completamente diferentes quer emocionalmente quer em termos de especulação formal.

*Uns têm que ver com o carácter festivo da celebração valentia e da vitória...*

Os meus não, pelo contrário, têm mais a ver com o silêncio. Com a capacidade de a pessoa transpor nesse enquadramento, o espaço, a nesga, e encontrar, ou tentar encontrar, do outro lado, uma nova medida do tempo. Daí a proporção e a linguagem do arco do triunfo não ter nada a ver com aquilo que eu faço.

*Os seus portais têm uma escala antropométrica embora mantenham a ortogonalidade e a estrutura axial do arco triunfal.*

Exactamente. A axialidade propriamente dita, não tem importância nenhuma. A orientação dos meus trabalhos faz-se em função dos eixos que eu determino como sendo os melhores para a instalação da obra.

*Foi aluno de Barata Feyo no Porto o que ficou dessa relação?*

Foi um mestre, um professor absolutamente fora de série, dele recebi a primeira grande lição. Ficamos de tal forma amigos que acabou por ser padrinho da minha filha. Eu fui para as Belas-Artes e comecei como arquitecto mas depois de ter conhecido Barata Feyo mudei-me para a escultura.

*Frequentou as aulas da "Conjugação das 3 Artes".*<sup>3</sup>

Um dia, no primeiro ano, nunca mais me hei-de esquecer, Mestre Barata Feyo entrou na aula, chegou ao pé de mim e fez a correcção ao meu trabalho (o busto de jovem Augusto), encaminhou-me para a importância do plano que eu durante a minha primeira longa fase<sup>4</sup> não respeitei muito. A importância do plano era a fase em que Mestre Barata Feyo estava; a descoberta do plano foi importante na obra dele ao ponto de fazer corresponder a estrutura de suporte à estrutura aparente. A peça que melhor traduz isso é o Almeida Garrett do Porto.

A dada altura pergunto-lhe:

- Mestre o que é que acha mais importante para iniciar um trabalho?
- E ele diz-me o seguinte:
- "Desenhe tudo num cartão de visita; se aquilo que imaginar couber num cartão de visita estamos no bom caminho".

Isso é o que eu ainda hoje faço, como aliás lhe posso mostrar.

Essa foi a grande lição que me acompanha e, por conseguinte, eu dediquei o livro da exposição de Itália ao mestre.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Disciplina leccionada por um Arquitecto, um Pintor e um Escultor, que foi precursora do ensino do Design e da integração das Artes plásticas no Ensino Artístico em Portugal

<sup>4</sup> Fase informal orgânica, em que o autor se socorria da modelação em barro.

<sup>5</sup> "Charters de Almeida, la costruzione della forma tra architettura e scultura, alcune opere - 1983-2004" *sl*, Editrice Compositori, 2004

## **Se não lhe conheci a cara, imaginei a máscara**

(Joaquim Correia - Paço de Arcos, 31 de Out. de 2000)

*A sua obra pode enquadrar-se em três géneros: a escultura monumental, os retratos (bustos) e os relevos.*

Os baixos-relevos e muitas medalhas.

*Quer falar-nos um pouco sobre a especificidade de cada género?*

Sou de uma família que se dedicava à arte.

Quando fui estudar para Leiria a minha ideia era ser músico, gostava muito de música e gosto. Fiz lá a minha preparação antes de vir para Lisboa para a Escola de Belas Artes. No liceu havia cadeiras literárias e científicas mas não havia cadeiras artísticas. Os professores artistas que eu tive estavam todos na Escola Industrial. Eram homens como o Luís Fernandes que era escultor, o Narciso Costa que era cinzelador e o Miguel Barrias que era pintor. Fiz a minha preparação e comecei a interessar-me pelo desenho porque os professores começaram a entusiasmar-se e a entusiasmar-me muito e a convidarem-me a andar com eles. A certa altura o professor Luís Fernandes disse: – “Vem ajudar-me para o atelier a fazer esculturas”. E eu fui e aí tomei o meu primeiro contacto com a escultura. Teria eu uns catorze ou quinze anos na altura. De tal maneira a experiência me marcou que, a partir daí, o que eu queria fazer era escultura.

Lá vim então para Lisboa com a ideia de frequentar a Escola de Belas Artes. Fui recebido com classificações muito boas nas provas artísticas. Mas, como eu não trazia aquelas disciplinas do liceu, queriam obrigarme a fazer uma série de cadeiras fora: Geografia, História e, a certa altura, Francês. Resumindo, nas provas artísticas, eu tinha tido as melhores notas de todos os concorrentes, mas chumbaram-me no Francês. A verdade é que depois tivemos ali uma desavença. Macedo Mendes, o Director, disse-me que “aquela Escola não era para filhos de operários”, etc. Eu disse-lhe coisas bárbaras, houve uma cena tal que eu fiquei logo com a porta fechada, naturalmente. Mas, nesse dia o professor Henrique Franco, irmão do escultor Francisco Franco, que assistiu aquela cena, comentou:

- “Fizeram de propósito para o chumbar, a prova que foram buscar era de um livro de francês antigo”. Foi a minha sorte. O Henrique Franco contou ao irmão e este ao Sousa Lopes, que era então o director do Museu Nacional de Arte Contemporânea e que fez uma certa escandaleira, chegando ao conhecimento do poeta António Lopes Vieira que me telefonou:

- Olhe, gostaria muito de falar consigo. Venha a minha casa e traga uns desenhos.

Lá cheguei e fui muito bem recebido. A certa altura ele disse-me:

- Você já não vai voltar para Leiria, só vai voltar quando entrar na Escola.

Vai já começar aqui a trabalhar com os escultores. Prepara-se por si e depois vai ao Porto.

Dias depois estava com um convite do Mestre Francisco Franco para ir trabalhar com ele. Ele estava a fazer a estátua equestre de D. João IV para Vila Viçosa. Eu fui apresentado à escultura com uma peça colossal. Aquilo fazia-se no antigo ginásio de um liceu feminino, na Rua Almeida e Sousa, ali para os lados da Calçada da Estrela. E a estátua estava ainda em esqueleto, com aquela armação em madeira. Foi assim o meu primeiro contacto com a escultura monumental.

Francisco Franco era um homem que falava muito pouco e de resto vou dizer-lhe uma coisa que é verdade. Uma vez uma senhora perguntou-lhe:

Ó Mestre diga-me lá quem é o professor capaz de ensinar escultura à minha filha que ela tem muita habilidade para o desenho?

E ele respondeu-lhe:

- Um professor não! A escultura não se ensina, aprende-se. Ela tem de vir trabalhar e depois as pessoas aprendem ou não aprendem. Tem talento ou não tem mas isso já são coisas que não têm nada a ver com a escola.

Estive aquele ano todo a trabalhar com ele. Trabalhei n' outras estátuas. Ele tinha um Atelier em Belém e outro na Rua das Taipas com vários trabalhos. Assim, ganhei prática no sentido de uma escultura monumental que se impunha não só pela grandeza como pela contenção.

### *A escala e a monumentalidade...*

São coisas diferentes. Posso mostrar-lhe um esboço de Mestre Franco, que tenho ali. Era uma das estátuas para a Assembleia Nacional, não chegou a fazer-se, porque ele tinha sido convidado a superintender e entendeu, muito honestamente, que se ia chefiar outros, artistas, deveria afastar-se como escultor. Cedeu o lugar dele a Raul Xavier. O arquitecto queria que aquilo tivesse proporções volumétricas semelhantes.

Portanto, chegou a altura de ir para o Porto. Também o Franco quis ir assistir. Enfim, entrei na Escola com notas escandalosas: tudo Bom e Muito Bom. Chamo-lhe um fogo de artifício. Tinha docentes muito bons. Não esqueço o Acácio Lino, professor de desenho, o Manel Nascimento, que era um arquitecto muito conhecido e sabia muito de composição, o Rogério de José Azevedo, também um grande professor. Mas a minha vida não podia ser no Porto, tinha de ser em Lisboa.

Vim para cá, fui presidente da Associação Académica e entretanto comecei a trabalhar na escultura que era o que eu queria.

Na Escultura era professor o Mestre Simões de Almeida (Sobrinho), que sabia bem do ofício. É discutível se tinha muito talento ou não.

Penso que foi uma figura muito esmagada pela memória do grande escultor que foi o tio, Simões de Almeida – amigo de Soares dos Reis, o homem que fez o Duque da Terceira, que está no Cais Sodré... Quer dizer, a figura do tio não o deixou andar para diante porque era um homem bastante aberto. Até lhe devo dizer que dos professores que tive na ESBAL era talvez dos mais abertos. Posso contar-lhe rapidamente duas ou três coisas: certa altura dei uma entrevista no Rádio Clube Português, ao actor Igrejas Caeiro e disse muito mal da Escola, as coisas funcionavam mal, tão mal que até dei esta imagem “Era como se fosse uma mãe extremosa que queria tanto ao seu filho que só lhe dava comida já mastigada, reparando já tarde que o filho não tinha dentes. Não lhe tinham nascido. Portanto, o que acontecia era que saíam dali artistas sem dentes.” E eu disse isto na véspera de ser classificado, está a ver um aluno a dizer isto...

Quando recebi as classificações o Mestre Piloto (Tio) disse-me:

- O seu professor quer falar consigo.

Fui Ter com ele e ele perguntou-me:

- Já almoçou? Eu gostaria de falar consigo.

Eu disse que sim, mas lá o acompanhei. E então assisti a esta coisa extraordinária, disse-me que estava muito orgulhoso de ter sido um aluno seu, de escultura, a fazer uma crítica à Escola e que estava inteiramente de acordo com aquilo que eu tinha dito. Isto para ver que ele não era retrógrado. Gostava dos seus alunos e foi até ao fim do curso assim.

Noutra altura tive um prémio de Soares dos Reis. Quando vim de férias os meus colegas à porta da Escola davam-me os parabéns e eu pensei que estavam a gozar comigo. E eu pensei, bom, vamos lá ver como é que o Simões agora me acolhe. Só lhe digo isto nunca me deu classificações inferiores a dezassete, foi exactamente ao contrário do que eu teria imaginado, não teve o mínimo despeito. Era também um excelente Mestre em tecnologias: a fazer esqueletos, a lidar com os materiais...

Isto acompanhado com a facilidade de ter trabalhado com o Franco e logo a seguir com o Barata Feyo e antes com o António Duarte, que também me tinha posto o atelier à disposição, de maneira que eu nunca mais parei de ter oportunidades de ir para o atelier. Eu fazia duas ou três horas de escola e quatro ou cinco horas de oficina. O contacto com esses homens que eram excepcionais, qualquer deles, o Barata Feyo para além do que todos conhecemos, era um pedagogo excepcional; o Francisco Franco sabendo muito bem o que queria, vivendo para a escultura, saía de casa de manhã e metia-se na oficina, era assim todos os dias. E isso foi formidável porque tive um contacto permanente com os problemas da escultura. Tudo o que dizia respeito a ampliações, reduções, transformações. Eu lembro-me que com o Franco trabalhei em várias estátuas, a última foi o D. Dinis que está em Coimbra. Era óptimo. No atelier ele sentava-se cá em baixo e eu ia para cima do andaime com um arame e ele dizia: - “Aí. Corta isso tudo por aí abaixo”. Depois, ele riscava outra vez... Um trabalho oficial a

sério. Isto não pode dar a escola, onde se trabalham em peças com cerca de um metro. Esse contacto com a escultura monumental, pelo carácter e ao mesmo tempo pela dimensão, obriga-nos a uma prática, a uma oficina.

Olhe, aqui está o esboço do Franco!

*Tem um modelado excepcional. De alguma maneira ele renovou a escultura portuguesa.*

A peça é fantástica. Renovou de tal maneira que se lhe fecharam as portas da Escola. A Escola nunca mais o quis lá. Ele concorreu e foi rejeitado. Entrou o Leopoldo de Almeida. Não sei se a escultura não tem seguido outro caminho se ele tem entrado na Escola.

*A escultura monumental tem a sua especificidade. Os volumes são dados por grandes planos como se de uma arquitectura se tratasse. Modela construindo?*

Os planos encaixam-se em equilíbrios. Procuo tirar tudo o que possa ser de habilidade ou virtuosismo fácil.

*O que lhe interessa particularmente?*

Interessa-me sobretudo a unidade da peça. Interessa-me que seja estruturada de maneira a que se faça uma leitura lógica, que as pessoas tenham facilidade em perceber. Que tenha o menos possível. Em vez de pôr, tirar o mais possível. O mal nestas coisas da arte é pormos coisas a mais, de maneira que o problema é a síntese. E quantas vezes passados anos olhamos para uma peça e dizemos: "isto ainda aqui ficou".

*Há anos, dizia numa entrevista que " A escultura tem sempre uma feição era decorativa" <sup>6</sup>. Como conjuga a síntese formal com esse aspecto?*

Decorativa porque ela tem de se integrar em conjuntos; decorativa porque não vive isolada. Eu penso que qualquer objecto esculpido tem a ver com tudo o que o envolve, por isso considero muito importante, quando faço um trabalho, conhecer bem o espaço.

*Refere-se à questão da integração no espaço?*

*Já falou nos planos, na síntese, no equilíbrio de volumes... Não quer aprofundar um pouco mais o processo de produção da escultura monumental?*

---

<sup>6</sup> Joaquim GAMBOA, *A Escultura de Joaquim Correia*, Lisboa, Verbo, 1982

Equilíbrio não quer dizer simetria. Os volumes podem deslocar-se mas não podem destruir a unidade.

*A busca dessa simplicidade passa muitas vezes por não sacrificar a legibilidade da própria peça – a identificação do motivo. Como conjuga por exemplo a identificação iconográfica da personagem com esse esforço de síntese?*

Penso que tenho uma peça, que já fiz há muitos anos, onde isso está patente. Refiro-me ao “Gil Vicente” que está na Biblioteca Nacional. Se vir, aquilo no fundo é uma pirâmide; o vértice é a cabeça, que nós não sabemos como é. Eu tinha de fazer um retrato de Gil Vicente e não o conhecia. Mas havia uma coisa que eu sabia: é que além de autor ele também tinha sido actor e a máscara dos actores eu já conhecia. E, sobretudo, eu relacionava a obra dele como autor com o actor – Gil Vicente que estava atrás da máscara. Foi aí que o fui procurar, até o encontrar no vértice daquele cone que, no fundo, não é mais de que um espaço arquitectónico. Repara-se que há uma espécie de perspectiva que marcha para a cabeça. Essa perspectiva é a do observador que está na plateia, longe do palco. Há um espaço vazio entre a cabeça daquele homem e o observador. Esse espaço é realmente dado por aquele triângulo que está marcado de todos os lados. Depois, se olhar para a cabeça, há-de reparar que aquilo é a máscara de um actor que podia ser de qualquer época. É a máscara de um felino. O que é para mim o teatro de Gil Vicente? É um teatro crítico, um teatro corajoso que está permanentemente a chamar a atenção. Contribuí para remediar as coisas que ele considerava erradas. Esta era a atitude dele como homem e como artista. Pensei que se lhe não conhecia a cara podia, pelo menos, imaginar a máscara. E se reparar aquilo tem qualquer coisa de felino; tem qualquer coisa que se assemelha ao gato, ao tigre ou a um bicho desses.

Aquilo não é a cara de ninguém. É uma máscara que ele vestiu como o próprio teatro que fez.

*E ao nível das roupagens?*

Eu nunca me preocupei com a lógica dos vestuários.

*Faz alguma pesquisa histórica?*

Sim, fiz e de certo modo faço. Procuro encontrar soluções que se assemelhem um pouco à época: as túnicas, aqueles trajes medievais, os chapéus. O que procurei foi integrar as formas desses objectos naquela forma arquitectónica. Realmente o que eu queria era implantar um palco que estivesse parado e a contactar o observador.

*Nessa preocupação de simplificar estão implícitas a composição e a geometria própria de cada objecto?*

Sim, isso é verdade. A geometria tem muita importância.

*Quando cria uma peça pensa-a primeiro em termos puramente abstractos, isto é, geométricos?*

Por detrás da figura está sempre a geometria. Há talvez um instinto de procurar conjugar equilíbrios geométricos; de formas geométricas, de volumes que se equivalem e contradizem sem que no fundo alterem o bloco que eu quero que nunca se destrua.

*Em termos de processo de trabalho parte da ideia para a forma ou...?*

Regra geral, quando pego num trabalho ando, às vezes, meses a pensar nele. É por isso que eu ainda hoje ando a ampliar peças de esboços que fiz há vinte ou trinta anos atrás. Vou agora fazer uma *Anúnciação* que deve ter sido feita há quarenta anos.

*A passagem à grande escala constitui um outro desafio?*

Eu começo sempre as minhas coisas, como costumo dizer, nas costas dos envelopes de trago na algibeira. Regra geral, quando tenho uma ideia procuro tomar nota dela, em qualquer sítio onde esteja, para não me esquecer. Depois, parto daí para o desenho. Desenho muito antes de começar.

*Pode dizer-se que o processo de produção da escultura obedece a um encadeamento metodológico?*

Regra geral, vou vendo se conjugo a ideia que tenho do objecto, da pessoa, enfim, do que estou a criar, com a forma onde há sempre uma grande incidência no material. Para que material é?

*Imagina a forma para um determinado material?*

Sempre! Penso que o material começa logo a exigir muitas coisas. Tem de haver uma colaboração entre o escultor e o material.

*Tem a ver com a estrutura singular de cada matéria?*

Sempre! O material impõe certas condições.

*E isso também tem a ver com alguns valores simbólicos?*

Quando eu era professor da Escola, fiz muitas vezes provas desse tipo. Há por exemplo uma cabeça que está na Gulbenkian, que

nunca foi exposta. (Penso que foi adquirida pelo Azeredo Perdigão e não pela Fundação) que resulta de uma prova feita na aula. Eu costumava dar as aulas de escultura trabalhando ao lado dos alunos. Um dia disse: - "Vamos tentar fazer um retrato para madeira. Vamos ver se arranjamos uma pessoa que venha aqui posar para o retrato. E cada um escolhe uma madeira macia, uma madeira mais rija, uma madeira escura, cada um tenta o que quiser". Apareceu o modelo e fizemos o retrato e então eu procurei discutir com os alunos se a forma que cada um estava a dar ao seu trabalho se integrava nos materiais que tinham escolhido (os diferentes tipos de madeira). Neste caso falo da madeira mas passa-se o mesmo com as diferentes variedades de pedra. Eu costumo dar muitas vezes aos alunos, até nestes seminários que eu ando a fazer agora sobre História da Arte, um exemplo – O "Eça de Queirós" que está no Largo do Barão de Quintela.<sup>7</sup> Como sabe, estava sempre sem dedos, sem braços... porque bastava cair uma folha de palmeira lá de cima. Eu sempre disse que essa forma não era para pedra, era para bronze. E tanto aconteceu que lá deram por isso, tanto assim que agora vai ser substituída por um bronze e a pedra vai para um museu onde ficará abrigada.

*Até por uma questão de formação segue o processo clássico da estatuária, sobretudo termos metodológicos: parte da ideia para o desenho, deste para o esboço...*

Sim, faço essa caminhada.

*Considera-se fundamentalmente um modelador?*

Sim, acho que a modelação é importante embora pense que não é suficiente. Eu hoje estou numa fase em que quando as peças estão muito modeladas eu destruo-as um bocado com o machado. Como por exemplo este "Ícaro"<sup>8</sup> foi cortado a machado. Há muito tempo que me apetece trabalhar numa peça directamente em gesso. Faço uma estrutura em metal, depois começo-lhe a meter gesso e vou por aí fora porque isso me impõe determinadas condições que me leva a sínteses muito maiores. O barro tem esse perigo porque é muito maleável e presta-se para virtuosismos incríveis, muitas vezes talvez sejamos traídos por essa característica e não chegamos a atingir o que devíamos.

*A escultura é para si fundamentalmente a figura?*

---

<sup>7</sup> Da autoria escultor António Teixeira Lopes

<sup>8</sup> Ampliação em gesso de um pequeno esboço em barro

Sim, embora não a respeite muito do ponto de vista anatómico, da proporção... de início parto dessa ideia lógica para a construção mas, depois altero muito.

*Procura outros valores expressivos para além da figura? Outras equivalências formais?*

Sim. Eu chego a deformar a própria anatomia. Esta peça, por exemplo, que aqui estou a ampliar ("Ícaro") a certa altura toma formas que já nada têm a ver com a anatomia propriamente dita. É mais o resultado de um equilíbrio de volumes. Sempre tive a preocupação de destruir a cópia do natural. O Naturalismo não me interessou nunca!

A ideia é partir daí mas transfigurar completamente isso. Se reparar as figuras vestidas nunca têm um carácter descritivo, no que respeita às roupagens.

*Tem uma consciência prévia daquilo que busca?*

Posso dar-lhe o exemplo de uma estátua que fiz por ter ganho um concurso do Ministério do Ultramar. No momento, eu tinha como elementos do júri o Diogo de Macedo, o Lino António, o Barata Foyo e entre outros estava o escultor João da Silva, homem com quem eu me dava muito bem mas que não me interessava em termos de estatuária. A estátua a que me refiro é o "Diogo Gomes" que está em Cabo Verde. Se reparar continua a ter uma forma que se assemelha muito à estátua de "Gil Vicente". Há uma arquitectura no estudo. Se analisar a vestimenta que ele tem, traduz-se num fato que caracteriza a época mas, não repete nem copia, altero muito as coisas. Na parte da frente tem uns volumes largos que querem significar uns pergaminhos; umas folhas grandes de papel, visto que o homem era simultaneamente um navegador e um homem que escrevia. Uma coisa característica que se pedia para a estátua era essa relação do cronista com o descobridor de Cabo Verde.

Quando eu chamei o júri:

- A estátua está pronta, venham vê-la.

Lá caiu aquela gente toda. Todos se mostraram simpáticos e amáveis mas o João da Silva mantinha-se num silêncio terrível e a certa altura disse:

- Isto não se parece nada com portulanos.

- Isto não tem nada a ver para o Mestre. Mas para mim tem. Tem a ver com a estátua. Eu aqui não estou com a preocupação dos pergaminhos mas de pôr volumes que cumpram uma certa função, porque, acima de tudo, está a escultura e essa não tem princípio nem tem fim. Isso não interessa nada. Sim, ele foi realmente escritor mas eu não tenho nenhuma preocupação a esse respeito. Não copio por nenhum pergaminho.

- O senhor não copia porque não é capaz. Exclama o João da Silva

E eu respondi: - Há por aí um pergaminho. Eu desafio-o para o copiarmos. O senhor modela e eu modelo para ver quem o faz melhor. Foi um escândalo, um garoto com uns vinte anos desafiar o mestre. - Eu consigo copiar o pergaminho, só que eu não o quero fazer. O homem saiu porta fora furioso. Quando aquilo tudo acabou, os outros riram-se muito, bateram palmas e a estátua lá está na cidade da Praia.

*Então é uma busca de outros valores que não arbitrários ou descritivos. Quais são, então, os valores da escultura?*

Para além do anedótico que a escultura tem, do homem que representa, da figura ou da ideia que pretende transmitir, eu penso que a escultura tem de ter a perenidade que lhe vem da forma, do equilíbrio e da estrutura; quando está bem resolvida integra-se de tal maneira no meio que as pessoas, que usufruam dela, este ano daqui a dez, ou vinte anos... o que importa é tenha alguma coisa, que continue a interessar daqui a cinquenta anos. Se aquilo era um pergaminho ou não era, se era a cara do Diogo Gomes ou não, são tudo coisas passageiras, o que tem de ficar (que é o que eu acho que a escultura é) resulta do equilíbrio da forma e da contenção. A criação impõe os mesmos valores de um objecto que fica a viver no espaço, com os outros objectos que o cercam. Portanto, é mais um objecto que ali fica a viver.

*Há, por assim dizer, uma energia que é intrínseca à própria forma?*

Interessa-me isso. É claro que quando me pedem coisas muito descritivas eu nego-me a fazê-las.

*Nessa busca do valor perene, como encara a relação entre a arte e a ciência?*

A ciência tem uma dose de exigência e uma realidade. E essa realidade talvez se assemelhe muito à escultura quando ela é atingida. Quer dizer, o cientista atinge também um momento perene que passa a existir. Isto não significa que não continue a evoluir. Conheço um biólogo que está a fazer investigação em clonagem. Trabalha com os materiais iniciais da vida, dizia ele que está a entusiasmar-se cada vez mais porque à medida que vai trabalhando na investigação, os materiais vão-se encaixando melhor uns nos outros. Acredita que a certa altura será possível encontrar uma compreensão total. Isto não quer dizer que essa compreensão seja definitiva, mas encontra um momento total que fica preso daquele tempo. Entre a ciência e a escultura há uma busca semelhante de elementos, na medida em que realmente há um objecto que passa a interessar a outros homens. Um objecto que passa a existir e que não é indiferente. O que é pior para uma obra de arte é a indiferença. Quando se passa diante de uma

coisa e ela não interessa, então a coisa é grave. Se um homem embirra com ela, então promete uma reacção. Como o ateu que diz que não existe Deus. Se ele diz que não existe, é porque pensou que podia existir. Se ele põe a questão é porque de certo modo a admite, embora o negue. Mas nega porque chega diante de uma parede que já não consegue ultrapassar. Dali para diante já não vai. Eu acho que também a arte é assim. Todos nós temos um momento. Este momento em que vivemos é o momento em que fazemos. Há depois todos os pontos de vista infinitos. A nossa época é cheia de experiências e materiais.

*Que relação estabelece entre a estatuária e a contemporaneidade?  
Ou dito de outro modo, o que pensa do conceito de Representação, relativamente à Apresentação ou à Apresentação enquanto diferentes tipologias de abordagem tridimensional no espaço?*

Nunca me apeteceu fazer uma coisa puramente abstracta, só fiz um troféu para a Editorial Verbo. Eu gosto muito de alguma escultura abstracta. Alguns escultores, como Brancusi, encantam. Chego a pensar que eles chegaram à conclusão de formas completamente realizáveis, perfeitas, completas. Mas eu nunca fui atraído por isso porque se fosse, não tinha a mínima dúvida em ensaiar. Ensaiar só porque querer que me considerem um homem integrado nas coisas abstractas, não faz sentido. Não senti essa necessidade. Mas só por essa razão. Na verdade, considero a escultura abstracta realmente excepcional, tão significativa como a figurativa e até mais. Penso que na minha escultura se não consigo mais é porque talvez não possa mas o caminho é alterar as formas no sentido de marchar para uma abstracção. Daí a tal geometrização que anda lá por trás. Só falta, talvez, que eu corte algumas coisas e acabe por pôr apenas o fragmento.

*O fragmento foi particularmente adoptado pelo processo da instalação mas interessa-lhe mais a totalidade do que o fragmento?*

Sim, interessa. Vou falar de duas figuras que são paradigmáticas que é o caso de Rodin e de Bourdelle. Rodin é o homem que faz da escultura o fragmento. Bourdelle começa por ser isso, mas a certa altura foge para outro lado. Começa a ser o contrário; é o escultor do equilíbrio e do volume, da arquitectura. E daí o choque que deu origem ao corte de relações entre os dois. Isto abre o caminho para aqueles meninos que andavam à volta de Rodin – Despiaux Besnar ou Maillol – mas que acabaram por seguir caminhos diferentes. O próprio Picasso disse: – “principei pelo Rodin”. Aquela cabeça do Arlequim nasce daí.

*Retomando o início da conversa sobre monumentalidade, o que pensa sobre os conceitos de arte urbana ou de arte pública? O que é mais importante num monumento?*

O menos importante é o retrato do homenageado. Eu admito perfeitamente e até gosto muito quando chego a Paris de olhar para aqueles Maillol e de dizer que a melhor "homenagem a Cezanne" foi ele dedicar-lhe a sua escultura.

*Trata-se sempre de representação a partir da figura? Nessa medida a escultura é uma forma do conhecimento ou de busca pela totalidade?*

Concerteza! Está para sair um catálogo do meu museu. Na introdução há um texto de Fernando Guedes onde trata este assunto, não em diálogo comigo mas como análise dele. Eu não sou um homem que despreze ou não admire as obras dos abstractos, de homens como o Arp. Acredito que as coisas deles são tão importantes como as outras. Agora, acho que elas não se guerreiam. A mim nunca me ocorreu o desinteresse pela figura humana. Tive uma infância e uma adolescência muito ligadas aos problemas do sofrimento do homem, da violência, da arbitrariedade... Fui criado num meio (Marinha Grande) onde me habituei a ver explorar as pessoas, tratá-las mal, apreciei as reacções que tinham. Portanto, o homem ainda não deixou de me interessar. Eu servi-me da figura humana para poder exprimir qualquer coisa. Estou a pensar, por exemplo, em Henri Moore, em Emile Greco ou em Marino Marini, nomes grandes da escultura universal que são figurativos. Porque é que os italianos não saem da figura humana? Pesa em si uma cultura que eles continuam a fazer reviver.

*Uma outra questão atinente à história da escultura tem a ver com o número de vistas. Bernini pensava a escultura no arranjo cenográfico de um ponto de vista ideal, Medardo Rosso também privilegiava um único ponto de vista, enquanto que Giovanni Bologna ou Celini, concebiam as suas peças para uma multiplicidade de pontos de vista. Relativamente a essa questão, como enquadra a sua escultura?*

Eu gostaria que elas se pudessem ver de todos os lados.

*A trezentos e sessenta graus?*

Sim, a 360° Mesmo que esteja quase adoçada a uma parede, que esteja completada a trás, como está à frente. Não entendo que se faça um fragmento só para se ver de um dos lados. A peça tem de ser total.

*Acredita que a arte tem um papel social?*

Acredito que sim. Que a arte é importante e que os homens precisam dela como estímulos e sobretudo como qualquer coisa que os empurre para os fazer acreditar. Porque penso que esses objectos, esculturas, nascem de um princípio muito curioso que é este – os escultores terem de trabalhar sempre mesmo sem ser para satisfazer encomendas.

*Acha que a sua estátua do Orfeu de alguma maneira preconiza ou sintetiza essa atitude? A escultura como expressão pura; como uma linguagem através da qual um autor se manifesta? Uma espécie de canto autobiográfico?*

Acho que sim. No Orfeu há uma espécie de expansão sem fim. Em cima as formas abrem-se para qualquer coisa que promete uma busca, uma espécie de continuidade. Qualquer coisa que não existia e que a gente não sabe.

*Refere-se a tal busca da perenidade que referia à bocado?*

Isso.

*Simbolicamente identifica-se com o mito?*

Sim. Quando li o mito... “ça tête qui roule a jamais”! A cabeça de Orfeu continua rolando ao longo dos tempos. Aquele rolar pelo infinito, que não para de rolar. Eurídice é a busca da perfeição sem fim.

*Por analogia, o que pensa de Pigmaleão e Galateia, o primeiro mito sobre a escultura?*

Aqui o escultor já convive fisicamente com a obra. A ideia de que ele consegue transmitir aquilo que ele próprio tem na totalidade, que é a vida.

*Será isso uma busca de perfeição?*

Sim, como no teatro de Bernard Show. É sempre a mesma coisa, é sempre a ideia do sonho, da perfeição de chegar a qualquer obra que se integra na vida como qualquer outra coisa.

*É isso que o leva a criar?*

Sim. É isso. É a esperança de que aquilo que nós fazemos não seja totalmente em vão.

*Porquê comunicar através de formas?*

Porque eu penso que as formas são uma linguagem inteligível que as pessoas entendem.

## **A propósito da *Dança* – ninfa e fauno e outros mitos**

(Joaquim Correia, Paço de Arcos, 29 de Julho de 2007)

Na tarde amena do aniversário do escultor, sentamo-nos, no jardim, à soalheira, ao redor de uma mesa de pedra, a conversar.

*Professor Joaquim Correia, esta peça que aqui vemos é a dança.<sup>9</sup> Pela maneira como trata o tema parece inspirar-se na dança clássica; É como se fosse um “pas de deux”, composto de uma figura feminina, elevada na horizontal, sobre os ombros da figura masculina mas, tem por trás um suporte helicoidal, em forma de “línea serpentinata”...*

Sim. É como se fosse uma fita muito larga... [começa a desenhar no papel interpretando a imagem fotográfica da maquete impressa no catálogo, enquanto descreve as formas e a estrutura da composição]. A figura feminina anda por trás do pescoço do homem (que está em pé) apoiada entre os ombros e os braços dele; Os braços amparam o corpo da mulher e formam, com as mãos, uma espécie de arco. Abaixo, as pernas, abertas, ensaiam um movimento [contraposto]. A partir do calcanhar do pé direito, há uma fita grossa, muito larga, bastante espessa, quase da largura do peito, que sobe e depois dobra [sensivelmente a 2/3 da altura].

*Utilizou, portanto, a fita como recurso estilístico e estrutural simultaneamente?*

Primeiro para lhe dar equilíbrio, senão, a figura ficava-me sem explicação. Além disso, em esquema, a figura fica mais ou menos assim... [desenha um losango].

*O que lhe confere mais dinamismo e leveza?*

E, formalmente, permite criar espaços vazios [nomeadamente] entre as pernas.

*Recorda-se da altura quando saiu o tema?*

O que se passou foi o seguinte: primeiro fizemos um concurso. Nós tínhamos duas provas: uma “académia” em que

---

<sup>9</sup> JOAQUIM CORREIA (1920) – “A dança” – bronze, maquete, 65x20x22cm, Lisboa, (Prova de Agregação ESBAL) / ampliação em gesso, Museu Joaquim Correia, Marinha Grande, 1964. Vid., “Joaquim Correia”, Câmara Municipal de Oeiras, Galeria, Verney, 1997, p. 25;

representávamos um modelo nu, como era tradição na Escola de Belas-Artes e uma prova cujo tema era sorteado pelo júri.

*Essa prova era igual para todos os concorrentes?  
Com que dimensão era representando o modelo; Cerca de metro de vinte?*

Essa peça tenho-o aqui no atelier, nunca a mostrei, nem a fotografei.

Tinha mais de metro e vinte, no mínimo metro e oitenta; entre metro e oitenta a três metros.<sup>10</sup>

Fazíamos assim: apresentávamo-nos para a prova e eles levavam-nos para uns gabinetes que há lá pelo corredor fora. Uma vez lá dentro, tínhamos um envelope, barro, um cavalete, um ferro, uma bacia... ficávamos absolutamente enclausurados (não fosse algum copiar do outro) [risos]. Levávamos de comer, está claro. Depois de fazer a maquete, quando batêssemos à porta, saíamos e já não podíamos voltar.

Nós não sabíamos, nenhum de nós sabia o que tinha saído ao outro. O envelope abria-se só dentro do gabinete. Quanto a mim quando o abri vi que o tema era a dança. Só depois vim a saber que a todos tinha saído a dança. Nenhum de nós tinha conhecimento do que cada um dos outros estava fazendo. Bom, fiz dois ou três desenhos, que estão no museu, [Marinha Grande], dois dos quais são, praticamente os finais.

*Funcionaram, portanto, como uma espécie de estudo prévio para a escultura?*

Eram uma coisa muito esquemática.

Sentavam-nos lá dentro e tínhamos que fazer uma maquete com cerca de setenta ou oitenta centímetros que depois desenvolvíamos em grande escala.

*Naquele momento pensou em alguma coisa ou algum compositor em particular?*

Bem, eu sou muito melómano...

*Outro dia já me tinha falado em Verdi e na paixão que tinha pela Ópera.*

Até já tinha feito uns desenhos de uma bailarina – a Ivanova, fi-la a dançar em palco. Há um desenho meu da "bailarina" e um outro

---

<sup>10</sup> O escultor referia-se certamente ao grande motivo – a dança. A avaliar pela altura da mesa e pelo tamanho dos nossos corpos a seu lado, a figura era, em termos antropométricos, representada numa escala inferior ao modelo natural.

que está no museu que realizei nas capas do catálogo do bailado. Como via e vejo muito bailado, naturalmente, que há umas imagens que ficam; uma ideia de ritmos, de composição. As pessoas que gostam sabem que aquilo não é feito ao acaso.

*Há no desenho uma geometria do espaço?*

Tem de ser mesmo assim senão, não era possível repetir a dança a cada espectáculo. Portanto, encontrei ali o motivo da composição, a partir de um certo ritmo, cheguei ao desenho que me permitiu explorar a ideia.

*Pensou em alguma coisa em particular, em algum tema, ou na dança em sentido lato e abstracto?*

Pensei numa coisa puramente geométrica. Pensei exactamente, naquelas danças que vivem da marcação de ritmo.

*E porque é que pôs o feminino sobre o masculino. Aquilo faz quase uma cruz. É uma intercepção?*

O que eu quero é dar a ideia do movimento, da passagem. Regra geral é o masculino que ampara. (há um nome técnico que não me recorda). A bailarina movimenta-se sempre com o apoio do homem e, portanto, socorrendo-me dessa figura feminina no espaço, em que homem é sempre uma espécie de eixo no movimento do bailado, é que eu compus o motivo.

*Que é muito diferente da do António Duarte*

Sim é a peça dele era uma coisa do tipo totémico, com umas figuras em cima das outras.

*Lembrasse das obras dos outros candidatos? O João Fragoso por exemplo o que é que fez? Tem ideia?*

Não me lembro.

*E o Hélder Batista e o António Paiva e o Jorge Vieira?  
Recorda-se como representou "A dança" o Jorge Vieira?*

Não. Tenho ideia que era uma coisa mais abstracta mas não me recordo.

*Pois, disseram-me no outro dia em conversa, que ele tinha feito a ampliação directamente com rede e gesso e que era uma coisa muito grande. Ficou alguns anos pelos corredores da escola, até que acabou por desaparecer.*

Há-de haver fotografias disso.  
Depois o Jorge Vieira acabou por ficar agregado.

*O professor ficou em primeiro.*

Eu fiquei com valor relativo, depois o António Duarte e a seguir os outros.

*Como é que é essa coisa do mérito relativo. Eles deram mérito absoluto a todos.*

Deram mérito absoluto a todos simplesmente eu fui aprovado com unanimidade portanto, só tive bolas brancas. O António Duarte que ficou atrás de mim teve uma bola preta e o resto bolas brancas.<sup>11</sup> Os outros tiveram, mais ou menos, o mesmo número de bolas brancas e pretas. O que eu sei é que o António Duarte ficou em segundo lugar e o Júri decidiu na sequência das duas vagas que estavam abertas. Depois eu mal assumi o cargo de director da escola, tive o cuidado de requerer o preenchimento das outras vagas, todas.

*Pois, os outros candidatos já estavam na escola como professores assistentes?*

E eu nessa altura, apenas cheguei à direcção da escola, pedi à direcção geral para preencherem as vagas.

*Aquilo era um concurso para um professor do quadro, auxiliar ou associado?*

Após o concurso consideravam os candidatos automaticamente aptos para ocupar o lugar depois, se quisessem ir mais adiante, faziam umas provas mas, a partir dali já estavam no quadro. Só o Jorge Vieira, que era um dos que eu queria lá, disse-me a mim que sim mas, ele tinha uma mulher muito complicada que fez uma zaragata enorme e impediu que o homem entrasse. Uma situação um bocado deprimente. Até que, entretanto, ela faleceu e eu chamei-o e ele veio.

*Uma historia curiosa.*

O que eu precisava era que entrasse gente diferente para a escola. O meu objectivo da escola e que de resto é o que eu vou fazer ou, tentar fazer no museu, [Marinha Grande] é promover uns cursos de iniciação ao desenho, que funciona já há oito anos nos meses de Outubro e

---

<sup>11</sup> A esse respeito vid., manuscrito de António Duarte, "Pequena história da votação para o concurso" 14 Nov., 1964, in, AMAD: AD-ESC-0087 (bolas brancas e pretas atribuídas a António Duarte e Joaquim Correia)

agora vou criar também, de iniciação à escultura, à pintura, à medalhística, cerâmica (raku) e joalheria. Estas são as que já estão seguras. Vou fazer um salão anual de arte moderna, vou ver se consigo arranjar "umas massas" para um prémio ou dois. A ideia é que as pessoas finquem a saber que deste aquele período, todos os anos haverá cursos. Portanto o que eu queria ver era se montava uma hemeroteca para com todos os catálogos e revistas para as pessoas os poderem ver. E, também, tenho previsto um concerto, um ou dois concertos por ano, que podem estar ligados a inauguração de alguma exposição, podem coincidir com uma coisa qualquer, com o lançamento de um livro, por exemplo. Vamos lançar, este ano, um livro sobre o meu pai que é escrito pelo meu filho. Já está pronto e vai ser lançado talvez, em Outubro. Enfim, o que importa é por gente a passar por lá e sobretudo, dar às pessoas que ali vivem uma oportunidade de tomar contacto com uma coisa que eles desconhecem completamente.

*Pelo que conta é, um projecto, com um conjunto de iniciativas, interessado em promover a formação artística na região.*

O que me interessa é que alguma daquela gente se possa vir a descobrir-se por lá.

*São importantes, sem dúvida, as intervenções que privilegiem a inclusão social, ajudem a promover a cultura e a descobrir futuros potenciais. Tal como aconteceu ao professor, ou a mim, há que propiciar oportunidades aos novos para descobrirem o campo das artes plásticas e particularmente, a escultura.*

O mais perigoso, para mim, são as escolas que têm uma espécie de dogma nas coisas. Eu sinto pela experiência que tenho, quando acabei a minha instrução primária, (a minha família não era rica, pelo contrário, eram pessoas que viviam com dificuldades) o primeiro ano que fiz na escola industrial e comercial, lá na terra, e fui para a aula de desenho e como eu já desenhava, [teria onze, ou doze anos] um professor virou-se mim e disse:

- Tu nem pareces filho do teu pai!

- O teu pai desenha fantasticamente e tu nem pareces filho do teu pai!

E eu fiquei a olhar para ele com um ar muito espantado e então aconteceu-me isto, houve uma série de pessoas que se interessaram por mim. Havia uma certa senhora que tinha dito à minha família para ir a casa dela (eu era muito rebelde, fugia da escola, saltava por cima da janela, ia jogar à bola, fazia coisas do diabo) e a para eu não criar problemas, foi pedir à minha mãe que, em vez de ir para a escola, me deixassem ir lá para casa dela. Ela é que me levou a exame e depois disse à minha mãe que valia a pena fazer um esforço para ver se ia para Leiria e se

continuava os estudos e então a minha mãe e o meu pai, com uma coragem enorme, (ainda hoje me espanta com aquela idade) dispuseram-se a ir alugar-me um quarto lá da Marinha Grande onde eu fiquei com aquela idade, e a minha mãe e o meu pai, só lá iam aos fins de semana. Não há muitos pais que façam isso.

*De facto é uma dádiva para o filho e, no fundo, um prémio para os outros, que assim, puderam usufruir da obra do escultor. Um gesto de amor fabuloso. Que evidencia uma grande abertura de espírito.*

Ainda há bocado estava a pensar nisso, é que, entretanto, eu entro em contacto com os professores de Leiria com o Luís Fernandes com o Miguel Barrias, o Narciso Costa, o Lino António, que eram realmente evoluídos e que, de repente, contrariamente a quem dizia que eu não sabia desenhar como o meu pai, agarram-se a mim e andávamos na rua a pintar e a desenhar. Exactamente, pelo contraste, agarraram-me e retiraram-me da rua.

*Teve a sua oportunidade porque, certamente, lhe reconheceram talento.*

De tal maneira, eu já era professor da escola, um dia fui visitar o Narciso Costa a Leiria (que já estava muito doente) e na salinha que ele tinha com Columbanos e com os amigos dele, enfim, tinha muitos quadros que eu estive a ver e, a certa altura, diz-me assim:

- Então não descobre aí nada no meio disso?

Eu naturalmente, não via nada e ele diz:

- Vê lá quem é que fez aquele meu retrato que está ali a sépia

Eu fui lá ver e estava assinado por mim. Era ele sentado na cadeira com as pernas estendidas para a frente. Ele deve ter visto que eu estava sentado na carteira a desenhar, deixou-me acabar e depois, certamente pediu-mo e mandou-o emoldurar e lá, estava.

Fez outra coisa muito bonita. A certa altura fizeram uma exposição lá na escola em Leiria, o Lagoa foi lá fazer uma conferência, olhe foi quando me deram esta rosácea, que estava lá na aula e de que eu gostava muito – mandaram-ma de presente.

*De onde é a rosácea?*

Do túmulo de D. Pedro.

*Voltando um bocadinho atrás, depois da prova de modelo - a "académia" - e ao tema tirado à sorte, dentro do envelope (a dança), depois da execução da maquete e da sua ampliação, o que é que vinha a seguir?*

*- Não tinham que dar uma lição?*

Havia duas lições, uma lição de 60 minutos dada a uma turma de alunos, (embora a entrada fosse livre eram poucos os alunos a participarem); era uma aula pública, com um júri e as pessoas que quisessem assistir, onde nós tínhamos uma hora para dar a aula. Primeiro com um tema tirado à sorte, na véspera, numas caixinhas que eles tinham preparada e de onde tirávamos os papelinhos com o tema das aulas.

*E a outra?*

A outra era à nossa escolha. Quer dizer, nós escolhíamos um tema e dávamos uma segunda aula também com 60 minutos e, finalmente, existia uma terceira prova que não era bem uma prova, que consistia na discussão do currículo. O júri falava connosco sobre o nosso próprio currículo. Lembro-me de Barata Feyo me fazer uma partida, não era bem uma partida, porque ele era muito meu amigo mas, estava na ideia de me fazer um brilharete, de maneira que me perguntou uma coisa arrevesada como o diabo. Quando eu me cheguei ao pé dele ele diz-me assim:

- Sabe de que é que eu queria que você me falasse?

- O que é que você pensa da sua escultura em relação à dos seus contemporâneos?

Eu fiquei absolutamente embasbacado a olhar para ele porque, no fundo, o contemporâneo era ele. Já tinha trabalhado com ele com o António Duarte e com o Franco. Esperava que me acontecesse tudo, menos que ele fizesse aquela proposta. Bem, naturalmente, eu lá fiz o elogio dessa gente e disse que o meu trabalho seria uma consequência da aproximação ao trabalho de todos portanto, eu procurava estar integrado, o mais possível. A ideia era essa. Não tentar ultrapassar mas, manter, o mais possível, uma posição aceitável. E assim, lá me safei daquilo.

*Tem consigo a documentação dessa lição?*

Não. Eram coisas ditas na hora.

*Não preparou o currículo e tomou umas notas escritas?*

Estava aqui a prepara-las no atelier de tal maneira que às 3 e 4 da manhã eu julgava que ainda eram 11 horas e a minha mulher me vinha chamar.

- Então não te vens deitar?

Esses papéis não-de existir. Eu não me lembro é já onde. Não mexo nesses papéis há anos.

Encontrei recentemente, uma coisa preciosíssima, que é o regulamento da escola no tempo em que fiz a admissão e os apontamentos que escrevi, em papel quadriculado. A propósito disso, tenho andado a ver se crio espaço para os livros, porque eu tenho um

grande espaço nas prateleiras das estantes que está preenchido com dossiers, sobre estátuas que se fizeram, cartas e papéis, para os formadores e canteiros. Tudo isso, eu ia metendo em pastas e estas preenchem-me um espaço útil para os livros.

*A Informação relativa a cada peça é material útil para depois integrar o centro de documentação do seu museu.*

Isso está a preencher-me um espaço enorme e eu queria ver se arrumava para criar um pouco mais de espaço. Pode ser que nesses dossiers haja essa informação.

*Isso seria interessante para apoiar futuros estudos sobre a sua obra.*

A correspondência tem procurado arquivá-la. Tenho uns dossiers e assim como chegam de um ou de outro lado vou lá pondo. Às vezes tem interesse, para se descobrir uma coisa qualquer de que já não temos memória.

*Esta peça, ("Ninfa e fauno") que aqui está modelada em barro, foi por sua auto criação ou, resulta de alguma encomenda?*

Foi por auto-criação. Sou eu que a quero oferecer à minha terra.

*Tem um encanto particular pelos mitos: "Ícaro", "Fauno", "Orfeu"?*

Eu tenho uma relação com as religiões, muito complicada, porque, como eu sou cristão... mas, não quer dizer que eu não misture com outras épocas; o que eu não sou, sobretudo é clerical e também não sou por nenhuma outra religião em especial.

*Digamos que não é um seguidor ortodoxo.*

Não gosto nada dessas coisas. De maneira que misturo de todas; não sou é um praticante tradicional.

*Mantém um certo fascínio pela antiguidade clássica?*

Como sabe o meu museu (Marinha Grande) fica de frente para a igreja. Para a igreja doei uma "Via-sacra" e a "Assumpção de Nossa Senhora" e depois as pessoas saem cá para fora e vêem o "Orfeu" e este tipo a saltar para cima dela "ninfa e fauno". [risos]

*Afinal, é outro imaginário anterior ao cristianismo; uma reminiscência de outra Civilização?*

Que, afinal, começou muito antes. Mas a que eu acho piada, porque os cristãos ficam ofendidos...

*Isso afinal, faz parte da nossa herança cultural.*

*[Sabe que ainda ontem estava a assistir a umas entrevistas a chefes de estado na Bélgica que não sabiam o que se estava a comemorar no feriado do dia nacional; Nem o Primeiro-ministro ou Presidente da República, inquiridos souberam responder que dia era aquele. Ignoravam completamente a sua história. Veja lá até onde vai a ignorância, a petulância e a ousadia dessa gente.]*

*Mas, regressando à maquete que aqui tem modelada o que a motivou?*

Esta peça é dedicada às mulheres de São Pedro de Moel e da Marinha Grande. A todas as mulheres das matas. Porque a ideia tem a ver com aquelas mulheres que trabalham nos bosques, nos pinhais. Os homens andavam lá perto e havia muitas que apareciam grávidas. Tinham os filhos e estes não sabiam quem eram os pais. Havia muitas nessa situação, de tal maneira que haviam creches na Marinha Grande para essa gente.

De modo que agora é uma homenagem que eu faço a essas pessoas. A aproximação do mar e do pinhal...daí o pinheiro, [com o fauno representado em cima dele] para dar a ideia desse espírito; da atracção do homem pela mulher.

*No fundo é a representação subliminar, do inconsciente, por via da sedução erótica ou da pulsão sexual.*

Nesta mulher, há um pouco fingimento, finge que atira a água para cima. Claro que é uma sedução e, portanto, esta ideia fazer estas figuras à semelhança da ninfa e do fauno.

*É, também, um encontro metafórico, entre dois elementos - o mar e a terra?*

Só em Portugal é que o mar é masculino. Porque em todos os outros países do mundo o mar é feminino. Os franceses por exemplo dizem: "la mer".

## ***A propósito da Dança – do metal e da febre tifóide***

(Soares Branco, Coruchéus, 29 de Jul. de 2007)

*Em 1964 participou com, Euclides Vaz, António Paiva, Hélder Batista, Jorge Vieira, João Fragoso, no concurso para provimento de um lugar de professor na Escola de Belas Artes de Lisboa no qual ficou em primeiro lugar Joaquim Correia e, em segundo, António Duarte<sup>12</sup>.*

Particpei duas ou três vezes mas nunca consegui ficar em primeiro... fui assistente durante 43 anos, acontece que quando havia os concursos eu concorria mas fui ficando sempre de fora.

*O concurso era para professor titular da cadeira de escultura?*

Exactamente! Embora eu, durante muitos anos, tenha dado Escultura, Desenho de estátua, Desenho de modelo, Medalhística e inaugurei com o António Trindade a Escultura em metal.

*Recorde-me, em que é que consistiram as provas?*

*Tanto quanto sei mantinham-se fechados num atelier, durante 8 horas, até fazerem uma maqueta, procedendo, posteriormente, à sua ampliação.*

Houve um tema geral, comum a todos, a “dança” e, depois, todos nós tivemos que modelar alguma coisa alusiva. Todos fizeram uns dançarinos e eu também fiz. (Essa prova, a maqueta e o original em gesso, [ampliação] estão, actualmente, na arrecadação do Museu em Mafra).

*Em que se baseou para modelar “a dança”?*

Na dança clássica e numa bailarina que eu conhecia, que era muito bonita e que posou para mim. Posou, posteriormente, para fazer a ampliação.

*Como se chamava a bailarina?*

Já não me lembra. Era muito bonita e um bom modelo. E o bailarino inventei.

*Pela descrição, remete para a coreografia de um “Pas de Deux”?*

---

<sup>12</sup> Concorreram nove candidatas mas, participaram oito, porque, entretanto, Fernando Fernandes desistiu.

Era onde todos, mais ou menos, se inspiravam.

*E a escala das peças, era igual para todos?*

Não tenho a certeza absoluta mas, eles falavam em dois metros dos pés à cabeça.

*Para além desse tema que saiu à sorte (“dança”) de que é que constava mais a prova?*

Mais nada. Era só aquilo.

*Quem ficasse depois é que tinha de dar uma aula e...*<sup>13</sup>

Eu julgo que era escolhido pelo júri.

*Ficaram todos aprovados por mérito absoluto.*

Exacto. Só que depois do mérito absoluto o júri atribuiu a dois o mérito relativo.

*E antes dessa prova os candidatos não tinham que modelar uma “académia”, com cerca de um metro de vinte, a partir do modelo vivo?*

Não. Era só aquilo.

*Tenho, então, de ir a Mafra ver a sua peça.*

Muitas dessas provas que ainda lá estão na escola expostas. A caminho da cantina, por exemplo, estão lá pelo menos duas peças

*Quem desce do átrio do Anfiteatro para Cantina há, se não me engano, uma do Euclides Vaz e outra do António Paiva sobre o teatro... mas essa peça sobre o teatro pertence a outro concurso...*

A que eu também concorri

*Tem ideia em que ano foi esse concurso?*

---

<sup>13</sup> As provas desenvolveram-se entre 23 de Julho e 13 de Novembro de 1964. Começaram com a escultura de modelo vivo, realizada em doze sessões de 4 horas [23 Jul. - 5 Ago. (10 -13H)] Seguiu-se, a [6 Ago.] o Esboço de Composição em Escultura realizado numa sessão de 8 horas. O desenvolvimento da Composição [7 Ago. – 17 Out.] prolongou-se por 60 sessões de oito horas. As provas encerraram com a Lição e com a Discussão da Composição dos vários candidatos (22Out. - 13 Nov.). Vid., Calendário das provas, do Concurso para provimento de dois lugares de professor do 6º grupo, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1964

Tenho a ideia que foi depois... (1970)

Sobre o teatro eu fiz uma coisa directamente em cobre... quer dizer, fiz uma maqueta que depois desenvolvi directamente em cobre, uma espécie de baixo-relevo que está lá, também, no meu Museu de Maфра. Enquanto os outros todos modelaram em barro e mandaram passar a gesso, eu fiz directamente em cobre. Quando o júri lá chegou eu tinha aquilo tudo pronto.

Fiz aquilo em 23 dias. Foi uma loucura.

*Em que material fez a maqueta?*

Fiz a maqueta e a ampliação logo em cobre; fiz lá na escola à martelada e a soldar.

*Voltando à dança chegou, certamente, a ver as provas dos outros candidatos!*

*Qual é a sua opinião relativamente às outras peças?*

Gostei de todas mas, não tenho, assim, uma opinião... a esta distância é difícil estar a fazer juízos de valor.

*Não era essa a intenção.*

*Recorda-se, por exemplo, da peça do Jorge Vieira que suponho destruída?*

Foi? Não me lembro dela mas, devia ser muito mais solta do que as outras, porque, ele era fora de série.

*Pelo quem me disseram, no outro dia, a peça foi feita directamente em gesso e rede.*

Eram muito o género dele.

*Parece que a peça tinha uma estrutura frágil para a escala que apresentava, tantas voltas lhe deram para a "arrumar" que acabou por desaparecer.*

Não tenho ideia.

*Seria uma peça ousada.*

Fugia um pouco ao clássico e ao académico... porque ele era fora dos cânones académicos e por isso não lhe perdoavam.

*Pois, de alguma maneira era o cânone classicista que vigorava.*

O Academismo melhor falando. Era o academismo que contava.

*O processo criativo induzido a partir da modelação do modelo nu.*

Era o habitual.

*Fez algum desenho prévio, antes de começar a modelar a dança; guardou alguma documentação sobre isso?*

É possível que ainda haja qualquer coisa em Mafra. Tenho mais de cinco mil desenhos em arquivo, mas, simplesmente, não estão ainda inventariados mas, se andar à procura nos armários...

Isso foi quando eu tinha o atelier na Marquesa de Alorna, era uma coisa muito pequenina. Eu ia fazendo os modelos que, depois, eram passados a pedra ou a bronze e, como tinha o atelier atafalhado de coisas, por duas ou três vezes, tive que partir os modelos todos, para ter espaço para fazer os próximos.

Depois a Câmara arranjou-me este atelier, nos Coruchéus. Isto também esteve cheio assim...depois quando arranjaram aquele Museu de Mafra levei para lá as minhas coisas. Estão lá na arrecadação e em exposição e este atelier ficou vazio.

*Quando é que lhe surgiu a ideia de trabalhar directamente com a chapa de cobre?*

Essa ideia surgiu-me de ver os trabalhos de Delfim Maia que fazia as coisas em chapa de cobre dobrada.

O que acontece é que a partir do momento em que vi as coisas dele em exposições comecei também eu a fazer coisas directamente em metal.

Olha, por exemplo, esta maquete do pára-quedista de Tancos é um caso de cobre martelado. Tem 3 metros de altura mas, é feito em cobre.

*A grande revolução, do ponto de vista formal da sua obra deve-se ao facto de começar a fazer a construção directa em metal.*

*Essa peça foi repuxada a partir de uma chapa de cobre – aquecendo-a a maçarico, dobrando, martelando, até atingir o formato ideal.*

*Como corrige a forma quando não está no lugar?*

Quando fiz o "Monumento ao Campino" que está em Vila Franca de Xira, o touro estava com pouco cachaço mas, ainda estava aberto por baixo, então eu deitei-me no chão enquanto o António Trindade dava calor com o maçarico por fora no lugar onde eu tinha de martelar. Quer dizer, eu modeliei de dentro para fora, onde ele punha o maçarico eu ia alargando, porque o cobre tem uma elasticidade enorme.

É pena porque este processo é relativamente simples e podia ter feito mais coisas assim.

*Mas o professor já deixou obra, por exemplo, aquele "Cristo em cravos", que está em Mafra, é uma peça notável.*

A história da peça é a seguinte: quando eu ia para a escola dar aulas reparei, no lixo, perto da destruição de um prédio, em alguns pregos que ali colocaram.

*Aquilo são cravos da época pombalina?*

Sim. Eu passava e ia aproveitando os cravos que depois chegado à aula, ia soldando e fiz aquilo.

*Então foi feito na escola (ESBAL)?*

Foi feito na escola. Eu levava os pregos e depois soldava. No fundo aquilo é um desenho.

*Pois é o desenho de um volume no espaço.*

Esse Cristo se o quiseres ver ele está em Mafra em exposição.

*Pois, eu sei. Esse já o vi.*

E tenho uma réplica desse Cristo na Rádio Renascença, lá no Salão Nobre.

*A réplica é feita em quê?*

Também em pregos pombalinos.

*Construiu então, outra peça a partir daquela.  
Aquilo é um Cristo redentor?*

É. Gosto muito de fazer o Cristo Vivo. Não gosto de fazer o Cristo morto, aliás, se reparares é como o "Cristo em cobre" que está na parede da Igreja e Paço de Arcos. É uma maneira de ver as coisas – Ele morreu para permanecer vivo.

*Qual foi o modelo para fazer a águia que está do Estádio da Luz?*

Nenhum. Foi coisa da minha imaginação.

*Para aquela escala foi necessária uma grande síntese formal.*

Olha isto aqui é a águia de pedra. Ainda com o andaime ao pé (aponta uma fotografia que se acha dentro da vitrina do atelier) Esta foi a primeira. Isto estive cá fora durante muito tempo, depois, um indivíduo que eu conheci, que era do Sporting, um dia apanhou uma

bebedeira, foi lá com uns amigos e pintou tudo de verde e branco. Depois disso, dirigentes, meteram-na lá para dentro. Isto foi a primeira posição que a águia do Benfica teve, a de pedra.

*Foi inspirada no crachá deles...*

Pois... Mais tarde eu peguei nisto e fiz a "Águia em cobre", mas fiz uma maquete deste tamanho (aponta uma maquete com uma dúzia de centímetros dentro da vitrina) depois, foi desenvolvida para 16 metros em oficina.

Assim como isto que aqui estas a ver, (mostra um postal na parede onde se vê o foi feito a partir de uma maquete depois, desenvolvida em aço numa oficina.

*Esse é o "Monumento da travessia do Atlântico Sul" que está em Belém e que foi feito em colaboração com o António Trindade?*

Exacto. Os bustos lá dentro estão em tamanho natural porque o avião também foi feito em tamanho natural.

*A peça foi desenvolvida a partir do verdadeiro protótipo do avião?<sup>14</sup>*

Pois, simplesmente no avião que saiu para lá eles prolongaram-lhe as asas para o aparelho ter mais capacidade e por isso ficou com três tirantes mas, depois, esse avião caiu lá nos penedos de São Pedro e São Paulo e então, a seguir, eles foram buscar outro a Inglaterra; um de série, que foi o que chegou ao Brasil e que é este.

*O vão da base, semelhante a um pórtico, foi muito bem achado; essa abertura consegue dar-nos a sensação de espaço sobre o mar.<sup>15</sup>*

---

<sup>14</sup> O Monumento a Gago Coutinho e Sacadura Cabral – constituído pela réplica à escala 1:1 do hidroavião "Santa Cruz", instalado no Jardim da Torre de Belém, (1981) da autoria de Soares Branco em colaboração com os Arquitectos, Leopoldo Soares Branco e Eduardo Bairrada, acabou por justificar a transferência da peça de Laranjeira Santos – 1ª travessia aérea do Atlântico Sul – Constituído por uma Asa, com sextante ao centro (1/6 de círculo) construído em aço inox, inaugurado em 1972 sobre um espelho de água, (símbolo do Atlântico) em Belém. Essa obra, talvez influenciada pelo construtivismo russo, é considerada uma das primeiras peças de escultura pública de cariz abstracto. Em (2001) a peça foi transferida para Alvalade, (cruzamento entre Av. Rio de Janeiro e Av. da Igreja) Vid., "Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa", Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p., 216; pp., 186-187; sobre os primeiros monumentos dos pioneiros da Aviação ver: Estatuária Portuguesa dos Anos 30, (Joaquim SAIAL) sl, Bertrand, 1991, pp., 105-106,107.

<sup>15</sup> Martins Correia deve ter sido o escultor que melhor partido soube tirar da relação da peça com a base. Veja-se por exemplo. "Álvaro Pais (Séc. XIV)", Bronze, Lisboa, Alameda da Universidade (Faculdade de Direito), 1981. A Estátua e o pedestal deste Monumento dedicado à figura do Conselheiro de D. João Mestre de Avis constituem um bloco inseparável. É de salientar o rasgo de inovação que à semelhança de Brancusi, liga a estátua ao pedestal, mantendo, a par da figuração, de aspecto quase ingénio

Sim isso foi a minha ideia.

*Aquela mulher que está ali na parede em frente parece uma coisa de Gauguin.*

Isso é feito de uma casca de pinheiro que eu um dia apanhei próximo de S. João do Estoril. Tinha os meus doze anos.

Estas coisas, de barro, que aqui vês, foram feitas na Cerâmica Lusitana a partir de manilhas de esgoto, quando ainda estavam frescas. Depois modeladas e de as mandar cozer ficam uma maravilha... ("Cariátides")

O que é que o trouxe para a escultura, Professor?

O que me levou para a escultura foi uma febre tifóide. O que acontece é que eu ainda não tinha feito exames e apanhei uma febre tifóide em Estremoz. Na altura aquilo era muito grave, uma pessoa ficava três ou quatro meses de cama e então deram-me plasticina e eu fiz uma data de figuras. Quando acabei a convalescença tinha um tabuleiro cheio de bonecos em plasticina. Eu morava no quinto andar na Avenida Pedro Álvares Cabral e o Leopoldo de Almeida morava num terceiro andar do mesmo prédio e então um tio meu que conhecia o Leopoldo de Almeida pediu-lhe para ver os meus bonecos, e eu peguei no tabuleiro depois do jantar, e fui leva-los ao Leopoldo, daí é que a coisa começou.

---

(naif), o carácter monolítico tradicional no monumento mas, aqui, tornado mais leve em função da abertura que transforma o plinto em arco, susceptível de ser atravessado pelo observador.