

DM

Dinâmicas do Coleccionismo e da Curadoria
Estudo de Caso da Galeria Lourdes

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maria Mendonça Jardim
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

setembro | 2024

Dinâmicas do Coleccionismo e da Curadoria
Estudo de Caso da Galeria Lourdes

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maria Mendonça Jardim
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTAÇÃO
António Carlos Jardim Valente

Índice

Introdução.....	8
-----------------	---

PARTE I

1 - Coleccionismo e Curadoria.....	11
1.1.- Origens do Coleccionismo	12
1.2.- O Colecionador – Suas motivações e função cultural	16
1.2.1.-Tornar a coleção pública.....	17
1.2.2.- O domínio (financeiro) do colecionador.....	20
1.3.- A curadoria e o seu papel no coleccionismo	23
1.3.1.- A curadoria e as instituições expositivas	24
1.3.2.-Contexto histórico da curadoria.....	26
1.4.- A Curadoria Contemporânea	34
2 – O Coleccionismo na Contemporaneidade	40
2.1.- Mercado Internacional.....	41
2.2.- Mercado Nacional	47
2.2.1.- Os Colecionadores	49
2.2.2.- Da Criação à Curadoria	52
2.2.3.- O Papel das Instituições.....	57
2.3.- O Coleccionismo na Região Autónoma da Madeira	60
2.3.1- Primeiras manifestações culturais e artísticas na Região	60
2.3.2.- Algumas das Coleções mais relevantes da RAM	62

PARTE II

3.- Coleção privada da Galeria Lourdes – Estudo de Caso	70
3.1- Galeria Lourdes no contexto da Quinta de São João.....	71
3.2.- A Coleção de Aurélio Tavares	76
3.2.1.- Artistas brasileiros na Coleção	77
3.2.2.- Artistas portugueses na Coleção.....	97
3.3.- Eventos no âmbito da Gestão Cultural	105
3.3.1.- Eventos realizados	106
3.3.2.- Eventos futuros	114
3.4.- A Gestão Cultural da Galeria Lourdes – Desafios e Constrangimentos.....	116
Considerações Finais	121
Referências Bibliográficas.....	123
Anexos.....	127
Apêndice.....	143

Agradecimentos

Para conseguir elaborar e concretizar esta dissertação, gostaria de expressar, em primeiro lugar, a minha profunda gratidão aos meus pais. Pessoas de grande força e determinação, que dedicaram e dedicam, parte significativa das suas vidas e corações ao bem-estar dos seus filhos. Apesar de não possuírem formação superior, devido às vicissitudes da vida, sempre se esforçaram por abrir portas e apoiar incondicionalmente os seus filhos, moldando, assim, a pessoa que sou hoje.

Em seguida, um agradecimento a mim mesma, pela perseverança, dedicação e ambição em alcançar mais uma etapa na minha vida. Ultrapassar obstáculos tem sido uma constante nesta jornada, e nem a idade, nem o facto de ter estado afastada dos estudos por tanto tempo, me fizeram desistir, ainda que por vezes essa ideia me tenha passado pela mente. Neste processo de altos e baixos, agradeço ao meu companheiro de vida e de amor, João, o meu pilar e suporte. Ele que esteve sempre presente para me orientar, quer com palavras doces, quer com palavras mais assertivas, quando necessário.

Gostaria também de expressar a minha gratidão à Paola Gomes, colega, amiga e orientanda do mesmo Professor. Uma jovem promessa das artes e da esfera cultural, que me ouviu tantas vezes reclamar, esclarecer dúvidas e repetir incessantemente as mesmas perguntas. Seguimos juntas nesta jornada, desbravando caminho e motivação uma para a outra. Muitas horas de conversas, visitas a bibliotecas e partilhas sobre como nos sentíamos, tornaram esta caminhada conjunta mais suportável, apesar de sermos de gerações diferentes.

Ao meu orientador, o Professor Doutor Carlos Valente, expresso a minha sincera gratidão. Ele conseguiu manter-me organizada e focada, ao marcar reuniões regularmente e mediando o rumo quando me encontrava perdida. O seu apoio, paciência e orientação foram fundamentais para o sucesso deste trabalho.

Agradeço também à Diretora de Curso, Professora Doutora Teresa Nascimento, pelo apoio nas minhas decisões e mudanças, bem como pela tranquilidade transmitida nos momentos de maior incerteza.

Um agradecimento especial ao Professor Doutor Duarte Encarnação, que elevou o meu espírito e mente, apresentando-me soluções, e ao Professor Doutor Martinho Mendes, que me emprestou diversos livros e partilhou a sua sabedoria, mesmo sem me conhecer.

Por fim, agradeço ao Engenheiro Aurélio Tavares, pela oportunidade de conhecer a sua coleção e adquirir experiência em gestão cultural, permitindo-me fazer parte da história da Galeria Lourdes.

Resumo

A presente dissertação centra-se no estudo do colecionismo e da curadoria enquanto agentes culturais essenciais no panorama artístico contemporâneo, com especial enfoque na análise da Galeria Lourdes como estudo de caso. Inicialmente, examina-se o papel do colecionador enquanto agente cultural, destacando a sua função de preservar, valorizar e democratizar o acesso às suas coleções. Explora-se, ainda, a relevância da curadoria na seleção, organização e interpretação das obras, sublinhando o seu impacto na construção de narrativas expositivas e na valorização do património artístico. A dissertação contempla, numa fase subsequente, uma análise do mercado da arte, quer a nível nacional, quer internacional, identificando as principais dinâmicas e tendências que o caracterizam. Aborda-se, igualmente, o contexto da Região Autónoma da Madeira, com ênfase nas suas principais coleções e manifestações culturais, promovendo uma contextualização histórica e artística do território em estudo.

A abordagem metodológica adotada fundamenta-se numa investigação de natureza qualitativa, sustentada na pesquisa documental, na análise crítica de fontes bibliográficas e na observação direta da realidade da Galeria Lourdes. Esta metodologia permitiu uma compreensão aprofundada das dinâmicas e desafios inerentes à gestão cultural da instituição, contribuindo para a formulação de estratégias que visam a sua valorização e projeção. Os objetivos alcançados incluem a identificação dos principais desafios enfrentados pela galeria, a análise das suas potencialidades no contexto regional e a apresentação de propostas para a sua dinamização. Destacam-se, neste âmbito, a relevância da gestão cultural, a necessidade de reforço de recursos humanos qualificados e a captação de apoios públicos e privados, elementos considerados fundamentais para a consolidação da Galeria Lourdes enquanto instituição de referência no panorama artístico contemporâneo.

Palavras-chave: Colecionismo, Colecionador, Curadoria, Arte, Gestão Cultural, Galeria.

Abstract

This dissertation focuses on the study of collecting and curating as essential cultural agents in the contemporary artistic panorama, with a special focus on the analysis of Galeria Lourdes as a case study. Initially, the role of the collector as a cultural agent is examined, highlighting their function of preserving, valuing and democratizing access to their collections. The relevance of curatorship in the selection, organization and interpretation of works is also explored, highlighting its impact on the construction of exhibition narratives and the valorization of artistic heritage. In a subsequent phase, the dissertation contemplates an analysis of the art market, both nationally and internationally, identifying the main dynamics and trends that characterize it. The context of the Autonomous Region of Madeira is also addressed, with emphasis on its main collections and cultural manifestations, promoting a historical and artistic contextualization of the territory under study.

The methodological approach adopted is based on qualitative research, supported by documentary research, critical analysis of bibliographic sources and direct observation of the reality of Galeria Lourdes. This methodology allowed an in-depth understanding of the dynamics and challenges inherent to the cultural management of the institution, contributing to the formulation of strategies aimed at its valorization and projection. The objectives achieved include the identification of the main challenges faced by the gallery, the analysis of its potential in the regional context and the presentation of proposals for its dynamization. In this context, the relevance of cultural management, the need to reinforce qualified human resources and the capture of public and private support stand out, elements considered fundamental for the consolidation of Galeria Lourdes as a reference institution in the contemporary artistic panorama.

Keywords: Collecting, Collector, Curating, Art, Cultural Management, Gallery.

"O filho pródigo não é apenas uma história de retorno, mas de descoberta de si mesmo e do amor incondicional." - *Brennan Manning* (1990).

Introdução

O presente trabalho escrito surgiu a partir de uma oportunidade singular de experiência laboral, que se apresentou no final do verão passado. Esta experiência, centrada na gestão cultural de um espaço privado — uma galeria/museu —, revelou-se crucial para a definição e desenvolvimento desta dissertação. Durante o decurso deste trabalho, foi possível identificar que as análises mais aprofundadas incidiriam sobre o colecionismo, particularmente de arte, e a curadoria, abordando os seus conceitos, epistemologia e contexto histórico. Além disso, foi realizada uma análise do acervo e eventos da Galeria Lourdes, culminando num estudo de caso sobre este espaço específico.

Esta dissertação adota uma abordagem qualitativa, combinando métodos de pesquisa documental, análise crítica e estudo de caso. O processo metodológico divide-se em várias fases, detalhadas a seguir. O trabalho escrito encontra-se dividido em duas partes, sendo a primeira parte composta por dois primeiros capítulos e a segunda, pelo terceiro e último capítulo.

A pesquisa documental e bibliográfica incidiu na recolha e revisão de literatura sobre colecionismo e curadoria, incluindo obras teóricas e estudos de caso anteriores. Foram consultados artigos académicos, livros e dissertações que abordam o papel do colecionador e do curador no contexto artístico contemporâneo. Passamos pela análise do mercado de arte, realizando um estudo das dinâmicas do mercado de arte nacional e internacional através de relatórios de mercado, publicações especializadas, jornais e entrevistas com especialistas, com o objetivo de identificar tendências e fatores que influenciam a circulação de obras de arte. No contexto regional houve uma síntese das primeiras manifestações culturais e artísticas na Madeira, com foco nas coleções mais importantes da Região Autónoma da Madeira (RAM). Para tal, foram analisados documentos históricos, jornais, catálogos de exposições, dissertações e artigos.

Numa segunda parte do trabalho escrito surge o Estudo de Caso - Galeria Lourdes. A Coleta de dados primários aconteceu durante do início das minhas funções na Galeria Lourdes, entrevistas com a administração, análise das obras da coleção, de documentos e catálogo/livro do acervo da Galeria. Recorremos à observação/ação direta e análise das

práticas de curadoria e gestão da galeria. Destacamos a entrevista com o colecionador e proprietário Aurélio Tavares. Procedeu-se a uma avaliação crítica das práticas atuais de curadoria e gestão da Galeria Lourdes. Finalmente, são propostas algumas estratégias para melhorar a visibilidade e o reconhecimento da galeria, incluindo a potencial obtenção de apoios públicos e privados, contratação de profissionais especializados e melhorias na acessibilidade.

Os objetivos desta dissertação são os seguintes:

Explorar o Papel do Colecionador como Agente Cultural: Compreender as motivações dos colecionadores para tornar suas coleções públicas e acessíveis. Analisar como o colecionismo pode contribuir para a promoção e preservação do património artístico.

Investigar a Importância da Curadoria no Colecionismo: Avaliar como a curadoria pode enriquecer a compreensão e apreciação das obras de arte. Examinar a relação entre curador e colecionador no processo de valorização e disseminação da arte.

Analisar o Mercado de Arte Nacional e Internacional: Identificar as dinâmicas e tendências que influenciam a circulação de obras de arte. Contextualizar o mercado de arte dentro do cenário cultural e económico global e local.

Estudar o Contexto Regional da RAM: Documentar as primeiras manifestações culturais e artísticas na Madeira. Descrever as coleções mais importantes da RAM e seu impacto no cenário artístico regional.

Realizar um Estudo de Caso da Galeria Lourdes: Explorar a história, o acervo e as práticas de gestão da Galeria Lourdes. Propor estratégias para aumentar o reconhecimento e a eficácia da galeria, focando na potencial obtenção de apoios, melhorias de acessibilidade e contratação de especialistas.

Propor Melhorias para a Gestão da Galeria: Sugerir abordagens para otimizar a gestão cultural da Galeria Lourdes, garantindo sua sustentabilidade e relevância no cenário artístico contemporâneo.

Parte I

Capítulo 1

Colecionismo e curadoria

O colecionismo e a curadoria desempenham papéis fundamentais no domínio da arte, assumindo o papel de “guardiões” e intérpretes do património artístico. O colecionismo, ao reunir e preservar obras de valor cultural e histórico, assegura a continuidade e a valorização do legado artístico. A curadoria, por sua vez, através da seleção criteriosa e da organização de exposições, proporciona uma compreensão aprofundada das obras e do contexto em que foram criadas. Este diálogo entre colecionador e curador não só enriquece o conhecimento e a apreciação da arte, mas também facilita o acesso do público a obras significativas, promovendo uma maior interação com o acervo cultural. Desta forma, a sinergia entre colecionismo e curadoria é essencial para a preservação, interpretação e disseminação da arte, garantindo que esta continue a inspirar e a educar as futuras gerações.

1.1.- Origens do Coleccionismo

O colecionismo é oriundo do latim *collectiō* - que denota o "ato de juntar" - fundamenta-se na reunião de objetos ou itens que compartilham características comuns ou apresentam alguma inter-relação intrínseca. Este conceito, leva-nos à ação de colecionar, configura-se como um passatempo, no qual o colecionador investe tempo, recursos e dedicação com o propósito de ampliar a sua coleção. De um modo geral, uma coleção pode abranger diversas categorias, tais como selos, moedas, livros, ou obras de arte, unificadas por um critério específico que justifica a sua agrupação. A prática do colecionismo transcende o âmbito meramente recreativo, assumindo dimensões mais profundas no que concerne ao apego emocional, valor histórico, ou mesmo valor económico dos objetos colecionados.

Não obstante, é inegável que a dinâmica da coleção também reflete os valores e as tendências sociais de uma determinada época. À medida que a sociedade evolui e se transforma, as motivações e os interesses dos colecionadores podem igualmente sofrer alterações, adaptando-se aos contextos culturais e tecnológicos em constante mutação. Neste sentido, a prática colecionista assume uma dimensão dinâmica e em ininterrupta evolução, enriquecendo panorama cultural e contribuindo para a construção de narrativas plurais e diversificadas.

Além disso, a prática colecionista é permeada por uma aura de mistério e fascínio, suscitando questionamentos sobre as motivações profundas que impulsionam os indivíduos a dedicarem tempo, recursos e energia na construção das suas coleções. “O ato de colecionar torna-se assim um propósito, um objetivo, uma razão de vida, um motivo maior que serve para aperfeiçoar, aquele que a iniciou” sugere Manuela Hargreaves (2013). Para alguns, a prática da coleção representa uma forma de escapismo, um refúgio contra as pressões e vicissitudes do quotidiano, enquanto para outros, é um meio de estabelecer conexões com o passado, de recriar memórias e de explorar novos horizontes de conhecimento.

Tal como as fases da história e, mais especificamente da história da arte, o colecionismo também sofreu transformações e alterações dignas de referência; ora vejamos:

A prática do colecionismo remonta à mais distante antiguidade, constituindo-se como um fenómeno de reconhecimento antropológico. Este hábito, amplamente documentado ao longo da história da humanidade, revela-se como uma expressão intrínseca à natureza

humana, possuindo profundas raízes culturais e sociais. Desde os tempos primordiais, os seres humanos demonstraram uma tendência inata para a coleta e preservação de objetos de valor, manifestando-se em diversas culturas e contextos.

Coletando e, logo, colecionando, nossos ancestrais aprenderam a discernir recursos naturais e a selecionar possibilidades vitais no mundo; desde a pré-história e a cada nova geração, conseguimos organizar sons e sinais sob a forma de discurso. Com estes dois dons, coletar e falar, abrem-se diante de nós as condições essenciais da vida comunitária: sustentabilidade e comunicação. (Marshall, 2005, p.14).

Tal condição, não apenas reflete as práticas materiais dos grupos humanos, (necessidade de viver em comunidade) mas também atesta uma necessidade psicológica de atribuir significado e valor aos objetos, bem como de preservar memórias e tradições ao longo das gerações. Neste sentido, o ato de colecionar transcende meramente o âmbito material, constituindo-se como um componente essencial da experiência humana, enraizado em questões simbólicas, emocionais e até espirituais.

O hábito de colecionar coisas é tão antigo quanto a consciência humana. *Bataille* (1987) já afirmava que, para ganhar um sentido de permanência, os homens começaram a exteriorizar a sua existência em objetos, em ambientes, ou a relacioná-la a fenômenos e sentimentos regularmente produtores de um bem-estar físico e espiritual. (Lopes, 2010, p.78).

A prática de colecionar remonta aos primórdios da humanidade e aos nossos antepassados. Desde a pré-história, observa-se essa inclinação intrínseca para a coleta, muitas vezes revestida de uma conotação espiritual e mitológica. A necessidade de marcar presença e conferir significado à existência, assim como a transição da vida para a morte, são questões que impulsionaram o ser humano a depositar peças de importância junto aos túmulos de indivíduos falecidos, com o intuito de facilitar a sua "passagem" para além da vida terrena. Esta prática revela-se como uma expressão complexa das crenças e rituais funerários, enraizados profundamente na experiência humana desde tempos imemoriais.

Com a civilização grega, observamos uma mudança significativa no contexto da coleção e da pesquisa de artefactos. Surgiu uma prática de aquisição e catalogação de diversos itens, como joias, tecidos, moedas e bronzes, que passaram a ser considerados não apenas como objetos de valor estético, mas também como reservas financeiras. Essa tendência de documentação e catalogação das coleções foi acompanhada pela criação de espaços dedicados à exposição

desses itens, muitas vezes associados a centros de pesquisa e conhecimento. De acordo com Ferreira (2006), filósofos como Platão e Aristóteles frequentemente levavam seus alunos a esses locais, onde as coleções eram utilizadas como ferramentas de ensino e lazer. Surgem também as pinacotecas, conceito criado pelos gregos, para expor especialmente pinturas, arte antiga, retábulos, Ferreira (2006) sugere que uma pinacoteca possa ser o que mais se assemelha a um “museu moderno”, mas porque não sugerir que também se assemelham a galerias de arte?

Os romanos adotaram e expandiram as tendências colecionistas iniciadas pelos gregos, desenvolvendo novos locais de exposição, como as gliptotecas¹ e as dactiliotecas². Durante o período de expansão do Império Romano, as conquistas eram frequentemente celebradas por meio de exposições realizadas em locais populares, como uma forma de demonstrar o poder e a influência do Império. Estes eventos contribuíram para o florescimento do colecionismo tanto no âmbito privado, com um foco económico e de investimento, quanto no público, como uma manifestação de prestígio e poder imperial. Esta prática evidenciou a valorização das coleções como símbolos de estatuto e riqueza, além de promover o comércio e o intercâmbio cultural dentro do império romano, pois cresce um novo tipo de negócio, o de cópias de arte.

Durante a Alta Idade Média, observamos uma diminuição significativa do colecionismo, com muitas obras de arte e artefactos a serem mantidos sob custódia em mosteiros e templos por longos períodos. Isso deve-se em grande parte à influência da filosofia teocrática medieval, na qual a ênfase na evangelização e a visão de mundo centrada na religião levaram a uma supressão do interesse pelo colecionismo e pelas artes seculares. O período foi caracterizado por uma forte hierarquia eclesiástica, na qual o clero detinha grande poder e influência sobre a população. O analfabetismo era comum entre os fiéis, e o clero muitas vezes recorria a imagens ilustrativas da vida de Cristo durante as cerimónias religiosas, como

¹ São museus direcionados para esculturas e a palavra vem do grego γλύψω, 'incisão', e θήκη, 'armário, caixa'.

² Serviam como arquivos de joias antigas, pedras preciosas, anéis, coleções. Do grego daktyliothéke, «coleção de anéis; estojo para anéis», pelo latim dactyliotheā-, «idem»

forma de cativar a atenção daqueles que não compreendiam o latim, (que eram a maioria) língua predominante nas liturgias.

Com o advento do Renascimento e a ascensão de uma perspectiva humanista, que colocava o ser humano como o centro do universo, houve um ressurgimento do interesse e valorização das criações artísticas. Nesse contexto, a curadoria e o cuidado das coleções ganharam renovada importância, sendo muitas vezes confiadas às mãos de artistas. Estes não só desempenhavam o papel de conservadores, restaurando obras de arte, mas também atuavam como conselheiros para os mecenas, que, impulsionados pelo mercantilismo e pelo crescente poderio económico burguês, passaram a colecionar arte de forma significativa. Os mecenas não apenas acumulavam obras contemporâneas, mas também demonstravam um interesse marcado pelas antiguidades, fomentando assim a produção artística da época. Esse movimento contribuiu para um renascimento cultural e artístico, marcado pela valorização do passado clássico e pelo florescimento de novas expressões criativas.

É durante o período do Renascimento que se observa um ressurgimento do interesse pelo colecionismo, pela arte e pela preservação do património que foi acumulado ao longo de vários séculos e que havia sido relegado ao esquecimento durante a Idade Média. Este período marca o surgimento dos gabinetes de curiosidades, dos museus nos moldes mais próximos aos contemporâneos, das galerias privadas. Tais temas serão explorados mais detalhadamente ao longo desta análise.

A partir de meados do século XVII, e ao longo do século XVIII, observamos uma mudança significativa no pensamento em relação à acessibilidade das coleções artísticas. Durante este período, várias coleções foram progressivamente abertas ao público, tornando-se acessíveis a diversas camadas populacionais e estratos sociais. Essa evolução indicava uma transformação gradual, que antecipava o surgimento dos museus modernos, embora ainda houvesse alguma relutância em relação à plena esfera pública. Notavelmente, as casas reais desempenharam um papel proeminente nesse contexto, contratando artistas para cuidar da curadoria e conservação de suas coleções. É importante ressaltar que, na época, as famílias reais eram os principais colecionadores, exercendo uma influência significativa no desenvolvimento e na disseminação das práticas colecionistas.

1.2.- O colecionador – suas motivações e função cultural

Dado o contexto referido no ponto anterior, surge agora a questão sobre os motivos que motivam o ser humano contemporâneo a continuar a ser colecionador. Colecionar permite ao indivíduo estabelecer uma conexão com o passado, preservando fragmentos da história e da memória coletiva, e também criar uma narrativa pessoal que transcende o tempo. Esta atividade reflete uma necessidade universal de permanência e de identidade, funcionando como um mecanismo de autoafirmação e de construção de significado. Além disso, o ato de colecionar pode ser visto como uma forma de exercer poder sobre o efêmero, fixando e dando continuidade ao que de outra forma seria transitório. Assim, o colecionismo não apenas responde a um desejo de posse, mas também a uma profunda necessidade de ordem, de conhecimento e de perpetuação do legado humano.

As razões que impulsionam um indivíduo a tornar-se colecionador são vastas e multifacetadas. Num passado não tão distante, conforme registado por *Stourton*, (2007), antes do eclodir da Segunda Guerra Mundial, a prática da coleção estava predominantemente associada ao prazer privado e a um certo estilo de vida. Contudo, nos dias que correm, observam-se nuances significativas no colecionismo, seja pela busca de reconhecimento social, seja pela satisfação de interesses pessoais, ou ainda como uma forma de entretenimento e escape face à agitação da vida contemporânea. Tal como referido por *Pinto de Almeida* (2001) a coleção, é, de alguma forma, um meio que os seres humanos encontraram para fazer face à morte ou para adiá-la. Para trazer cor aos dias e fazer frente à curta duração, da vida de uma pessoa. Uma coleção consegue transmitir preferências, o gosto pessoal, ou até algum tipo de obsessão.

O ato de colecionar torna-se assim um propósito, um objetivo, uma razão de vida, um motivo maior que serve também para aperfeiçoar aquele que a iniciou. O caráter apaixonante do processo criativo, que está ligado ao colecionismo, é relatado por vários colecionadores, que associam ao ato de investigação e pesquisa esse caráter poético e até romântico, contribuindo para o seu prazer e felicidade. (Hargreaves, 2013, p.33).

O ato de colecionar vai além de um simples objetivo utilitário, adquirindo contornos de expressão cultural e até mesmo psicológica. Através da reunião sistemática de itens, sejam eles obras de arte, objetos históricos, selos, moedas ou outros artefactos, o colecionador estabelece vínculos intrínsecos com a sua própria identidade e com a herança cultural que

representa. Este processo de seleção e aquisição, muitas vezes guiado por ímpetos pessoais ou interesses específicos, proporciona não apenas um sentido de realização individual, mas também contribui para a preservação e valorização do património material e imaterial. O gosto pelo colecionismo pressupõe, por conseguinte, uma dedicação pessoal, financeira e intelectual, com vista a conferir um carácter distintivo e significativo à coleção. Seja como um reflexo de interesses pessoais, como busca pela preservação da memória cultural, ou como uma expressão estética, a coleção ultrapassa a simples acumulação de objetos, transformando-se numa manifestação tangível do zelo e da paixão do colecionador.

1.2.1.-Tornar a coleção pública

Quando um colecionador privado decide partilhar a sua coleção com o público, desencadeia uma série de contribuições de significativa relevância. A divulgação pública de uma coleção propicia um amplo acesso a objetos de importância, muitas vezes singulares. Este processo não apenas enriquece a experiência cultural da comunidade, mas também proporciona aos indivíduos menos versados em determinados temas, a oportunidade de adquirir conhecimento e apreciar novas perspetivas.

A transição de uma coleção de arte do domínio privado para o público não está isenta de desafios e contratempos, os quais exigem uma análise aprofundada. Entre os desafios mais preponderantes, destaca-se a perda do usufruto exclusivo por parte do colecionador, uma vez que a acessibilidade pública implica a partilha da coleção com uma audiência mais vasta. Tal transição implica renúncias que, por vezes, podem ser consideradas significativas.

Há também que ter em consideração que uma coleção privada, tornada pública, tem uma faceta que a coleção institucional não tem, já que esta última conta normalmente com uma curadoria, bastante mais específica, e afunila-se por estilos, movimentos, escolas. Já a coleção de arte privada, reflete o gosto específico do colecionador: “O colecionismo privado é perspetivado como a «manifestação de um sujeito,» onde o gosto tem o reflexo do seu rosto-autor nos objetos prediletos.” (Duarte, 2013, p.18).

A principal contrariedade reside na diminuição do controle direto sobre a gestão e preservação da coleção, uma vez que a sua exposição pública pode envolver a necessidade

de concessões de curadoria e administrativas, para atender a padrões museológicos ou regulamentações específicas. Além disso, uma exposição pública pode expor uma coleção a riscos potenciais, tais como: danos, furtos ou desvalorização pela sua ampla visibilidade, porém a visibilidade pública pode conferir prestígio ao colecionador, consolidando o seu papel como agente cultural e filantropo. A partilha da coleção pode ser encarada como um ato de generosidade e um legado cultural, estabelecendo um impacto na comunidade e na preservação do património artístico. Segundo Adelaide Duarte (2013, p. 18): “as causas que levam o colecionador a prescindir do usufruto dos seus bens e a partilhá-los com o público? A filantropia, o prestígio social, os benefícios fiscais, a ideia de perenidade da coleção com o nome do colecionador ligado a uma instituição pública?”

A decisão de um colecionador em tornar a sua coleção pública é permeada por um equilíbrio delicado entre os benefícios sociais e culturais, os conselhos de partilha, e os desafios associados à perda de controle direto e usufruto exclusivo. Este processo denota uma ponderação cuidadosa das motivações intrínsecas e uma consideração das implicações práticas e simbólicas subjacentes à transformação da natureza da coleção de arte.

Os colecionadores, enquanto agentes ativos na preservação, promoção e divulgação do património cultural, desempenham um papel fundamental na configuração do panorama cultural de uma sociedade. Através da sua dedicação à aquisição, conservação e exposição de obras de arte, artefactos históricos e outros objetos de valor cultural, os colecionadores não apenas salvaguardam o legado artístico e histórico, mas também enriquecem o tecido cultural com uma multiplicidade de expressões e perspetivas.

(...) conhecer uma coleção privada pressupõe o prazer e a generosidade da partilha pelo seu colecionador. O *modus operandi*, o gosto implícito ou construído, as estratégias adotadas, os meandros do sistema da arte, o mercado e os seus valores, as vicissitudes que envolvem a reunião das obras são assuntos sobre os quais o testemunho do colecionador enriquece sobremaneira a narrativa da coleção. (Duarte, 2016, p.3)

Há diversas modalidades através das quais uma coleção privada pode ser tornada acessível ao público em geral. A primeira consiste na criação de um espaço dedicado à exposição da coleção, que pode ser estabelecido sob controle e gestão diretos do próprio colecionador. Este espaço, geralmente configurado como um polo artístico, pode operar de maneira independente, não estando necessariamente associado a instituições ou domínios

governamentais. Além disso, outra alternativa é o empréstimo da coleção a espaços privados ou públicos, inclusive aqueles sob a tutela do governo. Esta prática permite que a coleção seja temporariamente exibida em instalações de prestígio, como museus, galerias de arte ou centros culturais, proporcionando um acesso mais amplo e facilitado ao público interessado.

Por outro lado, o estabelecimento de um espaço próprio para a exposição da coleção, por parte do colecionador, pode oferecer vantagens consideráveis. Este formato confere ao proprietário maior controle sobre a apresentação e o contexto da coleção, permitindo uma narrativa mais personalizada e alinhada com sua visão artística e cultural. Além disso, ao manter a gestão interna do espaço, o colecionador pode garantir uma maior flexibilidade na programação de eventos e exposições, bem como na implementação de políticas de acesso e interação com o público. Já o empréstimo da coleção a espaços privados ou governamentais pode igualmente ser uma estratégia eficaz para ampliar o alcance e a visibilidade da coleção. Ao associar-se a instituições reconhecidas, o colecionador pode beneficiar-se da infraestrutura e do prestígio desses locais, alcançando um público mais diversificado e numeroso. Ademais, a exposição da coleção em contextos institucionais pode conferir-lhe uma credibilidade adicional e reforçar a sua relevância histórica e cultural.

Estas múltiplas abordagens para tornar uma coleção privada acessível ao público refletem a diversidade de estratégias e contextos presentes no campo da gestão cultural e patrimonial. Independentemente da modalidade escolhida, o objetivo fundamental permanecerá o mesmo: promover a apreciação e a compreensão da arte e da cultura, enriquecendo assim a experiência cultural da comunidade em geral? Ou podemos falar de «galerias-empresas» como refere Hargreaves (2013)? Segundo esta autora, existe atualmente um domínio do capitalismo económico e financeiro que se tem vindo a afirmar cada vez mais, por influência dos *super-colecionadores*, termo frequentemente utilizado pela Manuela Hargreaves³ para descrever colecionadores extremamente ricos que não apenas compram arte em grande escala, mas também influenciam significativamente o mercado de arte global, exercendo poder sobre museus e galerias, na validação das obras e dos artistas. A autora fala-nos com conhecimento causa da realidade portuguesa; mas, e se abrangermos o mercado internacional? Acontecerá o mesmo?

³No seu livro: *Coleccionismo e mercado de arte em Portugal: O território e o mapa*.

1.2.2.- O domínio (financeiro) do colecionador

O fenómeno do domínio do capitalismo económico e financeiro sobre o mundo da arte, influenciado pelos *super-colecionadores*, é certamente observado à escala internacional, e não apenas em Portugal. Nos últimos anos, tem havido uma crescente concentração de riqueza nas mãos de indivíduos extremamente abastados, muitos dos quais são colecionadores de arte. Estas entidades ou individualidades, exercem frequentemente uma grande influência sobre o mercado de arte, tanto através das obras que compram e vendem, como através das instituições culturais que financiam. As suas preferências pessoais podem ter um impacto significativo na valorização de determinados artistas e obras de arte, moldando as tendências do mercado e até mesmo ditando o que é considerado "valioso" ou "relevante" no mundo da arte.

No mercado internacional, vemos exemplos claros desse fenómeno, com leilões de arte atingindo preços recordes e obras de artistas consagrados a serem vendidas por quantias exorbitantes. Além disso, a influência desses colecionadores pode estender-se para além do âmbito comercial, afetando também o funcionamento de museus, galerias e instituições culturais em todo o mundo. No entanto, é importante notar que o mercado de arte é complexo e multifacetado, e existem diversas forças que contribuem para moldar as suas dinâmicas. Enquanto os colecionadores exercem uma influência significativa, também existem outros agentes importantes, como curadores, críticos de arte, instituições académicas e até mesmo o público em geral, que desempenham papéis importantes na validação das obras e dos artistas.

Embora o domínio do capitalismo económico e financeiro sobre o mercado de arte seja uma realidade global, é importante reconhecer que existem diversas vozes e perspetivas dentro desse cenário, e que o poder dos *super-colecionadores* não é absoluto.

O aumento significativo de colecionadores é também atribuído, em grande medida, ao contexto subsequente aos anos 80 do século XX, ao rápido crescimento dos mercados de arte e do imobiliário. Ou seja, na década de 1990, conforme indicado por Manuela

Hargreaves, (2013) na análise pautada à sua entrevista a Francisco Capelo⁴: as galerias viram-se compelidas a lidar com uma sobreabundância de obras, as quais estavam avaliadas a preços exorbitantes, resultando na necessidade de vendê-las a valores consideravelmente mais acessíveis. Por se terem tornado mais económicas, e devido a esta conjuntura, tornaram-se mais fáceis de obter, tendo em conta que muitas peças eram difíceis de adquirir.

Abordamos predominantemente a figura dos colecionadores de arte enquanto entidades individuais, contudo, é imperativo reconhecer a presença significativa das coleções de arte empresarial, cujo papel no panorama artístico contemporâneo é de suma relevância. Estas coleções pertencem, na sua maioria, ao setor financeiro e exercem uma influência considerável no mercado da arte. A presente discussão suscita uma indagação fundamental: qual é a natureza da interação entre arte, capital financeiro e as coleções que emergem desse contexto?

A interseção entre arte e finanças delinea uma dinâmica intrincada e multifacetada. A arte, na sua essência, possui valor intrínseco e cultural, consubstanciando expressões criativas e reflexões profundas sobre a condição humana. Porém, quando inserida no contexto do mercado financeiro, a arte adquire uma dimensão adicional, transformando-se em algo tangível e passível de transações monetárias. O envolvimento do setor financeiro na formação das coleções empresariais de arte reflete não apenas uma procura por investimento e diversificação de portfólio, mas também uma manifestação de poder e prestígio. A posse e exibição de obras de arte tornam-se símbolos de estatuto e sofisticação, conferindo às empresas uma aura de cultura e refinamento.

Entretanto, a relação entre arte e dinheiro não se restringe meramente à aquisição e posse de obras. Ela transcende para a esfera da valorização, especulação e comercialização. O valor de uma obra de arte é frequentemente influenciado por fatores extrínsecos, como a reputação do artista, tendências do mercado e demanda dos colecionadores, como já anteriormente referido. Nesse sentido, as coleções empresariais de arte não apenas refletem o poder financeiro das organizações, mas também exercem influência sobre as dinâmicas do mercado, moldando o valor percebido das obras e, por conseguinte, a sua acessibilidade e

⁴ Financeiro, colecionador de arte, e o grande impulsionador da coleção Berardo e da coleção do Museu do Design e da Moda.

apreciação. Portanto, a interação entre arte, dinheiro e coleções empresariais é complexa, permeada por uma complicada teia de influências culturais, económicas e sociais. Compreender essa dinâmica é essencial não apenas para uma análise crítica do mercado artístico contemporâneo, mas também para uma reflexão mais ampla sobre os valores e prioridades da nossa sociedade.

Segundo Hargreaves (2017), e apesar de tudo, com o capitalismo que envolve a arte, esta só tem a ganhar, “pois a criação é estimulada, as obras preservadas, os museus crescem, os seus públicos aumentam e educam-se pela arte”.

Conforme mencionado anteriormente, os protagonistas proeminentes na avaliação e legitimação das obras de arte e os seus criadores são: os curadores, os críticos de arte, as instituições académicas e, de maneira abrangente, a audiência. É relevante, portanto, que nos debruçemos mais detalhadamente sobre o papel desempenhado pela curadoria, no colecionismo. Ainda que por vezes o papel do curador seja subestimado ou até mesmo, pelo contrário, possa ser exaltado, é de facto necessário considerá-lo, uma vez que o trabalho curatorial amplia "novos horizontes para as questões relacionadas com o carácter legitimador da exposição", como sugere Ana Rita Ferreira (2006).

1.3.- A curadoria e o seu papel no colecionismo

A palavra “curador” deriva do latim *curatōre* - aquele que tem o cuidado, a administração, o encarregado, o comissário. No seu sentido etimológico, é aquele que tem uma missão, que gere aquilo do qual está encarregue. A curadoria (desenvolvida contemporaneamente e no meio artístico) desempenha uma função crucial no âmbito da seleção e apresentação pública de obras de arte. A sua responsabilidade vai além da mera organização, envolvendo uma cuidadosa pesquisa, escolha e disposição das obras, sendo comumente um profissional qualificado em estética, filosofia e/ou história da arte.

Podemos afirmar que um curador é um bom aliado de um colecionador e vice-versa. Há que ter em conta as motivações que levam o colecionador de arte a querer tornar a(s) sua(s) coleções(s) públicas. O trabalho curatorial não se cinge apenas à escolha de obras, seja para as expor, seja para auxiliar o colecionador a selecionar aquilo que vai adquirir. Existe uma dualidade entre o ver/mostrar, como afirma Ferreira (2006). A dualidade entre o ver e o mostrar constitui um tema central na prática curatorial, refletindo as tensões inerentes ao processo de mediação entre a obra de arte e o público. Esta dualidade remete para o papel do curador enquanto intermediário que, ao selecionar e organizar as obras para exposição, não só direciona o olhar do espectador, como também define o que é visível e o que permanece oculto no contexto de uma mostra.

Por um lado, o "ver" está intimamente ligado à experiência do público, que se confronta com a obra de arte e a interpreta de acordo com as suas próprias perceções, conhecimentos e sensibilidades. O ato de ver é, portanto, uma experiência subjetiva, mediada pelas circunstâncias em que a obra é apresentada, incluindo a iluminação, o espaço expositivo, e o discurso curatorial que acompanha a exposição. Por outro lado, o "mostrar" diz respeito às escolhas feitas pelo curador sobre quais as obras devem ser incluídas ou excluídas de uma exposição, como elas devem ser apresentadas e contextualizadas, e quais narrativas ou significados serão enfatizados ou marginalizados. Neste sentido, o curador exerce um poder significativo sobre a construção da experiência visual e interpretativa do público, moldando o discurso artístico e cultural que emerge da exposição.

Essa dualidade revela a complexidade do papel curatorial, que envolve não apenas a responsabilidade de tornar a arte acessível ao público, mas também a consciência crítica das implicações das suas escolhas. Mostrar é, em essência, uma forma de ver com intenção, onde o curador atua como um guia que orienta, mas também limita, a experiência visual e interpretativa dos espectadores. Portanto, o desafio curatorial reside em equilibrar essa dualidade, oferecendo ao público uma experiência enriquecedora e aberta, sem impor uma visão única ou definitiva sobre as obras apresentadas.

1.3.1 A curadoria e as instituições expositivas

A decisão relativa ao local mais apropriado para a exposição de uma coleção, sob o escrutínio atento da esfera pública, suscita uma reflexão profunda e abrangente sobre as nuances e implicações envolvidas na apresentação e acessibilidade do patrimônio cultural. A escolha entre uma galeria e um museu como contexto expositivo carrega consigo considerações significativas que não apenas influenciam a percepção da obra pelo público, mas também delineiam as relações institucionais e a preservação a longo prazo do legado colecionado; e este é também o trabalho de um curador. A distinção entre galeria e museu reside essencialmente nas suas missões, objetivos e funções. Enquanto as galerias frequentemente se concentram na promoção e comercialização de obras de arte contemporânea, oferecendo um espaço dinâmico para a experimentação e interação entre artistas e o público, os museus tendem a abordar um espectro mais amplo de expressões culturais e históricas, com ênfase na educação, preservação e contextualização das obras dentro de narrativas culturais mais abrangentes.

O Museu é uma instituição que serve a comunidade. Adquire, preserva, torna inteligível e, como parte essencial da sua função, apresenta ao público a evidencia material relacionada com o Homem e a natureza. Faz isto de maneira a fornecer oportunidade para estudo, educação e prazer. (Hudson, 1975, s/p.)

Além disso, a escolha entre galeria e museu pode ser influenciada por considerações pragmáticas, tais como recursos financeiros, logísticos e administrativos. Enquanto as galerias frequentemente operam com uma estrutura mais flexível e orientada para o mercado, dependendo em grande medida de fontes privadas de financiamento e gestão independente,

os museus tendem a beneficiar de um apoio institucional mais robusto e de uma base de financiamento mais diversificada, muitas vezes proveniente de fundos públicos e parcerias interinstitucionais. No entanto, para além da escolha entre galeria e museu, é crucial considerar os tipos de apoio que o colecionador pode diligenciar para garantir o sucesso e a sustentabilidade da exposição da sua coleção. Para além da curadoria, que desempenha um papel central na seleção, organização e interpretação das obras expostas, o colecionador pode beneficiar de uma variedade de apoios, tais como serviços de conservação e restauro, programas educativos e de mediação cultural, estratégias de comunicação e divulgação, e parcerias institucionais para financiamento e promoção da exposição.

A decisão sobre onde expor uma coleção sob o escrutínio público é uma questão complexa que envolve uma cuidadosa consideração dos objetivos, valores e recursos disponíveis. Tanto a galeria, quanto o museu, oferecem contextos únicos e complementares para a exposição e apreciação da arte, cada um com as suas próprias vantagens e desafios. Ao mesmotempo, é essencial reconhecer a importância de uma variedade de apoios e parcerias para garantir o sucesso e a relevância contínua da exposição da coleção,

Galeria:

Espaço mais intimista: As galerias, frequentemente, proporcionam um ambiente mais íntimo e interativo para os visitantes, permitindo uma experiência mais próxima e pessoal com as obras de arte.

Foco no Mercado: As galerias muitas vezes estão mais diretamente ligadas ao mercado de arte, podendo proporcionar oportunidades comerciais para o colecionador e para os artistas representados.

Controle Artístico: O colecionador mantém maior controle sobre a seleção e apresentação das obras, podendo influenciar diretamente a narrativa visual, especialmente se a galeria é do próprio colecionador.

Museu:

Acesso público amplo: Os museus oferecem um acesso público mais amplo, atingindo uma audiência diversificada e abrangente, contribuindo para a educação artística e cultural da sociedade.

Contexto Histórico e Educacional: A exposição em museus frequentemente inclui um contexto histórico e educacional mais abrangente, contextualizando as obras dentro de correntes artísticas e movimentos culturais.

Permanência e Preservação: Os museus possuem uma infraestrutura para a conservação a longo prazo, assegurando a preservação das obras para futuras gerações.

Após esta breve síntese sobre a interligação do trabalho curatorial de uma coleção, com o museu e a galeria, procederemos a uma análise histórica sobre a curadoria enquanto prática institucional e profissional.

1.3.2.- Contexto histórico da curadoria

A curadoria tem raízes profundas na história da arte e da cultura, tendo evoluído significativamente ao longo dos séculos. Historicamente, o papel do curador tem sido fundamental na seleção, organização e apresentação de obras de arte. No Renascimento, por exemplo, o desenvolvimento dos gabinetes de curiosidades e das primeiras coleções privadas marcava já o início de uma prática curatorial rudimentar. Estes espaços serviam tanto para a preservação de artefactos e obras de arte, como para a exibição e estudo, promovendo o conhecimento e a apreciação estética entre a elite intelectual da época. Com o advento dos museus públicos e a institucionalização das artes no século XVIII, a figura do curador começou a ganhar maior importância e definição. A curadoria tornou-se essencial não apenas para a gestão das coleções, mas também para a mediação entre a arte e o público. Os museus passaram a ser espaços de educação e de democratização do acesso à cultura, e o curador assumiu um papel central na interpretação e contextualização das obras expostas.

No século XVIII dá-se início a um trabalho de curadoria rudimentar, como já aqui referido, mas será possível afirmar que a prática da curadoria remonta a tempos imemoriais? Durante longos anos, preservou-se a certeza de que os desenhos encontrados em cavernas não

poderiam ser acolhidos como arte, conforme sustenta Ana Rita Ferreira (2006), que identifica Giorgio Vasari⁵ como um dos pioneiros a fazer tal afirmação.

Obviamente, apesar da relevância das considerações críticas ao texto de Vasari, temos de considerar que elas não são de todo válidas. Afinal, em se tratando de uma primeira tentativa de construir uma narrativa de caráter histórico sobre a arte, é bastante plausível considerarmos como legítimo – embora impreciso – que seu autor não detivesse a argúcia de recorrer à objetividade dos documentos, mas à memória e à veracidade dos testemunhos de seus contemporâneos. Por sua vez, vivenciando acima de tudo o universo cultural de Florença, e reconhecendo o valor do engenho e obras de seus artistas, é bastante plausível considerarmos como legítimo que em uma era de tecnologias primitivas para o transporte que um historiador vivendo em Florença desse preponderante destaque aos artistas da região em que habitava (...) (Nascimento, 2021, p.166).

É imprescindível destacar que, anteriormente aos escritos e teorias de Vasari, a reflexão sobre o papel do artista, do músico e do poeta remonta aos primórdios da filosofia grega. De facto, Platão, na sua obra "República", levanta indagações pertinentes acerca da função e relevância destes agentes criativos na sociedade. O pensador grego aborda questões relativas à natureza da arte, ao seu impacto na formação moral dos cidadãos e à sua relação com a verdade e a realidade. Assim, ao considerar a influência das ideias platonianas no contexto da história da arte, é necessário reconhecer a profundidade e a antiguidade das indagações filosóficas sobre a função e o valor da expressão artística.

Obviamente, temos de chamar a atenção para o fato de que não se dá no século XVIII os primeiros escritos de crítica aos trabalhos artísticos. Platão, por exemplo, dedica parcela significativa de seus livros da República a questionar a atividade do artista, do poeta e do músico. (Nascimento, 2021, p.184).

Nascimento (2021), em consonância com as conclusões de Ferreira (2006), argumenta que ao longo dos séculos a arte tem sido objeto de contínua contestação, tanto por correntes filosóficas que questionam os seus fundamentos, como por contingências históricas mal documentadas, e ainda devido à limitação de recursos, meios de transporte e tecnologias mais avançadas. Este entendimento ressalta a natureza dinâmica e multifacetada do debate

⁵ Pintor e arquiteto quinhentista, considerado pioneiro nos estudos na área da História da Arte. Empolou o Renascimento e a arte desenvolvida em Florença, teoria que a partir do século XIX, caiu por terra, devido às novas tendências experimentais, pouco conformistas e académicas, com o aparecimento do Modernismo.

em torno da arte, que é influenciado por uma variedade de fatores contextuais, filosóficos e materiais ao longo da história.

A análise dos desenhos encontrados em cavernas, particularmente a partir do período paleolítico, sugere uma forma primordial de expressão artística. A arte rupestre, manifestada nas paredes desses espaços, evidencia a necessidade dos nossos antepassados de desenvolverem narrativas, experiências do cotidiano e de preservarem momentos vividos através da arte. No entanto, surge a questão da necessidade ou relevância da apreciação por terceiros para que tais expressões sejam consideradas arte. A presença de coleções privadas, muitas vezes não divulgadas publicamente, suscita reflexões sobre a identificação da arte quando esta não é exposta a um público? De igual modo, a prática comum de artistas que produzem obras sem as partilharem com um público alude à independência da condição de arte em relação à sua observação por terceiros? A infância, por sua vez, é um período em que a expressão artística precede frequentemente à capacidade de escrita, destacando a importância primordial da arte na comunicação humana.

O homem procurou o interior da caverna para satisfazer algo mais do que as necessidades de proteção (abrigo) ou alimentação. O seu interesse pela gruta vai para além das necessidades de subsistência – vai no sentido de criar. É arte. Sendo arte, interessa questionar quem era o seu público e quais seriam as suas condições de visibilidade. (Ferreira, 2006, p.17).

Através da análise do critério da arte que impõe a sua existência apenas mediante a observação, ou seja, a autora coloca a questão de só ser considerada arte se for observada ou vista por terceiros, é possível analisar esta manifestação recorrente na história da expressão artística: a presença da arte funerária, intrinsecamente associada ao culto dos mortos. Este fenómeno remonta aos primórdios da humanidade, manifestando-se inicialmente no período pré-histórico e posteriormente evoluindo para elaborados túmulos que se configuravam como verdadeiras obras de arte, bem como na prática de mumificação e na construção de câmaras funerárias. Importa salientar que tais manifestações artísticas não eram concebidas para serem apreciadas pelo olhar humano, pelo menos no que concerne aos vivos, mas sim para serem contempladas ao longo da existência para além da morte.

A prática curatorial, entendida como a gestão e organização de objetos ou obras de arte com uma determinada missão ou propósito, pode ser considerada uma presença subjacente desde

os primórdios da civilização humana. A própria etimologia da palavra "curador" sugere alguém que detém e administra algo com uma missão específica. Nesse sentido, aqueles que se encarregavam de rituais funerários e escolhiam cuidadosamente os elementos a serem incluídos nos túmulos ou na preparação das múmias, poderiam ser interpretados como exercendo um papel curatorial. Eles não apenas selecionavam os objetos e materiais a serem incluídos, mas também decidiam sobre a sua disposição e ornamentação, com a finalidade de influenciar a experiência estética dos percididos na vida após a morte. Portanto, é plausível considerar que, mesmo nos estágios mais remotos da história humana, existiam indivíduos que desempenhavam funções curatoriais, embora essas práticas possam não ter sido formalmente reconhecidas como tal, na época.

O que foi mencionado anteriormente representa uma oportunidade para analisarmos as primeiras manifestações artísticas e curatoriais conhecidas pela humanidade, assim como sobre os processos de visualização e apresentação. A referência às cavernas serve, portanto, como uma maneira de explicitar um ponto de vista particular sobre a experiência artística e sobre a natureza corpórea da obra de arte. Essa abordagem visa aprofundar a compreensão da arte e a sua relação com a percepção humana, remontando às origens da expressão artística para contextualizar as práticas curatoriais contemporâneas.

Os curadores ocupam-se de semióforos. Fazer um esboço daquilo que é a curadoria de arte contemporânea, no século XXI, implica explicitar a linha evolutiva da prática do mostrar, prática esta que não se resume aos objectos artísticos, mas a todo o conjunto de objectos que, por um motivo ou por outro, o homem escolheu para pertencerem à categoria de semióforos. (Ferreira, 2006, p.26).

Semióforos são objetos que possuem significados simbólicos ou culturais, ultrapassam a sua funcionalidade original e adquirem um valor especial na sociedade. O termo foi popularizado pelo filósofo e historiador francês *Krzysztof Pomian* no seu livro "Coleccionar: Uma História Universal" (1990). *Pomian* argumenta que os semióforos são objetos que não são usados em função da sua utilidade prática, mas sim como portadores de significados, funcionando como mediadores entre o mundo visível e o invisível. Esses objetos podem incluir artefactos religiosos, obras de arte, relíquias históricas, ou qualquer item que seja venerado ou colecionado, por causa dos valores simbólicos que lhes são atribuídos.

Esses objetos adquirem uma importância particular em coleções, museus, e outros contextos culturais, onde são apresentados e interpretados não apenas como coisas materiais, mas como símbolos que conectam diferentes tempos, lugares e culturas. A função do semióforo, está mais ligada à sua capacidade de evocar significados e narrativas do que ao seu uso original ou valor intrínseco.

De acordo com a história da arte, uma nova tendência surgiu no século XVIII, criando uma ocupação distinta para aqueles com tempo livre: a apreciação da arte. Estes eventos frequentemente ocorriam em salas adjacentes aos *ateliers* dos artistas mais renomados, conhecidas como Salas de Exibição ou, em Paris, como *salles d'étalage*. Estas salas ocupavam uma posição intermediária entre o espaço público e o privado, com acesso limitado a certos indivíduos. Porém, houve uma mudança significativa na produção artística durante a segunda metade do século XVIII, com a transição de uma prática exclusivamente encomendada, para uma produção mais independente. Esta mudança não só facilitou a circulação da arte, mas também ampliou a possibilidade de visualização das obras para um público mais amplo.

Devemos voltar ao Renascimento, pois foi neste período que surgiram os Gabinetes de Curiosidades, também conhecidos como *Kunstammer*, desempenhando um papel preponderante no desenvolvimento da Ciência Moderna. Inicialmente, estes espaços eram predominantemente dedicados à Biologia, contudo, ao longo do tempo, passaram a albergar diversos tipos de coleções. Estes gabinetes tornaram-se locais de convergência para nobres, artistas, estudiosos e comerciantes, onde se exibiam objetos colecionados de diferentes culturas e continentes.

Com o passar dos séculos, especialmente a partir de meados do século XVIII, e com a ascensão do Iluminismo e do movimento intelectual associado, estes gabinetes começaram a adotar estruturas mais organizadas, reminiscentes dos museus contemporâneos. A categorização e sub-categorização das coleções tornaram-se mais comuns, contrastando com a abordagem anterior, em que as ciências e as artes eram frequentemente exibidas conjuntamente nas mesmas salas, sem a preocupação curatorial que caracteriza a nova era iluminista. Este desenvolvimento marcou uma transição significativa, refletindo a evolução dos gabinetes de curiosidades para instituições mais sistemáticas e especializadas, alinhadas

com os princípios do Iluminismo e a crescente valorização da organização e da categorização do conhecimento.

Durante o mesmo período, surgem os *salons*, particularmente em França, onde se mantiveram preeminentes até ao final do século XIX. Apesar de algumas alterações na forma de atuação sobre os artistas, os *salons* preservaram uma abordagem académica, conformista e classicista tanto no ensino como na produção artística. No final de cada ano letivo, eram organizadas mostras ou exposições dos trabalhos finais dos alunos. Inicialmente, estas exposições ocorriam no exterior, o que resultava na perda de qualidade das obras devido às intempéries. Posteriormente, passaram a ser realizadas em espaços interiores, como o Palácio do *Louvre*, foi a partir daqui que essas exposições se tornaram conhecidas como *Salons*, contribuindo também, para o aperfeiçoamento dos espaços expositivos contemporâneos.

Com esta mudança para os interiores, surgiu também a possibilidade de avaliação por parte de um júri. Os melhores trabalhos finais eram selecionados, e os artistas distinguidos recebiam prémios, incluindo bolsas para estudar e residir em Roma. Este sistema de premiação incentivava a excelência artística e proporcionava aos artistas oportunidades de desenvolvimento e aperfeiçoamento das suas habilidades em centros artísticos de renome, consolidando assim a importância dos *Salons* no panorama artístico da época.

Os *Salons* tinham como objetivo primordial possibilitar o contacto direto do público com os artistas, especialmente com aqueles que ainda não eram amplamente reconhecidos. Esta interação visava proporcionar o merecido mérito aos artistas emergentes, permitindo-lhes adquirir reconhecimento e reputação. No entanto, surgiram problemas decorrentes do comportamento inadequado de alguns visitantes, que danificavam as obras expostas ao escrever diretamente sobre as esculturas. Estes atos de vandalismo, que frequentemente incluíam frases perturbadoras para a apreciação pública, obrigaram à retirada de algumas obras das exposições. Estas situações levaram a uma reavaliação do acesso às exposições, resultando na imposição de uma presença mais elitista nas visitas. Desta forma, procurava-se garantir a proteção das obras de arte e preservar a integridade das exposições. Este retorno a um controlo mais restrito e elitista refletia a necessidade de equilibrar a democratização do acesso à arte com a conservação e o respeito pelas criações artísticas.

Desta forma, os *Salons* continuaram a desempenhar um papel crucial no desenvolvimento e reconhecimento dos artistas, enquanto se adaptavam às exigências de proteção e preservação das obras de arte expostas. Foi neste contexto que emergiu a concepção de Museu, de uma forma muito próxima à que conhecemos atualmente.

A transição dos *Salons* para a estrutura museológica moderna implicou a institucionalização de práticas curatoriais mais rigorosas, bem como a implementação de medidas de conservação e segurança para as obras de arte. Este desenvolvimento foi essencial para garantir a integridade das peças e proporcionar uma experiência estética e educativa adequada ao público. A evolução dos *Salons* para Museus também refletiu uma mudança na percepção do papel das instituições culturais na sociedade, enfatizando a importância da acessibilidade e da democratização do conhecimento artístico e histórico. Assim, a transformação dos *Salons* em museus contemporâneos consolidou a função destes espaços como guardiães do patrimônio cultural, enquanto promovia o acesso público às obras de arte. Esta dualidade de preservação e divulgação tornou-se um pilar fundamental da museologia moderna, garantindo que as coleções fossem devidamente protegidas enquanto se mantinham acessíveis a um público diversificado e crescente.

Mas ainda antes do surgimento do museu na sua acepção contemporânea, há que referir que, no entretanto, diversas formas expositivas emergiram, como o Salão dos Independentes. Este tipo de exposição, enfrentava críticas devido à forma como as obras eram apresentadas. A quantidade excessiva de quadros, dispostos do chão ao teto, o que resultava em paredes repletas de obras, causando descontentamento tanto no público, quanto nos próprios artistas. Esta superlotação dificultava a apreciação individual das peças, gerando uma experiência pouco satisfatória. Em resposta a estas insatisfações, surgiram as Secssões, organizações de associações que tinham como objetivo divulgar as tendências artísticas internacionais e aprimorar a experiência expositiva. As Secssões promoveram uma redução significativa na quantidade de obras exibidas simultaneamente, facilitando a visualização e apreciação das peças num ambiente mais acolhedor e propício à contemplação. Esta abordagem expositiva decorreu entre o final do século XIX e início do século XX e enfatizava a importância da obra de arte individual, mas celebrando a arte também como um todo, assumindo a união da arte e da vida, satisfazendo o olhar do visitante e criando uma interação mais íntima e focada com a arte.

Assim, a transição para soluções expositivas mais organizadas e seletivas refletiu-se em uma evolução da curadoria, o que gradualmente levaria à concepção dos museus modernos. Este processo histórico mostra a importância da adaptação das práticas museológicas às necessidades do público e dos artistas, estabelecendo as bases para a museologia contemporânea que privilegia tanto a preservação das obras quanto a qualidade da experiência do visitante.

No século XX, a curadoria experimentou uma transformação radical, acompanhando as mudanças na prática artística e conseqüentemente nas teorias da arte. A emergência das vanguardas artísticas, a globalização cultural e a digitalização da informação impuseram novos desafios e responsabilidades aos curadores. As exposições temporárias, as bienais de arte e os projetos de arte pública ampliaram o campo de atuação dos curadores, que passaram a atuar como mediadores culturais, críticos e educadores. Na contemporaneidade, a curadoria envolve uma ampla gama de atividades, desde a pesquisa e aquisição de obras, passando pela organização de exposições, até à mediação e educação do público. O curador moderno deve possuir um profundo conhecimento histórico e teórico, assim como habilidades práticas de gestão e comunicação. A sua função é crucial para garantir que as coleções de museus e galerias sejam não apenas preservadas, mas também vividas e compreendidas pelo público.

Após esta análise introdutória do contexto histórico e etimológico que delineia os primórdios dos locais expositivos de arte e das práticas colecionistas, procedemos à exploração da interligação entre museu, galeria e curadoria na contemporaneidade, bem como, trataremos da questão que se impõe: qual o melhor local para exibir uma coleção privada? Existem diferenças?

1.4.- A curadoria contemporânea

Na contemporaneidade, a atuação do curador transcende a sua função tradicional, assumindo características educacionais, artísticas e poéticas. A complexidade da curadoria, ao considerar o seu impacto benéfico ou prejudicial numa coleção de arte, seja num contexto privado ou público, apresenta uma ambiguidade inerente. A perspectiva de um artista em relação ao curador difere da visão de um colecionador, como a definição do próprio curador também se revela distinta. *Kate Fowle*⁶(2007), ilustra de maneira metafórica a essência do trabalho do curador como um iceberg. A exposição representa a porção visível acima da água, enquanto toda a pesquisa e envolvimento subjacentes permanecem ocultos sob a superfície. Esta abordagem revela a profundidade e a complexidade do trabalho do curador, ressaltando que a exposição final é apenas a manifestação visível de um extenso processo de pesquisa e engajamento, cuja complexidade muitas vezes escapa ao olhar desatento.

Uma breve análise da origem e evolução da curadoria como disciplina e profissão revela indícios remotos das suas práticas precursoras. Os primeiros registros escritos sobre uma forma incipiente de curadoria remontam a Estrabão⁷, cujo livro "Geografia" atribui tal papel a um sacerdote. Tal designação não é surpreendente, dado ao estatuto social elevado e à educação distintiva dos sacerdotes na época, que frequentemente detinham conhecimentos especializados não acessíveis a todos. *Bhaskar* destaca que os sacerdotes gozavam de prestígio e pertenciam a organizações influentes, estando sujeitos a normas e disciplinas semelhantes às dos curadores contemporâneos.

Desde o princípio, o curador era algo que ficava entre o padre e o burocrata, que combinava o pragmático ao sobrenatural. De qualquer modo, curadores tinham acesso e domínio do conhecimento difícil, oculto. (*Bhaskar*, 2020, p.75)

Embora os pressupostos fundamentais permaneçam inalterados, com o curador exercendo um papel de elite e assumindo responsabilidades e deveres, observa-se uma mudança no contexto contemporâneo, onde a curadoria é predominantemente exercida no âmbito

⁶ *Fowle* foi diretora do MoMA PS1 em Nova Iorque até o ano de 2023. De 2013 a 2019, foi a curadora-chefe inaugural no *Garage Museum of Contemporary Art* de Moscovo e diretora geral do *Independent Curators International* em Nova Iorque, onde foi Diretora Executiva de 2009 a 2013.

⁷ Foi um geógrafo grego nascido na região de Amásia (hoje Turquia), viveu durante os reinados dos imperadores romanos Augusto e Tibério. Foi também um pensador e historiador.

institucional, cultural e artístico. *Martin Gayford*⁸ caracteriza a profissão de curador como uma ocupação de poder. Observa-se que, na fase contemporânea, a curadoria artística se consolidou como uma profissão distinta, algo que, há cerca de cinquenta anos, não existia de forma tão estabelecida. Apesar disso, é evidente, como vimos anteriormente, que a função de curadoria sempre esteve presente, ainda que de maneira inconsciente ou informal. Atualmente, tanto o artista quanto o colecionador continuam a manter o seu estatuto de maior relevância e influência. No entanto, não se pode desconsiderar o elevado estatuto que o curador detém, especialmente após as significativas transformações nos museus, marcadas pela introdução de exposições temporárias.

No início do século XX, ocorre uma significativa transformação no pensamento artístico com o advento do modernismo, caracterizado por uma abordagem crítica e experimental. Este movimento rompe decisivamente com as tradições do academismo e do conformismo, que dominaram os ensinamentos artísticos até ao século XIX.

O modernismo emergiu como uma resposta às rápidas mudanças sociais, políticas e tecnológicas da época, refletindo uma busca por novas formas de expressão e uma rejeição das normas estabelecidas. Os artistas modernistas desafiaram as convenções estéticas tradicionais, explorando novas técnicas, materiais e conceitos que questionavam a natureza da arte e o seu papel na sociedade. Este período foi marcado por uma série de movimentos de vanguarda, como o cubismo, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo, cada um contribuindo para a redefinição dos limites da arte. Os modernistas procuravam libertar a arte das restrições impostas pelo academismo, que valorizava a imitação da realidade e a adesão a normas rígidas de composição e técnica.

O pensamento crítico e experimental do modernismo não se limitava apenas à forma e ao conteúdo das obras de arte, mas também se manifestava na maneira como estas eram apresentadas e interpretadas. Os curadores e teóricos da arte desempenharam um papel fundamental neste processo, promovendo novas abordagens à exposição e à crítica de arte. As exposições modernistas, muitas vezes provocadoras e controversas, desafiavam o público a reconsiderar as suas perceções e a engajar-se com a arte de maneira mais direta e reflexiva.

⁸ Crítico de arte contemporâneo.

Além disso, o modernismo influenciou profundamente a educação artística, levando à criação de novas instituições e programas que incentivavam a experimentação e a inovação. As academias de arte começaram a incorporar as ideias modernistas nos seus currículos, promovendo um ambiente onde a liberdade criativa e o pensamento crítico eram valorizados acima da conformidade com as tradições estabelecidas.

O início do século XX marcou uma era de renovação e transformação no mundo da arte, onde o modernismo e o pensamento crítico e experimental desafiaram e remodelaram profundamente o panorama artístico. Esta rutura com o academismo e o conformismo do século XIX não só redefiniu a prática artística, mas também estabeleceu as bases para a arte contemporânea, continuando a influenciar artistas, curadores e críticos até aos dias de hoje.

Ao longo das últimas décadas, o curador de exposições tem vindo a ocupar um lugar cada vez mais influente no mundo da arte. Na realidade, este é o culminar de um processo de transformação da profissão cujo início remonta ao final da década de 1960 e início de 1970, e que está associado a um fenómeno de contra ou anti-museu. Muitas das práticas curatoriais a que hoje assistimos têm as suas raízes, consciente ou inconscientemente, de forma assumida ou não, no trabalho desenvolvido por curadores que dirigiram de forma heterodoxa importantes instituições (...) (Roquette Teixeira, 2017, p.14).

A autora, ao abordar a heterodoxia, descreve uma fase crucial na consolidação da curadoria como profissão, especialmente a partir da segunda metade do século XX, período marcado por significativas transformações iniciadas na primeira metade do século. Assim como observámos ao longo dos séculos, essas alterações refletiram uma evolução contínua, e o século passado não foi exceção.

Anteriormente, a preocupação central residia na melhor forma de exibir as obras e no local mais apropriado para a sua exposição. Ao longo da história, presenciámos fases de elitismo, seguidas por períodos em que o acesso do público em geral era ampliado, para depois retornarmos a uma abordagem mais elitista, sempre com uma forte inclinação academista. No entanto, o século XX trouxe uma revolução no pensamento artístico clássico, alterando profundamente a forma como a arte era percebida e exibida. Esta revolução no pensamento artístico refletiu-se igualmente na curadoria, que passou a acompanhar as mudanças dos tempos.

Para Rui Prata, Mestre em Estudos Museológicos e Curatoriais, entrevistado por Sara&André, a curadoria só nasce verdadeiramente no final dos anos 1960, sendo mais uma confirmação da mudança do espírito académico vigente na época:

Escusando-me à origem, das funções inerentes à curadoria, diria que o comissário ou curador de exposições, é uma figura recente no mundo da arte atual. O seu papel constrói-se progressivamente a partir de exposição *When Attitudes Become Form* do suíço *Harald Szeemann em 1969* (...) Sara&André, 2019, p.377).

Com a emergência de movimentos artísticos inovadores e a quebra das tradições academistas, a curadoria começou a ser reconhecida como uma disciplina autónoma e uma profissão de relevância crescente. Este reconhecimento decorreu não apenas da necessidade de adaptar-se às novas formas de arte, mas também da exigência de desenvolver novas metodologias para a exposição e interpretação das obras artísticas.

A curadoria contemporânea destaca-se pela sua capacidade de dialogar com a diversidade e a complexidade da produção artística moderna e contemporânea. Os curadores tornaram-se mediadores culturais, responsáveis não só pela organização de exposições, mas também pela contextualização das obras e pela facilitação da interação entre o público e a arte. Esta função mediadora exigiu o desenvolvimento de competências específicas, consolidando a curadoria como uma disciplina académica e uma profissão especializada. Deste modo, o século XX não só transformou a prática curatorial, adaptando-a às novas realidades do mundo artístico, como também proporcionou o reconhecimento necessário para que a curadoria se afirmasse como uma profissão legítima e indispensável no campo das artes. Este processo de profissionalização refletiu-se na criação de cursos e programas académicos dedicados à formação de curadores, bem como na crescente valorização do papel do curador nas instituições culturais e no mercado da arte.

A heterodoxia referida pela autora sublinha um período de culminação na evolução da curadoria, destacando as profundas alterações que ocorreram ao longo do século XX e que permitiram que esta se estabelecesse como uma profissão respeitada e uma disciplina académica, essencial para o desenvolvimento e a compreensão da arte contemporânea. Há que compreender que a curadoria, enquanto disciplina e profissão, tem evoluído para corresponder às necessidades e desafios de cada época, mantendo sempre a sua essência de

ligação entre a obra de arte e o público. Este contexto histórico permite compreender a complexidade e a importância do trabalho curatorial nos dias de hoje.

Muitos curadores, em grande parte das novas gerações, apresentam uma postura de compromisso social e político, classificando o seu trabalho como alternativo, anti-burguês, activista, anti-institucional. Assim, um cada vez maior número de exposições, projectos, bienais ocupam-se de grandes temas como a democratização da arte, a igualdade de género, de raça, centros e periferias. (Roquette Teixeira, 2017, p.16).

A autora discute um conceito que, embora pareça inovador no século XXI, possui raízes na década de 1960, quando o mundo da arte e a curadoria assumiam um propósito marcadamente ativista, influenciado pelas condições políticas, económicas e sociais da época. Atualmente, atravessamos uma fase semelhante, caracterizada por uma crise prolongada que espelha esse contexto histórico. Em 2017, a autora abordou estas questões - é de referir que outras novas surgiram, continuaram a ocorrer transformações significativas, como a pandemia de COVID-19, - que provocaram graves repercussões na sociedade⁹. Este cenário de crise contínua tem dificultado a inovação na curadoria, forçando uma recuperação e adaptação de tendências de épocas anteriores. Para a autora, esta situação está a restringir a inovação no mundo das artes e da curadoria, revelando uma forte interligação entre arte e política. Este contexto sugere que, em tempos de crise, a curadoria tende a revisitare renovar práticas passadas, em vez de avançar com inovações disruptivas.

Contudo, a esta tendência estão associados dois aspectos que, a nosso ver, podem torná-la contraproducente: por um lado, muitos destes projectos curatoriais recuperam um tipo de discurso e soluções ensaiadas durante a década de 1960, reutilizando, por vezes, acriticamente algum do seu léxico; e por outro, manifestam uma enorme insistência nas mesmas problemáticas e modos de abordagem, correndo o risco de virem a provocar uma espécie de banalização da crítica. (Roquette Teixeira, 2017, p.16)

É imperativo ponderar que, ao longo da história da arte, sempre coexistiram progressos e retrocessos, com tendências que ressurgem e procedimentos que, julgados ultrapassados, encontram novamente o seu lugar na narrativa histórica. A evolução tecnológica impôs, de facto, uma fasquia elevada no processo de desenvolvimento artístico e curatorial, assim como as crises político-sociais moldaram esses processos. No contexto português, é

⁹ Como: uma diminuição drástica do turismo a nível mundial, seguida por um aumento excessivo do mesmo, o aumento do desemprego, além do início de um conflito armado que disparou a inflação e agravou a pobreza, a crise alimentar e habitacional, com os preços das moradias atingindo níveis exorbitantes.

relevante destacar os quarenta e oito anos vividos sob uma ditadura e, subsequentemente, os cinquenta anos em que se tem vivido em democracia. Embora ainda haja um longo caminho a percorrer para atingir uma democracia plena, é essencial reconhecer e dignificar os progressos alcançados em tão “poucos” anos. O meio artístico em Portugal floresceu, permitindo a diversidade de metodologias dentro da curadoria. Hoje, é possível adotar métodos de trabalho distintos, respeitando a individualidade e criatividade de cada curador, em contraste com os métodos dos seus pares. Esta liberdade metodológica é uma conquista significativa que reflete a evolução e a democratização do campo curatorial e artístico em Portugal.

No entanto, há sempre uma deontologia que deve ser rigorosamente seguida, uma ética que necessita ser mantida, e é o curador quem assume o papel crucial de avaliar a relação entre o objeto, o fruidor e o local de exposição. A prática curatorial não se resume apenas à seleção e organização de obras, mas envolve uma análise aprofundada e cuidadosa das interações entre estas três componentes fundamentais como já tinha sido referido anteriormente. O curador deve garantir que cada obra de arte é apresentada de maneira que respeite a sua integridade e intenção original, ao mesmo tempo que proporciona uma experiência significativa e enriquecedora para o público. Além disso, a escolha do local de exposição deve ser ponderada com atenção, considerando não apenas as condições físicas e ambientais adequadas para a preservação das obras, (não se tratando de arte pública e/ou da arte efémera) mas também o contexto cultural e histórico que pode influenciar a percepção do público. Este equilíbrio delicado requer um profundo conhecimento e sensibilidade por partedo curador, que deve atuar como um mediador entre a obra e o fruidor, facilitando um diálogo que enriqueça a compreensão e a apreciação artística.

A ética curatorial envolve, portanto, um compromisso com a autenticidade, a acessibilidade e a responsabilidade, garantindo que a exposição de arte ou da coleção artística, seja uma prática respeitosa e educativa.

Capítulo 2

O Colecionismo na contemporaneidade

O colecionismo na contemporaneidade assume uma importância crescente no panorama artístico, quer a nível nacional quer internacional, refletindo tanto a globalização da arte quanto a valorização das identidades culturais locais. Internacionalmente, os colecionadores desempenham um papel crucial na circulação e valorização de obras, contribuindo para um mercado de arte dinâmico e interconectado. Nacionalmente, o colecionismo reforça o reconhecimento e a preservação do património artístico local, promovendo a diversidade cultural e a identidade artística própria de cada país. Este duplo movimento, de alcance global e valorização local, enriquece o diálogo cultural e artístico, permitindo uma troca contínua de influências e conhecimentos que moldam o cenário contemporâneo. Assim, o colecionismo, tanto a nível internacional como nacional, é essencial para a dinamização, preservação e promoção da arte na era contemporânea.

2.1. Mercado Internacional

Como já abordado no capítulo anterior, é possível verificar e categorizar o colecionismo em duas frentes distintas: o colecionismo em nome individual e o colecionismo empresarial. Estas duas formas de colecionar apresentam características divergentes, apesar de ambas conferirem um significativo prestígio aos seus praticantes.

No colecionismo individual, a motivação principal reside frequentemente num gosto intrínseco pela arte. O indivíduo colecionador é movido por uma paixão pessoal, um desejo de apreciar e preservar obras de arte que lhe proporcionam satisfação estética e intelectual. Este tipo de colecionismo é, muitas vezes, impulsionado por uma conexão emocional com as peças adquiridas, refletindo os gostos e as preferências pessoais do colecionador. Por outro lado, o colecionismo empresarial assume uma dimensão distinta, sendo frequentemente orientado por objetivos estratégicos e de responsabilidade social corporativa. As empresas que se dedicam ao colecionismo de arte visam, em muitos casos, demonstrar um compromisso com a cultura e a sociedade, através do patronato de artistas emergentes, da organização de exposições públicas ou do empréstimo de obras de arte a instituições culturais. Este tipo de colecionismo não apenas promove a imagem corporativa, mas também funciona como um investimento que pode valorizar-se ao longo do tempo, evidenciando a máxima de que "dinheiro gera dinheiro".

Enquanto o colecionismo individual tende a ser mais introspetivo e pessoal, o colecionismo empresarial é frequentemente mais público e institucional, com uma preocupação em maximizar o impacto social e cultural das suas atividades. Ambas as formas, contudo, desempenham um papel crucial na preservação e na promoção da arte, contribuindo para a sua disseminação e valorização na sociedade contemporânea. No entanto, podemos constatar alguns exemplos de coleções individuais de cariz eminentemente público, seja através de empréstimos a instituições culturais, seja pela criação de espaços expositivos privados com o objetivo de tornar a coleção acessível ao público.

Estas iniciativas por parte de colecionadores individuais demonstram um compromisso significativo com a democratização da arte e a sua acessibilidade a um público mais amplo. Ao emprestarem obras a museus e galerias, estes colecionadores permitem que as suas coleções privadas sejam apreciadas por uma audiência mais vasta, promovendo a educação

e o envolvimento cultural, como já aqui referido anteriormente. Além disso, ao estabelecerem espaços expositivos privados, os colecionadores individuais criam oportunidades para a interação do público com a arte, muitas vezes oferecendo experiências curatoriais inovadoras e personalizadas que complementam a oferta dos museus tradicionais.

É neste contexto que se desenrolam as dinâmicas fundamentais do financiamento, do patronato e do mecenato no mundo da arte. Neste cenário intrincado e interconectado, emerge a questão essencial: quem realmente tem o poder decisório no mundo da arte? São os colecionadores, os artistas, os curadores, os críticos ou os *marchands*? Para compreender plenamente este universo, é crucial analisar as figuras e entidades que desempenham papéis significativos a nível internacional.

Os colecionadores são frequentemente vistos como figuras de grande influência no mundo da arte, devido ao seu poder de aquisição e à capacidade de determinar tendências de mercado através das suas escolhas. Alguns dos colecionadores mais proeminentes a nível mundial incluem nomes como *François Pinault*¹⁰, cuja vasta coleção de arte contemporânea é exibida em espaços como o *Palazzo Grassi* em Veneza, e *Eli Broad*¹¹, cuja coleção privada é acessível ao público através do *Broad Museum* em *Los Angeles*. *Pinault* é o maior colecionador a nível internacional vivo, já que *Broad* faleceu em 2021.

Os *marchands*, e/ou galeristas, são os intermediários que facilitam a compra e venda de obras de arte. Eles desempenham um papel essencial no desenvolvimento das carreiras dos artistas e na manutenção do mercado de arte. Galeristas de renome como *Larry Gagosian* e *David Zwirner* operam galerias que são verdadeiras instituições no mundo da arte, com filiais em várias cidades ao redor do mundo, com um impacto significativo na prática do colecionismo e nas tendências de mercado.

Mencionámos anteriormente os "super-colecionadores"; agora, é pertinente referir *Larry Gagosian* como um "super-galerista" e o maior negociante de arte contemporânea a nível mundial. *Gagosian* possui uma rede de galerias distribuídas entre a América do Norte e a

¹⁰ Magnata francês, fundou o império *Kering*, detentor de grandes marcas da moda mundial e do *Groupe Artémis*.

¹¹ Empresário e filantropo americano, construiu a sua riqueza na área da construção civil, e mais tarde no ramo dos seguros, tendo ganhado a sua maior fortuna quando vendeu a sua cadeia à AIG em 1998.

Europa, consolidando a sua presença no mercado internacional da arte. Inaugurou a sua primeira galeria em 1980, em Los Angeles, e, desde então, tem-se destacado como o galerista mais famoso e profícuo do cenário artístico global. O seu nome tornou-se sinónimo de prestígio e influência, atraindo tanto artistas consagrados como emergentes, e a sua capacidade de movimentar obras de arte de elevado valor tem sido fundamental para a dinamização e valorização do mercado artístico contemporâneo. Através das suas galerias, *Gagosian* não só promove exposições de renome, mas também facilita a circulação e a comercialização de importantes obras de arte, contribuindo significativamente para a difusão e o reconhecimento da arte moderna e contemporânea à escala internacional. Os curadores desempenham um papel crucial na mediação entre o público e a obra de arte, organizando exposições que contextualizam e interpretam as obras. Curadores influentes como *Hans Ulrich Obrist*, diretor artístico das *Serpentine Galleries* em Londres, e *Massimiliano Gioni*, diretor artístico da *New Museum* em Nova Iorque, são conhecidos pelas suas abordagens inovadoras e pela capacidade de identificar e promover novas tendências artísticas. Porém *Obrist* mantém uma máxima, que é comum desde sempre na curadoria, como podemos verificar ao longo do breve contexto feito anteriormente, sobre curadoria:

In my practice, the curator has to bridge gaps and build bridges between artists, publics, institutions and other types of communities. The crux of this work is building temporary communities, by connecting different people and practices and causing the conditions for triggering sparks between them. (Obrist, 2016, p. 10).

A existência de uma ponte de ligação entre o artista, o público que frui a arte, o espaço ou as instituições que acolhem a(s) obra(s), e a comunidade envolvente é crucial para o trabalho do curador. É esta interligação que determina a qualidade e o impacto do trabalho curatorial.

O curador deve assegurar que a obra de arte não apenas é apresentada de forma adequada, mas também que ressoa com o público e o contexto em que é exibida. Esta responsabilidade inclui a interpretação e mediação entre a visão do artista e a experiência do público, garantindo que a arte atinge o seu potencial máximo de comunicação e influência. A curadoria eficaz requer uma compreensão profunda das obras de arte, bem como do público-alvo e das especificidades do espaço expositivo.

Working across curatorial departments demands the sharing of concepts as well as the physical gallery territory – Immaterial things such as shared critical vocabular, and, of course, knowledge of the art itself. (Graham, Cook, 2010, p. 196).

O curador deve ser capaz de contextualizar a arte de maneira que a torne acessível e significativa para diferentes audiências, promovendo um diálogo entre a obra e o espectador. Além disso, a curadoria deve considerar o impacto cultural e social das exposições. Este processo não é *apenas* uma questão de logística, envolve também uma sensibilidade artística e uma capacidade de criar narrativas que conectem de forma coerente e impactante as obras, o espaço e o público. A qualidade do trabalho curatorial é, assim, medida pela capacidade de criar estas pontes e proporcionar uma experiência enriquecedora e transformadora para todos os envolvidos.

Já os críticos de arte são responsáveis por analisar e interpretar as obras, influenciando a opinião pública e os valores de mercado através das suas avaliações. Críticos como *Jerry Saltz* e *Roberta Smith*, uma dupla poderosa no mundo da crítica da arte, ambos do *The New York Times*, (apesar de *Smith* já se ter reformado oficialmente no início deste ano) possuem um papel determinante na formação do discurso crítico contemporâneo e na valorização de obras e artistas emergentes.

I think I may have gotten a lot of theory directly from art itself. For example, Conceptual art made me more politically aware and, by the very nature of its physical attenuation, made me less formalist in my approach. (Smith, 1988, p.40).

A crítica discorre sobre as influências que moldaram a sua escrita e o seu pensamento crítico. Quando questionada numa entrevista, no final dos anos 80, sobre se era influenciada por elementos externos à arte ou do passado, *Roberta Smith* mencionou que a sua maior influência advém de dentro do próprio campo artístico, especialmente da Arte Conceptual. Esta vertente artística desempenhou um papel fundamental ao torná-la mais consciente politicamente. A Arte Conceptual, conhecida por desafiar as normas tradicionais da arte e por incorporar uma forte componente teórica e crítica, proporcionou-lhe uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociopolíticas e culturais. Esta consciência política adquirida, reflete-se na sua abordagem crítica, permitindo-lhe explorar e questionar as interseções entre arte, sociedade e política de maneira mais incisiva e informada. Nesta entrevista *Roberta Smith* tinha apenas 40 anos, já escrevia pontualmente para o *New York Times* e

posteriormente torna-se crítica de arte chefe. Foi a primeira mulher a ocupar este tipo de cargo no jornal.

Os artistas, por sua vez, são os criadores que com a sua visão e talento alimentam todo o ecossistema da arte. Artistas como *Damien Hirst*¹², *Jeff Koons* e *Yayoi Kusama* não só moldaram o panorama artístico contemporâneo com as suas obras inovadoras, como também influenciaram as práticas de colecionismo e curadoria com a sua abordagem distintiva e muitas vezes controversa.

A decisão controversa de *Damien Hirst*, um dos artistas mais influentes e provocadores da atualidade, gerou recentemente, em maio do corrente ano, uma onda significativa de repercussões no mundo da arte. A controvérsia centra-se nas obras da série *The Currency*, cujas datas de criação foram objeto de debate acalorado. Diversos artistas afirmaram que essas obras foram, na realidade, produzidas em série entre 2018 e 2019, e não em 2016, como inicialmente alegado por *Hirst*. Essas revelações trouxeram à tona a questão da autenticidade e da integridade no processo criativo de *Hirst*, já que muitos desses trabalhos foram realizados por artistas que trabalham para ele na sua empresa. Esta situação levanta importantes questões éticas e críticas sobre o papel do artista na produção de suas obras, especialmente quando envolve uma prática de ateliê colaborativo ou industrial. A prática de utilizar assistentes não é nova no mundo da arte, tendo sido, no entanto, aplicada no passado por mestres como *Rubens* e *Warhol*. Contudo, a transparência acerca do envolvimento de outros artistas no processo criativo é crucial para a credibilidade e a valorização das obras no mercado de arte.

A controvérsia em torno de *The Currency* não só desafia a perceção pública da autenticidade das obras de *Hirst*, como também impacta o mercado e a comunidade artística. Colecionadores, curadores e críticos de arte encontram-se num dilema sobre como avaliar e contextualizar estas obras, considerando as novas informações reveladas. Além disso, esta

¹² *Hirst* é um dos rostos mais conhecidos da cena da *Young British Art*, movimento nascido nos anos 1990, e em 2022 protagonizou um dos momentos da febre NFT nas artes: a 12 de outubro começou a incinerar centenas de obras em papel para que sobrevivessem apenas as suas versões de criptoarte, ou seja os tokens não fungíveis (conhecidos pela sigla NFT, baseados na tecnologia blockchain). *The Currency* eram dez mil NFT, dez mil obras originais das suas famosas pintas, e os colecionadores escolhiam ficar com a cópia física ou com a versão digital. O valor de cada uma, do tamanho de uma folha A4, rondava os 2 mil euros. (Cardoso, 2024, página do Jornal Público.)

situação contribui para um debate mais amplo sobre a autoria, a originalidade e o valor da arte contemporânea. Ao longo dos anos, *Hirst* tem sido um “mestre” da provocação e do *marketing*, criando controvérsias para manter o interesse sobre o seu trabalho. No entanto, esta recente revelação sobre a série *The Currency* pode ter consequências mais duradouras e profundas na sua reputação e na percepção pública do seu legado artístico.

Estas e outras figuras e entidades formam uma rede complexa e interdependente que sustenta e dinamiza o mundo da arte. São eles que, através das suas interações e decisões, moldam o panorama artístico global, promovendo a circulação e valorização da arte em todas as suas formas. Assim, a compreensão do papel de cada um destes profissionais é essencial para uma apreciação mais profunda e informada do funcionamento e da evolução do mundo da arte na contemporaneidade, muitas vezes envolto em polémicas, opiniões díspares, e com muito dinheiro envolvido.

2.2.- Mercado Nacional

No caso concreto de Portugal, podemos questionar: investir na arte em Portugal é considerado um investimento rentável? Já abordámos anteriormente várias formas de encarar o colecionismo, agora centremo-nos na sua vertente como investimento, especificamente no contexto nacional. O colecionismo, enquanto investimento cultural, desempenha um papel crucial na valorização e promoção da arte. No caso português, a coleção de Calouste Gulbenkian destaca-se como um exemplo profícuo, tendo exercido uma influência profunda na esfera cultural e artística em Portugal. Foi estabelecida durante o Estado Novo, um período em que a situação cultural no país, assim como outras esferas da sociedade, estava sob o controle rígido do regime político.

Em Lisboa, como alternativa a esta cultura oficial, surge na década de cinquenta a Fundação Calouste Gulbenkian que, embora desenvolvesse as suas atividades na capital, criou oportunidades de estudo no estrangeiro para artistas de todo o país. Na cidade do Porto o isolamento verificava-se mais intensamente devido à “subalternização da cidade em função da centralização administrativa, política, económica e cultural que o Estado-Novo conferiu a Lisboa (...)” (Temudo, 2016, p.185).

Calouste Gulbenkian, através da sua visão e paixão pela arte, reuniu um acervo vasto e diversificado, que abrange obras desde a antiguidade clássica até ao modernismo europeu. A Fundação Calouste Gulbenkian, criada para preservar e divulgar esta coleção, tornou-se um pilar da cultura portuguesa, proporcionando acesso a obras de inestimável valor e promovendo iniciativas educativas e culturais. Este legado de Gulbenkian continua a inspirar e enriquecer a vida cultural do país, demonstrando o impacto duradouro do colecionismo na construção e preservação do património artístico nacional e deu o mote para muito outros se expandirem como colecionadores e terem as suas próprias fundações, na contemporaneidade.

O mercado de arte em Portugal tem vindo a desenvolver-se de forma significativa nas últimas décadas, beneficiando de uma crescente valorização das obras de artistas portugueses, tanto a nível nacional como internacional. Investir em arte pode ser uma opção atrativa para quem procura diversificar o seu portfólio de investimentos, oferecendo não apenas a possibilidade de valorização financeira, mas também o prazer estético e o prestígio associado à posse de obras de arte. No entanto, a rentabilidade do investimento em arte depende de diversos fatores. A escolha das obras e dos artistas é crucial; obras de artistas

emergentes podem oferecer altos retornos, mas também apresentam maior risco. Por outro lado, investir em artistas consagrados tende a ser uma aposta mais segura, mas geralmente exige um capital inicial mais elevado. Além disso, a autenticidade e a proveniência das obras são aspectos fundamentais a considerar, uma vez que fraudes e falsificações podem comprometer o investimento.

Paula Rego, Júlio Pomar, Almada Negreiros e Júlio Resende são nomes muito conhecidos do público português e, por isso, são considerados um porto seguro e uma boa aposta. Mas ter várias peças de arte de nomes sonantes não significa necessariamente que tem uma coleção valiosa. Mesmo os artistas mais conceituados passaram por fases menos brilhantes, por isso tenha tanta atenção à obra como tem ao artista. (Pinto, 2023, s/p.).

Em Portugal, o mercado de arte é ainda relativamente pequeno, quando comparado com outras capitais europeias; mas está em crescimento. A abertura de novas galerias, a realização de feiras de arte e a promoção de leilões têm contribuído para dinamizar o setor. Lisboa e Porto são os principais centros de atividade, com uma comunidade artística vibrante e uma rede de galerias e museus que impulsionam a visibilidade dos artistas nacionais. Adicionalmente, a legislação fiscal em Portugal oferece algumas vantagens para os investidores em arte. Por exemplo, a aquisição de obras de arte pode beneficiar de isenções ou reduções fiscais, dependendo do contexto e da utilização das obras adquiridas. Porém, investir em arte exige conhecimento e, muitas vezes, aconselhamento especializado. Consultar galeristas, curadores e especialistas em arte pode ajudar a tomar decisões mais informadas e a evitar armadilhas comuns no mercado. É também importante considerar os custos associados à conservação, seguro e eventual transporte das obras, que podem ser significativos.

Investir em arte em Portugal pode ser rentável, especialmente se realizado com um entendimento claro do mercado e das dinâmicas que o regem. Com a valorização crescente das obras de arte e o desenvolvimento do mercado nacional, a arte emerge como uma alternativa interessante de investimento, combinando rentabilidade potencial com benefícios culturais e estéticos.

2.2.1.- Os colecionadores

Em Portugal, o mercado de arte tem vindo a afirmar-se com a contribuição de diversos agentes que desempenham papéis cruciais na sua dinamização e crescimento. Entre estes, os colecionadores destacam-se por serem os principais investidores e guardiões das obras de arte. Colecionadores como António Cachola e José Berardo têm desempenhado um papel fundamental na valorização e promoção da arte contemporânea portuguesa, não só através da aquisição de obras, mas também pela criação de fundações e museus que tornam as suas coleções acessíveis ao público.

Enquanto colecionador só fiz uma exigência para fazer o depósito da minha coleção no município de Elvas: o museu tinha de ser no edifício da Misericórdia, onde, durante muitos anos, funcionou o hospital da cidade. Conhecia bem o edifício, cheguei a estar cá hospitalizado. Não fiz outra exigência. A autarquia concordou, fez a aquisição do edifício e o projeto de aquisição e remodelação foi financiado pela Comunidade Europeia em 75%. (Cachola, 2021, s/p.).

António Cachola é um dos nomes incontornáveis no colecionismo de arte em Portugal, tendo desempenhado um papel significativo na divulgação e valorização da arte contemporânea nacional. A sua jornada como colecionador começou na década de 1990, focando-se em trabalhos realizados por artistas a partir dos anos 80 do século passado. Este interesse pelo colecionismo iniciou-se enquanto desempenhava funções como diretor financeiro da Delta, uma das maiores empresas de café em Portugal. Foi precisamente nesse contexto que Cachola se envolveu com os "Encontros Ibéricos da Arte Moderna", eventos que foram determinantes para criar contactos e para despertar e alimentar a sua paixão pela arte. A coleção de Cachola é notável não apenas pela qualidade e relevância das obras que integra, mas também pelo seu papel na democratização do acesso à arte. Através da criação do Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE), inaugurado em 2007, Cachola tornou a sua coleção acessível ao público, contribuindo significativamente para a promoção e valorização da arte contemporânea portuguesa. O MACE é hoje uma referência incontornável no panorama artístico nacional, abrigando um acervo que reflete a diversidade e a riqueza da produção artística contemporânea em Portugal.

O compromisso de António Cachola com a arte vai além da mera aquisição de obras. Ele tem desempenhado um papel ativo na promoção de artistas emergentes, muitas vezes adquirindo obras de artistas no início das suas carreiras e contribuindo para a sua projeção nacional e internacional. A sua coleção é, portanto, uma plataforma importante para a visibilidade e reconhecimento de novos talentos. Além do seu impacto como colecionador, António Cachola tem também influenciado a forma como o colecionismo é percebido em Portugal. Ao tornar a sua coleção acessível ao público, ele desafia a noção de que o colecionismo é uma atividade elitista e fechada, demonstrando que a arte pode ser partilhada e apreciada por todos. Esta abordagem tem inspirado outros colecionadores a seguir o seu exemplo, contribuindo para um ambiente mais inclusivo e dinâmico no mundo da arte.

Não menos importante, e apesar das várias polémicas associadas ao seu nome, José Berardo estabeleceu-se como um grande agente cultural na contemporaneidade em Portugal. A sua vasta coleção privada teve um impacto significativo no crescimento e desenvolvimento de diversos espaços culturais e museus de grande relevância no país.

José Berardo, empresário madeirense, começou a colecionar arte nos anos 1980 e, ao longo das últimas décadas, reuniu uma das mais importantes coleções de arte moderna e contemporânea em Portugal. A sua coleção abrange um vasto leque de obras, desde artistas portugueses a grandes nomes internacionais, incluindo peças de *Picasso*, *Bacon*, *Warhol* e *Hirst*. Esta diversidade e qualidade transformaram a coleção Berardo numa referência incontornável no panorama artístico nacional e internacional. Um dos marcos mais significativos do seu contributo cultural foi a criação do Museu Coleção Berardo, inaugurado em 2007 no CentroCultural de Belém, em Lisboa. Este museu tornou-se rapidamente num dos principais polos de arte contemporânea em Portugal, acolhendo exposições de renome mundial e promovendo um programa educativo diversificado. O acesso público a esta coleção proporcionou uma nova dinâmica ao cenário cultural português, atraindo milhares de visitantes e consolidando Lisboa como uma capital cultural europeia.

Além do Museu Coleção Berardo, a influência de José Berardo estendeu-se a outros projetos culturais e museológicos. A sua visão e investimento permitiram a criação de espaços expositivos inovadores e a dinamização de várias iniciativas culturais, contribuindo para a valorização e promoção da arte contemporânea no país. A sua atuação não se limitou à esfera

museológica, mas também envolveu o apoio a artistas emergentes e a organização de eventos culturais de grande impacto. Apesar das controvérsias financeiras e judiciais que marcaram a sua carreira, não se pode descurar o papel fundamental que José Berardo desempenhou na cena artística portuguesa. A sua coleção e os espaços que ajudou a desenvolver continuam a ser pilares importantes para a cultura em Portugal, promovendo o acesso à arte e estimulando o interesse pelo património artístico contemporâneo.

Ao abordar estes dois nomes sonantes do panorama colecionista a nível nacional, deparamo-nos com características e abordagens distintas. José Berardo e António Cachola, embora ambos influentes, adotaram estratégias diferentes na disseminação da cultura através das suas coleções de arte.

António Cachola, natural de Elvas, conseguiu descentralizar a cultura ao criar um espaço dedicado à sua coleção na sua cidade natal. A Fundação António Cachola e o Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) tornaram-se pontos de referência importantes para a arte contemporânea em Portugal. O MACE, inaugurado em 2007, alberga uma vasta coleção de obras de artistas portugueses desde a década de 1980, refletindo a evolução da arte contemporânea no país. A decisão de Cachola em investir culturalmente numa região fora dos grandes centros urbanos tradicionais, como Lisboa e Porto, contribuiu significativamente para a revitalização cultural e económica da sua terra natal. Este movimento de descentralização cultural é crucial para garantir um acesso mais equitativo à cultura e para fomentar o desenvolvimento artístico em regiões menos centralizadas.

Por outro lado, José Berardo, embora madeirense, escolheu tornar pública a sua coleção de arte fora da sua região de origem. O Museu Coleção Berardo, situado no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, é um dos maiores e mais importantes museus de arte moderna e contemporânea de Portugal. A Coleção Berardo inclui obras de artistas internacionais de renome, proporcionando ao público português e aos visitantes internacionais uma oportunidade única de contacto com a arte de vanguarda. A escolha de Lisboa como local para a sua coleção pode ser vista como uma estratégia para alcançar um público mais vasto e para inserir a sua coleção no contexto cultural mais dinâmico da capital. No entanto, esta decisão também pode ser interpretada como uma oportunidade perdida para fortalecer a

oferta cultural na Ilha da Madeira, uma região que continua a necessitar de investimentos significativos nesta área.¹³

Quem desempenhou um papel fulcral na coleção de José Berardo, foi o colecionador Francisco Capelo, que foi deveras importante na escolha e nos contactos para obter o “melhor dos melhores”, no início dos anos 1980. Segundo Hargreave (2013), Capelo foi preponderante, pois aproveitou a economia recessiva dos anos 80 do século XX e adquiriu muitas obras a baixo custo. No entanto, afastou-se posteriormente exilando-se, zangado com o seu próprio país, deixando de fazer parte da equipa de conselheiros de Berardo.

A comparação entre as abordagens de Cachola e Berardo revela duas visões diferentes sobre o papel do colecionador na promoção da cultura. Enquanto Cachola optou por fortalecer a sua região de origem através da descentralização cultural, Berardo procurou maximizar o impacto da sua coleção inserindo-a no principal centro cultural do país. Ambas as abordagens têm os seus méritos e deméritos e refletem as variadas formas de contribuir para o enriquecimento cultural e artístico de Portugal.

2.2.2.-Da criação à curadoria

Os artistas, naturalmente, são o núcleo deste ecossistema, sendo os criadores das obras que dão vida ao mercado. Em Portugal, nomes como Joana Vasconcelos, Julião Sarmento e Paula Rego ganharam reconhecimento internacional, contribuindo para a projeção da arte portuguesa além-fronteiras. Podemos falar de qualquer um destes artistas e muitos outros, pois Portugal é um país rico em talentos artísticos de qualidade incomparável. No entanto, não podemos deixar de destacar Paula Rego e a forma como o seu merecido reconhecimento chegou tardiamente e fora do seu país de origem. Aliás, a sua nacionalidade nem é portuguesa, uma vez que se tornou cidadã britânica há largos anos. Em Portugal, chegou a enfrentar dificuldades financeiras extremas, vivendo na miséria.

¹³ Não descorando que recentemente José Berardo fez esta afirmação: "Um compromisso que tenho com o Presidente [Regional da Madeira] é começar a trazer a coleção para cá", afirmou Berardo à comunicação social (fonte: SIC Notícias) recentemente. Parte da coleção já se encontra no “Monte Palace”, com uma mostra que teve início no mês de maio de 2024. Porém, mantém-se a polémica de constar, ou não, a sua coleção penhorada.

Dona de uma obra artística mais do que consistente, é a mais internacional dos artistas portugueses e a mais bem cotada. Não é raro ver-se um quadro seu ser leiloado por 600 ou 700 mil euros. Aquele seu mundo animal, grotesco e tão doméstico, onde a força de cada figura está em todos os traços, do rosto ao mais pequeno músculo, foi evoluindo por um mar tortuoso de fantasia e imaginário genuínos, nunca disfarçado pela serenidade. Aquela que Paula Rego nunca teve. Nem tem. (Carita e Carvalho, 2022, s/p.).

Paula Rego, falecida em 2022, deixou um legado impressionante não apenas no mundo da arte, mas também em termos financeiros. Foi noticiado, muito recentemente, no jornal Expresso, que a artista deixou uma fortuna avaliada em 50 milhões de euros líquidos para os seus descendentes. Este é um caso de sucesso e de investimento ímpar na contemporaneidade, mas foi preciso sair do país para que isso acontecesse, apesar de ter nascido em Portugal, foi um caso de sucesso fora do nosso país, pois passou a ter nacionalidade britânica, destacando-se como uma das figuras mais proeminentes e respeitadas no panorama artístico internacional. O percurso de Paula Rego é um exemplo marcante de resiliência e dedicação à arte. A sua trajetória demonstra como, apesar das adversidades e do reconhecimento tardio, é possível alcançar um patamar elevado de sucesso e deixar um impacto duradouro. A fortuna que deixou, embora impressionante, é apenas uma pequena parte do seu vasto legado cultural e artístico, que continuará a inspirar e a influenciar futuras gerações de artistas e apreciadores de arte, como a *sua* “Casa das Histórias” em Cascais.

Este caso também nos leva a refletir sobre o valor do apoio e reconhecimento precoce aos artistas no seu país de origem, incentivando uma maior valorização e promoção do talento nacional. Paula Rego, com a sua história de vida e obra, serve como um exemplo e um alerta para a importância de criar condições mais favoráveis para que os artistas possam florescer e alcançar o reconhecimento merecido, tanto em Portugal como além-fronteiras.

Os curadores desempenham um papel essencial na intermediação entre a criação artística e o público. Figuras como João Pinharanda, Delfim Sardo e Sérgio Mah têm sido fundamentais na organização de exposições e na criação de narrativas que contextualizam e valorizam as obras de arte, tornando-as acessíveis e compreensíveis para um público mais vasto.

Não podemos deixar de destacar João Pinharanda, especialmente tendo mencionado anteriormente António Cachola. Pinharanda foi curador em 2018 da exposição “Arte em São

Bento - Coleção de António Cachola” e, desde 2022, é o diretor artístico do MAAT¹⁴. É um curador veterano com uma vasta experiência, tanto em Portugal como no estrangeiro. A sua carreira distingue-se pela curadoria de exposições significativas e pela promoção da arte contemporânea portuguesa em diversos contextos internacionais. A colaboração com António Cachola e a sua coleção é apenas um dos muitos exemplos do seu trabalho notável. A exposição "Arte em São Bento" foi um marco importante, permitindo que o público apreciasse uma seleção cuidada de obras de arte contemporânea de um dos mais destacados colecionadores portugueses. Desde que assumiu a direção artística do MAAT, João Pinharanda tem desempenhado um papel fundamental na consolidação e expansão da relevância deste museu no panorama cultural português e internacional. A sua visão e experiência têm contribuído para a programação de exposições inovadoras e para o fortalecimento das relações entre artistas, instituições e o público.

João Pinharanda é, sem dúvida, uma figura central no cenário artístico português, e a sua trajetória é um testemunho da importância da curadoria como disciplina que vai além da simples organização de exposições, promovendo um verdadeiro entendimento e apreciação da arte contemporânea. Como exemplo recente, temos a exposição de Joana Vasconcelos no MAAT, “*Plug-in*” sob a sua curadoria, foi amplamente elogiada pela crítica e atraiu um grande número de visitantes, uma das razões que aumentou o tempo de exposição até abril do corrente ano, em vez de fevereiro, consolidando ainda mais o papel do MAAT como um espaço vital para a arte contemporânea em Portugal e no mundo e a capacidade de Pinharanda de combinar uma visão artística inovadora com uma sensibilidade curatorial que realça a relevância e o impacto das obras apresentadas.

Os críticos de arte também são atores importantes neste cenário, oferecendo uma análise e avaliação das obras e exposições, que ajudam a formar a opinião pública e a estabelecer padrões de qualidade e relevância. Críticos como Bernardo Pinto de Almeida e Raquel

¹⁴ Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, situado em Lisboa.

Henriques da Silva, entre outros, têm contribuído significativamente para o debate artístico em Portugal.

Raquel Henriques da Silva¹⁵ é uma proeminente figura no campo da História da Arte, detentora de um doutoramento na área. Com uma carreira académica e profissional de grande destaque, a sua obra abrange uma vasta gama de temas, incluindo Artes Visuais, Arquitetura, Urbanismo e Museologia. Autora de inúmeras publicações relevantes, Henriques da Silva tem contribuído significativamente para o conhecimento e a valorização do património artístico e cultural. O seu percurso ilustra uma combinação exemplar de erudição e prática, refletida tanto nas suas publicações, quanto nas suas atividades de coordenação e ensino.

Em 2019, Raquel Henriques da Silva expressou uma opinião contundente numa entrevista ao jornal “Público”, afirmando-se "absolutamente contra a corrente da cena curatorial". Nesta declaração, Henriques da Silva criticou a atitude de muitos curadores que, embora ela própria admita admirar, tendem a repudiar exposições de artistas como Joana Vasconcelos. Ela descreveu um cenário em que alguns curadores, por não se interessarem pelos ciclos mais recentes do trabalho de Vasconcelos, deixam de reconhecer a sua importância e sucesso internacional, apesar de ela ser amplamente aclamada fora de Portugal. Henriques da Silva sugeriu que este comportamento revela um certo elitismo persistente entre os curadores, que por vezes recusam dar o devido reconhecimento a artistas que, embora sejam celebrados globalmente, não recebem a mesma aceitação em seu país natal. Este comentário ressalta uma tensão existente no mundo da curadoria, onde a avaliação crítica das obras pode ser influenciada por preconceitos ou preferências pessoais, em detrimento de uma apreciação mais objetiva e abrangente.

A posição de Raquel Henriques da Silva destaca a necessidade de uma maior abertura e diversidade de perspetivas na cena curatorial portuguesa, promovendo um reconhecimento mais justo e equilibrado dos artistas contemporâneos. A crítica também aponta para um

¹⁵ Destacou-se não só como crítica de arte, mas também noutras áreas como já podemos constatar, como diretora de variados Museus em Portugal, atualmente Professora Catedrática Jubilada, e condecorada, desde 2006 com a Ordem de Mérito do Infante D. Henrique.

debate mais amplo sobre o papel da curadoria na valorização da arte e na democratização do acesso e do reconhecimento artístico, tanto nacional quanto internacionalmente.

Os negociantes de arte, ou *marchands*, facilitam a compra e venda de obras, funcionando como intermediários entre artistas e colecionadores. Em Portugal, a Galeria 111, a Galeria Cristina Guerra e a Galeria Filomena Soares são, entre outros, exemplos de espaços que têm promovido a arte contemporânea e apoiado a carreira de muitos artistas portugueses.

Poderíamos abordar qualquer uma destas galerias, no entanto, a Galeria 111 possui um estatuto especial, visto que é a galeria mais antiga de Portugal em funcionamento contínuo. Com 60 anos de atividade (celebrados este ano), a Galeria 111 tem desempenhado um papel crucial na promoção e desenvolvimento do panorama artístico nacional. Desde a sua fundação, esta galeria tem sido um espaço vital para a realização de exposições significativas e para o dinamismo do mercado de arte em Portugal. Ao longo das décadas, a Galeria 111 consolidou-se como um ponto de encontro para artistas, colecionadores e críticos de arte, fomentando um diálogo constante entre diferentes gerações e tendências artísticas.

Manuel de Brito destacou-se como a figura central da Galeria 111, tendo começado a sua carreira como livreiro antes de se afirmar como galerista e patrono das artes. Sob a sua liderança, esta galeria tornou-se um espaço de referência para muitos artistas. A sua trajetória é notável pela resistência ao regime ditatorial, que marcou um período de grande adversidade e repressão cultural. Manuel de Brito emergiu como um dos maiores, senão o maior, agente cultural da pós-ditadura em Portugal. A sua contribuição para a cultura e para as artes foi inestimável, promovendo a diversidade artística e garantindo um espaço seguro para a expressão artística num período de transição política e social no país. Com um compromisso inabalável para com a arte e os artistas, a Galeria 111 sob a direção de Manuel de Brito, não só resistiu às pressões do regime, como prosperou, tornando-se uma instituição central na promoção da arte contemporânea em Portugal. Para lá da sua importância histórica, a Galeria 111 continua a ser relevante no cenário contemporâneo, adaptando-se às novas tendências e desafios do mercado de arte. A galeria mantém-se ativa na organização de exposições de alto nível, colaborando com artistas emergentes e consagrados, e participando em feiras de arte nacionais e internacionais.

2.2.3.- O papel das instituições

Além das figuras individuais, que já abordámos algumas delas anteriormente, existem instituições que desempenham um papel crucial no cenário artístico nacional. A Fundação Calouste Gulbenkian, o Centro Cultural de Belém, o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), e o Museu Coleção Berardo são apenas alguns exemplos de instituições que contribuem para a promoção e valorização da arte em Portugal.

O MAAT é uma instituição recente no panorama nacional, cuja criação representa um marco significativo no desenvolvimento cultural em Portugal. Inaugurado em outubro de 2016, este museu foi promovido pela Fundação EDP, que desempenhou um papel crucial na sua conceção e implementação.

O apoio ativo à Cultura assume-se como uma das missões fundamentais da Fundação EDP, entidade que detém um dos mais emblemáticos museus da cidade de Lisboa: o MAAT - Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. Queremos contribuir para um país melhor preparado e apto a responder aos desafios do século XXI e para uma sociedade mais criativa, culta e cosmopolita. Por isso, fazemos da excelência cultural e da contemporaneidade artística marcas da nossa identidade e afirmação institucionais. ([Fundação EDP, 2017](#)).

A Fundação EDP, uma das mais importantes entidades de mecenato em Portugal, tem-se destacado pelo seu compromisso com a promoção da arte, cultura e educação. A abertura do MAAT simboliza o empenho da Fundação em fomentar a inovação e a criatividade, proporcionando um espaço onde arte, arquitetura e tecnologia se encontram e dialogam. Este museu, localizado na zona de Belém, em Lisboa, destaca-se não apenas pelo seu conteúdo, mas também pela sua arquitetura arrojada, assinada pela arquiteta britânica *Amanda Levete*.

Da criação contemporânea ao património e à memória histórica, das artes visuais às performativas, da literatura ao pensamento crítico, da interdisciplinaridade das artes à sua relação com a ciência, tecnologia e ambiente, desenvolvemos uma ampla atividade de produção própria e de cooperação mecenática. A Fundação EDP é hoje um dos principais mecenas das artes em Portugal. ([Fundação EDP, 2017](#)).

Desde a sua inauguração, o MAAT tem vindo a consolidar-se como um espaço de referência para a arte contemporânea em Portugal, acolhendo exposições de artistas nacionais e

internacionais, bem como programas educativos e atividades culturais diversificadas. A Fundação EDP, através do MAAT, tem promovido o acesso à cultura e ao conhecimento, contribuindo para a democratização da arte e para a formação de novos públicos.

Assim, a Fundação EDP, através do seu apoio contínuo ao MAAT, reafirma o seu papel de destaque no mecenato cultural em Portugal, promovendo a sustentabilidade e o desenvolvimento do setor cultural e artístico do país. Este compromisso reflete-se na qualidade e diversidade das iniciativas promovidas pelo museu, que continuam a enriquecer o panorama cultural nacional e internacional.

Como podemos constatar, a arte move-se com dinheiro, financiamentos, patronatos e mecenatos. Vive dos colecionadores, da curadoria e das críticas da arte. No centro deste sistema, encontramos os principais protagonistas: os artistas, que, no entanto, sem o apoio dos referidos anteriormente, não poderiam subsistir. O financiamento na arte é crucial para a concretização de projetos artísticos. Sem os recursos financeiros adequados, muitas obras de arte, exposições e eventos culturais não seriam possíveis. Este apoio pode vir de diversas fontes, incluindo fundos públicos, entidades privadas, organizações não governamentais e mecenas individuais. O mecenato, em particular, tem desempenhado um papel vital ao longo da história, proporcionando aos artistas a liberdade de criar sem pressões económicas imediatas.

Os colecionadores, por sua vez, desempenham um papel duplo. Por um lado, são consumidores de arte, adquirindo obras que consideram valiosas, seja pelo seu valor estético, seja pelo seu potencial de valorização futura. Por outro lado, são guardiões do património cultural, preservando e promovendo a arte através de coleções privadas que, muitas vezes, são disponibilizadas ao público por meio de exposições em museus e galerias.

A curadoria é a ponte que liga a produção artística ao público. Os curadores são responsáveis por selecionar, organizar e contextualizar as obras de arte, criando narrativas e experiências que facilitam/influenciam a compreensão e a apreciação do público. Através das suas decisões, influenciam a forma como a arte é percebida e valorizada, desempenhando um papel crucial na dinamização do mercado e na promoção dos artistas.

A crítica de arte também desempenha um papel significativo no ecossistema artístico. Os críticos ajudam a moldar/influenciar a opinião pública e a orientar o gosto e o discernimento estético. Através das suas análises e avaliações, conferem legitimidade às obras e aos artistas, podendo influenciar decisivamente as suas carreiras e a sua inserção no mercado.

No entanto, no centro deste complexo sistema, encontram-se os artistas. São eles os criadores, aqueles que, através da sua visão e talento, produzem as obras que encantam, provocam e inspiram. A arte é, em última análise, uma expressão da criatividade humana, e os artistas são os seus principais agentes. Sem eles, o sistema artístico não existiria. Contudo, para que possam dedicar-se plenamente à sua prática, os artistas necessitam do apoio financeiro e institucional proporcionado pelos colecionadores, curadores, críticos e mecenas.

Este intrincado equilíbrio entre criação e sustentação é o que permite o mercado da arte florescer. Cada componente deste paradigma desempenha um papel indispensável, garantindo que a arte continue a evoluir e a enriquecer a nossa cultura e sociedade.

2.3.- O colecionismo na Região Autónoma da Madeira

Desde a época dos navegadores e do povoamento, a Ilha da Madeira tornou-se um ponto de encontro entre países, um eixo mercantil e uma zona de exploração agrícola. A sua orografia não impediu o florescimento da exploração agrícola, especialmente da vitivinícola e da cana sacarina, cuja exportação para toda a Europa trouxe à ilha uma considerável riqueza artística, especialmente sacra.

As visitas científicas à ilha foram-se sucedendo ao longo dos séculos, motivadas tanto pela exploração agrícola como pelo clima ameno da Madeira, que atraiu inúmeros estudiosos e naturalistas. A cana-de-açúcar, em particular, tornou-se um pilar económico, cuja exportação fomentou a troca de produtos, incluindo arte, especialmente de carácter sacro. Este movimento mercantil propiciou o início do colecionismo na região, ainda que, inicialmente, não com esse propósito declarado. No entanto, é neste contexto que se começa a delinear uma das maiores coleções de arte sacra e flamenga em Portugal, a qual será abordada mais à frente. Esta coleção emergiu não apenas como um reflexo do poder económico da região, mas também como um testemunho do intercâmbio cultural proporcionado pela sua posição estratégica e atividade mercantil.

2.3.1 Primeiras manifestações culturais e artísticas na Região

A Ilha da Madeira, enquanto entidade insular, depara-se invariavelmente com limitações. Detentora de seis séculos de história, a Ilha caracteriza-se, contudo, pela escassez crónica de recursos financeiros, uma circunstância que perdurou, pelo menos, até o término do século XIX. Nesse período, o surgimento e florescimento do setor turístico foram catalisados pelo ameno clima que caracteriza a região insular. Bem como, o último quartel do século XIX, foi determinante para que o porto do Funchal se tornasse num importante ponto de passagem, dos barcos a vapor, especialmente de britânicos pela Ilha, trouxe um maior crescimento e desenvolvimento para região.

Os ingleses foram pioneiros na criação do primeiro serviço de abastecimento de carvão no Funchal, o qual «foi montado em 1838 pelos ingleses *Jacob Ryffy* e *Diogo Taylor*. No último quartel do século XIX, consolida-se o predomínio da navegação a vapor nas

rotas transatlânticas, aumentando o movimento de passageiros na Madeira. (Rodrigues, 2019, pp. 337-379).

Com o progresso regional, observou-se o incremento demográfico de uma camada populacional mais instruída e orientada para os domínios culturais e artísticos, além do avanço no âmbito científico. No final do século XIX, precisamente em 1850, surgiu a aspiração de instituir um museu com o propósito de salvaguardar o património já erigido, notadamente voltado à preservação do vasto acervo de pinturas sacras dos séculos XV e XVI que então, subsistia na ilha. Segundo Valente, (1999), «A intenção de fundar um museu, porém mais genérico e sem especial vocação para as artes, datava já de 1850» na ocasião em que o Dr. José Silvestre Ribeiro, então Governador Civil, apresentou uma solicitação perante as instâncias políticas contemporâneas, visando a instituição de um museu, fundamentou a sua proposta, na crescente demanda e afluência de visitantes estrangeiros à região. Pois a maior parte dos acontecimentos culturais e artísticos que relevo, aconteciam na capital, Lisboa, constatando-se as limitações da insularidade e de outros fatores políticos e sociais.

Na década de 1920, decorria já o século XX, manifestou-se, com o surgimento das primeiras tertúlias protagonizadas por fervorosos regionalistas, uma preocupação, nestas reuniões, com o estado das artes, e onde discorriam as primeiras manifestações públicas de insatisfação quanto à ausência, na Região, de galerias de arte e museus, «intenções que dificilmente se concretizariam», como refere Carlos Valente (1999, p.29). Em 1929, a Câmara Municipal do Funchal abre portas para o Museu Municipal do Funchal, instaurado no antigo palácio de São Pedro, dedicado às ciências naturais, com espaço para exibir algumas obras de arte, no entanto, foi-se especializando em história natural, e perdeu-se completamente o intuito de servir também as artes. Já decorria o ano de 1955 quando, no antigo Paço Episcopal, abriu ao público o Museu de Arte Sacra, com a enorme coleção de arte flamenga espalhada pelas igrejas e capelas da diocese do Funchal e de arte portuguesa.

2.3.2 Algumas das coleções mais relevantes da RAM

A coleção de Arte Sacra

A coleção de arte sacra na Ilha da Madeira teve origem no acervo da Diocese do Funchal. Esta notável e abrangente coleção, enraizada na ilha, resultou do desenvolvimento da indústria açucareira local e da sua significativa exportação para a Europa, notadamente para a Flandres. Dessa maneira, estabeleceu-se um intercâmbio recíproco, proporcionando à ilha uma coleção de arte sacra de valor incalculável.

Antes do ciclo açucareiro do Nordeste brasileiro, o “ouro branco” foi a riqueza da Madeira. A partir dos últimos anos do século XV, a Coroa portuguesa e os dirigentes locais abandonam os cereais e dedicam-se ao cultivo da cana-de-açúcar e à sua exportação por toda Europa (...) (Almeida, 2004, p.5)

Acredita-se que os colonos da Madeira, inicialmente envolvidos na exploração agrícola e produção de cereais, manifestaram uma permanência duradoura, integrando-se efetivamente como comunidade local.

(...) É possível que antes do ciclo açucareiro na Madeira, a colonização da ilha organizada pela Coroa portuguesa e o cultivo dos cereais tenham criado uma civilização muito mais integrada e equilibrada do que a exploração brutal dos engenhos pernambucanos e antilhanos. Na Madeira, a sociedade, menos fraturada, quis realizar a troca que nos intriga até hoje uma vez que os quadros não foram só encomendados por ordens religiosas, mas também doados por companhias ou particulares ricos para as igrejas. A ilha em que se vivia, do ponto de vista imaginário, era já terra mãe e não só campo de exploração e produção (Almeida, 2004, p.6).

Há que referir esta questão pertinente: os grandes produtores de açúcar na Madeira enriqueceram consideravelmente à custa da exportação deste produto para as cortes europeias. Esta região insular tornou-se numa potência na produção de açúcar, muito antes do Brasil, e acredita-se que a riqueza de arte sacra que a ilha detém resultou de um sistema de troca, onde a arte era adquirida em troca de açúcar. Além disso, muitos senhorios encomendavam arte flamenga como forma de agradecimento por dádivas concedidas ou milagres alcançados. Consequentemente, uma parte significativa deste património artístico encontrava-se na posse da diocese.

No período áureo da produção açucareira na Madeira, que teve o seu auge entre os séculos XV e XVII, o açúcar tornou-se uma das principais exportações da ilha. Este produto, altamente valorizado na Europa, não só gerou uma considerável acumulação de riqueza, como também permitiu a construção de um património artístico de grande valor. A importação de obras de arte, especialmente de origem flamenga, foi uma prática comum entre os abastados produtores de açúcar, que procuravam afirmar o seu estatuto e devoção religiosa através destas encomendas.

As igrejas e capelas da Ilha da Madeira são testemunhas deste período de prosperidade, exibindo um acervo de arte sacra que inclui pinturas, esculturas e objetos litúrgicos de grande qualidade. Muitas destas peças são provenientes de oficinas flamengas, conhecidas pela sua mestria e pela elevada qualidade das suas obras. A relação comercial entre a Madeira e a Flandres facilitou a aquisição destas peças, que eram frequentemente encomendadas como oferendas votivas ou como sinais de gratidão por graças recebidas.

O papel da Igreja na conservação e na exposição deste património também foi crucial. A diocese da Madeira tornou-se guardiã de muitas destas obras, perpetuando a memória dos tempos de abundância açucareira e das práticas devocionais dos seus habitantes. A arte sacra enriqueceu o panorama cultural e religioso da ilha, refletindo não só a fé e a religiosidade dos madeirenses, mas também a sua integração nas redes comerciais e culturais da Europa renascentista.

Este intercâmbio entre açúcar e arte sacra exemplifica o quanto a economia e a cultura podem entrelaçar-se de forma complexa e mutuamente enriquecedora. A riqueza material gerada pela produção açucareira foi convertida em riqueza cultural, contribuindo para o desenvolvimento de um património artístico que perdura até aos dias de hoje. A coleção de arte sacra presente na Região não é apenas constituída por objetos de devoção religiosa, mas também por testemunhos históricos de um período de intensa atividade económica e de intercâmbio cultural, que moldaram a identidade e o legado artístico da Ilha. A coleção de Arte Sacra tornada pública na Região abrange um curto espaço temporal, mas com séculos de existência.

A Coleção de Frederico de Freitas

De abrangente importância para a Região, destacamos a coleção de Frederico Augusto de Freitas, renomado advogado e notário natural do Funchal, foi mais notado pela sua distinta reputação como um eminente colecionador, cujo vasto acervo está primordialmente voltado para as artes decorativas. Até os dias atuais, a sua excelência como colecionador o posiciona como uma figura proeminente, tanto no âmbito regional, como nacional.

Este indivíduo, que deixou um legado substancial na Região, é reconhecido como um ilustre cidadão que dedicou a sua existência à melhoria da estrutura empresarial e ao desenvolvimento da economia madeirense. A sua notável contribuição foi além dos domínios profissionais, uma vez que ele meticulosamente reuniu e preservou importantes testemunhos da cultura artística.

Lega à Região Autónoma da Madeira o seu património mobiliário que constitui o recheio da sua casa de residência à calçada de Santa Clara e lega o dito património a considerar de utilidade pública. (extrato do testamento de Frederico de Freitas, 1978) (Cunha, Cardoso, 1999, p. 1).

A trajetória da sua coleção teve início nos anos 30 do século passado. Entretanto, foi na década subsequente que a sua atividade colecionista alcançou maior profundidade. Isso se deu quando o colecionador assumiu o arrendamento da então denominada Casa da Calçada, atualmente reconhecida como a Casa-Museu Frederico de Freitas. “O legado instituído constitui a mais espantosa mostra de coleções que algum madeirense pôde alguma vez reunir. Para deixar aos seus conterrâneos.” (Cunha, Cardoso, 1999, s/p.).

Frederico de Freitas é reconhecido como um "coleccionador de coleções", título que reflete a amplitude e diversidade das suas obras. Destaca-se a sua vasta coleção a azulejaria, possivelmente a mais eclética entre suas reuniões, abrangendo notavelmente azulejos holandeses e portugueses. Além disso, apresenta uma seleção de esculturas religiosas, algumas de maior destaque artístico e outras mais populares, incluindo peças medievais e renascentistas.

Entre os itens de significância documental, destacam-se as antigas estampas da Ilha da Madeira que, para além do seu valor artístico variável, possuem relevância histórica inegável. A coleção de utensílios domésticos abrange cerca de 2000 objetos, incluindo

canecas, jarros, leiteiras e bilhas. Na categoria de mobiliário, sobressaem peças portuguesas e inglesas, com destaque para os móveis fabricados na Madeira, além de cerâmicas de origem oriental e europeia, e uma variedade de bules provenientes de diferentes continentes.

O núcleo de arte contemporânea e o MUDAS

Outro marco cultural significativo na Região, é a consolidação da coleção de arte contemporânea criada em meados da década de 1960 no Funchal. Esta coleção possui um carácter público e institucional, sendo uma iniciativa conjunta da então Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, da Delegação de Turismo e da Sociedade Nacional de Belas Artes. Esta empreitada materializou-se através do estabelecimento do Prémio das Artes Plásticas da Cidade do Funchal, nos anos de 1966 e 1967. O *modus operandi* deste notável projeto foi fundamentado numa dinâmica protocolar. Sob este arranjo, os artistas agraciados com o referido prémio, em reconhecimento da sua excelência nas artes plásticas, comprometeram-se a ceder as suas obras à região. Este ato não apenas simbolizou um ato de reconhecimento e distinção para os laureados, mas também concretizou uma importante contribuição para o património artístico da região.

É crucial ressaltar que tal protocolo estabelecia um vínculo duradouro entre os artistas galardoados e a comunidade local, conferindo uma dimensão pública e educativa à coleção. A iniciativa, não apenas promoveu o reconhecimento das expressões artísticas contemporâneas, mas também visava enriquecer a experiência cultural da comunidade da Ilha da Madeira, destacando a relevância da interação entre os criadores e o público. Este projeto notável, enraizado na generosidade dos artistas premiados, transcende o âmbito da premiação artística ao transformar-se num legado cultural, conferindo à coleção de arte contemporânea da Região, um estatuto de relevância histórica e cultural.

Esta coleção teve um crescimento ainda maior e proporcionou a abertura, ainda que precário, de um Núcleo de Arte Contemporânea na Madeira:

Relativamente à formação da coleção para além dos Prémios da Cidade do Funchal uma das situações que proporcionou a criação da coleção do Museu de Arte Contemporânea foi também a de que a Secretaria Regional do Turismo possuía duas galerias onde os artistas expunham, doando no final um quadro. Trata-se de uma coleção de arte

contemporânea portuguesa desde os anos 60 até aos dias de hoje, com obras de alguns dos mais significativos artistas nacionais. (Dinis, 2003, pp. 147-148).

Inicialmente concebida para ser uma extensão do Museu Quinta das Cruzes, a coleção foi temporariamente tutelada pela então Direção Regional dos Assuntos Culturais (DRAC), atualmente denominada Direção Regional de Cultura (DRC). A exibição inicial ocorreu nas instalações da referida entidade, apresentando-se em condições precárias. Em 1986, a coleção foi transferida para a Quinta Magnólia, mantendo-se, contudo, em regime de precariedade, tratando-se do Núcleo de Arte Contemporânea.

Somente em 1992, a coleção de arte contemporânea encontrou um espaço permanente no Forte de São Tiago. Este marco temporal representou não apenas a consolidação do espaço expositivo, mas também marcou o início de uma fase de crescimento significativo do acervo, com a introdução contínua de novas obras à coleção.

Reiniciou-se um processo de engrandecimento da coleção, procurando o Museu registar os acontecimentos próximos à produção artística contemporânea, com a entrada de obras de arte, quer quando são resultado de atividades produzidas por si quer através de outras instituições. (Dinis, 2003, p.147).

Devido às suas limitadas condições, oriundas da proximidade com o ambiente marítimo, o Forte de São Tiago não apresentava as características climáticas propícias para abrigar uma coleção de arte. Esta circunstância suscitou, ao longo do tempo, uma reflexão crítica e analítica a fim de identificar o local ideal capaz de acomodar adequadamente esta coleção de arte contemporânea em expansão.

Este é um dos pontos fracos do Museu, porque estando instalado num Forte que está em ligação direta com o mar, a humidade repercute-se, acentuadamente, nas coleções o que obriga a um cuidado permanente com a sua conservação preventiva. O Museu de Arte Contemporânea não estando localizado no espaço ideal para uma coleção deste tipo, teve, contudo, o mérito de reunir uma coleção que, a não ser assim, poderia perder-se. (Dinis, 2003, p.148).

Desde o ano de 2015, a referida coleção encontrou alojamento permanente nas instalações do MUDAS - Museu de Arte Contemporânea da Madeira. Este museu foi inaugurado em 2004, assumindo a sua configuração atual sob a designação de Centro das Artes - Casa das Mudas, localizado na região de Calheta. Nessa fase inaugural, a instituição abrigava temporariamente uma coleção emprestada pertencente à Coleção Berardo. Cabe ressaltar

que, em anos anteriores, o museu já desempenhava as suas funções no edifício original, conhecido como a Casa da Cultura da Calheta.

A coleção MSC Drawings

Esta coleção envolve uma parceria entre a renomada instituição artística regional – Porta 33 – Associação Quebra Costas Centro de Arte Contemporânea e a MCS - *Madeira Corporate Services*. A coleção MCS - *Drawings: A-Z* é uma coleção com mais de 20 anos de existência, tendo-se iniciado no segundo semestre do ano de 2002, por iniciativa dos administradores da MCS, Rosana Rodrigues e o já renomado colecionador brasileiro Luiz Augusto Teixeira de Freitas, radicado em Portugal.

Segundo informações recolhidas no site da Porta 33: “A Coleção MCS tem como foco o desenho contemporâneo. O desenho foi eleito tendo em vista o notável revigoramento observado nos últimos anos na produção internacional desse meio expressivo.” A Coleção MCS destaca-se no panorama artístico nacional pela sua ênfase no desenho contemporâneo, um meio que tem experimentado um renascimento significativo na produção artística internacional. Este foco particular no desenho reflete uma valorização de um meio expressivo que, apesar de tradicional, tem mostrado uma notável capacidade de renovação e relevância nas práticas artísticas atuais. Ao privilegiar artistas oriundos das Américas e da Europa, a Coleção MCS estabelece um diálogo transcontinental que enriquece e diversifica o seu acervo. A inclusão de um número significativo de artistas brasileiros e portugueses não só reforça a ligação entre os contextos culturais lusófonos, mas também sublinha o compromisso da coleção com a promoção e valorização de talentos nacionais e de países com laços históricos e culturais com Portugal.

Hargreaves (2013) salienta ainda a importância desta coleção no contexto português, apontando-a como uma das mais relevantes no domínio empresarial. A inserção da Coleção MCS no setor empresarial evidencia a crescente tendência de empresas e entidades corporativas em investir na arte, como parte das suas estratégias de responsabilidade social corporativa. Este envolvimento não só contribui para a valorização e disseminação da arte contemporânea, mas também promove uma imagem de compromisso cultural e social por parte das empresas.

A Coleção MCS, ao concentrar-se no desenho contemporâneo, ocupa uma posição única e de destaque no cenário artístico português.

Após a abordagem do colecionismo e da curadoria, tanto histórica quanto epistemologicamente, explorámos também o mercado das artes a nível nacional e internacional. Constatámos que o colecionismo e a curadoria vivem e crescem alimentados por este mercado. Investigámos as principais personagens deste meio na contemporaneidade, abordando temáticas como o financiamento, os patronatos, a curadoria enquanto disciplina, os principais influenciadores deste mercado complexo e as relações daí decorrentes.

Chegamos à conclusão de que artistas, colecionadores, curadores, galeristas, negociantes de arte, críticos de arte, entre outros, não podem subsistir uns sem os outros. Este é um ciclo interdependente, onde muitos procuram a sua oportunidade de sucesso. Alguns conseguem tornar-se profissionais bem-sucedidos, outros não têm a mesma sorte; alguns são polémicos, outros prevaricam, e só alguns dominam e se posicionam no topo da pirâmide. Foram séculos de mudanças e evoluções, de modas passageiras e duradouras, de desafios constantes, mas sobretudo de tendências que moldaram e continuam a moldar o mundo da arte. A dinâmica do mercado de arte revela um ecossistema intrincado e interligado, onde a visibilidade e a valorização das obras dependem de uma série de fatores económicos, sociais e culturais. O financiamento, seja através de patronatos ou mecenatos, desempenha um papel fundamental na viabilização de projetos artísticos. A curadoria, por sua vez, emerge como uma disciplina crucial para a mediação entre a criação artística e o público, contribuindo para a interpretação e contextualização das obras.

Os influenciadores deste mercado - colecionadores visionários, galeristas influentes, críticos perspicazes e negociantes astutos - são os protagonistas que, através das suas escolhas e ações, determinam as tendências e orientações da arte contemporânea. Este sistema complexo e multifacetado evidencia que a arte não se desenvolve em isolamento, mas sim num ambiente rico em interações e interdependências. Assim, podemos observar que, apesar dos desafios e das transformações ao longo dos séculos, a arte continua a ser um campo vibrante e dinâmico, onde a inovação e a tradição coexistem e se influenciam mutuamente.

Parte II

Capítulo 3

Coleção Privada da Galeria Lourdes

Estudo de Caso

Neste capítulo, abordaremos o contexto do polo cultural inserido na Quinta de São João, que inclui a Galeria Lourdes e a residência artística. Exploraremos o acervo permanente da galeria, pertencente ao Eng.º Aurélio Tavares, proprietário da Quinta, e analisaremos a programação cultural já realizada no âmbito da gestão cultural. Finalmente, apresentaremos um estudo de caso sobre as melhorias necessárias para posicionar a Galeria Lourdes no mapa regional e, possivelmente, nacional, destacando a sua coleção única de modernismo brasileiro. A ideia do colecionador, Aurélio Tavares, ao criar a Galeria Lourdes na Quinta de São João, era não apenas proporcionar um espaço para a sua vasta coleção de arte, mas também democratizar o acesso à cultura e às artes. Este espaço, embora denominado de galeria, desempenha na prática a função de uma casa-museu, mais alinhado com as designações contemporâneas de espaços expositivos multifacetados. Ao abrir as portas ao público, Tavares reforça a sua crença de que a cultura deve ser acessível a todos. Este projeto visa transformar o espaço num polo cultural dinâmico e inclusivo, que não se limita apenas à exibição de arte, mas que também integra a rica herança cultural e tradicional da região onde está inserida.

3.1.- Galeria Lourdes no contexto da Quinta de São João

A Galeria Lourdes nasce do desejo de Aurélio Tavares - engenheiro eletrotécnico, e profissionalmente ligado à energia eólica e à sustentabilidade - de expor a sua vasta coleção ao público. Em 2020, Tavares adquire a Quinta de São João, onde a Galeria Lourdes se encontra inserida. Após as obras de recuperação da casa-mãe, a galeria foi construída de raiz, num estilo *bunker*, projetada pelo arquiteto João Costa Nóbrega. Esta conceção arquitetónica visa preservar a paisagem típica do Estreito de Câmara de Lobos, marcada pelas vinhas. Em 2023, a obra ganhou o prémio de Arquitetura Madeira e Porto Santo, reconhecendo a harmonia entre a construção contemporânea e a preservação da paisagem natural. O nome da galeria surge como homenagem à mãe do colecionador, Maria de Lourdes, cuja pintura também está exposta na Galeria. Este gesto confere um toque pessoal e afetivo ao espaço, reforçando a ligação entre a coleção privada e a história familiar de Aurélio Tavares. A Galeria Lourdes representa, assim, um ponto de encontro entre a tradição e a modernidade, entre a sustentabilidade e a arte, oferecendo ao público uma oportunidade única de apreciar uma coleção diversificada num espaço arquitetonicamente inovador e culturalmente enriquecedor.

A Galeria Lourdes não só contribui para a valorização cultural e económica da Região, mas também reforça a identidade local, destacando-se como um ponto de convergência entre o tradicional e o contemporâneo. A sua localização permite que tanto os residentes de Câmara de Lobos quanto os do Estreito de Câmara de Lobos possam beneficiar de um espaço cultural de excelência, que promove a arte moderna e contemporânea num contexto de riqueza histórica e cultural. Assim, a Galeria Lourdes emerge como um agente de transformação social e cultural, integrando-se harmoniosamente numa área que simboliza a intersecção de diferentes modos de vida e tradições. Este projeto cultural, ao promover a inclusão e o desenvolvimento regional, contribui significativamente para a revitalização e o reconhecimento de Câmara de Lobos e do Estreito de Câmara de Lobos como áreas de relevância cultural e turística na Madeira.

O circuito cultural proposto na Quinta de São João é um exemplo desta abordagem abrangente. O percurso, após a visita guiada à galeria, começa com uma caminhada pelas vinhas, onde os visitantes podem observar o método tradicional de rega por levadas, um

sistema de canais de irrigação típico da Madeira. Esta experiência é enriquecida pela instalação artística de Sofia Beça, Jorge Queijo e Paulo Pimenta, que proporciona uma interação única entre a arte contemporânea e a paisagem rural. A visita prossegue com uma paragem na adega, onde uma prova de vinhos permite aos participantes apreciar os sabores locais e entender melhor a tradição vitivinícola da região. O percurso inclui também a residência artística, onde os visitantes têm a oportunidade de conhecer o artista em residência (caso esteja hospedado na altura da visita) e compreender o seu processo criativo. O circuito culmina com a visita à capela, datada de 1693, uma edificação histórica que exemplifica a tradição religiosa e arquitetónica da Madeira. Esta experiência holística enaltece a típica quinta madeirense, oferecendo aos visitantes uma imersão completa na cultura, na arte e na história da Região.



Figura 1 - Vista do balcão típico madeirense da Quinta de São João.



Figura 2 - Instalação artística de Sofia Beça, Jorge Queijo e Paulo Pimenta no exterior da Quinta de São João.

Assim, a Galeria Lourdes e a Quinta de São João não são apenas espaços de exposição, mas sim um complexo cultural integrado que promove a interação entre o passado e o presente, entre a tradição e a inovação. Este modelo multifacetado de polo cultural reflete a visão do colecionador de criar um espaço onde a arte e a cultura possam ser vividas e apreciadas por todos, num contexto que celebra a identidade e a história da Madeira.

Outro fator relevante deste polo cultural é a possibilidade de realização de residências artísticas, conforme mencionado anteriormente. A Galeria Lourdes e a Quinta de São João oferecem um espaço físico especialmente preparado para que os artistas possam pernoitar e desenvolver os seus projetos criativos. Este espaço não só proporciona alojamento confortável, mas também inclui uma oficina bem apetrechada, equipada com as ferramentas e materiais necessários para a produção artística. A inclusão de residências artísticas representa uma importante dimensão deste complexo cultural, pois permite aos artistas imergir completamente no ambiente inspirador da Quinta de São João. Este contexto favorece a troca de ideias e a colaboração entre artistas de diferentes disciplinas e origens, promovendo um enriquecimento mútuo e o desenvolvimento de novas práticas e linguagens artísticas.



Figura 3 - Vista geral da residência artística e cultura de vinha da Quinta de São João

A oficina, equipada, oferece aos artistas as condições ideais para explorar e expandir as suas capacidades criativas. Este espaço de trabalho é fundamental para a realização de projetos de grande escala e para a experimentação com novas técnicas e meios expressivos. Além de proporcionar um ambiente propício à criação artística, as residências artísticas na Quinta de São João também incentivam a interação entre os artistas e a comunidade local. As visitas guiadas que fazem parte do circuito cultural incluem paragens na residência artística, como já anteriormente referido, permitindo ao público conhecer os artistas residentes, observar o seu processo de trabalho e estabelecer um diálogo direto com eles. Esta interação estreita entre os artistas e os visitantes contribui para a valorização da arte contemporânea e para a sensibilização da comunidade em relação às práticas artísticas atuais.

A presença contínua de artistas em residência dinamiza a programação cultural da Galeria Lourdes e da Quinta de São João, garantindo uma oferta diversificada de atividades e eventos ao longo do ano. Exposições temporárias, *workshops*, palestras e apresentações públicas são apenas algumas das iniciativas que podem surgir desta convivência artística, tornando este polo cultural um espaço vibrante e inovador. A possibilidade de realizar residências artísticas

na Galeria Lourdes e na Quinta de São João constitui um elemento central deste projeto cultural, proporcionando aos artistas um ambiente inspirador e bem equipado para a criação, Este modelo de residência artística não só enriquece a produção cultural local, mas também fortalece a posição da Madeira como um destino relevante no panorama artístico internacional.

A Galeria Lourdes destaca-se não apenas pela sua arquitetura e localização pitoresca, mas também pela impressionante coleção privada de Aurélio Tavares. Esta coleção abrange obras modernistas e contemporâneas, com peças de artistas tanto internacionais quanto portugueses. No entanto, a “joia da coroa” desta coleção é, sem dúvida, a coleção de arte modernista brasileira, que se constitui como a mais relevante.

3.2.- A Coleção de Aurélio Tavares

A coleção de arte modernista brasileira de Aurélio Tavares é notável pela sua amplitude e pela qualidade das obras que a compõem. Este acervo inclui trabalhos de alguns dos mais importantes artistas brasileiros do modernismo, cujas obras capturam a essência das transformações culturais e estéticas que marcaram o Brasil ao longo do século XX. Através desta coleção, a Galeria Lourdes oferece ao público uma visão abrangente e profunda do modernismo brasileiro, destacando-se pelo seu valor artístico e histórico.

Aurélio Tavares, engenheiro eletrotécnico e entusiasta da arte, iniciou o seu percurso no colecionismo aos 25 anos, inspirado por um amigo que possuía uma galeria no Porto. Desde cedo, Tavares desenvolveu uma profunda admiração pela arte, reconhecendo nela um poder transformador capaz de preencher os dias de rotina e trabalho árduo com cores e significado segundo as suas palavras. Ao longo dos anos, foi construindo a sua coleção, ao adquirir obras de relevância nacional e internacional que, como ele próprio afirmou, trouxeram luz e enriquecimento à sua vida.

Durante décadas, Tavares investiu na aquisição de obras de arte, criando um acervo diversificado e de grande valor. No final da década de 2010, o seu interesse pelo modernismo brasileiro intensificou-se. A sua coleção já incluía uma obra de grandes dimensões de Roberto Burle Marx, um dos mais renomados artistas modernistas do Brasil. Contudo, foi através do encontro com *Alexei Waichenberg*, jornalista de formação e comerciante de arte desde os anos 1980, que Tavares encontrou uma nova direção para o seu colecionismo. *Waichenberg*, com o seu conhecimento profundo do mercado de arte brasileiro, ajudou Tavares a expandir a sua coleção com novas aquisições de obras modernistas e contemporâneas brasileiras. Esta colaboração foi crucial para Tavares, permitindo-lhe adquirir peças de grande valor e significado cultural. Este esforço culminou na criação de um acervo que é, hoje, um testemunho da riqueza e diversidade do modernismo brasileiro. A coleção da Galeria Lourdes, que inclui 43 obras de artistas modernistas e contemporâneos brasileiros, representa um dos mais completos e significativos acervos deste movimento artístico em Portugal, segundo *Waichenberg* (2022).

Tavares, motivado pelo desejo de partilhar a beleza e o poder da arte com o público, fundou a Galeria Lourdes, na Quinta de São João. Este espaço não só exhibe a sua coleção pessoal,

mas também funciona como um centro cultural, promovendo o diálogo entre a arte e a comunidade como já referido anteriormente. Esta coleção proporciona uma oportunidade única para os visitantes da Galeria Lourdes explorarem as diversas expressões e estilos que caracterizaram o modernismo no Brasil. Obras de figuras icônicas como Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Anita Malfatti, entre outros, estão presentes no acervo, permitindo uma imersão nas experimentações formais e temáticas que definiram este período. Estas obras refletem o diálogo entre a tradição e a modernidade, a influência das vanguardas europeias e a busca por uma identidade artística nacional. A presença de uma coleção tão significativa na Galeria Lourdes sublinha a importância do modernismo brasileiro no contexto internacional e reforça o papel de Aurélio Tavares como um colecionador dedicado e visionário. A sua capacidade de reunir um conjunto tão representativo de obras é um testemunho do seu compromisso com a valorização da arte e da cultura, bem como da sua sensibilidade para reconhecer e promover talentos de diferentes origens.

Além da notável coleção de arte modernista brasileira, a Galeria Lourdes igualmente alberga uma vasta e significativa coleção portuguesa de obras modernistas e contemporâneas. Este acervo valoriza e celebra o talento de artistas portugueses, oferecendo um panorama abrangente das diversas expressões artísticas que marcaram o modernismo e o contemporâneo em Portugal. Entre os artistas representados, destacam-se figuras incontornáveis como José de Guimarães, Graça Morais, Nadir Afonso, Almada Negreiros e Paula Rego, entre muitos outros. Através da exibição destas obras, a galeria oferece ao público uma oportunidade única de explorar a evolução da arte portuguesa ao longo do século XX e XXI, celebrando a diversidade e a inovação que definem este período.

3.2.1.- Artistas brasileiros na Coleção

A coleção da Galeria Lourdes é composta por 71 obras, das quais 43 são de artistas modernistas e contemporâneos brasileiros. Estas 43 peças evidenciam a evolução da arte no Brasil, destacando a absorção e transformação das influências das vanguardas europeias em algo distintamente brasileiro. Os artistas representados nesta seção da coleção incluem figuras proeminentes como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano di Cavalcanti,

Vicente do Rego Monteiro, Cândido Portinari, Orlando Teruz, José Pancetti, Inimá de Paula e Djanira da Motta e Silva. Cada uma destas obras contribui para a compreensão da trajetória do Modernismo no Brasil, evidenciando a riqueza e a diversidade cultural do país.



Figura 4 - "Doloroso Transe" - esboceto, óleo s/tela, 70X90, 1900 de João Baptista da Costa.

Ao discorrer parte da coleção mais minuciosamente começamos por abordar a transição visual e temática entre "Doloroso Transe" de João Baptista da Costa e as obras modernistas posteriores que exemplificam a ruptura e a inovação que caracterizam o Modernismo. Esta peça, estrategicamente exposta, serve para ilustrar a transição do final do século XIX para o Modernismo, permitindo aos visitantes compreenderem as diferenças estilísticas e conceituais entre estes períodos. "Doloroso Transe" é uma representação significativa das características artísticas que antecederam o Modernismo, marcadas por um enfoque no realismo e na expressividade emocional. Esta abordagem curatorial facilita a compreensão do contexto histórico e artístico em que estas obras foram criadas, promovendo uma apreciação mais profunda da evolução da arte ao longo dos séculos.

Destacamos analiticamente, nas páginas seguintes, algumas das obras mais representativas da coleção modernista brasileira

“Paisagem” de Tarsila do Amaral



Figura 5 - Paisagem, aguarela s/papel, 16.X12.7cm, 1929 - Tarsila do Amaral

Podemos iniciar uma abordagem à obra patente na Galeria Lourdes de 1929, aguarela sobre papel, ela que foi uma das pioneiras no modernismo do outro lado do Atlântico. Em 1916, Tarsila do Amaral¹⁶ iniciou os seus estudos em pintura, tendo como professores

¹⁶ Tarsila, oriunda de uma família abastada, teve a oportunidade rara, para uma mulher de sua época, de receber uma educação formal em artes. Normalmente, as mulheres não eram incentivadas a estudar, muito menos a seguir carreiras artísticas.

personalidades inseridas no contexto acadêmico e formal que ainda predominava no Brasil daquela época. Este ambiente tradicional contrastava com a vanguarda artística que emergia em outras partes do mundo.

A sua capacidade de inovar e de desafiar as normas estabelecidas fez da artista uma pioneira no cenário artístico brasileiro e uma figura de referência no modernismo mundial. No acervo da Galeria Lourdes constam, para além desta “Paisagem” uma outra obra da artista, uma xilogravura intitulada “Cartão-Postal” de 1972. Ambas, apesar da distância cronológica encontram-se dentro da linha característica da artista. A presença de plantas indígenas do seu país, com influências cubistas. A sua ousadia e visão anteciparam o movimento modernista no país, que só se consolidaria formalmente em 1922 com a emblemática Semana de Arte Moderna de São Paulo. A sua obra reflete uma síntese entre o cubismo europeu e as cores e formas do Brasil tropical, resultando numa estética única que celebra a diversidade e a vitalidade da multiculturalidade brasileira. Podemos designá-lo de tropicalismo.

“Cena Rural” de Anita Malfatti



Figura 6 .-"Cena Rural" óleo s/cartão 24X36cm (sem data) de Anita Malfatti.

Anita Malfatti¹⁷ foi outra das grandes senhoras do modernismo brasileiro e no acervo da Galeria Lourdes contamos com uma obra sua intitulada “Cena Rural”, em óleo sobre cartão, não datada. Malfatti seguiu uma trajetória muito dedicada à ruralidade na cultura brasileira e às suas tradições, apresentando uma forma de representar pouco erudita, característica da rutura com o formalismo e o academismo, e muito voltada para a temática popular.

A obra “Cena Rural” é representativa da abordagem de Malfatti às tradições e à vida rural brasileira. Este foco na ruralidade reflete um interesse em captar a essência do Brasil profundo, afastado dos centros urbanos e da influência europeia mais direta. A sua técnica,

¹⁷ Anita Malfatti, nascida em São Paulo em 1889, foi a figura central na introdução do modernismo no Brasil. A pioneira. A sua educação artística, que incluiu estudos em Berlim e Nova Iorque, expô-la às vanguardas europeias e norte-americanas, influências que integrou de forma singular na sua obra. A sua exposição individual de 1917, muitas vezes considerada o ponto de partida do modernismo brasileiro, provocou uma intensa reação crítica, revelando a resistência do meio artístico brasileiro às novas tendências estéticas que Malfatti trazia consigo.

que rejeitava o academismo a favor de uma representação mais expressiva e subjetiva, permitiu-lhe explorar a riqueza cultural do Brasil através de uma lente moderna. Malfatti utilizava cores vibrantes e formas simplificadas para transmitir a vitalidade e a autenticidade da vida rural, desafiando as convenções artísticas do seu tempo.

A inclusão de “Cena Rural” no acervo da Galeria Lourdes destaca a importância do modernismo brasileiro e a contribuição de Anita Malfatti para este movimento. A obra não datada oferece uma janela para o entendimento do Brasil do início do século XX, um período de intensa transformação e busca de identidade cultural. Malfatti, com a sua sensibilidade para a temática popular e a sua coragem em desafiar o *status quo* artístico, permanece uma figura inspiradora na história da arte brasileira.

“Mulata” de Emílio Di Cavalcanti



Figura 7 - "Mulata" óleo s/tela, 45X38cm de Emílio Di Cavalcanti.

Emílio Di Cavalcanti¹⁸ é amplamente reconhecido pela sua capacidade de retratar a vida brasileira com uma sensibilidade única, capturando a essência cultural e social do país através das suas obras.

¹⁸ Di Cavalcanti foi, sem dúvida, um dos nomes fortes do modernismo brasileiro. Autodidata, frequentou Direito no seu percurso acadêmico, mas já enquanto estudante trabalhava como ilustrador, demonstrando desde cedo um talento singular para as artes visuais.

No acervo da Galeria Lourdes, constam dois exemplares da sua obra, ambos denominados “Mulata”. Estas pinturas são representativas da fase madura do artista, na qual consolidou o seu estilo característico, marcado por uma paleta de cores vibrantes e uma abordagem intimista das figuras humanas. A temática das "Mulatas" é recorrente na obra de Di Cavalcanti, refletindo a sua preocupação em retratar a diversidade étnica e cultural do Brasil. Di Cavalcanti, nascido no Rio de Janeiro em 1897, foi um dos principais protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922, evento que marcou uma viragem na história da arte brasileira. A sua obra é conhecida por combinar elementos da vida urbana com uma celebração da cultura popular brasileira. As figuras femininas, especialmente as mulatas, tornaram-se um símbolo recorrente nos seus trabalhos, representando não apenas a beleza e a sensualidade, mas também a complexidade social e racial do Brasil.

A obra de Di Cavalcanti é uma celebração da “brasilidade”, um termo que abrange a rica mistura de culturas, raças e tradições que compõem o tecido social do país. A presença das suas obras na Galeria Lourdes não só enriquece o acervo da galeria, mas também oferece aos visitantes uma oportunidade única de contemplar a evolução do modernismo brasileiro. A sua arte, repleta de nuances e significados, convida à reflexão sobre questões sociais e culturais que ainda ressoam na contemporaneidade.

“Menino com Cão” de Vicente do Rêgo Monteiro



Figura 8.- "Menino com cão" óleo s/tela colada em cartão, 56x37cm, 1925, Vicente do Rêgo Monteiro.

A coleção da Galeria Lourdes inclui uma obra significativa de Vicente do Rêgo Monteiro¹⁹, intitulada “Menino com cão” de 1925. Este artista pernambucano é conhecido pela sua forte

¹⁹ Vicente do Rêgo Monteiro foi um dos primeiros artistas brasileiros a estudar em Paris, onde entrou em contato direto com as principais correntes artísticas do seu tempo. Ao retornar ao Brasil, ele trouxe consigo essas influências, mas adaptou-as ao contexto local, criando um diálogo entre o global e o local. A sua obra é

ligação com as vanguardas europeias, particularmente o cubismo e o surrealismo, que influenciaram profundamente a sua produção artística. Rêgo Monteiro integrou essas influências internacionais com uma sensibilidade única, emergindo num estilo caracterizado por formas arredondadas e agigantadas. Estas formas não são apenas um exercício estético, mas refletem uma tendência anti progresso industrial, comum entre os artistas da sua época, que se opunham à crescente mecanização e à desumanização associada à revolução industrial. O artista, assim como os seus contemporâneos, diligenciava na arte uma forma de resistência e uma revalorização da humanidade e da natureza.

No entanto, a obra de Rêgo Monteiro não se fica pela mera imitação das vanguardas europeias. Ele incorpora elementos da cultura brasileira, o que confere às suas obras uma autenticidade e originalidade particulares. Em “Menino com cão”, pode-se perceber essa dualidade: a influência europeia nas formas e composição e a forte presença da cultura brasileira nos temas e na representação. A nudez, por exemplo, pode ser interpretada como uma referência à cultura indígena brasileira, que vivia em harmonia com a natureza, num modo de vida tropical e despreocupado. Esta representação não é apenas uma idealização romântica, mas um comentário crítico sobre a modernidade e a industrialização. Rêgo Monteiro utiliza a imagem do menino e do cão como símbolos de uma pureza e simplicidade perdidas, em contraste com a complexidade e a alienação da vida urbana moderna. A obra sugere um retorno a um estado mais natural e autêntico da existência humana, em harmonia com o meio ambiente e afastado das pressões da sociedade industrial.

um testemunho da capacidade da arte de transcender fronteiras culturais, ao mesmo tempo que se enraíza profundamente na sua própria cultura.

“Espantalho” de Cândido Portinari



Figura 9 - "Espantalho" lápis sobre papel, 19.5X14.3cm, Cândido Portinari.

Continuamos a nossa exploração da notável coleção da Galeria Lourdes com uma obra do mestre Cândido Portinari²⁰ – fase de transição no Modernismo Brasileiro - Este destacado artista brasileiro, muitas vezes comparado aos mestres europeus, é representado na coleção

²⁰ Desde muito jovem, Portinari inseriu-se no meio artístico de Brodowski, em São Paulo, onde começou a desenvolver o seu talento inato para o desenho e a pintura. Ao prosseguir os seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, Portinari destacou-se rapidamente pela sua habilidade técnica e pela profundidade emocional das suas obras. O seu talento foi reconhecido com o "Prémio Viagem", uma bolsa de estudos que lhe permitiu estudar em França, em particular em Paris, o centro das vanguardas artísticas na época.

por um desenho intitulado "Espantalho", uma peça que, apesar de não datada, revela a profundidade do seu talento e a originalidade da sua visão artística.

A sua formação em Paris proporcionou-lhe uma imersão nas técnicas e teorias dos grandes mestres europeus, mas Portinari nunca se afastou das suas raízes brasileiras. Integrou as influências europeias com as suas experiências e sensibilidades brasileiras, criando uma obra única que refletia a realidade social e cultural do Brasil. "Espantalho", a obra presente na Galeria Lourdes, é um exemplo paradigmático da capacidade de Portinari de sintetizar estas influências. O espantalho, figura recorrente na arte de Portinari, simboliza a vida rural brasileira e os desafios enfrentados pelos trabalhadores do campo. A escolha do espantalho não é acidental; representa tanto a proteção quanto a fragilidade, sendo uma metáfora poderosa das condições de vida rurais brasileira. Este desenho, com as suas linhas expressivas e economia de traços, capta a essência do tema com uma clareza e intensidade que são características do trabalho de Portinari. A obra revela o seu domínio técnico e a sua capacidade de transmitir complexas emoções e ideias através de uma linguagem visual aparentemente simples, mas profundamente rica.

Portinari foi um artista e político comprometido com as questões sociais do seu tempo. As suas obras frequentemente abordam temas como a desigualdade, a opressão e a esperança, refletindo a sua visão humanista e a sua preocupação com os problemas sociais do Brasil. Este compromisso é visível na obra "Espantalho", onde a figura solitária e desgastada do espantalho se torna um símbolo da resistência e da dignidade dos trabalhadores rurais.

“Menino” de Orlando Teruz



Figura 10 - "Menino", aguarela, 30X22cm, Orlando Teruz.

Orlando Teruz²¹, um artista contemporâneo e parceiro de Cândido Portinari, é representado na coleção da Galeria Lourdes por duas obras significativas: um desenho e uma pintura em

²¹ Teruz foi uma figura influente no Salão Revolucionário de 1931, Organizado pelo Arq. Lúcio Costa, um evento que marcou uma nova fase do Modernismo no Brasil. Este salão, crucial para a afirmação da arte moderna brasileira, reuniu artistas que procuravam romper com as tradições acadêmicas e explorar novas formas de expressão. Teruz, com a sua abordagem inovadora e temática social, destacou-se como um dos

aguarela. Ambas as peças capturam a essência da infância e as vivências do cotidiano brasileiro, temas recorrentes na obra de Teruz, que são reveladores da sua sensibilidade e compromisso com a representação autêntica da realidade social do Brasil.

Uma das obras de Teruz na coleção da Galeria Lourdes é uma aguarela intitulada “Menino”. Reflete uma visão humanista e uma sensibilidade social que são evidentes na sua abordagem ao tema da infância. Ao representar crianças e cenas do cotidiano, Teruz não só documenta a realidade social do Brasil, mas também oferece uma reflexão sobre as condições de vida e as esperanças das gerações mais jovens. Através de “Menino”, ele consegue capturar a essência da infância brasileira, com todas as suas nuances e complexidades, oferecendo ao observador uma janela para um mundo de simplicidade e autenticidade.

principais participantes deste movimento. Na sua descendência, deixou as artes plásticas como legado, os seus filhos e netos são também artistas. Foi também professor de Belas Artes.

“Marinha” de José Pancetti



. Figura 11 - "Marinha"- Fase Stela, óleo s/ cartão, 27X40cm, 1954, José Pancetti.

Na coleção de Aurélio Tavares, encontram-se duas obras de José Pancetti²²: um desenho a tinta-da-china e uma pintura, esta última ilustrativa das paisagens marinhas que frequentemente permeiam a obra.

A pintura de Pancetti é emblemática do seu estilo característico, notoriamente marcado por pinceladas com uma forte tendência para a gestualidade horizontal. Esta técnica confere às suas paisagens marinhas uma sensação de amplitude e serenidade, capturando com precisão a vastidão e a tranquilidade dos cenários costeiros. As pinceladas horizontais de Pancetti contrastam de maneira interessante com a representação de elementos pictóricos mais

²² Na segunda fase do Modernismo brasileiro, destaca-se o nome de José Pancetti, cuja trajetória artística é marcada por uma singularidade notável. Servindo na Marinha de Guerra brasileira, Pancetti iniciou a sua carreira na pintura de forma tardia, adotando uma abordagem autodidata que lhe conferiu um estilo único e inconfundível.

precisos, resultando numa harmoniosa fusão de espontaneidade e detalhe. A obra marinha, presente na coleção de Aurélio Tavares, exemplifica perfeitamente esta dualidade estilística. A gestualidade horizontal das pinceladas transmite a quietude das águas e o movimento suave das ondas, enquanto os elementos mais detalhados — como embarcações ou pessoas — são retratados com uma precisão que evidencia o olho atento e a mão segura do artista. Esta combinação de técnicas não só destaca a habilidade técnica de Pancetti, mas também a sua capacidade de evocar emoções e atmosferas específicas através da pintura.

A dualidade na obra de Pancetti reflete a sua experiência de vida, especialmente o tempo passado na Marinha de Guerra, que lhe proporcionou uma profunda familiaridade com o mar e as suas variações. As paisagens marinhas que ele pintou não são meras representações visuais, mas sim reflexões pessoais e íntimas das suas vivências, carregadas de uma poética própria que captura a imensidão e a introspeção do oceano.

“Autorretrato” de Inemá de Paula



Figura 12 - "Autoretrato", óleo s/tela, 89X70cm 1982, Inemá de Paula

A coleção de Aurélio Tavares inclui uma obra de Inemá de Paula²³ que destaca, de forma exemplar, a sua habilidade técnica e a profundidade expressiva do seu trabalho. Trata-se de

²³ Inemá de Paula, uma figura central do Modernismo brasileiro na sua segunda fase, surge como um dos artistas mais versáteis e inovadores do seu tempo. Nos anos 1950, a sua obra atravessa uma fase abstracionista, em consonância com as tendências artísticas predominantes da época. explorou o abstracionismo, esta fase caracteriza-se por uma exploração intensa das formas e das cores, refletindo a busca incessante pela abstração

um autorretrato, uma das peças de grande formato do acervo, onde as cores vibrantes e as pinceladas vigorosas e texturadas se combinam para criar uma imagem de forte impacto visual e emocional. Este autorretrato não só reflete a maestria técnica do artista, mas também oferece um vislumbre íntimo da sua personalidade e das suas preocupações artísticas. As cores vibrantes utilizadas por Inemá de Paula neste autorretrato são um testemunho da sua habilidade em manipular a paleta cromática para evocar emoções e atmosferas específicas. As tonalidades intensas conferem à obra uma energia e vitalidade que capturam a atenção do observador, enquanto as pinceladas vigorosas e texturadas acrescentam uma dimensão tátil à pintura, realçando a fisicalidade do processo criativo do artista. Este uso expressivo da cor e da textura é característico de Inemá de Paula e demonstra a sua capacidade de transcender as técnicas convencionais para criar uma linguagem visual única e pessoal.

O autorretrato de Inemá de Paula, presente na coleção de Aurélio Tavares, representa uma síntese das diversas influências e experiências que moldaram a sua carreira artística. A fase abstracionista dos anos 1950 deixou marcas indeléveis no seu estilo, visíveis na liberdade com que manipula a forma e a cor. Contudo, o seu retorno ao figurativismo mostra um compromisso com a representação humana e uma busca constante por novas formas de expressão que dialoguem com as suas raízes culturais e pessoais.

e pela rutura com a tradição figurativa. No entanto, Inemá de Paula retorna posteriormente à linguagem figurativa, evidenciando uma flexibilidade estilística e uma capacidade de síntese notáveis.

“Cena do Cotidiano” de Djanira



Figura 13 - “Cena do Cotidiano”, óleo s/tela 44X53cm, 1950 de Djanira.

Djanira da Motta e Silva²⁴, uma figura proeminente da segunda fase do modernismo brasileiro, foi, muitas vezes, erroneamente considerada uma pintora *naïf*. Esta categorização simplista não faz justiça à profundidade e complexidade da sua obra.

²⁴ Djanira tornou-se conhecida, primeiramente, pela gestão de uma pensão no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, um dos bairros que mais acolhia emigrantes. Este bairro tornou-se um centro de convivência para inúmeros artistas internacionais, entre os quais se destacam Maria Helena Vieira da Silva e o seu marido, Arpad Szenes. Este ambiente multicultural e artístico influenciou significativamente a obra da artista.

No acervo da Galeria Lourdes, encontra-se uma obra da artista intitulada "Cena Cotidiana", datada de 1950. Esta obra representa uma fase de transição na carreira da artista, passando de uma paleta de cores escuras e intensamente tristes - década de 1940- para uma fase mais vibrante, com cores vivas e alegres. Esta transição é significativa no percurso artístico de Djanira, pois marca a evolução da sua linguagem visual e a ampliação do seu repertório temático. A artista era conhecida por representar temas populares e cenas do cotidiano do povo brasileiro, bem como festas tradicionais. A sua obra reflete um profundo interesse pela cultura e pelas tradições do Brasil, capturando a essência da vida quotidiana com um olhar sensível e detalhado. A representação de cenas populares e do dia a dia nas suas pinturas não só documenta a realidade brasileira da época, mas também celebra a diversidade e a riqueza cultural do país. Esta habilidade de transitar entre diferentes estilos e paletas de cores sem perder a coerência temática e a integridade artística, coloca a artista entre os grandes nomes do modernismo brasileiro.

Após explorarmos uma parte significativa do acervo da Galeria Lourdes, de Aurélio Tavares, e abordar a obra e o legado de cada um dos artistas representados, podemos concluir que o Modernismo Brasileiro emergiu das influências das vanguardas europeias, integrando, contudo, a rica multiculturalidade brasileira. Este movimento foi caracterizado pelo esforço dos artistas em divulgar e reivindicar uma identidade nacional única, rompendo com o academismo e o formalismo predominantes da época, e cortando os laços de dependência cultural com a Europa.

Formalmente, o ano de 1922 marca o início do modernismo no Brasil, coincidindo com o centenário da independência do país. A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, foi um marco fundamental neste contexto. Este evento, como já anteriormente referido, reuniu artistas, escritores e intelectuais que buscavam renovar e transformar a cultura brasileira, ao promover uma rutura com as tradições académicas e ao adotar uma linguagem estética que refletia a modernidade e a contemporaneidade do país. Através da integração de elementos das vanguardas europeias, como o cubismo, o surrealismo e o futurismo, com as particularidades culturais, sociais e geográficas do Brasil, os modernistas brasileiros conseguiram criar uma arte autêntica e inovadora. Esta síntese de influências resultou em obras que celebram a diversidade e a riqueza cultural do Brasil, ao mesmo tempo que criticam e subvertem as normas estéticas estabelecidas pelo academicismo

3.2.2. Artistas portugueses na Coleção

Agora passemos à parte do acervo dedicada aos artistas modernistas e contemporâneos portugueses. É uma parte da coleção iniciada muito anteriormente ao acervo de arte brasileira. Iniciámos por essa parte da coleção, (Modernismo Brasileiro) pela sua importância a nível nacional, que seja do nosso conhecimento, não existe uma coleção (tornada pública) de modernismo brasileiro, tão vasta em Portugal. Mas não é de menos importância a coleção de artistas portugueses no espólio da galeria, uma coleção que levou muitos mais anos a ser construída. De referir que apenas falamos do acervo da Galeria Lourdes, pois o colecionador conta com muitas mais obras de arte na dimensão privada.

José de Guimarães é uma presença fundamental nesta coleção. Reconhecido pelo seu estilo único que mistura influências da arte africana e europeia, as suas obras são um testemunho da riqueza cultural e da inovação estética que caracterizam a sua produção. Através da sua pintura de pequenas dimensões em pasta de papel da série “México”, os visitantes da Galeria Lourdes podem apreciar a fusão de tradições e a exploração de novos vocabulários visuais que marcam a sua carreira.

Graça Morais, outra artista de destaque na coleção, é conhecida pelas suas poderosas representações da condição humana, especialmente das mulheres e das comunidades rurais portuguesas. As suas obras, frequentemente carregadas de uma intensa expressividade emocional e uma paleta cromática vibrante, capturam a essência da vida no interior e norte de Portugal, oferecendo uma reflexão profunda sobre a identidade, tradição e a memória coletiva. O desenho patente na galeria conta uma tradição de Carnaval de Podence, “Os caretos”.

Nadir Afonso, com a sua abordagem geométrica e a sua teoria estética que alia arte e matemática, é também uma figura central no acervo de Aurélio Tavares. As suas composições rigorosas, e ao mesmo tempo dinâmicas, representam uma contribuição significativa para o modernismo português e refletem a busca incessante por harmonia e equilíbrio. E da sua obra falaremos mais à frente.

Almada Negreiros, um dos mais proeminentes representantes do modernismo em Portugal, está presente na coleção com uma obra que exemplifica a sua versatilidade e inovação da qual iremos abordar mais à frente. Conhecido tanto pela sua pintura quanto pela sua escrita, Almada foi uma figura multifacetada que deixou um legado indelével na cultura portuguesa. A sua obra, presente na Galeria Lourdes, permite um mergulho na sua visão vanguardista e na sua capacidade de antecipar tendências artísticas.

Paula Rego, cuja obra tem alcançado reconhecimento internacional, é uma artista cuja presença enriquece enormemente a coleção. As suas pinturas e desenhos, muitas vezes explorando temas sombrios e narrativas complexas, são um reflexo da sua habilidade em combinar o pessoal e o político, o real e o fantástico. A sua inclusão no acervo sublinha a relevância contemporânea da sua obra e o seu impacto duradouro na arte portuguesa e mundial.

“Sem Título” de Almada Negreiros



Figura 14.-S/ título, técnica mista s/papel, 1960, com dedicatória, 32x65 de Almada Negreiros.

Iniciamos a nossa exploração por uma ínfima parte da coleção portuguesa com uma obra de Almada Negreiros, datado de 1960, contendo uma dedicatória ao Marquês de Abrantes. Almada, pioneiro da primeira fase modernista em Portugal, um artista autodidata e multifacetado, destacou-se não apenas nas artes plásticas, mas também na literatura, entre outros. Este desenho, pertencente ao acervo da Galeria Lourdes, exemplifica a sobriedade geométrica que caracteriza a obra do artista naquela época. As figuras esguias, típicas do seu traço, revelam a maestria de Almada no desenho. Embora esta peça pertença a uma fase mais madura e tardia da carreira de Almada, não deixa de exibir a sua habilidade técnica e inovação. Utilizando uma técnica mista, que combina lápis, lápis de cor e tinta, o artista também incorpora a representação de objetos como um compasso, um esquadro e folhas de grandes dimensões, elementos frequentemente associados a arquitetos e desenhadores. Este uso de ferramentas de desenho técnico sublinha a precisão e o rigor que Almada aplicava às suas composições, mesmo quando imbuídas de uma sensibilidade artística única.

A escolha de materiais e a inclusão de instrumentos de desenho técnico conferem à obra uma dimensão adicional de complexidade e profundidade. As linhas precisas e as formas geométricas são características distintivas do trabalho de Almada durante esta fase,

refletindo uma abordagem que equilibra a criatividade artística com a disciplina técnica. Este equilíbrio é emblemático do movimento modernista, que procurava romper com os estilos tradicionais e incorporar novas formas de expressão. A dedicatória ao Marquês de Abrantes adiciona um elemento pessoal e histórico à obra, sugerindo uma ligação entre o artista e o destinatário, possivelmente denotando respeito ou admiração. Este detalhe enriquece ainda mais a interpretação da peça, oferecendo uma visão sobre as redes sociais e intelectuais que Almada frequentava.

O desenho é um exemplo claro da capacidade de Almada em transcender as barreiras entre diferentes disciplinas artísticas. A sua habilidade em mesclar o desenho técnico com a expressividade artística resultou em obras que são simultaneamente rigorosas e evocativas. Este trabalho específico, com as suas figuras esguias e a sobriedade geométrica, é representativo da contribuição duradoura de Almada Negreiros para a arte moderna portuguesa e para o panorama cultural do século XX.

“À Sombra das Horas” de Cruzeiro Seixas



Figura 15.- "À Sombra das Horas", técnica mista s/papel, 12,6X17.9cm, 1998 de Cruzeiro Seixas.

Vamos analisar a obra de Cruzeiro Seixas patente na Galeria Lourdes, um desenho de pequenas dimensões com técnica mista, intitulado “À Sombra das Horas”. Cruzeiro Seixas, um nome incontornável no panorama do surrealismo português, manteve-se fiel a este movimento artístico ao longo de toda a sua carreira, até o ponto em que já não conseguia trabalhar devido a uma doença degenerativa. Esta obra tardia, datada de 1998, exemplifica a persistência e a evolução da sua linguagem surrealista.

Desde quase o início da sua carreira, Cruzeiro Seixas posicionou-se na vanguarda do surrealismo, embora inicialmente tenha tido uma breve incursão no neorrealismo. Contudo, foi no surrealismo que encontrou a sua verdadeira voz artística, ao abraçar uma estética que procurava explorar o inconsciente, os sonhos e a imaginação de uma forma que desafiava a lógica e a realidade convencional. “À Sombra das Horas” é uma manifestação clara da

maturidade artística de Cruzeiro Seixas. A utilização de técnica mista, ao combinar diferentes técnicas, com desenho a caneta preta e lápis, aproveitando a cor do próprio papel e o fundo colorido a tinta aguarelada em tons de azul e verde, revela a sua habilidade em criar composições complexas e evocativas. O título da obra sugere uma reflexão sobre o tempo e a sua passagem, temas recorrentes no surrealismo, onde a temporalidade é frequentemente distorcida.

O trabalho de Cruzeiro Seixas é caracterizado por uma liberdade criativa que desafia as normas e os limites da representação tradicional. As suas composições são habitadas por figuras e formas que emergem do subconsciente, proporcionando uma experiência visual que é simultaneamente intrigante e enigmática. Neste desenho, a técnica mista confere uma profundidade adicional, permitindo que diferentes camadas de significado sejam descobertas pelo observador.

“Florença” de Nadir Afonso



Figura 16.- "Florença", aguarela s/papel, 31X46cm, 1985 de Nadir Afonso.

Discorrendo ainda o acervo da Galeria Lourdes, não podemos deixar de abordar a obra de Nadir Afonso. Arquiteto de formação e posteriormente formado em pintura, Nadir Afonso foi um artista, arquiteto e filósofo português de renome, conhecido pela defesa da ideia de que a arte é uma expressão matemática. A sua trajetória artística abrangeu diversas fases dentro do modernismo, refletindo uma contínua evolução e experimentação estética.

A obra “Florença” de Nadir Afonso presente no acervo, uma abstração datada de 1985, exemplifica a sua abordagem única à arte. Executada em aguarela com alguns traços a lápis de cor, a peça retrata uma paisagem da cidade de Florença. Esta obra não só destaca a sua habilidade técnica, mas também a sua capacidade de captar a essência dos locais retratados através de uma linguagem abstrata e matemática. Nadir Afonso é amplamente reconhecido como um dos modernistas portugueses mais conceituados. A sua carreira foi marcada por uma constante alternância entre a arquitetura e as artes plásticas, refletindo a sua dedicação

profunda e exclusiva a cada uma dessas disciplinas em diferentes momentos. Quando se dedicava à arquitetura, Afonso deixava temporariamente as artes plásticas, e vice-versa, demonstrando um compromisso intenso com a perfeição e a inovação em cada campo de atuação.

A filosofia artística de Nadir Afonso, que considera a arte como uma expressão matemática, está intrinsecamente ligada à sua formação em arquitetura. Esta visão é evidente na precisão e na estrutura geométrica das suas obras, que revelam uma busca pela harmonia e pelo equilíbrio estético. A sua obra é caracterizada por linhas claras e formas definidas, que criam composições rigorosamente calculadas e visualmente impactantes. A carreira de Nadir Afonso é também notável pela sua participação em várias vanguardas artísticas, que enriqueceram e diversificaram o seu estilo. A sua capacidade de integrar elementos de diferentes movimentos artísticos permitiu-lhe desenvolver uma linguagem visual distinta, que se destaca pela sua originalidade e profundidade conceptual.

O acervo da Galeria Lourdes inclui muitas outras obras modernistas e contemporâneas de artistas portugueses, brasileiros e internacionais. No entanto, essas obras não serão apresentadas neste momento, a fim de despertar a curiosidade do público e incentivá-los a visitar a galeria. Iremos agora debruçar-nos sobre os eventos que a Galeria Lourdes e a Quinta de São João têm acolhido como polo cultural desde a sua abertura ao público em outubro de 2023.

3.3.- Eventos no âmbito da Gestão Cultural

Desde a sua inauguração, a Galeria Lourdes e a Quinta de São João têm-se afirmado como um importante polo cultural na Região, ao promover uma variedade de eventos que atraem tanto a comunidade local, quanto visitantes de outras partes do globo. A programação cultural tem sido diversificada, abrangendo exposições, workshops, residências artísticas, concertos musicais e conferências, com o objetivo de fomentar o diálogo entre artistas, académicos e o público em geral.

Durante o mês de setembro de 2023, foram realizadas significativas alterações para assegurar o pleno funcionamento da Galeria Lourdes. Primeiramente, consolidou-se a presença digital da galeria com a criação de um sítio na *internet* e a ativação de perfis nas redes sociais. Foram estabelecidos endereços de correio eletrónico oficiais e disponibilizados contactos para facilitar a comunicação institucional. Adicionalmente, houve uma reestruturação curatorial que incluiu a reorganização das obras expostas, reduzindo a quantidade de peças exibidas para proporcionar uma experiência mais focada e contemplativa. Esta nova curadoria visou não apenas melhorar a disposição das obras, mas também destacar com maior clareza as narrativas e contextos artísticos de cada peça.

Para promover a inauguração e as atividades da galeria, foram enviadas notas de imprensa aos principais jornais da Ilha da Madeira e também ao site da cultura e à agenda cultural local. Esta estratégia de divulgação teve como objetivo alcançar um público mais amplo e diversificado, atraindo tanto residentes, como turistas interessados em artes visuais. Outra medida fundamental foi o licenciamento da bilheteira, garantindo que todas as operações de venda de ingressos fossem conduzidas de acordo com as normas legais vigentes. Além disso, implementou-se um sistema inovador para a apresentação de informações sobre as obras expostas: os textos biográficos e descritivos de cada peça foram convertidos em códigos QR, permitindo aos visitantes aceder a detalhes adicionais através dos seus dispositivos móveis. Esta abordagem moderna não só enriquece a experiência do visitante, mas também facilita a atualização e a expansão do conteúdo informativo.

Todas estas alterações foram feitas de acordo com o colecionador, e claro, para manter uma melhor gestão do espaço e torná-lo de acesso público.

3.3.1 Eventos realizados

O primeiro evento realizado na Galeria Lourdes foi a exposição inaugural, intitulada "Madeira, ponto de encontro entre o Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português". Esta exposição destacou a coleção permanente da galeria, com ênfase nas obras modernistas brasileiras e portuguesas, oferecendo ao público a oportunidade de conhecer de perto a riqueza e a diversidade do acervo de Aurélio Tavares. A mostra esteve patente entre 14 de outubro de 2023 e meados de abril de 2024, permitindo uma apreciação mais profunda das tendências e influências que moldaram o modernismo em ambos os países. Durante este período, a exposição proporcionou aos visitantes uma visão abrangente sobre as vanguardas artísticas, apresentando tanto as convergências, quanto as particularidades dos movimentos modernistas no Brasil e em Portugal. As visitas guiadas, realizadas regularmente, foram um componente essencial desta iniciativa, permitindo aos visitantes adquirir um conhecimento mais detalhado das obras e dos artistas expostos. Estas visitas guiadas não só elucidaram os contextos históricos e culturais em que as obras foram criadas, mas também destacaram a importância do Modernismo Brasileiro, que, muitas vezes, não recebe o reconhecimento devido na Europa.

O enfoque na interação direta com o público através das visitas guiadas visou também sensibilizar e educar os visitantes sobre a relevância e a influência do modernismo no Brasil, uma vertente artística que, apesar do seu valor e impacto, é frequentemente subvalorizada ou pouco explorada nos circuitos artísticos europeus. Assim, a exposição inaugural não só cumpriu o objetivo de apresentar o acervo da Galeria Lourdes, mas também desempenhou um papel significativo na promoção e valorização do património artístico brasileiro e português. Esta abordagem curatorial e educativa foi fundamental para consolidar a Galeria Lourdes como um polo cultural de excelência, capaz de proporcionar uma experiência enriquecedora e informativa aos seus visitantes. A exposição "Madeira, ponto de encontro entre o Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português" marcou um início auspicioso

para a galeria, estabelecendo um padrão elevado para futuras programações e reafirmando o compromisso da instituição com a divulgação e valorização das artes visuais.



Figura 17.- Pré-Inauguração da Exposição Madeira Ponto de Encontro entre o Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português

Durante a exposição já abordada em epígrafe, a Galeria Lourdes organizou e acolheu uma série de oficinas destinadas a estudantes de arte e professores, com o intuito de promover a educação artística e estimular a criatividade. Estas oficinas foram concebidas para oferecer aos participantes uma imersão prática e teórica nas técnicas e correntes artísticas representadas no acervo da galeria, proporcionando-lhes uma experiência educativa enriquecedora e inspiradora. Além das oficinas, a galeria recebeu diversas visitas de estudantes, tanto a nível académico como do ensino secundário. Estas visitas foram cuidadosamente planeadas para proporcionar uma compreensão aprofundada das obras expostas e dos movimentos artísticos que elas representam. Guiadas por especialistas, as visitas permitiram aos estudantes explorar a interseção entre o modernismo brasileiro e português, bem como entender as influências e contextos culturais que moldaram estes movimentos.



Figura 18. - Formação Literacia Visual Contemporânea – Direção de Serviço de Educação Artística -Secretaria Regional da Educação, Ciência e Tecnologia. Dezembro de 2023.

Estas atividades educativas tiveram um papel crucial na consolidação dos serviços educativos da Galeria Lourdes. Ao abrir as suas portas para a comunidade académica e escolar, a galeria não só reforçou o seu papel como espaço de exposição, mas também como um centro de aprendizagem e desenvolvimento artístico. A interação direta com as obras de arte e a participação ativa em oficinas criativas proporcionaram aos estudantes e professores uma oportunidade única de expandir os seus horizontes artísticos e de fomentar um apreço mais profundo pela arte moderna e contemporânea.

Durante a exposição "Madeira, ponto de encontro entre o Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português", foi realizado um ciclo de concertos musicais intitulado: "Alma Brasileira" durante os meses de janeiro, fevereiro e março do corrente ano, nos últimos fins de semana de cada mês. Esta iniciativa foi fruto de uma parceria com a "Melro Preto - Associação de Jazz da Madeira" e teve como objetivo enriquecer a experiência dos visitantes, integrando as artes visuais e a música num diálogo interdisciplinar e culturalmente

significativo. Os eventos iniciavam-se com uma visita guiada à exposição de arte modernista brasileira, proporcionando aos participantes uma compreensão profunda das obras e dos contextos históricos e culturais que as influenciaram. Estas visitas guiadas, destacavam a importância do modernismo brasileiro e a sua integração com as influências europeias e a multiculturalidade do Brasil.



Figura 19 - Ciclo de Concertos de Música "Alma Brasileira" em parceria com a Associação de Jazz da Madeira, «Melro Preto». Entre janeiro e março 2024

Após a visita, os participantes eram convidados a assistir aos concertos do ciclo "Alma Brasileira", onde músicos da Associação de Jazz da Madeira interpretavam peças representativas do modernismo musical brasileiro. O repertório incluía tanto música erudita, como as composições de Heitor Villa-Lobos, quanto música popular, destacando-se as obras de Pixinguinha. Esta seleção musical oferecia uma visão abrangente das diferentes facetas do modernismo brasileiro, refletindo tanto a sofisticação técnica quanto as raízes populares da música do país. A combinação das visitas guiadas com os concertos permitiu aos visitantes uma imersão completa na cultura modernista brasileira, sublinhando a sua riqueza e diversidade, e explorando a interseção entre as artes visuais e a música.

Aproveitámos, portanto, esta interligação entre as formações/oficinas criativas e o ciclo de concertos com a exposição patente. Esta estratégia integrada permitiu uma sinergia enriquecedora entre diferentes formas de expressão artística, oferecendo uma experiência

cultural completa e multifacetada aos visitantes da Galeria Lourdes. As oficinas criativas, destinadas a estudantes de arte e professores, tinham como objetivo promover a educação artística e estimular a criatividade. Simultaneamente, o ciclo de concertos "Alma Brasileira", em parceria com a "Melro Preto - Associação de Jazz da Madeira", ofereceu uma dimensão auditiva à experiência visual da exposição. A interligação entre as formações/oficinas criativas, o ciclo de concertos e a exposição "Madeira, ponto de encontro entre o Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português" demonstrou a capacidade da Galeria Lourdes para promover uma programação cultural integrada e de alta qualidade.

Em março do corrente ano, a Galeria Lourdes/Quinta de São João assumiu o patrocínio da artista cubana *Alejandra Glez*, uma reconhecida artista multidisciplinar radicada em Madrid e representada pela Galeria Belard em Lisboa. *Alejandra Glez* deslocou-se à Região Autónoma da Madeira para gravar um vídeo relacionado com o seu mais recente projeto. Este evento não apenas evidenciou a colaboração internacional, mas também proporcionou uma oportunidade única para os bailarinos madeirenses, que foram integrados na performance da artista cubana. Desta forma, a Galeria Lourdes contribuiu significativamente para a interação entre artistas regionais e uma artista de renome internacional. A Galeria Lourdes foi palco de uma conferência que foi presidida pelo colecionador: Eng.º Aurélio tavares, o Secretário Regional do Turismo e da Cultura, o Dr. Eduardo Jesus e o Presidente da Câmara de Câmara de Lobos Dr. Leonel Silva, com a presença da artista e da galerista Catarina Mantero.



Figura 20 - Conferência Alejandra Glez. Março de 2024.

A culminação deste projeto ocorreu a 26 de maio, com a inauguração da vídeo-performance na Galeria Belard, em Lisboa. Esta exibição marcou um momento importante de intercâmbio cultural, destacando o compromisso da Galeria Lourdes em promover a arte contemporânea e criar oportunidades para artistas locais. A integração de talentos madeirenses na performance de *Alejandra Glez* sublinhou a importância da colaboração artística e do apoio privado para o desenvolvimento cultural.

Este evento exemplifica o papel ativo da Galeria Lourdes/Quinta de São João como um polo cultural de excelência, que não só acolhe e promove artistas de diversas origens, mas também facilita a ligação e a troca de experiências entre artistas regionais e internacionais. A vídeo-performance de *Alejandra Glez*, enriquecida pela participação dos bailarinos madeirenses, é um testemunho da capacidade da Galeria Lourdes de fomentar o diálogo intercultural e de valorizar a arte como um meio de expressão e transformação social.

A 20 de abril de 2024, inaugurou-se uma nova exposição na Galeria Lourdes, intitulada “*Le Corbusier/Oscar Niemeyer - a outra face dos arquitetos*”. Esta exposição resulta de uma parceria com o Instituto Niemeyer e o seu presidente, o arquiteto Paulo Sérgio Niemeyer. A

exposição apresenta um conjunto diversificado de serigrafias e desenhos originais, várias maquetes, além de diversas memórias associadas aos arquitetos, como cartas, artigos de jornais, comendas e peças de mobiliário. A exposição destaca não apenas a obra arquitetônica de *Le Corbusier* e Oscar Niemeyer, mas também as suas contribuições artísticas e culturais mais amplas. As obras de *Le Corbusier*, incluindo desenhos e um candeeiro, fazem parte da coleção privada de Aurélio Tavares, oferecendo uma visão íntima e pessoal da criatividade multifacetada deste ícone do modernismo.



Figura 21 - Inauguração da Exposição "A outra face dos arquitetos - Le Corbusier / Oscar Niemeyer. Abril de 2024.

Por outro lado, as peças associadas a Oscar Niemeyer incluem não apenas desenhos e serigrafias, mas também maquetes e diversos objetos que documentam a sua carreira e a sua vida. Estes itens, disponibilizados pelo Instituto Niemeyer, incluem cartas, artigos de jornais e comendas que celebram a sua contribuição significativa para a arquitetura e a cultura global. Esta exposição proporciona, assim, uma oportunidade única para o público conhecer de perto a obra e o legado destes dois gigantes da arquitetura moderna.

As residências artísticas serão outro pilar fundamental da programação cultural da Galeria Lourdes. As residências oferecem aos artistas a oportunidade de trabalhar num ambiente inspirador da Ilha da Madeira e de partilhar o seu processo criativo com o público. A

interação direta entre os artistas residentes e os visitantes tem enriquecido a experiência cultural oferecida pela galeria, promovendo um intercâmbio dinâmico de ideias e perspectivas.

Como exemplo da dinâmica cultural e social da Galeria Lourdes, encontra-se a decorrer uma residência artística desde maio do presente ano, protagonizada pelo artista brasileiro Leandro Figueiredo. Este projeto artístico foca-se na inclusão, ao envolver jovens dentro do espectro autista e outros em situação de vulnerabilidade. As obras resultantes deste projeto serão leiloadas, e parte das receitas reverterão a favor da “Associação Grandes Azuis”, uma instituição dedicada ao apoio a jovens com necessidades especiais.



Figura 22.- Trabalho em dupla durante a residência do artista Leandro Figueiredo.

A exposição das obras criadas durante esta residência artística está programada para o mês de agosto e terá um caráter itinerante. O percurso expositivo terá início no Porto Santo, em parceria com a Secção Regional da Ordem dos Arquitetos da Madeira e a sua Presidente a arquiteta Susana Neves. A exposição seguirá para a Ponta do Sol, na “Capela de Santo

António”, em colaboração com o Município e a Dr.^a Fátima Spínola. Posteriormente, a mostra será transferida para o Funchal, onde será exibida na “Sala dos Arcos” do Colégio dos Jesuítas, com a colaboração do Professor Doutor Duarte Encarnação e da aluna de segundo ciclo em Gestão Cultural, Maria Jardim. Finalmente, a exposição passará pela cidade de Câmara de Lobos, sendo apresentada no “Museu da Imprensa”.

A culminação deste projeto dar-se-á com o leilão das obras, agendado para o dia 4 de setembro. Este evento não só destacará o talento dos jovens participantes, como também reforçará o compromisso da Galeria Lourdes e de Leandro Figueiredo com a inclusão social e a responsabilidade comunitária. Encontra-se já agendada para julho de 2025 outra residência artística, com a artista plástica portuguesa, Beatriz Manteigas.

3.3.2 Eventos Futuros

Em setembro deste ano (2024), a Galeria Lourdes irá inaugurar uma exposição do renomado artista português Sérgio Remondes. Esta mostra marcará o início de um novo ciclo na galeria, caracterizado por exposições típicas de uma galeria comercial, em oposição ao contexto museológico tradicional. Desta forma, as obras de arte apresentadas estarão disponíveis para aquisição por parte dos visitantes e colecionadores interessados. Sérgio Remondes, cuja carreira artística se destaca pela versatilidade e profundidade, trará à Galeria Lourdes uma seleção de trabalhos que refletem o seu percurso e a sua visão única. A exposição proporcionará aos visitantes a oportunidade de apreciar e adquirir peças de alta qualidade, diretamente do artista, promovendo assim a valorização e a circulação da arte contemporânea portuguesa. Este novo formato de exposição visa não só diversificar a programação da galeria, mas também fomentar um mercado de arte mais dinâmico e acessível. Ao abrir as portas para a aquisição das obras, a Galeria Lourdes procura criar um ponto de encontro entre os artistas e o público, incentivando a formação de novas coleções privadas e o apoio direto aos criadores.

A decisão de transitar para este modelo de exposição sublinha o compromisso da Galeria Lourdes em adaptar-se às necessidades e expectativas do seu público, enquanto continua a promover a arte contemporânea de forma inovadora. A mostra de Sérgio Remondes será um

evento significativo, não só pelo calibre do artista envolvido, mas também pelo novo paradigma que inaugura na galeria.

Neste momento, um grupo de curadores e artistas madeirenses entrou em contacto com a Galeria Lourdes para organizar, em maio de 2025, uma série de conferências e palestras que envolverão a comunidade das Ilhas da Macaronésia. Este projeto, que conta com o apoio da Rede Nacional de Arte Contemporânea, ainda está em fase de desenvolvimento.

A Galeria está também em diálogo com a artista madeirense Natércia Kuprian, uma performer de renome que tem destacado a cultura e as tradições da Madeira nas suas obras. O objetivo é trazer ao adro da nossa capela um espetáculo inovador e envolvente que integre a comunidade local. Natércia Kuprian é conhecida por incorporar elementos tradicionais madeirenses nas suas performances, criando uma fusão única entre a arte contemporânea e o património cultural da região.

Desde outubro de 2023, a programação da Galeria Lourdes e da Quinta de São João tem evidenciado um compromisso contínuo com a promoção da arte e da cultura. Este polo cultural tem-se destacado pela sua capacidade de integrar exposições, formações, residências artísticas e conferências numa oferta diversificada e acessível, que tem contribuído significativamente para o enriquecimento cultural da região. A continuidade desta programação é essencial para assegurar que a Galeria Lourdes continue a desempenhar um papel central no cenário artístico regional, promovendo o diálogo e a apreciação das artes visuais.

3.4.- A Gestão Cultural da Galeria Lourdes – Desafios e Constrangimentos

A Galeria Lourdes é uma instituição de domínio privado que, até ao momento, não beneficia de qualquer tipo de apoio público ou institucional, seja financeiro ou em géneros. Este modelo de gestão independente apresenta desafios únicos, especialmente no que diz respeito ao financiamento de exposições, programas educativos e eventos culturais. No entanto, propõe-se, como caso de estudo, analisar as possibilidades e estratégias de gestão que poderiam ser adotadas caso a galeria passasse a contar com apoios públicos e institucionais. A obtenção de apoios públicos, tais como subsídios governamentais, financiamentos europeus ou patrocínios de entidades locais, poderia transformar significativamente a capacidade operacional da Galeria Lourdes. Com recursos financeiros adicionais, seria possível ampliar a programação cultural, incrementar a qualidade e quantidade das exposições temporárias e permanentes, e proporcionar maior estabilidade e desenvolvimento aos projetos de residência artística, entre outros.

Propostas e convites da parte da gestão cultural da galeria, não faltam, mas frequentemente a sua concretização esbarra na necessidade de evitar perdas financeiras. No entanto, é crucial reconhecer que um investimento inicial robusto é fundamental para garantir um retorno significativo num futuro próximo. A injeção de fundos permitiria a contratação de mais pessoal especializado, como curadores, educadores de arte e profissionais de *marketing*, o que aumentaria a capacidade de criar e promover eventos de alta qualidade.

Uma gestão apoiada por fundos públicos permitiria também a implementação de programas educativos mais abrangentes, dirigidos a diferentes públicos, desde estudantes aprofissionais das artes. A oferta de oficinas criativas, palestras e visitas guiadas poderia ser expandida, promovendo uma maior interação com a comunidade local e contribuindo para a democratização do acesso à cultura. Além disso, com apoios institucionais, seria viável estabelecer parcerias com outras galerias, museus e instituições culturais, tanto a nível nacional, como internacional. Estas colaborações poderiam resultar em intercâmbios artísticos, exposições itinerantes e projetos de investigação conjuntos, enriquecendo a oferta cultural e aumentando a visibilidade da Galeria Lourdes no panorama artístico global.

A gestão da Galeria Lourdes poderia beneficiar significativamente da contratação de profissionais especializados em diversas áreas. Um exemplo notável seria a inclusão de um

professor destacado, que desempenhasse funções nos serviços educativos da galeria. Este profissional poderia desenvolver uma variedade de tarefas, incluindo a organização de visitas de estudo, a criação de programas educativos e o estabelecimento de um contacto mais estreito com as escolas da região. Com financiamento adequado, a contratação de pessoal adicional permitiria uma expansão das atividades educativas e culturais da galeria. Um professor dedicado poderia criar programas educativos personalizados que envolvessem os estudantes em experiências artísticas significativas, promovendo um maior entendimento e apreciação das artes entre os jovens. Além disso, a organização de visitas de estudo poderia ser mais eficaz e abrangente, proporcionando aos alunos uma oportunidade de aprender fora do ambiente escolar tradicional.

A presença de um professor especializado também facilitaria a integração da galeria com o currículo escolar, incentivando as escolas a incluir visitas à galeria como parte regular das suas atividades educativas. Este tipo de colaboração beneficiaria tanto a galeria quanto as instituições de ensino, promovendo um intercâmbio contínuo de conhecimento e cultura. Adicionalmente, com o apoio financeiro, a galeria poderia oferecer visitas gratuitas para turmas escolares, removendo barreiras financeiras que poderiam impedir a participação de alguns alunos. Esta acessibilidade aumentaria significativamente o alcance e o impacto das exposições, permitindo que um público mais amplo desfrutasse das obras e programas apresentados pela galeria, mantendo também, a estabilidade financeira do espaço cultural.

A contratação de mais pessoal também aliviaria a carga de trabalho da atual funcionária, permitindo uma gestão mais eficiente e uma melhor organização dos eventos e exposições. Profissionais especializados em outras áreas, como curadoria, *marketing* e administração, poderiam trazer novas perspectivas e habilidades, melhorando a qualidade geral das operações da galeria, criando uma equipa de trabalho coesa e funcional.

Outro profissional que deveria integrar a equipa da Galeria Lourdes é um especialista formado em conservação e restauro. Considerando que a galeria possui uma coleção privada, que já foi referida anteriormente, a presença de um conservador-restaurador é essencial para assegurar a manutenção das obras em condições ideais. Este profissional seria responsável por uma série de tarefas vitais, incluindo a inspeção e avaliação das obras após transportes, a verificação e limpeza de fungos, bem como outras intervenções necessárias para a

preservação do acervo. A conservação e o restauro são áreas críticas na gestão de qualquer coleção de arte. Obras de arte, especialmente aquelas que pertencem ao modernismo e à contemporaneidade, são frequentemente suscetíveis a danos devido a fatores ambientais, manuseamento inadequado ou simplesmente pelo passar do tempo. A intervenção de um conservador-restaurador qualificado garante que estas obras recebam os cuidados especializados que merecem, preservando a sua integridade e valor histórico para futuras gerações.

O profissional de conservação e restauro seria encarregado de desenvolver e implementar planos de conservação preventiva. Estes planos incluem o monitoramento constante das condições ambientais da galeria, como a temperatura e a humidade, e a aplicação de medidas corretivas quando necessário. A verificação regular do estado das obras e a execução de procedimentos de limpeza e restauro, quando necessário, são essenciais para evitar a deterioração. Além disso, este especialista poderia coordenar e supervisionar o transporte de obras de arte, assegurando que todas as precauções sejam tomadas para minimizar riscos durante o manuseamento e deslocação das peças. O cuidado com embalagens apropriadas e métodos de transporte seguros é crucial para preservar a condição das obras durante as viagens. A inclusão de um conservador-restaurador na equipa não só garantiria a longevidade das obras da coleção, mas também aumentaria a credibilidade da galeria junto de outras instituições culturais e colecionadores privados. Este compromisso com a conservação e a manutenção das obras pode vir a abrir portas para colaborações, empréstimos e parcerias que beneficiem a galeria a longo prazo.

Outra situação que se torna relevante é a existência de um designer, responsável pelas publicações nas redes sociais e no sítio da Galeria Lourdes, mas que não reside na Região, o que apresenta uma série de desafios logísticos e operacionais. Esta situação requer que a única funcionária do espaço lhe envie continuamente informações, para que ele possa concretizar as suas tarefas. Este método de trabalho não se justifica, pois compromete a eficiência e a qualidade do conteúdo produzido. Idealmente, o designer deveria estar imerso na realidade local, participando diretamente nas atividades e eventos da galeria. A presença física permitiria ao designer fazer um arquivo detalhado e abrangente das obras, eventos e outras atividades da galeria, criando assim um acervo visual e informativo para ser partilhado

ao longo da temporada. Esta abordagem garantiria uma representação mais fiel e inspirada da galeria e do seu contexto cultural.

A falta da presença física do designer na Região impede a captura de momentos espontâneos e genuínos, fundamentais para uma comunicação eficaz e envolvente nas plataformas digitais. A dependência de informações secundárias transmitidas pela funcionária local não só sobrecarrega esta última, como também limita a criatividade e a capacidade de resposta do designer às dinâmicas e necessidades da galeria. Portanto, para maximizar o impacto das publicações e melhorar a comunicação digital da Galeria Lourdes, é imperativo que o designer esteja presente no local, pelo menos periodicamente. Esta prática permitiria uma melhor compreensão do ambiente, do público-alvo e das nuances culturais específicas da região. A criação de um arquivo visual e informativo robusto garantiria um fluxo constante e autêntico de conteúdo relevante, enriquecendo a experiência dos seguidores e visitantes virtuais.

A disponibilização de financiamento adequado para a contratação de profissionais especializados incrementaria a capacidade da Galeria Lourdes em realizar a sua missão educativa e cultural. Esta abordagem não só fortaleceria os serviços educativos, mas também ampliaria o impacto da galeria na comunidade, tornando-a um recurso cultural e educativo ainda mais valioso.

Finalmente, a captação de apoios permitiria investir na infraestrutura da Galeria Lourdes, melhorando as condições de acessibilidade, uma questão de grande pertinência. Situada numa quinta de origem secular, a entrada para a galeria não possui acesso para cadeiras de rodas, uma característica mantida para preservar a traça original do edifício. No entanto, este fator apresenta desafios significativos para garantir a inclusividade do espaço.

A obtenção de financiamento não é o único obstáculo neste contexto. A preservação do património, conforme a traça original, é uma preocupação legítima e necessária. No entanto, é fundamental encontrar uma solução que permita o acesso universal, respeitando ao mesmo tempo a integridade histórica do edifício. A implementação de acessos alternativos, que liguem o parque de estacionamento à galeria, poderia ser uma solução viável. Estes acessos devem ser concebidos de maneira a harmonizar com o ambiente histórico da Quinta, utilizando materiais e designs que respeitem a estética original. No interior da galeria, as

condições já estão preparadas para acolher pessoas com mobilidade reduzida. O espaço expositivo e as instalações sanitárias estão completamente equipados para permitir a entrada e a rotação de uma cadeira de rodas. Isso demonstra o compromisso da Galeria Lourdes em ser um espaço inclusivo, embora haja necessidade de melhorias no acesso exterior.

Investir em acessibilidade não é apenas uma questão de conformidade legal, mas também de responsabilidade social. Garantir que todas as pessoas, independentemente da sua mobilidade, possam desfrutar das exposições e atividades da galeria é fundamental para promover a igualdade de oportunidades e a inclusão cultural. O espaço da Galeria Lourdes em si, distingue-se pela sua infraestrutura exemplar, equipada para a preservação e conservação das obras de arte expostas. Dotada de um sistema de climatização avançado, a galeria mantém a humidade ideal de forma sustentável, sem recorrer a sistemas de ar condicionado convencionais. A implementação de teto e chão radiantes garante uma temperatura e humidade constantes, condições essenciais para a conservação do acervo artístico.

As instalações da galeria são modernas e foram concebidas com uma iluminação adequada, pensada especificamente para realçar as obras expostas sem comprometer a sua integridade. Este cuidado com a iluminação é crucial para a preservação das cores e materiais das peças, permitindo uma fruição plena das exposições. A Galeria Lourdes também se destaca pela preservação da paisagem típica da área envolvente. A arquitetura do espaço harmoniza-se com a Quinta de São João, mantendo a integridade estética e histórica do local. Este equilíbrio entre modernidade e tradição foi reconhecido com a atribuição do Prémio de Arquitetura Madeira e Porto Santo 2023. Este prémio é um testemunho do compromisso da galeria com a excelência arquitetónica e a sustentabilidade, refletindo a sua dedicação em criar um espaço cultural de referência. A Galeria Lourdes não só oferece condições ideais para a preservação das obras de arte, como também se destaca pela sua arquitetura sustentável e harmoniosa, premiada e reconhecida pela sua excelência. Estes fatores, aliados ao compromisso com a acessibilidade e a inclusão, fariam da Galeria Lourdes um espaço pleno.

Considerações finais

Para encerrarmos esta dissertação, finalizamos com as considerações ao estudo de caso sobre a Galeria Lourdes, destacando a importância de uma gestão cultural estratégica e bem estruturada. A galeria, enquanto espaço privado dedicado à promoção e preservação da arte contemporânea, enfrenta desafios significativos que poderiam ser mitigados com a obtenção de apoios financeiros e a integração de recursos humanos mais abrangente nas suas valências. A análise realizada demonstra que, apesar das limitações atuais, a Galeria Lourdes possui um potencial considerável para se tornar um polo cultural de referência na Região Autónoma da Madeira (RAM) e, possivelmente, em âmbito nacional e internacional.

O acesso a apoios financeiros, sejam eles provenientes de subsídios governamentais, financiamentos europeus ou patrocínios privados, permitiria à Galeria Lourdes ampliar a sua programação cultural e aumentar a frequência e a qualidade das exposições temporárias e permanentes. Com um financiamento adequado, seria viável implementar melhorias nas infraestruturas, como a acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida, mantendo ao mesmo tempo a integridade histórica do espaço. Além disso, a contratação de profissionais especializados em diversas áreas, como a conservação e restauro, a mediação cultural e a curadoria, contribuiria para uma gestão mais eficiente e eficaz, garantindo a preservação e valorização das obras de arte expostas.

A inclusão de um profissional de conservação e restauro, por exemplo, seria crucial para a manutenção da coleção privada da galeria, assegurando que as obras estejam sempre em condições ideais de exposição e preservação. Da mesma forma, a presença de um educador dedicado aos serviços educativos poderia aumentar a interação da galeria com a comunidade local, promovendo visitas de estudo e programas educativos que tornariam a arte mais acessível a diferentes públicos. Estes investimentos em recursos humanos não só melhorariam a qualidade dos serviços oferecidos pela galeria, mas também reforçariam a sua missão de democratizar o acesso à cultura e à arte.

Em suma, o estudo de caso da Galeria Lourdes demonstra que, com uma gestão cultural robusta, apoiada por recursos financeiros e humanos adequados, a galeria poderia alcançar um reconhecimento significativamente maior. A possibilidade de implementar uma programação cultural diversificada e de alta qualidade, aliada a uma infraestrutura

aprimorada e a uma equipa profissional qualificada, posicionaria a Galeria Lourdes como um importante centro de difusão cultural na Região. Assim, é fundamental considerar estratégias de captação de apoios e investimentos que viabilizem estas melhorias, consolidando a galeria como um espaço de referência no cenário artístico contemporâneo.

Em jeito de conclusão, a integração de apoios públicos e institucionais na gestão da Galeria Lourdes abriria um leque de oportunidades para manter o seu crescimento e desenvolvimento sustentável, criar mais postos de trabalho, possibilitando a ampliação da sua missão de promover a arte e a cultura, bem como a valorização do património artístico local, nacional e internacional.

Referências Bibliográficas

- Almeida, L. P. (2004). *Linguagem - Estudos e Pesquisas* (Vols. 4-5, pp. 1-7). UFG/Campus Catalão. <https://doi.org/10.5216/lep.v4i1.12044>;
- Bhaskar, M. (2020). *Curadoria: O poder da seleção no mundo do excesso*. Edições Sesc SP;
- Buck, L., & McClean, D. (2013). *Commissioning contemporary art: A handbook for curators, collectors and artists*. Thames & Hudson;
- Cunha, G., & Cardoso, M. J. (1999). *Introdução à Casa Museu Frederico de Freitas*. Casa Museu Frederico de Freitas. Grafimadeira.
- Del Castillo, S. S. (2021). *Arte de expor: Curadoria como exothesis*. Nau Editora;
- Debray, R. (1994). *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no Ocidente*. Vozes;
- Deserto, J., & Pereira, S. D. H. M. (2016). *Estrabão. Geografia. Livros I e II: Introdução, tradução do grego e notas*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press;
- Duarte, A. (2013). Da coleção ao museu: O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal. *Revista Vox Musei Arte e Património*, 1(1), 17-31;
- Duarte, A. (2016). *Colecionar arte: Conversas a partir de coleções particulares*. MIDAS. *Museus e Estudos Interdisciplinares*, (7). <http://midas.revues.org/1060>
<https://doi.org/10.4000/midas.1060>;
- Duarte, A. (2016). *Da coleção ao museu: O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*. Caleidoscópio;
- Ferreira, A. (2020), *Espaços Expositivos de Arte Contemporânea na Região Autónoma da Madeira Estudo de caso O município da Calheta – Um centro artístico do século XXI*, Dissertação de Mestrado, UMA, Repositório Científico da Universidade da Madeira, <http://hdl.handle.net/10400.13/3935>;

Fowle, K. (2007). Who cares? Understanding the role of the curator today. In *Cautionary tales: Critical curating* (pp. 13-23). Apexart;

Gayford, M. (2019). *The pursuit of art: Travels, encounters and revelations*. Thames & Hudson;

George, A. (2015). *The curator's handbook: Museums, commercial galleries, independent spaces*. Thames & Hudson;

Graham, B., Cook, S., (2010), *Rethinking curating: Art after new media*, MIT Press;

Hargreaves, M. (2013). *Colecionismo e mercado de arte em Portugal: O território e o mapa*. Edições Afrontamento;

Hargreaves, M. (2017). *Colecionismo e mercado, diálogos transversais*. Palestra em aula aberta de mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15488.pdf>;

Lopes, J. R. (2010). Colecionismo e ciclos de vida: Uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. *Horizontes Antropológicos*, 16, 377-404;

Marshall, F. (2005). Epistemologias históricas do colecionismo. *Episteme*, 20, 13-23;

Nascimento, C. (2021). Giorgio Vasari: (N) O alvorecer da era da arte. *Revista Ideação*, 1(43), 163-190;

George, A. (2015). *The curator's handbook: Museums, commercial galleries, independent spaces*. Thames & Hudson;

Neto, M^a., Malta, M., (2023) *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX “Modus Operandi”*, Edições Caleidoscópio;

Rodrigues, R. (2011). Património artístico madeirense: O espaço da obra de arte (plástica) e dos seus operadores estéticos – O quê, quem e como deve (?) integrar os programas curriculares. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 1, 53-60;

Sara& André. (2019). *Uma Breve História da Curadoria*. Edições Sistema Solar;

Teixeira, M. R. (2016). Do “museu aberto” ao “museu disperso”: Desafios ao poder. *MIDAS. Museus e Estudos Interdisciplinares*, (6);

Teixeira, M. R. (2017). Curadoria como meio de expressão, reflexão e intervenção. *Contemporânea*, 05-06, 14-16. <https://contemporanea.pt/edicoes/05-06-2017/curad-oria-como-meio-de-expressao-reflexao-e-intervencao>;

Temudo, A., (2016). *As coleções de arte dos museus nacionais em Portugal*, *Museologia e Património - Revista Eletrónica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Património - Unirio | MAST – vol.9, no2, (pp.180-195)*;

Valente, A. C. J. (1999). *As artes plásticas na Madeira (1910-1990): Conjunturas, factos e protagonistas do panorama artístico regional no século XX*, (Master's thesis, Universidade da Madeira).

Waichenberg, A. (2022). *O modernismo brasileiro no acervo da Galeria Lourdes*, Edições Cândido.

Websites:

Galeria 111. <https://111.pt/galeria/> visitado a 09-06-2024.

Coleção Berardo. <https://berardocollection.com/?sid=50004&lang=pt> visitado a 08-06-2024.

Colecção António Cachola. https://col-antoniocachola.com/?page_id=2331&lang=pt visitado a 06-06-2024.

Jornal Expresso. <https://expresso.pt/revista/2022-06-08-A-minha-vida-sao-historias-a-ultima-entrevista-do-Expresso-a-Paula-Rego--1935-2022--6bc1b48c> visitado a 08-06-2024.

Instituto de História da Arte. <https://institutodehistoriadaarte.com/museum-studies/rhs/> visitado a 09-06-2024.

Jornal I. <https://ionline.sapo.pt/2023/08/23/investir-em-arte-um-negocio-tentador-mas-que-exige-cuidados-redobrados/> visitado a 05-06-2024.

Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. <https://maat.pt/pt/event/joana-vasconcelos-plug> visitado a 08-06-2024.

Jornal Observador. https://observador.pt/especiais/no-museu-comantoniocachola/?cache_bust=1717841870419 visitado a 06-06-2024.

P55.ART. <https://p55.art/blogs/p55-magazine/mais-uma-fraude-de-damien-hirst> visitado a 04-06-2024.

Jornal Público. <https://publico.pt/2019/02/17/culturaipsilon/noticia/razao-ha-polemica-faz-exposicao-joana-vasconcelos-portugal-1862139> visitado a 09-06-2024.

Jornal Público. <https://publico.pt/2024/05/22/culturaipsilon/noticia/mil-obras-damien-hirst-terao-serie-tarde-datado-2091421> visitado a 04-06-2024.

SIC Notícias. <https://sicnoticias.pt/cultura/2024-05-08-video-joe-berardo-quer-transferir-colecao-de-arte-para-madeira-889abbb5> visitado a 08-06-2024.

Revista Visão. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2017-09-13-francisco-capelo-o-exilio-do-colecionador-zangado/> visitado a 03-03-2024.

Art Forum <https://www.artforum.com/features/roberta-smith-206308/> visitado a 05-06-2024.

ART News. <https://www.artnews.com/art-news/news/roberta-smith-retires-new-york-times-art-critic-1234699474/> visitado a 05-06-2024.

Centro Cultural de Belém. <https://www.ccb.pt/evento/colecao-berardo-do-primeiro-modernismo-as-novas-vanguardas-do-seculo-xx/2024-06-09/> visitado a 08-06-2024.

Diário de Notícias da Madeira <https://www.dnoticias.pt/2024/5/8/404656-o-mundo-comeca-aqui-no-monte-palace/#> visitado a 08-06-2024.

Fundação EDP. <https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/o-que-fazemos> visitado a 09-06-2024.

Anexos

Anexo 1 – “Diário de Notícias” - Coleção do Arquivo Regional

e as 19h00. O cantor e "entertainer" Fernando Pereira encerra o espectáculo do próximo domingo.

CAMPOS

Colecção da RAM "empresta" arte

Duas obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea (Forte de São Tiago) vão estar expostas em Lisboa

Luís Rocha
lrocha@dnoticias.pt

Duas obras de arte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Madeira (Fortaleza de São Tiago) vão estar expostas em Lisboa, o que, no entender de José de Sainz-Trueba, responsável pela instituição, «vem sublinhar a relevância de uma colecção iniciada nos anos 60 do século passado, e que, com um rigoroso critério de selecção, tem vindo a ser valorizada com obras dos mais importantes artistas plásticos portugueses contemporâneos». Até 9 de Janeiro, encontra-se exposto no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian, um trabalho de Pedro Calapez da colecção do Museu. Trata-se de uma pintura datada de 1993, alkyd sobre tela, de grandes dimensões e intitulada "Ersília". Foi adquirida em 1999 à Galeria Presença, do Porto.

Esta obra foi solicitada ao Museu de Arte Contemporânea para inclusão numa importante exposição retrospectiva dedicada a Calapez e comissariada pelo poeta João Miguel Fernandes Jorge, também conhecido pelos seus escritos sobre arte.

A mostra intitula-se "Obras escolhidas 1992-2004". Foi elaborado, para a mesma, um luxuoso catálogo, onde está referenciada a propriedade da obra em causa, e que reúne textos de análise de Helena de Freitas e João Miguel Fernandes Jorge.

Entretanto, e a pedido da Culturgest, em Abril de 2005 terá lugar na Galeria 1 do edifício-sede da Caixa Geral de Depósitos uma exposição referente ao artista plástico Xana, comissariada por Alexandre Pomar e Lúcia Marques. Também para esta mostra foi solicitada uma obra ao Museu de Arte Contemporânea, que disponibilizará um trabalho recortado e pintado em acrílico sobre Mdf, com cores fortes e contrastantes, difícil de classificar mas talvez susceptível de denominar-se "escultura de parede". É uma obra de forte carácter lúdico e que permite leituras diversas ao observador.

Funchal, 1 de Março de 1981

DIÁRIO DE NOTÍCIAS — MADEIRA

9

Das Artes e da História

Francisco Clode

A Colecção de Arte Moderna da Região

Voltamos, depois de algum tempo, a falar do Núcleo de Arte Contemporânea — Quinta Magalhães, por se tratar da mais importante colecção de arte contemporânea da ilha da Madeira, reunindo já um importante núcleo de obras representativas de movimentos e tendências da arte portuguesa.

A Sala de Arte Contemporânea é constituída por obras adquiridas ao longo de quase três décadas, quer em exposições, colectivas e individuais, ou directamente nos próprios ateliês, tendo mesmo algumas delas sido feitas.

Aquando da sua inauguração (29-5-64), anda que provisoriamente, nas instalações da DRAC (Direcção Regional dos Assuntos Culturais) integraram-se dois grupos distintos de obras. Um é constituído pelo acervo da Região Autónoma da Madeira de Artistas Portugueses Contemporâneos, outro, por obras doadas por artistas madeiranos que visitaram a ilha da Madeira em Dezembro de 1962. Este segundo grupo é agora exposto temporariamente, pela dificuldade de

existência de espaços, até pelo crescimento do núcleo de obras portuguesas.

As primeiras obras estranhas para as colecções desta Região foram as da I e II Exposições de Pintura Contemporânea Portuguesa de 1966 e 1967, realizadas no Funchal. Estas exposições, de eficaz oportunidade, e com sentido da verdadeira actualidade artística, permitiram a aquisição de obras de artistas de promissoras águas da produção contemporânea portuguesa. Tais são os casos de António Amaral, Helena Almeida, Nuno Siqueira, Manuel Baptista, Jorge Martins e outros.

Para além de uma enorme esperança «Op» de Amur Rosa, está também representado na colecção Joaquim Rodrigo, com uma obra maior «G.N.», levada quando nocturno, que se movimentava numa nova tendência figurativa; que encaixava sob o signo «Povo», começava em Portugal a dar os seus primeiros frutos.

A colecção é também marcada com obras dos anos 60-70 de importantes jovens, que abandonando as produções escolásticas se lançaram em experimentações, desafiadas pelos novos contactos e aberturas que as Bolsas de Produção Calouso Gulbenkian proporcionaram. Tais são os casos de Lourdes de Castro e René Bertholo.

Os anos 70-80 estão representados por obras que vão da gravura à pintura, de artistas de criação mais recente, ou de obras de outros

sagrados. De Bartolomeu Cid dos Santos, Gil Teixeira Lopes, António Bouça, Ilda Reis, Cargaleiro, José de Guimarães, Emílio Nadal, Jorge Pinheiro, Carlos Calvet, António Fialho, Nuno Sarrafy, Patrícia Melo, Crispino Seixas, Henrique Ruyvo, Clotilde d'Alencar, Isabel Laginha, Catarina Cleto, Franco, Martha Telles, Guilhermo Patente, Filipe Rocha da Silva, e mesmo, ao abrigo da lei do mecenato, um óleo de Maria Helena Vieira da Silva.

Em constituição, está também um núcleo representativo de artistas madeirenses, que de uma forma ou de outra têm vindo a provar uma grande vitalidade produtiva.

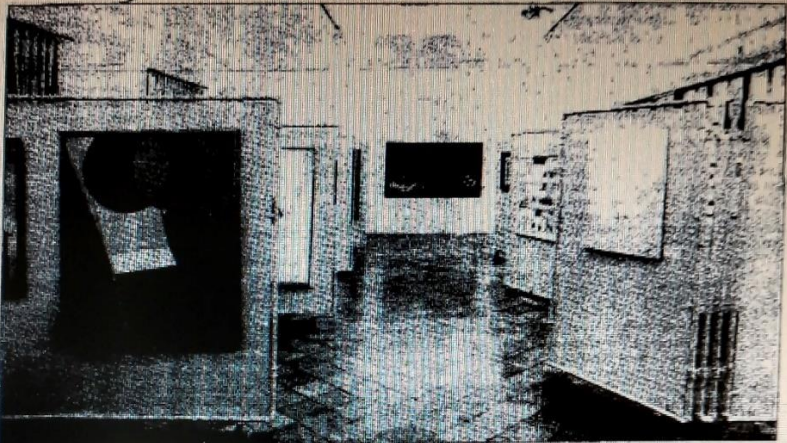
A colecção deverá e poderá conceber-se, contudo, com progressivo peso e permanente actualização, para afirmar-se como verdadeiro cartaz de divulgação

de arte portuguesa contemporânea aos madeirenses e aos que nos vêm visitar.

Um dos maiores desafios deste conjunto, que caminha para estabelecer-se como Museu, está na sua actualidade, enquanto projecto de actualização, nunca efectuada porque falta do presente, da criação artística sempre renovada, com permanente actualização, ao ritmo da vida.

Assim, este núcleo deve atentamente acompanhar novidades e impulsos, actualizando mesmo os artistas, para que respondam a novos desafios.

Recentemente no Núcleo de Arte Contemporânea esteve patente ao público uma exposição intitulada «CAR-TAZ- INFORMAÇÃO ARTÍSTICA», estando prevista para breve e no âmbito do acima exposto, uma mostra intitulada «DOAÇÕES AQUISIÇÕES-80/81».



Aspecto geral, Núcleo de Arte Contemporânea — Quinta Magalhães.



Lugar ideal para viver

• A CINCO MINUTOS DO CENTRO

CLARO

Ilhas

NUCLEO RESIDENCIAL

Anexo 3 – “*The Quintas of Madeira*” - Livro pertencente ao colecionador Aurélio Tavares



Quinta de São João (Câmara de Lobos)

This quinta and chapel were founded in 1694 by Sebastião Gonsalves Cordeiro, and his wife Luiza de Ornelas, who were the first to live there. It has remained in the family now for six generations.

Situated in a part known as Jesus Maria José in the Parish and District of Câmara de Lobos, the property, six thousand metres in size, belonged to João and Cecília de Barros Figueira César who were its heirs. The Quinta de São João consists of the main house and two stores, with vineyards, plantations, fruit trees and a small vegetable garden. The ‘escritura de donação’ dates from the 10th May 1694 - this is a document which enables the owners of the property to pass it on to their respective heirs.

An interesting story concerns the chapel which once existed further down the ravine. One day in the early 1800s this little building was threatened by a storm. Water and stones poured through the chapel and with

some difficulty the villagers managed to rescue the statue of São João, Noah’s bell, and the stoup, and they were all taken to the chapel of Jesus Maria José belonging to the Quinta, where nowadays only weddings and Sunday mass take place. The villagers always place a small bunch of grapes near the statue in the chapel, remembering the occasion when the storm ravaged the area, and many vineyards on the estate were ruined.

The missal “Missale Romanum” printed in 1926 (MCMXXVI) was handed over to the family in 1929. The 19th-century rose carvings in stone behind the altar were all done by hand, and the painting in oils in the centre represents the Sacred Family.

Described as partly rustic and partly urban, the property is approached up a narrow driveway made up of chipped stone with a long strip of green grass growing in the middle. The drive, which is bordered by hydrangeas in several colours and covered by overhead vines, turns

208

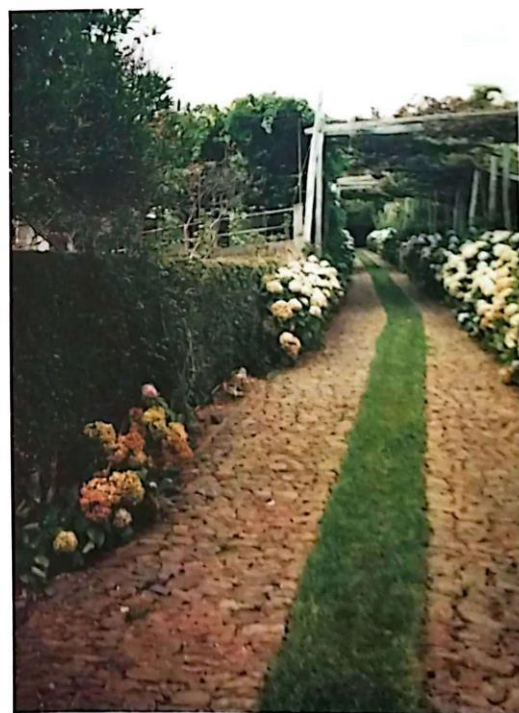
CS Digitalizada com CamScanner

Anexo 4 – “*The Quintas of Madeira*” - Livro pertencente ao colecionador Aurélio Tavares

sharp right at the top and opens out to reveal the house and lawn. The rustic part of the property contains the flowers - birds of paradise (estrelícias), bananas, and grapes of the “casta boa” or “Negra Mole” variety destined for the factory where those of quality are processed. The estate also possesses a small cellar and winepress, and a variety of fruit trees. The flame tree or royal poinciana comes from Madagascar, and has, as expected, the most beautiful flowers in red. There is also a Norfolk island pine, or araucaria, a custard apple tree, and flower beds full of malvas. Through the gaps in the pink and white pergola are stunning views over green vineyards to the blue sea beyond.

Although this two-storey house, built in the architectural style of the past, has always been in the family, there were periods when it was neglected and abandoned. However, about 35 years ago the quinta was completely restored and refurbished. On the west is the main entrance covered with a small ‘alpendre’ which is tiled like the roof. The windows set in ‘cantaria’ all face south and are provided with shutters. The chapel of Jesus Maria José, better known as the chapel of São João, is attached to the quinta.

Bolos de mel (Molasses cakes), local specialities, are made by hand on the premises, and on Christmas Day and on the “Festa de São João” supper for the family and guests includes tuna, potatoes and bean stew, ‘espetadas’ (skewered meat) with ‘pão caseiro’ (special country bread) and Sangria. A traditional fare for a traditional Quinta.



O nosso conselho cultural no Brasil faz o ponto às actividades de aproximação cultural entre os dois países e lança pistas para um renovo das mesmas

Nós em Brasília

Mário Quartim Graça

O intercâmbio cultural entre Portugal e o Brasil, compreendendo os sectores da cultura da educação e ensino, da ciência e tecnologia e do desporto, é certamente muito mais intenso do que em geral se pensa e muito menor do que poderia e deveria ser.

Em meados de Setembro próximo reunir-se-á, em Brasília, a Comissão Cultural Mista que, de dois em dois anos, analisa o estado das relações culturais entre os dois países, verifica o modo de aplicação do Acordo Cultural em vigor, procura solucionar as dificuldades existentes e propõe novas formas de intercâmbio.

Mas os temas que a referida Comissão aprecia constituem apenas uma parte do conjunto do relacionamento cultural entre Portugal e o Brasil, pois muito do que acontece neste sector escapa à responsabilidade, à iniciativa ou ao patrocínio dos serviços diplomáticos dos dois países e muitas vezes escapa até ao seu conhecimento. Isto sucede, não poucas vezes, com o intercâmbio universitário, com os convites para realização de conferências, com visitas de escritores ou com digressões de artistas, etc.

Se esta multiplicação de iniciativas é evidentemente muito positiva — e serão bem-vindas todas as acções que neste campo venham a realizar-se —, é porém de lamentar que não seja possível exercê-las, em Portugal e no Brasil, que sentem igualmente a gravidade deste problema, um trabalho de coordenação ou, pelo menos, de informação que permitisse conhecer antecipadamente tudo, ou quase tudo, o que estivesse previsto no âmbito do intercâmbio cultural e assim permitisse também «maximizar» o benefício e o proveito dessas acções, levando-as a um maior número de lugares e aumentando a sua repercussão.

Sabendo-se dos elevados custos das viagens aéreas entre os dois países (e este é também um problema com fortes implicações de natureza cultural que importa ser resolvido da melhor maneira tão cedo quanto possível), é injustificável um escritor que, por exemplo, se deslocar a Curitiba, vindo de Portugal, para proferir conferências, não as realize também em São Paulo, em Florianópolis ou em Porto Alegre, ou que uma Exposição que, trazida de Portugal para ser apresentada em Salvador, não o seja, pelo menos, também em Recife.

Mas essa «optimização» do aproveitamento das manifestações culturais portuguesas no Brasil só será possível no dia em que, com antecedência de tempo e precisão de informações, os Serviços Culturais da Embaixada de Portugal e, através deles, os Consulados portugueses no Brasil, tiverem conhecimento dessas iniciativas. Ora, tirando as de carácter oficial — e mesmo assim nem todas elas —, isso frequentemente não acontece, só sendo procurados os serviços diplomáticos e consulares quando, em cima da hora, surgem por vezes dificuldades ou problemas de difícil resolução.

Em resumo, importa deixar bem claro que aquilo que hoje já é feito e gasto em termos de acção cultural portuguesa no Brasil poderia ter uma repercussão muito maior se houvesse de parte de todos os intervenientes e responsáveis o cuidado de informar e a humildade de compartilhar iniciativas que, deixando de ser apenas de um ou de dois, poderiam atingir uma outra projecção.

Alguns sinais positivos são sendo verificados neste aspecto e prova disso são as

recentes apresentações no Brasil do Ballet Gulbenkian e no Portugal de Exposição de Arte Brasileira Contemporânea, que envolveram a cooperação de esforços de diversas entidades oficiais e particulares brasileiras e portuguesas, entre as quais se devem salientar, nos dois casos, a Fundação Calouste Gulbenkian e a «jovem» Fundação Cultural Brasil-Portugal.

Nos nossos dias, não bastam já as boas-vontades isoladas, como foram ou são, cada qual à sua maneira, as desces «campeões» de luso-brasileirismo chamados João de Barros, Nuno Simões, Gastão de Bettencourt, Vitorino Nemésio, António Pedro Rodrigues, Agostinho da Silva, Luís Forjaz Trigueiros — para só falar em portugueses —, insuscetíveis no estratagemas das relações entre os dois povos e entre os seus intelectuais. Por isso, nunca serão de mais as instituições que se criem no sentido dessa aproximação, em saudável espírito de cooperação e complementaridade com as demais.

Optimismo temperado

Se, nos primeiros meses do ano em curso, foram entregues a doze embaixadas brasileiras bibliotecas de Literatura Portuguesa, numa criativa conjunção das duas Fundações acima referidas; se, em Abril e Maio, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo viram uma notável Exposição Histórico-Documetal com espécimes do Arquivo Histórico Ultramarino referentes ao Brasil dos séculos XVI a XIX; se, em Maio e Junho, Salvador, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo puderam assistir às apresentações do Ballet Gulbenkian; se, a partir de Junho, foi uma vez mais possível fazer-se uma ampla distribuição de livros portugueses devido à benemérita acção neste campo desenvolvida pela Comissão Nacional do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas; se, em Julho e Agosto, puderam vir a Portugal (Vila Real, Évora, Faro e Ponta Delgada) quarenta emigrantes, filhos de emigrantes ou pessoas ligadas à cultura portuguesa no Brasil para participarem em Seminários organizados pela Secretaria de Estado da Emigração; se em Julho e Agosto também, é apresentada no Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Salvador e Brasília uma Semana do Cinema Português, com sete dos mais recentes filmes surgidos nesta fase particularmente rica e produtiva da cinematografia nacional; se, nos últimos dias de Julho, estiveram no Recife cinco Professores e Escritores Portugueses para participarem no IX Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (pretendendo-se, apesar das naturais dificuldades deste projecto, que o próximo Encontro, em 1983, seja realizado em Portugal, permitindo aos mestres brasileiros um contacto directo com a terra, o povo e os escritores portugueses); se, durante o mês de Agosto, se encontram em São Paulo dois historiadores portugueses para proferirem conferências no âmbito das comemorações do 2.º Centenário da Morte do Marquês de Pombal; se, de Agosto a Dezembro, o maestro Manuel Ivo Cruz estará em Brasília para, a convite da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, reger concertos, preparar a apresentação de uma ópera produzida localmente e ministrar um curso de reciclagem a chefes de orquestra brasileiros; se, também a partir de Agosto, circulará no Brasil uma grande Exposição-Roteiro da História da Literatura Portuguesa, preparada pelo Instituto Português do Livro de São Paulo, aumentando assim de forma extremamente significativa a representação portuguesa naquela Bienal, ao lado dos habituais «stands» da Associação

Portuguesa de Editores e Livreiros e da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (os livros apresentados na Exposição-Roteiro e volumes complementares, num total de mil e quinhentas espécies, reverterão para a Biblioteca, de consulta pública, existente na Embaixada de Portugal em Brasília); se, no quarto trimestre do ano, deverá ser realizado, na Embaixada em Brasília, um Curso de Cultura Portuguesa, em seguimento de um Curso de Literatura Portuguesa, em oito lições, realizado no segundo trimestre, que contou com a presença constante de cerca de cento e cinquenta participantes; se deverá ser reatado e ampliado um programa de música erudita portuguesa realizada pelos Serviços Culturais da Embaixada, já difundido através de uma estação emissora brasileira e que se pretende transmitir também através de emissoras de outras cidades; se, talvez ainda durante o ano em curso (que, ao contrário do que aconteceu em 1981, tem sido pobre em manifestações de artes plásticas), será realizada uma Exposição a partir da excelente colecção de arte portuguesa contemporânea na Embaixada de Portugal; se, em Janeiro de 1983, deverão participar, como professores, no VII Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, quatro portugueses (um maestro, um soprano, uma violoncelista e uma professora de História da Música); se, a partir de Março de 1983, deverá ser apresentada em diversas cidades brasileiras a Exposição «Fernando Pessoa — O Eterno Viajante», adaptação da que com tanto êxito percorreu Espanha em 1981; se, na XVII Bienal de São Paulo, Portugal deverá ter uma representação com a qualidade e dignidade habituais; se juntarmos a isto os convénios de intercâmbio científico e tecnológico nos últimos dois anos assinados e desenvolvidos, alguns deles significando o reconhecimento pelo Brasil do alto valor dos técnicos portugueses, parece-nos que não é pobre o panorama das manifestações culturais portuguesas no Brasil.

A recentíssima criação, no Ministério dos Negócios Estrangeiros, da Direcção-Geral das Relações Culturais Externas, ampliando significativamente o quadro de funcionários, até aqui reduzidíssimo, responsável, nas Necessidades, pelos assuntos de natureza cultural, e o clima de bom entendimento e mútua cooperação, que tantas vezes faltou e se está actualmente a verificar entre as entidades oficiais portuguesas responsáveis pela expansão da Cultura Portuguesa no estrangeiro (Ministérios dos Negócios Estrangeiros, da Cultura e Coordenação Científica, da Educação, Institutos de Cultura e Língua Portuguesa, de Apoio à Emigração e Comunidades Portuguesas, etc.) permitem que se encare com optimismo o futuro da acção cultural portuguesa no mundo apesar das conhecidas dificuldades económicas que o país atravessa e apesar também de alguns estabelecimentos oficiais, que mais recentemente receberam o estatuto de empresa pública, parecerem ter perdido o sentido do interesse nacional ao ganharem a sua autonomia, mostrando-se incapazes de sacrificarem conveniências próprias a planos mais elevados de indiscutível significado para a projecção da cultura portuguesa além-fronteiras.

Este espírito optimista aqui transmitido não deverá, porém, fazer esquecer os obstáculos e as carências que ainda subsistem e que poderão ser sintetizadas nos seguintes pontos:

— inexistência de uma política cultural em relação ao Brasil concertada entre todas as entidades portuguesas competentes na matéria;

— falta de uma ampla acção da informação da realidade portuguesa junto do povo brasileiro, informação abrangendo, evidentemente, também os aspectos culturais, acção essa que exige meios e recursos que actualmente não são facultados;

— inexistência de uma política de intercâmbio, em termos significativos, de professores, profissionais e estudantes;

— permanência em aberto do grave problema do livro português no Brasil e do livro brasileiro em Portugal, em grande parte responsável pelo desconhecimento recíproco das duas Literaturas, sobretudo nas suas manifestações das últimas décadas;

— inexistência de um programa suficientemente amplo de bolsas e viagens, permitindo a especialistas e intelectuais brasileiros a realização de estágios e trabalhos em Portugal (as recentes deslocações a Portugal da jornalista Cremilda Medina, apoiada pela Embaixada de Portugal e pela TAP/Air Portugal, e do poeta Carlos Nejar, subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, originando, num caso, a publicação no «Estado de S. Paulo» de uma série de nove grandes reportagens sobre a Literatura portuguesa actual e, no outro caso, a edição no Brasil de uma antologia de poesia portuguesa, provam bem o alto interesse da concessão destas facilidades, quando atribuídas com critério);

— falta de, não obstante alguns sinais positivos acima referidos, um desejável grande relacionamento e de troca de informações entre os sectores portugueses e brasileiros nos domínios do Teatro, do Cinema, da Música, da Literatura, etc., a nível das instituições universitárias, profissionais, etc.

Afirmação da cultura portuguesa

Para terminar, deveria referir que, para além e por detrás de todas as iniciativas citadas, algumas delas de invulgar parte e que tiveram o tempo certamente uma repercussão muito importante para a criação no Brasil de uma imagem altamente positiva de Cultura Portuguesa actual, é fundamental que, através dos Serviços Culturais da Embaixada, dos Consulados, dos Gabinetes Portugueses de Leitura e outras associações congéneras, dos Leitorados Portugueses, das Centros de Estudos Portugueses das Universidades, enfim, de todas as entidades responsáveis neste sector, seja feita uma acção constante, persistente, ainda que muitas vezes pouco ambiciosa ou utilizando meios modestos, de afirmação da cultura portuguesa e dos seus valores do passado e do presente, acção essa sem a qual as grandes iniciativas correm o risco de aparecer como realizações isoladas que, para além do grande impacto do momento, não terão ressonância no futuro.

Nesta perspectiva, as pequenas exposições iconográficas ou bibliográficas, as projecções de filmes culturais ou turísticos, as celebrações de datas com significado histórico ou cultural, de Belém do Pará a Porto Alegre são realizações indispensáveis para que em todo o Brasil e sobretudo onde existem comunidades portuguesas e luso-brasileiras permaneça e se intensifique um clima de respeito e de interesse pelos valores culturais e históricos de Portugal, muitos deles também pertença do património espiritual do Brasil, e ao mesmo tempo se crie a imagem de um Povo que, sendo fiel às heranças do passado, se afirma culturalmente como bem inserido no tempo presente e atento aos desafios do futuro.

JL

CS Digitalizada com CamScanner

JL *jornal de letras, artes e ideias*

Ano II n.º 39 De 17 a 30 de Agosto de 1982 Preço 25400 Quinzenalmente, às terças-feiras Director José Carlos de Vasconcelos

203

Encontro com a cultura brasileira



Portinari o menino de Brodóski	Os 70 anos de Jorge Amado	Darcy Ribeiro «atípico»	Artigos crónicas súmulas
--------------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	--------------------------------

Descoberta(s) do Brasil

Mário Dionísio

Entro nessa exposição — Brasil / 60 Anos de Arte Moderna, na Gulbenkian — com o alvo interior e o recibo de quando regressamos a uma realidade vivida há muito tempo. O alvo de voltar a ver: o recibo de tanto maior quanto logo entra, dou com três quadros (conhecidos de cor) de alguém que, além de grande pintor, foi um amigo raro: a Paisagem de Brodowski e os Espanthos, de 40, o Retrato de João Cândido, de 43, cujo fundo e inserção da figura anunciam ou se integram já na tentada fusão de abstracto-figurativo da Primeira Missa no Brasil (48), d'O Sacrifício do Tiradentes (49), dos murais da ONU (56), tudo coisas de catorze metros para cima...

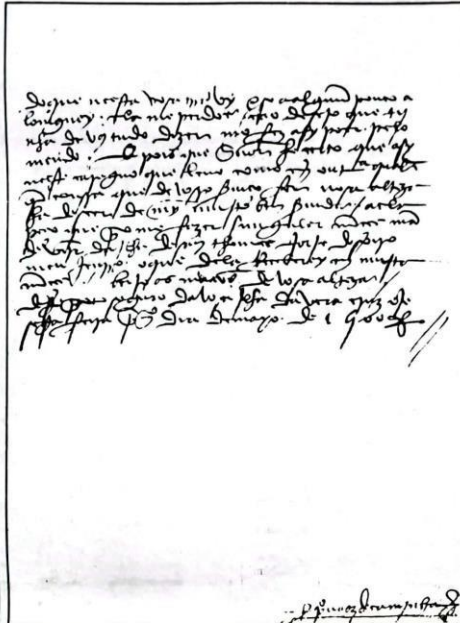
Portinari, portanto. E, espregando-me da esquerda (quando sou eu que a espreito...) Tarsila do Amaral (Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma / Abandona Paris / Vem para a mata virgem: Mário de Andrade, nos anos vinte), com o Vendedor de Frutas, o Urubutu. Mais para a frente, Di Cavalcanti, Pancetti, Cicero Dias (mas onde está o Cicero Dias que eu vi aqui em Lisboa há uns bons quarenta anos, com os muros branquíssimos das entradas de fazendas imensas e misteriosas, a mornidão das redes dum sesta eterna?). Sem falar na para mim, quase lendária Anita Malfatti (estudo para o tal Homem Amarelo que desencadeou as fúrias de Monteiro Lobato), o (também para mim) ainda mal definido Lasar Segall, o Carlos Scliar, meu companheiro de Paris e outras danças, com uma tela de 1940 e outra mais próxima da sua última exposição, cujo catálogo ainda lhe não agradeci.

Tudo um clima evocatório, pois, de uma das nossas descobertas do Brasil.

As várias descobertas

Porque houve várias descobertas do Brasil. E continuará decerto a havê-las, de níveis e consequências bem diferentes, a avaliar pela mais recente, a das telenovelas, com exportação por ataque de artistas que elas celebrizaram (e outros que aproveitam a maré...) neste paisinho tão empenhado em dar mundos ao mundo como incapaz de descobrir-se (ou governar-se a si mesmo).

A nossa primeira descoberta do Brasil foi, naturalmente, a do «achamento», como Pero Vaz de Caminha lhe chamou na Carta a D. Manuel e que a profetizante «bela Ninfa» viria a cantar pela interposta peça de Camões: «Mas cá onde mais se alarga, ali teris / Parte também, co' o pau vermelho nota; / De Santa Cruz o nome lhe descrevi: / Descobri-la-á a primeira vossa frota.»



Última página da «Carta» de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel I sobre o «achamento» do Brasil

Da segunda, mais saborosa e disputada — a do ouro, do açúcar —, que o chicote e a cruz consolidaram, disse Vieira o quanto basta.

A terceira terá sido a da introdução do novo mundo na nossa poesia (Gonzaga falando à sua Marília no gostoso fumo e nos cem cativos que ela não verá — ou não veria; Caldas Barbosa, adaptando temas arcádicos à «preguiçosa doçura» da modinha brasileira) ou já não nossa: o Urugual de Bastião da Gama, o Caramuru de Santa-Rita Durão.

Uma quarta foi decerto a que Luís de Montalvor fez, *In loco*, de um país onde já se liam os autores franceses de vanguarda e de um jovem poeta, Ronald de Carvalho, com quem projectava e veio a co-dirigir o primeiro número da revista *Orpheu*, vinda a lume, como se sabe, em Portugal, Lisboa, 1915.

E não chamaremos descoberta também ao que Ferreira de Castro revelou n' *A Selva*, que, criticamente traduzida por Blai-

se Cendrars, introduziria a Amazônia na literatura mundial?

Mas houve uma outra descoberta ainda (vamos na sexta, pelo menos...), que é a que conheço melhor (porque a vivi) e que, de entre as menos remotas, teve em Portugal mais vasta ou mais imediata repercussão, ou seja a dos meados dos anos 30.

Um novo romance um outro mundo

Não havia então por cá (ao contrário d'Jl) nem fumos de liberdade, nem a menor esperança dela. Toda a acção política era rigorosamente clandestina e pagava-se caro. A forçosamente metafórica correspondência literária dessa acção mudamente a coava uma censura — estúpida, sim, mas não tanto ou nem sempre. Vivíamos numa ilha. Com raras e arriscadas comunicações com o exterior. Com a correspondência e o domicílio

impunemente violáveis. Ouvindo perto as botarras do Hitler e do Mussolini. Vendo em silêncio os que à nossa volta os imitavam. Em vésperas da guerra de Espanha, aumento da vigilância, o cerco para muitos anos.

Imagine-se, então, o que terá sido para nós a descoberta dos novos romances brasileiros, com a sua revelação de um povo em muito semelhante ao nosso, uma ambição comum — de conhecer e libertar e transformar —, ainda por cima expressa na nossa mesma língua. Imagine-se com que sofrêgido se liam, se emprestavam, se reliam.


Nem sempre era fácil conseguir esses livros carregados dum contrabando precioso. De qualquer modo, os nomes de Graciliano, Amado, Lima, do Rego, Amado Fontes, Veríssimo, alguns mais depressa se tornaram familiares — a sentido estrito do termo: da família — a todos os que sentiam o peso d'opressão — porque havia quem a não sentisse, é evidente, e o futuro o mostra.

Nós — reviamo-nos n'elas —. O *Cacuzo* de Jorge Amado, ilustrado por Santa Rosa, mais a ingenuidade de *se* e de outro, que deslumbramento! O *se* Bernardo ou as *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, que lição!

Não sei se no próprio Brasil esses romances terão tido logo tanto êxito ou, a menos, assim. Volumes depressa giram pelo uso, rasgados, colados, circulam sem capa ou prudentemente encapados. E, a esta distância, não fará mal dizer que não era bem de uma apreciação crítica que se tratava, mas de uma leitura apaixonada! Disso que dificilmente há. Lembro-me perfeitamente — sem vergonha o conto — de que, quando, uma noite, me chegou às mãos o *Mar Morto* me meti no primeiro café (nos Restardores por sinal, já não existe) a lê-lo à às duas da manhã. A essa hora o café: chou, como de costume, e vive de sa. Mas para entrar noutro quase ao lado que estava aberto toda a noite (já não é isto também), e ali completei a leitura romance pelas seis da madrugada. Ir para casa antes disso, interromper, adiar leitura, isso é que não!

Influência e mais que isso

O romance brasileiro dessa época teve só a importância, já de si notável, trazer, na sua diversidade, algum ar e pirável a quem vivia preso na sua própria terra. Criou um grande interesse por Brasil até aí praticamente desconhecido apesar da campanha persistente de João de Barros em favor dum verdadeiro intercâmbio luso-brasileiro, sem nader, portanto, com o político oficial. por via desse novo romance que chegamos a Euclides da Cunha e a Machado Assis, a saber da «Semana de Arte Moderna» de 22, com todas as suas co-

 <p>Gratuito João Segurado, José Pinto Nogueira e Joaquim de Brito</p> <p>Colaboram neste número: Agulhina Bessa Luís, António Agada Baptista, António Mago Ferreira, Cremilda Medeiros, Darcy Ribeiro, David Mourão-Ferreira, Elaine Zappur, Inês Simões, Fernando Santos, Guilherme Iamari, Helena Ferreira, Ian Michalos, Inês Garcia, Janet Cristóvão, José Manuel Pedrinho, José Sessinando, Júlio Moreira, Laurito António, Maria João Fernandes, Mário Dionísio, Mário Quartim Graça, Miguel Esteves Cardoso, Paulo Rónai, Pietro Maria Bardi, Rubem Braga, Rui Mário Gonçalves, Sílvia Chicó, Trinda de Santos e Vera Lins</p> <p>Director José Carlos de Vasconcelos</p> <p>Coordenadores Augusto Abelares, Eduardo Prado Coelho e Fernando Assis Pacheco</p>	<p>Fotografia Joaquim Lobo e Inácio Ludgero</p> <p>Redacção: Av. da Liberdade, 232 — 1000 Lisboa. Telefones: 374520/374593/374643. Telex: 18306.</p> <p>Propriedade: Publicações Projornal, Lda.</p> <p>Administração, Publicidade, Serviços Administrativos e Comerciais: Publicações Projornal, Lda. — Rua Rodrigues Sampaio, 52, 2.º — 1000 Lisboa. Telefones: 404 37 / 412 60 / 53 00 05.</p> <p>Direcção de Administração: António Gomes da Costa, Henrique Segurado Pavão e José Silva Pinto</p>	<p>Composto na Intergráfica — Publicidade e Art Gráficas Limitada</p> <p>Impresso na E.P.P. (Empresa Pública do «Diário Popular»)</p> <p>Distribuição: Projornal — Distribuidora de Livros Periódicos Limitada Rua Joaquim António de Aguiar, 64, 2.º andar 1000 Lisboa. Telefones: 65 73 80 / 65 74 80</p> <p>Boletim de assinaturas — pág. 22</p> <p>Tiragem média do mês de Julho 24 000 exemplares</p>
---	---	---

quências. Todos nós, jovens escritores, tínhamos no ouvido e no coração «Essa negra Fuô!» do Jorge de Lima, o «Cai cai balão / na ru-a do Sa-bão» do Manuel Bandeira, o «No meio do caminho tinha uma pedra» do Carlos Drummond de Andrade. Manuel da Fonseca dedicava a Amado o seu «Poema de Hans», o Martinho. Cavalcanti escreveram no «Diabo», vincava-se nas obras de alguns nossos escritores que começavam. E um olho de linguista talvez note sem grande dificuldade sinais do padrão brasileiro no que então todos publicávamos.

Estabeleciam-se ligações, aproximações: brasileiros como Alvaro Moreyra, Galeão Coutinho, Rubem Braga, Valdemar Cavalcanti escreveram no «Diabo», em próprio colaborei na Esfera do Rio de Janeiro. Mais tarde, Cecília Meireles publicaria no Rio a primeira antologia de Poetas Novos de Portugal, que vinha de Camilo Pessanha e do Orpheu aos poetas da Presença, aos neo-realistas e a mais jovens já, como Jorge de Sena.

Folhear O Diabo dos fins dos anos 30, e também Sol Nascente, e mesmo o Mundo Literário, anos depois, permite ter uma ideia clara da atenção que o Brasil nos merecia. Raro é o número do primeiro destes jornais, na época indicada, em que não se encontre artigo (às vezes, mais de um) sobre escritores brasileiros e até críticas de livros acabados de sair em Porto Alegre ou no Rio, «e que não raro me encarruguei, como, em Sol Nascente, o Alves Redol e o Afonso Ribeiro. Sem falar no Antônio Ramos de Almeida que se desafiava em artigos e ensaios e deixou o testemunho mais palpável dessa luta num volume de conferências, Para a Compreensão da Cultura no Brasil, país onde nascera, com o Carlos de Oliveira.

Mas, além do escrever sobre romance e romancistas brasileiros, a consulta desses jornais mostra como isso permitia, através deles, falar indirectamente dos nossos próprios problemas. Reparo em que os primeiros artigos que escrevi sobre Jorge Amado (em 37) se intitulavam: «A propósito (sublinho agora) de Jorge Amado» e que a primeira vez que a palavra neo-realismo se empregou foi no título dum artigo de Joaquim Namorado: «Do neo-realismo / Amado Fontes (O Diabo, 31 de Dezembro de 1938).

E é neste clima de aspirações comuns (em situação desigual) que se inscreve essa outra descoberta, que foi a de Portinari e da pintura brasileira, mas sobretudo de Portinari, que, em certa fase influenciaria (se assim se pode dizer ainda hoje) Júlio Pomar e todos nós.

O tempo não perdoa

Tudo isto, para mim, foi ontem. Foi ontem que, pela primeira vez, me encontrei em Paris com Jorge Amado, impedido então de entrar em Portugal. Foi ontem que, também em Paris, me encontrei com Portinari e com muitos dos seus quadros e a nossa amizade começou.

Só isso explica decerto o ter ficado quiberto por dentro quando Lygia Fagundes Telles, no último Congresso de Escritores, se lamentou de nós, portugueses, nos interessarmos tão pouco pelo Brasil. Que se sentem isolados. Que deviamos ajudá-los.

Frãzi a venta, é mais que certo. Pouco interessados pelo Brasil? Nós? E ajudá-los? Como? Ao almoço, puxando a conversa, disse-lhe mais ou menos quase tudo o que aqui fica e ela manifestamente desconhecia. Que eu próprio propusera há anos, em Corfu, Guimarães Rosa para o Prémio Internacional de Literatura. Sabia? E queixava-me por minha vez de não parecer haver do lado de lá curiosidade de maior pela cultura moderna portuguesa, exceptuando Pessoa e poucos mais. Ou haveria?

De mão na consciência, vimo-nos ambos em falta. Porque, afinal — e é esta a grande conclusão — os fins dos anos 30, e os 40, e os 50, já lá vão muito longe, realmente muito longe. E há talvez uma nova descoberta a emprender. Mas, desta vez, dos dois lados do Atlântico. Dará para isso?

Encontro com o Brasil

Este número do «JL» constitui a prova de que brasileiros e portugueses têm quase tudo a aproximá-los e muito pouco a distanciá-los. A língua é um bom cimento, pese às variantes naturais; e só a surdez preconceituosa pode frustrar a vocação de fraternidade.

Houve um tempo, longo de mais, em que brasileiros e portugueses viveram os casos das ligações particulares, enquanto as superestruturas governantes esgrimiam a lâmina rumba da retórica. Senão como ensinamento de um erro, é altura de esquecer-lo: tudo aponta para que nos reconheçamos nas nossas diferenças, respeitando-as, e sintonzemos o muito que sabemos haver em comum.

Ao convidar uma série de personalidades da cultura brasileira para este Encontro, foi também propósito do «JL» confirmar que uma das suas áreas privilegiadas de intervenção é a do diálogo, do crescente mútuo entendimento entre os dois ramos de um mesmo tronco vivo. Que da parte dos colaboradores portugueses haja, por outro lado, a táctica confiada da estima, nutrido-se de profundo e inapreciável interesse, basta para sublinhar como estas iniciativas são urgentes.

O máximo rigor teria consistido na elaboração de um roteiro distribuído aos participantes, urgindo-lhes que se não desviassem dos limites prescritos. Pareceu-nos isso um exagero, e a decisão acabou muito simplesmente por ser a de abrir as páginas do «JL» com toda a liberalidade, deixando falar as afinidades electivas. Um «JL» que não pretende a perfeição pela perfeição, embora reclame a — e se reclame da — qualidade.

Resta acrescentar que o presente Encontro com o Brasil abre caminho para novas aproximações, com a possível periodicidade. Mas, ainda que ficasse apenas o gesto, já seria bom.

Sobre a poesia de Gilberto Freyre

David Mourão-Ferreira

Com um admirável sentido de autolucidez, Gilberto Freyre é o primeiro a estar consciente da sua dupla vocação de homem de ciência e de escritor. Nesse curioso e apaixonante livro que se chama Como e Porque Sou e Não Sou Sociólogo (1968), e-ilo que nomeadamente se considera de «difícil classificação como sociólogo» para também ou principalmente se entender como escritor, acrescentando então o seguinte: «Escritor de sistemática formação científica, é certo, e esta, de modo específico, a antropológica — a sociológica. Porém escritor a quem, talvez, não faltem características literárias que lhe dêem direito, senão ao título, a uma condição que só se atinge através da arte de escrever.» Aduzirei, pela minha parte, que só não concordo com o que há de restritivo e de dubitativo neste trecho de tão clarividente autognose: efectivamente, nem se me afigura que Gilberto Freyre, enquanto escritor, seja apenas ou sempre catalogável como «escritor de sistemática formação científica», nem tão-pouco me parece minimamente sustentável a dúvida quanto ao «título» a que tem pleno direito, mercê de algumas das suas obras, de ser também considerado um escritor à part entière.

Não falando, por agora, de um livro como Tempo Morto e Outros Tempos (1975) — onde igualmente se encontra presente uma dimensão de descomprometida criatividade, sujeita embora à disciplina caprichosa, ou ao capricho disciplinado, de um juvenil diário íntimo —, cijnamo-nos sobretudo, na vasta produção de Gilberto Freyre, àquelas três espécies bibliográficas em que se deixa entrever a presença da «criação» como já sinónimo de «imaginação» ou em que pelo menos cessa de aflorar o apelo de uma «sistemática formação científica». Reflome, como facilmente se deprende, aos volumes Talvez Poesia (1962), Dona Sinhá e o Filho Padre (1964) e O Outro Amor do Dr. Paulo (1977). Designados estes dois últimos como «seminovelas» e apresentando-se a matéria poética do primeiro, no próprio título, sob uma caução dubitativa, o que imediatamente todos eles apresentam de comum é esse reservado pudor na adopção de uma plena especificidade literária ou de uma absoluta «literariedade». Já vimos como isto corresponde a uma reticente aceitação do próprio autor em relação a determinados



Gilberto Freyre com Dinah Silveira de Queiroz, durante a sua última passagem por Lisboa

dons que sabe possuir mas que hesita em assumir completamente. Falta agora observar como isto mesmo, em vez de ter o quer que seja de negativo, é antes manifestação de um alto escríptulo artesanal e até um importantíssimo índice de modernidade.

«Talvez Poesia»?

Intitular Talvez Poesia uma colectânea de versos, rotular de «seminovelas» duas extensas narrativas em que o elemento «ficcional» aliás prepondera — eis o que desde logo nos introduz numa área de suspensão particularmente característica da vivência literária dos nossos dias, se é que não mesmo tem a ver, de modo bem directo, com aquela «era da suspeita» tão certamente diagnosticada em tempos por Nathalie Sarraute no que à ficção narrativa se refere, mas que não menos o domínio da expressão poética. Hoje em dia (um «hoje em dia» que hoje em dia

conta quase um século), só os ingénuos ou os imbecis têm a certeza de escrever poesia quando escrevem poesia, de escrever ficção quando escrevem ficção. E, rigorosamente, no que à poesia em particular respeito, o mínimo que seria recomendável afixar, no frontispício de toda e qualquer obra poética (se acaso isto mesmo não estivesse implícito nas melhores), nunca deveria andar muito longe desse mesmo título — Talvez Poesia — do livro de poesia de Gilberto Freyre. Como já se está entendendo, não tem de qualquer modo razão de ser, para o leitor que sou, esse «talvez» agora em causa, o do título gilbertiano.

Antes ainda de entrarmos nos poemas desse livro, bastaria o belo testemunho prefacio do grande poeta Mauro Mota para que nos não quedassem dúvidas quanto à qualidade da poesia que dentro do volume nos aguarda. Os próprios textos de mais específico valor documental têm sempre a exorná-los outras intrinse-

cas virtudes que são já da esfera do imo-
nimento e não apenas do «documentos»,
ascendendo não raro a aquele inviolável pla-
no de múltiplas sugestões em que «docu-
mentos» e «monumentos» intimamente se
fundem numa coesa unidade. Constitui já
um dado adquirido da história literária o
facto de, por exemplo, um poema como
«Bahia de Todos os Santos e de Quase
Todos os Pecados» (de 1926) representar,
como diz Mauro Mota, «um dos suportes
do movimento modernista na história»;
mas extremamente bem avisado se mos-
tra ainda o mesmo poeta e crítico quando
nomeadamente sublinha aspectos de
suma técnica contrária à da simples vi-
sualização, quando se detém em porme-
res da estrutura poética, quando,
enfim, proclama a importante «revolução
semântica» levada a cabo por Gilberto
Freyre neste seu poema da juventude. E
em duas simples mas impressionantes frases,
que são mais do poeta que do crítico,
Mauro Mota define de modo lapidário
aquilo em que essencialmente consistiu
essa mesma «revolução semântica», ao
apontar que Gilberto Freyre, em todo
texto poético, «bota lenço vermelho no
peçoço das palavras» e «fazia os adjec-
tivos boio-de-goma».

Difícilmente se exprimiriam melhor
duas das principais características que
são de facto visíveis ao longo de todo o
texto; e só me resta acrescentar que elas
são de mistura com certas formas de
flagrantemente captar o real e de através
de vividas enumerações o reproduzir, sin-
teticamente transfigurado, me fazem
lembrar outro poema capital da poesia
modernista em língua portuguesa. Refiro-
me ao grande poema «A Cena do
Ódio», do português José de Almada Ne-
greiros, de que todavia Gilberto Freyre
não poderia ter tido conhecimento, por-
que, embora escrito e até impresso em
1915, apenas veio a ser tornado público
gracias a Jorge de Sena, em 1958, ou seja
cerca de trinta anos depois da primeira
publicação do poema gilbertiano sobre a
noiva poética — um de atmosfera baia-
ná, outro de ambiente lisboeta — bem
mereceriam, a despeito das diferenças
que os separam, ser um dia cotados ou
analisados em conjunto, pelo que respei-
tando se realiza, para rempregarmos a
feliz expressão de Mauro Mota, esse ino-
vador gesto — que é um gesto eminentem-
ente estilístico — de «batar lenço ver-
melho no peçoço das palavras». Quando

Verlaine preconizava, no seu célebre *Art
Poétique*, que a poesia torcesse o processo
à obliquidade, longe estava ele de calcular
que outro processo de luto torcer, sem tão-
pouco chegar a fazê-lo, haveria de ser in-
ventado, com o recurso ao emprego de
berrantes camadas cromáticas, por dois
poetas da língua portuguesa, muito dife-
rentes um do outro é certo, mas ambos,
de qualquer modo, simultaneamente poe-
tas e pintores.

Poesia e Pintura

Nem só, porém, no poema a que vimos
aludindo se revela, em termos de poesia,
a vocação pictórica de Gilberto Freyre. Se
há mesmo denominador comum capaz de
abrançar produção poética tão diversifi-
cada como a que se reparte pelas várias
secções de *Talvez Poesia*, esse denomina-
dor é justamente o da preeminência do
olhar num artista verbal *double* de artista
seus estes dois veios de Cesário Verde:
«Pinto quadros por letras, por sinais»;
«Tão luminosos como os do Levante». E
que são efectivamente «quadros» quase
todos os poemas de Gilberto Freyre, de
tal modo que o horaciano *preceito ut pic-
tura poesis* se mostra aqui constantemente
posto em prática. As formas, os volu-
mes, as cores emergem com tal intensida-
de na sem dúvida poesia de *Talvez Poesia*
que se diria ser sempre o verbo «ver»,
mesmo quando não nomeado, a verdadei-
ra espinha dorsal dos seus versos; mas
trata-se ainda de um «ver» em perpétua
deambulação, como se com o verbo «an-
dar» quisesse andar sempre emparelha-
do.

Das seis secções em que o volume se di-
vide, as mais significativas e as mais ex-
tensas trazem mesmo no título a sugestão
de espaços, a concreta referência a cir-
cunstâncias de lugar: «Brasília: Litoral
e Sertão»; «Agosto Azul e Outros Poemas
Europeus»; «África e Ásia». E note-se, já
agora, na ordem por que aparecem ser-
tidas, como essas secções se sucedem numa
directão levantina, como elas também
parecem tender, em termos geográficos,
ao encontro daqueles «sinais», evocados
por Cesário Verde, «tão luminosos como
os do Levante». Por outro lado, em ter-
mos de cultura, esta mesma seriação dei-
xa ainda subentender uma incessante
procura das origens, uma incansável bus-
ca de raízes.

Mas o mais importante é o facto de es-
tes belos poemas deambulatorios, sobre o

fundo móvel de sucessivos cenários do
Novo e do Velho Mundo, realizarem a fi-
nal, sob uma forma actualizada, e com o
substrato da alta preparação científica de
um grande antropólogo, aquilo que foi
objectivo e sonho de um dos mais signifi-
cantes poetas da poesia europeia ante-
rior ao surrealismo. Refiro-me àquela
tendência habitualmente designada por
«poesia da poseado do mundo» que teve
pontos de contacto com o chamado ruma-
nismo e cujos principais representantes,
nas letras francesas, foram um Va-
lery Larbaud, um Blaise Cendrars, um
Paul Morand, embora, sob outros aspectos
e com um muito diverso desenvolvi-
mento, também de tal tendência se pos-
sam aparentar um Jules Supervielle ou
um Saint-John Perse.

**Valery Larbaud
e Gilberto Freyre**

Cingindo-me, porém, ao primeiro dos
nomes apontados, avancarei a hipótese
de esse verdadeiro heterónimo de Lar-
baud que foi A. O. Barnabooth ter em
parte «ressuscitado» já liberto dos seus ti-
ques e remorsos de fabuloso milionário,
em muitos dos poemas itinerantes de Gil-
berto Freyre. E quem acaso conheça a
profunda devoção que de há muito con-
sagra à obra de Valery Larbaud sem cus-
toso reconhecimento o que de altamente valo-
rativo coloco neste atrevido paralelo. O que
mais importa, no entanto, não é o facto
da minha própria devoção larbaudiana; é,
sim, o facto de idêntica devoção dispor
também de relevante lugar na intelligen-
cia e na sensibilidade de Mestre Gilberto
Freyre. No prefácio que escreveu para
Tempo Morto e Outros Tempos, detida-
mente se refere o nosso autor ao «pouco
conhecido Valery Larbaud» para depois
acrescentar: «É um dos escritores france-
ses cuja personalidade e cuja obra mais
me seduzem. Crio que não sou o único a
por artistas de pouca repercussão no
grande público». E, mais adiante, estas
outras palavras com as quais me sinto em
inteira consonância: «Talvez se deva en-
xergar nesses entusiasmos algum snobis-
mo. Mas é possível que eles sejam expres-
são de uma coragem cada dia mais rara:
a de admitir num indivíduo valores que
nem sempre são os consagrados pelas
academias, por um lado, e pelo grande
público, por outro lado. Individualismo
do chamado ibérico ou hispânico. Per-
sonalismo do que chega a ser anárquico no
bom sentido da palavra.» Curiosamente,

nas duas páginas que ainda a seguir dedi-
ca ao riquíssimo criador de *Tempo
Morto* é apenas o nomeado, não a obra,
a quem ele mobiliza e consagra a sua
tração crítica de Gilberto Freyre.

Seja como for, não consigo sem
muita parte, certos poemas dos *Ódios*
das andanças europeias de Gilberto Freyre
sem deixar determinadas marcações
de sensibilidade e de disposição que
que mais têm a ver, em alguma me-
se, com o Barnabooth que Larbaud
não cria do que propriamente com o
Barnabooth que de facto criou. Um nome
mais e quase diria eu que «desconhecido»
se encontra, em certos versos gilberti-
nos, um Barnabooth mais conhecido do
verdadeiro. Compreende-se então por-
quê Larbaud imaginara um Barnabooth
oriundo da América Latina, um Lar-
baud nunca posuira os pés na América
latina e, embora sempre o tenha designado
só através dos livros a conhecer. Que-
reres limites do heterónimo a que deu o
obra, limites que eram subentendidos
mundivulcania em de consensuado e
meçar pelo elemento europeizado de Lar-
baud seu *alter ego* exibia e pronunciava. E
contrapartida, Gilberto Freyre é nomeado
oriundo da América Latina; e, para não
brasileiro, e, ainda por acrescentar, o
genial antropólogo que todos conhecem e
reconhecem; e, como brasileiro e nomeado
antropólogo, um verdadeiro europeizado
no sentido estético do termo — isto é,
um verdadeiro cidadão do mundo — o
que também equivale a dizer que se trata
em plenitude, e numa acepção muito
mais ampla que a da tradição clássica de
um autêntico humanista para quem, in-
tencionalmente, nada do que é humano
consegue ser alheio. Eis o que os seus ver-
sos exuberantemente testemunham; e eis
porque nos seus versos se pode concretam-
mente «ler», como que em *alibis*, toda
a sua trajetória intelectual de universal
pernambucano, herdeiro e intérprete de
múltiplas culturas, grande cientista e
grande mago no modo de as entender.
Mas o mais admirável é que tais versos
nem por isso deixam de ser poesia. ■

[Excerto de uma comunicação sobre
«Gilberto Freyre, Criador Literário
apresentada em Outubro de 1980 na
Universidade de Brasília, dentro do
ambito do Simpósio Internacional sobre a
obra de G. F., em que igualmente partici-
pavam Julián Marías (Univ. de Ma-
drid), Lord Asa Briggs (Oxford), Jean
Duvignani (Sorbonne) e János László
(Univ. do México), subtítulo da rela-
ção.]

Telefones pretos, geladeiras brancas, etc.

Rubem Braga

Ah, eu sou do tempo em que todos os telefones eram pretos e todas as geladeiras eram brancas.

Os restaurantes do Rio tinham um prato chamado silveira de galinha. E, como sobremesa, pediam-se com mel.

Lembro-me de que a novidade mais excitante vinda da civilização norte-americana, pouco depois do cinema falado, era o restaurante automático. Punha-se a moeda e o prato vinha feito, expedido de uma gaveta de vidro!

Lia-se a revista «Je Suis Tout», que era tradução da revista «Je Suis Tout». Tinha sempre uma seção chamada «O problema do espaço no lar», trazendo por exemplo a fotografia de uma cama escrivaniha-cabide-estante com espaço para guardar talheres e também copos e garrafas, pois era facilmente transformável em bar e so-
fi. A gente achava formidável e lamenta-
va não ter nenhum problema de espaço
no lar.

Havia também uma seção chamada «A
pretensa arte moderna» em que apare-
ciam fotografias de quadros por exemplo
de Picasso e Modigliani e esculturas por
exemplo de Brancusi e através da qual eu
aprendi a gostar da (pretensa) arte mo-
derna.

Mas eu ainda era pequenino (um a três
anos) quando, morando em Paris durante
a Primeira Guerra, Medeiros e Albuquerque
dedicou-se aos amores mercenários e
durante «pouco mais de um ano» conhe-
ceu «quatrocentos e tantas», passando de-
pois disso a conquistar mulheres de todo
tipo graças a uma engenhosa combinação
de vários elementos, tais como: a) farda
de oficial de Guarda Nacional do Brasil,
com cinco dourados galões; b) cartões-
postais distribuídos principalmente no
metrô; c) fúchiro feito pelo mordomo

Antônio; d) investigações encomendadas
a policiais públicos ou particulares; e)
presentes; f) exame grafológico; g) hipno-
tismo; h) classificação das damas para 1)
encontro em hotel, 2) chá na Rumpelma-
yer ou 3) passeio pelo Bois de Boulogne.
(Ler «Quando eu era vivo» de Medeiros
Albuquerque, editora Record, Rio, 1982).

Confessarei publicamente que mais
tarde, entre os anos 1926 e 1928, sendo
meu pai assantado do «Jornal do Comer-
cio» (cujo quilo, depois de lido, eu vendia
no armazém de seu Duarte por dez to-
diões, ao passo que outros jornais, de me-
nor formato, só alcançavam 800 reis) a
leitura dominical do dito Medeiros e Al-
buquerque confirmou a minha vocação
adolescente para o ateísmo.

E também que nos seguintes anos de
1929 e 1930 fui habitar em Icarai, Niterói,
naquele tempo era Icahary, Niteróis,
mas em compensação a praia era limpi-
nha) na casa de contraparentes entre os

quais uma jovem professora pública do
Rio que era obrigada a assumir (desem-
penhar) com grande raiva, o «Jornal do
Brasil», órgão oficial da PDF, e graças a
isto eu fortaleci meu espírito na leitura
de Benjamin Constant e João Ribeiro. O
que não me impediu de escrever um soneto
tão Mau.

Assim pois, contemplando minha vida
progressa nesta bela tarde de Maio quando
do há exantemais na véspera rissas lá
sobre o mar de Ipanema, e me sentindo
mais ou menos conforçado com minha
solidão, lembro-me de que o nome lauro-
desse sobre galinácia e caça fúchiro e
macuco, é *filanmas voltarias*, e me recordo
de ter visto ovos de macuco, e lembrar
a primeira frase desta pequena composi-
ção jornalística chamada crítica, e digo
tudo os telefones era pretos e todas as
geladeiras eram brancas, mas os versos do
macuco já eram e ainda são — aqui
Esverleados, porém azuis. Para todos e
sempre azuis.

A reflexão sobre si mesmo, no quadro geral da literatura brasileira, só pode ser encarada como um nobre coroamento de uma actividade de pensamento fecundo e criadora, defende a autora, que é professora universitária no Rio de Janeiro, nesta página de um ensaio inédito. A escrita de eu

Sobre as memórias de infância

Eliane Zagury

Como tema literário, a infância parece ter sido descoberta pelos românticos, em contraponto ao tema da educação examinado pelos enciclopedistas. Entretanto, ainda que o motivo infantil tenha aparecido aqui e ali no século XIX brasileiro, só vai adquirir grau de tema em pleno século XX. O primeiro momento modernista, embora evadido de características que o poderiam aproximar de uma adolescência — como, aliás, boa parte do nosso romantismo — impôs uma imagem infantilizada. Na verdade, o susto do mundo que se revelou a partir da Primeira Guerra Mundial refugiou-se na criança mimada e manhosa da falta de amor, como emblema do século e da vida, nas vanguardas estéticas europeias. Para a nossa variante brasileira, era ela também emblema do Brasil e da América, ampliando-se o motivo infantil em tema básico da literatura. O poeta ou ficcionista se identificava com a criança, que vinha à tona a qualquer propósito, e o sentido do movimento, mais que da renovação, reformava ou revolução, ganhou foros de princípio básico do programa do movimento: o homem novo brasileiro ensaiando os primeiros vagidos e o primeiro engatilhar.

A década de 40 foi marcada pela crítica da proposta modernista e pela análise dos seus produtos. É nessa época que Mário de Andrade pronuncia a célebre autocrítica do movimento (1) e é então que surge a famosa geração de 45, que cristaliza poeticamente toda uma reação aos princípios estéticos proclamados tão peremptoriamente pelos poetas de 22. Estes são apenas dois exemplos que ilustram um momento de reexame dos valores que norteavam o exercício intelectual brasileiro. Nada mais natural que se tivesse denunciado a «infantilizantes dos modernistas de vinte anos antes, invertendo para negativo o que era valor positivo: como palavra de acusação, falou-se em atitude infantil, escamoteando-se o conceito de temática, num sentido mais profundo. Mas, subrepticiamente, o tema infantil permaneceu, agora filho da reflexão amadurecida, como prova de sua genuinidade literária no Brasil: é na década de 40 que surgem, entre nós, as memórias de infância, subgênero da literatura confessional que veio produzir textos de qualidade indiscutível, sendo mesmo um dos sustentáculos da nossa prosa lírica.

Nosso enfoque se restringe à literatura memorial de cunho autobiográfico, vale dizer, àquele cujo núcleo temático é a história da vida do autor. Deixamos de lado os depoimentos mais específicos, exclusivamente históricos, políticos ou de viagens. Interessamos-nos o indivíduo que se volta de preferência para si mesmo, embora, é claro, não se fure a testemunhar o comércio do seu eu com o mundo circundante que a vida lhe apresentou.

A autobiografia é um gênero complexo, que participa, em princípio, de duas linhas bem contrastantes do desenvolvimento da matéria literária: a narrativa histórica e a prosa lírica. O escritor há de ver-se ora puxado para um lado ora para o outro, tendendo às vezes a assumir formalmente uma das diretrizes, mas acabando por ser atraído sem remédio pela intromissão da outra.

Porque, na verdade, falar de si mesmo



Mário de Andrade (visto por Portinari) em dos momentos do Modernismo brasileiro foi capaz de reatar e da avocatória

é ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal — um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente — representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante. A literatura memorial, portanto, há de ser sempre uma literatura crítica, no sentido de ser em crise. Se em face de si mesmo, frequentemente, o homem está indefeso, em face da literatura memorial, o escritor está sempre inerte. Cada obra que se preze equivale a um reinício do gênero, porque sua matéria só se pode acreditar como especialíssima. Dal que não seja comum o tratamento evolutivo desse gênero literário. As histórias da literatura simplesmente o ignoram, concedendo algumas vezes que ele apareça na bibliografia acessória de um grande poeta ou romancista. Talvez até alguns puristas do distanciamento o considerem uma espécie de sarampo do escritor cinquentão.

Nosso estudo tem como meta a interpretação crítica de um fenómeno: a formação de um subgênero literário específico, o das memórias de infância, com sua problemática estrutural. No século em que vivemos, tem-se tornado claro que a literatura, se não tem abandonado algumas de suas velhas funções, tem pelo menos perdido o seu exclusivismo para as artes advindas dos novos meios de comunicação de massas. E de extrema importância, portanto, pesquisar sua reação e adaptação ao desfalque que vem sofrendo. Acreditamos que uma das bases para a redefinição crítica da literatura é o estudo dos subgêneros que se venham formando, à margem e à revelia das funções e da crítica tradicionais.

As memórias de infância, à luz do quadro que esboçamos para seu contexto e à luz da análise que desenvolvemos ao longo do livro, perdem o caráter marginal de veledade pessoal do escritor para ocuparem o espaço que realmente merecem dentro do corpus literário brasileiro. A reflexão sobre si mesmo, exercida com a dignidade com que foi pelo escritor brasileiro, só pode ser encarada como um nobre coroamento de uma atividade de pensamento fecundo e criadora.

(1) — Vê. «O movimento modernista, in Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, Martins, 1968.

Zona tórrida

Portinari o menino de Brodóski

Irineu Garcia

«Eram belos as manhãs frias na época da apanha do café e delicioso o canto das carras de bot transportando as sacas da colheita. Quantas vezes submerseamos sobre as sacas. A luz do sol parecia mais forte. Era somente para nós. Na pela estrada afóra o carro seguro, cantando. Dormíamos cheios de felicidade. Sonhávamos sempre, dormindo ou não. Nossa imaginação esvoaçava pelo firmamento. Fantasia fujidiva, olhando as nuvens brancas, mais brancas do que a neve.»

Candido Portinari in «Retalhos de minha vida de infância — O menino de Brodóski»

O arrasador «craque» de 1929 nos Estados Unidos ricocheteou no Brasil tão incendiário quanto num estado da União Americana. Naquele tempo o Brasil era um país de economia agrícola e seu produto básico de exportação era o café (que entrou logo nos cortes das importações americanas), e o Estado de São Paulo seu grande produtor. A região produtora de maior fama pela qualidade de seus cafés finos era a Alta Mogiana (nome da companhia de estradas de ferro), Oeste do Estado, tendo como sede regional a cidade de Ribeirão Preto, cerca de quarenta e duas vilas, como Cravinhos, Sertãozinho, Santa Rosa, Cajurú, Serra Azul, Eng.º Brodowski, Jardimópolis, São Simão e dezenas mais. Havia outras maiores como Mooca ou Batatais. O lavrador não era o negro, como foi nas fazendas de engenho de cana-de-açúcar no Estado do Rio de Janeiro. Eram predominantes o caipira (saioio) ou o europeu, e particularmente o italiano. Todas estas cidadezinhas eram absorvidas pelo centro irradiante, a chamada capital do café, Ribeirão Preto. Com a crise decorrente do «craque» norte-americano e a queda nas exportações, a região toda sofreu com a quebra deiras dos grandes fazendeiros e a consequente pasmaceira do comércio em geral. Hoje é uma das regiões mais ricas do Estado, abandonou a monocultura, orientou o disciplinou uma indústria de qualidade, e consegue assim uma das melhores qualidades de vida nacional — exceto no que tange a cultura, que é deficiente. Mas uma das cidadezinhas, das mais pequeninas, que naquele tempo guardava a imagem semelhante da vila ou cenário que serviu ao clássico «western» de cinema americano O comboio aptou três vezes, de Fred Zinnemann (no Brasil o filme tomou o título *Matar ou Morrer*), com sua rua central mais parecido com um fragmento de deserto de branco areal, um sol radioso, um calor escaldante e um silêncio sem fim tinha nome estrangeiro. E o viajante que saltasse do

trem na sua pequenina estação deparava com a placa «polonesa» anunciando o nome da terra, Engenheiro Brodowski, homenagem prestada pela companhia de estradas de ferro a um dos seus engenheiros que ali morreu. Hoje tudo isto é lenda, o que existe é uma cidadezinha bem arranjada, arborizada, com um nome brasileiro. Brodóski, cuja grandeza maior é a de ser terra natal do pintor Cândido Portinari. Filho de imigrantes sérvios, com a abençoada facilidade de adaptação do italiano transmitindo aos filhos, na simplicidade da vida rural, um sentimento arraigado à sua gleba, acabou por sensibilizar um gênio, o artista, projetando mundialmente o nome do seu país, e fazendo na sua arte, além de obras-primas, poderoso argumento de crítica social.

Do aprendizado à fama

Portinari, como Villa-Lobos, Santos Dumont, Manuel de Abreu, foi tocado pela orelha do gênio. Mas Portinari, como Villa-Lobos, teve um sentido de brasilidade mais intimista, registrando uma época para todos sempre.

Portinari desde menino esteve sempre fiel ao que povoou sua imaginação de artista. No «Retalhos da minha vida de infância» ele narra com grande simplicidade e poesia o seu meio ambiente. Ao aproximar-se o dia do seu embarque definitivo para o Rio, começa a plúvio, a emoção embargando o raciocínio. Não querer ir mas tendo que ir! Assim ele termina sua narrativa memorial: «No dia do embarque, época da gripe espanhola, lá todo mundo estava de cama e em casa só eu estava bem. No alvorecer desse dia, bateram na janela, avisando que estava quase na hora. Disse que estava com gripe, não iria. Minha mãe Tata interveio dizendo: «Val, bobo... aqui não há possibilidade». Num impulso sai correndo, tive tempo ainda de apanhar o trem em movimento. A última imagem que ficou gravada na memória foi a de meu pai levantando-se para se despedir, ainda possuía o vé-lo de capote escuro, atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada...»

Além de uma duríssima luta pela sobrevivência no Rio, houve outra árdua, pelo aprendizado. Reprovado numa primeira tentativa de admissão à Escola Nacional de Belas Artes, ingressou no Liceu de Artes e Ofícios, e com proveito. Finalmente entrou para ENB e estudou no Rio até o prêmio de viagem ao estrangeiro em 1928. Retornou ao Brasil em 1930, casado. Dal pra frente o nome de Portinari vai num crescendo. Na sua cidadezinha na sua região, o nome de Portinari é cometido



Praça Cândido Portinari, em Brodóski, com a igreja desvalada intencionalmente pelo artista



Memória do tabuleiro, de Portinari

do, mas sua obra não é conhecida, e quando conhecida não é compreendida. A cidade de Ribeirão Preto, que deveria ter alguém com a ideia de reunir, num dos seus próprios municípios, alguns quadros do grande pintor, perdeu enorme oportunidade de começar a formação do seu museu. Já isto não aconteceu com a cidade de Batatais, que, distante vinte quilômetros de Brodósqui, teve alguém com visão e sensibilidade para se dar conta de perceber o artista na região com uma obra marcante e ao mesmo tempo sensibilizar o artista. Costa Antônio Bento, categorizado crítico de artes plásticas brasileiro, amigo do pintor desde os primeiros anos de Rio de Janeiro (foi belo livro Portinari - Leo Cristiano Editorial Lj). Apesar de suas convicções políticas e religiosas, em 1953 Portinari recebeu com grande satisfação a encomenda para pintar alguns painéis e uma Via Sacra para a Matriz de Bom Jesus da Cana Verde, na cidade de Batatais. Segundo me declarou, pediram-lhe decorações e figuras pouco deformadas, que melhor pudessem ser entendidas pela gente simples do interior. O artista compreendeu perfeitamente o sentido da solicitação. Mas o praxe maior de Portinari adveio mesmo de ter nascido no município de Batatais, pois Brodósqui no princípio do século fazia parte do seu território. Nessa região trabalharam seus ascendentes e nasceram seus primeiros irmãos. Era portanto uma terra muito cara ao seu coração. Além do mais, fora batizado na própria matriz que iria decorar.

É um conjunto de vinte e oito trabalhos, sendo que a pintura principal é a do altar-mor, o políptico Cristo entre os Apóstolos na proporção de 4m x 5m. O crítico descreve com ênfase a grande realização do artista. Escreve Antônio Bento, terminando: «A série completa-se com uma Via Sacra composta de quarente quadros. Foi a segunda pintada pelo artista. É mais realista que a da Capela da Pampulha, em Belo Horizonte, embora possua detalhes expressionistas e abstratos».

Em nota de pé de página Antônio Bento esclarece que essas obras nunca puderam ser expostas no Rio de Janeiro. O crítico Clarival do Prado Valladares, membro da Comissão Nacional de Artes Plásticas, propôs que elas fossem mostradas no Rio em fins de 1978. A proposta foi unanimemente aprovada, sendo o pedido de envio das pinturas endereçada ao arcebispo de Ribeirão Preto. Lamentavelmente a solicitação não pôde ser atendida, conforme carta aos órgãos competentes. O arcebispo Dom Bernardo Meiri explicou que esse acervo de pinturas pertence ao povo de Batatais, de acordo com escritura passada pelo próprio Portinari e os doadores ficando sua custódia em perpetuum exclusivamente à Paróquia de

Batatais, com a condição de não saírem da igreja-matriz. «Dal porque — prossegue a carta — até mesmo o serviço de restauro deve ser realizado nas dependências da Matriz». As telas não puderam ser transferidas nem mesmo até São Paulo, para os devidos reparos. Don Bernardo Meiri lamentou não poder contrariar a escritura original da doação, acrescentando que já responderá a mesma coisa em relação a pedidos vindos do Vaticano e de outros países interessados na exposição desses trabalhos.

Existe controvérsia quanto a escritura assinada ou não pelo artista, mas o que é incontestável é a defesa patrimonial, irredutível. Perfeito!

Por outro lado, é a única exposição planejada ou não pelo artista, mas o que é incontestável é a defesa patrimonial, irredutível. Perfeito!

Uma pequena casa dos pais do artista, em Brodósqui, hoje transformada em Museu Portinari, na Praça Portinari, não é bem um museu que corresponda ao artista na sua grandeza. É um relicário, que o governo de São Paulo deve ampliar com aquisições e movimentação, já que vez por outra a imprensa pulita costuma lamentar a precariedade com que funciona.

E falando em Brodósqui, houve um movimento há tempos no sentido de mudar o nome da cidade para o do seu mais ilustre filho, mas depois parece que tudo ficou no esquecimento.



Osso Portinari, e celebre, Manuel Bandeira

to. Porquê? Será pelo facto de Portinari ter sido o confesso homem de esquerda e foi candidato à deputação federal pelo PCB em 1945? Bem... mas agora o Brasil está livre de ter ou pensar em fantasmas, e poder homenagear o seu maior pintor.

Portinari foi um legítimo homem do povo, era portanto um artista do povo. Toda sua obra está impregnada dos mais diversos tipos de brasileiros e seria justo que o povo tivesse acesso a ela, bem como alguma forma de conhecimento da mesma, já que ela está dispersa, na maioria na posse de particulares.

O filho do artista, professor de Matemática Pura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, João Cândido Portinari, sentiu intensamente o problema. Assim escreveu em Portinari, o menino de Brodósqui (Livros Editores, fora do comércio): «Foi em Amsterdã no ano passado. Visitando o Museu Van Gogh — quatro andares da presença do artista, da presença do povo holandês —, o testemunho do seu pintor. Halina e eu nos olhamos em silêncio. Um sentimento de dor, de pena do nosso país: onde está o nosso pintor? De que se nutre o nosso povo? Estamos cansados de arrastar a dolorosa consciência de nossa pobreza cultural. Nós que, paradoxalmente, somos possuidores de um tesouro de cultura popular, de um imenso potencial de originalidade que muito teria a dizer para um mundo doente e cansado de intelectualismo e tecnocracias».

Foi dessa tomada de consciência que nasceu o Projeto Portinari, dirigido pelo filho do artista há três anos. Está dividido em quatro programas: 1) o levantamento, 2) a catalogação e pesquisa, 3) a difusão, 4) a fundação. O Projeto Portinari tem, como é perceptível no seu último programa, a criação de um centro cultural que acabará sendo também um museu. Ao completar três anos o Projeto Portinari já tinha localizado 3.600 obras e 10.000 documentos. Considerando que o número de trabalhos de Portinari, segundo algumas fontes, gira entre 4 e 5.000 trabalhos, já é expressivo o número conhecido pelo Projeto.

Um trabalho desta ordem tem por força que ser moroso. Exigindo pessoal habilitado e limitado aos recursos disponíveis, o Projeto felizmente vem sendo apoiado pelos órgãos de Comunicação Social do Brasil, o que redonda numa constante lembrança do artista, numa motivação permanente para o conhecimento da obra, e ao final, numa forte animação cultural. Em sua coluna no Jornal de Letras, Carlos Drummond de Andrade, sugeriu no que realmente deve abranger o Projeto Portinari: «... estabelecer um centro cultural que seja, ao mesmo tempo, órgão de investigação estética, órgão de difusão de idéias e projetos de criação artística nacional. Alguma coisa que nos falta e que poderá dar grande impulso ao desenvolvimento do Brasil como oficina e laboratório de novas formas de afirmação cultural».

No vigésimo ano da morte do artista, sem dúvida, a motivação e o progresso alcançado do Projeto Portinari é um raio de esperança para que se realize o que sugere e vaticina Drummond. Que seja o mais rápido para consumar a homenagem ao grande pintor brasileiro, indo de encontro a observação do crítico Clarival do Prado Valladares: «Resta estudado mais profundamente, nos vários períodos e fases, confrontando tanto quanto possível o seu desenho básico, que preferimos chamar de unidade criativa, com a ampla produção em telas e painéis, sobretudo em relação à sua pintura monumental em murais e painéis, até atingirmos o que preferimos chamar, e decompô-lo em universo pluriéico de Portinari».

A importância da obra de Portinari, para quem não a conhece, mas conhecendo o Brasil, pode ser imaginada numa pequena e profunda apreciação do poeta Carlos Drummond de Andrade: «A obra de Portinari atinge a beleza de um cântico autoral sobre as misérias do mundo e particularmente de seu país; é testemunho e resgate».

Baixo continuo

Inaugurado no Rio de Janeiro, na Praça 15 de Novembro, o conjunto Universitário Cândido Mendes, mantendo a tradição que remonta anos, ocupando o local da Academia de Comércio. Para o prédio esteve nas novas instituições o cardinal do Rio de Janeiro, Dom Eugênio Sales. Na mesma oportunidade foi inaugurada a Praça Prof. Alceu Amoroso Lima (Tribuna de Arêdes) e se ocorreu, sendo o homenageado que estava presente, falou o prof. Cândido Mendes, que salientou: «Alceu Amoroso Lima é o paulista mais importante de uma cultura católica ligada a uma mensagem pluralista social do nosso tempo».

Na primeira semana de Setembro estará em Lisboa o escritor José Saramago para autografar o seu livro O Norte das águas. O arquibispo Oscar Niemeyer que raramente vai a Brasília desde a queda do Governo João Goulart, ou melhor, só vai para cuidar de assuntos profissionais, esteve lá no final de Julho. Foi entregar a maquete do Museu do Índio por ele doado ao Governo. A solenidade contou com a presença dos ministros da Educação e Cultura, e do Interior. A construção do Museu começará dentro de trinta dias e estará concluída em 18 meses, tomando uma área de 3.600 metros quadrados. Na ocasião disse Niemeyer: «Quem o visitar, poderá dizer se gosta ou não, mas jamais afirmar que viu algo parecido». Está à venda a casa onde nasceu o poeta Manuel Bandeira, em Recife, Pernambuco. Por certo será mais especulação imobiliária, como acontece em quase todos os cantos do planeta, quando os governos não impedem no devido tempo. Bandeira tem um poema em que canta a sua onde está esta casa: «Rua da União... Como eram lindas as noites das ruas da minha infância. E bem mais de uma vez. O número da porta da casa é vindo é o 263. O poema do verso Evocação do Recife. Zélia e Jorge Amado tiveram alguns dias de intensa atividade social em Brasília e no Rio, depois do que Jorge retornou ao Maranhão para retomar seu novo romance: A Face Oculta. Por outro lado Zélia já entregou ao seu editor as originais do seu novo livro. Um chapéu para viagem, memórias da fase em que conheceu Jorge Amado. Ah, e está a hipoteca do sintético casal passar por Lisboa, em Outubro».



Alceu Amoroso Lima é nome de praça no conjunto universitário Cândido Mendes, Rio de Janeiro

Eugênio Ineseno numa conferência com seus admiradores na Maison de France no Rio de Janeiro: «O sucesso da minha obra me agrada e me espanta. Poderia muito bem viver sem ele mas, agora que me acostumei, ele me faria falta. Porque ele me fez esquecer um pouco as misérias da humanidade e a minha morte. Mas sei queerei esquecido...». Ele Du Nonso Okas possivelmente em Nagô quer dizer «Casa Branca de Mãe Nossa ou «Condomínio do Engenho Velho da Federação». Segundo Edison Carneiro, que foi um antropólogo estudioso do famoso terreiro baiano, que imaginasse ter sido século de existência, são origem aos demais existentes na Bahia. Será o primeiro terreiro tombado pelo Patrimônio Histórico Brasileiro, como que simbolizando uma ramificação de culturas afro-brasileiras. Dadas as dificuldades financeiras, e procurando sair ileso do atual crise, o Museu Lasar Segall, de São Paulo, está vendendo algumas esculturas do seu acervo assinadas pelo próprio Segall. Vivendo de subvenções do governo paulista e da Prefeitura de São Paulo, e de algumas rendas de prédios, os seus valores vêm sofrendo uma grande redução pela inflação. Zézimo em sua coluna do Jornal do Brasil: «Em apenas duas semanas a exposição de parte da coleção Gilberto Chateaubriand — 60 Anos de Arte Brasileira — na Fundação Getúlio Vargas, em Lisboa, recebeu 17.000 visitantes. Essa mesma exposição, mais completa e consistente, com cerca de 400 obras, mais do dobro dos trabalhos expostos em Lisboa, foi montada no ano passado no Museu de Arte Moderna do Rio e ao longo de mais de dois meses mal conseguiu somar 20.000 visitantes. Em tempo: Lisboa tem uma população que anda pela 800 mil pessoas e o Rio supera a casa dos 10 milhões».

«Abertura: a palavra é mágica, mas deu realmente frutos? Eis o que opina, numa primeira abordagem, a editora de Variedades d'O Estado de S. Paulo

Arte brasileira em conflito com a abertura política

Cremilda Medina

A criação artística brasileira está medindo forças com a chamada abertura do sistema político. Nesse embate — diga-se de passagem, desigual — os criadores, tímidos e temerosos, jogam na margem do possível e nem assim a vitória está garantida. Na linha da frente da luta, o cinema e a televisão, as expressões mais controladas. Um pouco mais soltas, a literatura atravessa a barreira da censura, mas, por outro lado, fica restrita a um público pouco significativo em termos de números. A música popular brasileira explode pelo vigor instrumental, mas não oferece grandes e insistentes problemas quanto ao conteúdo de suas letras. Ocorre um ou outro caso de conflito com a censura e os juristas se empenham por provar que letra de música deve ser tratada como literatura, onde reina aparente liberdade de expressão. Por último, o teatro, o balé e as artes visuais não estão dando muito trabalho aos vigias do sistema, pelo simples fato de que a criação nacional anda um tanto quanto estéril. Fala-se de crise e apontam-se muitos fatores externos. No entanto, ao que tudo indica, os impasses vêm de dentro, do âmago mesmo da criação.

Em meio a essa superfície agitada, as principais vilãs são realmente o cinema e a televisão. Não só porque são expressões que pertencem ao que se convencionou chamar de diversões públicas — estas o campo preferido para a atuação dos vigias políticos e dos vigias da moral e dos bons costumes —, mas também porque denotam certos sintomas progressivos, libertadores. A televisão experimentou, nos anos 70, o amadurecimento de seus instrumentos técnicos, dos segredos narrativos, enfim, de domínio da própria linguagem. Preparou-se, especialmente na telenovela e nos seriados nacionais, para arrancar também no domínio do conteúdo. Os criadores, com destaque para Dias Gomes na temática social e Manuel Carlos e Gilberto Braga na temática de comportamento psicológico, bem como o adaptador de textos Walter George Durst (autor de «Gabriela»), estavam prontos, neste início de década, a dar a abertura, para avançar no realismo ou superar os clichês dos enredos já desgastados, até mesmo junto ao telespectador mais massificado.

TV: notícias da selva

Algumas experiências mediram e estão medindo forças na plataforma da vanguarda: Dias Gomes com o seriado «O Bem Amado» e também suas telenovelas; «Malu Mulher», outro seriado de grande êxito que enfrentou problemas com determinados temas como aborto; e atualmente, mais um seriado que aborda a violência policial, «Bandidos da Falange», está censurado. O que se verifica então é que, no que se refere à televisão, não se avançou praticamente nada quanto à liberdade de expressão. Os prejuízos culturais são evidentes: se, por um lado, a criação brasileira está apta a renovar e, sobretudo, revigorar a programação de tevê, por outro lado, encontra-se atada pela censura e nesse espaço apertado de ação, favorece-se a permanente ocupação da indústria cultural estrangeira (liciam-se filmes e seriados norte-americanos). O que é importante destacar — já que a televisão brasileira segue o modelo típico da indústria cultural, e Portugal percebeu isso há muito tempo — no domínio interno da criação, há forças progressistas e esteticamente renovadoras que lhe dariam um perfil menos massificante e alienador.

Se os criadores estivessem livres para atuar, teríamos, sem dúvida, uma telenovela mais próxima da obra de arte — não por condições técnicas, habilidades narrativas ou bom desempenho de atores que essas qualidades as tem de sobra —, mas pela dinâmica dos conteúdos sociais ou psicológicos, realistas ou surrealistas, fantásticos ou poéticos. Cada avanço nessa direção, no entanto, implica em uma luta íntima com a Censura e aí, para os empresários da indústria cultural (leia-se, no Brasil, Rede Globo de Televisão), vale, sem dúvida, a lei da selva. Às custas da sobrevivência do monopólio de audiência, sacrificam-se — de comum acordo entre as forças do

sistema e os próprios empresários — os vãos libertadores da criação artística.

Cinema: a consagração do exterior

Não é menos dramática a situação do cinema. Justo este ano, parece ter sido a prova dos nove de uma importante transição do cinema brasileiro. Em março, o Festival de Gramado (o mais importante festival do Brasil) atingiu sua décima edição, mas o principal polo de excitação não eram as comemorações da maturidade do encontro, mas a inédita pluralidade de tendências nos longas-metragens. A presença de jovens diretores (à volta de 30 anos) juntos aos mais experimentados (à volta dos 50) e as discussões que lá se desenvolveram mostraram um significativo sintoma: estava superado, em definitivo, o fantasma do Cinema Novo. Ficou provado também que o conteúdo sério ou bem-humorado dos principais filmes procura recuperar certos quadros da cena brasileira. História imediata ou reconstituições dos anos 50 e 60 deram expressividade às principais direções que compareceram ao X Festival do Cinema Brasileiro do Gramado.

Havia sido uma tônica nos anos 70 lutar pela conquista do mercado. Debateu-se constantemente o acabamento técnico e os ingredientes de grande público para garantir um espaço certo para o cinema brasileiro, em primeiro lugar no mercado interno, em segundo lugar no mercado externo. Exceto as pornochanchadas que, essas sim, asseguraram seu sucesso nas salas de exibição nacionais, restavam, no ano 70, algumas obras isoladas de cineastas mais experimentados como Cacá Diegues com «Xica da Silva» e Bruno Barreto com «Dona Flor e seus dois maridos», muitas tentativas de vanguarda ou pseudovanguarda que iam do super 8 ao 35 mm, passando pelo curta e pelo longa-metragem, e outras tantas imitações do modelo de criação do Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha. Com tudo isso, o espectador médio brasileiro dava cada vez menos crédito à produção nacional. E os críticos, sem a presença irradiadora de Paulo Emilio Salles Gomes na defesa do cinema nacional — fosse qual fosse seu nível —, desgostavam-se cada vez mais do que viam nas telas. Mas essa atmosfera até certo ponto pouco receptiva ao cinema brasileiro foi drasticamente sacudida quando, no ano passado, veio do Exterior a consagração de vários prêmios: «República dos Assassinos» (Miguel Faria), segundo prêmio de Cartagena em 81; «A Opção» (Oswaldo Candia), prêmio do júri popular em Locarno, 81; «Gaijin» (Tisuka Yamasaki), prêmio do Festival de Havana, 81; «Eles não usam Black-Tie» (Leon Hirszman), Leão de Ouro de Veneza, primeiro prêmio da crítica também em Veneza, Espiga de Ouro em Valladolid, Coral Negro em Havana, 81; «O Homem que Virou Saco» (João Batista de Andrade), o melhor filme do Festival de Moscou, melhor ator do Festival de Huelva, Espanha, 81; «Pixote» (Hector Babenco), grande



«Macunaima», encenação de Antunes Filho. A prova de que o teatro brasileiro está vivo

prêmio do Festival de Biarritz, Prêmio Ocio no Festival de San Sebastian, 81 — o mesmo filme arrebatou o título de melhor filme estrangeiro dos críticos de Nova York em 82. Ainda este ano, o curta brasileiro «Meos» (Marcos Magalhães) ganhou no Festival de Cannes e «Das Tripas Coração» (Ana Carolina) foi considerado o melhor roteiro do Festival de Cartagena.

A conquista do Gramado

Seria pouco o êxito e os sintomas de um cinema às vésperas de um grande pulo qualitativo? As bilheteiras de Nova York, só para citar um mercado-teste no plano internacional, sacramentaram os troféus, por exemplo, «Pixotes». Mas, de qualquer forma, o décimo festival de Gramado era, este ano, o grande teste interno. O resultado ultrapassou as expectativas. Primeiro porque cineastas maduros como Roberto Farias mostraram que sabem fazer filme com qualidade técnica, segurança narrativa, ingredientes de mercado, sem apelar, em nenhum momento para os prazeres fáceis da pornochanchada. («Pra Frente Brasil», o principal prêmio de Gramado, não fica devendo nada aos êxitos de Costa-Gavras.) Segundo, porque os novos cineastas como Sérgio Rezende («O Sonho não Acabou») e Djalmir Baptista («Asa Branca, um Sonho Brasileiro») apresentaram um resultado com o mesmo bônus bem articulado: produções tecnicamente acabadas e temas de grande interesse pela identificação com a cultura brasileira.

Ficou, pois, assegurada em Gramado uma conquista no sentido da afirmação do cinema brasileiro. Houve, para emoção de muitos, um momento que atesta, acima de qualquer arabesco formal, a fidelidade à realidade e à cultura nacionais. Na verdade, o público espera isso: ver-se na tela como se vê na literatura. Foi aí, no entanto, que a porca torceu o rabo. Os cineastas brasileiros acreditaram nas frestas da abertura, arregaçaram as mangas e trabalharam. Veio então a Censura e cortou o que timidamente Roberto Farias havia construído em «Pra Frente Brasil». A crise que se sucedeu na Embrafilme, a reformulação do Conselho de Censura no âmbito do governo e o consequente desmascaramento de seus propósitos eleitoreiros na «abertura» vieram re-frear e até mesmo ameaçar seriamente esse pulo qualitativo que se anunciava na criação cinematográfica. O futuro, como para a televisão, é incerto e constrangedor.

Literatura: abrem-se as comportas

Quem de certa forma correu paralelo numa triste solidão foi a literatura. Vítima da repressão em alguns momentos dos anos 70, não chegou a ser totalmente tolhida no plano das publicações. Mas vítima, no entanto, do subdesenvolvimento educacional do País, a literatura esteve sempre relegada a um débil braço da cultura que nunca alcançou mais do

que meia dúzia de espectadores. Sem estímulo de audiência, contrafeito com a situação política e social e jogado às próprias angústias da autocensura, o escritor se recolhendo nos seus grandes passos e o romance foi quem mais sofreu. Houve até o que decretaram a morte do gênero em uma época em que a Europa se curvava à ficção latino-americana. Entendidas pelas facilidades aparentes do conto e pelo engodo dos prêmios literários (verdadeira tática diversional dos anos 70), os novos escritores se entregaram a uma produção infacionária e de pouquíssimos resultados. Não se revelaram grandes concorrentes para os contistas já tradicionais: um Dalton Trevisan, um Ricardo Ramos, uma Lygia Fagundes Telles ou um Rubem Fonseca. O pior é que os editores deram um ultimatum há dois anos: chega de conto.

Na avaliação de forças com a abertura, livremente o romance também se fez presente. Embora dois livros censurados — «Fêta Am Novo», de Rubem Fonseca, e «Zero», de Ignácio Loyola —, os escritores saíram da toca no momento mesmo da tempestade. E dos anos ainda imediatamente anteriores à abertura o romance de Ivan Ângelo, «A Festa», logo depois, em meio a uma série de livros de atualidade, de depoimentos sobre os anos negros da ditadura em que se destaca Fernando Gabeira, apareceu outro romance de conteúdo desafiador, «Liberdade Condicional», de Simal Medina. As comportas se abriram e, para o ponto da crítica — muito presa à ficha nominalista e formalista — o romance retomou seu vigor balzaquiano, seu fôlego de grande painel sociopsicológico. Antônio Callado, Darcy Ribeiro, Fernando Sabino, Nêida Pinho, Lygia Fagundes Telles, Antônio Torres, Miguel Jorge, Assis Brasil, Márcio de Souza, Ignácio Loyola, Ivan Ângelo e Simal Medina — novos ou já consagrados — voltaram com entusiasmo ao trabalho e as editoras brasileiras não precisam reclamar do excesso de centos e da carência de romances.

Poesia: o funil estreito

Com a peneira dos novos contistas, veio também a aparecer o espaço garantido para autênticos escritos do gênero curto. Bernardo Eis, João Antônio e os tradicionais criadores do conto estão na ativa. A pluralidade da convivência — sejam escritores que dão ênfase ao social, ao psicológico ou à linguagem experimental — está cada vez mais intensa e a aceitação solidária dos diferentes rumos parece crescer na medida proporcional ao desestímulo do hábito de leitura em um país cada vez mais «analfabeto». Naturalmente quem se queixa disso são os poetas e uma verdadeira avalanche de poetas de contra-cultura, marginais ou artesanais, que publicam ou divulgam seus poemas de formas rudimentares — em portas de teatro ou de cinema, em bares das grandes cidades — extravasa os canais competentes de publicação. São um grupo muito restrito de poetas em as portas de edição convencional abertas. A criação também não está forçando o estreito funil. Fora os gêneros um Drummond, sempre na ativa — e fora os que já atingiram o nível médio de consagração



«Pra Frente Brasil» (Roberto Farias) mediu forças com a abertura e saiu perdendo

— Ferreira Gullar, Carlos Nejar, Alfonso Romano de Sant Ana, por exemplo — a produção poética pela dispersão. Espera-se atenda coisa desse contingente novoismo que seja folhetos, posters, livros ou cartazes ou até nem edita, fala pelas ruas, estende poemas em varais.

Teatro: onde está a renovação?

Que dizer da criação teatral? Dramaturgia? Encenadores? Um quadro desalentador fala-se muito de que o teatro foi a grande vítima da censura. Que nos anos 60 explodiu, deu-nos o grande pulso que chegaria agora ao cinema e à televisão, mas que veio a ditadura militar e destruiu todas as experiências na sua plenitude. O certo é que os palcos foram se esvaziando e dando lugar a grandes shows de música popular brasileira. As platéias passaram dos sentimentos de identificação com os temas ali debatidos e das palmas dadas de uma ênfase última para os inquietos movimentos de corpo diante de música rock ou de ferro. O conjunto de atores em um Teatro de Arena foi gradativamente substituído por grandes ideias, caixas de som potentes, luzes fortes. Esses shows de grande audiência são em condições de fábula) tiveram sempre o aval do sistema, desde que não fossem nas letras qualquer traço de contestação ou crítica social. É foi por isso que Chico Buarque de Hollanda ou a triplicite Elís Regina encontraram produtores.

Se os anos 70 foram marcados por grandes shows musicais de encenação teatral, não não quer dizer que o teatro convencional morreu imediatamente. Vão, sim, indolentes impávidos e, entre eles, o da criação dramaturgica e de encenação. Não fosse o espetáculo "Maculoso", de Antonio Filho, e o Brasil não teria uma vinda teatral para contrapor à Música Brasileira de um Milton Nascimento ou à música instrumental de um Egberto Gismonti.

"Maculoso" saltou, de repente, como prova de que o teatro persiste no Brasil. Visto, porém, em crise. E, como no caso da poesia e do bailô, há uma grande expectativa voltada para os jovens grupos de criação. Antonio Filho funciona, neste momento, como um grande desafio perante a inexpressividade geral. (Claro, há sempre as exceções, mas não tão espaciais e imensuráveis, que não chegam a fazer parte da antologia dos momentos decisivos.) A grande questão: onde estão os traços migradores de um Nelson Rodrigues, de um Dinálio Viana Filho, de um Dias Gomes, de um Guiseppe Amadei, de um Flávio Matarrazo, de um João das Neves?

Artes Plásticas: como chegar ao público?

Quem está totalmente sem resposta a todas estas perguntas são os artistas plásticos. Perdidos no seu isolamento dos demais artistas, embebidos na seguinte de acompanhar todos os movimentos, extremamente colonizados, acima de tudo inquietos com a indefinição dos instrumentos de trabalho — tinta, giz, lápis, pastéis, vídeo ou nada disso —, os antigos pintores, escultores ou fotógrafos mudam as cabeças ergas com a arte. O certo, de uma maneira, que sobra o figurativismo, que o neo-expressionismo está na moda, que o abstracionismo está superado. Ouve-se também de Nova York, de Kazuo ou de Paris que a epica é de resurgir todas as formas, todas as escolas e de cada um se expressar autenticamente à sua forma, sem preocupação de modismos. Tomada que os artistas brasileiros vivem esse último ano.

Depois da moda de consumir os chamados "primários", verdadeira assinatura da cultura popular brasileira, não mais se encontra essa força nativa da arte. Os primitivos já foram devidamente empacotados para a Europa e para os Estados Unidos, já atingiram preços de mercado e já se providenciaram formas industriais para reproduzir a estatística populista ou a mídia regional. Alguns vanguardistas querem resgatar no folclore ou nos usos desse primitivismo. Em geral, uma posição conservadora que vem dos próprios organismos estatais. Na verdade, se escolhe com isso uma rede de distribuição da renda cultural, da criação que já se encontra quando não em plena industrialização (como a produção fotográfica), está pelo menos em fase de industrialização (como o cinema e a literatura). E se está o outro grande nó do sistema político brasileiro: ainda que tolhida a criação artística por mecanismos econômicos e estatísticos, não há nem mesmo como distribuir o que se cria? A cultura se debate, portanto, entre o como alcançar e como chegar ao público, entre o potencial criador (e é considerável) e a impossibilidade de distribuição. Triste condição de subdesenvolvimento.

Roberto Burle Marx: as paisagens e os paisagistas

O senhor de Guaratiba

Julio Moreira

Se um homem chega a um lugar deserto, quer seja a floresta que seja o subúrbio da cidade, começa por se apropriar dum espaço para nele construir a casa.

Entre a habitação e o mundo em volta ele vai procurar manter um espaço cujos limites lhe são impostos pela pressão da floresta ou da cidade e mantidos pelo seu esforço ou vigilância.

E na base desta relação com o mundo que está a origem do jardim.

Jardim e paisagem são portanto entidades opostas, universos que se intertrocem ou se equilibram provisoriamente pelo esforço do homem.

A análise leva-lo a entender o seu domínio tão longe quanto lhe fosse permitido, a apropriar-se da paisagem para seu prazer e segurança.

Esta relação exata, ainda que completa, situa-se no espaço das origens e dos mitos. Por isso os jardins nascem com as religiões e se moldam aos sistemas filosóficos ou políticos quando a religião se formaliza e perde a dimensão de sagrado.

Paixão e ternura

Podemos ir refletindo sobre estas coisas preliminares enquanto nos aproximamos de Guaratiba ao encontro dum homem de quem tanto ouvimos falar que involuntariamente o descobrimos com um mito.

Brasília por exemplo, que veio do interior do cerrado brasileiro, através de todos os meios de informação perturbar uma geração com as suas imagens e a sua dimensão de milagre.

Mas, no nosso tempo os mitos são frágeis. Brasília não resistiu ao desgaste das imagens nem às visitas que a geração fascinada à partida foi desencantadamente cumprindo.

Roberto Burle Marx, ao abrir-nos a porta da sacara tropicalíssima, ao oferecer-nos a sua natural hospitalidade, deu-nos também a dimensão incómoda do mito para se afirmar como um ser humano encantador.

O certo está provavelmente povoado de gente, será um lugar preferencial para encontros, desde o chefe de orquestra europeu que para em Guaratiba entre dois concertos no Rio e Buenos Aires, até ao

carpinteiro de confiança do Roberto, um português que sabe como ninguém fritar o camarão com alho e óleo.

O anfitrião para sobre todas as coisas e sente que requirem naquele espaço, atento e presente ao animado ou plantas, chefes de orquestra ou visitantes anônimos.

Se é verdade que a sua paixão e ternura o levam com frequência a distinguir o visitante com uma visita à coleção de orquídeas ou bromélias, essa preferência afirma-se sem obstinação nem exclusivismo.

Roberto Burle Marx navega tranquilo no mar da cultura europeia. O seu espaço cultural que se estende, como domínio preferencial, pela pintura e pela música (não terá cuidado falar-se de literatura, mesmo ainda de política, mas a universalidade é um vício ruim, como certas plantas invasoras das quais um jardineiro deve defender-se). É um espaço europeu onde ele sabe distribuir a profusão de imagens da flora tropical que o envolve como expressão, imperada para nós, da sua pátria de hoje.

E ao longo dessa viagem, essa navegação através do espaço da cultura, que organiza as imagens que o identificam e distinguem como pintor, como paisagista.

Embarços a ultrapassar

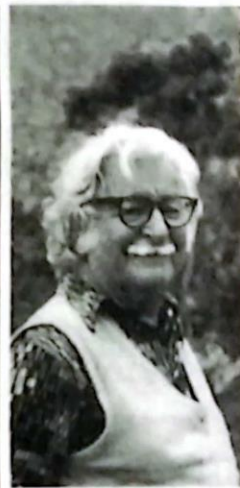
Ser paisagista no Brasil tem um sentido muito diferente de ser paisagista na Europa.

No Brasil é o artista, amante das imagens do mundo e amador esclarecido das plantas que proliferam à sua volta desde a infância, que se aplica na apropriação do espaço do jardim, esse espaço ambíguo de que falávamos a caminho de Guaratiba, onde o homem se afirma e tranquiliza.

Na Europa somos técnicos atentos, se possível rigorosos, na melhor das hipóteses imaginativos; a nossa formação não é a do artista mas a do engenheiro.

Para nós paisagistas de cá, nem a simpatia pessoal do Roberto Burle Marx e a memória do camarão ao alho e óleo conseguem neutralizar completamente a inveja (sentimento natural, que não merece ser sempre tão hipocritamente oculto) dos grandes espaços nos quais ele vai imprimindo tidicamente as suas imagens.

Talvez seja essa a origem do nosso rigor na apreciação da obra do paisagista Burle



Burle Marx: a mais vive também é um encantador anfitrião.

Marx que em muitos aspectos nos situará num consenso sem compromissos com as críticas do Oscar Niemeyer.

O atrevido do Flamengo ou o calçado da Avenida Atlântica terão encontrado a sua melhor solução como espaço urbano nas pinturas do Burle Marx?

Debruçado à janela do 10.º piso na Avenida Atlântica seguimos com prazer a leitura das imagens em calçada à portuguesa ao longo dos passeios, mas essa leitura perde-se quando a percorremos a pé, e o nosso olho técnico vai tropeçando nos elementos que compõem o espaço utilizável (bancos, calçadas para árvores, cabines telefônicas, pontos de iluminação) que o desenho não agarra, como se orgulhosamente as ignorasse.

Os olhos circulado veemente (abrandar é impossível, que o vizinho de trás não deita) no atrevido do Flamengo, sentiu que a leitura nos falta igualmente, que seria necessário elevar-nos no espaço para encontrar a chave das imagens.

Todos estes embarços se ultrapassam quando a tela sobre a qual se trabalha já não é a cidade, agressiva e condicionante.

A expressão solta-se quando, entre a habitação e o mundo em volta, o artista pintor se vai confrontar com um espaço cujos limites lhe são impostos pela pressão da floresta ou da mesma cidade mas no qual pode imprimir as suas imagens, com a complacência das quaresmeiras, do ipê ou das outras plantas da sua paleta.

Então os grandes espaços organizam-se com uma qualidade de partitura ou de composição pictórica, afirmam-se contra a confusa envoltória da paisagem.

De regresso de Guaratiba é fácil trazer estas leituras, entre as recordações próximas do convívio, e o grande conforto de ter trocado um mito por um encantador anfitrião.

A obra do Burle Marx que já conhecíamos, a do paisagista, com as virtudes e as limitações que lhe possamos atribuir, adquire outra leitura, identifica-se com a do pintor, com a do homem que sabe manter à sua volta um espaço rico de cultura.



Projeto de Aqueduto no Flamengo: o presidente João Figueiredo quis entre um cas

As origens da Arte Moderna no Brasil

Raul Mário Gonçalves

S é certo que se deve atribuir a Lasar Segall (1891-1957) a realização da primeira exposição de arte moderna, em 1913, e porém devido à exposição de Anita Malfatti (1896-1964), realizada em 1917, em São Paulo, que se inicia um processo revolucionário na vida artística brasileira. Uma crítica desfavorável de Monteiro Lobato provoca a união dos jovens modernistas. Entre estes, destaca-se então a figura dinâmica do poeta Mário de Andrade. É curioso que tenha sido a actividade plástica a servir de elemento aglutinador. Mário diria mais tarde que Anita representava o exemplo a ser seguido, a bandeira. Sob o impacto produzido nos jovens literatos pelas artes plásticas, os cânones do academismo literário de que ainda estavam impregnados começam a ceder. O próprio Mário de Andrade nos conta que, entusiasmado com os quadros de Anita, dedica-lhe «em sentido de forma parnasiana»

Tendo viajado pela Europa e pelos Estados Unidos, Anita contacta com artistas de vanguarda, como Juan Gris e Marcel Duchamp, pratica o fauvismo, o expressionismo e o cubismo, de que resulta, como ela própria disse, «o primeiro núcleo cubista brasileiro». O seu quadro «Uma Estudante» (1917) é decidido na cor e desenvolvido no traçado, obra que revela a experiência do fauvismo e do expressionismo.

Pouco depois, surge novo entusiasmo com a escultura de outro artista que se dedicara em Roma. É Brecheret (1894-1955), retornado, a São Paulo, em 1919, no momento do encerramento do curso do Monumento à Independência. A primeira classificação é conquistada pelo italiano Ettore Ximenes, com uma obra que Mário de Andrade rotula de «colossal centro de mesa de porcelana de Sévres». Outro italiano, Nicola Rollo, vivendo desde cedo no Brasil, obtém do governo, como consolação, a execução dos trabalhos escultóricos para o Palácio das Indústrias e a encomenda do Monumento às Bandeiras, que os modernistas pretendem ver entregue a Brecheret (o que, com algumas modificações, veio a verificar-se muito mais tarde, em 1954, por ter falhado o cumprimento da encomenda a Rollo).

Di Cavalcanti (n. 1897), Oswald de Andrade, Hélio Selinger e Menotti del Pádua, no início de 1920, encontram-se com Brecheret, que trabalha então numa das salas do Palácio das Indústrias. Menotti, numa série de artigos elogiosos, afirma que Brecheret conserva na sua arte algo de «tropical e indígena, quer na expressão anatómica das suas figuras, quer no movimento bárbaro e interior que as anima». Oswald de Andrade toma o esultor como modelo de uma das personagens do seu romance «Os Condenados» (1922), primeiro da futura «Trilogia do Egoísmo». Mário de Andrade atribui à escultura de Brecheret, e ao esculpido que ensua no meio, o estado de espírito que faz esboçar os versos de «Pauliceia Desvairada» (1920).

A Semana de Arte Moderna em 1922

Em 1921, Di Cavalcanti, entusiasma-se com a ideia de uma exposição de todo o grupo modernista. Decide-se aproveitar o ano 1922, que tem muitas comemorações da independência do Brasil, para organizar «uma semana de encontros literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana» (Di Cavalcanti).

Assim, escultores, músicos e artistas plásticos participam na Semana de Arte Moderna, com uma exposição realizada

no Teatro Municipal. A Semana é realizada em Fevereiro e é constituída por três festivais, nos dias 13 (artes), 15 (literatura) e 17 (música). Graça Aranha faz a conferência inaugural, intitulada «A Emoção Estética na Arte Moderna», afirmando, perante um público escandalizado, que estas pinturas extravagantes, estas esculturas absurdas, esta música alucinada, esta poesia aérea e desarticulada (...) não é a renascença de uma arte que não existe, é o próprio e comente nascimento da arte no Brasil.

Todos se apresentam com intenção anti-académica, como o próprio académico Graça Aranha. O público e a imprensa classifica-os a todos de «futuristas».

Na verdade, as obras reflectem várias tendências, dominando o Expressionismo e o Pós-Expressionismo. São da autoria de: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, Ferrignac (pseudónimo de Inácio da Costa Ferreira), Yan de Almeida Prado, John Graz, Alberto Martins Ribeiro e Osvaldo Guardi, em pintura e desenho; Brecheret e Wilhelm Haaberger, em escultura; e Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel, com projectos de arquitectura.

Mário de Andrade, muitos anos depois (1940-42), em conferências e entrevistas, explicará que o modernismo não precisou do prestígio de ninguém, porque provinha de um estado de espírito universal e surgiu no Brasil «com algum atraso, pois que as suas manifestações mais clamorosas, cubismo e futurismo, deram seus primeiros vagidos europeus por volta de 1909».

Para Mário de Andrade, o modernismo «não é uma estética nem na Europa nem no Brasil. É um estado de espírito revolto e revolucionário, que, se actualizou os brasileiros, «sistemizando como consciência da inteligência nacional o direito anti-académico de pesquisa estética, e preparando o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo (...) Mas o espírito modernista e as suas modas foram directamente importadas da Europa».

A importância do «primitivismo»

Mas, se, na Europa, a arte moderna, desde Gauguin, estava descobrindo a importância do «primitivismo» e da arte das civilizações não-europeias, o mesmo passa a acontecer no Brasil, em que os artistas e os intelectuais modernistas não necessitam sair do país para contactar directamente com o «primitivo». Assim, utilizando as expressões de Mário, é pela consciência do «internacionalismo modernista» que o movimento chega ao seu «nacionalismo embrabecido».

O crítico Mário Pedrosa, numa conferência (1952), mostra que «a conquista das culturas arcaicas pelo modernismo europeu coincidia com o pensamento universalista e primitivo de Mário de Andrade». E acrescenta: «O grande poeta modernista, desde o início, abarca na sua poderosa personalidade os dois planos do movimento — o plano universal, onde tem sua origem, e o plano nacional onde vai realizar-se.»

Nas obras reunidas em Fevereiro de 1922, apenas algumas pinturas de Anita e de Rego Monteiro (n. 1899) concretizam a intenção de nacionalizar a arte. Todas as demais seguem a prática artística da Europa e dos Estados Unidos, onde aliás todos tinham estado, com excepção de Di Cavalcanti, que só em 1923 deixa o Brasil pela primeira vez.

O novo rumo será devido principalmente à presença da pintora Tarsila do Amaral (1890-1973), que vem a São Paulo no final de 1922, liga-se aos modernistas e constitui o Grupo dos Cinco: Tarsila,

Mário, Oswald, Anita e Menotti.

Alguns artistas retornam à Europa. Brecheret permaneceu em Paris de 1921 a 1925. Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro e Di Cavalcanti fixam-se em Paris. Zina Aita transfere-se definitivamente para Itália.

Di Cavalcanti, entre 1923 e 1925, ensaia o seu brasileiro, optando por uma temática da mulata. Tarsila, que estudara com os cubistas franceses André Lhote e Fernando Léger, passa a evidenciar elementos identificadores do Brasil. «A Cai-pirinhas» e «A Negra» são quadros pintados em Paris, em 1923, e, de certo modo, marcam o início na arte pictórica do que, na música, é proposto por Villa-Lobos.



Emiliano Di Cavalcanti: «Rapazes de Guaratuba» (1920)

Uma viagem feita por Tarsila às cidades históricas do ciclo do ouro mineiro, na Semana Santa de 1924, com um grupo de que participa o poeta sulço-francês Blaise Cendrars, constitui uma «descoberta do Brasil e dela própria, estasiada com as decorações murais populares, com as pinturas das igrejas e com a arquitectura de casas à beira da estrada. Disse ela: «Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e calíparas. Segui o ramerrão do gosto apurado (...) Mas depois vinquei-me da opressão, passando-as para as minhas telas.»

O ano de 1924 é um marco importante. Lasar Segall volta ao Brasil, fixando-se definitivamente, depois de intensa actividade, junto dos expressionistas alemães; adopta a tropicalidade, e «sua paleta se enriquece, se espesita na sensualidade das cores mais brilhantes (...) O esplendor inédito da terra devorou a arte do homem» (Mário de Andrade).

«Pau-brasil»

Entretanto, «Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra» (Paulo Prado, *Poesia Pau-brasil*).

Em Março de 1924, Oswald de Andrade publica o seu *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, indicando o rumo «bárbaro e nosso», procurando ultrapassar em originalidade o vanguardismo da Semana. Enquanto Mário de Andrade abarca o actual e o primitivo, o nacional e o universal, uma grande unidade de pensamento que a sua obra e sinceridade comprovam, Oswald de Andrade, fascinado pela novidade, procura sempre uma situação de ruptura, mesmo com o que se havia feito em 1922.

Oswald diz, no *Manifesto*: «O trabalho da geração futurista foi cliché — aceitar o refúgio tempório da literatura nacional, realizada essa etapa, o problema é

outro — ser regional e puro em sua época». Perante este manifesto primitivista, o texto de Mário de Andrade, «A Escrava Que Não É Isaura» (1925) parece demasiado estereotipado.

Tarsila encarna, na actividade plástica, este brasileiro. Com suas anotações de viagens ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, torna-se cada vez mais fiel às suas origens: «... como agradado por ter pensado na fazenda minha infanzonada. Quero ser a campesinha de São Bernardo, brincando com bonecas de barro...»

«Ao movimento Pau-brasil, contrapõe-se, principalmente na literatura, o Veridamarcelismo de Flávio Salgado, proclamando-se nacionalista e esteticamente conservador».

Analisando os numerosos «vamos desta época, Wilson Martins (n. «O Modernismo») sintetiza: «Tantas desconhecidas tendências servem, contudo, para mostrar que 1924 é o ano decisivo, se não na formulação de uma estética modernista definitiva (jamais houve tal coisa), pelo menos na escolha de um rumo determinado: o Modernismo opta pelo rumo nacionalista contra o cosmopolitismo, primitivo contra artificial, sociológico contra o psicológico, folclórico contra o literário e (já) político contra gratuito. Entre 1924, que vê os manifestos pau-brasil e as tentativas classicizantes de Guilherme de Almeida e Rubens Borba de Moraes, por um lado, e, por outro lado, 1926, quando surgem os movimentos da Anta, do Verdamarcelismo, de Terra Roxa, A Escrava Que Não É Isaura mantêm-se como um fulgor, seu esteticismo será logo submergido pela onda de primitivismo a que o próprio Mário de Andrade prestará a homenagem mais consagrada, em 1928, com Macunaim».

«Tupp or not tupp, that is the question», é o grito de guerra de uma nova atitude mental.

«Antropologia»

Em 1928, consequência do Pau-Brasil, surge a Antropofagia, de Oswald de Andrade.

Naturalmente, Tarsila tem, mais uma vez, directa ligação com o movimento vanguardista que une literatura e artes plásticas. A Antropofagia tem como origem o seu quadro «A Negra» (1925), pintado em Paris. Alguns anos mais tarde, outro quadro seu, «Abaporito» (1928) provoca a admiração de Oswald de Andrade e de Raul Bopp, que ali vê o símbolo da «criatura fatalizada, que vive à terra com seus enormes e pesados pés (...) Ali se concentra o Brasil, o inferno verde».

Se há na pintura de Tarsila a consubstanciação de dados do inconsciente colectivo, deve admitir-se que ela constitua uma contribuição peculiar para a tendência surrealista. No mesmo sentido, o insulado Ismael Nery (1900-1934), que conheceu Chagall durante a sua segunda viagem à Europa, em 1927, avança para o surrealismo, após uma prática cubista. É Ismael Nery que, melhor que ninguém, pode ser considerado o iniciador do Surrealismo na arte brasileira.

Outro pintor importante que regressa a São Paulo em 1926, depois de prolongada formação na Europa, onde recebe a influência dos cubistas Picasso, Braque e Lhote, é Antônio Gomide (1885-1967), que desde 1927 realiza trabalhos murais modernos.

Em 1926, dá-se um facto que seria impossível alguns anos antes. Vai ao Brasil o teórico do Futurismo, o italiano Marinetti, para fazer conferências. Mas não chega a falar, por ser conhecida a sua ligação com o fascismo italiano, e por as suas ideias estéticas não interessarem aos modernistas nem aos conservadores do grupo Veridamarcelo.

Ática, a editora brasileira que cuida da língua portuguesa.

Série Bom Livro



Machado de Assis, Eça de Queirós, José de Alencar, Camilo Castelo Branco e muitos outros clássicos das literaturas brasileira e portuguesa compõem a série BOM LIVRO. É a mais popular publicação de clássicos da nossa língua. Seus textos são rigorosamente cotejados com a edição crítica ou com a última edição revista pelo autor.

Coleção Autores Brasileiros



Mais de 70 títulos reunindo o que há de contemporâneo na cultura brasileira. Autores consagrados e inéditos mostrando o verdadeiro retrato do Brasil — suas inquietações e tendências — através de uma literatura de hoje.



Coleção Autores Africanos



A luta e a vida na África contada pelos seus melhores escritores: José Luandino Vieira, Pepetela, Jofre Rocha, Manuel Ferreira e Luis Bernardo Honwana, entre outros. Uma literatura corajosa, enfim, que se preocupa com o homem africano que procura transformar a sua realidade.

editora ática

Rua Barão de Iguape, 110 - São Paulo - Capital - CEP 01507 - Caixa Postal 8656
Endereço Telegráfico "Bom Livro" - Telex: (011) 32369 - edit - br - São Paulo
Distribuidor em Portugal: DINALVINDOS - Travessa do Convento de Jesus, 15 - Lisboa 2

A história do MASP (Museu de Arte de S. Paulo)

Pietro Maria Bardi

Asseguro que a história do Museu de Arte de São Paulo deve ser vista como uma longa sucessão de fatos onde até o pitoresco foi uma constante, principalmente para um público como o europeu que sempre considerou os museus como santuários austeros onde são conservados reliquias do passado. Deixando de lado os detalhes, é possível resumir-se os fatos que determinaram o surgimento deste museu, hoje honrosamente considerado como o mais importante que abriga a arte ocidental na América Latina.

Tão logo terminou a última guerra, fui convidado pelo sr. Assis Chateaubriand, líder das Comunicações no Brasil e proprietário dos "Diários e Emissoras Associadas", para dar vida a um museu de arte antiga e moderna.

Após ingêntes esforços, no dia 2 de Outubro de 1947 o museu era inaugurado, denominado simplesmente "Museu de Arte", pois acolhia obras antigas e modernas e se propunha ainda aberto a todas as formas e manifestações artísticas. No início já contava com uma discreta coleção que foi-se enriquecendo sucessivamente até lá pelos idos de 1955. Portanto em apenas oito anos formou-se um rico patrimônio, em parte graças ao pós-guerra, quando as condições para compra de obras de arte eram bem favoráveis, o que tornou possível o Museu se transformar num dos maiores compradores, ao lado dos mais importantes museus norte-americanos.

Isto pôsto, registre-se o entusiasmo dos fundadores e a presença na cidade de São Paulo de homens ricos que contribuíam generosa-

Foram abertos cursos relativos a vários ramos e destinados a todos os níveis. Pela primeira vez era possível frequentar cursos de artes plásticas, cinema, fotografia, desenho industrial, propaganda e até de vitrolaria ou de manceguês. Para demonstrar o aumento do interesse despertado pelos eventos, basta dizer que, três anos depois da inauguração do Museu, os cursos contavam com mais de mil alunos. Paralelamente a isto, deu-se início a uma série ininterrupta de exposições periódicas e que atraía um público cada vez mais numeroso. Ao lado de uns poucos artistas nacionais em atividade, foram exibidas mostras de exceção como as de Le Corbusier, Calder, Steinberg, Max Bill e muitos outros de ampla projeção internacional. As atividades desvolvidas eram as mais diversas, destacando-se uma orquestra juvenil que em poucos anos tornou-se uma das melhores do país, dois clubes de baile, um infantil e outro profissional, um cine-club, conferências, etc.

Clietela de jovens

Na verdade toda uma gama de experiências entusiasmantes e pouco comuns em um círculo local da cidade, no prédio da Rua Sete de Abril. Os tempos corriam e a Pinacoteca se enriquecia cada vez mais. Em 1953, fomos convidados a expor 100 obras do Museu em diversas cidades europeias e norte-americanas. Por exemplo: a Orangerie du Louvre, em Paris, a Tate Gallery, em Londres, a Kunsthaus, de Düsseldorf, o Kun-



Museu de Arte de São Paulo: a 35 anos da fundação ele afirmou-se como um palpitante centro de cultura na megalópolis sul-americana

mente, seja por razões de prestígio ou para não perder os favores de Chateaubriand e de seus jornais, tornando, assim, possível a formação de uma pinacoteca de nível surpreendente que causa muitas surpresas mesmo aos visitantes acostumados a visitar os mais ricos museus do mundo. O critério para a formação do MASP foi o da apresentação da arte ocidental, sem preocupação de local ou período. As obras italianas, por exemplo, começam no '300 e elencam nomes como Daddi, Botticelli, Mantegna, Rafael, Tiziano, Tintoretto. Entre os espanhóis estão Velásquez, El Greco, Goya, etc. A escola flamenga está bem representada: Memling, Bosch, Frans Hals, Rembrandt. Inglês como Gainsborough, Turner, Constable, Reynolds. O elenco mais conhecido é o dos impressionistas e pós-impressionistas, onde despontou Renoir, Manet, Monet, Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec.

Cursos para mais de mil alunos

Dotar São Paulo de um grande acervo foi sempre motivo de orgulho para seus fundadores, mesmo tendo-se em conta que o ambiente cultural na cidade era assaz carente ao ponto de as obras não serem melhor apreciadas. Assim, tomou-se a iniciativa de lançar a idéia de um Museu-vivo, proposta inédita até mesmo na Europa. Partimos da estaca zero, trabalhando em diversas direções simultaneamente, imprimindo um papel didático e de difusão cultural muito importante no tocante às obras expostas.

Museum, de Berna, o Centraal Museum, de Utrecht, o Palazzo Reale, de Milão, o Palais des Beaux-Arts, de Bruxelas e, em seguida, nos Estados Unidos, com a apresentação da coleção do Metropolitan Museum de Nova Iorque.

Desde 1968 o Museu está instalado num edifício que corresponde à grandiosidade do seu acervo, prédio este recentemente tombado pelo Patrimônio Nacional. Foi projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi e está localizado na Avenida Paulista, ponto nevrálgico da cidade, via onde anteriormente existiam mansões habitadas pelos chamados "barões do café" e hoje pontilhada de enormes arranha-céus. O prédio do MASP é facilmente identificado, pois se trata de um bloco de concreto e vidro apoiado sobre quatro pilares e deitando um vão livre de 80 metros, em uma área de 6.000 metros quadrados ao nível da avenida. A Pinacoteca está localizada no segundo andar e onde as obras estão expostas fixadas em painéis de vidro temperado encaixado em blocos de cimento. Atrás de cada um desses painéis estão informações sobre a obra e o artista, o que obriga o visitante a defrontar-se diretamente com a obra e ler informações históricocríticas relativas.

Os demais andares do edifício são utilizados para as exposições periódicas as quais são levados a efeito eventos musicais, cinematográficos, teatrais e os mais variados cursos. Decorridos 35 anos desde sua fundação, podemos dizer que o MASP se afirmou como um palpitante centro de cultura numa cidade que se agigantou incrivelmente. E, curioso, o número de visitantes que procura o Museu é constituído de gente jovem.

Apêndices

Apêndice 1 - Entrevista realizada ao colecionador Aurélio Tavares em junho de 2024

MJ- Que idade tinha quando começou a colecionar arte e o que é que o motivou para isso?

AT- A paixão por colecionar começou em criança, com as moedas, selos e só por volta dos 25 anos é que comprei o meu primeiro quadro.

MJ- Denota-se que tem um maior interesse pela arte moderna, do que pela arte contemporânea, porquê?

AT- Não diria isso. O acervo da Galeria Lourdes ainda não está totalmente preenchido. Tudo que seja inovação e de alguma forma fraturante na arte estou disponível para analisar essa transformação.

MJ- Do acervo da Galeria Lourdes, qual a peça que adquiriu há mais tempo?

AT- Foi um quadro do Nuno Barreto e da Ana Vidigal. Comprei-os no mesmo dia. (não se encontram na galeria).

MJ- Qual surgiu primeiro em si? O colecionismo de arte: portuguesa, internacional ou brasileira? (Defina datas por favor, +/-).

AT- Desde miúdo a pintura foi sempre uma presença constante na casa dos meus pais.

A minha mãe era uma pintora típica da altura.

No entanto, o interesse pela arte, em especial a pintura, deve-se ao Mário Manuel, meu companheiro de armas no longínquo período do PREC.

Era proprietário da galeria Módulo, localizada no Porto e foi no período do “VERÃO QUENTE” que comprei as minhas primeiras obras.

Até finais do século XX a pintura portuguesa foi a que me despertou mais interesse e, só no início deste século, é que descobri a pintura do outro lado do Atlântico, a visita ao “sítio” do Burle Marx, no Rio de Janeiro, foi o detonador da minha paixão pelo movimento modernista brasileiro.

Só mais recentemente, é que comecei a “olhar” para os artistas internacionais.

MJ- Como costuma adquirir as suas obras de arte, através de galerias, leilões ou *marchands d'arts*, etc?

AT- De início foi através das galerias e mais recentemente através dos *marchands d'arts*. Raramente compro em leilões.

MJ- Porque decidiu abrir um espaço como a Galeria Lourdes para expor a sua coleção e porquê na Ilha da Madeira?

AT- O motivo principal foi prestar homenagem à minha mãe, pessoa simples, que foi marcante na minha formação como homem, ao incutir valores éticos sempre presentes ao longo da minha vida.

A localização na Madeira é uma forma de gratidão com a Região, pois foi na Pérola do Atlântico que profissionalmente concretizei parte dos meus sonhos e venci muitos desafios.

Parafraseando um crítico de arte; “toda a coleção é a instauração de uma sensibilidade nova, feita de uma forma gradativa e consistente a partir de uma vontade forte e duradora”.

Quando essa arte é posta ao serviço da comunidade tem mais valor.

É essa a função da Galeria Lourdes.

Apêndice 2 - Cartaz da Exposição inaugural da Galeria Lourdes ao público -14 de outubro 2023



CS Digitalizada com CamScanner

Apêndice 3 - Pré-inauguração da Galeria Lourdes a 13 de outubro 2023



**Apêndice 4 - Formação Literacia Visual Contemporânea – Direção de Serviço de Educação Artística -Secretaria Regional da Educação, Ciência e Tecnologia.
Dezembro de 2023.**



Apêndice 5 - Formação Literacia Visual Contemporânea – Direção de Serviço de Educação Artística -Secretaria Regional da Educação, Ciência e Tecnologia.

Dezembro de 2023.



**Apêndice 6 - Formação Literacia Visual Contemporânea – Direção de Serviço de Educação Artística -Secretaria Regional da Educação, Ciência e Tecnologia.
Dezembro de 2023.**



Apêndice 7 - Ciclo de Concertos de Música “Alma Brasileira” em parceria com a Associação de Jazz da Madeira, «Melro Preto». Entre janeiro e março 2024



Apêndice 8 - Ciclo de Concertos de Música “Alma Brasileira” em parceria com a Associação de Jazz da Madeira, «Melro Preto». Entre janeiro e março 2024



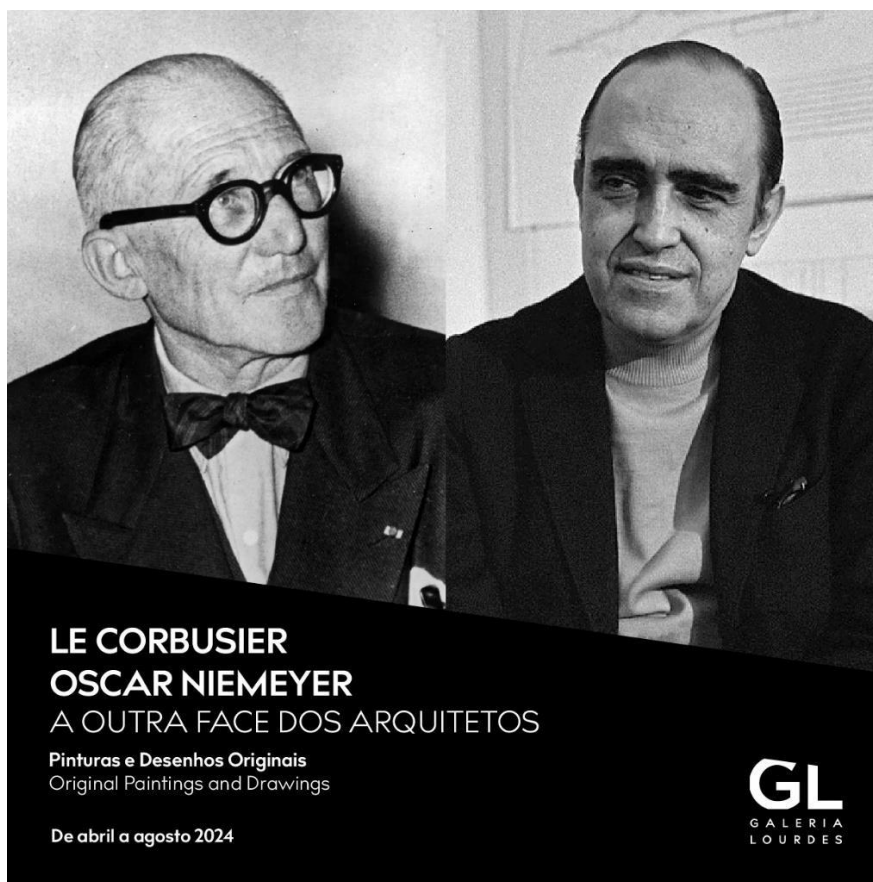
Apêndice 9 - Cartaz de divulgação do evento nas redes sociais



**Apêndice 10 - Conferência de Imprensa sobre o patronado da Galeria Lourdes à
artista *Alejandra Glez.* 14 de março de 2024.**



**Apêndice 11 - Cartaz de divulgação da exposição “A Outra Face dos Arquitetos” de
abril e agosto de 2024**



Apêndice 12 - Inauguração da exposição “Le Corbusier/Oscar Niemeyer – A Outra Face dos Arquitetos”, a 20 de abril 2024



Apêndice 13 - A mestranda em entrevista ao Programa da RTP Madeira sobre a exposição: “Le Corbusier/Oscar Niemeyer – A Outra Face dos Arquitetos”



Apêndice 14 - Revista "Madeira Island Magazine" janeiro/fevereiro de 2024



Galeria Lourdes
Quinta de São João

Lourdes Gallery

A Galeria Lourdes recebe o seu nome em homenagem à mãe do colecionador, Maria de Lourdes. O projeto, concebido pelo arquiteto João Nóbrega, recebeu, este ano, o prémio de Arquitetura Madeira e Porto Santo 2023 e abriga uma coleção notável, em exposição permanente, que inclui obras de diversos artistas de renome, com maior destaque para importantes artistas do período modernista da arte brasileira.

A galeria foi implementada nas imediações da Quinta De São João, casa de arquitetura típica madeirense construída também por uma capela, datada de 1893, uma adega e uma residência artística.

Este polo artístico e cultural fora do espaço urbano, é propriedade de Aurélio Tavares e o acervo da Galeria assenta, primordialmente, no modernismo e pós-modernismo brasileiro. No entanto, e de não menos importância, também obras de grandes artistas portugueses e internacionais fazem parte da coleção privada do empreendedor.

No exterior da galeria pode ser contemplada uma escultura de autoria da artista portuguesa Sofia Beça que pode ser visitada mediante a reserva do

circuito completo, que inclui a visita à galeria, a passagem pelas videlhas, pela adega, pela residência artística e ainda pela capela.

Nas imediações da Quinta de São João, no amplo espaço disponível, é ainda possível a realização de almoços e jantares, batizados e festas de casamento, eventos corporativos, oficinas, ateliers ou workshops, bem como conferências e colóquios.



Madeira Island Magazine | Janeiro - Fevereiro 2023

22

GALERIA DE ARTE ART GALLERY

Horário de Funcionamento

Dias úteis: das 14h00 as 18h00
Sábados: das 10h00 as 17h30
Encerramento: Domingos e terças-feiras

The Lourdes Gallery is named in honour of the collector's mother, Maria de Lourdes. The project, designed by architect João Nóbrega, was awarded the Madeira and Porto Santo Architecture Prize 2023 this year and houses a remarkable collection, on permanent display, which includes works by various renowned artists, most notably important artists from the modernist period of Brazilian art.




The gallery was set up in the vicinity of Quinta De São João, a house with a traditional Madeiran architecture that also includes a chapel dating from 1893, a wine cellar and an artists residence.

This artistic and cultural centre outside the urban space is owned by Aurélio Tavares and the gallery's collection is primarily based on Brazilian modernism and post-modernism. However, works by major Portuguese and international artists are also part of the entrepreneur's private collection.

Outside the gallery you can see a sculpture by the Porto artist Sofia Beça, which you can visit by booking the complete tour, which includes a visit to the gallery, the vineyards, the winery, the artist's residence and the chapel.

In the surroundings of Quinta de São João, in the ample space available, it is also possible to hold lunches and dinners, baptisms and wedding parties, corporate events, workshops, as well as conferences and colloquia.

Gallery opening hours

Weekdays: from 2pm to 6pm
Saturdays: from 10 a.m. to 5.30 p.m.
Closed: Sundays and Tuesdays

Madeira Island Magazine | Janeiro - Fevereiro 2023

23

Apêndice 15 - Revista “Habitar-Viver Câmara de Lobos” abril/maio/junho 2024



Apêndice 16 - 1ª residência Artística na Galeria Lourdes/Quinta de São João, com o Artista Leandro Figueiredo, junho/julho 2024



Apêndice 17 - 1ª residência Artística na Galeria Lourdes/Quinta de São João, com o Artista Leandro Figueiredo, junho/julho 2024



Apêndice 18 - 1ª residência Artística na Galeria Lourdes/Quinta de São João, com o Artista Leandro Figueiredo, junho/julho 2024



Apêndice 19 - 1ª residência Artística na Galeria Lourdes/Quinta de São João, com o Artista Leandro Figueiredo, junho/julho 2024



Apêndice 20 - 1ª residência Artística na Galeria/Lourdes/Quinta de São João

Artista Leandro Figueiredo, visita da RTP Madeira para o programa “Casa das Artes”

