



Revista GAMA, Estudos Artísticos
janeiro-junho 2019 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

GAMA 13

Entre Lisboa e a América, encontra-se o pretexto para o conhecimento mútuo, para descobrir autores e artistas: a viagem torna-nos diferentes. A revista GAMA galga os muros e procura o reconhecimento. O resultado, um acervo de informação sobre a arte de cá e de lá do Atlântico, de ontem, ou de há pouco.

A revista GAMA não ficou no Quintal: saltou muros, brincou com os novos vizinhos, esfolou os joelhos, roubou laranjas. O resultado, uma aventura de conhecimento.

A liberdade está na possibilidade da viagem e do conhecimento. Tenho que saber quem sou, tenho de saber quem és.

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 7, número 13, janeiro–junho 2019
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 7, número 13, janeiro–junho 2019,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em > gama.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International
Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the
Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico
> <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index
> <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música)
> <https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly
Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University
Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Johann Gutlich: Camponês com foice,
1952, óleo sobre tela, 105x90cm. Coleção particular
— Groninga, Holanda.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@fba.ul.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

FRANCISCO PAIVA
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes)

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA

(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

LUÍS HERBERTO

(Portugal, Universidade da Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

(Brasil, Universidade Federal de Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-16
Viagem ao Quintal JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>A voyage to the backyard</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Artigos originais	2. Original articles	18-156
Idioma-imagem na gravura de Magliani MARISTELA SALVATORI	<i>Magliani's prints</i> MARISTELA SALVATORI	18-28
Corpos informáticos: a obra de Bia Medeiros e suas fricções entre arte e política LUÍSA PINHEIRO & LEANDRO SALES ESTEVES	<i>Corpos informáticos: the work of Bia Medeiros and its frictions between art and politics</i> LUÍSA PINHEIRO & LEANDRO SALES ESTEVES	29-35
Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira FELIPE MARTINS PAROS	<i>Following the Hookerail: about a poem of Maria do Carmo Ferreira</i> FELIPE MARTINS PAROS	36-43
José Gonzalvo: dibujos de un escultor MARTA MARCO MALLENT	<i>José Gonzalvo: Drawings of an sculptor</i> MARTA MARCO MALLENT	44-52
Identidade e Narrativa na Escultura Urbana de José Aurélio na Cidade de Almada SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	<i>Identity and Narrative in the Urban Sculpture by José Aurélio in Almada</i> SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	53-62
'O encanto secreto das coisas e dos seres' na coleção artística de João da Silva ARLINDA MARIA EUGÉNIO FORTES	<i>'The secret charm of things and beings' in the artistic collection of João da Silva</i> ARLINDA MARIA EUGÉNIO FORTES	63-69
Um expressionista holandês no Brasil: adaptação de temas na obra de Johann Gutlich GEORGE REMBRANDT GUTLICH	<i>A Dutch expressionist in Brazil: adjustment of subjects in Johann Gutlich paintings</i> GEORGE REMBRANDT GUTLICH	70-79

<p>Underlining the hidden and the elusive in the art of Lourdes Castro RAJAA PAIXÃO</p>	<p><i>Sublinhando o oculto e o elusivo na arte de Lourdes Castro</i> RAJAA PAIXÃO</p>	<p>80-88</p>
<p>Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos ANDRÉ AMARANTE BONANI & PAULA ALMOZARA</p>	<p><i>Mira Schendel: living materiality, transparency of the cosmos</i> ANDRÉ AMARANTE BONANI & PAULA ALMOZARA</p>	<p>89-96</p>
<p>Jorge Pinheiro (papéis das aulas): O Pátio da Cobrança das Rendas ISABEL SABINO</p>	<p><i>Jorge Pinheiro (classes papers): The Rent Collection Courtyard</i> ISABEL SABINO</p>	<p>97-107</p>
<p>Caminhos cruzados de Armando Alves CLÁUDIA RAQUEL LIMA & SUSANA CRUZ BARRETO</p>	<p><i>Cross Paths of Armando Alves</i> CLÁUDIA RAQUEL LIMA & SUSANA CRUZ BARRETO</p>	<p>108-117</p>
<p>As videocriaturas de Otávio Donasci: faces humanas no mundo digital HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA</p>	<p><i>The Videocriatures of Otávio Donasci: human faces in the digital world</i> HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA</p>	<p>118-126</p>
<p>Tempo e memória nas gravuras de Evandro Carlos Jardim ANGELA RAFFIN POHLMANN</p>	<p><i>Time and memory in Evandro Carlos Jardim's intaglio etchings</i> ANGELA RAFFIN POHLMANN</p>	<p>127-135</p>
<p>Carlos Nader e José Leonilson: Paixões Entrelaçadas JOSÉ UMBELINO BRASIL</p>	<p><i>Carlos Nader and José Leonilson: Interlaced Passions</i> JOSÉ UMBELINO BRASIL</p>	<p>136-142</p>
<p>O trágico sofrimento dos retirantes do sertão nordestino brasileiro nas obras de Cândido Portinari NORBERTO STORI & ROMERO DE A. MARANHÃO</p>	<p><i>The tragic suffering of the retreatants of the brazilian northeastern backlands in the works of Cândido Portinari</i> NORBERTO STORI & ROMERO DE A. MARANHÃO</p>	<p>143-150</p>
<p>Uma escultura nunca realizada de Martins Correia INÊS ANDRADE MARQUES</p>	<p><i>A never cast sculpture of Martins Correia</i> INÊS ANDRADE MARQUES</p>	<p>151-156</p>

3. Gama, instruções aos autores	3. Gama, instructions to authors	158-XX
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	158-159
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	160-162
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	163-168
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	169-171
<i>Gama</i> , um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	174-187
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	174-185
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About Gama</i>	186
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	187

1. Editorial

Editorial

Viagem ao Quintal

A voyage to the backyard

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 10 de abril de 2019 e aprovado a 15 abril de 2019

*Portugal, artista visual e professor, coordenador da Revista Gama.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Entre Lisboa e a América, encontra-se o pretexto para o conhecimento mútuo, para descobrir autores e artistas: a viagem torna-nos diferentes. A revista GAMA galga os muros e procura o reconhecimento. O resultado, um acervo de informação sobre a arte de cá e de lá do Atlântico, de ontem, de há pouco, como se pede no décimo terceiro número da revista GAMA.

Palavras chave: Reconhecimento / Revista GAMA / Portugal / Brasil / Arte.

Abstract: *Between Lisbon and America lies the pretext for mutual knowledge, to discover authors and artists: this journey makes us different. GAMA Journal gathers the walls and searches for recognition. The result, a collection of information about art, art from here and from there around the Atlantic, art of yesterday, as requested in the thirteenth issue of GAMA magazine.*

Keywords: *Recognition / GAMA Magazine / Portugal / Brazil / Art.*

1. Viagem ao Brasil

Entre Lisboa e a América, de Portugal ao Brasil, da Península ao lado de lá, há imensidão, grandeza, altura, vertigem. O mundo desaba noutro lado, com outras estrelas. O céu assombra, o Norte foge. Nestas viagens reconhecemos a pequenez, e a viagem torna-nos diferentes.

Nesta viagem, agora caminho, é difícil de dizer se vamos, se voltamos. Voltar a Lisboa? ou ir a Lisboa? Ir ao Brasil? Ou voltar ao Brasil? Almeida-Garrett no livro ‘Viagens na Minha Terra’ descreve uma outra viagem, bem mais pequena. Do tamanho de um quarto. Quarto que lhe recorda o outro quarto, o da prisão domiciliária de Xavier de Maistre, no livro ‘Viagem à volta do meu quarto.’

2. Viagem ao Quintal

É que Garrett sabe, e quer dizer, que navios grandes e fundos com destinos largos, tornaram-se em pequenos barcos, de fundo chato, com destinos curtos e estreitos. Subir o rio, coisa pequena, de costas para o mar oceano. Almeida-Garrett sobe o rio Tejo, e ri-se, uma estudantada pronta para a almoçarada, aqui ao cimo, em Santarém.

Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até ao quintal. (Almeida-Garrett, 1846:1-2).

Portugal já não vai ao Brasil: vai ao quintal.

3. Saltar o muro

A revista GAMA não ficou no Quintal: saltou muros, brincou com os novos vizinhos, esfolou os joelhos, roubou laranjas, desafiou os grandes ao berlinde, meteu conversa. O resultado, uma aventura de conhecimento: do outro lado do muro estava o mundo - e o Brasil.

Este é um destino possível: podia dizer que é Espanha, do outro lado do muro; ou mesmo simplesmente, Santarém. A liberdade está na possibilidade da viagem e do conhecimento. Tenho que saber quem sou, tenho de saber quem és. A interrogação projeta-se, ora pela imagem, ora pela recordação (Brächer, 2018), ora pela projecção, ora pela substituição (Moreira, 2018).

4. A Revista GAMA 13

No artigo “Idioma-imagem na gravura de Magliani,” Maristela Salvatori (Rio Grande do Sul, Brasil) aborda o legado de produção poética da artista brasileira Maria Lídia Magliani (1946-2012) sobretudo no que respeita a xilogravura.

Luísa Pinheiro & Leandro Sales Esteves (São Paulo, Brasil) no artigo “Corpos informáticos: a obra de Bia Medeiros e suas fricções entre arte e política” abordam a obra da professora, pesquisadora e performer Bia Medeiros e seu coletivo artístico *Corpos Informáticos*, que ela denomina de ‘fuleragem’ ou ‘arte mixuruca’. O propósito é assertivo: “a ironia e o cinismo podem ser estratégias.”

No artigo “Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira”, Felipe Paros (São Paulo, Brasil) debruça-se sobre vida e obra de Maria do Carmo Ferreira, poeta brasileira quase desconhecida, mas talvez das poucas interventoras nas poesias concretos brasileiros da década de 60. Aborda-se concretamente a revista *Invenção*, de 1967, e do poema visual “Meretrilho.”

Marta Marco (Teruel, Espanha) no artigo “José Gonzalvo: dibujos de un escultor” apresenta os desenhos do veterano escultor aragonés José Gonzalvo (n. 1929). São desenhos sólidos, maciços, cheios de montanha, de pedra e de povo.

Sérgio Vicente (Lisboa, Portugal) em “Identidade e Narrativa na Escultura Urbana de José Aurélio na Cidade de Almada” estuda a intervenção urbana do escultor José Aurélio (n. 1938) mostrando o ferro tornado evocação, ideia, abstração, fuga.

O artigo “‘O encanto secreto das coisas e dos seres’ na coleção artística de João da Silva” de Arlinda Fortes (Lisboa, Portugal) é já um dos momentos da pesquisa aprofundada com que a SNBA se dedica a estudar este escultor, homem de convicções e de ideais, que se dedicou a um miniaturismo expressivo e elegante, sereno e anedótico, cheio de atitude.

George Gutlich (Minas Gerais, Brasil) em “Um expressionista holandês no Brasil: adaptação de temas na obra de Johann Gutlich” aborda a obra do artista holandês (1920-2000) radicado no Brasil desde 1952 que esburaca as paredes em torno de aberturas, de salas e de moradas, numa eterna representação da prisão e da fuga.

No artigo “Underlining the hidden and the elusive in the art of Lourdes Castro” Rajaa Paixão (Líbano / Lisboa, Portugal) apresenta uma leitura desapaixonada e intencionalmente desconhecadora, um olhar de fora, curioso e atento, sobre Lourdes Castro (n. 1930), pintora e instaladora.

André Bonani & Paula Almozara (Campinas, São Paulo, Brasil) no artigo “Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos” apresenta a obra desta artista suíça radcada no Brasil (1919-1988), centrando-se nos ‘objetos gráficos’ e na série ‘Cadernos’ que pontuam o seu contributo para as explorações poéticas e concretistas do final de 60’ e início de 70’, inaugurando o território do Livro de Artista.

Em “Jorge Pinheiro (papéis das aulas): O Pátio da Cobrança das Rendas,” Isabel Sabino (Lisboa, Portugal) apresenta um estudo sobre as aulas de Composição, na ESBAL, do pintor Jorge Pinheiro, em torno de um ícone da revolução cultural,

entretanto apropriado pelas camadas da história e pelas sucessivas retóricas.

Cláudia Lima & Susana Barreto (Porto, Portugal) no artigo “Caminhos cruzados de Armando Alves” tecem já uma reflexão e uma entrevista com o pintor portuense Armando Alves (n. 1935), que se enquadra na geração dos quatro vintres (com José Rodrigues, Ângelo de Sousa e Jorge Pinheiro).

O artigo “As videocriaturas de Otávio Donasci: faces humanas no mundo digital” de Hugo Daniel Rizolli Moreira (São Paulo, Brasil) apresenta os bonecos com rostos catódicos de Donasci (n. 1952). Os ecrãs sorriem, os ecrãs querem-te.

Angela Pohlmann (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Tempo e memória nas gravuras de Evandro Carlos Jardim” estuda a obra deste autor (n. 1935), e os registos do seu quotidiano, transpostos para água-forte, água-tinta, feitas à maneira negra.

José Umbelino Brasil (Salvador, Brasil) no artigo “Carlos Nader e José Leonilson: Paixões Entrelaçadas” aborda as afinidades entre Carlos Nader (n. 1964), cineasta e videasta, e José Leonilson (1957-1993), cujo trabalho tem vindo a ser estudado com crescente interesse.

O artigo “O trágico sofrimento dos retirantes do sertão nordestino brasileiro nas obras de Cândido Portinari” de Norberto Stori & Romero Maranhão (São Paulo, Brasil) voltam a estudar a obra de Portinari (1903-1962) que inventa um expressionismo social, que depois configurará um neo-realismo que influenciará de modo duradouro outros artistas. Os “retirantes” possuem hoje uma renovada atualidade.

Em “Uma escultura nunca realizada de Martins Correia,” Inês Andrade Marques (Lisboa, Portugal) estuda uma obra por concretizar do escultor Martins Correia (1910-1999), que deveria figurar na Escola célula 6 de Alvalade, Lisboa. Os dois meninos não podem crescer, entre papéis e projetos, por ocasião da petição dos 172 arquitetos à Câmara de Lisboa, de 1953, com um pequeno programa temático e uma consolidação do apoio programático.

5. Dos novos aos outros

Dos novos aos outros há espaço para reconhecimento, para recuperação, para anotação: é importante não deixar o tempo passar e calar. O tempo silencia se não tomarmos em mãos a defesa da identidade, da memória, daquela que nos constrói. A pele é dura, espessa, e esquece: é precisa descascá-la, para que ela mostre a parte de dentro da vida (Pires, 2018). A surpresa pede outros confrontos, lá onde é arriscado ser-se quem quer pintar (Pelayo, 2018). A combinação é certa, a soma maior que as partes, a arte entrega o que tira, sempre aos outros, mas em nome próprio: o teu.

Referências

- Brächer, Andréa (2018) "Entre Solaris e Nostalgias': fotografia e pintura nas obras de Jociele Lampert." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (24), outubro-dezembro. 146-153.
- Moreira, Hugo Daniel Rizolli (2018) "Wilton Azevedo: do gesto gráfico ao pixel." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (24), outubro-dezembro. 88-96.
- Pelayo, Raquel (2018) "Aurélia de Souza: o Feminismo ao Espelho." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (24), outubro-dezembro. 20-30.
- Pires, Susana Maria (2018) "Os registos tangíveis de Liene Bosquê." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (24), outubro-dezembro. 54-60.

2. Artigos originais
Original articles

Idioma-imagem na gravura de Magliani

Magliani's prints

MARISTELA SALVATORI*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: maristela.salvatori@ufrgs.br

Resumo: Este artigo aborda a produção poética da artista brasileira Maria Lídia Magliani, dando destaque a obras em gravura. A artista, mais conhecida por sua pintura, transitou com bastante liberdade por diferentes mídias e deixou um rico legado em pinturas, desenhos, gravuras e objetos. Recusando rotulações e limitações, com linguagem visceral e profusão de obras, Magliani tornou-se uma artista de referência para toda uma geração.

Palavras chave: Magliani / arte contemporânea / gravura.

Abstract: *This article approaches the poetic production of the Brazilian artist Maria Lídia Magliani, highlighting prints works. The artist, better known for her painting, moved quite freely in different media and left a rich legacy in paintings, drawings, prints and objects. Refusing labeling and limitations, with visceral language and profusion of works, Magliani has become a reference artist for a whole generation.*

Keywords: *Magliani / contemporary art / print-making.*

A artista brasileira Magliani (Maria Lúcia dos Santos Magliani, Pelotas, 1946 — Rio de Janeiro, 2012), deixou um vasto e rico legado artístico afirmado em uma linguagem visceral. Reconhecendo-se essencialmente pintora, Magliani transitou com liberdade por diferentes meios, produziu intensamente, recusou rotulações e limitações, tornando-se uma artista de referência para toda uma geração.

Nascida em Pelotas, mudou-se ainda criança para Porto Alegre e em 1963, aos 17 anos, iniciou o curso de Artes Plásticas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Contou com o incentivo do professor Ado Malagoli com quem, posteriormente, especializou-se em Pintura. Ainda estudante começou a expor e receber destaques por sua produção artística. Teria sido a primeira aluna negra a formar-se no Instituto de Artes.

No Brasil, em 1964 um golpe havia destituído o governo e implantado uma ditadura militar, tendo sido bastante lento o processo de redemocratização do país. Em 1985, por uma ironia do destino, em plena abertura política, a última eleição indireta do país elegeu um presidente civil que veio a falecer antes de assumir o cargo, levando, novamente, um general ao poder. Vivendo sua juventude em plena ditadura militar brasileira, um momento marcado por censura, exílios, repressão policial, tortura e mortes, Magliani buscou seu caminho em diferentes frentes. Seu contato e amizade com o diretor de teatro Ivo Bender (São Leopoldo, 1936 — Porto Alegre, 2018) em 1972 levou-a a interpretar Tírsias, o adivinho cego, na peça *Antígona*, de Sófocles, dirigida por Bender e acompanhada por um importante elenco, com Caio Fernando Abreu, Romanita Disconzi, Vaniá Brown e Alba Lunardon, entre outros. Bender recorda que Magliani “como atriz, era intuitiva e muito disciplinada” e que “Sua figura e interpretação foram o momento mais impactante do espetáculo. Magliani era assim: transitava tranquila e eficiente das artes plásticas ao teatro, passando pelo canto nas rodas de amigos.” (Ivo Bender apud *Depoimentos*, s/d).

Magliani teve sucessivas participações na cena teatral porto-alegrense integrando várias peças. Protagonizou a montagem de *O Negrinho do Pastoreio*, uma lenda gaúcha adaptada de conto de Simões Lopes Neto, com direção de Delmar Mancuso. Também criou numerosos cenários e figurinos. Em 2010, questionada por Michele Rolim quanto à influência do teatro em sua produção, Magliani declarou: “Estar no palco me trouxe uma nova maneira de perceber o espaço que passou a fazer parte do espaço na pintura.” (entrevista a Michele Rolim, *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 2010. apud *Entrevistas*, s/d).

Conforme pontua o artista Julio Castro, Magliani “viveu intensamente as transformações sociais e políticas ocorridas entre os anos 60 e 70 do século passado, como a luta pelos direitos civis, a liberação feminina etc.”. Amigo

pessoal da artista, Julio Castro também observa que: “Na Bienal de 67, Magliani vai pra São Paulo e fica impactada com os artistas pop americanos, entre eles, Jasper Johns, James Rosenquist, Andy Wharhol” (extrato de projeto de captação confiado à autora).

Convive e aproxima-se do escritor Caio Fernando Abreu (Santiago, 1948 — Porto Alegre, 1996) para quem, em 1974, faz ilustrações para o livro *O Inventário do Irremediável*. No mesmo ano ainda produz capas e ilustrações para livros de Sergio Caparelli (Uberlândia, 1947). Produz intensamente atuando como ilustradora, e também como diagramadora em jornais como Folha da Manhã e Zero Hora, de Porto Alegre, e Folha de São Paulo.

Artista inquieta, no início dos anos 80 do século XX, mudou-se para São Paulo. Posteriormente, morou seis anos em Tiradentes, Minas Gerais, e, a partir de 1998, no Rio de Janeiro. Com muitas idas e vindas a Porto Alegre, conforme a própria Magliani, seu sentimento era de estar sempre em movimento: “Não mudei para o Rio; apenas estou aqui no momento, não lembro desde quando e nem sei por quanto tempo, como estive em outros lugares. Gosto de pensar que vivo em movimento, em direção a.” (entrevista a Michele Rolim, *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 2010. apud *Entrevistas*, s/d).

Idioma-imagem

A obra de Magliani é visceral, quase um grito, ora em nuances taciturnas ou em dramáticos contrastes de preto e branco, ora em explosões de cor, apresentando manchas e grafismos em representações de rostos e corpos dilacerados, amarrados, sufocados, martirizados, cabeças transformadas em serrotes, plantas, vasos, guarda-chuvas, entre outros.

Em conversa no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em 1987, por ocasião de sua exposição individual *Auto-retrato dentro da jaula*, questionada por Milton Kurtz (Santa Maria, 1951 — 1996) sobre a racionalidade em seu trabalho, Magliani responde que, apesar de parecer um trabalho “intuitivo, impulsivo mesmo”, é fruto de elaboração e escolhas: “O que aparece como espontâneo na minha pintura é na verdade fruto de muita elaboração plástica e gráfica.”

Na mesma matéria, a artista, entrevistada pelo jornalista João Carlos Tiburski, editor do Boletim Informativo do MARGS, contesta o “falar tanto sobre uma linguagem que não pertence ao mundo das palavras”, declarando: “Não entendo a necessidade da palavra autenticando ou explicando a imagem, uma linguagem dependendo de outra.”. Comenta que ela traz questões, não as explica, e afirma: “Meu idioma é a imagem, a forma, a procura de um alfabeto



Figura 1 · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980. Ilustração para o livro *O círculo do suicida*, de Eduardo San Martín. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)

Figura 2 · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980. Ilustração para o livro *O círculo do suicida*, de Eduardo San Martín. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)



Figura 3 · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980. Ilustração para o livro *O círculo do suicida*, de Eduardo San Martín. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)

Figura 4 · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980 capa do livro *O círculo do suicida*. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)

próprio através da cor. O que eu penso e elaboro está no meu trabalho, o que eu tentar decodificar é redundância.” (apud *Entrevistas*, s/d).

Muito antes disto, em 1977, em depoimento publicado em Boletim Informativo do MARGS, Magliani manifestara o desejo de trabalhar com gravura mas lamentava as dificuldades técnicas implicadas (apud *Entrevistas*, s/d). Justamente, embora Magliani seja mais conhecida por sua pintura, sua produção foi profícua em pinturas, desenhos, gravuras e objetos e, dentre o expressivo volume de obras deixado pela artista, a produção em gravuras ocupa um espaço privilegiado, concentrando-se nos anos 1980 e a partir de 2009. Se, como salienta o jornalista Omar Barros Filho, em depoimento em 2016, “a variedade dos temas abordados por” Magliani indica “como os editores dos jornais locais trabalhavam naquela época”, as ilustrações que fez “para obras literárias, antes de tudo mostram os primeiros passos da artista e a profundidade de seu amor por aqueles que com ela dividiam suas melhores fantasias” (Omar Barros Filho apud *Depoimentos*, s/d).

A série de linoleogravuras (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4), de 1980, que serviram de capa e ilustrações para o livro de poesias *O Círculo do Suicida*, de Eduardo San Martin (Porto Alegre, 1953), é uma verdadeira preciosidade. Trazendo elementos comuns à sua poética, a série de imagens de pequena dimensão e de cortes nervosos mas precisos foi impressa em delicado e fino papel de arroz. Nelas, com a dramaticidade do contraste do preto e branco, encontram-se representadas mesas de bar, amarras, gilete, expressões de grito e figuras retorcidas em tormento.

Magliani realiza litografias, gravuras em relevo (linóleos e xilos) e gravuras de entalhe, explora diferentes formas e composições recortando fundos, dividindo e desdobrando espaços, como na xilogravura *Da noite* (Figura 5), de 2010, misturando elementos e, ocasionalmente, criando narrativas. Por vezes, os elementos parecem flutuar no espaço, como nas xilogravuras *Sonhar I* e *Sonhar II* (Figura 6 e Figura 7), de 2009, frente e verso de uma mesma imagem.

Em algumas gravuras, como as da série de xilogravuras que compõe o álbum *Procura-se* (Figura 8, Figura 9 e Figura 10), de 2012, com sua goiva, tão afiada quanto sua percepção, Magliani apresenta composições em formato de retrato onde os torsos ostentam objetos variados à guisa de cabeça, quando não uma cabeça virada, ou mesmo uma cabeça transpassada por um serrote. São gravuras enigmáticas e não despidas de tensão.

Magliani nos indaga e confronta incessantemente. Seu traço, aliado aos elementos recorrentes em sua poética, apresentam objetos contundentes, corpos amarrados, torcidos, perfurados, em linhas enérgicas e precisas e não nos trazem qualquer conforto.



Figura 5 · Magliani, *Da noite*, xilogravura, 30,5 x 37,5 cm, 2010. Fonte: Estudio Dezenove.

Figura 6 · Magliani, *Sonhar I*, xilogravura, 19,2 x 28,7 cm, 2009. Fonte: Estudio Dezenove

Deixando um legado artístico inestimável, Magliani foi uma artista de seu tempo que marcou profundamente toda uma geração. Certamente, não foi fácil ser Magliani, viver este período como artista, mulher e negra. Em 1977, no texto de introdução à entrevista com Magliani, a repórter previne: “Sua figura miúda por certo decepciona um pouco as pessoas que não a conhecem senão através de seus trabalhos que, de tão fortes, quase sempre dão a impressão de terem sido feitos por um homem”. Naquele momento Magliani, que alcançava projeção no cenário das artes, expressou surpresa ao ser questionada sobre as dificuldades que teria pelo fato de ser negra. Mesmo reconhecendo haverem dificuldades, logo encerrou o assunto declarando: “Minha cabeça não tem cor.” (Liane dos Santos, *As mulheres gordas de Magliani: um espasmo corporal* apud *Entrevistas*, s/d).

Dez anos depois, em 1987, com grande repercussão, Magliani realiza a mostra *Auto-retrato dentro da jaula*, no MARGs. Um encontro com a artista foi realizado e, com base neste, também uma entrevista com João Carlos Tiburski, Editor do Boletim Informativo do MARGs. Tiburski pergunta a Magliani sobre a negritude em sua obra, e Magliani reitera: “Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura e não entendo a sempre presente preocupação das pessoas com este aspecto.” (apud *Entrevistas*, s/d).

Em depoimento de 2017, o artista Mário Röhnelt (Pelotas, 1950 — Porto Alegre, 2018), comenta de sua admiração por Magliani, que conhecera por 1970, e pontua:

A arte da Magliani era, sem dúvida alguma, uma obra de resistência social a gritar alto “as coisas não estão bem”. Alguns anos mais tarde, Magliani negaria que sua pintura estivesse a serviço do protesto. Não importa. Eu entendi esta negativa dela, não como traição a algum discurso rebelde, mas como um esforço para que sua pintura fosse vista como linguagem expressiva, uma sucessão de gestos fortes e contorcidos que configuravam personagens atormentados. Creio que ela gostaria que assim fosse descrito o seu trabalho. Como que almejando falar de uma condição humana que extrapola a mesquinhez do dia-a-dia. Que sua obra fosse uma declaração universal (e o é, certamente).

Röhnelt segue comentando que, para ele e Milton Kurtz, Magliani tinha “chegado lá”. Mas reconhece que isto era um engano, que ela “continuava heroica e firme enfrentando a precariedade da sua vida e de um sistema cultural com capacidade bastante limitada para reconhecer seus artistas”. Mesmo sabendo que Magliani não concordaria com o uso do termo “heroica”, ele declara: “Me perdoa Magliani querida, de onde estiver, mas poxa, é que tu enfrentastes [sic] muita coisa: ser mulher, negra e artista plástica. Tenho que reconhecer em ti o talento, mas também a força heroica” (Mário Röhnelt apud *Depoimentos*, s/d).



Figura 7 · Magliani, *Sonhar II*, xilogravura, 18,5 x 28,1 cm, 2009. Fonte: Estudio Dezenove

Figura 8 · Magliani, do álbum *Procura-se*, xilogravura, 35 x 26 cm, 2012. Fotografia: DelRe_VivaFoto Fonte: Galeria Tina Zappoli (<http://brasilartgaleria.com.br/>)



Figura 9 · Magliani, do álbum *Procura-se*, xilogravura, 35 x 26 cm, 2012. Fotografia: DelRe_VivaFoto Fonte: Galeria Tina Zappoli (<http://brasilartegaleria.com.br/>)

Figura 10 · Magliani, do álbum *Procura-se*, xilogravura, 35 x 26 cm, 2012. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/-acutelbuns-experiecircncia-muacuteltipla.html>)

Magliani participou de importantes exposições coletivas como o Projeto Co-Nexus — Museum of Contemporary Hispanic Art, Nova York, EUA; da Bienal Latino Americana de Arte sobre Papel, Buenos Aires, Argentina; de várias edições do Panorama da Arte Brasileira Atual — Museu de Arte Moderna de São Paulo; da XVIII Bienal Internacional de São Paulo; do VII Salão Nacional de Artes Plásticas — FUNARTE/Rio de Janeiro; além de ter realizado numerosas exposições individuais, para citar algumas, apenas em 1987 Magliani expôs nas Galerias Tina Zappoli, Porto Alegre; no Espaço Capital, Brasília; na Paulo Figueiredo, São Paulo; e na Galeria Van Gogh, Pelotas, no Brasil. Sua obra encontra-se em importantes acervos e coleções brasileiras.

Por quatorze anos, de 1998 a 2012, Magliani manteve vínculos e trabalhou no Estudio Dezenove, no Rio de Janeiro, coordenado por Julio Castro. Em 2013, Julio Castro, com anuência dos herdeiros da artista, instituiu junto ao Estudio Dezenove o Núcleo Magliani que, desde então, tem promovido diversas ações buscando preservar a memória, as obras, as documentações e a fortuna crítica desta grande artista brasileira.

Referências

Depoimentos. (s/d) Núcleo Magliani. Estudio Dezenove. [Consult. 2018-11-05]
Disponível em URL: <https://www.estudiodezenove.com/depoimentos.html>

Entrevistas. (s/d) Núcleo Magliani. Estudio Dezenove. [Consult. 2018-11-05]
Disponível em URL: <https://www.estudiodezenove.com/entrevistas.html>

Corpos informáticos: a obra de Bia Medeiros e suas fricções entre arte e política

Corpos informáticos: the work of Bia Medeiros and its frictions between art and politics

LUÍSA PINHEIRO* & LEANDRO SALES ESTEVES**

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, atriz e roteirista.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, Município de São Paulo, SP, CEP 01302-907 Brasil. E-mail: lu_pinheiro100@hotmail.com

**Brasil, Professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, Município de São Paulo, Estado de São Paulo, CEP 01302-907 Brasil. E-mail: leandro.esteves@mackenzie.br

Resumo: O presente artigo se debruça sobre a obra da professora, pesquisadora e performer Bia Medeiros e seu coletivo artístico Corpos Informáticos. A partir de referências teóricas como Giorgio Agamben e Cassiano Quilici, este trabalho explana as ligações da artista com o conceito de contemporâneo e explicita como o grupo Corpos Informáticos coloca em questão a frieza e a superficialidade dos espaços convencionais e institucionalizados da arte.

Palavras chave: Corpos Informáticos / Maria Beatriz Medeiros / Performance.

Abstract: *This article focuses on the work of the teacher, researcher and performer Bia Medeiros and her artistic collective Corpos Informáticos. From theoretical references such as Giorgio Agamben and Cassiano Quilici, this work explores the artist's connections with the concept of contemporary and explicit how the group Corpos Informáticos calls into question the coldness and superficiality of the conventional and institutionalized spaces of art.*

Keywords: *Corpos Informáticos / Maria Beatriz Medeiros / Performance.*

Introdução

O presente artigo pretende explorar a obra da artista e performer Bia Medeiros e seu grupo *Corpos Informáticos* à luz de sua interferência e posicionamento político frente à arte contemporânea e seus espaços tradicionais de circulação. Congregando artistas de diversas áreas, como artes visuais, artes cênicas, arquitetura e comunicação social, o grupo em sua história tenta desmistificar espaços convencionalmente voltados para a arte e problematizar a relação público x obra.

Formado no ano de 1992, a partir das experiências de Bia Medeiros como docente da Universidade de Brasília, *Corpos Informáticos* sempre buscou abordagens que questionassem a produção corrente da arte contemporânea. Se entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000 investiu, por exemplo, em performances e performances com telepresença, a partir da segunda década dos anos 2000, momento em que tais práticas se tornam bastante populares e inclusive comercializáveis nos espaços de arte, abre mão de tais investigações para cunhar termos como *fuleragem*, ou arte *mixurucu*, para designar suas obras seguintes.

Relativamente pouco estudada no âmbito acadêmico, a obra de Bia Medeiros e seu grupo propõe uma arte próxima e indissociável do público. Uma arte dessacralizada, que não quer se fazer respeitar, mas existe para provocar tanto aqueles que a experienciam quanto toda a cadeia de produção da arte contemporânea e seus locais de exibição.

1. Bia Medeiros: Uma artista política

Maria Beatriz Medeiros (Bia Medeiros) é professora e pesquisadora da Universidade Nacional de Brasília (UNB). Graduada em Educação Artística (PUCRJ), com mestrado em Estética, doutorado em Arte e Ciências pela Arte- Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) e pós-doutorado em Filosofia (CIPH), a artista coleciona experiências em arte contemporânea, arte e tecnologia, arte e performance e composição urbana.

Artista e performer, Bia Medeiros coordena o grupo de estudos *Corpos Informáticos*, onde são gestadas performances que abordam questões relacionadas a temas como corpo, política, tecnologia e crítica à arte, em especial ao seu aprisionamento em espaços institucionalizados. Congregando artistas de diversas áreas, como artes visuais, artes cênicas, arquitetura e comunicação social, o grupo se utiliza de conceitos e teorias de pensadores como Deleuze, Gattari, Foucault, Derrida, Eco, Rancière, Serres, entre outros, para debater e problematizar os espaços convencionalmente voltados para a arte e a relação entre público e obra. (Figura 1)

Formado no ano de 1992, a partir das experiências de professores e alunos da Universidade nacional de Brasília, Corpos Informáticos sempre buscou abordagens que questionassem a produção corrente da arte contemporânea. Como afirma a artista, “Arte é reflexão, inflexão, proposição e até despacho. Ela escoia, não se fixa nas paredes.” (Medeiros, 2012:73). Com a proposta inicial, de pensar o corpo frente às tecnologias, o grupo, entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, investiu, por exemplo, em performances e performances com telepresença, que englobam manifestações performáticas mediadas pela tecnologia, seja com o uso de vídeo ou através do computador.

A partir da segunda década dos anos 2000, momento em que tais práticas se tornam bastante populares, Bia Medeiros e seu grupo criam termos como *fuleragem*, ou arte *mixuruca*, para designar suas obras seguintes. Segundo a artista:

A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço insitu e mente. [...] A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha. (Medeiros, 2011:200).

Ainda de acordo com a artista, ao definir a atuação do grupo Corpos Informáticos, o que denominam *fuleragem* ou arte *mixuruca* pode ser:

barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertibrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subserviente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser estratégias. Culhudeiros e o rebanho de Panúrgio não são fuleragem. Bruzundanga (Lima Barreto) é fuleragem. A sátira e a crítica são fuleragem. Corpos Informáticos se quer fuleiro, no entanto, escreve livros e ri. (Medeiros, 2017:38).

Assim, a *fuleragem* nega definições limitadoras e vai para as ruas como manifestação política numa ação performática que não apresenta, mas presentifica, não ficionaliza, mas permite ver o real. Na visão de Bia Medeiros “Corpos Informáticos busca provocar a vida da linguagem forçando-a para que outras reflexões, flexões, inflexões sejam feitas, (de)feitas, refeitas.” (Medeiros, 2017:35).

Nesse sentido, Medeiros se coloca como uma artista eminentemente contemporânea, posicionando-se sempre em uma zona de risco. Se para Agamben “O contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009:62), a artista percebe as lacunas e padrões instituídos na atualidade para trabalhar na criação de novos sentidos e relações artísticas, provocando novo olhar a partir da fratura das maneiras tradicionais de apreensão dos objetos artísticos. Conforme define Agamben:



Figura 1 - Corpos Informáticos, ação "Vôlei na Esplanada no Dia do Golpe". Performance realizada na cidade de Brasília, 2015. Fotografia de Mariana Brites.

Figura 2 - Corpos Informáticos. "Encerando a Chuva". Festival Performance Arte Brasil. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografia de Camila Goulart.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009:59).

Assim, a contemporaneidade na obra de Medeiros aparece pela relação que a artista estabelece com o seu tempo, percebendo, mais que o brilho ufanista emanado pelas grandes conquistas tecnológicas, as trevas em que se localizam grande parte das manifestações artísticas atuais, em modo de consumo e circulação que desestimulam o exercício de um senso crítico.

Corroborando com a apreensão de que o contemporâneo não é aquele que se liga ao próprio tempo, mas o que causa fricções, dobras e quebras, Medeiros escapa de uma “compreensão superficial do contemporâneo, presente em algumas práticas e discursos sobre a produção e o consumo das artes, inclusive do teatro e da performance.” (Quilici, 2015:31). Nesse sentido, a artista busca uma arte que “guarda algo de extemporâneo à atualidade” (Quilici, 2015:136) e que se entende como um “evento em que se desencadeiam e se exercitam modos mais sutis de percepção e de comunicação” (Quilici, 2015:48).

Desta forma, Bia Medeiros propõe uma experiência artística que vá além do olhar, questionando assim, uma arte que se comporta, que é dócil e que é aceita sem conflitos. Para a artista, olhar não basta. Segundo Medeiros, “os olhos comem, mas não ousam cheirar ou se debruçar. Os olhos só veem. E como ver se tornou tudo em nossa sociedade, inclusive bastando a si mesmo, muitos creem que ver, basta.” (Medeiros, 2012:73).

Nesse contexto a arte rompe com os espaços institucionalizados e ganha a rua se tornando sempre obra aberta ao público, sem caminhos ou roteiros pré-definidos (Figura 2). Desse modo:

Arte que vai para a rua, se distrai e caminha como os errantes. Não tem percurso nem roteiro. Se o tiver o perde, se for aberta ao público e não só teatro. Teatro de rua é teatro, fala unidirecional, tal qual a televisão que nos deixa presos nos sofás, inertes, puro lixo onde se derramam sons e imagens que convidam apenas a ver e a se calar. Arte que fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua, aprendeu que precisa ser aberta à participação do que não mais chamaremos de público. Ela é aberta aos iteradores. (Medeiros, 2012:76).

Bia Medeiros a verdadeira arte que flui espontânea, escapando dos espaços pré-definidos, institucionalizados. Para a artista, a performance não deve ser

anunciada como arte, visto que essa classificação inibe o espectador. Portanto, “o Corpos Informáticos chama para o jogo. O jogo inverte a institucionalização, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos e historiadores.” (Medeiros, 2012:79).

Conclusão

Sendo a contemporaneidade nas artes uma relação singular estabelecida entre o artista e seu próprio tempo, onde mais que aderir a determinadas convenções ou convicções, é preciso recusar e produzir o estranhamento necessário para uma observação crítica, Bia Medeiros e seu coletivo definitivamente se inscrevem nessa linhagem de artistas. Com isso, Medeiros exercita um olhar que é crítico à sua época sem se descolar de maneira nenhuma do presente e das discussões que lhe são pertinentes.

Segundo Agamben:

ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (Agamben, 2009:65).

Nesse caso, Medeiros, em sua trajetória, não apenas antevê novas formas de interação com o público, como as performances e performances com telepresença, como, quando tais manifestações começam a ocupar os espaços tradicionais de circulação artística, recusa tais proposições criando modo próprio para designar seu fazer artístico.

Assim, a *fuleragem*, ou a arte *mixuruca*, surge como manifestação que investe no aprofundamento do artesanato artístico como forma de “desabrochar possibilidades humanas atrofiadas pelo ambiente social” (Quilici, 2015:75). Medeiros e seu grupo, cuja continuidade é possibilitada em geral por agências de fomento e por sua forte vinculação com a universidade, recusam costumeiramente o espaço das galerias e do prestigioso mercado das artes para criar manifestações efêmeras que retiram o público, ou os iteradores, da cegueira cotidiana, para habilitar novo olhar sobre a própria realidade.

Com obra que nega o sucesso mercadológico para investir na descoberta de possibilidades criativas que combatam a passividade dentro da experiência artística, Bia Medeiros renova constantemente a capacidade de surpreender com sua arte. Tal intento só é possível pelo fato de que a artista se desafia a cada novo trabalho, ao experimentar “um radical despojamento, certa indiferença em relação ao sucesso e ao fracasso, a não submissão ao jogo da vitória. (Quilici, 2015:132).

Medeiros e seus Corpos Informáticos tem um forte elemento lúdico. Quebram o cotidiano com um cruzamento híbrido de linguagens que refletem temáticas como a cidade, a política o corpo e o coletivo. Porém, sem se levarem a sério demais. Mantendo jeito de brincadeira de crianças, tiram as pessoas da seriedade cotidiana, convocam a interação e hoje se apresentam como referênci-a nacional em se tratando de arte contemporânea.

Referências

- Agamben, G. (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. ISBN 978-85- 7897-005-5
- Medeiros, M.B. (2011) "Que canta e ri." In Aquino, F., Medeiros, M.B. *Corpos Informáticos: Performance, corpo, política*. Brasília: PPG-Arte/UnB. ISBN: 8589698319
- Medeiros, M. B.(2012) "Arte, performance e rua." *Revista Arte e Filosofia. Brazilian Journal of Philosophy, Music and Theater*. ISSN: 1809-8274 Universidade Federal de Ouro Preto. Volume 12: 62-72. Disponível em [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(7\)Medeiros.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(7)Medeiros.pdf). Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- Medeiros , M. B. (2013). "Performance, Charivari e Política." *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, ISSN 2237-2660. 4(1), 47-59. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/41695>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- Medeiros, M. (2017). "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos." *ARJ – Art Research Journal*, ISSN: 2357-9978. 4(1), 33-47. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- Quilici, C. S. (2015) *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume. ISBN: 9788539107063

Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira

*Following the Hookerail: about a poem of Maria
do Carmo Ferreira*

FELIPE MARTINS PAROS*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, Poeta Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Programa de Pós-graduação em Artes, Grupo de Pesquisa 'Arte Construtiva e Poéticas da Visualidade.' Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Bairro Barra Funda, São Paulo, SP, CEP 01140-070, Brasil. E-mail: felipe.martins@unir.br

Resumo: O artigo apresenta algo da vida e obra de Maria do Carmo Ferreira, poeta brasileira quase desconhecida em seu país, mas que foi a única a colaborar com as publicações dos poetas concretos brasileiros. Na revista *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, no quinto e último volume datado de dezembro de 1967, se pode encontrar um solitário poema de Maria do Carmo, o qual a mesma chamou de "Meretrilho", composto a partir de procedimentos de vanguarda tais como a palavra-valise e o caligrama.

Palavras chave: Maria do Carmo Ferreira / Poesia Contemporânea Brasileira / Poesia Concreta Brasileira.

Abstract: *The article presents something of the life and work of Maria do Carmo Ferreira, a Brazilian poet almost unknown in her country, but who was the only one to collaborate with the publications of Brazilian concrete poets. In the magazine *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda (Invention: Magazine of Avant-garde Art)*, in the fifth and last volume dated December 1967, one can find a solitary poem by Maria do Carmo, which she called "Meretrilho" ("Hookerail"), composed from avant-garde procedures such as portemanteau words and calligrams.*

Keywords: *Maria do Carmo Ferreira / Brazilian Contemporary Poetry / Brazilian Concrete Poetry.*

Introdução

O presente texto apresenta algo da vida e obra de Maria do Carmo Ferreira, poeta e tradutora brasileira praticamente desconhecida, nascida em 1938 na cidade mineira de Cataguazes, tendo como foco principal seu poema “Meretrilho”.

Formou-se pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, lecionando posteriormente para todos os níveis de escolaridade. Também lá, nos anos 60, publicou o seu primeiro poema, “Enigmas”, na antiga revista *Mural*, e ao conhecer o escritor e editor Murilo Rubião, passou a publicar no *Suplemento Literário de Minas Gerais*.

Depois de permanecer quatro anos em São Paulo, Maria do Carmo partiu para um período entre a Europa e os Estados Unidos, onde obteve o título de Mestre em Literatura Comparada pela Universidade de Illinois. Posteriormente, concursou-se para a Rádio MEC, na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu por 20 anos antes de se aposentar e se fixar em Niterói.

O artigo apresenta brevíssimo panorama teórico da vanguarda construtiva poética brasileira nos anos 50 e 60, situando o poema de Maria do Carmo no *continuum* das experiências do Movimento da Poesia Concreta. Na seqüência, contextualiza-se, descreve-se e analisa-se “Meretrilho”. A metodologia utilizada foi a do levantamento e análise de fontes primárias, complementada por pesquisa bibliográfica e com fundamentação teórica fornecida pelos próprios protagonistas da poesia concreta no Brasil.

1. Paideumas

A influência do estadunidense Ezra Pound sobre os jovens poetas concretos brasileiros nos anos 50 é bastante conhecida. Da estrutura do ideograma ao conceito de *paideuma*, Pound foi decisivo. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari também elencaram aqueles que lhes garantiram a transmissão de formas e procedimentos poéticos relevantes. Entre esses, podemos citar o próprio Pound, o também estadunidense e. e. cummings, os franceses Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, o irlandês James Joyce e os brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto (Campos et al, 2006: 215-6).

Na lista de Pound, apenas uma mulher comparece: Safo de Lesbos, a qual, segundo o próprio, poderia até mesmo ser ignorada, tal a rarefeita quantidade de fragmentos de poemas seus que nos chegaram (2003: 49). Nas páginas do seu *ABC of Reading*, menciona também a inglesa Jane Austen como prosadora (2003: 70). Mas só elas parecem ter merecido a sua atenção, num pequeno mar de referências masculinas: Homero, Li T'ai Po, Catulo, Ovídio, Guillaume de Poitiers, Bertran de Born, Bernard de Ventadour, Arnaut Daniel, Guido

Cavalcanti, Dante Alighieri, François Villon, William Shakespeare, John Donne, Mark Alexander Boyd, Robert Herrick, Lord Rochester, Walter Savage Landor, Robert Browning, Edward Fitzgerald, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, entre outros (2003: 161-218).

Os concretos brasileiros foram rigorosos nas escolhas para o seu *paideuma*, e naquele momento de cortes drásticos na Tradição, nenhuma mulher-poeta foi incluída na lista do que ainda estava na ordem do dia. Décadas depois, Augusto de Campos se debruçaria sobre a obra de algumas mulheres: as estadunidenses Emily Dickinson e Gertrude Stein, as quais traduziu. Augusto também realizou, durante os anos 70, um estudo sobre a vida e a obra de Patrícia Galvão, musa dos modernistas brasileiros de 22. Décio Pignatari traduziu a poeta russa Marina Tzvetáieva, mas também a mística xivaísta indiana Mahaviaca, além da própria Safo e de Praxíla. Já Safo, enquanto grande eleita de Pound, mereceu também a atenção de Haroldo de Campos, que talvez seja quem a melhor traduziu no Brasil ainda hoje.

2. Um "Meretrilho"

Esse vazio feminino refletiu-se também nas fileiras do movimento. Mas se o Concretismo poético paulista, tanto em sua fase "ortodoxa" quanto nos desdobramentos dos anos 60, não teve mulheres praticantes ou teóricas, o que pode ser atestado pelas suas publicações entre 1952 e 1967 (e no que difere frontalmente do ambiente português, do qual participaram ativamente Salette Tavares e Ana Hatherly), não é verdade que nenhuma tenha ao menos colaborado com elas: há um solitário poema de clara inspiração concreta em *Invenção 5* (1966-1967), de autoria de Maria do Carmo Ferreira, sobre o qual há apenas a referência de pertencer a uma série maior chamada "o sexo convexo."

"Meretrilho" é composto por cinco estrofes de quatro palavras de 12 letras cada, arranjas como versos. Cada uma das linhas do poema, por assim dizer, desloca-se levemente da esquerda no espaço de um caractere para a direita em relação ao alinhamento da superior, gerando uma grande faixa diagonal dividida em quatro seções, e o efeito gráfico do "trilho" mencionado no título, o que denuncia a influência de James Joyce e de suas *portemanteau words*, ou palavras-valise no Brasil: meretriz + trilho, que soa quase como a palavra "meretrício".

Todos os versos do poema são também palavras-valise, fundindo termos científicos e populares de caráter biológico/sexual/pornográfico (prostíbulo, glândula, jereba, glúteo, cloaca, fanchona, chupeta, chula, bisca, menisco, meninge, púbis, vagina, pênis, clitóris, puta, michê...) e referentes à vida das trabalhadoras do sexo no Brasil, tais como jargões e gírias (lumiar, luta, mula,



Figura 1 · 1ª capa da revista *Invenção* 5. Fonte: própria

Figura 2 · Maria do Carmo Ferreira, *Meretrilho*, 1967.

Impressão Offset. Fonte: Revista *Invenção* 5

urbana, anta, tanta, plural, égua, carvoeira, suicida, mosca, sola, suicida...), além de palavras extraídas do universo das religiões afro-brasileiras (marafo, exus, mandinga...). Os termos são provenientes de várias línguas (português, italiano, latim, iorubá e grego).

O que se nos apresenta ao final é um pequeno inventário de vinte “palavrões-valise”, por assim dizer, quase todos com o mesmo esquema rítmico (*/*/*/*/-), a não ser pelo penúltimo verso (*/*/*/*/*/-): uma espécie de “mantra” do trilho da vida de uma prostituta qualquer de uma cidade ferroviária qualquer (como de Minas Gerais), o qual também evoca o barulho característico e repetitivo de uma locomotiva “maria-fumaça” em movimento: *michelaLUmia, prostibuLUta, glandulaMUla, jerebaGLUtea, clorifurBAna, cloacloRANnta, marafanCHOona, pluraliTANta, bagaxaMURcha, chupetaCHUla, exusmanDINga, findingaFUsa, eguaervoEIra, clepsuiCIDra, peroniaHOMia, biscavoBISca, moscarmeNISca, meningePUbia, vagipeniSOLA, clitorisPUta...*

O poema é original e ousado, tendo em vista a condição feminina da autora, na época com 29 anos, no final dos anos 60 e em pleno regime militar brasileiro. Mas sua ousadia maior foi flertar com o *paideuma* concreto, algo que nenhuma outra poeta brasileira, até onde se sabe, havia tentado até aquele momento publicamente, em um cenário dominado pelo vulto de Cecília Meireles: versadora virtuose de *background* parnasiano e simbolista, até hoje considerada uma espécie de “poetisa” nacional, cuja obra alimentada por temas históricos e imagens sublimes e quase abstratas, era uma das preferidas da própria Maria do Carmo.

Muito embora não tenha optado pela fonte “Futura” (marca da fase ortodoxa da poesia concreta brasileira), Maria do Carmo foi, como já dito, buscar em Joyce a liberdade para a criação de novas palavras que potencializassem as imagens e sentidos da “vida fácil” que tematizava. De Mallarmé, valeu-se da ativação das letras no espaço virtual da página para a obtenção de novos efeitos expressivos. De Apollinaire, algo do aspecto caligramático em que conteúdo e Gestalt geral do poema conversam. Não tomou partido do método ideográfico de Pound, e não foi tão concisa quanto Oswald de Andrade, muito embora lhe tenha acionado a coloquialidade. Também não deu às letras e sinais gráficos tanto protagonismo quanto e. e. cummings daria. De Melo Neto, optou por deixar o retórico e o lírico de lado, atendo-se à plena materialidade das palavras que inventou. Ainda assim, manteve-se fiel a algo como uma “forma” poética tradicional composta de quadras ritmadas. O caráter de “tentativa” e “experiência” de seu poema é bastante visível, sendo ele o testemunho de sua tímida, mas pioneira aproximação com o universo de referências do Concretismo brasileiro.

3. No fim do “Meretrilho”

Autorreclusa, Carminha, como era chamada por amigos e parentes, não chegou a publicar seus poemas em livro, e sobre ela quase nada se poderia saber até poucos anos atrás. Idosa e aposentada, passou a publicar poemas antigos e atuais em sítios na Internet, e em um longo depoimento dado ao jornalista Fabrício Marques (publicado em espanhol no sítio *letralia.com*, do qual cito fragmentos abaixo) é possível conhecer algo da vida e trajetória poética dessa mulher pioneira, mas bastante frágil e insegura de seus próprios recursos e importância.

Foi através de Murilo Rubião que ela chegou até os poetas concretos paulistas: ao decidir mudar-se para São Paulo em busca de trabalho, recebeu dele uma carta de recomendação para que os mesmos a recebessem.

Em São Paulo fui recebida com carinho por Augusto, Haroldo e Décio, e por suas respectivas esposas, e até tive o privilégio de ver um de meus poemas publicado no número 5 da sua revista, Invenção, que desgraçadamente parou neste número. Porém, eu não tinha amadurecimento emocional, social nem intelectual para conviver com a triade e o que produziam já em nível internacional. E escapei de novo. (obs: a tradução é minha)

Sua experiência com as potencialidades da poesia concreta começou e acabou em “Meretrilho”. Segundo a própria, seus poetas brasileiros favoritos seguiram sendo Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cassiano Ricardo. Sobre a poesia concreta, ainda afirmou: “*Me deu um grande empurrão em meu tratamento da palavra e muito mais consciência de seu poder verbivocovisual. Porém, segui e sigo meu caminho, fazendo o que posso, ousando o que faço.*” (obs: a tradução é minha)

4. Não sou Ninguém!

O poeta e jornalista Carlos Ávila, em seu blog *domtotal.com*, afirmou ser Maria do Carmo uma “*seguidora radical de Emily Dickinson.*” Faz sentido: em comum, ambas parecem ter desejado a quase invisibilidade de suas obras, a respeito das quais não se permitiram qualquer concessão em relação ao “mundo exterior”. Ambas optaram pela reclusão e em diversos momentos parecem ter duvidado de sua própria relevância e capacidade poética, ou mesmo desprezado de antemão as seduções mundanas implicadas num possível reconhecimento público de sua poesia.

O poema de Dickinson, “*I’m Nobody!*”, aqui em tradução de Augusto de Campos (2008: 41) parece-se estranhamente com um hipotético diálogo que as duas poetas poderiam ter tido, caso fosse possível que tivessem se conhecido face-a-face:

*Não sou Ninguém! Quem é você?
Ninguém — Também?
Então somos um par?
Não conte! Podem espalhar!*

*Que triste — ser — Alguém!
Que pública — a Fama —
Dizer seu nome — como a Rã —
Para as palmas da Lama!*

Maria do Carmo acabou por traduzir 50 poemas da misteriosa puritana estadunidense em uma labuta solitária e intensa, os quais foram publicados em sua totalidade na Internet pelo poeta visual Élson Fróes. Não conheceu a obra de Dickinson no período que passou em Illinois, mas mormente através de traduções dos poetas brasileiros Manuel Bandeira e Ana Cristina César, e de um estudo publicado por Augusto de Campos.

Conclusão

Talvez, se não tivesse lhe parecido tão penoso como narrou, ou se não tivesse um temperamento tão avesso a concessões e exposições, e Maria do Carmo Ferreira poderia ter sido a única brasileira a integrar o Movimento da Poesia Concreta, mesmo que tardiamente e por um período curto de sua carreira literária, naquela época ainda em seus inícios. Mas, como a mesma disse, preferiu “escapar”, evadir-se, esconder-se até a velhice, quando encontrou a coragem e talvez o senso de auto estima de que precisava. Nos resta “Meretrilho” como o registro do que poderia ter realizado nessa seara caso tivesse decidido manter contato e experimentado mais das possibilidades do programa concreto e seus desdobramentos.

Décio Pignatari, a quem ela admirava, via nela o que ela mesma parecia não ver. Segue abaixo fragmento de um depoimento seu publicado em *domtotal.com*:

Há mais de 30 anos entusiasmei-me e publiquei um poema dela (“Meretrilho”), na Invenção (revista criada e editada pelos poetas concretos). Sempre gostei de seus poemas e fiquei esperando mais. Quando surgia um novo poema de Maria do Carmo, eu me interessava. Mas ela aparecia e desaparecia, brincando de esconde-esconde com a poesia e com o público. Cada palavra que escreve quer dizer alguma coisa. Ela tem um jeito moderno, forte e agressivo.

Chego então aqui ao fim do meu breve caminhar pelo “Meretrilho” de Carminha, com essas palavras sobre uma radical poeta brasileira que optou por esconder-se até que enfim pudesse se encontrar.

Referências

Campos, Augusto de (2008) *Emily Dickinson – não sou ninguém*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. ISBN: 978-85-268-0745-7

Campos, Augusto de, et al. (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e*

manifestos. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

ISBN: 85-7480-325-1

Ferreira, Maria do Carmo (1966-1967)

"Meretrilho." *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*. Vol. 5: 92

Pound, Ezra (2003) *ABC da Literatura*. São

Paulo: Cultrix. ISBN: 978-85-316-1249-7

José Gonzalvo: dibujos de un escultor

José Gonzalvo: Drawings of an sculptor

MARTA MARCO MALLENT*

Artículo completo presentado el 29 de diciembre de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual, pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Grado en Bellas Artes), Departamento de Expresión musical, plástica y corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, C/Ciudad Escolar S/N, C.P. 44003, Teruel, España. E-mail: mmallent@unizar.es

Resumen: El objetivo de este artículo es mostrar la faceta menos conocida del artista aragonés José Gonzalvo, cuya obra escultórica es muy conocida a nivel local y nacional a través de su escultura pública monumental. Sin embargo, su trabajo como dibujante o pintor no ha trascendido. Tras un minucioso proceso de recopilación y catalogación de sus dibujos, hemos constatado el alto nivel de calidad de los mismos y el interés como obra singular e independiente de su trabajo escultórico, evidenciando, además, la capacidad multidisciplinaria del autor.

Palabras clave: dibujo / caricatura / retrato y paisaje.

Abstract: *The objective of this article is to show the less known side of Aragonese artist José Gonzalvo, whose sculptures are very well regarded both locally and nationally, especially his public monumental pieces. However, his work as a draftsman and painter is lesser known. After a thorough process of gathering and cataloguing his drawings, we can confirm that the high quality of these works, taken independently from his sculpture work, is of great interest, and furthermore shows the multidisciplinary abilities of the artist..*

Keywords: *drawing / cartoon / portrait and landscape.*

Introducción

José Gonzalvo nació en la localidad turolense de Rubielos de Mora en 1929. Su formación artística comienza en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 1947 y continúa en la de San Carlos de Valencia (1948-1951) donde obtiene premio extraordinario del Estado Fin de Carrera en la especialidad de Pintura. Curiosamente fue ésta la disciplina que más interesó al artista en sus años de formación, sin embargo, será la faceta de escultor en su madurez la que lo hará destacar entre sus contemporáneos, aunque Gonzalvo nunca abandonará la práctica pictórica ni el dibujo, como veremos en este artículo. Al finalizar sus estudios es pensionado por la Diputación de Valencia en la especialidad de Pintura y obtiene varios premios y distinciones en bienales y exposiciones regionales de Valencia, Zaragoza y Alicante.

Pasados unos años, en su pueblo natal, descubre las posibilidades expresivas de la escultura en hierro, gracias en gran medida a la tradición artesanal local de la forja, y comienza una producción que le llevará a ser uno de los escultores aragoneses más populares de su generación, influido por sus predecesores, Pablo Gargallo y Pablo Serrano. En 1964 viaja a Nueva York para exponer sus obras en hierro en el pabellón Vaticano de la Feria Mundial con notable éxito y realiza alguna exposición de carácter particular. Al regresar se instala en Rubielos de Mora, donde, aplicando su criterio artístico, asume de lleno la tarea de restauración del patrimonio arquitectónico local, labor que consigue concienciar a la población para la conservación de un entorno valioso y singular a nivel estético, cultural y natural.

La obra pública de carácter monumental se encuentra distribuida, sobre todo, en Aragón y la Comunidad valenciana, destacando entre todos ellos “Homenaje a San Jorge, a Alcoy y a su fiesta” (en Alcoy, Alicante, 1983), “Monumento al tambor” (en Alcañiz, Teruel, 1968), “Monumento al padre Tajo” (en la confluencia de las tres provincias de Teruel, Guadalajara y Cuenca, 1974), “Homenaje al toro embolado” (en Rubielos de Mora, 1975), mural de “La reconquista” (en la fachada del hotel del mismo nombre en Alcoy, 1968), “Monumento a la Vaquilla” (en Teruel, 1982), “Cruz de término” (en Alboraya, Valencia, 1965), “Monumento a Goya” (en Fuendetodos, Zaragoza, 1978), “Los aragoneses a Goya” (en Barcelona, 1984) y un largo etcétera de obras situadas en lugares estratégicos de la geografía mediterránea y aragonesa principalmente.

Este trabajo institucional lo acompaña con la realización de encargos particulares y obra propia de carácter más intimista o cotidiano. Escenas taurinas, de animales domésticos o de figuras recurrentes de la cultura popular se pueden contemplar en el Museo que lleva su nombre en Rubielos de Mora, donde también se exhibe una pequeña colección de pintura y algunos dibujos.

José Gonzalvo disfrutó en vida de reconocimiento institucional. En 1979 fue nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Aragón y en 1985 Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1987 recibió la Cruz de San Jorge al mérito cultural de la Diputación Provincial de Teruel y en 1990 Medalla de San Jorge al mérito cultural de la Diputación General de Aragón. Falleció en Valencia en noviembre de 2010 a la edad de 81 años.

Tras esta aproximación a su trayectoria artística profesional, queda de manifiesto que existe una faceta poco conocida del artista, un trabajo inédito realizado para sí, sin afán de ser exhibido ni comercializado, ejecutado desde otras disciplinas como el dibujo o la pintura. Es por ello que en este artículo nos proponemos dar a conocer su obra gráfica, pues consideramos que tiene calidad e interés como obra singular e independiente de su trabajo escultórico. A partir de un exhaustivo proceso de recopilación y catalogación de estos dibujos, a los que hemos tenido acceso gracias a la predisposición de su familia, podemos constatar la destreza y el dominio del artista en la ejecución de otras técnicas, lo que permite replantear la figura de Gonzalvo como un artista multidisciplinar.

1. El dibujo como principio

Es mediante el dibujo como podemos llegar a conocer más a fondo la personalidad e inquietudes de cualquier creador, pues el dibujo es la *prima idea* de todo arte. Nuestro interés por el dibujo se basa en la convicción de que se trata de una disciplina creativa que nos permite una aproximación más íntima con el artista, con sus sentimientos más profundos, su sensibilidad y su particular visión del mundo. La inmediatez y espontaneidad de un dibujo hecho sin premeditación, deja al descubierto, como la caligrafía, muchos rasgos de nuestra personalidad. El dibujo es la acción que registra el primer impulso creador, el trazo que atrapa la primera idea de su autor, de modo que deja constancia no solo del proceso creativo sino del pensamiento, del temperamento, del primer estímulo que el artista siente y transcribe. Es el testigo de su modo particular de ver el mundo. Por lo tanto, los dibujos de artista constituyen un auténtico documento autobiográfico que registra un suceso visto, vivido o imaginado por él. Nosotros, al contemplar estos trabajos, nos identificamos con el creador y no con la obra misma, nos familiarizamos con su forma de ver la vida. Como apunta John Berger:

Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de éste. (Berger, 2011:8)



Figura 1 · José Gonzalvo, *Caricatura*, sin fechar. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

Figura 2 · José Gonzalvo, *Caricaturas de académicos de San Carlos*, 1999. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.



Figura 3 · José Gonzalvo, *Retrato de Luis Buñuel*, sin fechar. Carboncillo sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.
Figura 4 · José Gonzalvo, *Retrato de Ángela*, 1980, grafito sobre papel. Colección particular, Rubielos de Mora. Fuente: propia.
Figura 5 · José Gonzalvo, *Ermita de Santa Ana, Rubielos de Mora*, sin fechar. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

En general, los dibujos más interesantes de José Gonzalvo no son aquellos que abocetan sus esculturas, sino aquellos concebidos expresamente como obra artística (retratos y paisajes), o aquellos otros ejecutados sin intención de ser exhibidos, dibujos que desvelan su vida cotidiana, hechos despreocupadamente, por puro divertimento (caricaturas, animales, escenas taurinas, etc.). Porque, como veremos en los apartados siguientes, José Gonzalvo dibujaba constantemente, en cualquier lugar y circunstancia. Dibujar era una necesidad vital a la que daba rienda suelta sin importarles en muchas ocasiones el material ni el soporte, haciendo gran parte de estos dibujos improvisados sobre trozos de papel, tarjetas de visita, documentos varios, servilletas de bar, etc.

El conjunto de su obra gráfica evidencia una gran capacidad de observación y análisis de la realidad circundante. Gonzalvo no se decanta por el universo de lo abstracto, le interesa “la doble conexión sintáctica y semántica de las formas constructivas en sus capacidades denotativas” (De la Calle, 2014: 292) por lo tanto utilizará un lenguaje figurativo tanto en la escultura como en el dibujo o la pintura. Observador minucioso y sensible, ajeno a la medida del tiempo, mira y piensa con detenimiento, sin prisa, profundizando en lo que ve, en lo que mira, en la complejidad de un rostro, de una arquitectura o de una roca. Así contempla Gonzalvo su entorno, lo analiza y lo expresa en sus dibujos, con una minuciosidad y exactitud sorprendentes, pero a su vez con una gran capacidad de síntesis.

Utilizó sobre todo el lápiz de grafito en todas sus durezas, la tinta en menor medida, aplicada con plumilla, estilógrafo o bolígrafo. No se conoce ningún grabado ni acuarelas de color.

2. Retratos y caricaturas. La crónica de una época

A raíz de este estudio se constata la facilidad que tuvo Gonzalvo para el retrato, pero sorprende, sobre todo, su destreza y afición por la caricatura (Figura 1). Nos deja todo un catálogo de personajes de su entorno: artistas, escritores, vecinos de su pueblo natal, etc., personas populares, relativamente conocidas, elaborando una auténtica crónica de su tiempo, sin ser esta, *a priori*, la intención del artista, sino dar salida a su irrefrenable necesidad de dibujar constantemente. Los soportes de estas pequeñas caricaturas dan muestra de la inmediatez y espontaneidad de las mismas, resueltas en cualquier tarjeta, documento o fragmento de papel encontrado. Es frecuente ver pequeños retratos y caricaturas de sus colegas académicos, realizados sobre el programa de la sesión académica correspondiente (Figura 2). Pero también retratos de personas anónimas que le llaman la atención en su vida diaria (camareras, transeuntes, etc.)

En cuanto al retrato más formal, cabe destacar su destreza para captar lo esencial en trazos rotundos y sintéticos que marcan planos y volúmenes con un fuerte claroscuro, como si de un modelado se tratara. Es en este tipo de soluciones técnicas donde se puede llegar a apreciar su condición de escultor. Muchos de ellos son retratos de personajes relevantes de la cultura española: Francisco de Goya, Luis Buñuel (Figura 3), Vicente Blasco Ibáñez, etc., de quienes también realizó bustos en hierro, que se encuentran repartidos por ciudades españolas en monumentos públicos.

Por otra parte, los retratos de familiares cercanos, en concreto los de su mujer y su hija, están tratados con la delicadeza que el tema requiere, a base de sutiles gradaciones de claroscuro, sin las aristas características de otros dibujos de rostros duros y masculinos. Este tratamiento más sutil de las formas denota el vínculo afectivo con las retratadas (Figura 4).

3. Paisajes. La conservación del entorno

La inclinación de Gonzalvo por el dibujo de paisajes y arquitecturas rurales coincide con su sensibilidad e interés por la conservación del patrimonio cultural de Rubielos de Mora (Figura 5), labor en la que invirtió gran esfuerzo y dedicación durante toda su vida. Puede decirse que la fisonomía actual de Rubielos se debe a este empeño del artista, que desde los años 60 se preocupó de rescatar el patrimonio arquitectónico y paisajístico de nuestros pueblos, basándose en la historia y en las señas de identidad que los caracterizan. Su intención fue sensibilizar al ciudadano ante el valor de un patrimonio común que se debe mantener entre todos. Así consiguió en Rubielos de Mora un conjunto urbano modélico, fiel a su historia y costumbres.

Los paisajes de Gonzalvo son de una factura minuciosa y limpia, resueltos con barra grasa de grafito o mina dura del mismo material. También hay algunos realizados con tinta y plumilla o estilógrafo. De composición equilibrada y clásica, retratan campos labrados, arquitecturas populares, panorámicas de pueblos y ciudades o elementos de la naturaleza característicos de un lugar, como se observa en el conjunto rocoso del puente de Ronda (Figura 6), magníficamente resuelto a base de un contrastado claroscuro.

4. Bocetos para obra escultórica.

Gonzalvo concibe el boceto dibujado de obra escultórica como algo meramente referencial, útil para sus colaboradores o para él mismo, pero sin el propósito de componer una obra artística en sí misma. Son poco abundantes, quizá porque no necesitaba el apoyo gráfico de algo que tenía muy claro en su mente.

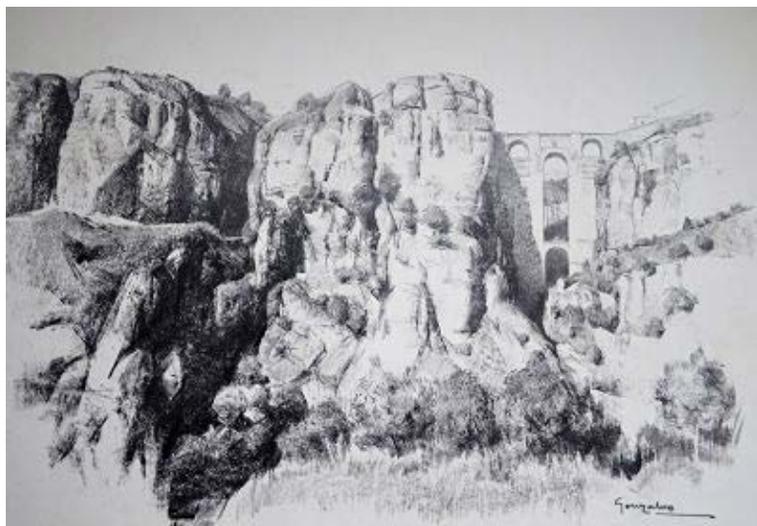


Figura 6 · José Gonzalvo, *Ronda*, 1992. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

Figura 7 · José Gonzalvo, *Boceto para el monumento al río Tajo*, 1971, Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

Gonzalvo aborda la escultura directamente, sin titubeos. Existen dibujos poco elaborados sobre papeles de ínfima calidad, lo cual demuestra la escasa importancia que el artista otorga a estas anotaciones. Solamente algunos diseños de conjuntos monumentales son realizados en formato más grande sobre papel de mayor gramaje, con lápiz de grafito. En estas composiciones juega con la perspectiva teniendo en cuenta la ubicación del conjunto en el entorno, consciente del impacto visual que una obra de estas características puede ocasionar en espacios públicos de grandes dimensiones (Figura 7). Los condicionantes que esto pueda suponer son un reto más que un impedimento para Gonzalvo, que resuelve con audacia los problemas de diseño, dibujando no sólo en el papel, sino en el espacio.

No hemos mencionado, puesto que la extensión del artículo no lo permite, otras aficiones del artista relacionadas con el mundo taurino y el deporte, que también se vieron reflejadas en su obra. Toreros en la plaza, toros y otros animales, así como futbolistas, púgiles, atletas, etc. completan el repertorio del artista.

Conclusión

Tras el estudio de su poco conocida obra gráfica, llegamos a la conclusión de que José Gonzalvo fue un artista completo, dotado para la escultura, el dibujo y la pintura al mismo nivel, utilizando cualquiera de estas disciplinas para llevar a término un ideario concreto y bien definido, fruto de una época y de su temperamento vitalista y afable. Gonzalvo fue fiel a sí mismo aún trabajando por encargo para las instituciones del momento, representando, con un lenguaje narrativo de corte figurativo, todo aquello que formaba parte de su vida cotidiana: individuos, paisajes, tradiciones e historia. Abordó el dibujo con el mismo interés que cualquier otra disciplina, sin ser solo un mero apoyo para el trabajo escultórico, sino concibiendo obras independientes y valiosas en sí mismas.

Referencias

- Berger, John (2011) *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, ISBN: 978-84-252-2465-2
- De la Calle, Román (2014) "Dos aproximaciones a la expresividad del hierro en la escultura de José Gonzalvo (1929-2010)" *Archivo de Arte Valenciano*, ISSN 0211-5808, N.º. 95, 2014, Valencia: Real academia de Bellas Artes de San Carlos. pp. 281-296. Disponible em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4940234>

Identidade e Narrativa na Escultura Urbana de José Aurélio na Cidade de Almada

Identity and Narrative in the Urban Sculpture by José Aurélio in Almada

SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, Escultor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), estudante de doutoramento. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: A partir de 1978, a Escultura Urbana representa na cidade de Almada a afirmação dos valores democráticos emergentes com a estabilização do regime. A obra do escultor José Aurélio é um dos pilares dessa imagem simbólica de “identidade local”. Propomo-nos analisar e sistematizar a encomenda da Escultura a José Aurélio e demonstrar que a análise das condições políticas, sociais e urbanísticas que determinaram a encomenda são fundamentais para ler o conjunto da obra pública na vida deste escultor.

Palavras chave: José Aurélio / Arte Pública / Cidade de Almada.

Abstract: *From 1978 onwards, Urban Sculpture in Almada has embodied the democratic values that strengthened together with the consolidation of the regime. The work by the sculptor José Aurélio is a key element to understand the symbolic image of the ‘local identity’. Our aim is to analyse and systematise José Aurélio’s sculpture commissions. Moreover, it will be crucial to discuss the political, social and urban aspects that played a role in the works commissioned in order to fully understand the public art works carried out by the sculptor.*

Keywords: *José Aurélio / Public Art / City of Almada.*

Introdução

José Aurélio nasceu em Alcobaça, Portugal, em 1938. Autor de um conjunto inigualável de obras escultóricas no espaço público, importa aqui referenciar e analisar aquelas que estão implantadas na cidade de Almada a partir do contexto histórico e político da sua realização. Com esse fim propomos a análise de documentos de arquivos municipais que caracterizam o modelo de encomenda, bem como a pesquisa em fontes jornalísticas locais.

Estas obras marcaram de forma indelével o sentido da escultura em Almada, uma cidade que ao longo de 45 anos de gestão democrática investiu de forma continuada na encomenda de arte pública para a cidade. Refira-se que, no espaço de tempo em que nos propomos enquadrar as obras de José Aurélio, foram encomendadas 36 esculturas entre 1987 e 2013, o que correspondeu à chegada de Maria Emília Sousa à presidência da Câmara e de Rogério Ribeiro a diretor do Centro de Arte Contemporânea (CAC), montando-se um ciclo político de exceção no que à Arte Pública diz respeito.

A última década do milénio em Almada é marcada em termos políticos e numa perspetiva programática, como sendo a década do 'desenvolvimento integrado' (Ribeiro & Geraldès, 2004:16), o que significou, em termos estratégicos de desenvolvimento cultural para a cidade, a colocação de obras artísticas com forte carácter simbólico na cidade já consolidada. Esculturas públicas que difundissem aquilo que Ana Isabel Ribeiro nomeia de valores simbólicos de primeiro nível, ou seja, valores que respondem a uma visão ideológica progressista da qualidade vivencial do espaço público. Valores, como refere Ribeiro, que tornam materializáveis os grandes ideais, as grandes causas universais, valores fundamentais para a representação do poder local no final da última década do século passado. Por outro lado, Ana Isabel Ribeiro defende que num segundo momento, no virar do milénio, são valores secundários que encontram expressão no ideário político municipal: fala de monumentos de causas reais, isto é, a dimensão cívica na escultura urbana. A escultura pública de José Aurélio nestas duas décadas foi um dos protagonistas principais deste discurso sobre a forma de representação da identidade local.

A monumentalização da cidade

No final dos anos 80 do século passado, numa cidade em acelerada reconversão urbana, construiu-se uma habilidosa estrutura operativa municipal — que reuniu o saber técnico e artístico do professor e pintor Rogério Ribeiro, diretor da Galeria Municipal desde 1988, o planeamento da Vereação do Urbanismo e o peso político e estratégico da presidência da edilidade, que lançaram as bases



Figura 1 · 'Rei e Rainha', de José Aurélio, uma escultura implantada em 1992, em frente da Galeria Municipal de Almada, na Avenida Dom Nuno Álvares Pereira. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

Figura 2 · O Monumento ao Trabalho, de José Aurélio, ficou implantada junto à Av. Bento Gonçalves, a principal via de acesso ao centro da cidade, e a inauguração do agora Monumento ao Trabalho, ocorreu no dia 2 de maio de 1993, no âmbito das comemorações do 25 abril, mas aproveitando o simbolismo do 1º de maio, dia do Trabalhador, e enquadrada com a festa dos 20 anos de Almada Cidade. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

de um programa de monumentalização da cidade de Almada. Foi neste contexto político e cultural que se deu a aproximação de José Aurélio às estruturas municipais, possibilitando a aquisição de duas obras de arte colocadas em zonas residenciais da cidade. Estas aquisições foram feitas a partir de exposições realizadas pelo escultor nos núcleos museológicos do concelho. Foi assim implantada na rua Ramiro Ferrão, junto ao Bairro de Nossa Senhora da Piedade, 'Emissor Receptor' e 'Rei e Rainha' (Figura 1) em frente à Galeria Municipal de Almada, entre 1992 e 93.

Em 1989, já tinha sido encomendado ao escultor um Monumento — Alegoria ao Trabalho — para a freguesia do Pragal. Nessa área do concelho viriam a ser também colocadas as duas obras anteriores. Foi uma adjudicação direta por deliberação da Assembleia Municipal, dado que o peso artístico de Aurélio era já reconhecido no meio artístico próximo de Rogério Ribeiro; e justificava-se ainda pela larga experiência do autor na escultura evocativa e comemorativa, pelo que facilmente recolheu o consenso da presidência e da vereação do urbanismo.

O escultor começou por propor que o espaço de confluência entre duas artérias destacadas na paisagem urbana da freguesia, fosse o lugar de uma 'grande alegoria ao trabalho', e que o seu programa respondesse a uma necessidade expressa pelo gabinete de urbanização da área de implantação: neutralizar visualmente uma paisagem urbana indiscriminadamente urbanizada. José Aurélio escreveu então,

(...) com vista a criar um espaço lúdico de grande significado simbólico, propõe-se a construção de uma plataforma ao nível mais elevado, no eixo da qual se desenvolve uma linha de água, que 'nascendo' nessa plataforma, vem caindo em cascatas até ao plano inferior, acionando uma escultura em aço inox alegórica à génese do trabalho. Os muros de suporte da plataforma, serão tratados com um mosaico cerâmico, onde as atividades humanas relacionadas com o trabalho estarão representadas. Esta solução resolve também, o 2º aspecto, uma vez que o volume criado pela plataforma e definido pelo painel cerâmico, funcionará como elemento neutralizador da importância das construções envolventes (Almada, 1989).

A "alegoria" de José Aurélio (Figura 2) acabou por ser feita em aço corten, como duas mãos que se cruzam ao nível dos dedos, e poderá ser lida como uma síntese formal da complexa transformação e aniquilação do passado da indústria naval de Almada, que foi o grande empregador e impulsor de desenvolvimento concelhio, e que, inversamente, corresponde à afirmação da autarquia, que se tornara no início dos anos 90 o motor da empregabilidade no concelho.

Em 1995 foi entregue ao CAC a responsabilidade de acompanhar o projeto de um monumento à Paz (Almada, 1994a). Este projeto tinha a particularidade

de ter a sua dotação orçamental adstrita à rubrica ‘urbanizador’. Este monumento foi de facto financiado através de contrapartidas financeiras com o grupo comercial Pão de Açúcar, que propusera a instalação de uma área comercial na zona, o que obrigou a uma complexa negociação de contrapartidas (Almada, 1995:708-31). Neste contexto foi assinado um protocolo no dia 13 de julho de 1994 (*Jornal de Almada*, 1995) entre a Câmara Municipal e o Grupo Pão de Açúcar para o financiamento de duas esculturas a serem colocadas, uma, em terrenos municipais — o Parque da Paz, e a outra em desdobramento, no Parque Municipal da Criança na zona do empreendimento comercial (Câmara Municipal de Almada, 1994b). A imagem da maquete já se vislumbrava em anexo nas folhas de protocolo, mas o monumento à Paz seria somente adjudicado a José Aurélio em 1997, por ajuste direto e já com o financiamento garantido.

O projeto de monumento enquadrou-se numa sequência temporal que começara com a conceção do Monumento ao Trabalho em 89 e a sua finalização em 1993, pois em 1994, já apresentara uma versão da maquete para o monumento a ser implementando no Parque da Paz. Esta continuidade não estará desligada da forma como a gestão urbana se foi consolidando no território. De facto, o parque urbano nasceu da extensão do planeamento pensado para a freguesia do Pragal. Quando José Aurélio executava o monumento ao Trabalho no Pragal foi impelido a envolver-se na proposta de monumento que seria construído num plano próximo menos elevado, à entrada da cidade, sobre o qual seria possível vislumbrava o local de implantação do monumento ao Trabalho. Em 1994, a maquete do monumento à Paz mostrava uma obra mais contida e em diálogo mais intimista com a obra que se construía logo acima.

Entre 94 e 97, acompanhando o processo de construção do parque, Aurélio acabou por desenvolver diferentes propostas para intervir na zona nobre do recinto verde. Esta obra acabaria por só estar concluída no final de 1999 (Figura 3) e acrescente-se: devido aos sucessivos adiamentos da construção do Parque Municipal da Criança, José Aurélio nunca viria a fazer a peça para esse hipotético local.

A dimensão cívica, mas monumentalizada por José Aurélio em Almada

O início dos anos dois mil seria o momento charneira da afirmação do processo político de monumentalização do Município. E foi também o momento da afirmação definitiva de José Aurélio como o Escultor do concelho: ser-lhe-ia encomendado um número assinalável de monumentos e outras obras na primeira década do século XXI.

Consecutivamente, a autarquia, por intermédio da presidência da Câmara promoveu um conjunto de encomendas que, considerando a opção pelas



Figura 3 - Monumento à Paz, José Aurélio, inaugurado de 31 de dezembro de 1999 para 1 de janeiro de 2000, nas celebrações do Dia Mundial da Paz. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

Figura 4 - O monumento 'Emissor Recetor de Ondas Poéticas,' de Jose Aurélio, foi inaugurado pelo embaixador do Chile em Portugal e pela Presidente do Município em Janeiro de 2005, acto que coincidiu com a alteração do nome da antiga Via Panorâmica para Via Panorâmica Pablo Neruda, nos Capuchos. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

temáticas cívicas, as obras acabaram por ser de uma natureza formal muito heterogénea, confundindo-se entre a vinculação da obra politizada ao espaço público com uma nova versão da dimensão humanizada da homenagem cívica que já tinha marcado as primeiras obras encomendadas a Vasco da Conceição ou Anjos Teixeira para a cidade de Almada depois de 1974.

Nesta década são encomendadas as duas maiores obras monumentais realizadas na cidade, ambas a José Aurélio: a Espiral do Tempo e a Homenagem aos Trabalhadores da Indústria Naval. A cumplicidade entre José Aurélio e a presidente da Câmara, Maria Emília Sousa, animou o dinamismo concretizador do escultor, que materializaria um conjunto de homenagens que deixariam a sua marca no concelho antes de chegados ao fim da década de 2010. Este empreendedorismo simbólico já tinha deixado ‘mil olhos’ (*Boletim Municipal*, 2005a) virados para o oceano, assentes entre muros no Convento dos Capuchos aquando das comemorações do centenário do nascimento de Pablo Neruda em 2004. Um ano depois, realizou outra obra que homenageia Pablo Neruda por altura do centenário do seu nascimento, o monumento ‘Emissor Recetor de Ondas Poéticas’ (Figura 4) que o autor identifica como ‘poesia em aço’ (*Boletim Municipal*, 2005b) no centro de uma nova rotunda.

A presidência da Câmara marcou a passagem dos 35 anos do 25 de Abril de 1974 com o monumento Espiral do Tempo (Figura 5) instalado numa das principais entradas da cidade, visualmente entre o monumento à Paz e o Monumento ao Trabalho. A este propósito, José Aurélio afirmou acreditar, apesar da distância temporal que os separam, que este novo monumento, pelas suas características formais, materiais e de significado “estabelece uma ligação entre [as] duas outras peças suas” (*Boletim Municipal*, 2009a). Os trinta e cinco cubos em aço corten que em rotação se projetam no ar, passaram a assumir a carga simbólica da temática de Abril, a partir do momento em que não se concretizou a alegoria do monumento ‘As Portas que abril Abriu’, uma proposta de José Aurélio a localizar junto de um futuro edifício da Câmara Municipal que acabaria por não ser construído.

Na outra grande obra monumental de José Aurélio desta época, sobressai a memória histórica da indústria naval, que até às últimas décadas do século XX povoou dolorosamente o imaginário dos almadenses (*Boletim Municipal*, 2009b). A evocação presente no monumento aos Trabalhadores da Indústria Naval (Figura 6) nasceu da apropriação e patrimonialização de equipamento de arqueologia naval desativado no Arsenal do Alfeite (*Boletim Municipal*, 2009c). Em complemento, a autarquia assegurou os encargos financeiros com a conceção, a aquisição dos materiais, execução e montagem da obra na grande rotunda junto ao bairro Filipa d’Água, no Monte de Caparica.



Figura 5 · A inauguração da 'Espiral do Tempo', de José Aurélio, foi no dia 9 de maio de 2009, entre escultura no Parque da Paz e a 'alegoria' ao Trabalho. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

Figura 6 · Foi no dia 19 de setembro de 2009, que se deu a inauguração do monumento aos Trabalhadores da Indústria Naval, de José Aurélio, com a destacada presença dos trabalhadores do Alfeite. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

Conclusão

O escultor José Aurélio é uma figura incontornável no modelo de arte pública na cidade de Almada e assumem-se as suas realizações como um património que já tem uma importância e relevo incontornáveis no seu percurso como escultor. Se em Almada o poder local é indissociável da existência da arte pública, a Arte Pública é indissociável da presença das obras de José Aurélio na cidade.

A obra pública de José Aurélio é lida fundamentalmente a partir de estruturas simples que expõem nas suas formas a essência poética e literária que as origina, onde a regra e os conceitos estão presos a um rigor construtivo que se impõe na relação da obra com o espaço de inserção. O processo político da encomenda e a estrutura ideológica que sustenta a necessidade de existência da obra, são — além das características ambientais do lugar de implantação que introduzem na semântica da forma escultórica e na sua dimensão significativa e comunicativa, a contextualização social e histórica (Brea, 1996) — orientadores de um discurso do artista sobre a forma cultural da cidade, que cruza os princípios de uma cidade pensada e projetada com a cidade experienciada, onde o projeto de escultura tem que estar próximo de um ato de cidadania. O que implica ao nível do projeto, um descentramento crítico em relação às qualidades próprias da obra, apontando relações específicas entre projeto e as diferentes dimensões do lugar de atuação. Implica trabalhar horizontalmente, num movimento sincrónico com a realidade urbana, mais do que verticalmente, num compromisso diacrónico com as formas disciplinares de um dado género ou médium escultórico.

Referências

- Brea, J. L. (1996). "Ornamento y Utopia: La Evolución de la Escultura en los años 80-90". *Arte*. Vol. I (4).
- Câmara Municipal de Almada. (1994b). Protocolo celebrado com Grupo Pão de Açúcar. Almada. (Jul. 13).
- Boletim Municipal*. (2005a). "Frente ao Oceano Atlântico. Novo monumento lembra Pablo Neruda". (101), 5, (Fev.)
- Boletim Municipal*. (2005b). "Obras Municipais. Inauguração da Alameda Pablo Neruda". (100), 11, 25, (Jan.)
- Boletim Municipal*. (2009a). "Comemorações dos 25 anos da Revolução dos Cravos. Município de Almada inaugura em Maio o Monumento Espiral do Tempo". (149), 22, (Mai.)
- Boletim Municipal*. (2009b). "Monumento a ser localizado no Monte de Caparica. Trabalhadores da indústria naval homenageados". (138), 28, (Jun.)
- Boletim Municipal*. (2009c). "Inaugurado Monumento aos Trabalhadores da Indústria Naval. Homenagem de todo um concelho". (153), 30, (Out.)
- Câmara Municipal de Almada (1989) "Trabalho — Poder Local / Populações". *Proposta de deliberação reunião de órgãos autárquicos*. Almada (Dez. 21).
- Câmara Municipal de Almada. (1994a). *Plano de Atividades e Orçamento, 1995*. Almada.
- Câmara Municipal de Almada. (1995). *Reunião de Órgãos Autárquicos*. (Atas. (Livro 202, Ata 06, fl. 708-731)(Mar. 15).
- Jornal de Almada* (1995). "Os cem milhões do Monumento da Paz... maioritária". Almada. (Jul. 29).
- Ribeiro, A. I., & Geraldês, J. (Eds.). (2004). "Almada de Abril, Terra de Esperança, Espaço de Confiança". *Dar Asas ao Sonho do 25 de Abril*. (pp. 11–21). Almada: Câmara Municipal de Almada.

“O encanto secreto das coisas e dos seres” na coleção artística de João da Silva

“The secret charm of things and beings” in the artistic collection of João da Silva

ARLINDA MARIA EUGÉNIO FORTES*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, Museóloga, Artista plástica.

AFILIAÇÃO: Sociedade Nacional de Belas Artes, Bolseira de Doutoramento em Empresa (BDE); Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: arlindafortes@campus.ul.pt

Resumo: João da Silva (1880-1960) foi um artista plástico de relevo nacional da primeira metade do século XX, com distinção na escultura, medalhística, numismática e ourivesaria, em contexto nacional e internacional. No decorrer do estudo e inventário museológico da sua coleção artística, doada pelo próprio à Sociedade Nacional de Belas Artes, redescobriram-se obras icónicas do artista plástico. As obras que ilustram este artigo, apresentam-se de um realismo e naturalismo singular, próprio do escultor.

Palavras chave: João da Silva / inventário / coleção artística / escultura.

Abstract: *João da Silva (1880-1960) was a renowned plastic artist of the first half of twentieth century, with distinction in sculpture, medals, numismatics and goldsmithing, in national and international context. In the course of the study and museological inventory of his artistic collection, donated by himself to the Sociedade Nacional de Belas Artes, we rediscovered the artist's iconic works. The works that illustrate this article, presents a unique realism and naturalism, own of the sculptor.*

Keywords: *João da Silva / inventory / artistic collection / sculpture.*

Introdução

O artista plástico João da Silva diferenciou-se com particular reconhecimento, na medalhística, apesar de ter sido igualmente bem-sucedido na numismática, ourivesaria e escultura, sendo esta última técnica artística que abordaremos neste artigo, através da exposição de três peças de grande singularidade naturalista na sua composição.

A sua vasta e desconhecida coleção artística, está a ser alvo de estudo e inventário museológico, no âmbito do programa de doutoramento em Belas-Artes, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, financiado por uma bolsa de investigação pela Sociedade Nacional de Belas Artes, que é a legal consignatária da Casa-Museu João da Silva e respetiva coleção artística.

O objetivo da investigação resultará numa tese de doutoramento, que auxiliará e lançará as bases museológicas da Casa-Museu João da Silva, dando cumprimento à vontade testamentária do artista plástico, onde devidamente contextualizado e interpretado, será reunido um acervo de grande qualidade artística e relevância histórica, a ser dado a conhecer ao público num futuro que se deseja próximo.

1. Breve apontamento sobre João da Silva

Desde tenra idade João da Silva (Lisboa, 1 de dezembro de 1880 — 6 de março de 1960) demonstrou interesse pelas Artes, mesmo pertencendo a uma família simples de agricultores. Com apenas 13 anos, nas oficinas da Casa Leitão & Irmão, iniciou-se como aprendiz de cinzelador e joalheiro, local onde se manteve durante 7 anos enquanto frequentava o curso de cinzelador na Escola Afonso Domingos. As peças e os modelos vindos de Paris fascinavam-no, fazendo com que viajasse para a capital francesa (1900), trabalhando na primeira oficina de cinzelagem de Paris, dirigida pelo escultor Eugène Doumenc. Ambicionando estudar em Genebra, na École des Arts Décoratifs, e não beneficiando de recursos financeiros, é-lhe atribuída por António Arroyo — que conhece por intermédio de Amorim Pessoa —, uma bolsa de estudo por três anos, que lhe permite frequentar o curso de Ourives-Gravador, onde se sobressai, alcançado os primeiros prémios nas disciplinas de Medalhística, Escultura, Arte Aplicada e Desenho, e terminando o curso de cinco anos em apenas dois anos (Gama, 1980:116). Pelo seu sucesso académico e artístico, vê a sua bolsa de estudo a ser expandida, permitindo-lhe frequentar a Escola de Belas-Artes de Paris, o curso de Medalhística, sob orientação do mestre Chaplain, onde novamente se destaca com classificações altas, conquistando vários prémios, com exceção do *Prix de Rome*, por não poder concorrer visto ser cidadão português, para tal teria de se naturalizar como cidadão francês, o que nunca aceitou por ter orgulho na sua nacionalidade (Silva, 1992:18).

Por volta de 1906 regressa a Portugal, contudo sem deixar o seu atelier de Paris, e em Lisboa labora como escultor, medalhista e ourives, ao mesmo tempo que leciona na Escola Marquês de Pombal, o curso de Desenho e Modelagem. Após ver rejeitada uma proposta sua de renovação do ensino artístico em Portugal (1914), retorna a Paris onde permanece até 1932, altura em que decide fixar-se definitivamente em Portugal.

É na Rua Tenente Raul Cascais, próxima do Largo do Rato, numa vivenda familiar projetada em meados de 1930, mediante instruções do próprio João da Silva, em coautoria com a dupla de arquitetos franceses R. Fildier e P. Meige, que passa a residir e a trabalhar no atelier instalado no rés-chão da casa, contíguo a uma galeria de exposições temporárias, onde expunha parte dos seus trabalhos.

Nesta casa viveu até à sua morte (1960), e seria esta *Casa* e a sua coleção artística, que conjuntamente com a sua esposa, legariam em testamento (1952) à Sociedade Nacional de Belas Artes. Expresso no seu testamento, define-se o objetivo desta doação, o de manter a *Casa* como *Museu*, com o recheio onde figuram esculturas de bronze, modelos de gesso, medalhas, e outros objetos da sua autoria. Presentemente, é ainda na *Casa* que se encontra guardada a quase totalidade da sua produção artística, juntamente com todo o património artístico de outros artistas e autores, outra parte já se encontra inventariada e em depósito na Sociedade Nacional de Belas Artes, para salvaguarda dos bens artísticos, até ser definido o futuro da Casa-Museu.

2. Fragmentos na construção de um inventário científico

Apresentamo-nos perante uma figura da qual só conhecíamos uma ínfima parte da produção artística, de uma coleção da qual não existia um inventário científico coeso e atualizado, abrangente de todo o espólio mantido na casa do escultor. Contudo, sendo o estudo e inventariação recentes e em evolução, na amostra de obras inventariadas observámos grande diversidade de tipologias, materiais e técnicas de produção aplicadas, alguns à época considerados como de grande avanço científico e tecnológico, dando o exemplo da técnica da gravação de cunhos por meio de um torno ou pantógrafo, da qual João da Silva foi um dos seus principais introdutores em Portugal (Trigueiros, 2010:24).

O projeto de investigação decorrerá de forma genérica em dois períodos: o primeiro, de análise e levantamento exaustivo de fontes bibliográficas e documentais, com início da primeira fase de inventário museológico; o segundo período, é reservado à segunda fase e conclusão da inventariação, bem como o desenvolvimento do projeto museológico da Casa-Museu João da Silva.

Presentemente, o levantamento de fontes tem sido construído mediante o



Figura 1 · João da Silva,, 1929 (ass. e dat.), *Burro puxado por menino*, Bronze, 19,5 x 14,5 x 52,5 cm, CMJS 105. Fonte: própria.

Figura 2 · João da Silva, 1921 (ass. e dat.), *Estudo de Alentejano*, Bronze, 15,4 x 12,4 x 16,4 cm, CMJS 100. Fonte: própria.

Figura 3 · João da Silva,, 1921 (ass. e dat.), *Anão da Casa Palha Blanco*, Bronze, 36,2 x 15,1 x 17,7 cm, CMJS 92. Fonte: própria.

progresso do inventário, ao qual foi dado prioridade máxima, por ser um fator fundamental na produção de conhecimento, garantindo a salvaguarda, conservação, e posterior divulgação na comunidade, de uma coleção tão notável e que permanece desconhecida.

De forma a estruturarmos um inventário museológico coerente, recolhemos dados de todas as relações existentes mais atuais, para apoio e identificação das obras, cruzando posteriormente todos os dados, como pesquisamos o que poderia existir precedente à nossa investigação, uma vez que após a morte do escultor, ter sido a sua filha, Gabriela da Silva, a conservadora da coleção, chegando a abrir as portas da Casa-Museu ao público, ainda que num curto período de tempo.

Na primeira fase de inventariação, há uma presença notável de galvanos de várias dimensões, redondos e retangulares; gessos modelos de medalhas e esculturas; medalhas, bustos e esculturas em bronze; porcelanas da Casa Rosenthal (Alemanha) e da Vista Alegre; ferramentas, matrizes, cunhos e punções, que confirmam a arte de saber fazer manual e mecânico do escultor. Numa avaliação preliminar para reconhecimento dos diferentes núcleos alvo da segunda fase de inventariação, deparamo-nos com modelos em gesso, alguns de grandes dimensões relacionados à escultura tumular, máscaras *pos-mortem*, diversos bronzes, cerâmicas, bem como um vasto e riquíssimo acervo documental pessoal e histórico.

3. O encanto secreto das coisas e dos seres

O título deste ponto, foi apropriado por nós, a partir de um texto do autor Fernando Pamplona, no “Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal” (1987), e a qual passamos a enquadrar e citamos “De técnica poderosa ele sabe descobrir o encanto secreto das coisas e dos seres”.

Ao longo da nossa investigação não descobrimos, mas redescobrimos o encanto “secreto das coisas e dos seres”, presente em obras de grande interesse iconográfico característica de um quotidiano rural, exibindo um conjunto de valores artísticos e técnicos.

Em todas as técnicas artísticas que laborou, João da Silva, procurou sempre seguir a estética das escolas francesas marcada na fluidez das suas peças, onde na construção das figuras é alcançado uma naturalidade expressiva, de harmonia e graciosidade. Nessa capacidade estava o poder de observação do escultor sobre a realidade que o rodeava, passando horas atento aos objetos, às pessoas, aos animais, que depois dava vida no seu atelier, depositando nas peças horas

de dedicação e trabalho nas suas obras, sem nunca falsear ou desvirtuar a composição (Gama, 1979:119).

Não era o escultor que dava o nome às suas obras, mas sim o público que, perante as peças, definia o título pelas quais aquelas ficariam conhecidas como “O Galo”, “O Burrinho”, “O Alentejano”, “O Campino”, entre outros (Silva, 1992:18).

Aqui destacamos figuras como o “Burro puxado por menino” (Figura 1), “Estudo de Alentejano” (Figura 2), e o “Anão da Casa Palha Blanco” (Figura 3), para as quais o escultor escolheu modelos reais de um Portugal rural, realçando toda a autenticidade das personagens, através dos pormenores das vestes, dos acessórios de trabalho, dos rostos. O equilíbrio de cada obra observado de todos os ângulos é admirável, demonstrando o cuidado e harmonia do escultor no estudo e estética do conjunto, alcançando o rigor dos elementos, das formas e leveza dos movimentos.

As três peças foram traduzidas em bronze, pelo fundidor parisiense Claude Valsuani, da Fundação Valsuani, onde João da Silva funde grande parte das suas esculturas.

Na peça da Figura 1, o escultor representa uma cena de trabalho no campo, onde uma criança enverga uma camisa, calças e colete, de carapuça na cabeça, saco ao ombro e descalça, a puxar por uma corda um burro carregado de mercadorias. Ao perpetuar esta cena no tempo, João da Silva, deixa-nos também um retrato fiel de um Portugal à época (1929) na sua grande maioria iletrado, vivendo em grande pobreza, em que velhos e novos tinham de trabalhar. No campo, era habitual as crianças iniciarem-se bem cedo nas lidas agrícolas para ajudar a família.

A escultura da Figura 2, datada de 1921, trata-se de um estudo, onde o escultor, onde representa um alentejano a descansar, em que a figura masculina está sentada no chão, com a perna direita esticada, e a esquerda fletida, agarrada pelas duas mãos ao nível do joelho; na cabeça tem um chapéu que cobre ligeiramente o rosto, que está baixo, e enverga roupas de trabalho. No rosto da figura, ainda que esteja simplesmente esquiçado, a asperezas dos seus traços acrescentam um valor realista à peça.

A peça intitulada “Anão da Casa Palha Blanco” (Figura.3), retrata uma figura masculina, em pé, com as mãos nas ancas, em vestes de trabalho, e onde o escultor não esconde nos traços a condição genética de nanismo. A peça faz parte das experiências do escultor, como inscrito na sua base em francês “Épreuve n.º 1”. Inscrita também na peça, sob a assinatura do autor, temos a indicação “Quinta das Areias”, que sabemos ficar localizada perto de Vila Franca de Xira.

Já o título da peça, remete-nos para a Ganadaria Palha Branco, pertencente a José Pereira Palha Branco, que se fixou na Quinta das Areias no início do século XX. João da Silva representou, muito provavelmente, um dos trabalhadores da ganadaria, que também por deter uma condição genética distinta, intensificou o naturalismo dado à peça.

Conclusão

João da Silva deixou-nos obras de grande valor artístico, representadas em espaços públicos e em instituições museológicas públicas e privadas, elevou o seu talento como artista plástico no panorama nacional e internacional, contribuiu para a sociedade como educador, teórico e militante do partido republicano, mas não teve, ainda, o reconhecimento devido, com toda uma geração de artistas plásticos e de público nacional a desconhecerem o seu legado.

Apesar de a nossa investigação em torno da figura de João da Silva e da sua coleção artística ser ainda prematura, por estar em permanente construção, partilhar o conhecimento que foi sendo produzido em torno das suas obras com toda a comunidade artística e académica, permitirá difundir a marca que o esculptor deixou na arte nacional.

Referências

- Figueiredo, Leonor (1987, 11 de abril). "Casa do Mestre João da Silva tem um tesouro escondido e quer ser Museu particular", *Correio da Manhã*, pp. 32-3.
- Gama, Ana Maria Pereira da (1980). "Recordando João da Silva, o inesquecível medalhista. No centenário do seu nascimento". *Olisipo*, [Separata] Lisboa, s.n. pp. 142-3. [Consult. 2018-11-26] Disponível em URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1979-1980/N142-143/N142-143_item1/P5.html
- Pamplona, Fernando (1987). *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Vol. 5 (5), 2.ª edição (atual.). Porto: Livraria Civilização
- Silva, Maria Augusta (1992, 3 de outubro). "Museu João da Silva à espera de mecenas", *Diário de Notícias*, p. 18
- Trigueiros, António Miguel (2010). "Nobre Arte da Escultura", *Revista Portuguesa de Numismática, Medalhística e Notafilia*, Vol. XXXV, pp. 11-26. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: https://www.academia.edu/32009168/TRIGUEIROS_Antonio_Miguel_A_Medalha_Nobre_Arte_da_Escultura_The_Medal_Noble_Art_of_Sculpture_La_M%C3%A9daille_Noble_Art_de_la_Sculpture
- Xavier, Alberto (1967, 23 de março). "O Testamento de João da Silva", *Diário Popular*, p. 2.

Um expressionista holandês no Brasil: adaptação de temas na obra de Johann Gutlich

A Dutch expressionist in Brazil: adjustment of subjects in Johann Gutlich paintings

GEORGE REMBRANDT GUTLICH*

Artigo completo submetido a 03 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista gravador e professor.

AFILIÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, MG, Brasil. Avenida Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, CEP31270-901, Brasil. E-mail: dapl@eba.ufmg.br

Resumo: Johann Gutlich (Roterdão, 1920- São Paulo, 2000) transitou entre culturas distintas e construiu um olhar muito peculiar sobre a paisagem e o homem brasileiro. Gutlich chegou ao Brasil em 1952 e como permaneceu neste país até o fim de sua vida, os modelos foram substituídos por assuntos e paleta dos trópicos. Este estudo se iniciou no ano de 1997 como inventário, com intuito de constituir um catálogo geral de obras. Em segunda instância iniciou-se o processo de análise desta produção por tópicos isolados, à exemplo deste estudo apresentado.

Palavras chave: expressionismo flamengo-holandês / retrato / paisagem / Brasil / Holanda.

Abstract: *Johann Gutlich (Rotterdam, 1920 — São Paulo, 2000) was an artist who transited between many cultures with very distinct characteristics and constructed in his workmanship a very singular look on the landscape and the man. Gutlich arrived at Brazil in 1952 and as he remained in this country until the end of his life, the models was gradually substituted by subjects and colors of the tropics. This study was started in 1997 as inventory form, with intention to constitute a general catalogue of his workmanships. This article results from the analysis of isolated topics.*

Keywords: *Flemish-dutch expressionism / portrait / landscape / Brazil / Netherlands.*

Introdução

Johann Margaretha Gutlich (Roterdão, 1920- São Paulo, 2000) foi um pintor que transitou entre culturas distintas. Pela contraposição de lugares, costumes e tipos humanos, construiu uma obra singular, guiada por um olhar investigativo sobre a paisagem e o homem; temas que o acompanharam por toda carreira (Figura 1).

Este artigo é resultado de um processo de análise a partir de um inventário da obra deste artista. O inventário se iniciou em 1997, por onde se procedeu a localização e registro da produção, bem como a recolha da fortuna crítica e de entrevistas.

A análise proposta neste texto foca a associação entre dois temas, a figura humana e a paisagem. Esta aproximação temática justificou-se a partir dos depoimentos em fonte primária, mas sobretudo pela clareza como esta fusão se dá nos textemunhos pictóricos.

1. Formação e gênese de uma poética

Formado pela Academia de Artes e Ciências Técnicas de Roterdão Gutlich esteve associado, desde cedo, ao grupo de expressionistas holandeses e belgas. Fato este que o conduziu diretamente à temática do homem do campo em seu cenário. Sob esta influência, construiu o conjunto mais relevante de sua primeira fase apresentada em exposições no Museu Boymans van Beuningen e na mítica Galeira Van Lier, e admirado por críticos, tais como Charles Wenting e Pieter Scheen.

O *Corpus* da obra holandêsa de Gutlich se desenvolveu partindo de uma afinidade com o primeiro expressionismo nórdico, onde o tema da paisagem era predominante (Figura 2), delineada por formas fluidas, matéria com poucos impastos e uma atmosfera regida por ambiências soturnas. De Henk Chabot recebeu aulas informais e o conselho de migrar à América do Sul para encontrar nova luz e cores. Sua estrutura pictórica sedimenta-se sobretudo na figuração humana, que representa em formas angulosas, com aplicação de tinta por fortes impastos, observando o contraste tonal (Figura 3).

Logo após concluir os estudos na Academia, ocorreu o bombardeio da cidade de Roterdão. A cidade, então em chamas, obrigou o artista e sua família a se transferirem para Haia. Fugindo da perseguição nazista, rumou com documentos falsos à província da Frísia, na pequena Appelscha. Neste local, permaneceu sob proteção do pintor Sierd Heertsma, a partir daí acompanhou o exército canadense na condição de interprete nas ações de libertação de seu país.

Ao findar a guerra fixa-se brevemente em Groninga, então cidade efervecente de cultura, onde participa do grupo "A casa do Urso" (De Beerenhuys), junto a Siep Van den Bergh e Ruurd Elzer, e promovem lá diversas exposições e ações de arte moderna, como a Gerrit Benner, um Naive que se revelou um grande expressionista e, do iniciante Karel Appel.

De Groninga, abandona tudo e parte como andarilho até o Marrocos. Após uma ausência de um ano e meio, retornou à Holanda junto à uma caravana de ciganos. A peregrinação pelo sul da Europa e norte da África expôs o pintor à uma multiplicidade de aspectos da paisagem, de tipos e costumes. Mas foi, sobretudo, o contato com a cultura cigana que moldou um novo olhar, o olhar viajante.

Após estas experiências de deslocamentos, seu projeto poético já estava forjado numa afirmação categórica: o homem é a paisagem. Estável e com atelier na cidade de Amersforte, o artista se empenha, de 1947 à 1952, em intensa produção. Tal esforço que resultou em exposições de grande repercussão. Num desses certames, na galeria Van Lier, de Amterdão, foi descoberto pela comitiva brasileira que participava de um congresso de história da arte na capital holandêsa, em 1951. Este grupo resolveu convidar o jovem artista para vir ao Brasil e apresentar seus trabalhos nos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo.

2. O contexto brasileiro e a construção de um novo olhar

A chegada de Gutlich ao Brasil se deu no fim de 1952. Neste novo cenário participou dos relevantes círculos de produção de arte. A novidade de sua poética era algo inusitado ao público paulistano. Não se podia associar sua obra à de outros expressionistas, como Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho ou Lasar Segall. Gutlich trazia algo ainda não conhecido ao Brasil. Lina Bo Bardi escreveu: "Não pretendemos encontrar nele as influências de outros pintores: não saberíamos a quem referir-nos com exatidão.(...)" (Bardi, 1957, 207). Com este depoimento de 1957, pode-se ilustrar o estranhamento desta linguagem aos olhos locais e o total desconhecimento das matrizes do expressionismo holandês.

Nesta cidade, Gutlich esteve ligado comercialmente a um público Norte e Leste europeu, pois a então recém engendrada elite cultural paulistana que consumia arte moderna, após a 2ª Bienal Internacional de arte de São Paulo teve seu gosto reorientado para a corrente da abstração. Esta situação havia sido criticada por Vilanova Artigas, num artigo intitulado: "A Bienal é contra os brasileiros" (Artigas, 2004, 32-33) e, por onde, adverte sobre os desjuízos de valor sobre a arte e a subserviência ao gosto mandado. Assim, Gutlich mantém-se associado à culturas que não se relacionavam à esta situação.



Figura 1 · Fotógrafo desconhecido: Johann Gutlich pintando paisagem nos arredores de Roterdão, 1939.
Fonte: própria.

Figura 2 · Johann Gutlich: Paisagem da aldeia de Joure, Frísia. Desenho à carvão sobre papel, 23x43cm.
Coleção particular. Fonte: própria.

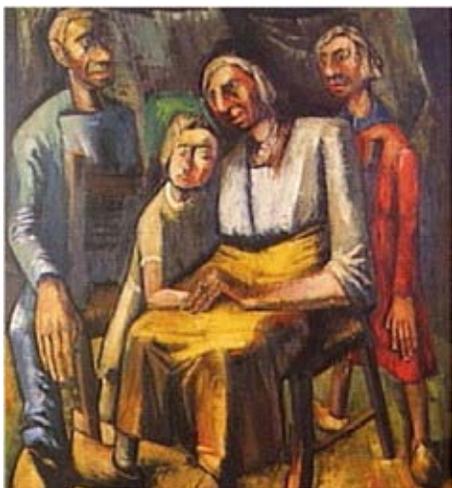


Figura 3 - Johann Gutlich: Família, Óleo sobre tela, 150.70 x 145.30 cm.. Coleção: Museu de Arte Moderna de São Paulo .Fonte: própria.

Figura 4 - Johann Gutlich: Cena de inverno, Guache sobre papel, 50x70cm. Coleção particular, São José dos Campos .Fonte: própria.

O contato com o teatro e o cinema revelaram aspectos da cultura brasileira que o iriam impressionar. Sérgio Cardoso, Maria della Costa e, sobretudo, Milton Ribeiro estavam entre os retratados em seus papéis de Esopo, Joana Darc e Lampião. Este último marcou profundamente o imaginário do artista.

Em 1962 se fixa na cidade de São José dos Campos, à convite da prefeitura municipal para a formação de uma escola de Belas Artes a ser atrelada a uma futura universidade.

A escola foi estruturada aos moldes do ensino tradicional europeu, por onde se observavam as disciplinas de um curso de Belas Artes. Durante o período em que a escola esteve em atividades, de 1962 a 1970.

Frente à situação de habitar um país de cultura diametralmente oposta à sua, o pintor se viu desafiado pela paisagem e pelo homem diferentes aos de sua terra natal. Foi por este meio que inicia, a partir da chegada, uma série de buscas que principiam na substituição dos temas, até em 1969, quando envereda pelo caminho do expressionismo abstrato.

Como Gutlich permaneceu no Brasil de 1952 até o fim de sua vida, em 2000, com poucos retornos à sua terra natal, os modelos do expressionismo flamengo/holandês foram paulatinamente substituídos por assuntos e paleta dos trópicos (Figura 5 e Figura 6).

3. Retratos/paisagem. Encontro de dois gêneros

Pela constância de deslocamentos, o pintor se liga simultaneamente aos temas do retrato e da paisagem. Numa simultaneidade de sua própria imagem, sem nada como posse e rumo à lugares sempre diferentes. Há uma condição de autorretrato na aproximação dos temas, além da fusão dos gêneros. As dinâmicas do observador e do campo à sua volta se resumem na pele campo do retratado. Nesta dinâmica acabou por produzir figuras que são as próprias paisagens.

O expressionismo foi uma manifestação que na Holanda teve permanência distinta que na Bélgica. Segundo Willet “Na Holanda (...) a tendência expressionista durou pouco mais que a guerra. Na Bélgica, por outro lado, se converteu em um movimento (...)” (Willet, 1970, 165). Por esta razão, o ambiente artístico de Flandres, apresentou-se aqui como um suporte à obra de Gutlich. Em depoimentos o artista afirma que estabeleceu mais vínculos com as premissas estéticas da corrente belga que com a holandesa.

O pintor desenvolveu uma dinâmica para a construção das imagens que derivava de fontes que, segundo o próprio, eram de matrizes flamengas. Gutlich afirmava que o próprio flamengo era uma a remanescente do que teria sido

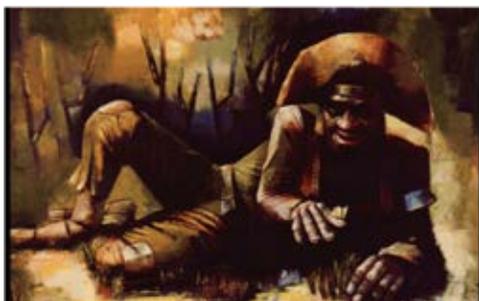


Figura 5 - Johann Gutlich: Camponês com foice, 1952, óleo sobre tela, 105x90cm. Coleção particular- Groninga, Holanda. Fonte: própria.

Figura 6 - Johann Gutlich: Cangaceiro com Borboleta- sem data- óleo sobre tela- 79x113cm. Coleção particular- São José dos Campos, SP- Brasil. Fonte: própria.

Figura 7 - Camponês com cavalo, Desenho a carvão sobre papel, 66x50cm, 1952. Coleção particular. São José dos Campos, SP- Brasil. Fonte: própria.

um autêntico holandês. Algo próximo das buscas pela pureza de uma cultura, empreendidas por Paul Gauguin na Bretanha.

Na fase inicial do artista, a figura humana desponta em seu repertório está associada à do camponês. Buscava celebrar neste a pureza de sentimentos e uma inocência adâmica, numa ética muito distinta do enfoque crítico presente nos movimentos congêneres, que enfocavam mazelas sociais ou um misticismo derivado ainda do Simbolismo.

A imagem do homem do campo como detentora de uma sabedoria pré-socrática torna-se um figura *princeps* deste artista. Na elaboração deste imaginário é importante considerar como fortes referências as imagens de seu professor, Chabot e dois livros de Felix Timmermans, o mentor intelectual de Gutlich. São estes: “O Salmo do Camponês”, de 1935 e “Pieter Bruegel, como te farejei em tuas obras”, de 1928..

Em Chabot encontra um pintor a imagem do próprio homem do campo que pintava seu mundo como um microcosmo. Chabot, que vivia na área rural próxima à cidade industrial e portuária de Roterdão, admirava o homem da terra, os animais, o campo lavrado, o pão recém saído do forno. Tratava a tinta com fartos impastos e paleta terrosa, uma terra arada. Em Timmermans, a figura do camponês flamengo encontra uma Gênese na pintura de Bruegel. Tal visão é alavanca da identidade da pintura expressionista flamengo holandês, e contribuiu para a fixação da figura de Bruegel como a de um homem rústico, o que de fato não era. Este foi o tem da monografia da Academia de artes: “Pieter Bruegel e as raízes do expressionismo flamengo/ holandês”, infelizmente destruído durante a guerra

O camponês e o animal se confundem (Figura 7). Esta uma simbiose é uma das memórias mais profundas do artista após a permanência em fazendas na Frísia (Figura 2). Sob frio intenso os bichos eram recolhidos para o interior das casas. Abrigados nestas construções com imensos telhados de palha que desciam quase aos pés do chão, homem e bicho compartilhavam o mesmo calor.

Na paisagem frisa onde o homem se reconhecia como parte de algo maior, exatamente por descer à condição primeva. A imagem dos animais e homens em coexistência é uma das premissas deste expressionismo lírico, antes contemplativo que revoltoso.

Numa aventura de entrega cultural, se depara com uma figura ainda mais impactante, a do Cangaceiro. Esta personagem seria a encarnação de um ser fustigado, mas profundamente orgulhoso. Na pele do sertanejo estava marcada a própria violência do sol sobre o solo ressecado, mas comendada por uma vontade indomada.

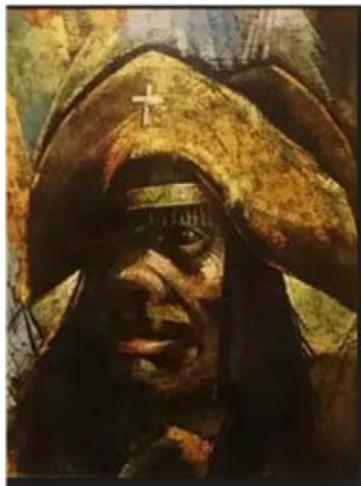


Figura 8 - Johann Gutlich: Milton Ribeiro no papel de Lampião- sem data- óleo sobre tela- 90x60cm. Coleção particular- São José dos Campos, SP- Brasil. Fonte: própria.

Figura 9 - Fotógrafo desconhecido:Foto de cena de Milton Ribeiro no papel de Lampião no filme "A Morte Comanda o Cangaço", de Carlos Coimbra e Walter Guimarães Mota, 1960. Fonte: própria.

Figura 10 - Heinrich Joseph (HEJO): Johann Gutlich, fotografia, 1960 Coleção particular- São José dos Campos, SP- Brasil. Fonte: própria.

Este homem/ agreste havia chego à Gutlich pelo grande alcance de filmes, como “O Cangaceiro”, de 1953 de Lima Barreto, “A morte comanda o Cangaço”, de 1960, de Carlos Coimbra e por “Lampião, o rei do cangaço”, Eduardo Barbosa, de 1964. Todos estrelados por Milton Ribeiro, no papel de Virgulino Ferreira, o Lampião, também modelo, nesta personagem, dos retratos de cangaceiro de Gutlich (Figura 6 e Figura 8).

Os retratos deste homem orgulhoso, protagonizado por Milton Ribeiro (Figura 9) são antíteses do homem do campo taciturno, são imagens daquele que venceu a dureza da opressão promovida pelo sistema político no Nordeste de então, e pela própria paisagem devastada pela seca.

No entanto, uma obra promove o encontro entre a placidez do olhar campônês e dureza do cangaceiro. Na ponta do dedo do cangaceiro reclinado sobre a paisagem agreste da caatinga nordestina, pousa uma frágil borboleta, revelação da delicadeza embotada sob a armadura do ser (Figura 6).

Conclusão

Para esta leitura de obra optou-se por isolar dois gêneros de representação em sua possibilidade de conexão, que é por onde o pintor moldou um homem resultado da paisagem. Nestes campos de especulação, a relação atávica entre o retratado e seu meio, deriva, antes de uma condição existência, que de um projeto poético consciênte.

O processo de elaboração deste imaginário pode ser observado num texto crítico de Lina Bo Bardi: “Na simplificação dos temas e sobretudo das figuras humanas, retratos, paisagens, esgota o que de fresco e infantil conserva a sua alma(...). (...) Gutlich vê a vida num plano, não diremos trágico (a vida não é trágica) mas extremamente grave, que nos faz lembrar o “tudo é profundo” de Nietzsche. De fato, tudo aqui é levado a sério; amassado com viril energia num plano realístico e humanizado ao máximo” (Bardi, 1957:208). Este olhar infantil, conferiu seriedade e frescor ao mundo de imagens produzido por Gutlich. Por este olhar, o ser que se revela é o ser radical, o ser raiz preso às entranhas da terra.

Referências

- Artigas, João Batista Vilanova. (2004). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, ISBN 85-7503-353-0
- Bardi, Lina Bo. (1957, Junho) “Gutlich”, *Revista Anhembi*, São Paulo. Ano VII, , Volume XXVII, No 79: 207-208.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1985). *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*. São Paulo: Fundação Bienal.
- Scheen, Pieter A. (1969). *Lexicon Nederlandse Beeldende Kunstenaars 1750-1950* (2 vols.) Den Haag: Kunsthandel Pieter A. Scheen.
- Willet, John. (1970). *El rompecabezas expresionista*. Madrid: Ediciones Guadarrama,

Underlining the hidden and the elusive in the art of Lourdes Castro

*Sublinhando o oculto e o elusivo na arte
de Lourdes Castro*

RAJAA PAIXÃO*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 28 janeiro 2019.

*Líbano, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: rajaapaixao@campus.ul.pt

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre trabalhos selecionados da artista portuguesa Lourdes Castro. Explora narrativas hipotéticas mas potenciais através da contemplação, e faz uma análise da interpretação de silhuetas de pessoas de L. Castro dentro do seu tema principal de sombras. O estudo é efetuado à luz do desconhecimento deliberado do autor sobre o histórico completo e sobre o pensamento inicial da artista, e de um controle intencional das informações associadas a ele. O objetivo é desvendar a sofisticação latente por trás de uma aparente simplicidade.

Palavras chave: Lourdes Castro / silhueta / sofisticação.

Abstract: *This article consists of personal reflections on selected works by Portuguese artist Lourdes Castro. It explores hypothetical, yet potential narratives through contemplation, and an analysis of Castro's interpretations of silhouettes of people within her main theme of shadows. The study is effectuated in the light of the author's deliberate unawareness of the artist's full background and initial thinking, and an intentional control of information associated with it. The objective is to unravel a latent sophistication behind an apparent simplicity.*

Keywords: *Lourdes Castro / silhouette / sophistication.*

Introduction

The article consists of personal reflections on selected works by Portuguese artist Lourdes Castro. It explores hypothetical, yet potential narratives through contemplation, and an analysis of Castro's main theme of shadows, particularly interpretations of silhouettes of people. The study is effectuated in the light of the author's deliberate unawareness of the artist's full background and initial thinking, and an intentional control of information associated with it.

I don't think artists own the meaning of their work, they couldn't possibly. It's not possible that they a) understand everything that they're doing that's motivating them at a given moment, and it's certainly not possible for them to encompass in their own minds all of the future meanings that their work we'll acquire, as it moves through time. And if it's lucky as it keeps garnering attention, and people keep writing about it, and it will be changed in different times (Smith, 2018).

Taking into consideration Smith's (2018) opinion, the article is an attempt to see through and past the presented subject matters of Castro. It investigates a subjective perception of a visual artist (author), drawn from a strictly visual observation of the work of another visual artist (Castro), devoid from the pressures of accuracy, and away from any subliminal influence residing from a previous exposure to the artist's inspiration or core message intended to be conveyed.

Lourdes Castro is a Portuguese visual artist who was born in 1930 in Funchal, Madeira, where she currently lives. Widely known for her Shadow theme, the artist has produced an array of purified silhouette interpretations, mostly depicting people, flowers, or random objects. This article looks closely at some of the shadow works depicting human silhouettes of women and men.

1. The presentation of subject matters

If I apprehend the look, I cease to perceive the eyes; they are there, they remain in the field of my perception as pure presentations, but I do not make any use of them; they are neutralized, put out of play; they are no longer the object of a thesis but remain in that state of "disconnection" in which the world is put by a consciousness practicing the phenomenological reduction prescribed by Husserl (Sartre, 1953:258).

Liberated from any informative detail, surrounding clutter, objects, or location, Castro's minimalist subject matters can only be distinguished through their defined outer shape. Incognito, some of them can only be identified through the title of the work. A few of them are represented with their full body, floating inside the frame of the artwork (Figure 1).



Figure 1 · Lourdes Castro, *sem título*. Paper, serigraphy. Modern Collection, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Source: Serigrafia https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/sem-titulo-153818/

Figure 2 · Lourdes Castro, *Ombre portée de René Bertholo*, 1968. Silkscreen on Plexiglas. Artnet. Source: http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ombre-porte%C3%A9-de-ren%C3%A9-bertholo-2-works-CXLMkzntnN_BnJw_jEmYQ2

Figure 3 · Lourdes Castro, *Sombra projectada de Arroyo*, 1971. Rodhoïd, serigraphy. Modern Collection, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Source: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/sombra-projectada-de-arroyo-153808/

Figure 4 · Lourdes Castro, *Untitled*. Silkscreen. Artnet. Source: http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/untitled-0cEAgy_MJdFQa4JnLEl4Kw2

Some others are enlarged and cropped to perfectly align with a corner, accentuating a specific area of the body, such as a bust, a head, arms and hands, amongst other choices. It is noted that “the anonymity of our body is inseparably both freedom and servitude”, and the ambiguity of being in the world “is translated by that of the body, and this is understood through that of time” (Merleau-Ponty, 1945:98).

Rather than having a model posing, sitting or lying down, facing the viewer, waiting to be portrayed, the mysterious subjects are seen from a profile view. Stripped down from any distracting feature, they are caught in the middle of an action, ritual, or habit from the everyday life including sleeping, lying down, thinking, smoking, drinking coffee, and combing hair (Figure 2).

What could normally be perceived as the habitual here irradiates a palpable feeling of intimacy, a cocooned comfort and the freedom of letting go when we are not being observed, or when we closely know the observer (Figure 3). With this freedom of being alone, we are in our “own nothingness”, our very being escapes and we are absolutely nothing, nothing is left but a “pure nothingness encircling a certain objective ensemble and throwing it into relief outlined upon the world” (Sartre, 1953:259). In this state of “pure consciousness of things”, our attitude is a pure mode of losing ourselves in the world, of causing ourselves to be “drunk in by things”... until we are seen. The moment we are aware that we’re being looked at, we become vulnerable, aware that we “have a body which can be hurt”, and that we occupy a place that we can not in any case escape from the space in which we are without defence. This is the very moment we get reduced to an object of the other (Sartre, 1953:260).

At this stage, Castro’s subjects are absorbed in this pure duration and the endured qualitative experience of sensation, while it’s happening, free from the ego’s control and its tendency to separate the present state from the previous one. They unfold in the actual time, time free from space, from measurable quantity, moving smoothly and amorphously through oscillations and waves (Bergson, 1888:44).

By trying to frame, catch, or freeze this intricate moment in time on a flat surface, Castro joins mind and matter, where memory intersects (Bergson, 1896:3), suggesting a desire to share this witnessed experience of closeness. At the same time, by isolating information and omitting details, there’s a strong desire to keep this memory of the moment safe and precious, kept to oneself, out of the eye of the viewer. We can establish an empirical fact of something kept secretive but not hidden, only reduced, pointing to a lack of possession, or perhaps an intentional dismissal, all evoking loss.

We fear the loss of the circle of loved objects who are “attacked in phantasy” (Klein, 1940:126). When losing a loved person, the mourner has the impulses to reinstate both “the lost loved object in the ego” and “his internalized good objects (ultimately his loved parents)” (Klein, 1940:134-5). In that case, Castro’s subject matters possibly present the empty place occupied by the lost object, and therefore imply a “loss of the loss” (Žižek, 2005:59).

2. The presentation of content

I wish to emphasize that things are in a space with oneself, rather than ... [that] one is in a space surrounded by things. (Morris apud Fried, 1998:154)

Using delineated shadows and lines in several resourceful ways, Castro’s interpretations of sharp silhouettes experiment with levels of transparencies, pushing her compositions to an intricate celebration of harmonious juxtapositions. An amalgamation including absolute opacity and clearness with 0 degree texture, intersected levels in-between, light and dark shades, tone-on-tone or overlapping hues, filled and blank outlines, and positive and negative spaces (Figure 4).

The result of the finished artworks manifests a state of enigmatic suspense, exuding a sense of a hanging presence or absence. Or perhaps a sense of absence or presence, questioning the notion and order of time, and the implication of an oscillating hidden dimension where an elusive event could be taking place.

The viewer feels invited to search for missing fragments, and to participate in a playful search of hide and seek in the purpose of completing the puzzle. Absence, in the sense of what has been or what is to come, “manifests itself as a mode of presence” (Heidegger, 1972:17), and is determined by a presencing — which isn’t necessarily the present — opening up a “time-space” of a four-dimensional “true time” consisting in the mutual reaching out and opening up of future, past and present. United, the three dimensions of time interplay each toward each, and consequently implicate a fourth dimension (Heidegger, 1972:15) (Figure 5).

When time and “Being” belong together, they become the “event of Appropriation”, where the event is not simply an occurrence but “that which makes any occurrence possible” (Heidegger, 1972:19). The economic concept “differance” designating the production of differing/deferring, does not resist appropriation and does not impose an exterior limit upon it (Derrida, 1967:92). Differance is what makes the opposition of presence and absence possible. Without its possibility “the desire of presence as such would not find its breathing-space” (Derrida, 1967:188).



Figure 5 · Lourdes Castro, *Sombra projectada de Solange Dias*, 1973. Paper, silkscreen. Modern Collection, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Source: https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/sombra-projectada-de-solange-dias-153817/

Figure 6 · Lourdes Castro, *Ohne Titel*. Print on PVC film. Artnet. Source: <http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ohne-titel-mfWTaqMB6d7Wk-U4NZW54g2>

Figure 7 · Lourdes Castro, *Pause café*. Color silkscreen. Artnet. Source: <http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/pause-caf%C3%A9-8x3dgRXESOE0UfdQllPIow2>

Figure 8 · Lourdes Castro, *Ombre verte table top sculpture*, 1974. Crystal, chromed metal. Artnet. Source: <http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ombre-verte-table-top-sculpture-WbSL-llxjZ5PlqhcfrTfA2>

3. The re-presentation of subject matters

By their mass, Castro's subjects are devoid from materiality, thus absent, and could have escaped to another space behind the artwork through an invisible door, where hinges are outlines. Left as ghostly hollow forms, the subjects leave shaped trails behind as a proof, a mark of an anterior presence, or "trace" (Derrida, 1967:xvi) (Figure 6).

By their shape, the subjects seem to be simultaneously free in their movement and own nothingness; and at the same time petrified, "One and Immobile" (Badiou, 1988:291), locked and confined within the artwork's dimensions and edges, thus present by their absence. The real subjects had already existed in Castro's life before the artwork, where Castro still had control over representing them. By becoming the mysterious artwork, they transcended "beyond of their One" (Badiou, 1988:17), taking control, making room for a virtual event, replaced by simulacrum, leaving a void behind.

Nothing is presentable in a situation otherwise than under the effect of structure, that is, under the form of the one and its composition in consistent multiplicities. Obligated to be a result, the one of the count leaves a phantom remainder of the multiple not originally being in the form of the one (Badiou, 1988:52).

It is observed that "nothing" is an unperceivable gap, cancelled then renewed. When this nothing is "scattered all over, nowhere and everywhere", it is no longer presentable and becomes a void (Badiou, 1988:54). If the shape of the voided silhouettes is the copy of the liberated transcended one, we then have an invisible repetition, where the virtual copy is a hyperreal copy of the real one, though not exactly like it, only more exact. It "no longer resemble anything, except the empty figure of resemblance, the empty form of representation" and is "a question of life or death". Thus "there is no real", the third dimension being the imaginary of a two-dimensional world, the fourth that of a three-dimensional universe (Baudrillard, 1981:32). Without the notion of space, we can't see these fictitious copies of subjects.

Having multiplied, the subjects of Castro have disguised themselves in constituting themselves (Deleuze, 1994:17), hence they are in motion, hanging in time and space, coexisting in parallel spaces, here and there, concurring in a simultaneous act of presence and absence, inside and outside the artwork.

With this new widened dimension, the typical scene of holding a cup of coffee or a cigarette turns into a phenomenon in space and time, but still preserves a sense of factuality. The dynamic subjects in action are mobilised in one static dimension, but in motion in an invisible other. If time is non-linear and in flux,

the present needs to pass in order for this motion to exist and for time to move (Bergson, 1896:61-2). With this merging of past and present through time and memory, Castro's subjects have entered "internal circuits" and now live in a subjective duration (Bergson 1896:61-2) (Figure 7).

Conclusion

By creating figurative representations of human silhouettes, Castro's work is initially studied and premeditated to portray a controlled and accurate resemblance to her perception of reality, making her subject matters and her memory of them immortal.

By doing so, Castro creates an eternal bond with her silhouettes, saving them from loss and disintegration. We can't be completely sure if and how mourning might have infiltrated in Castro's lost subjects, but if art truly "secures for the artist a 'sublimatory hold over the lost Thing'" without "simply turning mourning into mania" Kristeva's (1992:97), we can assume that for Castro, art is a primordial source of comfort and support, a tangible weapon against absence, separation and probably death, but most importantly a timeless celebration of life.

We can't know either if during her artistic process, Castro's conveyal of the complex notion of space and time happened by pure chance or by pure intentionality. Maybe it was a bit of both. Looking back at the figures of Castro's selected works, we notice that some mediums include plexiglass, crystal, and PVC film, materials with reflective surfaces, which have crystalline properties. To that end, they hold the possibility of reflecting "crystal-images" (Deleuze, 1985:82), and can help elaborate further on the concept of splitting of time and how we move in it (Figure 8).

We can conclude that Castro's work, far from being flat, has room for infinite scenarios and possibilities, and her ubiquitous silhouettes are far from being static. Caught in their memorable action, they transform two-dimensional artworks into fathomless dimensions, and still representations into dynamic performances, happening at this same moment, and where the now is forever.

References

- Badiou, A. (1988) *Being and Event*. Trans. Oliver Felham. London: Continuum, 2005. Available at: <http://incainstitute.org/pdf/alain-badiou-being-and-event.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Baudrillard, J. (1981) *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser, Michigan. Available at: https://www.e-reading.club/bookreader.php/144970/Simulacra_and_Simulation.pdf (Accessed: 3 January 2019)
- Bergson, H. (1888) *Time and Free Will: An essay on the Data of Immediate Consciousness*. Available at: <http://www.federaljack.com/ebooks/> (Accessed: 3 January 2019)
- Bergson, H. (1896) *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. London: George Allen and Unwin, 1911. Available at: http://www.reasoned.org/dir/lit/matter_and_memory.pdf (Accessed: 3 January 2019)
- Deleuze, G. (1968) *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994. Available at: <http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Deleuze/Difference-and-Repetition/English/DifferenceRepetition01.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Deleuze, G. (1985) *Cinema 2*. Available at: https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze_Gilles_Cinema_2_Time-Image.pdf (Accessed: 3 January 2019)
- Derrida, J. (1967) *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. Available at: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/DU2794/um/Grammatology.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Fried, M. (1998) *Art and Objecthood Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press. Available at: <https://books.google.pt/> (Accessed: 3 January 2019)
- Heidegger, M. (1972). *On Time and Being*. Trans. Joan Stambaugh. New York: Harper and Row. Available at: <http://blogs.sussex.ac.uk/sussexphenomenology/files/2013/05/Martin-Heidegger-Joan-Stambaugh-Translator-On-Time-and-Being-1977.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Klein, M. (1940) "Mourning and its Relation to Manic-Depressive States." *The International Journal of Psychoanalysis*. 21:125-153. Available at: <https://pdfs.semanticscholar.org/1216/dd85933628fac2775a408346a790c43fd45e.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Kristeva, J. (1992) *Black Sun Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. Press: New York. Columbia University. Available at: http://www.lamarre mediaken.com/Site/EAST_493_files/Kristeva%20Black%20Sun.PDF (Accessed: 3 January 2019)
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge Classics, 2002. Available at: <http://alfa-omnia.com/resources/Phenomenology+of+Perception.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Sartre, J-P. (1953) *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes, University of Colorado. Available at: <http://dhspriority.org/kenny/PhilTexts/Sartre/BeingAndNothingness.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Smith, R. (2018) "Transcript: Talking Shop with Roberta Smith by Charlotte Burns for In Other Words", 19 July 2018. Available at: <http://www.artagencypartners.com/transcript-roberta-smith/> (Accessed: 3 January 2019)
- Žižek, S. (2005) *Interrogating the real*. New York: Continuum, Available at: http://rebels-library.org/files/interrogating_the_real.pdf (Accessed: 3 January 2019)

Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos

Mira Schendel: living materiality, transparency of the cosmos

ANDRÉ AMARANTE BONANI*
& PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA**

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, designer gráfico, mestrando e pesquisador.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas); Centro de Linguagem e Comunicação; Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP, CEP 13087-571, Brasil. E-mail: andrebonani.art@gmail.com

**Brasil, artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Pesquisadora com Auxílio Regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob o processo no. 2017/17112-7 Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP, CEP 13087-571, Brasil. E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br

Resumo: O artigo tem como objetivo tratar de aspectos que fundamentam a obra da artista Mira Schendel enquanto um exame de meditações sobre a natureza da linguagem e do visível por meio de relações entre os signos, os suportes de trabalho e sua materialidade. Procura-se refletir sobre os constantes grafismos, sinais, palavras, letras e números que compõem seu universo plástico, povoando-o de densidade imagética, além de discorrer sobre como as escolhas materiais adotadas por Mira interferem na efetiva realização de suas inquietações filosóficas. O artigo se divide em duas partes, uma lidando mais especificamente com a relação entre signos e materialidade, sobretudo na série *Objetos gráficos*, e a outra detendo-se sobre seus *Cadernos* enquanto plataformas de condução dos processos de pesquisa da artista.

Palavras chave: Mira Schendel / materialidade / poética visual / *Cadernos* / grafismos.

Abstract: *The article aims to deal with aspects that underlie the work of the artist Mira Schendel as an examination of meditations on the nature of language and visible through relations between the signs, the work supports and their materiality. It seeks to reflect on the constant graphisms, signs, words, letters and numbers that make up her plastic universe, populating it with imaginary density, as well as discussing how the material choices adopted by Mira interfere with the effective fulfillment of her philosophical concerns. The article is divided into two parts, one dealing more specifically with the relation between signs and materiality, especially in the series *Graphic Objects*, and the other focusing on its *Notebooks* as platforms for conducting the artist's research processes.*

Keywords: *Mira Schendel / materiality / visual poetics / *Notebooks* / graphisms.*

Essas manchas, essas galáxias e constelações multiplicando-se silenciosamente pelo espaço, são letras, fungos ou estrelas?

Nascida em Zurique em 1919, emigra para o Brasil aos 30 anos de idade, e falecida em São Paulo em 1988, Mira Schendel foi uma artista peculiar no cenário brasileiro, uma artista cuja obra sempre teimou em nos fornecer certas pistas de como trajetórias plásticas podem equilibrar-se nesta tênue fronteira entre o silêncio e a eloquência. Em todo o seu trabalho — e talvez de forma mais pulsante nas séries que desenvolveu no final da década de 1960, como em *Objetos Gráficos* (Figura 1) — parece haver uma constante irresolução fértil (talvez seja mais preciso dizer: enlaçamento) entre fragilidade e intensidade, uma tensão entre uma quietude delicada e uma dicção potente. Se de fato considerarmos que uma imagem não seria nem aquilo que representa, nem a técnica que a gerou, mas sim uma coleção de “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação” (Rancière, 2012:13) a partir de diferentes repertórios particulares, então as invenções plásticas de Mira Schendel nos situariam com sobriedade notável nessa coincidência quase orgânica entre a presença pura e frágil daquilo que se evidencia visualmente e o discurso vigoroso e cifrado que carrega por trás de sua imediatez visível.

Em *Objetos Gráficos*, série de trabalhos em que grafismos desenhados e

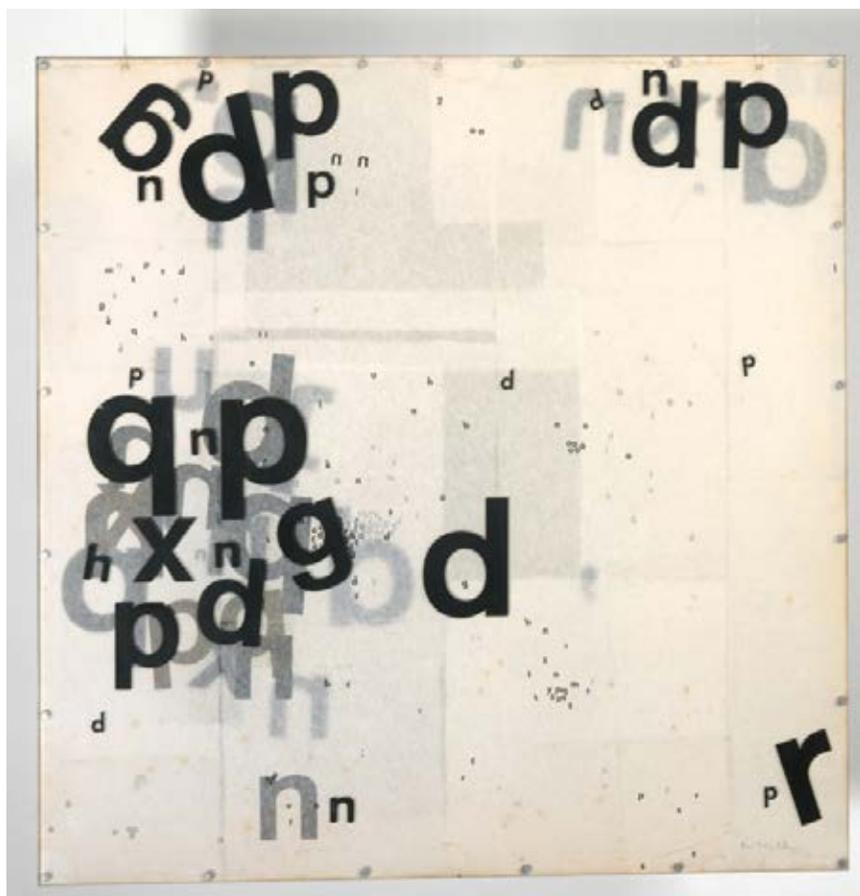


Figura 1 · Mira Schendel, *Objeto Gráfico*, 1967-73. Papel montado em acrílico suspenso com fios de náilon. Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Foto: Mira Schendel Estate. Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/mira-schendel>

decalcados sobre finas folhas de papel-arroz são prensados entre placas de acrílico transparentes, há uma espécie de relação móvel e fecunda entre a destilação da aparência pura, livre dos significados, e a afirmação do hieróglifo que esconde (e revela) segredos. Essas placas de tamanhos variáveis e penduradas por fios de náilon, povoadas de marcações, letras manuscritas e impressas que se configuram no espaço como a aparição de nebulosas no céu noturno ou de colônias de fungos em um livro antigo, parecem trazer ao olhar uma voltagem que surpreende a origem, o nascimento do discurso enquanto forma visível.

Obsessão permanente do trabalho de Mira, a articulação entre o imediatismo do gesto que marca a superfície e a relativa imortalidade do símbolo que gera é a distinção essencial desses *Objetos Gráficos*. Mira dizia que o que a preocupava era justamente “captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade.” (Schendel apud Naves, 2010:58). Há aqui uma tentativa de flagrar, no desenrolar do tempo, o constante derramamento do presente vivido em direção ao símbolo, motor da grande narrativa humana em suas mais variadas linguagens. Talvez seja inevitável não enxergar nessa série de trabalhos — obcecada como é pela fugacidade do signo que se desfaz e se refaz continuamente em mecânicas de gesto e cifra — o primitivismo das inscrições em paredes das cavernas habitadas por nossos antepassados remotos. Mais do que a carne sensível do traço ou suas figurações e simbologias, as inscrições primitivas gravadas em cavernas nos revelam de imediato (e com certo lirismo) a presença e a textura do meio no qual se inscrevem, rocha, pedra, mineral rugoso e áspero, parede do tempo.

Assim também acontece nos *Objetos* de Mira: neles, a beleza e a potencialidade das marcações gráficas emanam justamente da operação de acentuar a presença do lugar em que surgem, essas superfícies de múltiplas manchas marcadas pela materialidade do papel-arroz, da tinta impressa e pintada, do acrílico, e onde bailam letras e grafismos constituindo um verdadeiro cosmos de apelo tátil, visual e simbólico, no qual repousa toda a história que os signos podem esconder. Jacques Rancière nos diz em seu texto *O destino das imagens* que “No regime estético das artes” (Rancière, 2012:22) a imagem acaba por constituir “uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda”.

É esse paradoxo notável de uma “palavra muda”, de um vocábulo cuja força repousa no silêncio, que talvez constitua uma preciosa abertura para aproximarmos-nos do trabalho de Mira Schendel. Os *Objetos*, a todo momento, re-fundam sua presença plástica numa noção ambígua de organicidade calada e inquieta, com um povoamento do espaço que emerge da própria textura dos

materiais que o constituem. Quase como um pêndulo — metáfora concreta de uma mobilidade estanque — nossa percepção balança em seu próprio eixo temporal ao mergulhar no espaço dos trabalhos de Mira.

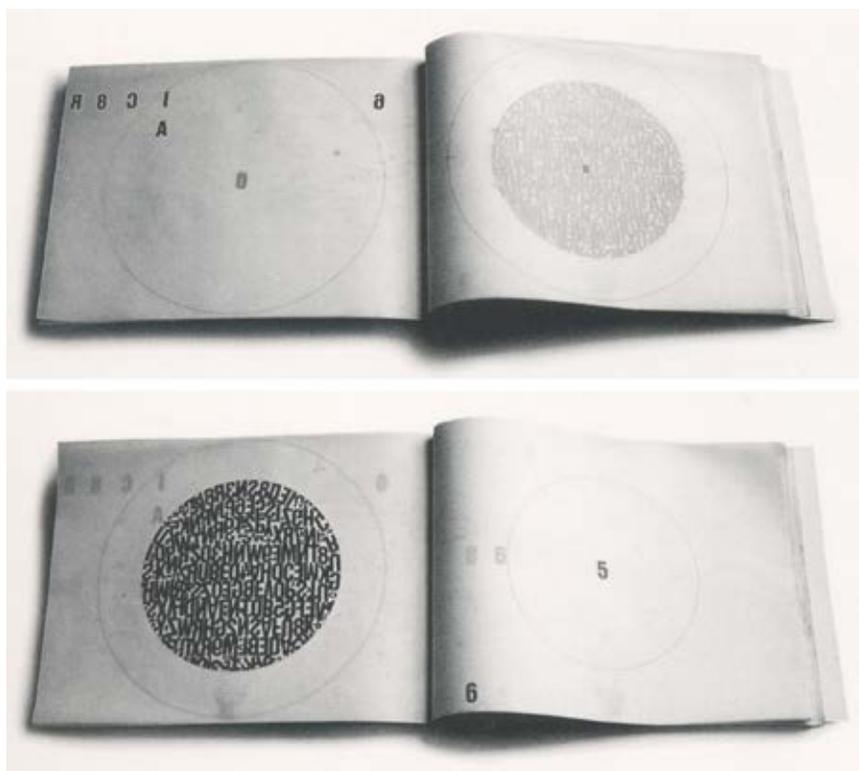
Ao contemplá-los, oscilamos entre duas apreensões — presença empírica, memória resgatada — que nos lançam, num movimento perene, da vida para o símbolo e vice-versa. É a sobreposição ora conflituosa, ora harmônica entre essas duas instâncias da imagem (evidência *versus* mensagem), o constante tráfego entre elas na série dos *Objetos*, que faz com que as obras que a compõem ganhem espessura semântica em sua afirmação plástica. E a característica fundamental que permite a convivência dinâmica e silenciosa entre essas múltiplas camadas gráficas — a noção de transparência — encontra-se precisamente nas escolhas materiais de Mira.

Nas fusões espaciais entre papel-arroz e acrílico, no balanço diáfano que viabilizam aos signos neles gravados e em constante proliferação, é que o espaço vem afirmar toda a sua potência e amplitude, e em sua extensão, letras e grafismos (fungos, estrelas?) se acentuam e viabilizam uma “tensão entre gesto e significação (...), transpondo para uma escala sobre-humana o jogo entre caos e sentido” (Naves, 2010:61).

A materialidade explícita dos *Objetos* de Mira, a transparência e a textura dos planos que os compõem, garante a convivência espaço-temporal de signos múltiplos, autorizando a consolidação desta noção de “palavra muda” de que falávamos há pouco.

Para construir na realidade dos *Objetos Gráficos*, a cada olhar, a transparência de um cosmos múltiplo que nos envolve em nossas vivências e experiências simbólicas, Mira explorou intensamente a noção de texto enquanto letras tecidas, entrelaçadas e costuradas no espaço. E em tal esforço estético e até metafísico, a artista teve na materialidade viva sua principal aliada. A tensão constante entre delicadeza e potência que sustenta esta série de trabalhos e tantos outros da trajetória de Mira Schendel — e que talvez, por que não, seja a tensão que de fato sustente a linguagem humana como um todo, esta fluência emaranhada entre fragilidade e vigor — só se cristaliza enquanto dinâmica vital pela sabedoria das opções de materiais utilizadas pela artista.

A mobilização artística da consciência em sua luta por estabelecer correspondências linguísticas que garantam e amplifiquem a nossa liberdade enquanto seres pensantes e transformadores repousa especificamente na importância da matéria enquanto contraponto à realidade flutuante do pensamento. Trata-se de um esforço que “não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo



Bonani, André Amarante & Almozara, Paula [2019, janeiro] "Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos."

Figura 2 - Mira Schendel, *Série Cadernos*, c. 1970-71.
Papel translúcido, nanquim e decalque. Fonte
<http://gramatologia.blogspot.com/>

obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação.” (BERGSON, 1984: 80). Intensificação da vida pela arte, acentuação dos compassos e descompassos entre uma e outra, tarefas às quais Mira se dedicou enquanto criadora, numa combinação profundamente poética entre vigor e serenidade.

Haroldo de Campos, seu grande amigo, escreveu:

uma arte de vazios / onde a extrema redundância começa a gerar informação original/ uma arte de palavras e de quase palavras/ onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela / súbitos valores semânticos / uma arte de alfabetos constelados / de letras-abelhas enxameadas ou solitárias / a-b-(li)-aa / onde o dígito dispersa seus avatares / num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo / que força o digital a converter-se em analógico / uma arte de linhas que se precipitam / e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço / sem embargo habitados por distâncias insondáveis / de anos-luz / uma arte onde a cor pode ser o nome da cor / e a figura o comentário da figura / para que entre significante e significado / circule outra vez a surpresa / uma arte-escritura / de cósmica poeira de palavras / uma semiótica arte de ícones índices símbolos / que deixa no branco da página seu rastro numinoso/ esta arte de mira schendel / entrar no planetarium onde suas composições/ se suspendem desenhos estelares / e / ouvir o silêncio como um pássaro de avessos / sobre um ramo de apenas / gorjear seus haicais absolutos. (Campos, 1966)

Sustentar o silêncio: da série *Cadernos*

Em Mira Schendel o espaço é carregado de vazios, destacados nas diversas possibilidades materiais dos suportes que usa e que acabam por cumprir uma função de “sustentar” grandes áreas de “silêncio”. Há aqui um falso paradoxo que surge a partir de uma tendência em considerar sua produção ligada à imaterialidade. Nada é mais enfático em Mira Schendel do que os vazios carregados de matéria.

A série *Cadernos* (c. 1970-71) nos interessa dentro da produção da artista como uma espécie de inflexão, no sentido mais enfático desse termo, determinando uma entonação, acentuação ou, melhor ainda, uma modulação.

Nos *Cadernos* coexistem, a princípio, duas proposições: uma que estabelece sua existência como obra *per se* e outra enquanto plataforma de condução dos processos de pesquisa da artista.

A escolha de Mira Schendel é reveladora pela complexidade da natureza do suporte. Nomear a série como *Cadernos* enfatiza não apenas a estrutura formal na construção dos “objetos” que a compõem, mas as condições de sua visualização (Figura 2) e, mais ainda, a interação como uma experiência inefável conectada ao toque no virar das páginas, na revelação das transparências e opacidades que se retroalimentam e se contaminam.

Cadernos destaca os binômios que definem elementos existenciais caros à

artista: espaço-tempo, tato-olhar, movimento-pausa. Como suporte amovível, e de certo modo, objeto histórico, o caderno (ou mesmo o formato do livro), permite experiências de ordem diversa se comparadas às outras séries da artista, que se notabilizaram por provocar uma aproximação corpórea entre sujeito e obra, como: "Droguinhas" (c.1964-66) e "Objetos gráficos" (c 1967-73).

O que torna o percurso coeso, e talvez pouco explorado sobre a obra de Mira Schendel é a historicidade dos materiais, das formas e dos processos que se assumem como um dado imanente na produção. Há, portanto, uma força histórica, sígnica e de camadas de "leituras" que, literal ou metaforicamente, emanam de modo inesgotável da observação de suas operacionalizações e instaurações.

Referências

- Bergson, Henri (1984). "A Consciência e a Vida". In: *Cartas, Conferências e Outros Escritos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril. ISBN: 1000226802739
- Campos, Haroldo. (1966). "Uma arte de vazios, poema de Haroldo de Campos." Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, maio de 1966. In: Marques, Maria Eduarda. *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. [Catálogo] São Paulo: Cosac & Naify, 2001. ISBN: 8575030914
- Naves, Rodrigo (2010). "Mira Schendel: o mundo como generosidade." In: Pérez-Oramas, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 9788575038802
- Rancière, Jacques (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-8578660512

Jorge Pinheiro (papéis das aulas): O Pátio da Cobrança das Rendas

Jorge Pinheiro (classes papers): The Rent Collection Courtyard

ISABEL SABINO*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: i.sabino@belasartes.ulisboa.pt*

Resumo: Enquadrado num estudo sobre os textos pedagógicos de Jorge Pinheiro, este artigo incide sobre o material preparatório de uma aula de Composição para os cursos de Artes Plásticas na ESBAL em inícios dos anos 80. O grupo escultórico “O pátio da cobrança das rendas”, obra paradigmática da Revolução Cultural Chinesa, permite aprofundar o pensamento compositivo das ideias e da forma plástica, questionando o espaço, a narrativa e o contexto ideológico e estético. Em coerência com as suas preocupações autorais de então na retoma da figuração pictórica e, ao mesmo tempo, empenhado na prospecção de uma perspectiva semiótica na interpretação das artes visuais, Pinheiro elege um caso expressivo de circunstâncias históricas cujos ecos políticos regressam, hoje, plenos de re-significações.

Palavras chave: Jorge Pinheiro / aulas / composição / narrativa / pátio.

Abstract: *As part of a study on the pedagogical texts of Jorge Pinheiro, this article focuses the preparatory material for a Composition lecture for the courses of Fine Arts at ESBAL in the early 1980s. The sculptural group “The Rent Collection Courtyard”, a paradigmatic work of the Chinese Cultural Revolution, allows deepening the compositional thinking of ideas and form, questioning space, narrative, and ideological and aesthetic context. Aligned with his authorial preoccupations in his return to pictorial figuration at the time and both engaged in the search of a semiotic perspective in the interpretation of visual arts, Pinheiro elects an expressive case from historical circumstances whose political echoes return, today, full of new meanings.*

Keywords: *Jorge Pinheiro / classes / composition / narrative / courtyard.*

Introdução

No percurso e obra do artista português Jorge Pinheiro (1931-) identifica-se um paradoxo entre a abstração rigorosa e a figuração narrativa de forte pendor classicista, a que não é alheia a atenção ao seu tempo e a particular exigência teórica, sendo determinante a experiência docente e a dedicação à preparação de temas essenciais nas aulas e no seu pensamento. Ele mesmo afirma-se (entrevista em Jorge, Pinheiro & Reis, 2017:133) como um “mestre-escola”, alguém cujo ofício, durante 40 anos, é ensinar, vivendo por vezes o trabalho artístico como um “artista de domingo”.

Assim, o seu estudo visa mais o ensino do que a atividade como artista; por isso frequenta em 1979-80 a École des Hautes Études em Sciences Sociales de Paris como bolseiro. Pretende, diz naquela entrevista, “melhorar a qualidade das aulas”, assistindo ao seminário de Hubert Damisch sobre semiótica. Leciona então em Lisboa na ESBAL/FBAUL desde 1976, depois da ESBAP/FBAUP portuense, onde entrara em 63. Após Paris em 79, fica na escola lisboeta até à aposentação em 96, voltando ainda ao ensino entre 99 e 2001 na Universidade de Évora.

Em Lisboa, Pinheiro é docente na área transversal do 1º ano e, nos anos avançados, Pintura e Composição. Leciona esta última durante 10 anos, marcando a memória dos alunos pelo rigor em matérias específicas do conhecimento clássico de Composição, a par da articulação com princípios de análise semiótica sob profusa exemplificação e arguta contextualização estética e ideológica.

Disciplina tradicional dos cursos de Artes Plásticas, Composição é então anual. Nos sumários das aulas de 1986/87, último ano em que Pinheiro ensina a cadeira perante estudantes que operam já profissionalmente sob o espírito neo-liberal dos anos 80, destaca-se o ênfase, a partir de fevereiro, no “caminho para a instauração de uma narrativa”. Nessa altura, estão já tratados os princípios fundadores no que respeita à forma, proporção, espaço, cor, etc., sendo tempo de passar a componentes menos materiais da obra. Nessa fase inclui “Maria Lê o Jornal à Varanda”, estudo elaborado depois dos seminários de Paris (publicado em “Com ou Sem Tintas. Composição, ainda?”, Sabino, 2013).

É também desse tempo um outro conjunto de notas usadas para aulas que Jorge Pinheiro dedica aos processos narrativos visuais — papéis esses que, aqui, são centrais.

Estes apontamentos tomam como caso de estudo um grupo escultórico da Revolução Cultural Chinesa, obra divulgada em livro. Com escasso texto, sobretudo com fotografias a preto e branco, o livro sem autor identificado é



Figura 1 · Colectivo de artistas chineses de Sichuan.
O Pátio da Cobrança das Rendas (aspecto parcial). Fonte:
Livro com o mesmo nome.

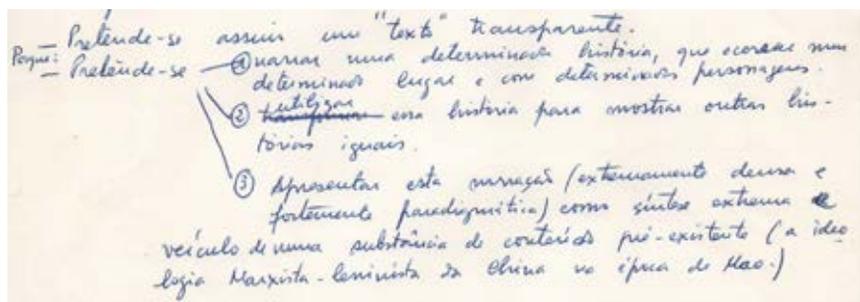
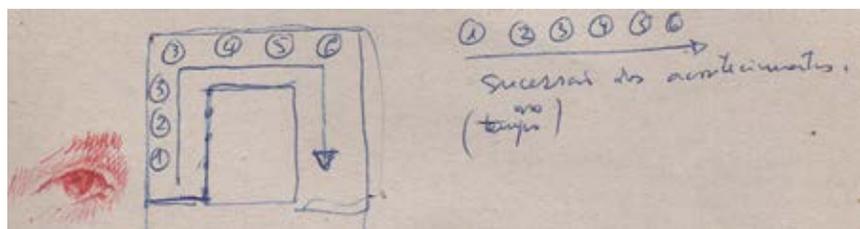


Figura 2 - Jorge Pinheiro. *Papéis das aulas*. Fragmento de página dos apontamentos da aula que intitula "O Pátio da Cobrança das Rendas" (aspeto parcial). Fonte: própria.

Figura 3 - Jorge Pinheiro. *Papéis das aulas*. Fragmento de página dos apontamentos da aula que intitula "O Pátio da Cobrança das Rendas" (aspeto parcial). Fonte: própria.

versão portuguesa da publicação que as Edições das Línguas Estrangeiras, de Pequim, difundem pelo mundo inteiro em várias línguas, em 1968 (não por acaso o ano das insurreições estudantis e populares em Paris) e que surge em Portugal após 1974.

No pátio fechado, figuras que entram pela porta das traseiras

O livro incide sobre esculturas de 1965, realizadas em argila por 18 artistas da Academia de Belas Artes de Sichuan liderados por Ye Yushan, num conjunto instalado a 1 de outubro no pátio do palácio do antigo senhor Liu Wen-Tsai, em Anjem, distrito de Tayi, Sichuan (ou Setchuam), República Popular da China.

O grupo escultórico, encenação dramática claramente narrativa, de um naturalismo com laivos expressionistas, tem 114 representações à escala natural de figuras humanas, animais e objetos. Representa a exploração feudal dos camponeses por Liu (exemplo dos proprietários e tiranos que o regime condena) e a sublevação e libertação do povo, com tipologias de pessoas pobres, homens e mulheres, velhos e crianças, doentes e combatentes pelo povo, sob figuração verista de expressão emocional, teatralidade na instalação e forte potencial de identificação mimética.

Em vez de técnicas escultóricas nobres, opta-se por processos populares tradicionais para maior proximidade, formando-se as figuras sobre estruturas de madeira, em argila misturada com areia, ou argila, palha e algodão nas roupas, olhos de vidro. A produção barata e acessível garante fácil reprodução posterior. A execução demora 4 meses e meio.

O desfile de acontecimentos inclui 6 partes: o transporte das rendas; o exame das rendas; a medida do grão; as contas; o pagamento forçado; a revolta.

Em linha com os objetivos de propaganda ideológica, o conjunto destina-se não apenas àquele local, que passa a ter função museológica até hoje, mas também a ser reproduzido em cópias para outros locais. As esculturas são pois alvo de ajustamentos como a inclusão das figuras dos guardas vermelhos, cartazes, slogans políticos, o livro vermelho de Mao, para cumprirem cabalmente os objetivos pedagógicos centrados na luta de classes.

Em Pequim/Beijing aparece no Outono de 1966 nova versão alargada com 119 figuras, que enfatiza a última parte, a revolta. Segundo a página web *Morning Sun* sobre a Revolução Cultural Chinesa (que inclui filme homónimo sob produção mista americana com apoios de Centros de Estudos Asiáticos, da BBC e do canal Arte), há filas intermináveis de visitantes de longe, testemunhos de intensa comoção perante o visionamento das instalação, verdadeira arte.

Para além disso, tudo parece encenado para ser também fotografado e,

nesse sentido, o livro é um poderoso meio de divulgação, com muitas fotos e textos curtos detalhados na caracterização da história que interessa contar:

As esculturas foram feitas nas traseiras do pátio do solar de Liu Wen-Tsai. Antes da libertação, esse pátio estava especialmente consagrado por Liu Wen-Tsai à cobrança das rendas. (...) Naquela época, para pagar as rendas, os camponeses entravam no pátio pela porta das traseiras. (S/A, 1968)

Os papéis da aula

Jorge Pinheiro aborda com este caso a narrativa visual para estudantes de escultura e pintura. Os seus apontamentos preparatórios constam de cerca de 11 páginas manuscritas, agrafadas, quase todas A4.

Por exemplo, no esquiço seguinte descreve a sucessão de acontecimentos.

Aborda a estratégia de fusão do espaço real da loja com o espaço da história para criar a empatia mimética desejada em momentos sequenciais que sugerem um espaço real, uma prisão e um cenário para fases fundamentais da narrativa, cujos 6 momentos enuncia.

Identifica personagens e grupos, classifica a sua função como actantes e adjuvantes na ação e na estrutura semântica.

Discorre sobre o modo como, sob organização encenada como no teatro, é evitada a polissemia da leitura, já que se pretende um sentido inequívoco, um texto “transparente”.

Debruça-se sobre a problemática do espaço e analisa o modo como este funde a realidade histórica do local, a dinâmica arquitectónica e a inscrição das esculturas, agindo como metonímia e metáfora. Detém-se depois sobre a problemática do tempo em relação com a dinâmica do espaço real, no aqui e agora criado na percepção, no papel dos ícones que pressupõem conhecimento prévio da história, na sucessão dada pela instalação. Identifica tópicos na problemática da narrativa, nomeadamente os personagens/actantes, a conotação dos atributos, a transformação (a ação).

Entretanto, esmiúça a análise dos conteúdos nas figuras, objetos e expressão como assentes em estereótipos. E explica como o tema ou substância da expressão (a libertação, a nova realidade) é construído pelos personagens (Liu Wen-Tsai e os camponeses), pelo tempo (antes da libertação) e pelo lugar (distrito de Tayi). Porque, dilucida, “a nível semântico pretende-se dar a ver uma oposição do tipo dominador vs dominado”, todos os detalhes (signos, atributos) são exatos para comunicar estatutos sociais, atitudes, emoções.

Referindo J. Greimas como um dos fundamentos (na “Semantique Structurale”), Pinheiro diz que “uma ação é uma transformação de um actante

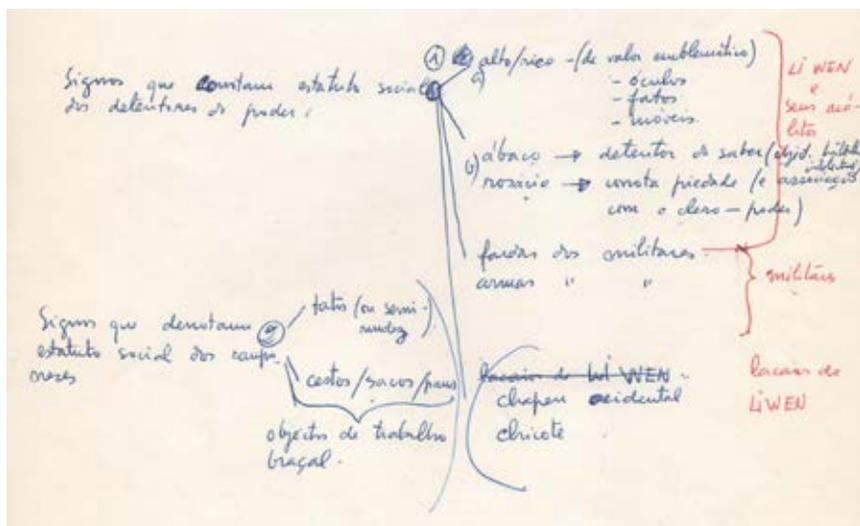


Figura 4 · Jorge Pinheiro. *Papéis das aulas*. Fragmento de página dos apontamentos da aula que intitula “O Pátio da Cobrança das Rendas” (aspeto parcial). Fonte: própria.

vs outro actante — se concebermos uma narrativa como qualquer coisa que acontece”. Mais adiante, J. Courtés na sua “Introdução à semiótica narrativa e discursiva” serve para desmontar tipos de confrontação e discernir duas classes de narrativa — “circulação de objectos e comunicação entre sujeitos”.

Finalmente, recorre à leitura sobre o realismo socialista de Giulio Carlo Argan em “L’Arte Moderna 1770-1970”, mencionando o seu comentário aos falhanços “da Bauhaus em articular a arte e o industrialismo burguês” e “do realismo socialista para se referir ao impasse que faz nascer o informalismo”, cuja consequência é a ênfase “numa intencionalidade meramente operativa, prevalecendo sobre a teoria” (notas de Pinheiro) concluindo:

Para lá da linguagem que pressupõe uma ideia de relação, resta apenas a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade na também incontestável realidade da existência. O artista existe porque faz. (Pinheiro, apontamentos da aula)

E, ainda a partir da sua leitura de Argan (que se refere aos artistas do informalismo americano), Jorge Pinheiro destaca excertos do historiador tendo também em vista a geração de alunos presentes — “O informal não é uma corrente, ainda menos uma moda; é uma situação de crise e precisamente da crise da arte como *ciência europeia*, momento da mais vasta crise das *ciências europeias*.” (Argan, 1970:634). Prossegue a citação explicando que Husserl refere tal crise com resultado da queda de uma civilização fundada na filosofia grega sustentada pela razão filosófica. Contudo,

tenha-se presente: se renuncia à linguagem para reduzir-se ao puro acto a arte europeia renuncia à função que tinha tido numa civilização do conhecimento, que do conhecer fazia depender o agir, o ato artístico dos americanos sua vez insere-se, com uma intensa força de contestação, numa civilização pragmática, da acção. (Argan, 1970:635).

No regresso ao pátio

A elaboração das esculturas e a sua instalação no pátio de Sichuan decorre num contexto pragmático de ação ideológica que coreografa a *mise en scène* da libertação do povo chinês, num esplendor “realista” sabiamente iluminado.

Sob a atenção de Jiang Qing, esposa de Mao Tse Tung e antiga atriz, a ópera é um espetáculo adequado aos conteúdos revolucionários, bem como o cinema. Aliás, o musical “The East is red”, de 1964, produção do início da Revolução Cultural, exemplifica o carácter operático do populismo mediático praticado. No livro “The Winking Owl” (estudo sobre arte chinesa de 1949 a 1976 sob

perspectiva de assinalável equilíbrio e cuidado ideológico nos aspetos críticos sobre a Revolução Cultural, de tal modo que é considerado aceitável na página web do PC chinês), Elle Johnston Laing considera que “os conceitos modernos burgueses de museus interativos são risíveis comparados com a avançada aplicação da ideologia de massas durante a GRCP nas artes.” (Laing, 1988:62). E evoca arte anterior que marca a produção artística da época e o próprio caso das esculturas do pátio — litografias de 1910 ou de 1935, em que o tema da miséria dos camponeses é expressivo ou representando revoltas populares, que associa à leitura de obras de Käthe Kollwitz e artistas russos.

Por essa altura são também comuns, na China, pequenas esculturas cerâmicas representando figuras ou grupos — como as policromadas ou brancas vistas em 2014 numa galeria lisboeta — que remetem para idêntica lição popular sobre comportamentos e ações: a alegria no trabalho, a decidida revolta do povo, a exposição e expiação pública de traidores à ideologia revolucionária (frequentemente intelectuais), a arrojada entrada da China na corrida espacial. Sob ideário próximo, são expostas em Pequim em 1973 pinturas feitas por camponeses de Huhsien (província de Shensi), que mostram imagens do trabalho e circulam em extensa propaganda além fronteiras por Paris, Londres, Estocolmo, Toronto, em Nova Iorque em 1978 e várias cidades americanas após a morte de Mao em 76.

Entre 1974 e 1978, com a designação *Colectivo do Pátio da Cobrança das Rendas* assumida pelos artistas de Sichuan (em que agora se distinguem Zhao Shutong e Wang Guanyi), surgem em digressão pela China novas cópias das esculturas em fibra de vidro com patine acobreada.

Em inícios dos anos 80 (ou talvez antes), a aula de Jorge Pinheiro inscreve uma reflexão sobre o desmaio crítico da Revolução Cultural Chinesa que, depois, se torna mais complexo com a evolução do regime chinês e da economia de mercado. Mas a sua questão central, na altura, é exercitar uma conversão do modelo semiótico de desmontagem do processo narrativo adaptado a um caso de comunicação não só visual como presencial, com as esculturas do pátio. De facto, usa um sistema misto de decomposição que associa a semiótica à iconografia e à compreensão dos meios formais e expressivos.

Jorge Pinheiro afirma em aulas que quem compõe visualmente imagens ou objetos pensa, de certo modo, como na escrita. A diferença principal é que na escrita há verbos, sendo estes o meio para transmitir a ação. O caso de “Maria Lê um Jornal à Varanda” exemplifica que a cada sintagma corresponde um ícone mas, não havendo imagens que possam visualizar o verbo, o esforço na composição vai para resolver o problema que é dar a ver a ação. No pátio das

esculturas são determinantes a disposição no espaço, o movimento de entrada e passagem, a sequência expressiva de gestos, os ritmos e quebras da percepção, as opções da figuração de qualidade duvidosa. E as dificuldades de aplicação de um modelo semiótico estrito acabam por ser desmotivadoras.

Conclusão

Quanto ao grupo de esculturas do Pátio da Cobrança das Rendas, em 1999 regressa aos holofotes na Bienal de Veneza, em cópias elaboradas por artesãos sob direção do artista proscrito Cai Guo-Qiang. E em 2010, na Bienal de Gwangju, Coreia do Sul, aparecem as versões acobreadas feitas pelo colectivo de Sichuan nos anos 70, agora com 101 figuras, sem as que se referem à revolta.

Abafada ou incitada por meios claros ou camuflados como conveniente, a revolta parece latente na ideia de cobrança de rendas. No caso do pátio, o uso da palavra “rendas” remete para uma relação feudal em que alguém cultiva a terra de um proprietário, tendo que lhe pagar com a produção — e o maoísmo defende que não há exploração a partir da “libertação”, quando a terra passa a pertencer ao estado, logo, a todos. As rendas não deixam de ser colectadas certamente, mas o contexto da colecta muda sob as possíveis vantagens do estado mais ou menos social, restando discernir sobre o facto fundamental do equilíbrio do destino dos dinheiros públicos.

Hoje, o termo mais comum na questão, a palavra “imposto”, deriva de *impositu*, do verbo latino *imponere*, ou seja, “impor”, obrigação que subentende uma relação de poder sujeita a um eventual uso de penas ou força. Ora, embora a história dos impostos seja longa (desde o Antigo Egito e a Mesopotâmia, na Índia desde o século XI, no Islão ou na Bíblia em datas incertas, ou na Europa deste o século XVII pelo menos e já numa formulação moderna), como tópico da realidade tem sido lateral à História de Arte.

Embora tema ainda pouco frequente, talvez venha a proliferar em breve, com ou sem o amarelo dos coletes no mundo em cujos pátios, esperemos, os muros não petrifiquem e o pragmatismo não se confunda demais no populismo embrutecido.

Referências

- Argan, Giulio Carlo (1970) *L'Arte Moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni.
- Jorge, João Miguel Fernandes; Pinheiro, Jorge & Reis, Pedro Cabrita (2017) *Jorge Pinheiro. D'après Fibonacci e as coisas lá fora. D'après Fibonacci and the World Out There*. Porto e Lisboa: Fundação de Serralves, Fundação Carmona e Costa, Documenta | Sistema Solar.
- Liang, Ellen Johnston (1988) *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China*. Berkeley: University of California Press.
- O pátio da cobrança das rendas: Esculturas de barro*. (1968) Pequim: Edições em Línguas Estrangeiras.
- Sabino, Isabel (Org.) (2013) *Com ou Sem Tintas. Composição, ainda?* Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-54-6
- Sabino, Isabel (2014) *Sobre fundo vermelho. a propósito de esculturas cerâmicas da Revolução Cultural Chinesa e fotografias de Roberto Santandreu*. Lisboa: Galeria Arte Periférica.

Caminhos cruzados de Armando Alves

Cross Paths of Armando Alves

CLÁUDIA RAQUEL LIMA* & SUSANA CRUZ BARRETO**

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona do Porto, Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI). Rua Augusto Rosa 24, 4000-098 Porto, Portugal. E-mail: claudiaaquellima@gmail.com

**Portugal, Designer.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4000-421 Porto, Portugal. E-mail: susanaxbarreto@gmail.com

Resumo: Este artigo decorre da análise da vida profissional e obra do Pintor Armando Alves que se desenrolou numa conversa na primeira pessoa no seu atelier. Para o efeito, analisamos a obra gráfica do Pintor. Procuramos encontrar pontos transversais à sua obra de pintura e de design e perceber em que medida a sua formação académica se reflete na sua abordagem às artes gráficas.

Palavras chave: Armando Alves / pintura / design gráfico.

Abstract: *This article stems from the analysis of the professional life and work of the Artist Armando Alves that unfolded in a one-to-one conversation in his studio. For this purpose, we analyzed Alves' graphic work, while seeking to find points that are transversal to both, his paintings and design outputs. This was done in order to understand the extent to which his academic training is reflected in his approach to the graphic arts.*

Keywords: Armando Alves / painting / graphic design.

Introdução

Armando José Ruivo Alves nasceu em 1935, em Estremoz. Estudou em Lisboa, onde fez o Curso de Preparação às Belas Artes, na Escola de Artes Decorativas António Arroio, e admissão às Belas Artes. Mudou-se, posteriormente, para o Porto onde se formou em Pintura, na Escola Superior de Belas Artes (ESBAP), em 1962. Juntamente com José Rodrigues, Ângelo de Sousa e Jorge Pinheiro ficou conhecido como um dos *Quatro Vintes*, média de vinte valores obtida no final do curso.

Após a licenciatura, Armando Alves foi nomeado Professor Assistente da ESBAP. Paralelamente à atividade de pintor, o autor desenvolve projetos de design (os primeiros ainda como aluno), assume um papel preponderante no desenvolvimento desta área enquanto disciplina académica ao introduzir o estudo das Artes Gráficas na ESBAP, a qual viria, posteriormente, dar origem ao curso de Design Gráfico.

No final da década de 60, dedica-se às artes gráficas desenvolvendo projetos na área do design editorial, cartazes e catálogos de exposições (Fig. 1), entre outros, cuja a análise integrou a metodologia para este artigo, a par de entrevistas e análise documental. Esta atividade, como artista gráfico e pintor (Figura 2), desenvolve-se enquanto docente da ESBAP até 1973, ano em que deixa o ensino para se dedicar mais inteiramente ao design e pintura.

Para o presente artigo, é feita uma análise do percurso de Armando Alves através da observação direta (Banks, 2001) da sua obra gráfica e entrevista realizada ao autor, a 5 de dezembro de 2018, no seu atelier, em Matosinhos.

Artista e Designer

Há uma continuidade direta entre as tradições da pintura a óleo ocidental e a publicidade gráfica (...) o design gráfico presente na publicidade não é diferente da arte, na medida em que ambos usam as mesmas técnicas ilustrativas e persuasivas (...) o prestígio cultural (Berger, 1972:134).

Armando Alves inicia a sua atividade de designer ainda nos tempos de faculdade onde lhe era solicitado, pelo Mestre Carlos Ramos, que desenvolvesse catálogos e cartazes das exposições realizadas na ESBAP. Na altura havia duas grandes exposições, a Exposição Magna, uma exposição de trabalhos realizados durante o ano na escola, e uma outra exposição de trabalhos extra escolares realizados nos ateliers e, portanto, com um carácter menos rigoroso face aos parâmetros e diretrizes do curso. A conceção destes catálogos, juntamente com alguns trabalhos que já havia realizado para a revista *Lusíada* (Revista ilustrada



Figura 1 - Catálogos das mais recentes exposições de obras do Pintor, desenvolvidos por Armando Alves. Fonte: própria.

Figura 2 - Conjunto de pinturas de Armando Alves. Atelier do Pintor. Fonte: própria.

de cultura, arte, literatura, história e crítica), da casa Simão Guimarães e Filhos, foram as primeiras experiências na área do design e aquelas que lhe despertaram o interesse pela atividade das artes gráficas. Desde então, e até à data, desenvolve em paralelo as atividades de designer e pintor, duas atividades que, segundo Armando Alves, ao longo da sua carreira se foram contaminando, ainda que com duas linguagens distintas.

Enquanto aluno, relaciona-se com José Rodrigues, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro que, junto com Armando Alves, viriam a ficar conhecidos como os *Quatro Vintes*. Teve referências muito fortes na pintura e no desenho, entre elas o pintor Heitor Cramês (professor de desenho de estátua), o Mestre Dordio Gomes e Augusto Gomes, no domínio da pintura, o Mestre Barata Feyo e Júlio Resende (que nunca chegou a ser seu professor, mas, segundo o autor, influenciou-o muito).

Na área das artes gráficas, e não havendo à data a facilidade de acesso e intercâmbio de informação além fronteiras, as suas referências restringiam-se ao meio nacional, sendo a principal referência Sebastião Rodrigues, o qual teve oportunidade de conhecer mais tarde e partilhar ideias.

Quando termina o curso, começa a dar aulas na ESBAP, assumindo a cadeira de *Pintura Decorativa*. Esta cadeira, cujo nome vinha ainda do séc. XIX, revelava-se, para Armando Alves, de pouco interesse face à realidade artística que se vivia à época. Neste sentido, e após um ano a lecioná-la, propõe como alternativa uma cadeira de iniciação às Artes Gráficas. É assim introduzida esta disciplina de Artes Gráficas no curso de Pintura da ESBAP, em 1962. Não havia, então, um programa escrito da disciplina, mas uma ideia do que se pretendia fazer. O primeiro ano seria experimental e depois, dependendo dos resultados obtidos, avaliar-se-ia a continuidade ou não da mesma. A abordagem à disciplina foi, então, pensada e estruturada por Armando Alves.

Conforme nos relata Armando Alves (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018), à data não havia computadores, o que havia era obra feita como os trabalhos de Sebastião Rodrigues para a Gulbenkian e a revista *Almanaque*. A abordagem à disciplina era, assim, bastante artesanal, recorrendo-se a materiais de referência existentes, nomeadamente a revistas como a *Marie Claire* ou a *Paris Match*, segundo o autor “de grande importância e muita qualidade gráfica” que, não só eram analisadas em contexto de aula (Ruby, 2000), mas também constituíam materiais interessantes que eram recortados e arquivados para, mais tarde, serem reutilizados em novas composições gráficas num processo artesanal à base do “corte e cola”. Com estes materiais, que incluíam recortes de letras, títulos, textos ou fotografias, compunham vários projetos como capas de discos ou capas de livros fictícios.

Através de bibliografia e obra existente, eram também analisados em aula obras e autores de referência, destacando Armando Alves a obra de Sebastião Rodrigues como uma das principais referências, e em particular a revista *Almanaque*. Segundo o autor houve sempre, também, uma grande influência da escola inglesa e italiana no que respeita às artes gráficas.

No final do ano, os resultados obtidos nesta cadeira são expostos na Exposição Magna, tendo sido bastante apreciados. A cadeira de Artes Gráficas, iniciada a título experimental, estabiliza-se, assim, no curso de Pintura, vindo, anos depois, a dar origem ao curso de Design Gráfico.

Após 14 anos, deixa o ensino na ESBAP para dirigir a Editorial Inova, considerando não ser possível a conciliação da atividade de Professor e da atividade de artes gráficas fora da escola, porque “ambas exigiam uma dedicação muito grande” (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018). Opta então pelas artes gráficas, numa altura em que, segundo Armando Alves (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018) “havia uma apetência muito grande” pelos trabalhos gráficos “com uma certa qualidade”.

À data, a Editorial Inova publicava cerca de 30 a 40 livros por mês, sendo sempre o autor o designer da editora. Entre os livros desenvolvidos, Armando Alves destaca o livro *Ostinato Rigore*, edição Editorial Inova Limitada, de 1971, com poemas de Eugénio de Andrade, que, para além do design, inclui um desenho da sua autoria. Este livro, com uma linguagem gráfica pautada pela simplicidade, apresenta-se dentro de uma bolsa de cartão negro ilustrado (Figura 3).

Nas décadas que se seguiram teve uma atividade intensa, tanto no âmbito das artes gráficas, onde realizou inúmeros trabalhos de design editorial, cartazes e catálogos de exposições, entre outros, como no âmbito da pintura. Ainda que estas áreas se tenham cruzado, e até contaminado, na obra que foi produzindo, Armando Alves reconheceu sempre a especificidade da linguagem visual e comunicacional de cada uma delas, afirmando ter sempre sabido conciliar estas áreas “fazendo coisas diferentes” (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018). Fez várias serigrafias e, inclusive, reproduziu alguns dos seus quadros em serigrafia. Não obstante, salienta que a serigrafia tem também uma linguagem própria que não abarca a reprodução de quadros (como ele próprio já fez), mas sim uma linguagem que passa pela composição do desenho, separação das cores, uma forma mais pura e gráfica ajustada às características da técnica em si.

Atualmente, com 83 anos e já reformado, mantém as suas atividades enquanto pintor e artista gráfico, trabalhando diariamente no seu atelier, em Matosinhos. Quando questionado sobre a forma como distribui o seu tempo, Armando Alves (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018) afirma fazê-lo



Figura 3 · Armando Alves, *Ostinato Rigore*, edição Editorial Inova Limitada, de 1971. Fonte: própria.

consoante as necessidades, salientando, contudo, que “o design é sempre para ontem”, pelo que “quando é preciso ser feito, faz-se”.

Considera-se “obsessivo no trabalho”, fazendo coisas diferentes todos os dias. Na visita realizada ao seu espaço, transparece, efetivamente, uma atividade contínua de trabalho: telas que se sobrepõem não só nos espaços que lhe são aparentemente reservados, mas também em estantes reservadas a livros e mesas de trabalho; materiais de pintura em utilização, paletas com várias cores produzidas, sugerindo estar a uso; panos com restos de tintas e pincéis; desenhos nas mesas, alguns de outros autores; pequenas esculturas por todo o atelier; e livros, muitos livros, seja em estantes, seja a uso espalhados pelo espaço disponível (Figura 4 e Figura 5).

Na área do design, protagonizou toda uma evolução fomentada pelo desenvolvimento das técnicas e tecnologias, tanto de conceção gráfica como de produção. Observa o potencial do computador, em particular enquanto ferramenta de execução dos seus trabalhos e não como meio de criação, aspeto salientado pelo próprio autor. Assim, embora não manuseie o computador, utiliza-o como ferramenta de execução dos seus trabalhos, recorrendo, para o efeito, a um colaborador.

O seu trabalho gráfico é pautado pela versatilidade, transparecendo uma vontade de experimentação. Nas capas de livros que concebeu, no que respeita ao tratamento tipográfico, encontramos diferentes abordagens. Encontramos capas caracterizadas pelo uso de tipografias pesadas e condensadas, como a do livro *O Último Dia da Pide*, realizada em 1974, e capas caracterizadas pela utilização de tipografias de baixo peso, como a do livro *Ostinato Rigore*, já referido, a do livro *O texto de João Zorro*, de 1974, ou a do livro *Poemas a Guevara*, publicada em 1975 pela Editorial Limiar, onde a tipografia Futura é utilizada numa versão *light*. Se na capa de *Poemas a Guevara* é dado grande ênfase à tipografia, a qual domina toda a capa, sendo conjugadas diferentes escalas, em capas como *Ostinato Rigore*, *O texto de João Zorro* ou *Poemas a Guevara*, a tipografia não assume tanta predominância, sendo dado maior destaque à ilustração (no primeiro caso, um desenho de José Rodrigues e, no segundo caso, um desenho de Ângelo de Sousa). Comum a estas capas é a utilização de cores diretas e em número reduzido.

Nos trabalhos gráficos de Armando Alves, encontramos, também, exemplos em que se percebe um cuidado que vai muito além da organização de elementos e conteúdos na superfície de trabalho, o arranjo gráfico, sobressaindo toda uma preocupação com os materiais e papéis utilizados na sua produção, bem como os acabamentos, não raras vezes feitos artesanalmente (Banks, 2001).



Figura 4 · Imagens recolhidas no atelier de Armando Alves. Fonte: própria.

Figura 5 · Imagens recolhidas no atelier de Armando Alves. Fonte: própria.

Figura 6 · *Princípio*, catálogo com fotografia de João Avelino Marques e textos de Mário Cláudio, desenvolvido por Armando Alves. Fonte: própria.

Figura 7 · *Princípio*, catálogo com fotografia de João Avelino Marques e textos de Mário Cláudio, desenvolvido por Armando Alves. Fonte: própria.

Neste âmbito, destaca-se a obra *Princípio*, um catálogo com fotografia de João Avelino Marques e textos de Mário Cláudio, uma edição especial para a qual foram produzidos apenas 20 exemplares. Embalado numa caixa de acrílico transparente, este catálogo, impresso em grande formato e em papel texturado, apresenta um acabamento requintado, cosido manualmente, ficando a costura a descoberto pela ausência de uma tradicional capa. Os textos são trabalhados numa tipografia serifada cujo desenho nos remete para a tipografia da máquina de escrever, reforçando, também, um carácter mais artesanal. No seu conjunto, esta obra gráfica afigura-se como uma peça requintada que apela não só ao sentido visual, mas também à manualidade (Figura 6 e Figura 7).

Outra obra que podemos salientar neste âmbito (e que foi destacada pelo próprio Armando Alves) é o supracitado livro *Ostinato Rigore*, de 1971, apresentado numa bolsa de cartão negro. Ainda que a produção deste trabalho não nos remeta para uma vertente tão artesanal, como no caso anterior, o manuseamento do livro remete-nos para um carácter mais manual e sensorial.

Conclusão

A análise do percurso de Armando Alves, decorre da evidência de que há uma insuficiente inscrição, uso de conhecimento individual e experiência dos professores e investigadores aposentados em arte e design. Este facto levanta a hipótese de que, a legitimação da sabedoria conduzida pela prática na arte e na pesquisa de design, contribuirá grandemente para o domínio e profundidade da disciplina, bem como para informar o seu papel como uma *interface* multidisciplinar. Este artigo é um ângulo desta procura e legitimação centrado na análise do trabalho de Armando Alves, cuja riqueza se revela em três frentes, na arte, design e no cruzamento e contaminação destas duas esferas.

Os resultados desta investigação visam estabelecer as bases para uma mudança de paradigma no reconhecimento, comunicação e activação de contribuições relevantes para o conhecimento, a cultura e o tecido social que os académicos de arte e design podem oferecer em nome próprio: formas de sabedoria não necessariamente revertidas ou traduzidas para o conhecimento científico nas suas carreiras e que podem desta forma encontrar outros contextos de ressonância e aplicabilidade.

O testemunho pessoal e análise documental e visual dos artefactos visuais criados por Armando Alves, representam uma agregação de conhecimentos e experiências individuais que podem ser de grande utilidade, aplicabilidade e replicabilidade.

Referências

Banks, Marcus (Eds.) (2001) *Visual Methods in Social Research*. London: Sage Publications UK.
Berger, John (1972) *Ways of Seeing*.

Harmondsworth: Penguin.
Ruby, Jay (2000). *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago; London: University of Chicago Press.

As videocriaturas de Otávio Donasci: faces humanas no mundo digital

The Videocriatures of Otávio Donasci: human faces in the digital world

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Prefeitura Municipal de Sumaré/ São Paulo, Secretaria da Educação, Centro de Formação de Professores. Rua Ipiranga, 316, Centro, Sumaré, São Paulo, Brasil. E-mail: rizollihugo@gmail.com

Resumo: Otávio Donasci, artista brasileiro, desenvolve um projeto por meio de vídeo performances com suas videocriaturas em festivais de arte eletrônica no Brasil e no exterior, onde um corpo humano, cuja cabeça é substituída por um monitor de TV, no qual se projeta o rosto de um ator, dialogando com experimentos de outros significativos artistas. O artigo discorre sobre as videocriaturas de Donasci, sabendo que seus trabalhos e experimentações são relevantes para a contemporaneidade e propõem a hibridização da expressão da face humana resgatada pelos recursos multimídias.

Palavras chave: criação artística / linguagens da arte / linguagens híbridas / videocriaturas / vídeo performances.

Abstract: Otávio Donasci, Brazilian artist, develops a project through video performances with his videocriatures in festivals of electronic art in Brazil and abroad, where a human body, whose head is replaced by a TV monitor, in which the face of an actor, dialoguing with experiments by other significant artists. The article deals with Donasci videocriatures, knowing that their works and experiments are relevant to contemporaneity and propose the hybridization of the expression of the human face rescued by the multimedia resources. **Keywords:** artistic creation / languages of art / hybrid languages / videocriatures / video performances.

Introdução

Otávio Donasci (Figura 1) nasceu em São Paulo, em 1952. Graduado em Comunicação Visual e Mestre em Artes Plásticas, atua como artista multimídia, diretor de criação e de espetáculos teatrais.

Como *performer* multimídia, diretor e cenógrafo, se projeta na cena artística brasileira e internacional com seus trabalhos e experimentações na área de criação artística e seus entrelaçamentos com a tecnologia e seus meios.

Ná década de 1980, inicia suas *videoperformances* quando cria suas *videocriaturas*, apresentadas em festivais de teatro e de vídeo no Brasil e no exterior, conduzindo Donasci a receber vários prêmios por seus trabalhos.

As *videocriaturas* concebidas pelo artista (Figura 2), são seres híbridos, uma espécie de *cyborg*, (meio gente e meio máquina) com um monitor de TV colocado, por armações de plástico moldado a quente, sobre um ator escondido sob mantos pretos. Cada tela de monitor, ligada por cabos a um gravador de vídeo, nos apresenta a imagem de um rosto recitando monólogos ou dialogando ao vivo com o público ou com outras *videocriaturas*.

1. Os experimentos de Donasci

As *videocriaturas* nascem da intenção do artista de fundir ideias e trabalhos anteriores, já realizados por ele. Nascem de 3 vertentes, do desenho, pois Donasci já foi cartunista na década de 1970, das possibilidades do teatro e do contato com as tecnoimagens, inicialmente a fotografia. Essa fusão faz surgir a *videocriatura*, dando origem à linguagem do *videoteatro*, conceito também criado por Donasci.

No processo de construção da *videocriatura*, o artista vai realizando intervenções de forma, tamanho e luminosidade, com o pretexto da adaptar a obra a cada situação de apresentação, dando origem a diversas definições de *videocriaturas* que desenvolveu. Utilizando-se do aparato tecnológico que a compõe, a *videocriatura* entra em cena com luz própria, não necessitando de um holofote ou foco de luz externo, fato comum em apresentações teatrais.

Suas *videocriaturas* ganham repercussão na cena artística brasileira quando passam a integrar *performances* de outros artistas, como em 1989, na apresentação de *A Revolução francesa*, com direção de José Roberto Aguillar (1941) e em 1982, na leitura dramática do texto *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade (1890-1954), realizada pelo Teatro Oficina em 1986, nas apresentações do compositor estadunidense John Cage (1912-1992) no Brasil.



Figura 1 · Otávio Donasci incorporado por uma videocriatura, 2010. Fonte: <https://file.org.br/artist/otavio-donasci/?lang=pt>

Figura 2 · Videocriaturas criadas por Otávio Donasci, 1988. Fonte: https://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/2013/02/otavio-donasci-videocriaturas_slide.jpg

2. As referências das *videocriaturas*

Otávio Donasci busca referência artística no sul-coreano Nam June Paik (1932-2006). Paik trabalha com agrupamentos de aparelhos de televisão, e nos faz pensar sobre possibilidades incomuns no uso desses aparelhos.

Em 1964, Paik se mudou para Nova Iorque e começou a trabalhar com a violoncelista clássica Charlotte Moorman, combinando vídeo, música e *performance*. Na obra TV Cello, apresentada em 1971, na Galeria Bonino, em Nova Iorque, o artista empilhou televisores, adquirindo a forma de um violoncelo. Quando a violoncelista puxa seu arco sobre as cordas do violoncelo, imagens dela e de outros violoncelistas aparecem nas telas dos televisores.

O sul-coreano traçava uma nova narrativa para o aparelho de televisão, criando uma *performance* com os televisores, um jogo simbólico entre a imagem e o real.

Outro artista contemporâneo a trabalhar com expressões humanas e suas replicações nos meios tecnológicos, é o norte americano Tony Oursler (1957). Oursler trabalha com projetores em sua Instalação *The Whatching* (1991), onde articula faces humanas expressivas animadas em projeções de vídeo ou ainda na obra *Composite Still Life* (1999), onde cabeças falantes entram em cena no espaço expositivo. Se Oursler substitui ao longo de sua carreira os televisores por projetores contemporâneos, as *videocriaturas* de Donasci também iniciam um processo de modernização de dispositivos, e suas projeções alcançam um espectro mais elástico, de possibilidades de projeção, de tamanhos e situações performáticas que o artista passa a experimentar no sentido de uma digitalização de suas *videocriaturas*.

São dispositivos, que ora possuem uma função, ora outra. Um aparelho de televisão passa a ser manipulado na sua capacidade de projeção de imagens e sons, a partir da arte da *performance* e do teatro, (ou da expressão humana), subvertidos a um dispositivo tecnológico, passando a funcionar como rampa de acesso ao mundo digital ao qual estamos imersos no século XXI.

Giorgio Agamben dialoga sobre as possibilidades dos mecanismos que a tecnologia nos oferece, nos dispositivos que potencializam ou absorvem as linguagens artísticas “O modo em que estão dispostas as partes de uma máquina ou de um mecanismo é, por extensão, o próprio mecanismo.” (Agamben, 2007:34).

3. Os desdobramentos

A partir desses mecanismos, Otávio Donasci cria formas alternativas de expressão artística, tomando como base a própria tecnologia que impacta nossas

vidas, transformando assim, não apenas as imagens refletidas no aparelho televisivo, mas incorporando o próprio aparelho de televisão como arte, sua forma e estrutura, baseado em *performances*, Otávio produz narrativas caracterizadas por aparições. É o caso da estreia da *videocriatura*, em aparição realizada nos anos 1980, na galeria São Paulo/SP: em cena, um corpo, cuja cabeça é substituída por um monitor de televisão (que na época possuía formato abaulado e em preto e branco, murmurando sons em alguma língua estranha).

O artista cria também os *videomanequins* (Figura 3). Esculturas com rosto representado por uma projeção de vídeo, um manequim que adquire feições próprias, ganhando vida e possibilidade de diálogo. A representação facial expressa no suporte de vídeo incorpora a linguagem teatral, trocada pela representação facial do ator pelo vídeo-rosto, usando como base um manequim tradicional. Ao ampliar os dispositivos de suas projeções, Donasci atinge um número maior de expectadores, e suas *performances* e experiências passam a adquirir um aspecto de espetáculo, frequentemente associado às linguagens artísticas imersas na sociedade contemporânea, "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens." (Debord, 1997:14).

A proposta do artista busca a ampliação dos recursos expressivos do ator com a incorporação da linguagem dos meios audiovisuais. O vídeo ganha a dimensão cênica do teatro, libera-se da fatalidade do bidimensional e pode relacionar-se fisicamente com o público (Figura 4). Assim, o *videoteatro* cria uma linguagem híbrida, que une as formas mais antigas de expressão da humanidade juntamente com as linguagens proporcionadas pela tecnologia.

As imagens e os atores dialogam com o público, num jogo de cena que mistura o ser humano e a máquina, a expressão facial do ator encapsulada no monitor. Esse diálogo acontece de forma humana, mas mediado pelos códigos propostos pelo artista em suas experimentações cênicas.

O caráter cênico dos códigos bidimensionais tem como consequência um modo de vida específico das sociedades por elas programadas. Eles podem ser denominados de "forma mágica da existência". Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela sincroniza a circunstância que indica como cena. (Flusser, 2007:127).

O artista concebe e produz vários protótipos de *videocriaturas*. O *videofantoches*, por exemplo, utiliza um monitor de apenas 5 polegadas, imitando um boneco de apresentações de teatro infantil, que se manipula com os dedos, levando ao extremo as possibilidades fisionômicas dessa *videocriatura* ou fantoche.

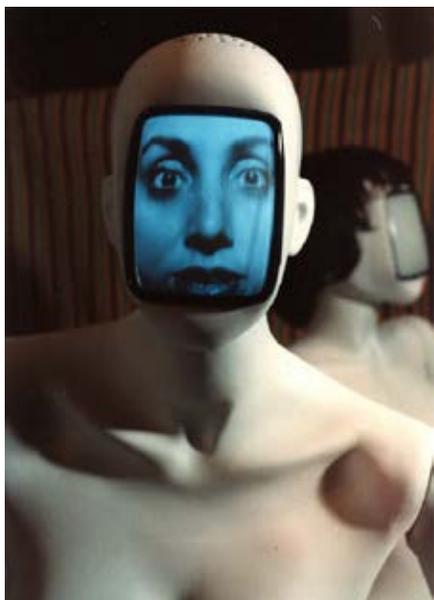


Figura 3 · *Vídeomanequim* de Otávio Donasci. Fonte: <https://picssr.com/tags/videocriatura/interesting/page3>

Figura 4 · *Videocriaturas* de Otávio Donasci em *performance*, 2011. Fonte: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/otavio-donasci/>



Figura 5 · Otávio Donasci, *Videocriatura Hydra*, 2010. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/psmotta/4683033077/>

Figura 6 · *Videocriaturas* de Otavio Donasci no FILE, Eletronic Language International Festival (FILE). São Paulo, 2014. Fonte: https://file.org.br/file_sp_2014/file-sp-2014-6/?lang=pt

No festival Videobrasil de 1984, Otávio Donasci utiliza uma grande *videocriatura* fazendo uso de um monitor de 24 polegadas, em cima de dois atores. Nesse mesmo festival, apresenta também uma importante inovação de seus experimentos, a tomada da imagem simultânea com a intervenção dos personagens, condição que possibilita às suas *videocriaturas* a improvisação e o diálogo direto com o público.

A arte contemporânea é a sua imagem — Este espelho estendido aos artistas e onde podem ver o conjunto — o sistema da arte contemporânea reflete a construção de uma realidade um pouco diferente da que prevalecia há algumas décadas. (Cauquelin, 2005:56).

Como ator e diretor recebe vários prêmios, entre eles em 1988, o Prêmio Lei Sarney de Arte Multimídia, celebrando uma década das *videocriaturas*, expandindo esses trabalhos para programas de televisão, teatros e espaços públicos.

Outro exemplo de *videocriatura*, agora de grandes proporções, é *Hydra* (Figura 5), com 4 metros de altura e 2 metros de largura. O rosto inflável da *Hydra* é montado no alto de um guindaste de 20 metros de altura e composto por duas faces femininas projetadas no inflável, uma branca e outra negra, representando sentimentos como a doçura e a agressividade da mulher.

Na relação entre a *videocriatura* e o público encontramos um ambiente de possibilidades, de múltiplas trocas onde “cada um é potencialmente emissor e receptor num espaço qualitativamente diferenciado, não fixo, disposto pelos participantes, explorável.” (Lévy, 1996:113).

As *videocriaturas* funcionam como agentes articuladores que aproximam as faces humanas da arte, convergendo-as para o universo da tecnologia. Causam estranhamento à primeira vista, mas ao perceber a integração entre homem e máquina, concluímos que o novo pode e deve consolidar-se na sociedade e contribuir para as extensões do corpo humano em suas atividades contemporâneas (Figura 6). A proposta artística de Donasci discute a expressão humana individual e sua relação com o coletivo, abarcados pelos recursos tecnológicos que o século XX nos apresenta no campo das linguagens artísticas, criando uma nova e potente forma de expressão em arte, pelo corpo humano e suas limitações, seguindo um caminho inevitável da incorporação da tecnologia pela arte na contemporaneidade.

Nesse sentido, substituí a feição do personagem pela *persona*, pela máscara, arrancando o teatro do edifício em que se realiza, o transportando para o ambiente tecnológico. A nova cena agora emerge como mistura de elementos de outras linguagens artísticas, como as artes visuais, a dança, o cinema e a música, cristalizando o caráter híbrido da obra de Donasci.

Conclusão

Otávio Donasci discute por meio de suas obras intituladas *videocriaturas*, experimentações artísticas que nos abarcam na sociedade atual. A imagem de uma face enquadrada pelo *frame* de um aparato audiovisual faz parte da rotina contemporânea dos indivíduos. Dessa forma, nos faz pensar que fazemos parte de uma grande imersão, seja pelas imagens resignificadas pelas máquinas e computadores, ou por objetos artísticos e suas técnicas de montagem no campo tridimensional da arte.

Seus procedimentos maquínicos em busca da experiência artística funcionam como elo de conexão entre a arte física e a arte digital embrionando as possibilidades de criação que o *hardware* e o *software* nos apresentam no final do século passado e no século que estamos vivendo.

Por meio da sensibilidade e do diálogo da tecnologia que o artista propõe pela imagem humana, pela expressão individual que alcança a esfera pública nas suas experimentações entre vídeos e *performances*, percebemos o alcance múltiplo de sua criação. Suas *videocriaturas* não somente dialogam no sentido estético com o público, mas dialogam “verdadeiramente”.

Dessa maneira, seus trabalhos e experimentações são relevantes para a contemporaneidade e propõem a hibridização da expressão da face humana resgatada pelos recursos multimídias disponíveis nas últimas décadas do século XIX, utilizando de maneira inovadora possibilidades virtuais com tecnologia analógica antecipando efeitos e contrastes do emergente território contemporâneo da arte digital.

As *videocriaturas* do artista Otávio Donasci caminham rumo a 4 décadas de existência, e ficam cristalizadas no percurso da arte contemporânea brasileira como potentes experimentos artísticos no entrelaçamento entre a arte e a tecnologia.

Referências

- Agamben, Giorgio (2007) *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos. ISBN: 978-85-7897-005-5.
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte contemporânea — uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-9910-218-3.
- Debord, Guy (1997) *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-85910-17-4.
- Flusser, Vilém (2007) *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Ubu Editora. ISBN: 978-85-92886-22-6.
- Lévy, Pierre (1996) *O que é virtual?*. São Paulo. Editora 34. ISBN 85-7326-036-X.

Tempo e memória nas gravuras de Evandro Carlos Jardim

*Time and memory in Evandro Carlos Jardim's
intaglio etchings*

ANGELA RAFFIN POHLMANN*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas. Rua Alberto Rosa, 62, Bairro Centro, CEP: 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: angelapohlmann@gmail.com

Resumo: O texto comenta o trabalho em gravura em metal de Evandro Carlos Jardim, cujas imagens refletem sobre o tempo e a memória. A trajetória deste artista e gravador conta com mais de 50 anos de produção ininterrupta de gravuras em metal, desenhos e pinturas. Suas gravuras registram as transfigurações do real, e versam sobre até onde sua vista alcança. O que vemos, através das gravuras de Jardim, é também um convite a refletir sobre a (falta de) permanência das coisas ao nosso redor.

Palavras chave: Gravura / tempo / memória.

Abstract: *The text comments on the work of Evandro Carlos Jardim's intaglio etchings, whose images reflect about time and memory. The career of Evandro Carlos Jardim has more than 50 years of uninterrupted production of intaglio prints, drawings and paintings. His etchings register the transfigurations of the real, and concern about as far as his sight reaches. What we see, through the engravings by Jardim, is also an invitation to reflect about the (lack of) permanence of the things around us.*

Keywords: *Intaglio etching / time / memory.*

Introdução

O trabalho poético de Evandro Carlos Frascá Poyares Jardim (São Paulo, 1935) se faz através de sucessivos registros de aproximação com os elementos que compõem seu cotidiano: a árvore, a montanha (o pico do Jaraguá), a xícara, a prensa de gravura em metal, a borboleta na janela, e tudo o que ele vê a partir de seu ateliê. Há em suas obras um projeto que retrata as transfigurações da paisagem.

Aos 83 anos, Evandro segue com vitalidade produzindo gravuras, atento ao seu entorno, gravando e imprimindo uma imagem atrás da outra. Na gravura em metal, o artista trabalha sobre uma placa (usualmente cobre) com instrumentos cortantes como ponta-seca, buril, raspador, brunidor, utilizando também breu, ácidos, mordentes e vernizes de proteção para elaboração da imagem na matriz de metal, com linhas, hachuras e meios-tons. Posteriormente, esta imagem gravada na matriz será entintada e transferida para o suporte, normalmente o papel. E aí se completa o ciclo da gravura: matriz gravada e estampa impressa.

Evandro Carlos Jardim iniciou seus estudos no campo da arte aos 18 anos, quando ingressou na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1953. Em 1956, estudou gravura em metal com Francesc Domingo Segura. Em paralelo à carreira artística, Jardim desenvolveu também atividade docente em várias instituições de São Paulo, como professor no ensino secundário, e depois no ensino superior: na Escola de Belas Artes; na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente na graduação e pós-graduação, Jardim foi professor de toda uma geração de gravadores, contribuindo para a formação de artistas não só em São Paulo, como de muitas outras regiões do Brasil, através de inúmeros cursos que ministrou em diversas cidades. Desde a juventude, participou de inúmeros salões, sendo premiado diversas vezes. Evandro participou de exposições individuais e coletivas em vários museus do mundo. Entre as exposições mais importantes podemos destacar a Bienal de Veneza e as Bienais Internacionais realizadas em São Paulo. E, em 1974, recebeu o Prêmio de Melhor Gravador do Ano, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

1. Materializar as transformações produzidas pela luz

Nos processos operacionais intrínsecos às gravuras em metal de Evandro Carlos Jardim há uma combinação que liga uma objetividade artesanal primorosa com a subjetividade de sua imaginação criadora.

Suas gravuras são intimistas, silenciosas, e fixam “interiores quietos ou a pequena paisagem ao redor da casa” (Morais, 1986:s/p), pois traduzem objetos que ficaram imersos no tempo (Figura 1).

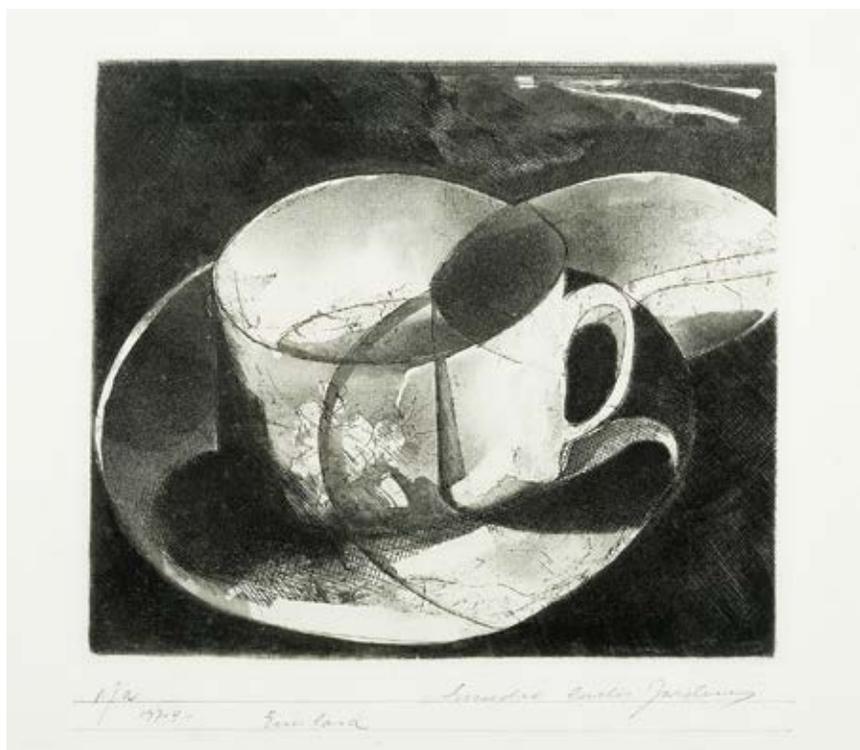


Figura 1 · Evandro Carlos Jardim. *Em casa*.
Gravura em metal. 18,5 cm x 21 cm, 1974. Fonte:
Enciclopédia Itaú Cultural, 2018.

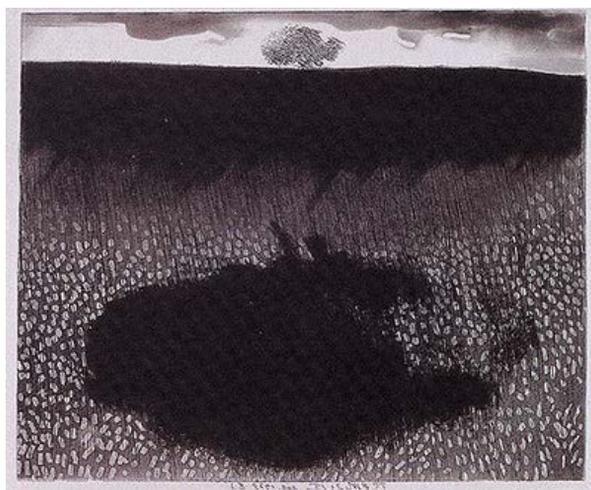
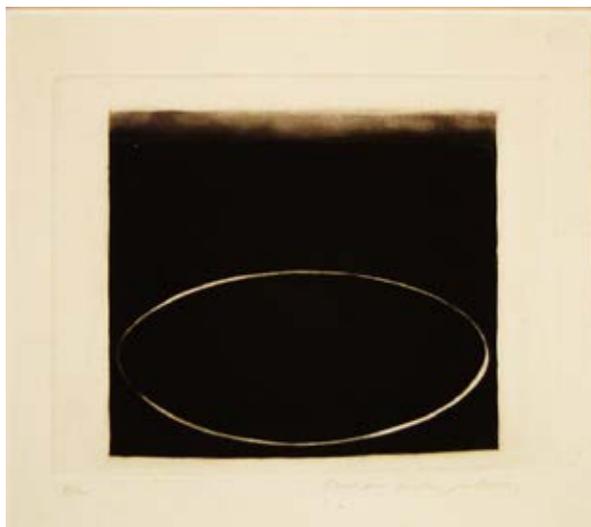


Figura 2 - Evandro Carlos Jardim. Da série: *À noite no quarto de cima*. Gravura em Metal, (s/d). Fonte: Cole, 2010.

Figura 3 - Evandro Carlos Jardim. *A Visão Mais Distante da Árvore*. Gravura em Metal. (s/d). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Vejo nas imagens produzidas por Evandro Carlos Jardim um extremo cuidado com as delicadezas que compõem a vida. A imagem convida o olhar a dedicar-se a ela. Sutilezas, densidades, pequenas incisões, uma linha branca que demarca o contorno arredondado do pires, ou pequenas manchas na lateral da xícara, que nos instigam a decifrá-las. Mistério.

Evandro dizia que a obra de arte é, em si, misteriosa. “Ela é misteriosa até o momento em que você pode começar a entendê-la como manifestação humana sensível” (Jardim, 2018:s/p). Em entrevista em vídeo, Evandro comenta a importância da luz em seus trabalhos: “Abril é o mês desta luz que estamos vendo [...] e a preparação de abril no trabalho propõe uma mudança de luz durante os doze meses” (Jardim, 2018).

Ele está interessado nessa luz que constrói “as imagens do mundo das figuras [...] do mundo visível, durante o ano” (Jardim, 2018). E esse é seu desafio: materializar as transformações que a luz produz nos objetos e nas figuras visíveis através desta linguagem que ele escolheu: a gravura.

Sua dedicação à elaboração das gravuras é surpreendente. As pequenas manchas, os sutis *lavis* que funcionam como meios-tons aquarelados na imagem, a sobreposição de gravações até que a imagem se forme do modo como ele tinha imaginado, tudo isso traz à tona a densidade das formas que contemplamos em suas estampas.

Suas gravuras nos devolvem, através de um domínio técnico apurado e sensível, aquilo que talvez quiséssemos esquecer ou rechaçar: a imprevisibilidade que nos circunda, a subjetividade de cada olhar, a incerteza diante da realidade, o fugaz que há em cada cena, a finitude do que está diante de cada um de nós, ou a nossa surpresa com a fragilidade da própria vida.

Conforme o crítico de arte Frederico Morais, as gravuras de Evandro Carlos Jardim funcionam como uma “espécie de diário íntimo”, ou como um caderno de notas (Morais, 1986:s/p). O caderno de notas, nas palavras da artista e professora Claudia França, seria este receptáculo que recebe as formas e as ideias: o lugar para o “depósito de lembranças materiais diversas, ocorrências e experiências de um sujeito, ao sabor de uma frequência temporal” (França, 2014:71).

Mas, se em algumas imagens temos esta sensação de intimidade e silêncio, em outras, vemos o registro de tudo o que o artista vai coletando em suas caminhadas pela cidade de São Paulo. O ponto “zero” é seu ateliê, e as imagens nos mostram até onde sua vista alcança.

2. O Ateliê como "ponto zero"

No ateliê de Evandro Carlos Jardim, na Granja Julieta (bairro da capital paulista), há uma bancada de peroba com as marcas da trajetória do artista. "O professor Pietro Maria Bardi, quando me visitava, ficava admirado com esta bancada", conta ele (Jardim apud Kiyomura, 2018:s/p). Nela podemos ver as marcas e as impressões deixadas pelo uso diário das ferramentas. A bancada fica "diante de uma grande janela. O sol entra e vai distribuindo a luz sobre os sulcos e incontáveis linhas na madeira, sugerindo a paisagem do tempo" (Kiyomura, 2018:s/p). A passagem do tempo e as mudanças de luz criam novas paisagens, nas linhas decalcadas nestas superfícies.

O círculo (Figura 2) está presente em muitas de suas obras e constitui-se como referência a este lugar, o ateliê. Como uma elaboração intelectual, o círculo representa o tempo cíclico, ou o centro de um espaço imaginário. O círculo é também esse tempo pessoal, "um tempo do entendimento, da percepção, da observação" (Jardim apud Macambira, 1998:113).

Água-forte, água-tinta, ponta-seca e buril constituem as imagens, com elementos que compõem e recompõem séries sem um fim predeterminado ou muito definido.

A origem da gravura em metal remonta 1445, cuja técnica foi iniciada por ourives. A gravura pressupõe um 'beijo', um encontro, uma troca entre a matriz e o suporte contra o qual é pressionada. As 'gravuras originais' são gravadas e impressas à mão, normalmente em edições pequenas, assinadas e numeradas pelo artista. Evandro Carlos Jardim não se interessa pela multiplicação em larga escala de suas imagens, optando por edições restritas.

Existe ainda uma característica particular ao gravador e sua obra: diferente do desenhista ou do pintor que trabalham diretamente sobre a matéria definitiva de sua criação (o papel ou a tela, por exemplo), o gravador utiliza a matriz como um estágio intermediário, pois suas ações se dão neste outro meio, que não é o definitivo de sua realização. O gravador não consegue verificar imediatamente o resultado de uma pincelada, de uma incisão ou de um traço realizado sobre a superfície da matriz, pois necessita imprimir a estampa para enxergar o andamento de seu trabalho. O mais importante na edição das imagens, para Evandro Carlos Jardim, é que este processo o ajuda a pensar, e a entender o modo como deve organizar as imagens que cria.

'Não uso a técnica da gravura como multiplicadora de imagem, uso-a como uma forma de pensar meu trabalho', conta, para explicar por que faz edições de no máximo cinco cópias. 'Não gosto de entregar o trabalho de edição a um técnico impressor. O

processo de fazer e editar a gravura me ajuda a entender as imagens que crio e como devo reorganizá-las? (Moraes, 1991:s/p)

A imagem se mantém ‘virtual’ enquanto possui existência exclusiva na matriz; apenas depois de ser transferida para o suporte saberemos o que de fato ocorreu. Estas impressões que são feitas ao longo do processo de realização da imagem na matriz se chamam “provas de estado”, pois servem para que o artista possa conferir cada estágio do que está sendo gravado na matriz. Durante esta etapa de elaboração das imagens, nas gravuras de Evandro Carlos Jardim, muitos detalhes podem ser acrescentados ou literalmente apagados.

A imagem é gravada através de sucessivas aplicações de ácidos sobre uma chapa de cobre, denominada matriz, que depois recebe tinta e vai à prensa para transportar a imagem ao papel. Esse é o processo convencional, que Evandro enriquece ao acrescentar ou eliminar figuras em inúmeras gravações adicionais que destroem as imagens inicialmente traçadas. (Moraes, 1991:s/p)

Esta peculiaridade da gravura exige do gravador um esforço intelectual e sensível constante. Suas ações se projetam no tempo, suas apostas se dão no espaço em que realiza suas intervenções; e a imagem que, na matriz, é apenas promessa, só se completa depois que a estampa é impressa.

Os processos operacionais, sejam eles manuais, mecânicos ou eletrônicos fazem parte do repertório do gravador. Evandro Carlos Jardim ensina que o gravador precisa conversar com as ferramentas (o material instrumental), e com a matéria para chegar a um acordo. E é necessário superar (ou anular) a falta de coerência gerada pela ignorância, daí a necessidade da educação e da informação. A obra de arte será a resultante da objetividade artesanal e da subjetividade (intuição) criadora. Estas duas instâncias da obra andam juntas, e é impossível dissociá-las. A obra de arte é fruto, antes de tudo, de uma experiência estética (Jardim, 2000).

No entanto, a pergunta que deve ser feita se dá em relação ao presente ou ao passado: o passado é importante ou ele seria um obstáculo? A propagação das técnicas ancestrais, como é o caso da gravura em metal, se faz de forma igual ou desigual? (Jardim, 2000).

Elementos técnicos provenientes de épocas diversas podem conviver harmoniosamente na mesma matriz de metal. E, neste sentido, Evandro se pergunta: haveria possibilidade de articulação de estruturas pertencentes a sistemas diferentes? Há ruptura entre eles? Há processos que estão encerrados? Há técnicas que não interessam mais? A gravura seria uma delas? Ou a gravura se reinventa e se mantém? (Jardim, 2000).

Ele não deixa dúvidas: temos que verificar de que modo os resíduos do passado dificultam ou facilitam o que se faz hoje.

Se a tradição é entendida, no Ocidente, como a repetição de formas dos mestres, passa a ter um sentido negativo. Porém, se a tradição for entendida como a transmissão da “força vital” que passa de uma geração à outra, então, ela passa a ter uma acepção positiva. E é por aí que a gravura levanta as maiores polêmicas. (Jardim, 2000:s/p).

Para Evandro, a tradição na gravura deve ser vista no bom sentido, como transmissão desta força vital. Ele segue com este pensamento, e dedica sua vida a aprimorar esta linguagem que ele elegeu como manifestação expressiva (Jardim, 2018).

3. A atmosfera de um lugar

Apesar do repertório reduzido de imagens, as árvores (Figura 3), os pássaros, o ateliê, os frutos, ou um cavalo morto, funcionam como uma espécie de dicionário visual. O que vemos, através das gravuras de Jardim, é também um convite a refletir sobre o tempo, sobre a memória e sobre a (falta de) permanência das coisas ao nosso redor. As ideias que ele pretende colocar em prática funcionam como um “desenho absolutamente aberto” (Jardim, 2018:s/p).

O desenho é percurso; o desenho é desígnio; o desenho é projeto. [...] o primeiro desenho é um desenho que nos visita, que nos forma, e que nos propicia manifestá-lo de acordo com nossas intenções e nossas necessidades de expressão. (Jardim, 2018:s/p)

Desde o final da década de 1980, o que importa a Evandro Carlos Jardim é a apreensão da atmosfera de um lugar. Estes registros são feitos a partir da captura das diferenças de luz e espacialidade de um lugar, confrontando os limites de distância até onde sua vista alcança. Redesenhar este trajeto faz parte de um trabalho ao qual se dedica há mais de 40 anos. Algumas imagens, como por exemplo a série de *Interlagos* (bairro vizinho a seu ateliê), são retomadas mais de 30 anos depois de seu início.

Conclusão

A trajetória de Evandro Carlos Jardim conta com mais de 50 anos de produção ininterrupta de gravuras em metal, desenhos e pinturas. Observação e registro são partes deste trabalho que acontece no tempo, no qual Evandro recupera cenas, personagens e eventos do seu cotidiano.

Suas gravuras nos fazem repensar sobre nossa própria história, e nos reconduzem ao comum ou ao banal de nossas vidas. No entanto, seu objetivo não é retratar a paisagem real, mas sim, transfigurar as aparências do real.

Referências

- Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2018). [Consult. 2018-12-26] Disponível em URL: <http://www.apap.art.br/associados/280/evandro-carlos-jardim/#prettyPhoto>
- Cole, Ariane Daniela et alli (2010). *A poética de Evandro Carlos Jardim: Figuras, seres, tempo e lugares*. Relatório Científico do Projeto de Pesquisa. São Paulo: Mackpesquisa.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2018). São Paulo: Itaú Cultural.
- França, Cláudia. (2014). Cadernos de notas: (des)folhamentos de tempo. *Farol* (Vitória), v. 10: 70-76.
- Jardim, Evandro Carlos (2018). Entrevista com Evandro Carlos Jardim (vídeo). *Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo* (2018). [Consult. 2018-12-26] Disponível em URL: <http://www.apap.art.br/associados/280/evandro-carlos-jardim/#prettyPhoto>
- Jardim, Evandro Carlos (2000). *Curso de Gravura em Metal ministrado pelo artista*. Anotações pessoais, mimeo.
- Kiyomura, Leila (2018). Evandro Carlos Jardim observa a gravura na arte contemporânea. *Jornal da USP*, São Paulo, 31/08/2018.
- Macambira, Ivoty (1998). *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp.
- Moraes, Angélica (1991). A cidade pelos mapas imaginários de Jardim. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13/06/1991.
- Morais, Frederico (1986). *DACOLEÇÃO: os caminhos da arte brasileira*. Introdução César Luís Pires de Mello; texto Frederico Moraes; apresentação Júlio Bogoricin. São Paulo: Júlio Bogoricin.

Carlos Nader e José Leonilson: Paixões Entrelaçadas

*Carlos Nader and José Leonilson:
Interlaced Passions*

JOSÉ UMBELINO BRASIL*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, Documentarista e Professor de Cinema.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Faculdade de Comunicação. Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Ondina Salvador, BA, CEP 40170-115, Brasil. E-mail: umbelino@ufba.br

Resumo: A paixão JL por Carlos Nader (2015) é um derivado empírico da obra do artista José Leonilson, (1957-1993) filme que se destaca na trajetória do documentário brasileiro. Representando o trabalho, a vida e a morte, de forma exteriorizada, extraídos da vida cotidiana e da intimidade do artista visual. É um relato que compõe um tempo de existência poética registrado analogamente em uma forma de intimismo e reprocessado digitalmente em macrocosmos que inventam outra atmosfera e são recriados, numa permutação das transposições permitidas ao cinema.

Palavras chave: Documentário / Poética experimental / Artes Visuais / Carlos Nader / Leonilson.

Abstract: *The passion of JL film by Carlos Nader (2015) is an empirical derivative of the work of the artist Jose Leonilson, (1957-1993) film that stands out in the trajectory of the Brazilian documentary. Representing work, life and death, in a stertorizing way, extracted from the vestiges of daily life and the intimacy of the visual artist; Is an account that composes a time of poetic existence analogically recorded in an intimism form and reprocessed digitally; Where the macrocosms that invent another atmosphere are recreated, in a permutation of the transpositions allowed to the cinema.*

Keywords: *Documentary / Experimental Poetic / Visual Arts / Carlos Nader / Leonilson.*

Introdução

Sob a ótica das rupturas e invenções ocorridas no documentário brasileiro, direciono o nosso olhar para a análise da *Paixão de JL*, trabalho do cineasta Carlos Nader — Documentarista paulista, nascido em 1964, que ficou conhecido como video-artista entres as décadas de 1980 e 1990. Seu trabalho inicial mais relevante no cinema é o curta semi-documentário: *O beijoqueiro* (1992). Sua estreia em longas-metragens aconteceu em 2008, com o documentário *Pan-cinema permanente*, perfil pessoal do artista Wally Salomão, premiado no festival É Tudo Verdade. *A paixão de JL* (2015). Premio de melhor documentário brasileiro, no mesmo evento. Outros trabalhos: *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2015), *Homem Comum* (2014), *Tela* (2011, melhor curta metragem no Festival de Havana), *Preto & Branco* (2004), *Carlos Nader* (1999), *O fim da viagem* (1996), *Trovoada* (1995), *Território Invisível* (1994).

José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, Ceará, 1957 — São Paulo, São Paulo, 1993). Personagem na *Paixão de JL*, era pintor, desenhista, escultor. Em 1961, mudou-se com a família para São Paulo. Entre 1977 e 1980, cursou educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado. Em 1981, em Madri, realizou sua primeira individual na galeria Casa do Brasil e viajou para outras cidades da Europa. Em Milão teve contato com o artista visual Antônio Dias que o apresentou ao crítico de arte, Achille Bonito Oliva. Retornou ao Brasil em 1982. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Segundo a crítica Lisette Lagnado, cada peça realizada pelo artista é construída como uma carta para um diário íntimo. Em 1989, começou a fazer uso de costuras e bordados, que passaram a ser recorrentes em sua produção. Em 1991, descobriu ser portador do vírus da Aids e a condição de doente repercutiu de forma dominante em sua obra. Seu último trabalho, uma instalação concebida para a Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993, tem um sentido espiritual e alude à fragilidade da vida. Por essa mostra e por outra individual realizada no mesmo ano, recebeu, em 1994, homenagem póstuma e premio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). No mesmo ano de sua morte, familiares e amigos fundaram o Projeto Leonilson, com o objetivo de organizar os arquivos do artista e de pesquisar, catalogar e divulgar suas obras. Foram realizados filmes sobre o artista e a sua obra.

1. Paixões Entrelaçadas

Entender como uma manifestação, um desfecho, que orienta uma nova elaboração do documentário experimental brasileiro, *A Paixão de JL* tornou-se num dos mais vigorosos filmes experimentais no cenário documental brasileiro. O

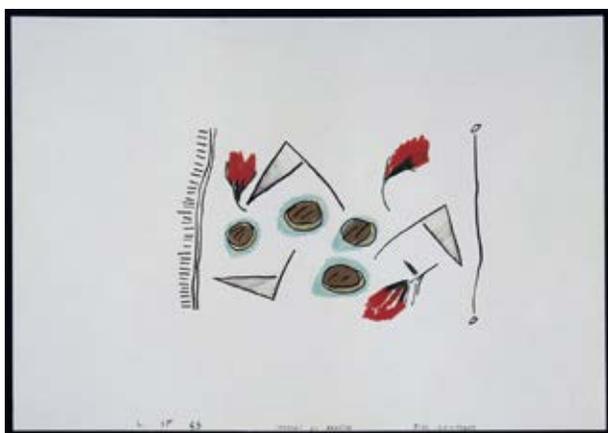


Figura 1 - Fotograma do documentário *Paixão de JL*, de Carlos Nader, 2015.

Figura 2 - Fotograma do documentário *Paixão de JL*, de Carlos Nader, 2015.

filme é um ousado experimentalismo visual no qual existe uma fissura estética que extrapola a linguagem usual instituída como cânone na feitura dos documentários; estabelecendo na narrativa e no enredo, alterações dos conceitos ortodoxos que direcionaram a construção do filme documental brasileiro.

O enredo do filme se baseia num relato pessoal gravado pelo personagem que dá título ao filme, anos antes de haver qualquer intenção da existência ou da ideia da sua realização. Em janeiro de 1990, o artista visual José Leonilson começou a gravar um diário íntimo com a intenção de tornar público os seus sonhos, memórias e ficções pessoais. Este é o letreiro que aparece como anúncio aos espectadores, antecedendo o fluxo narrativo da “Paixão de JL”. Três anos depois do início do seu diário íntimo, no ano de 1993, “Leo” como era conhecido pelos seus parceiros, viria a falecer vítima do vírus HIV.

A primeira questão que se coloca, no filme de Carlos Nader, é sobre a definição da “voz do dono”. O documentário tradicional era constituído, geralmente, de uma série de imagens mudas, colhidas ao vivo, que uma vez selecionadas e ordenadas, sobrepunha-se um comentário na voz de um locutor, que nada mais é do que uma *persona* do cineasta. A narração tinha, neste caso, a função de identificar as cenas, explicando-as e formando um conjunto adequado à expressão do que o cineasta julgasse relevante indicar, uma vez que as imagens, mudas que são, possuem uma carga elucidativa aparentemente limitada. É pertinente dizer que esse processo de fazer falar as imagens na verdade serve para o cineasta se fazer ouvir. Isso foi definido e conceituado, por vários teóricos do cinema, como a “voz do dono”.

A segunda questão é a observação de que *A Paixão de JL* é um filme de fluxo não-narrativo, já que a opção tomada pelo diretor é a de que as imagens que se processam em paralelo ao som nunca sejam definidas materialmente, e para que isso aconteça reforça a sua paisagem visual, basicamente, com as peças visuais produzidas, anteriormente, por José Leonilson.

Carlos Nader embaralha as imagens de tal forma que o quadro do filme parece uma abstração visual a se confundir com certa abstração pictórica produzida nos quadros de José Leonilson. Um jogo de luz permanente quase ofusca o olhar do espectador. Ocorre, então, apesar da abstração pretendida e configurada por Carlos Nader uma nítida aproximação do seu documentário com o drama, especificamente com o drama ficcional. Entendemos até aqui, que a encenação dramática se organiza no comportamento do ator frente à câmara como forma de veiculação da narrativa, mas a encenação dramática na “*A Paixão de JL*” surge de maneira subjetiva, pois nele a encenação apresenta-se em forma de modelo que foi plasmado no texto gravado a priori, ou seja, “encenado previamente” pelo personagem único: José Leonilson.

Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começou a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar público os seus sonhos, memórias e ficções pessoais". Este é o letreiro que aparece como anúncio aos espectadores, antecedendo as imagens no documentário "*A Paixão de JL*". Três anos depois, em 1993, "Leo" como era conhecido pelos seus parceiros, viria a falecer vítima do vírus HIV. O primeiro plano que se projeta no filme é o de um gravador, e logo se escuta a voz do personagem, que irá discorrer em toda a trajetória cronológica do filme. É uma voz que toma conta de toda a narrativa discursiva do documentário. Com um tom melancólico, rouco e fazendo pausas intercaladas por uma forte respiração, José Leonilson expõe, sem nenhuma barreira ou censura, a rotina da sua vida, dos seus anseios, das suas dúvidas, das suas paixões, até chegar o momento em que anuncia a sua morte.

Logo, se percebe que a voz do "dono" não é a voz de quem dirige o filme, mas de quem supostamente foi filmado. Digo, suposto, porque a imagem de quem fala nunca vai se materializar no corpo do filme. É uma voz sem corpo, é uma voz que faz parecer que o cinema tem alma. Se existe uma arte no mundo moderno que se preste a esta expressão espiritual, essa arte é o cinema. Pois, o cinema tem em seu alto grau, qualidades plásticas e meios excepcionais como a mobilidade da câmera, enquadramento, diversidade de planos, escala de iluminações, rapidez ou lentidão no ritmo, valorização de um pormenor, enfim meios cujo efeito é poder conferir a todos os seres, a todos os objetos, a todas as paisagens da criação, a todos os dados psicológicos, a todos os valores uma espécie de "super-realidade". Nesse sentido, "*A paixão de JL*" cria uma imagem "super-real" sem rosto visível, se trata de uma fisionomia "espiritual" que é transposta num espelho mágico virtual e que dá luz ao que era obscuro ou latente: os elementos da vida cotidiana de José Leonilson.

Não é ele, o diretor Carlos Nader quem narra o documentário "*A Paixão de JL*"; é o personagem retratado. É José Leonilson, o "dono da voz". Uma voz que não foi gravada diretamente para o filme, ela o precede por mais de uma década. Embora tenha sido intenção do personagem retratado de que o seu diário se tornasse público, assim como eram e são destinadas ao público as obras de sua criação. Um diário íntimo a rigor não tem destino, ou melhor, o seu percurso se limita ao privado. Ao se apropriar desse "diário íntimo" gravado, Carlos Nader fez dois atos. Primeiro, o torna público, utilizando-se da expansão só permitida às imagens. Segundo, se apropria da "voz" de José Leonilson, fazendo dela a sua "voz". Nesse sentido indagamos: quem fala pelo filme? O seu diretor ou o seu personagem? Ou existe uma metamorfose entre o criador (Carlos Nader) e a criatura (José Leonilson), ou ainda, a transformação se altera José Leonilson é o criador e Carlos Nader passa a ser a criatura?

É inequívoca a discussão sobre as possibilidades que foram abertas ao documentário com o uso do som direto e a sua utilização como registro de falas explícitas e latentes, normalmente perdidas, mesmo pelo mais atento dos espectadores. A importância que é atribuída a este particular deriva do fato de a gravação, ela mesma, ser não seletiva colhendo toda a expressão contida num filme, e altera essa natureza de expressão que passa a se manifestar através de unidades com autonomia própria, mas que podem ser e são manipuladas pela edição do material colhido, ou então, selecionados de acordo com temas, situações e dramas pessoais.

No caso de “*A paixão de JL*” o que permeia o discurso estabelecido é o “drama da vida” de José Leonilson. Drama esse que primeiramente foi narrado a cada dia ou momento em que ele traduzia fatos que afetaram a sua vida. Fossem esses fatos, uma paixão contida ou uma dúvida de contar para os pais a sua condição e opção sexual, e a de não saber qual seria a reação deles ao tomar conhecimento de que o filho era homossexual. A dúvida persiste na gravação original e no filme. Embora, “Leo” presume que a sua mãe tinha um entendimento da sua sexualidade, e atribui à sensibilidade materna a sua intuição.

É sabido de antemão que três anos de gravação foram reduzidos, apenas, a cento e vinte minutos. Fica nítida a intervenção do diretor Carlos Nader nos originais deixados por José Leonilson. Há uma subversão temporal que converte o tempo cronológico em tempo diegético da “tragédia existencial” de José Leonilson, ou seja, Carlos Nader manipula, corta e recorta a fala do seu personagem atribuindo a esta voz a fatos diegéticos, aqueles relativos à história apresentada na tela são relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. Entendemos assim, por diegético, tudo o que supostamente se passa conforme a “ficção” que o filme expõe, ou tudo aquilo que essa “ficção” implicaria se fosse supostamente verdadeira. Falo “ficção” por entender que as fronteiras entre o documentário é a ficção nunca foram estanques e variam consideravelmente de um filme para outro.

Nesse caso, classificamos “*A paixão de JL*” no campo do documentário experimental, dialogando com a ficção. Até porque, o documentário sempre manteve relações e afinidades bem estreitas com o campo da experimentação/ficcional desde o começo da sua história. Por experimental, a lógica ensina que se designa todo o filme que experimenta ou que faz uma experiência qualquer que seja na narrativa figurativa, sonora ou visual, alterando por quase completo o que se define por representação da realidade. “*A Paixão de JL*” é um filme de fluxo não-narrativo figurativo, já que a opção tomada pelo diretor é a de que as imagens que se processam em paralelo ao som nunca sejam definidas materialmente, e

para que isso aconteça reforça a sua paisagem visual, basicamente, com as peças visuais produzidas por José Leonilson durante quase todo o seu percurso de vida. Afora essas imagens, o diretor coloca em cena, trechos de filmes e seriado de televisão, algumas fotos de familiares (nunca do personagem principal) e são, também, mostradas no centro do quadro imagético letras, graficamente trabalhadas, que reforçam o discurso narrativo exposto pelo personagem.

Conclusão

José Leonilson ao representar a si mesmo investiu-se do papel de ator “natural”, abrindo mão do papel estético, encenou o papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito. Nessa dramaturgia natural as suas ações “banais, naturalizadas e cotidianas são demonstrativas ou exemplares da sua visão de mundo. O que se deu pela contingência de inúmeros fatores e circunstâncias adquire uma dimensão dramática, mediada por uma possível consciência, não declarada, do não ator da sua própria vida. Primeiro, como sujeito de uma experiência vivida, e depois como sujeito de uma experiência revivida passível de seleção e crítica, que se faz digna do papel de sujeito que atribui a si mesmo. Na perspectiva de análise visualizada da encenação dramática de José Leonilson fica clara a crise da sua representação pela interferência da realidade da cena em que vive ao anunciar o prenúncio da sua morte. “*A Paixão de JL*” é uma visita *post mortem* ao artista de quem o diretor era amigo. Sobre “Leo”, Nader afirmou: “era uma pessoa bem diferente daquela que as impressões pessoais aparecem no filme”. Por conhecê-lo, a sua inclinação foi a de não acompanhar a sua trajetória, mas de reconstruí-la a cada passo, sabendo de antemão qual seria o seu desfecho: a morte anunciada. O filme encerra com uma frase grafada na tela, extraída de uma das obras de José Leonilson: “Pulo sem paraquedas. Em breve terei 33 anos. Morro pela boca. Vivo pelos olhos”.

Referências

- AGEL, Henri. 1963. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte, Editora Itatiaia. ISBN 139782862440316.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN 8535904026
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, 2004. *Cinemas “Não Narrativos” Experimental e documentário — passagens*. São Paulo: Alameda. ISBN 9788579391873
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, (Org), 2004. *Documentário no Brasil — Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editora. ISBN 8532308503
- GUZMÁN Patricio. (2017). *Filmar o que não se vê — Um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc. ISBN 9788594930668

O trágico sofrimento dos retirantes do sertão nordestino brasileiro nas obras de Cândido Portinari

The tragic suffering of the retreatants of the brazilian northeastern backlands in the works of Cândido Portinari

NORBERTO STORI* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO**

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, São Paulo — SP, CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: nstori@uol.com.br

**Brasil, escritor.

AFILIAÇÃO: Marinha do Brasil — Diretoria de Administração da Marinha. Ilha das Cobras — S/Nº — Edifício Almirante Gastão Motta, 2º andar, Bairro: Centro, Rio de Janeiro — RJ, CEP.: 20091-000 Brasil. E-mail: ram060973@gmail.com

Resumo: A seca entre os anos de 1934 e 1936 marcou um período de estiagem que não ficou restrita ao nordeste, mas também aos estados de Minas Gerais e São Paulo que sofreram com a falta de chuvas. Depois disso, o dilema vivenciado no sertão nordestino passou a ser encarado como um problema nacional. Assim, o objetivo deste artigo é analisar as telas da série Retirantes de Cândido Portinari, buscando evidenciar a tragédia e o sofrimento das famílias. Conclui-se que as obras são um instrumento de denúncia social da cruel realidade de vida no sertão.

Palavras chave: sertão / sofrimentos / pintura denúncia.

Abstract: *The drought between 1934 and 1936 marked a period of drought that was not restricted to the brazilian northeast, but also to the states of Minas Gerais and São Paulo that suffered from the lack of rainfall. After that, the dilemma experienced in the northeastern backlands came to be seen as a national problem. Thus, the objective of this article is to analyze the screens of the series Retirantes of Cândido Portinari, seeking to highlight the tragedy and suffering of the families of the northeastern backlands. It is concluded that the works are an important instrument of denunciation of the cruel reality of life in the brazilian northeastern backlands.*

Keywords: *backwoods / suffering / painting complaint.*

Introdução

Cândido Portinari (1903-1962), filho de imigrantes italianos, nasceu numa fazenda de café perto de Brodowski, interior do Estado de São Paulo. Seu primeiro contato com as artes foi aos 14 anos de idade, quando pintores e escultores italianos que atuavam em restaurações de igrejas no interior do estado, o convidaram para trabalhar como ajudante (Filho, 1996).

Durante os anos de 1928 e 1930, Portinari viaja para a Europa, estabelecendo-se em Paris. Nesse período teve contato com outros artistas como os fauvistas Van Dongen (1877-1968) e Othon Friesz (1879-1949). Também teve contato e influências de vários movimentos da Arte Moderna.

Em 1931, ao regressar ao Brasil, Portinari põe em prática a decisão de retratar nas suas obras o Brasil — a história, o povo, o homem negro e os retirantes fugindo da seca. Suas obras em pinturas, desenhos, afrescos e murais revelam a alma do trabalhador rural brasileiro. Preocupado, também, com aqueles que sofrem, Portinari mostra a pobreza, as dificuldades, a dor do sertanejo nordestino fugindo da seca e da miséria humana (Fabris, 1990).

A visão de Portinari sobre arte é de compromisso com o social, ele resumia esse seu conceito em uma frase: “Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social” (Capistrano, 2010:1).

Assim, o objetivo desta pesquisa qualitativa é analisar as obras do paulista Cândido Portinari, buscando evidenciar o sertão retratado pelo artista nas telas: *Os Retirantes*, *Criança Morta* e *Enterro na Rede*. Para atingir o objetivo proposto foi realizada uma análise documental e iconográfica, pois são as imagens que transmitem a ideia, não de pessoas ou objetos concretos e isolados, mas noções gerais — a fé, a pobreza, o sofrimento, a tristeza — que se chamam personificações ou símbolos.

1. A trajetória artística e política de Portinari

Aos 15 anos, já decidido a aprimorar seus dons artísticos, Portinari deixa São Paulo e parte para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Um dos principais prêmios almejados pelo artista era a medalha de ouro do Salão da Escola Nacional de Belas Artes.

Nos anos de 1926 e 1927, o pintor consegue reconhecimento, mas não foi premiado. Mais tarde, Portinari chegou a afirmar que as suas telas com linguagem modernista escandalizaram o júri do concurso. Em 1928 Portinari, objetivado, prepara uma tela com elementos acadêmicos tradicionais e finalmente ganha a medalha de ouro e uma viagem para a Europa.



Figura 1 · Pintura a óleo sobre tela, 181 x 192 cm.
"Os Retirantes" Cândido Portinari, 1944. Fonte:
<https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>

Como grande parte dos intelectuais brasileiros da sua época, era ligado ao Partido Comunista do Brasil, era militante comunista. Candidatou-se a deputado em 1945 não sendo eleito, em 1947 foi o candidato do PCdoB ao senado pelo estado de São Paulo, apesar de fazer uma boa campanha, e um grande comício que contou com a presença do poeta comunista, o chileno Pablo Neruda, Portinari perdeu a eleição por uma pequena margem de votos. Em 1948, por motivos políticos se exila no Uruguai e viaja pela América Latina.

Em 1950, Portinari foi agraciado com a medalha de ouro do "Prêmio Internacional da Paz", mas, por ser comunista, não pode comparecer por causa da proibição do governo americano de entrar nos Estados Unidos. Já no ano de 1951, expõe com destaque na 1º Bienal de São Paulo. Em 1955, recebeu a medalha de ouro da *Internacional Fine-Arts Council* de Nova York, na categoria de melhor pintor do ano, e em 1956 recebeu o prêmio concedido pela *Solomon Guggenheim Foundation* de Nova York. Realizou outros trabalhos nos Estados Unidos, inclusive na Biblioteca do Congresso, em Washington.

Foi um dos principais nomes do Modernismo brasileiro cujas obras alcançaram renome internacional, como os dois grandes painéis Guerra e Paz (1952 – 1956), no edifício sede da ONU – Organização das Nações Unidas em Nova Iorque/EUA, oferecido pelo governo brasileiro em 1956 e a série Emigrantes (1944) do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

É importante ressaltar que Portinari foi o único artista brasileiro convidado para exposição “50 Anos de Arte Moderna”, no *Palais des Beaux Arts*, em Bruxelas, no ano de 1958. Apesar disso, Candido Portinari sofreu perseguições por parte do governo na época, justamente por pintar e chocar representando a miséria dos retirantes nordestinos em seus quadros, ao mesmo tempo nos faz perceber que a natureza é um elemento vivo. Na ótica do artista, o êxodo rural faz com que as pessoas deixem suas casas no campo e migrem para as cidades motivadas pela esperança de uma vida melhor, o que nos faz perceber que a natureza natural mesmo sofrida é um elemento ativo, vivo.

2. A seca e os retirantes

A seca principalmente no nordeste brasileiro entre os anos de 1934 e 1936 marcou um período de estiagem, não ficando restrita ao nordeste, mas também aos estados de Minas Gerais e São Paulo que sofreram com a falta de chuvas. Neste contexto, diversos artistas passaram a retratar a seca e o sertão em suas obras, dentre os quais, o escritor Graciliano Ramos (1892 – 1953) — com dois romances (São Bernardo, de 1934 e Vidas secas, de 1938) e o pintor Cândido Portinari com a Série Retirantes de 1944, composta pelas seguintes pinturas: Retirantes, Enterro na Rede e Criança Morta.

Portinari, buscando evidenciar a tragédia e o sofrimento do povo nessas pinturas, e utilizando de elementos pictóricos com influência expressionista, registrou nas telas a dura realidade de famílias de retirantes, bem como todo o seu sofrimento, fazendo com que essas obras se tornassem um importante instrumento de denúncia social como na tela *Os Retirantes* (Figura 1).

A pintura apresenta duas famílias, uma com um casal onde há um homem idoso e uma mulher com mais idade que carrega uma criança desnutrida, quase um cadáver e uma família com seis personagens cadavéricos, maltrapilhos, sofridos caminhando sob sol escaldante, sem rumo e em busca de uma vida próspera.

Na tela é possível identificar um homem idoso sem camisa, aparentemente o personagem mais velho que segura um cajado como seu apoio de caminhada. Uma mulher com o olhar distante, transmite tristeza e solidão, sustenta uma criança apoiando-a em seu quadril. Na outra família, percebemos uma mulher aparentemente mais jovem, com cabelos longos e negros, e olhar triste, cansa-

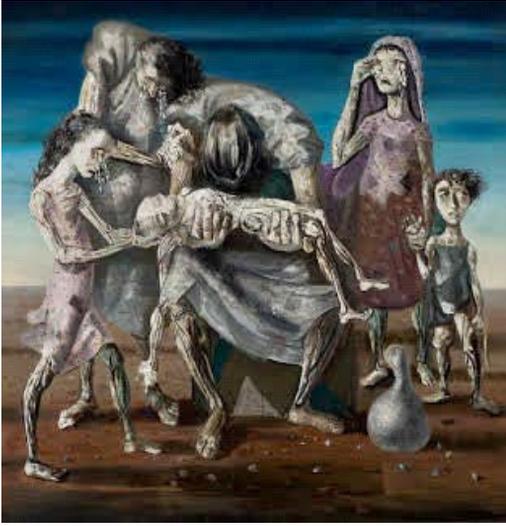


Figura 2 · Pintura a óleo sobre tela, 180 x 190 cm.
"Criança Morta" Cândido Portinari, 1944. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735/detalhes>

Figura 3 · Pintura a óleo sobre tela, 180 x 220 cm.
"Enterro na Rede" Cândido Portinari, 1944. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2734>

do, expressando em seu rosto o sofrimento vivido e a dor do que ainda estará por vir dessa tragédia humana. Esta mulher segura com seu braço esquerdo uma trouxa branca na cabeça que certamente contém as poucas coisas que restaram. No braço direito uma criança aparentemente como sendo uma recém-nascida. Ao seu lado, está o seu pressuposto marido e pai das crianças segurando a mão de uma criança e com a outra mão segura um pequeno pedaço de pau, com uma trouxa de tecido na sua ponta, apoiada sobre seu ombro esquerdo. Ao seu lado, se encontram duas crianças, uma seminua, apresentando um abdômen bastante avantajado, o que pode ter sido feito propositalmente pelo artista ao querer mostrar que no período da produção da obra o país enfrentava sérios problemas com as questões de saneamento básico e tratamento da água, o que fazia com que grande parte da população fosse atingida pela esquistossomose e outros vermes.

No céu azul há “pássaros pretos” — urubus, simbolizando a morte que os rodeia como, também, a foice carregada pelo ancião. Há um horizonte claro, diferenciando-se de toda tensão predominantemente escura da cena, com uma fosca lua do lado superior direito. No canto inferior esquerdo, percebem-se algumas montanhas e atrás dos personagens, quatro pequenas elevações de terra, que supostamente seriam covas.

Na terra há um pedaço de osso e pedras. Um embate entre a vida e a morte representado neste cenário de sofrimento pelo ciclo da vida que se inicia com uma criança e irá terminar com a figura do personagem mais velho da cena. As carcaças, os cactos, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferentes consistências e expressividades.

Os personagens — mulheres, velhos e crianças, são os heróis, famintos e sem sorte, que, Portinari fixa em suas telas. De acordo com Fabris (1990): “*Preocupando-se com aqueles que sofrem, mostra a pobreza, as dificuldades e a dor do sertanejo nordestino fugindo da seca e da miséria humana*”. É impossível não se perturbar com a situação decrépita e até cadavérica dos personagens. Os cenários retratados pelo artista mostram uma falta de esperança, com animais mortos e nenhum verde ou algo que denote a vida para o sertanejo.

3. O sofrimento das crianças

A criança morreu! Vítima da inanição, da terra improdutiva, desertificada pela falta de água. Segundo Sobrinho (1982:8), quando o sertanejo consegue escapar precariamente da seca, migrando para os grandes centros, tem sua família reduzida, com a morte de seus filhos, devido à precariedade das condições de retirada.

Na obra *Criança Morta* (Figura 2), a tragédia dos retirantes contínua a ser retratada por Portinari através de uma família. Família esta, constituída por seis pessoas — pais e irmãos que seguram uma criança morta nos braços onde se percebe a tragédia humana, a morte, o desespero, o desamparo, a perda. Eles choram, e com o choro, representando as lágrimas, jorram dos olhos dos personagens pequenas pedras que simbolizam as pedras encontradas no caminho.

Portinari pintou as lágrimas muito maiores do são na realidade para mostrar o quanto é grande o sofrimento dessas pessoas famintas, desnutridas, cansadas e sem saberem para onde irão, qual destino terão. A figura central da tela, segura com as suas mãos exageradamente grandes e desproporcionais anatomicamente o corpo de uma criança. Os adultos, cabisbaixos, olham para a criança morta direcionando o nosso olhar para a tragédia acometida. Pelo predomínio cromático dos tons de terra que marcam a parte inferior da tela, principalmente, pelo aspecto tenebroso das figuras humanas, que oscila do cadavérico ao fantasmagórico, observamos um quadro comovente de luta entre a vida e a morte. Esses seres cadavéricos carregam o peso do destino. Essa obra é um exemplo do vigor e da crítica contundente que o pintor registrou nas telas da série.

4. Morte e vida

A tela *Enterro na Rede* (Figura 3) apresenta quatro personagens, sendo dois masculinos e dois femininos carregando as suas dores físicas e da alma. Dois homens carregam a rede com o morto, enquanto uma mulher ajoelhada de costas para o observador ergue os braços para os céus, em visível desespero, ocupando a parte central da composição. Um pouco à frente, ajoelhada e com as mãos em forma de prece, encontra-se uma segunda mulher com o seu sofrimento pela perda de um ente querido e pela falta de esperança.

A rede pendurada em um pau é carregada por dois homens, um em cada extremidade. O volume e o formato da rede não aparentam transportar um corpo normal, parece desprover de materialidade, levando a crer que se trata daquilo que dele sobrou, em razão da miséria vivida. Os dois homens, embora gigantescos, apresentam cabeças miúdas, desproporcionais ao tamanho do corpo, o que leva o observador a deduzir que se trata de trabalhadores rurais, munidos de muita força, mas de pouca sabedoria. Enquanto o primeiro deles segura o fardo com as duas mãos, o segundo retém a rede no ombro, deixando a mão direita cair sobre o corpo, em sinal de cansaço, e, com a esquerda, segura no meio o pau que a sustém, marcando o meio exato da composição.

Pés descalços e aparentemente rachados são comuns entre os personagens. O artista notadamente usa os joelhos dobrados dos personagens para reforçar

o pesar da morte. A paisagem ao fundo é confusa, sem uma forma definida e o contraste entre as cores traz um sentido fúnebre.

Conclusão

Os problemas dos nordestinos brasileiros foram retratados com vigor por Portinari na série *Retirantes*, que, assolados pela seca, abandonam suas terras em busca de melhores condições de vida. O êxodo rural faz com que as pessoas deixem suas casas no campo e migrem para as cidades motivadas pela esperança de uma vida melhor. A esperança de uma vida melhor parte de uma preocupação fundamental que desemboca em uma decisão de partir para o desconhecido, mesmo que esse desconhecido seja pior que o conhecido, e que a morte esteja presente em sua caminhada.

A série *Retirantes* é uma face do Brasil, é a sensibilidade do pintor usada para denunciar a cruel realidade do país, é uma imagem que fica para a história, e para a humanidade. Portinari ao se expressar através de suas telas ocasionou forte repercussão pública na época, visto que a sociedade, na década de 1944, não estava preparada para a fruição das pinturas fortemente realistas. Por conta da pintura-denúncia Cândido Portinari sofreu perseguições por parte do governo, justamente por retratar a miséria em seus quadros, e desnudar em sua obra que a falta de políticas públicas empurra as pessoas para outros locais, inclusive à morte.

Referências

- Capistrano, Antônio (2010) "Cândido Portinari, um grande Comunista." [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <http://www.vermelho.org.br/noticia/143624-1>.
- Fabris, Annateresa (1990) *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Filho, Mário (1996) *A infância de Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Bloch.
- Projeto Portinari (2009) "Cronobiografia de Cândido Portinari." [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <https://rl.art.br/arquivos/3100215.pdf>.
- Sobrinho, Thomaz Pompeu (1992) *A história das secas século XX*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque.

Uma escultura nunca realizada de Martins Correia

A never cast sculpture of Martins Correia

INÊS ANDRADE MARQUES*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICANT, ECAATI Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei- Lab, ECAATI, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: Em 1957 Martins Correia (1910-1999) assinava um contrato de execução de uma escultura para uma escola de Lisboa. Esta obra nunca seria realizada. No estudo, que mostra um pequeno grupo escultórico composto por dois meninos, é patente a abordagem plástica moderna e característica do autor, aliando à modelação escultórica tradicional a incisão de linhas na superfície da obra. Este artigo dá a conhecer esse estudo, contextualizando-o na produção coeva da cidade de Lisboa e na obra do autor.

Palavras chave: Escultura moderna / arte pública / arte em escolas primárias.

Abstract: *In 1957 Martins Correia (1910-1999) signed a contract for the execution of a sculpture for a school in Lisbon. This sculpture would never be done. In the model, which shows a small sculptural group composed of two boys, we can see the modern approach of the sculptor, combining traditional sculptural modelling with the incision of lines on the surface of the work. This paper presents this model, contextualizing it in the contemporary production of the city of Lisbon and in the work of the author.*

Keywords: *Modern sculpture / public art / art in primary schools.*

Introdução

Em janeiro de 1957 o escultor Joaquim Martins Correia (1910-1999) assinava com a Câmara Municipal de Lisboa um 'Contrato de Execução de uma Escultura' para o então designado Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade (a atual Escola Básica São João de Brito) (CML, 1957). O edifício tinha sido projetado por Cândido Palma de Melo, amigo de infância do escultor (ambos tinham frequentado a Casa Pia) e acolhia ainda intervenções artísticas da pintora Maria Keil e do próprio arquiteto.

A escultura de Martins Correia destinava-se à entrada do *grupo escolar*, a designação da época para a tipologia de construções escolares em vigor: um conjunto de dois edifícios — um para meninos e outro para meninas, uma vez que a separação de sexos era obrigatória —, muitas vezes simétricos em planta, como é o caso do grupo escolar da Célula 6 de Alvalade, a que se reporta este texto.

Embora no projeto de arquitetura constassem dois relevos adossados na fachada, a proposta de Martins Correia é a de um pequeno grupo escultórico de vulto perfilado, ocupando o espaço fronteiro à entrada do edifício.

Encomendada num momento em que se verifica um relativo impulso à contratação de artistas para edifícios de promoção municipal e em que se assiste, paralelamente, a uma atualização estética nas propostas arquitetónicas desses mesmos edifícios, esta escultura, porventura demasiadamente moderna, ou demasiadamente dispendiosa, nunca seria executada.

1. Uma proposta moderna

Duas fotografias elucidativas da proposta do escultor para o local estão anexas ao referido contrato: um estudo e uma fotomontagem da implantação da obra. (figura 1, figura 2). Esta última, feita sobre uma fotografia do grupo escolar em construção, permite supor que o escultor visitou pessoalmente o local e que esta obra foi concebida tendo em conta as suas condicionantes espaciais e arquitetónicas.

Um pequeno grupo escultórico assenta num plinto, centrado na fachada principal do edifício. Nele se reconhecem dois meninos, lado a lado. Um dos meninos levanta com as duas mãos uma folha com o início do abecedário, elevando um pé. O outro menino abraça o primeiro, segurando um desenho com a mão esquerda.

A fotografia do estudo mostra como as duas figuras são modeladas de forma mais tradicional, inscrevendo-se nas suas superfícies linhas incisivas que dialogam com as volumetrias escultóricas.

Esta linguagem plástica característica do escultor — o desenho gravado sobre a escultura, um apelo gráfico que mais tarde incluirá a policromia dos

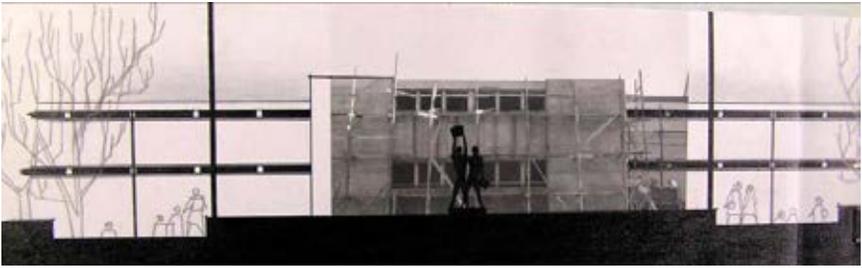


Figura 1 · Martins Correia, estudo do grupo escultórico destinado ao Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade. Fonte: Livro de Notas nº196°, fls. 96-98. Câmara Municipal de Lisboa

Figura 2 · Martins Correia, fotomontagem do grupo escultórico no Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade. Fonte: Livro de Notas nº196°, fls. 96-98. Câmara Municipal de Lisboa

Figura 3 · Painel de marmorite, recreio do grupo escolar da Célula 6 de Alvalade. Arquivo Fotográfico Municipal da CML

volumes e dos desenhos neles presentes — estaria nesta época reservada a obras mais intimistas e seria dificilmente aceite em obras públicas.

Na obra Garcia da Orta, por exemplo, inaugurada no ano seguinte em frente ao Instituto de Medicina Tropical, em Lisboa, Martins Correia prescinde desta sua linguagem idiossincrática e assume o estatismo e a robustez da estatuária de regime.

A proposta para escola de Alvalade é, em contrapartida, inequivocamente moderna, na simplificação dos volumes e na expressividade do desenho, e claramente destinada a um público infantil.

2. 'Integração das artes' vs. encomenda de 'motivos decorativos'

A contratação de dois artistas para este grupo escolar já estava prevista desde finais de 1955, cumprindo um despacho do presidente da Câmara Municipal de Lisboa (CML) de 20 de março de 1954. Graças a esse despacho, pequenas verbas relativas ao custo total dos edifícios municipais passavam a estar exclusivamente consignadas à encomenda de obras de arte (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015; Agarez, 2009).

Na prática, a aplicação desta norma traduziu-se na integração de várias obras de arte no interior ou no exterior de edifícios de vários tipos e finalidades, na Lisboa da década de 1950, tendo como exemplo mais evidente o conjunto de grandes painéis de azulejo que revestem as escadas públicas da avenida Infante Santo.

Este despacho tinha sido exarado em resposta a uma petição assinada por cento e setenta e dois artistas e arquitetos, entre os quais o próprio Martins Correia e o arq. Palma de Melo, no sentido de estabelecer um programa de percentagens para obras de arte, entregue ao presidente da CML em 1953 (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015; Agarez, 2009).

Embora os signatários se situassem em quadrantes políticos antagónicos e assumissem filiações estéticas bem diversas (de José Dias Coelho a Leopoldo de Almeida), esta petição invocava e transcrevia as recomendações do 3º congresso da União Internacional dos Arquitetos, relativas à 'Síntese das Artes', realizada em Lisboa nesse mesmo ano (UIA, 1953), recomendações estas que deixavam transparecer uma ideia de arte moderna abstrata integrada na arquitetura funcionalista, o que operacionalizava, de algum modo o desiderato das primeiras vanguardas (Marques & Elias, 2015).

Ponto de honra nesse documento era a necessária colaboração entre arquiteto e artista desde o início, na criação de cada espaço ou edifício. No entanto, embora acolhida favoravelmente, a petição submeteu-se ao entendimento que dela fizeram o presidente da CML e os serviços municipais, acabando por se

converter num programa de encomenda de ‘motivos decorativos’, a designação administrativa para ‘obras de arte’.

Em vez de uma colaboração artista-arquiteto e de uma expressão plástica conjunta, verificou-se sempre a realização prévia de projetos de arquitetura para os quais se contratavam posteriormente artistas, inviabilizando qualquer possibilidade de interação criativa entre os dois profissionais.

Por outro lado, enquanto na produção arquitetónica promovida pela CML se assiste, desde meados dos anos 1950, a uma renovação formal — abandonando-se definitivamente o chamado ‘português suave’ por uma adesão aos ideários modernos funcionalistas — a encomenda de obras de arte pública feita por aquela instituição era controlada pela muito conservadora Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (CMAA), e permanecia presa a moldes do passado.

No campo das construções escolares verifica-se que a partir de 1953, não apenas os edifícios passam a ser tecnicamente ‘modernos’, mas refletem preocupações com a humanização do espaço escolar, com a escala das crianças e com os seus usos do espaço, o que alimenta o eclodir de uma linguagem arquitetónica nova (vejam-se os grupos escolares de Vale Escuro e Alto dos Moinhos).

Contrariamente, no campo da encomenda de obras de arte, assiste-se à resiliência de uma estética passada, de um apego à figuração e a determinadas exigências temáticas e formais decorrentes do controle exercido pela CMAA que, neste domínio concreto, segue um documento orientador redigido pelo arquiteto Raul Lino em 1955 (Lino, 1955: 31-32).

Segundo este documento, a arte abstrata, por exemplo, só seria consentida enquanto “*ornamental*”, devendo orientar-se num sentido tradicional ou regional. Já para a figuração, estabeleciam-se quatro temas chave: (1) “*o amor da Natureza*”, (2) “*insinuar as...origens das coisas simples* (e.g. o fabrico do vinho); (3) “*enaltecer o valor do trabalho do artesanato*” e (4) o “*tradicional, ligado ao regionalismo*”.

Com estes critérios a CMAA acompanhava a execução de obras de arte destinadas às escolas, selecionando artistas, avaliando propostas, condicionando a sua realização, tendo os seus pareceres um carácter definitivo (Elias, 2006; Marques, 2012).

3. Incoerências

Quando o grupo escolar da célula 6 de Alvalade se conclui, em 1956, já o arquiteto tinha introduzido um conjunto de intervenções artísticas de sua autoria nas paredes das escadas no interior do edifício e no muro do recreio. Estas, surpreendentemente abstratas, terão seguramente escapado à avaliação da CMAA, por ter sido o arquiteto a incluí-las em projeto (figura 3).

Também Maria Keil realizou dois grandes painéis de azulejo para os dois refeitórios da escolas (feminino e masculino), tomando como referente a imagem dos moinhos de vento, geometrizada e simplificada (Marques, 2012).

A proposta de Martins Correia ficaria por realizar. Além de possíveis obstáculos à linguagem moderna do escultor por parte da CMAA, talvez a obra fosse demasiado dispendiosa. Efetivamente, a proposta inicial consistia na execução da escultura em alumínio, com 1,80 m, pelo preço de sessenta mil escudos. A obra seria depois avaliada pela CMAA (CML, 1956), aparecendo reduzida em tamanho e em verba no contrato (1,60m de altura, quarenta mil escudos), o que permite supor uma certa pressão no sentido de contenção de verbas. Além disto apenas se pode especular.

Apresentou-se neste texto uma proposta escultórica moderna, destinada a pontuar a entrada de um grupo escolar. A obra reforçaria a simetria dos volumes construídos, com eles estabelecendo uma relação de complementaridade plástica e simbólica.

A obra foi produzida por encomenda, num momento em que se se verifica uma prática regular de dotação de obras de arte públicas para os edifícios municipais.

Todos os grupos escolares projetados pela CML entre 1953 e 1958 têm obras de arte, contudo várias das encomendas feitas e das obras avaliadas pela CMAA não chegaram a concretizar-se, por motivos hoje desconhecidos. Esta foi uma das obras não concretizadas mas, pela sua qualidade plástica, vale a pena conhecer.

Referências

- Agarez, Ricardo (2009) *O moderno revisitado: Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa: CML
- CML (1955) "As novas realizações municipais: As escolas primárias da cidade", *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955: 65
- CML (1957) "Contrato para execução escultura para Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Joaquim Martins Correia", 05-01-1957, *Livro de Notas nº196*: fls. 96-98
- CML (1956) *Anais do Município de 1956*
- CML (2018) *Garcia de Orta*. Lisboa: CML [Consult. 3-1-2019] Disponível em <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/garcia-de-orta>
- Elias, Helena (2006). *Arte pública e instituições do Estado Novo: Arte pública das Administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, acedida em <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>
- Marques, Inês (2012). *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitetura e Arte Pública*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, disponível em <http://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>
- Marques, Inês & Elias, Helena (2015) "Arte e arquitetura modernas em Lisboa: os espaços escolares primários da década de 1950." *Revista Rossio Estudos de Lisboa*, nº 4 ISSN 2183-1327, Lisboa: CML
- UIA (1953) *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final*. Lisbonne: Librairie Portugal : 206-10

3. *Gama*, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra_completo_b).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: *meta-paper, conference, referencing.*

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações *:Estúdio, Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa

*Call for papers:
11th CSO'2020 in Lisbon*

XI Congresso Internacional CSO'2020 — “Criadores Sobre outras Obras”
2 a 8 abril 2020, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2019.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2019.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2020.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2020.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 29, 30, 31 e 32 da Revista “:Estúdio”, os números 15 e 16 da revista “Gama”, os números 15 e 16 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO’2020. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por ‘double blind review’ ou ‘arbitragem cega.’

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

Gama, um local de criadores
Gama, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.



ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES; é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.

Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



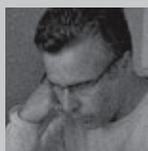
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: *Estúdio* (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista *Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstrução.

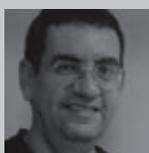


CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS," Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve

trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



LÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundació Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

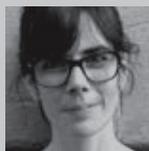


JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona.

(1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlín, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou varios escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: La ausencia necesaria (2015) y El espacio entre las cosas (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/ Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: *Revista Éter – Arte Contemporânea* (Uvalimão); *Trama Interdisciplinar* (UPM); *Pedagogia em Ação* (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes – ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos – APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÓNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de dissenys encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W OR M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad* (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick 2º ato* e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason [Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000]. Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado* por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a Gama

About Gama

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Gama* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Uma linha temática específica

A *Revista Gama* procura incentivar a exploração, descoberta, conhecimento, divulgação e pesquisa de acervos esquecidos ou desconhecidos, resgatar arquivos por revelar, apresentando ao mesmo tempo o ponto de vista muito particular do artista sobre a arte. Um olhar de recuperação e salvaguarda discursiva de obras e autores menos conhecidas, do passado mais ou menos recente, exercido por outros artistas que lhes serão herdeiros.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Croma*.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):
15€

Pode adquirir os exemplares
da Revista Gama na loja online
Belas-Artes ULisboa —
<http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Entre Lisboa e a América, encontra-se o pretexto para o conhecimento mútuo, para descobrir autores e artistas: a viagem torna-nos diferentes. A revista GAMA galga os muros e procura o reconhecimento. O resultado, um acervo de informação sobre a arte de cá e de lá do Atlântico, de ontem, ou de há pouco.

A revista GAMA não ficou no Quintal: saltou muros, brincou com os novos vizinhos, esfolou os joelhos, roubou laranjas. O resultado, uma aventura de conhecimento.

A liberdade está na possibilidade da viagem e do conhecimento. Tenho que saber quem sou, tenho de saber quem és.