



## Chiado, Carmo, Paris

Os “lugares”  
de Dordio Gomes  
e as bifurcações  
da pintura

coord. José Quaresma

Artes na esfera pública

**Ficha Técnica**

**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)

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

**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)

A

Akadem

Ca

Centr

Facul

Praxis -

**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]

Alicja Habisjak-

Ana Paix-

Ana Paula Ma-

António Pedro

António Pinto M

António Mor

António P

António Po

Catarina Me

Célia Nunes F

Emília Ferre

Evgeniya Hir

Fernando António Ba

Filipe Rocha d

Francisco Cu

Isabel Antó

Isabel Nun

José Emídi

José Morais A

**DL**

511766/23

**Produção Gráfica**  
inPrintout

Lisboa, Janeiro 2023

Agradecimentos

Remerciements

Acknowledgements

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

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 Moraes Arnaud

José Manuel da Costa Esteves  
José Vallejo  
Juan Carlos Ramos Guadix  
Laura Castro  
Lima Carvalho  
Maria de Aires Silveira  
María 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

<b>Textos Institucionais</b>	
<b>Introdução</b>	10-21
<b>Introduction</b>	22
	25
1.	
<b>Textos sobre Dordio Gomes</b>	
<b>Cartas ao Ilustre Pintor de Arte – Arraiolos – Alentejo</b>	29
Laura Castro	
<b>Dordio, e a Escola do Porto</b>	47
António Quadros Ferreira	
<b>O modernismo de Dordio Gomes e o seu protagonismo na Sociedade Nacional de Belas-Artes</b>	74
Cristina Azevedo Tavares	
<b>Dordio Gomes: As pinturas do salão nobre da Câmara Municipal de Arraiolos</b>	87
Raquel Henriques da Silva	
<b>Dordio Gomes. Questões em torno do Auto-retrato de natureza-morta</b>	100
Emília Ferreira	
<b>Dordio Gomes e a escultura: os diálogos possíveis com Francisco Franco</b>	119
Eduardo Duarte	
<b>Dordio Gomes e a Arte de Ser Moderno no Portugal do Estado Novo</b>	137
Paulo Simões Rodrigues	

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

**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 1968<sup>1</sup>, como fica patente pela referência, no final do discurso, a uma entrevista concedida por Salazar a Ferro em 1932<sup>2</sup>. 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 discurso<sup>3</sup>. 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.)<sup>4</sup>, 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)<sup>5</sup>.

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.)<sup>6</sup> 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 socobraram por falta de estímulo e compreensão... São esses naufragios que o Secretariado de Propaganda Nacional quere evitar... e há-de evitar! Meia duzia de artistas que conseguissem salvar-se, nesta geração, e já nos sentiríamos contentes, orgulhosos pelo nosso combate!" [Ferro [1935], 18].

6 Em 1845, 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 produzir de n 20-23)<sup>7</sup>. Para ou um ideal a atingir, poder afirmar que as manifestações é criar as um conjunto artístico para renovadores contribuísse (Ferro 1949, Qual Ferro? Sem ideia de uma mão radical de esquecer o t entre a afirmar impostos po na percepção mas, pelo co queremos, s autenticidad a natureza e iuz, o movim pois a natur retratistas, é a autent exterioriza, ma compos ambicioso

7 No se Belting sécul que co sobrept tema é Conte

moderna parece estar além das obras materiais concretas, da produção de novas formas (Belting 2001, 11-14; Almeida 2018, 20-23)<sup>7</sup>. 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 percepção 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 “ensaié” constantemente, sem desprezar a

<sup>7</sup> 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 1949<sup>8</sup>, 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,

<sup>8</sup> Eram eles: António Soares, Eduardo Malta, Dordio 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 Fragoso e Sousa Caldas (*Arte Moderna...*, s.d.).

<sup>9</sup> Das vanguardas merecer a hostilidade abstrato que pro

o ainda que falho, ao  
a monotonia, até à náusea,  
marinhas sem sal, as  
s mesmas crianças  
deste Salão nunca  
tremo vanguardismo mas  
sto e à rebusca de um  
31-33). A modernidade  
tro conceito caro a  
ustentou o processo  
uês, de modernização  
entre 1941 e 1950,  
(Acciaiuoli 2008, 17-22).  
e durante 14 anos de  
mostrados na exposição  
sta modernidade de  
ro a afirmar que o  
poderia "constituir, com  
e moderna nacional"  
sem tendências  
na modernidade  
atravessada  
istas (cubistas,  
surrealistas ou até  
a natureza formal,  
conhecível a matriz  
onferia uma dimensão  
ção artística europeia.  
citados por Ferro eram  
istas: Paul Cézanne,

Jorge Gomes, Jorge Barradas,  
Frederico George, Júlio  
Guilherme Duarte Camarinha,  
António Dacosta, Mily  
entes, Celestino Alves,  
António Sampaio, Artur  
Maria Madalena Sequeira  
Álvaro de Brée, António  
Barata Fayo, João Fragoso

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 radicalismos<sup>9</sup>, quando não se limitava "a copiar ou a fotografar a Natureza" (Ferro 1949, 36). No entanto, o Salão Retrospetivo 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 8<sup>a</sup> 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”<sup>10</sup>, 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 conceções 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”, “tradicionalis” e “modernos” (Acciaiuoli 2013, 133-138). Do cumprimento desse receituário teria resultado uma arte pouco ousada, algo reverente, conformista, forçada a

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

quele organismo, havia-se que “a fase de classificação se de, não passando “pela huma do mundo”, a pris”. Para o articulista, esculpia, fazia-o “com corrente estética moldada ou melhor: nesse mesmo ano, ao es, o escultor Diogo de fundirem “moderno” ença entre o “espírito” (o accedo 1944, 8).

promisso idealizada por definição e ambiguidade es contraditórias.

ara alguns, demasiado atizante de “todos”<sup>10</sup>, também era, ao dava de “extremistas”), e renovadora ou do de moderno (Ferro em destacado o es estéticas que a, vê-o como um dos 0, decorrente do num desígnio que e eram premiados. ividade dos artistas a u, segundo Diogo de m novo academismo e distinguiam os ternos” (Acciaiuoli 2013, trio teria resultado conformista, forçada a

ma bolchevização das formas e

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 3<sup>a</sup> 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 modernism  
emprende um  
1925 que o leva  
(Pisa, Florença,  
Veneza, Milão, e  
81). Marcou-o i  
Renascimento i  
em particular da  
março de 1926,  
à Bélgica e Holan  
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 palavras  
obras por ele pint

<sup>11</sup> Os outros dois  
Também participaram  
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 Dordio 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 Portugal<sup>11</sup>. 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 plebeismos 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

<sup>11</sup> 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, percetíveis 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 aspecto 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 trás<sup>12</sup>, 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)

<sup>12</sup> 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 representação.

e o inusitado  
linha da es  
rurais, sã  
memória d  
propósito  
possível in  
Émile Bon  
primeira e  
Aquilino R  
a mostra a  
Dordio Go  
e Duas Irm  
na exposiç  
recursos, o  
Efetua  
da procura  
que só se  
em Paris, a  
experiênci  
da luz, Don  
a depuraç  
e o Cubism  
para atingir  
se fundem  
(Macedo 1  
não deixe  
por este m  
levadas ate  
como se p

<sup>13</sup> Soluçõ  
versões  
a sua s  
simple  
irrompe

<sup>14</sup> No nú  
exposiç  
um est  
mas "c  
transfor  
Azeito  
1917a, 4

e o inusitado ângulo perspérico 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 parisiense<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>.

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 cézariana, 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 possível 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 perspetiva definida pela ponte, que irrompe pelo primeiro plano da tela, embora aqui em perspetiva 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 Gomes<sup>15</sup>.

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, contrastes sublinham a sua valor expressivo escuro que ensa

É esta ca através da forma Idade Média e da pintura a fresco c descobri durante se pelas respetiv interesse que se públicas que com na década de 192 com a sua admiss Porto. Nesta instit funcionava como cursos (Castro 200 pintura contempo Itália medieva e re moderna e tradic antes das preocup S.P.N./S.N.I., num te a Sociedade Naci Ao redigi-lo, Dordio da descoberta da p ideal de arte mode estrangeiras duran se formou no meu e nenhuma outra, fixa pintura mural na Itál 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 Arq da Escola de Belas instalações da ins

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)<sup>16</sup>. Dordio Gomes acreditava que se a pintura contemporânea atingisse o poder de síntese da pintura da Itália medieval 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 medievais e do quattrocento. Obreiros humildes iluminados de fé, realizaram no espaço de dois séculos a obra sublime. Aliando a graça da imaginação a um

<sup>16</sup> 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).

## Bibliografia

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 30<sup>17</sup>, indo de encontro à identidade regional da encomenda, e de maior inspiração clássica e, acrescentamos nós, medievalizante nos assuntos mitológicos, históricos e religiosos<sup>18</sup> (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).

ACCIAIUOLI, M.  
- António Ferreira  
da Palavra. Re  
Propaganda na  
Lisboa: Bizâncio

ACCIAIUOLI, M.  
"O duplo jogo da  
Acciaiuoli, Margar  
Joana; Maia, Ma  
Arte e Poder. S.  
Arte Contemporânea

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

Arte Moderna Po  
dos Prémios Artis  
Lisboa: Edições S

BELTING, Hans (2  
Invisible Masterpi  
Reaktion Books.

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

CARDOSO, Sónia (2  
mural na cidade do  
Estado Novo. Porto:  
Letras da Universid  
(dissertação de me

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

- 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

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

ária para compreender  
que Dordio Gomes  
dia e do Renascimento  
o passado que elegia  
arte como o ideal que a  
eção 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  
dennidade regional da  
sica e, acrescentamos nós,  
s, históricos e religiosos<sup>18</sup>  
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).  
4), para o batistério da Igreja de  
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.I.: 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". *Occidente*, 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  
considerá  
inequívoco  
da arte por

No  
aguarde u  
esse é o pa  
razão, estu  
explicar o s  
do homem  
cresceu e a  
artista e pe  
a contínua p  
especial, d  
longe. É d  
que consid  
obra.

Assi  
envolviment  
registo de n

latino-americani", "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 direção 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.cienciavitaes.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 Prêmio 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 gênese 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