



Chiado, Carmo, Paris

Os "lugares"
de Dordio Gomes
e as bifurcações
da pintura

coord. José Quaresma

Artes na esfera pública

Edição

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Museu Nacional de Arte Contemporânea
Câmara Municipal de Arraiolos
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
(Strzemiński Academy of Fine Arts Łódź)

Coordenação

José Quaresma

Revisão

Revisão de textos pelos autores

Tradução dos Textos

Diogo Freitas da Costa (Introdução)
Polónia: Magdalena Maciaszczyk

Design

Leonor Marques

Fotografias do Catálogo

Espanha: Juan Carlos Ramos Guadix
Itália: Vários autores
Polónia: Tomasz Matczak
Portugal: Alexandre Nobre (Excepto das pp. 499, 502 e 504)

Capa

Casas de Malakoff - Paris,
1923, Dordio Gomes, Óleo s/ tela, 54,3 x 65,2 cm,
fotografia: Carlos Monteiro (1994). Museu Nacional de Soares dos Reis

ISBN

978-989-8944-85-6 [PT]

978-83-67028-13-4 [PL]

DL

511766/23

Produção Gráfica

inPrintout

Lisboa, Janeiro 2023

© das obras, dos textos e das traduções: os autores

Alicja Habisiak
Ana Paix
Ana Paula Ma
António Pedro
António Pinto M
António Mor
António Pi
António Po
Catarina Me
Célia Nunes F
Emília Ferr
Evgeniya Hri
Fernando António Ba
Filipe Rocha d
Francisco Cu
Isabel Antó
Isabel Nun
José Emí
José Morais A

Universidade de Lisboa
Contemporânea
e Arraiolos
awa Strzemińskiego w Łodzi
Fine Arts Łódź)

io
ma

os autores

extos
(Introdução)
aciaszczyk

es

álogo
mos Guadix
res
atczak
das pp. 499, 502 e 504)

Paris,
la, 54,3 x 65,2 cm,
Nacional de Soares dos Reis

[PT]
[PL]

ca

23

© das obras, dos textos e das traduções: os autores

A todos os artistas, ensaístas e conferencistas
À designer Leonor Marques
Ao fotógrafo Alexandre Nobre

Accademia di Belle Arti di Bologna
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego
Ayuntamiento de Granada
Associação dos Arqueólogos Portugueses
Câmara Municipal de Arraiolos
Camões — Instituto da Cooperação e da Língua
Casa de Portugal André Gouveia, Paris
Centro de Investigação do Tapete de Arraiolos - CITA
Cooperativa Árvore
Departamento de Dibujo
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Facultad de Bellas Artes
Grémio Literário
Museu Arqueológico do Carmo
Museu Nacional de Arte Contemporânea
Museu Nacional Soares dos Reis
Praxis — Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
Universidade de Lisboa
Universidad de Granada
Université de Paris Nanterre
Université de Paris 8

Agradecimentos Remerciements Acknowledgements

Alicja Habisiak-Matczak
Ana Paixão
Ana Paula Machado
António Pedro Marques
António Pinto Marques
António Monteiro
António Pinto
António Ponte
Catarina Mendes
Célia Nunes Pereira
Emília Ferreira
Evgeniya Hristova
Fernando António Baptista Pereira
Filipe Rocha da Silva
Francisco Cuenta
Isabel António
Isabel Nunes
José Emídio
José Morais Arnaud

José Manuel da Costa Esteves
José Vallejo
Juan Carlos Ramos Guadix
Laura Castro
Lima Carvalho
Maria de Aires Silveira
Mária de Leyva
Moirika Reker
Orlando Farya
Paulo Dordio
Paulo Lourenço
Przemysław Wachowski
Ricardo Mendoza-Canales
Rui Lobo
Rui Pinheiro
Sofia Almeida Monteiro
Sílvia Pinto
Tânia Olim
Teresa Sabido

Textos Institucionais	10-21
Introdução	22
Introduction	25

1.

Textos sobre Dordio Gomes

Cartas ao Ilustre Pintor de Arte - Arraiolos - Alentejo Laura Castro	29
Dordio, e a Escola do Porto António Quadros Ferreira	47
O modernismo de Dordio Gomes e o seu protagonismo na Sociedade Nacional de Belas-Artes Cristina Azevedo Tavares	74
Dordio Gomes: As pinturas do salão nobre da Câmara Municipal de Arraiolos Raquel Henriques da Silva	87
Dordio Gomes. Questões em torno do Auto- retrato de natureza-morta Emília Ferreira	100
Dordio Gomes e a escultura: os diálogos possíveis com Francisco Franco Eduardo Duarte	119
Dordio Gomes e a Arte de Ser Moderno no Portugal do Estado Novo Paulo Simões Rodrigues	137

Dordio Gomes e a Arte de Ser Moderno no Portugal do Estado Novo

137

Paulo Simões Rodrigues

(Universidade de Évora)

A 23 de março de 1935, num discurso proferido durante o banquete comemorativo da I Exposição de Arte Moderna, realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes pelo Secretariado de Propaganda Nacional, o seu diretor, António Ferro (1895-1956), afirmava: "A uma nova época, se essa época tem grandeza e perspectiva, deve corresponder uma nova arte" (Ferro [1935], 18). A alusão "a uma nova época" remetia para o Estado Novo, regime político de partido único instaurado em 1933 e cujo governo foi chefiado por António de Oliveira Salazar até 1968¹, como fica patente pela referência, no final do discurso, a uma entrevista concedida por Salazar a Ferro em 1932². Quanto à "nova arte" que devia corresponder à "nova

¹ Em 1930, visando o estabelecimento de um sistema de partido único em Portugal, António de Oliveira Salazar, Ministro das Finanças, iniciou a criação da União Nacional, organização política formalizada oficialmente com a publicação dos respetivos estatutos em 1932. No ano seguinte, Salazar ascende à chefia do executivo governamental, a Presidente do Conselho de Ministros, e consegue a aprovação de uma nova Constituição da República que cria o "Estado Novo", uma ditadura constitucionalizada, suportada por um único partido, a União Nacional, anti-liberal, anti-comunista e anti-democrática (Rosas, 1996).

² A entrevista foi publicada no *Diário de Notícias* em 1932 (Ferro, 1932) e em volume no ano seguinte (Ferro, 1933).

época", ainda não existia, como admitia Ferro no seu discurso³. Apesar de terem sido reunidas sob o título de I Exposição de Arte Moderna, as obras mostradas na Sociedade Nacional de Belas Artes ainda não permitiam consubstanciar esteticamente a definição de uma arte moderna portuguesa, representativa do Estado Novo. Estimular o seu aparecimento era uma das funções do organismo que António Ferro dirigia, o Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.)⁴, que concretizava incorporando novos artistas e "valores desconhecidos, caluniados ou combatidos" na "vida ativa da Nação" (Ferro [1935], 14). O S.P.N. procedia a essa incorporação por via de iniciativas como a I Exposição de Arte Moderna, que acolhiam e promoviam pintores e escultores que Ferro entendia serem de vanguarda, como Mário Eloy, Bernardo Marques, Francisco Franco ou António DaCosta (Ferro [1935], 14 e 17)⁵.

Catorze anos mais tarde, num outro discurso, pronunciado a 6 de maio, por ocasião da inauguração do Salão Retrospectivo dos Premiados do Secretariado Nacional da Informação (S.N.I.)⁶ e da 13ª Exposição de Arte Moderna (Ferro 1949, 35), António Ferro era um pouco menos vago em relação ao que ele entendia por arte moderna portuguesa. Não chega a definir as suas características estéticas por achar que não cabia ao S.N.I. defender ou estabelecer uma escola ou tendência, nem era essa a finalidade das exposições de arte moderna: "Não marcámos, pois, uma tendência nem uma posição de escola ao fundar este Salão de Arte Moderna, (...). (...) A verdade é que não interessam hoje ao julgamento da posteridade nem as escolas nem as tendências" (Ferro 1949, 31-32). Em António Ferro, a arte

3 "Não está ela ainda aqui nesta exposição? Não o duvido" (Ferro [1935], 18).

4 O S.P.N. foi criado logo em 1933 (Ramos do Ó, 1996).

5 "Delacroix, Manet, Degas, Renoir, Bourdelle, Toulouse-Lautrec, tantos outros nomes gloriosos, mas inquietos, da pintura e da escultura de todos os tempos, foram, algumas vezes, desconhecidos e ultrapassados, enquanto vivos, por nomes que já esqueceram ou começaram a cair no esquecimento. Mas quantos não soçobraram por falta de estímulo e compreensão... São esses naufrágios que o Secretariado de Propaganda Nacional quer evitar... e há-de evitar! Meia dúzia de artistas que conseguissem salvar-se, nesta geração, e já nos sentiríamos contentes, orgulhosos pelo nosso combate!" [Ferro [1935], 18].

6 Em 1945, o nome do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.) foi alterado para Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.). A sede do S.N.I. estava localizada no Palácio Foz, em Lisboa (Ramos do Ó, 1996).

moderna pare
produção de
20-23)7. Para
ou um ideal a
atingir, poder
afirmar que a
as manifestaç
isto é criar as
um conjunto
artístico para
renovadores
contribuísse
(Ferro 1949,

Qual
Ferro? Sem
ideia de uma
não radical o
esquecer o t
entre a afirm
impostos po
na perceção
mas, pelo co
queremos, s
autenticidad
a natureza e
luz, o movim
pois a natur
retratistas, c
é a autentic
exterioriza,
na composi
ambicioso c

7 No seu
Belting
século
que co
sobrep
tema é
Conter

o no seu discurso³.
 e I Exposição de
 dade Nacional de
 nciar esteticamente
 a, representativa
 nto era uma das
 rigia, o Secretariado
 retizava
 onhecidos,
 "Nação" (Ferro
 ração por via de
 erna, que acolhiam
 o entendia serem
 Marques, Francisco
 4 e 17)⁵.
 discurso,
 auguração do Salão
 do Nacional da
 Arte Moderna (Ferro
 os vago em relação
 guesa. Não chega a
 achar que não cabia
 ola ou tendência, nem
 e moderna: "Não
 posição de escola ao
 A verdade é que não
 ade nem as escolas
 António Ferro, a arte
 duído" (Ferro [1935], 18).
 96).
 ouse-Lautrec, tantos outros
 scultura de todos os tempos.
 ados, enquanto vivos, por
 o esquecimento. Mas quantos
 isão... São esses naufrágios
 re evitar... e há-de evitar!
 se, nesta geração, e já nos
 mbate!" (Ferro [1935], 18).
 a Nacional (S.P.N.) foi alterado
 l. A sede do S.N.I. estava
 O, 1996).

moderna parece estar além das obras materiais concretas, da produção de novas formas (Belting 2001, 11-14; Almeida 2018, 20-23)⁷. Para o diretor do S.N.I., a arte moderna seria uma ideia ou um ideal artístico absoluto que os artistas deviam procurar atingir, podendo haver diferentes maneiras de o fazer. Daí ele afirmar que a finalidade do S.N.I. era ser "um viveiro de todas as manifestações estéticas do ressurgimento português", isto é criar as condições que fomentassem o surgimento de um conjunto de artistas capazes de direcionar o seu trabalho artístico para essa ideia de modernidade, "uma equipa de renovadores que saíssem da receita, do convencional, que contribuíssem para a elevação" e atualização "do gosto" do país (Ferro 1949, 40).

Qual seria então o ideal de arte moderna de António Ferro? Sem o dizer explicitamente, o seu discurso sugeria a ideia de uma modernidade ou vanguarda de compromisso, não radical ou extremada, "para sermos do nosso tempo sem esquecer o tempo" (Ferro 1949, 40). Uma vanguarda balizada entre a afirmação da individualidade dos artistas e os limites impostos por uma tradição artística nacional e europeia assente na perceção da realidade visível, que não devia ser recusada, mas, pelo contrário, atualizada, modernizada: "Quisemos, queremos, sim, (...) combater, (...), a falta de ambição e de autenticidade que se nota em certas obras que julgam copiar a natureza e a ofendem porque lhe tiram o brilho, a vida e a luz, o movimento, a espontaneidade, a própria imaginação, pois a natureza possui muito mais fantasia do que os seus retratistas, os seus fotógrafos supõem. (...) O que interessa é a autenticidade, a sinceridade, a vida interior que se exterioriza, que se revela na própria pincelada desastrada, até na composição descomposta. Preferimos de longe o artista ambicioso que "ensaie" constantemente, sem desprezar a

7 No seu livro *The Invisible Masterpiece*, publicado em 2001, o historiador Hans Belting introduziu esta tese de que com o modernismo, na primeira metade do século XX, o debate e a afirmação da ideia do que deveria ser a arte, a narrativa que construiu um ideal do que devia ser a arte moderna ou contemporânea, sobrepôs-se às obras de arte concretas e determinou a sua produção. O tema é retomado por Bernardo Pinto de Almeida em *Arte e Infinitude. O Contemporâneo entre a Arkhé e o Tecnológico* (2018).

lição do passado, alguma coisa de novo ainda que falho, ao discípulo obediente que reproduz até à monotonia, até à náusea, as mesmas frutas alvares, as mesmas marinhas sem sal, as mesmas ciganas sem "buena-dicha", as mesmas crianças sem infância... A selecção dos quadros deste Salão nunca obedeceu, portanto, a um critério de extremo vanguardismo mas à aspiração do nível mínimo de bom-gosto e à rebusca de um mínimo de personalidade" (Ferro 1948, 31-33). A modernidade de compromisso compaginava com outro conceito caro a António Ferro, o do bom gosto, o qual sustentou o processo de modernização do quotidiano português, de modernização da tradição, encetado pelo S.N.I./S.P.N. entre 1941 e 1950, denominado Campanha de Bom Gosto (Acciaiuoli 2008, 17-22).

A lista dos 39 artistas premiados durante 14 anos de existência do S.N.I., que voltaram a ser mostrados na exposição de 1949⁸, confirmava a consolidação desta modernidade de compromisso. Era o próprio António Ferro a afirmar que o "catálogo da Exposição dos Premiados" poderia "constituir, com mais alguns nomes, uma antologia da arte moderna nacional" (Ferro 1949, 39-40). Embora manifestassem tendências estéticas distintas, tinham em comum uma modernidade predominantemente pós-impressionista, atravessada pontualmente por valores mais vanguardistas (cubistas, futuristas, expressionistas, neo-realistas, surrealistas ou até abstracionistas), que apesar de destacar a natureza formal, cromática e matérica da arte, mantinha reconhecível a matriz figurativa da realidade visível, a qual lhe conferia uma dimensão identitária e perpetuava um vínculo à tradição artística europeia. Os nomes referenciais da história da arte citados por Ferro eram precisamente de artistas pós-impressionistas: Paul Cézanne,

8 Eram eles: António Soares, Eduardo Malta, Dórdio Gomes, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Eduardo Viana, José Almada Negreiros, Frederico George, Júlio Santos, Estrela Faria, Luciano Santos, Mário Eloy, Guilherme Duarte Camarinha, Paulo Ferreira, Ofélia Marques, Maria Keil do Amaral, António Dacosta, Mily Possoz, Sarah Afonso, Magalhães Filho, Manuel Bentes, Celestino Alves, Carlos Carneiro, João Martins da Costa, Júlio Resende, António Sampaio, Artur Barbosa da Fonseca, Manuel Lapa, António Cruz, Maria Madalena Sequeira Cabral, Thomaz de Mello (Tom), Gretchen Wohlwill, Álvaro de Brée, António Duarte, J. Martins Correia, Canto da Maya, Salvador Barata Feyo, João Frago e Sousa Caldas (*Arte Moderna...*, s.d.).

9 Das vanguardas merecer a hostilidade do abstrato que po

Paul Gauguin e Vincent Van Gogh (Ferro 1949, 38). Pablo Picasso era também considerado, mas com algumas reservas: "Picasso teve, sem dúvida, um grande papel na evolução da arte moderna e a força da sua personalidade não pode oferecer dúvidas a ninguém. Mas os filhos de Picasso degeneraram muitas vezes. Original não quer dizer cópia" (Ferro 1949, 30-31).

A opinião de António Ferro sobre Picasso demonstra que as correntes artísticas de maior vanguarda eram entendidas como uma fase experimental mais radical necessária à evolução da arte moderna, mas temporária, que deveria evoluir no sentido de atingir o equilíbrio de uma arte que tendo deixado de ser académica, mantinha-se dentro dos limites do reconhecível. Ferro considerava que a escultura portuguesa tinha atingido esse ponto de perfeito equilíbrio, vivendo a "sua idade de ouro", que tendo sido "vanguardista na sua primeira mocidade, uma amiga de "Santa Rita-Pintor e de Sousa Cardoso" nos seus "tempos de Paris", havia conseguido transcender o académico por via de uma "vida interior, um movimento espiritual de linhas", que não sendo disruptivo, criava uma poética que ia além da natureza ("A Arte não é a natureza mas é criação") sem romper com a referência da realidade visível - o escultor Francisco Franco era o exemplo apresentado (Ferro 1949, 36, 43). Por outro lado, a pintura moderna portuguesa, ao contrário da escultura, parecia ainda não ter encontrado o seu caminho, uma vez que se prestava "a todas as abstracções", a todos os radicalismos⁹, quando não se limitava "a copiar ou a fotografar a Natureza" (Ferro 1949, 36). No entanto, o Salão Retrospectivo dos Premiados do SNI demonstrava que muitos dos artistas modernos que tinham sido inicialmente mal recebidos pelo público e pela crítica, "discutidos ou negados", tidos como revolucionários ou até como loucos, se tinham consagrado com o tempo, haviam sido premiados e estavam representados no Museu de Arte Contemporânea (Ferro 1949, 35-36). Ou seja, mostrava que a modernidade era um processo. Em 1944, num artigo da revista Panorama, o periódico oficial do S.P.N./S.N.I.,

9 Das vanguardas do início do século XX, apenas o abstracionismo parece merecer a hostilidade aberta de António Ferro, que alude às "aventuras do abstrato que pode ser tudo" (Ferro 1949, 30).

redigido a propósito da realização, por aquele organismo, da 8ª exposição de arte moderna, afirmava-se que “a fase polémica do modernismo já lá vai” e que a classificação se mantinha apenas por hábito e comodidade, não passando “pela cabeça de nenhum artista, em parte nenhuma do mundo”, a ideia “estapafúrdia” de “épater les bourgeois”. Para o articulista, em 1944, quem pintava, desenhava ou esculpia, fazia-o “com os meios de expressão mergulhados na corrente estética dominante” e porque tinha “a sensibilidade moldada ou melhor: fundida nesse gôsto” (C.Q. 1944, 26). Nesse mesmo ano, ao escrever sobre a pintura de Dordio Gomes, o escultor Diogo de Macedo alertava quem o lia para não confundirem “moderno” com “modernista”, pois havia uma diferença entre o “espírito” (o moderno) e a “escola” (o modernista) (Macedo 1944, 8).

A modernidade artística de compromisso idealizada por António Ferro implicou, contudo, uma indefinição e ambiguidade que acabou por provocar algumas reações contraditórias. Ferro referia que enquanto o S.N.I. era, para alguns, demasiado inconformista e tendenciosamente simpatizante de “todos os vanguardismos” para “poder ser oficial”¹⁰, também era, ao mesmo tempo, para outros (que ele apelidava de “extremistas”), demasiado conformista e sem capacidade renovadora ou “impulso revolucionário” para ser chamado de moderno (Ferro 1949, 29-30). A história da arte também tem destacado o carácter ambíguo do S.N.I. e das concepções estéticas que pautaram a sua ação. Em relação à pintura, vê-o como um dos fatores do seu impasse na década de 1940, decorrente do modo como essa ambiguidade se tornou num desígnio que condicionou os artistas que ali expunham e eram premiados. Uma ambiguidade que subordinou a criatividade dos artistas a um receituário cujo cumprimento produziu, segundo Diogo de Macedo (Macedo 1940, 507; 1941, 439), um novo academismo de pouca inventiva, em que dificilmente se distinguiam os valores “clássicos”, “tradicionais” e “modernos” (Acciaiuoli 2013, 133-138). Do cumprimento desse receituário teria resultado uma arte pouco ousada, algo reverente, conformista, forçada a

10 Chegou a ser acusado de ser responsável por uma bolchevização das formas e das cores (França 1991, 208).

integrar
203-211).
da parte
não se tra
eletiva co
da arte po
mesmo tr
hipótese a
Dordio Go
pelo S.P.N
Carneiro e
É o
A Família)
3ª Exposiç
consiste n
mulher e d
retrato de
da compos
restantes d
pintar ou de
maior e mai
posicionada
o lado direit
oposto ao d
calções e co
uma linha dia
representaç
europeia. Ac
Dordio Gome
da pintura eu
encontrá-lo e
Courbet -, a p
os elementos
planos cromá
na figuração
de fundo. A m
a sua natureza
da pintura itali
sobretudo de
Rosa (1901-19

integrar-se na política do espírito de António Ferro (França 1991, 203-211). A questão que o presente texto coloca, contudo, é se, da parte de alguns dos artistas promovidos pelo S.P.N./S.N.I., não se tratou de uma subordinação, mas de uma afinidade eletiva com uma ideologia artística que colocava a possibilidade da arte poder ser simultaneamente moderna e nacional ou mesmo tradicional? Verificaremos a plausibilidade desta hipótese através de um inquérito à obra e percurso artístico de Dordio Gomes (1890-1976), um dos pintores exposto e premiado pelo S.P.N./S.N.I. (prémio Columbano em 1938 e prémio António Carneiro em 1944), tomado como estudo de caso.

É com o quadro *A Família do Pintor* (ou simplesmente *A Família*) que Dordio Gomes ganhou o prémio Columbano na 3ª Exposição de Arte Moderna do S.P.N., em 1938. A pintura consiste num retrato triplo do pintor (um auto-retrato), da mulher e do filho, enquadrados por uma paisagem. O auto-retrato de Dordio Gomes está localizado num plano intermédio da composição, no seu canto direito, entre a paisagem e os restantes dois elementos da família, mostrando-o sentado, a pintar ou desenhar, quase escondido sob a sombra da figura maior e mais luminosa da sua mulher. Esta, estrategicamente posicionada entre o pintor e o filho, com a cabeça virada para o lado direito, domina a cena. A criança, no extremo da tela oposto ao do pintor, em primeiro plano, de mãos nos bolsos dos calções e com um olhar que nos interpela diretamente, configura uma linha diagonal com o pai que remete para a tradição da representação alegórica das idades do homem na pintura europeia. Ao representar-se no ato de pintar ou desenhar, Dordio Gomes convoca outro motivo recorrente da história da pintura europeia desde o Renascimento – podemos encontrá-lo em Jan van Eyck, Diego Velazquez, Goya ou Courbet –, a presença na obra do seu autor. Formalmente, os elementos da composição são estruturados por densos planos cromáticos, mais claramente delimitados e definidos na figuração humana e mais diluídos e sugeridos na paisagem de fundo. A maneira como a pintura evidencia, através da cor, a sua natureza plástica/matérica sugere possíveis influências da pintura italiana renascentista, do pós-impressionismo, sobretudo de Cézanne, mas também de Picasso do período Rosa (1901-1906) e do expressionismo. Estas possíveis

influências demonstram como a possibilidade de estudar no estrangeiro e viajar foi determinante para a pintura de Dordio Gomes e para a sua opção por uma modernidade que parece não romper com o passado, mas atualizá-lo.

Natural de Arraiolos, no Alentejo, Dordio Gomes entrou na Academia Real de Belas Artes de Lisboa em 1902, tinha 12 anos de idade. Na academia lisboeta foi colega de Guilherme Santa-Rita e de Henrique e Francisco Franco, assim como aluno do arquiteto José Luís Monteiro e dos pintores Luciano Freire e Veloso Salgado. Em 1910, ainda sem concluir o curso da Academia, viaja para Paris, para estudar, com uma bolsa do Legado Valmor. Na capital parisiense, frequenta a Academia Julien e as aulas do pintor Jean-Paul Laurens para preparar a sua admissão à École des Beaux Arts. Pelas escolas que frequentou e pelos professores que teve (Luciano Freire, Veloso Salgado e Jean-Paul Laurens), percebe-se que a sua formação académica foi a que era disponibilizada institucionalmente na época, quer em Lisboa, quer em Paris, isto é marcadamente naturalista. Terá sido fora da academia, através dos círculos que frequentou socialmente ou na aprendizagem mais informal das visitas aos museus e galerias, que Dordio Gomes contactou com propostas artísticas alternativas ao naturalismo, como o pós-impressionismo de Cézanne e Gauguin (David 1958, 37).

Em Paris, Dordio Gomes foi também encontrar algumas das futuras personalidades fundadoras do modernismo português, como José Pacheco, Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana e Francisco Smith. Será com alguns destes seus companheiros parisienses (Francisco Franco, Santa-Rita Pintor e José Campos) que se envolve num alegado incidente diplomático com o então representante da República Portuguesa em Paris, João Chagas, o qual teve como consequência a suspensão da bolsa em 1911 e o seu regresso a Portugal (Castro 2022, 60-63). Voltará a Paris cerca de 10 anos mais tarde, em 1921, novamente como pensionista do Estado.

De novo em Paris, estuda na École National de Beaux-Arts e no atelier de Ferdinand Cormon, um prestigiado pintor naturalista que se tornara conhecido pelos temas históricos e bíblicos. Mais uma vez, a sua vida fora dos circuitos académicos foi um fator estruturante da sua formação artística. Os seus amigos eram os escultores Francisco Franco e Diogo de

Macedo, assim
Heitor Cramez
eram reinciden
Dordio Gomes
e Francisco Fra
integrou a expo
Sociedade Nac
do modernismo
empreende um
1925 que o leva
(Pisa, Florença,
Veneza, Milão, e
81). Marcou-o in
Renascimento i
em particular da
março de 1926,
à Bélgica e Hol
Gomes a testem
fora de Portugal
grande parte da
A marca deixada
foi decisiva na su
esvaiu-se e todo
calmas, sombria
alentejana, mórb
a uma agitação e
vezes excessiva
serenidade e a c
lhes uma caligraf
forma e de deser
exerceu nele a su
um cultor convict
1956).

Se as pala
obras por ele pint

11 Os outros dois
Também particip
Possoz, Almada

Macedo, assim como os pintores Abel Manta, Manuel Jardim, Heitor Cramez e José Campas (este último e Francisco Franco eram reincidentes como estudantes e companheiros de Dórdio Gomes em Paris). Com dois deles, Diogo de Macedo e Francisco Franco, durante as férias de 1923, organizou e integrou a exposição 5 Independentes, realizada em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, um dos marcos da história do modernismo em Portugal¹¹. Ainda com Francisco Franco, empreende uma viagem a Itália entre maio de 1924 e janeiro de 1925 que o levará a conhecer as principais cidades daquele país (Pisa, Florença, Roma, Siena, Nápoles, Assis, Ravina, Pádua, Veneza, Milão, etc.) e sobretudo a sua arte (Castro 2022, 78-81). Marcou-o indelevelmente o conhecimento dos mestres do Renascimento italiano, do Quattrocento e do Cinquecento, em particular da pintura mural a fresco (Cardoso 2013, 56). Em março de 1926, antes de regressar a Portugal, ainda viaja até à Bélgica e Holanda (Castro 2022, 86-87). É o próprio Dórdio Gomes a testemunhar a relevância formativa deste período fora de Portugal: “Durante esse período o pintor conheceu grande parte da França, a Suíça, a Bélgica, a Holanda e a Itália. A marca deixada por estes cinco anos de fremente inquietação foi decisiva na sua vida e obra. A influência de Columbano esvaiu-se e todo o sentimentalismo expresso em tonalidades calmas, sombrias, a que também não foi estranha a nostalgia alentejana, mórbida e doce das grandes planícies, deu lugar a uma agitação e uma violência de colorido e de forma por vezes excessivamente brutal e de limitado sentido plástico. A serenidade e a candura perderam-se para sempre, sucedendo-lhes uma caligrafia áspera, bárbara, com certos plebeísmos de forma e de desenho. O arabesco e a cor dominaram e o cubismo exerceu nele a sua perturbante fascinação, embora nunca fosse um cultor convicto dessa corrente da arte moderna” (Gomes, 1956).

Se as palavras escritas pelo pintor testemunham, as obras por ele pintadas atestam-no. E fazem-no logo após o

11 Os outros dois independentes eram Henrique Franco e Alfredo Migueis. Também participaram na exposição, com o estatuto de convidados, Mily Possoz, Almada Negreiros e Eduardo Viana (Castro 2022, 72-76).

breve primeiro período parisiense. Foquemo-nos em duas obras pintadas após essa fase, entre 1916 e 1918: *Na Volta dos Serviços no Alentejo* (*O Rancho da Azeitona*) (1916) e *A Ceifa* (*Cena Alentejana*) (1918). Nas duas composições, a aprendizagem naturalista está patente logo na escolha dos temas, duas cenas da vida rural alentejana com um marcado carácter etnográfico. Em *A Ceifa*, as referências são Silva Porto e José Malhoa, perceptíveis no plano aberto da paisagem, na poderosa luminosidade dourada e no modo como a presença humana se funde na paisagem, tornando-se em mais um dos seus elementos (este último aspeto remete sobretudo para Silva Porto). *O Rancho da Azeitona* revela-se mais complexo: uma fila de mulheres e homens irrompe por uma estrada que atravessa a planície alentejana em linha diagonal, da direita para a esquerda da tela, do último ao primeiro plano, a caminho do trabalho, o varejo e a apanha da azeitona – identificável pelas tipologias dos utensílios que as personagens figuradas transportam e pelo vestuário que envergam, em particular as colocadas em primeiro plano. O tema, a presença da paisagem e o rigor quase realista com que as duas mulheres e o homem que lideram o grupo foram pintados são uma clara influência de José Malhoa. A tonalidade mais sombria desta tela, comparando com *A Ceifa*, a simplicidade compositiva da figuração humana que se encontra mais afastada do primeiro plano, mais sugerida que definida pela mancha cromática (vai perdendo os contornos à medida que se vai afastando do olhar do espectador), e o absoluto valor pictórico do lenço que substitui o rosto da mulher que, à frente da fila, tem a cabeça virada para trás¹², sugerem a influência de Columbano Bordalo Pinheiro, que Dordio Gomes admirava, apesar de não ter sido seu aluno na Academia de Belas Artes (Castro 2022, 60). Paralelamente, a formulação sintética de alguns dos elementos pintados (simplesmente sugeridos pela sobreposição de planos e volumes cromáticos)

12 Convoca a memória dos absolutos signos plásticos que são, na pintura de Columbano, a luva de *A Luva Cinzenta* (1881) e a chávena de *A chávena de chá* (1898). Também lembra o modo como a pintura *Nabis* de Pierre Bonnard e Edouard Vuillard recorre, por vezes, a elementos padronizados para transmitir visualmente como o poder expressivo das cores e formas estava além de toda a representação.

e o inusitado
linha da es
rurais, são
memória d
propósito
possível in
Émile Bon
primeira e
Aquilino R
a mostra a
Dordio Go
e Duas Im
na exposiç
recursos,

Efe
da procura
que só ser
em Paris, a
experiênci
da luz, Don
a depuraçã
e o Cubism
para atingi
se fundem
(Macedo 19
não deixe
por este m
levadas at
como se p

13 Solu
versõe
a sua s
simple
irromp

14 No nú
exposiç
um est
mas "o
transfo
Azeiton
1917a, 4

e o inusitado ângulo perspético descentrado, estabelecido pela linha da estrada que é percorrida pelo grupo de trabalhadores rurais, são formulações compositivas que, baseadas mais na memória que na observação da natureza, afastam a tela do propósito descritivo do naturalismo e convocam uma outra possível influência, a do pós-impressionismo de Paul Gauguin e Émile Bonnard que Dordio Gomes pode ter visto durante a sua primeira estância parisiense¹³. Significativamente, o escritor Aquilino Ribeiro, em 1917, num texto crítico que escreveu sobre a mostra anual da Sociedade Nacional de Belas Artes, em que Dordio Gomes apresentou os quadros Retrato da Minha Mãe e Duas Irmãs, salientava como O Rancho da Azeitona, exibido na exposição do ano anterior, revelava “um artista de grandes recursos, curioso de novidade” (Ribeiro 1917b, 700)¹⁴.

Efetivamente, em O Rancho da Azeitona há o vislumbre da procura de uma simplicidade formal e síntese compositiva que só será plenamente concretizada com a segunda estada em Paris, a partir de 1921, e o contacto mais direto com as experiências cézaniana, cubista e expressionista. Na cidade da luz, Dordio Gomes encetou uma pesquisa pictórica em que a depuração matérica e estrutural levadas a cabo por Cézanne e o Cubismo conflui com a força cromática do expressionismo para atingir um estado de síntese em que forma e expressão se fundem para que a pintura, como nota Diogo de Macedo (Macedo 1944,13), não sendo descrição ou representação, não deixe de ser signo, de ser passível de reconhecimento. É por este motivo que as suas incursões vanguardistas não são levadas até às suas últimas consequências programáticas, como se percebe pelas obras em que são mais evidentes,

13 Soluções compositivas semelhantes podem ser encontradas em uma das versões da *Ponte do Carroussel*, pintada por Dordio Gomes em 1922, durante a sua segunda estadia em Paris. Note-se a presença humana sugerida por simples manchas planas de cor e linha perspectiva definida pela ponte, que irrompe pelo primeiro plano da tela, embora aqui em perspectiva aérea.

14 No número anterior da mesma revista, noutro texto crítico, este sobre uma exposição organizada pela revista *Alma Nova*, onde Dordio Gomes mostrou um estudo de mulher, Aquilino Ribeiro avaliou-o como bem traçado, impressivo, mas “correcto até ao academismo”. Achou, contudo, que a mulher poderia ser transformada em vida se fosse vestida com as “pompas de côr” do *Rancho da Azeitona*, que ele intitula erradamente como *De Volta da Azeitona* (Ribeiro 1917a, 407).

produzidas ainda em Paris: Casas de Malakoff (1923) e Grande Auto-Retrato da Natureza Morta (1924). Como Dordio Gomes dá entender na autobiografia que escreveu para o catálogo da exposição retrospectiva que o Museu Regional de Évora lhe dedicou em 1956, as vanguardas nunca lhe interessaram como um fim, mas como um caminho, uma procura. Como um meio de atingir um ideal de arte moderna que não imitasse a realidade, mas fosse por ela inspirada, de maneira a que as gerações futuras a reconhecessem como no presente se reconhecia a arte do passado: uma arte simultaneamente universal e individual, logo moderna, pelo poder expressivo da forma, e circunstancial ou histórica, logo tradicional, pela manutenção de elementos reconhecíveis da realidade observável, valores que estavam em sintonia com os objetivos do S.P.N./S.N.I., de António Ferro e também de alguma crítica.

Na revista *Seara Nova*, numa crítica à 27ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, o seu autor perguntava se a arte nacional tinha progredido? Se se tinha aproximado da Europa e caminhado para o futuro ou continuava olhando saudosamente o passado? Respondia destacando cinco ou seis artistas com obras na exposição que não pintavam como os seus mestres, que tinham trazido para o salão da rua Barata Salgueiro "a frescura duma arte pessoal bem marcada e bem definida" e que representavam "A escola moderna, como um pouco forçadamente se costuma falar dos artistas que não obedecem às escolas". Entre esses artistas estava Dordio Gomes¹⁵.

Atenda-se à vista de Évora de 1938, pintura de Dordio Gomes que foi reproduzida no catálogo da exposição *Arte Moderna Portuguesa Através dos Prémios Artísticos do S.N.I., 1935-1948*. Nesta pintura, a cidade é totalmente reconhecível pela perspetiva escolhida, pela sua topografia ascendente e pelas características das suas mais emblemáticas edificações, a começar pela catedral, localizada no topo da colina em que foi construída. No entanto, a natureza plástica e a estrutura formal fundamental dessas mesmas edificações são salientadas pela maneira como são compostas por planos e volumes cromáticos

15 Os outros eram Lino António, Abel Manta, Alfredo Miguéis e José Tagarro (Teixeira 1930, 187-188).

densos, contras
sublinham a sua
valor expressivo
escuro que enso
É esta ca
através da forma
Idade Média e do
pintura a fresco c
descobriu durant
se pelas respetiv
interesse que se
públicas que com
na década de 192
com a sua admiss
Porto. Nesta insti
funcionava como
cursos (Castro 20
pintura contempo
Itália medievá e re
moderna e tradici
antes das preocup
S.P.N./S.N.I., num t
a Sociedade Nació
Ao redigi-lo, Dordio
da descoberta da p
ideal de arte mode
estrangeiras duran
se formou no meu
nenhuma outra, fixo
pintura mural na Itá
Obreiros humildes i
dois séculos a obra

16 A criação do ateli
um manual manus
Técnica. A sua A
mural dedicada ao
O Pavilhão da Arqu
da Escola de Belas
instalações da inst

densos, contrastantes e delimitados por linhas de contorno que sublinham a sua geometria. A densidade cromática é também um valor expressivo, particularmente notório na composição do céu escuro que ensombra a cidade alentejana.

É esta capacidade de sintetizar signo e significado através da forma que Dordio Gomes reconheceu na pintura da Idade Média e do Renascimento italianos, particularmente na pintura a fresco de Paolo Uccello e Piero della Francesca, que ele descobriu durante a viagem de 1926 e que o levou a interessar-se pelas respetivas épocas da história da arte e pela técnica. Um interesse que se refletiu principalmente nas grandes encomendas públicas que começa a receber após o regresso de Paris, ainda na década de 1920, e na carreira docente que iniciou em 1933, com a sua admissão como professor na Escola de Belas Artes do Porto. Nesta instituição, em 1954, criou um atelier de fresco que funcionava como ensino livre e estava aberto a alunos de todos os cursos (Castro 2022, 112-113)¹⁶. Dordio Gomes acreditava que se a pintura contemporânea atingisse o poder de síntese da pintura da Itália medievá e renascentista, conseguiria ser simultaneamente moderna e tradicional. É esta convicção que ele verbaliza ainda antes das preocupações e iniciativas de António Ferro e do S.P.N./S.N.I., num texto que abre o catálogo de uma exposição que a Sociedade Nacional de Belas Artes lhe dedicou em maio de 1932. Ao redigi-lo, Dordio Gomes reafirmava a relevância e o significado da descoberta da pintura mural italiana para a sua procura de um ideal de arte moderna: “No meu ansioso peregrinar por terras estrangeiras durante quatro anos de estudo, um sonho quimérico se formou no meu espírito ante a arte de magia que, mais do que nenhuma outra, fixou na retina dos meus olhos maravilhados - a pintura mural na Itália dos tempos medievos e do quattrocento. Obreiros humildes iluminados de fé, realizaram no espaço de dois séculos a obra sublime. Aliando a graça da imaginação a um

16 A criação do atelier foi antecedida, no ano anterior, pela elaboração de um manual manuscrito da sua autoria (*Pintura a Fresco. Os Materiais - A Técnica. A sua Aplicação*) e teve como resultado a produção de uma pintura mural dedicada ao mito de Prometeu para o Pavilhão de Arquitetura da escola. O Pavilhão da Arquitetura foi projetado pelo arquiteto Carlos Ramos, diretor da Escola de Belas Artes do Porto desde 1952, e foi construído para ampliar as instalações da instituição (Cardoso 2013, 52-54).

rigoroso dinamismo disciplinado e severo, num acôrdo perfeito de paixão e inteligência, legaram à inquieta curiosidade da nossa época, a inteira solução dos problemas mais profundos da linha e da côr, em frementes harmonias de requintado lirismo. Poder expressar na linguagem de hoje o mesmo prodígio de simplicidade e clareza; Poderá um dia em Portugal ter realização?" (Gomes 1932, 7).

A citação é longa, mas necessária para compreender como, nos anos de 1930, a admiração que Dordio Gomes nutria pela pintura italiana da Idade Média e do Renascimento correspondeu a uma visão operativa do passado que elegia aqueles dois momentos da história da arte como o ideal que a arte moderna deveria atingir. Esta conceção de um passado que se mantém ativo no presente enquanto referência estética a prosseguir e atualizar explicará a diversidade de abordagens que Dordio Gomes manifesta nos painéis e murais que pintou para edifícios públicos. Como explica Laura Castro, a sua pintura é mais expressiva e energética nos temas regionais e na iconografia rural dos anos 20 e 30¹⁷, indo de encontro à identidade regional da encomenda, e de maior inspiração clássica e, acrescentamos nós, medievalizante nos assuntos mitológicos, históricos e religiosos¹⁸ (Castro 2022, 139). Confirma-o o seu contemporâneo Diogo de Macedo: "E os painéis que acaba de pintar a fresco, com sentidos deslocalizados, não são outra coisa senão evocações dos desejos, dos tormentos, dos triunfos, que fazem de Dordio Gomes, um dos maiores da meia dúzia de pintores modernos em Portugal" (Macedo 1944, 15).

17 A decoração da Sala Nobre das Sessões do Edifício dos Paços do Conselho de Arraiolos (1927-1932), cinco painéis de temática histórica e alegórica para a Exposição Colonial de Paris (1931) e um painel a óleo para o edifício da agência da Caixa Geral de Depósitos de Portalegre (1939) (Castro 2022, 131-183).

18 No Porto, os frescos para o Café Rialto (1944), para o batistério da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (1947), para a livraria Tavares Martins (1949), para o arco triunfal da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro - dos Redentoristas (1952-53), para o edifício dos Paços do Conselho do Porto (1957) e para a Sala das Sessões do Palácio da Justiça (1959-60). O painel a fresco para a Igreja Matriz de Arraiolos (1954) (Castro 2022, 131-183).

Bibliografia

ACCIAIUOLI, M.
- António Ferro
da Palavra. Re
Propaganda no
Lisboa: Bizânc

ACCIAIUOLI, M.
"O duplo jogo o
Acciaiuoli, Marg
Joana; Maia, M
Arte e Poder. S.
Arte Contempor

ALMEIDA, Berna
(2018) - Arte e In
Contemporâneo
o Tecnológico. L
d'Água Editores,

Arte Moderna Po
dos Prémios Artís
Lisboa: Edições S

BELTING, Hans (2
Invisible Masterpi
Reaktion Books.

C.Q. - "8ª Exposiçã
Moderna do S.P.N.
Revista Portuguesa
Turismo, 19, 1944, p

CARDOSO, Sónia
mural na cidade do
Estado Novo. Porto
Letras da Universid
(dissertação de me

CASTRO, Laura (20
Gomes (1890-1976).
Câmara Municipal d

Bibliografia

ero, num acôrdo perfeito
uieta curiosidade da nossa
s mais profundos da linha
equintado lirismo. Poder
mo prodígio de simplicidade
ter realização?" (Gomes

ria para compreender
que Dordio Gomes
dia e do Renascimento
o passado que elegia
arte como o ideal que a
ção de um passado
anto referência estética a
idade de abordagens que
murais que pintou para
Castro, a sua pintura é mais
onais e na iconografia rural
dentidade regional da
sica e, acrescentamos nós,
s, históricos e religiosos¹⁸
ntemporâneo Diogo de
tar a fresco, com sentidos
ão evocações dos desejos,
de Dordio Gomes, um
modernos em Portugal"

Edifício dos Paços do Conselho
mática histórica e alegórica para a
el a óleo para o edifício da agência
939) (Castro 2022, 131-183).
9), para o batistério da Igreja de
livraria Tavares Martins (1949),
ra do Perpétuo Socorro - dos
Paços do Conselho do Porto (1957)
ça (1959-60). O painel a fresco
ro 2022, 131-183).

ACCIAIUOLI, Margarida (2013) -
- *António Ferro. A Vertigem
da Palavra. Retórica, Política e
Propaganda no Estado Novo*.
Lisboa: Bizâncio.

ACCIAIUOLI, Margarida (2008) -
- "O duplo jogo da arte e do poder".
Acciaiuoli, Margarida; Cunha Leal,
Joana; Maia, Maria Helena (coord.),
Arte e Poder. S.l.: IHA, Estudos de
Arte Contemporânea, pp. 13-24.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de
(2018) - *Arte e Infinitude. O
Contemporâneo entre a Arkhé e
o Tecnológico*. Lisboa: Relógio
d'Água Editores, Serralves.

*Arte Moderna Portuguesa. Através
dos Prémios Artísticos do S.N.I.*
Lisboa: Edições S.N.I., s.d.

BELTING, Hans (2001) - *The
Invisible Masterpiece*. London:
Reaktion Books.

C.Q. - "8ª Exposição de Arte
Moderna do S.P.N.". *Panorama,
Revista Portuguesa de Arte e
Turismo*, 19, 1944, pp. 26-30.

CARDOSO, Sónia (2013) - *Pintura
mural na cidade do Porto no
Estado Novo*. Porto: Faculdade de
Letras da Universidade do Porto
(dissertação de mestrado).

CASTRO, Laura (2022) - *Dordio
Gomes (1890-1976)*. Arraiolos,
Câmara Municipal de Arraiolos.

DAVID, Celestino (1958) - *Dordio
Gomes - Pintor Alentejano (estudo
bibliográfico)*. Évora: Minerva
Comercial.

FERRO, António - "Salazar - O
Homem e a sua obra III. A Ditadura
e o seu Contacto com a Nação".
Diário de Notícias, n.º 24027, 21
dez., 1932, pp. 1-2.

FERRO, António (1933) - *Salazar
- o homem e a sua obra*. Lisboa:
Empresa Nacional de Publicações.

FERRO, António [1935] - *A Política
do Espírito e a Arte Moderna
Portuguesa*. Lisboa: Edições SPN.

FERRO, António (1949) - "Catorze
Anos Depois". In *Arte Moderna*.
Lisboa: Edições SNI, pp. 25-44.

FRANÇA, José-Augusto (1991) - *A
Arte em Portugal no Século XX,
1911-1961*. Venda Nova: Bertrand
Editora (3ª edição).

[GOMES, Dordio] (1932) -
Exposição Dordio Gomes. Lisboa:
Sociedade Nacional de Belas
Artes.

GOMES, Dordio (1956) -
"Autobiografia do Pintor". In
Pinturas de Dordio Gomes.
Évora: Museu Regional de Évora
(catálogo da exposição).

MACEDO, Diogo de - "Notas de
Arte". *Ocidente*, vol. XIII, 1940, p. 507

MACEDO, Diogo de - "Notas de Arte". *Ocidente*, vol. XV, 1941, p. 439.

MACEDO, Diogo de - "Artistas Portugueses. O Pintor Dordio Gomes". *Litoral. Revista Mensal de Cultura*, 5, 1944, pp. 8-15.

RAMOS DO Ó, Jorge (1996) - "Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) / Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) / Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT)". In *Dicionário de História do Estado Novo*. S.L.: Círculo de Leitores, vol. II, pp. 893-896.

RIBEIRO, Aquilino - "Mês Artístico". *Atlântida*, 17, 1917a, pp. 407-410.

RIBEIRO, Aquilino - "Mês Artístico". *Atlântida*, 20, 1917b, pp. 698-701.

ROSAS, Fernando (1996) - "Estado Novo". In *Dicionário de História do Estado Novo*. S.L.: Círculo de Leitores, vol. I, pp. 315-319.

TEIXEIRA, Luís - "à margem da 27ª exposição da S.N.B.A. os modernistas". *Seara Nova*, 204, 1930, pp. 187-188.

Sobre o tra
integração
"Modernis
consideráv
inequívoco
da arte por
No
aguarde un
esse é o pa
razão, estu
explicar o s
do homem
cresceu e a
artista e pe
a contínua p
especial, de
longe. É des
que conside
obra.

Assi
envolviment
registo de n

latino-americanos", "Materiali di Estetica", "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", "PsicoArt. Rivista di Arte e Psicologia".

michelina.petrelli@ababo.it

Olga Berens

My name is Olga Berens; I was born in Lisbon, Portugal. I paint and I draw since I can remember. I work and live in Évora, Alentejo. I studied and achieved an MD in Painting, Fine Arts at Évora's University in 2002-2007. As an independent artist I'm represented in several institutions and private collections. I think of Art as privileged form of Communication. Most of my work is born out of sheer need of that form of communication. Exhibitions solo & collective — Solo: 2008 — Solo exhibition at the headquarter of SPO (Portuguese Ophthalmology Society) "Burning Earth" January 2008; Lisbon, Portugal. Collective: 2003 — "Museu do Oblivium", September 2003 — Sociedade Nacional de Belas Artes — Lisbon; Portugal. 2004 — Exposição colectiva "Semana Gastronómica e Cultural de Évora", Évora, Portugal. 2004 — Exposição colectiva-Câmara Municipal de Vila Viçosa. Vila Viçosa, Portugal. 2005- Bienal de Cerveira, selected works of art students; Cerveira, Portugal. 2006 — "Mostra colectiva" - Évora's Fine art students exhibition; Évora. 2007 — "Manobras de Maio", colectiva — Festival of Indie Art, Lisbon; Portugal. 2012 — Colectiva — SPO (Portuguese Ophthalmology Society) Algarve; December; Portugal. 2016- Concurso Miradas 2016- online contest sponsored by Fundação Jorge Alió; Alicante; Spain. 2017 — Colectiva em SPO; (Portuguese Ophthalmology Society); December; Algarve; Portugal. 2017 — Drawing exhibition- "Heart lines"; Évora Hotel; November; Évora, Portugal. 2018 — Concurso Miradas 2018; online contest sponsored by Fundação Jorge Alió; Alicante; my work was selected to represent my country and to figure at the online exhibition. 2020 — Luxembourg art prize 2020- online competition as a participant. 2020 Concurso Miradas 2020; online contest sponsored by Fundação Jorge Alió; Alicante; my work

was selected to represent my country. Awards: Miradas Portugal 2018: online contest sponsored by Fundação Jorge Alió; Alicante; my work was selected to represent my country and to figure at the online exhibition.

Paulo Simões Rodrigues

Paulo Simões Rodrigues, doutorado em História da Arte pela Universidade de Évora, é Professor Associado do departamento de História daquela universidade e investigador integrado do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística e do Laboratório Associado IN2PAST – Património, Arte, Sustentabilidade e Território. É coordenador do Programa de Doutoramento FCT HERITAS - Estudos de Património (Universidade de Évora e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), adjunto da direcção do curso do doutoramento em História da Arte da Universidade de Évora e membro da Cátedra UNESCO Fórum Universidade e Património (Universidade Técnica de Valencia, Espanha) e da Associação de Estudos Críticos do Património (Universidade de Gotemburgo, Suécia). Integra a equipa editorial da revista MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares. As suas principais áreas de investigação são a História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, a Historiografia da Arte, a História da Arquitetura e do Urbanismo (séculos XIX e XX) e a História e Teoria do Património. Sobre as suas principais publicações, ver: <https://www.cienciavita.pt/portal/2E11-BD53-77A8>.

Ricardo Mendoza-Canales

(Lima, 1980) É investigador júnior FCT na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e coordenador do grupo de investigação em Filosofia Prática (Praxis) do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL). Obteve a sua Licenciatura em Linguística e Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP). Continuou os seus estudos na Universidade Autónoma de Barcelona (UAB), onde

obteve um Mestrado em Literatura Comparada, outro Mestrado em Filosofia contemporânea, e o seu Doutoramento em Filosofia (menção Doutor Internacional e merecedor do Prémio Extraordinário de Doutoramento à melhor tese em filosofia). A sua área de especialização é a filosofia continental contemporânea (séculos XIX e XX), em particular, filosofia da cultura, fenomenologia e hermenêutica, estética e filosofia das artes, teoria crítica e pós-estruturalismo francês. O seu principal interesse de investigação e docência é o estudo crítico da imaginação e do imaginário como experiência encarnada, especialmente no que diz respeito à sua historicidade, à sua génese e actividade, e ao seu papel nos domínios estético, político e cultural.

Raquel Henriques da Silva

Raquel Henriques da Silva is currently Retired Full Professor at the Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa (FCSH/NOVA). She has been supervising several post-doctoral projects and PhD thesis on the History of Contemporary Art, Museology, History of Lisbon Urbanism and History of Architecture, which correspond to her main fields of research. She is especially acknowledged for her work on the field of Museum Studies given her previous experience as Director of Museu do Chiado – National Museum of Contemporary Art and Director (1993-1997) of the Instituto Português dos Museus, the public body that supervised Portuguese museums (1997-2002). She was director of the Instituto de História da Arte (2010-2016) where she created and directed the group Estudos de Museus and, currently, coordinates the group Estudos de Lisboa. She has been responsible for establishing partnerships and thus obtaining funding from different institutions such as the Calouste Gulbenkian Foundation, Millennium bcp Foundation and Turismo de Portugal, IP, which have participated in research projects devoted to the history of exhibitions or Portuguese heritage buildings. In addition, she lead as