A COLEÇÃO DE **OBRAS** DE **ARTE** DA CÂMARA MUNICIPAL DE **MATOSINHOS**

INCORPORAÇÕES 1995-2020 VOLUME 2
ESCULTURA E ELEMENTOS URBANOS

ÍNDICE

Laura Castro - Introdução 6

ARTISTAS E OBRAS 22
António Soares dos Reis [1847-1889] 24
Guilherme Ferreira Thedim [1900-1985] 28
Manuel Nogueira [1917-2013] 34
Gustavo Bastos [1928-2014] 48
Irene Vilar [1930-2008] 52
Álvaro Siza Vieira [1933] 128
Armando Alves [1935] 130
Alfredo Barros [1937-2018] / Abreu Pessegueiro [1949] 134
Ângelo de Sousa [1938-2011] 136
Zulmiro de Carvalho [1940] 138
José João de Brito [1941] 146
Rui Anahory [1946] 156
Carlos Marques [1948] 170
Julião Sarmento [1948] 172
Emília Lopes [1949] 178
Hélder Carvalho [1954] 180
Álvaro de la Vega [1954] 182
José Emídio [1956] 184
Pedro Cabrita Reis [1956] 192
José Pedro Croft [1957] 198
Victor Ribeiro [1957] 208
Pinto da Silva [1957] 210
Paulo Neves [1959] 212
Anabela Rocha Paiva [1965] 214
Janet Echelman [1966] 218
Márcia Silva [1978] 224
Ana Júlia Dias [1979] 226
Margarida Andrade [1980] 228
Daniel David 230
João Fernandes 232
Arménio Losa [1908-1988] 234
Guilherme Camarinha [1912-1994] 236
Alcino Soutinho [1930-2013] 238

INTRODUÇÃO

Laura Castro

A colecção em contexto

Com cronologia idêntica à do primeiro volume, correspondente às incorporações ocorridas entre 1995 e 2020, este segundo volume do inventário das obras de arte da Câmara Municipal de Matosinhos apresenta peças de índole diversa. Reúnem-se aqui as obras escultóricas e as peças instaladas no espaço público do concelho de Matosinhos, elementos urbanos encomendados a artistas e um pequeno número de peças associadas à arquitectura e ao urbanismo da cidade.

Apesar de a formação de colecções de arte pública envolver problemáticas muito distintas das questões inerentes à formação de colecções destinadas a acervos de carácter estritamente museológico, há uma unidade subjacente aos dois grandes núcleos da colecção municipal de Matosinhos, porque em ambos se verifica a vontade de representar o território e de dar corpo aos valores reconhecidos pela sua comunidade, sendo um e outro assumidos como instrumentos de construção identitária.

No entanto, este entendimento global da colecção não deve rasurar a condição específica dos objectos instalados no espaço público. Desde logo, porque a própria ideia de colecção começa por ser estranha a este ambiente. Só em décadas recentes, os espólios artísticos nas cidades começaram a ser encarados como colecções, tendo os seus detentores importado e aplicado a esses conjuntos urbanos uma série de procedimentos do campo museológico. Depois, porque se trata de obras em exposição permanente, acessíveis à população em geral, cujo contacto não é interrompido pelos ciclos expositivos tradicionais de que participam outras categorias de peças. Finalmente, porque o tipo de relação gerada no confronto e na utilização destes objectos e intervenções é diverso, quer em termos substanciais, quer em termos operacionais, e exige a colaboração de arquitectos, urbanistas, técnicos municipais.

A ocupação do espaço público por monumentos destinados a assinalar acontecimentos da história política, militar e institucional e a marcar o espaço urbano, é uma tradição antiga e largamente estudada, nos seus modelos iconográficos, artísticos e estéticos que a história da arte tem sucessivamente abordado.

Uma primeira dimensão a considerar, de grande presença histórica e de assinalável extensão material, é a da monumentalização da cidade e a decoração arquitectónica com expressão e visibilidade no espaço urbano, da responsabilidade de escultores. Uma segunda dimensão é composta pela renovação desta prática, mediante a criação de objectos autónomos, isentos de narrativas heróicas e nobres, nomeadamente da responsabilidade dos escultores abstractos dos meados do século XX, e o desenvolvimento de intervenções de valorização e de qualificação das cidades, da autoria de arquitectos, urbanistas e designers. Uma terceira ordem de propostas forma um corpo de experiências específicas de arte pública, marcadas por um *ideário*, um *impacto*, uma *inclusividade* e um *regime* de produção,[1] que em tudo diferem do que acontece no campo das artes plásticas, com a participação de artistas e comunidades.

É no território das cidades que esta evolução se consolida, servindo a estatuária, os monumentos, os motivos ornamentais, as peças não referenciais ou o design urbano para criar pontos específicos, capazes de congregar socialmente e culturalmente as comunidades. Se os elementos que irrompem nesses pontos geram uma descontinuidade espácio-temporal nas cidades, eles têm um papel agregador mais profundo, funcionando como âncoras que proporcionam à sociedade, por um lado, materiais de identificação e reconhecimento, por outro, sítios de socialização, de bem-estar e de sentido estético.[2] Quase todas as cidades, de média e grande dimensão, conhecem estas modalidades, apesar da presença irregular que cada uma evidencia.

Um movimento paralelo, conquanto ocorrido no segmento de tempo mais breve, dos anos 30 do século XX em diante, foi o da constituição de colecções de escultura, preparada para o ar livre, que começou a ser instalada nos jardins de museus e que, progressivamente, se implantou em parques formalmente agenciados, urbanos e não urbanos, e em itinerários na natureza.[3] Tais repositórios de objectos e intervenções, algumas destas com carácter *site-specific*, foram desde cedo tratados como colecções, influenciando a abordagem de outros conjuntos situados ao ar livre.

A partir dos anos 80 e, principalmente, 90 começaram a surgir levantamentos e inventários que aplicam ao espaço público os procedimentos museológicos de gestão das colecções: inventário, exame do estado de conservação, restauro, publicação, valorização e mediação cultural. O enfoque museológico passou a vigorar sobre o património escultórico das cidades, mas também sobre as peças de arte e decoração aplicadas à arquitectura ou sobre os elementos de design, como anúncios e painéis publicitários, pavimentos, mobiliário urbano ou sinalética.

Daqui ao aparecimento de museus que conferissem dimensão institucional a estes acervos no espaço público, que lhe assegurassem a protecção e a salvaguarda, mas também o estudo e a divulgação próprios do universo museal, foi um passo.[4] Na ausência de um museu que agregue e comunique institucionalmente os conjuntos de peças, opta-se por outras estratégias, nomeadamente a criação de roteiros e a visita orientada. No caso de Matosinhos esta

[1] Abreu, José Guilherme (2016). A Arte Pública e as suas Especificidades. In Martin, Miguel Ángel Chavez (ed.) *Ciudad y Artes Visuales*. Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid.

[2] As distintas modalidades de intervenção e as suas problemáticas estão sintetizadas no texto: Maderuelo, Javier (2001). El arte de hacer ciudad. In *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, pp. 7-52.

[3] Sobre esta evolução v. Castro, Laura (2012). *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, práticas actuais e problemática*. Porto: Fundação Engº António de Almeida.

[4] Veja-se, a título de exemplo, o caso do Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso constituído a partir de uma colecção de obras de arte produzidas em sucessivos simpósios. V. Castro, Laura (2015). A metáfora de Pirandello ou a arte à procura de um museu. *In Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso 1990-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso, pp. 30-41.

publicação vem no seguimento de um inventário municipal já acessível ao público. [5]

Modos de incorporação

À imagem do que se fez no primeiro volume, fornecer um panorama sumário das incorporações na colecção, permite uma percepção geral sobre a origem das peças em questão.

Foram incorporadas no património artístico municipal 161 peças, das quais:

- 6 foram adquiridas;

- 117 foram doadas ou legadas;

- 10 foram oferecidas por artistas no contexto de exposições individuais realizadas nos espaços culturais de Matosinhos;

- 27 foram resultado de encomenda;[6]

- 1 corresponde a outro modo de incorporação.[7]

Aquisições

As aquisições são em menor número do que as registadas no campo das outras artes plásticas. Assim, foram adquiridos: um busto do escultor Soares dos Reis[8]; uma peça de jardim desenhada por Álvaro Siza, destinada ao Jardim da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira, adquirida por altura da inauguração do Museu naquela quinta, em 1996; um desenho do arquitecto Alcino Soutinho, esquisso para o edifício dos Paços do Concelho, datado de 1984 e que viria a dar origem ao logótipo da Câmara Municipal usado até Abril de 2016; uma escultura da autoria de Pinto da Silva, exibida em exposição de 1995 na Galeria dos Paços do Concelho. Finalmente, um caso particular é o da aquisição de um painel de azulejos, de carácter promocional, que se encontrava instalado no exterior do complexo industrial da Real Companhia Vinícola. Foi recolhido pela Câmara e, após uma intervenção conservativa ocorrida em 2014, viria a ser reinstalado no edifício da Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura, inaugurada em 2018, na antiga sede daquela Companhia, que sofreu obras de reabilitação entre os anos de 2015 e 2017. Trata-se, portanto, de uma aquisição que permitiu conservar elementos do património móvel do grande quarteirão urbano da Real Vinícola. Uma aquisição com grande impacto foi a do trabalho *Medida Incerta*, de José Pedro Croft produzido para a representação oficial portuguesa na Bienal de Veneza de 2017, com curadoria de João Pinharanda.

Doações e legados

A mais importante doação de esculturas à Câmara Municipal de Matosinhos compreende peças de Irene Vilar, cuja relação com a cidade e o concelho se estende dos anos 70 até à sua morte, em 2008. Os passos desta ligação são relatados no catálogo de uma exposição promovida pelo município de Matosinhos em 2005.[9] Data de 1976 a primeira doação de peças, como contrapartida da cedência de um espaço de trabalho. A expectativa da escultora era ocupar o edifício das antigas cavalariças da Quinta de Santiago, o que viria a acontecer um pouco mais tarde, no início da década de 80.

---

[5] V. informação disponível em: https://www.cm-matosinhos.pt/pages/760 Acedido em 22/5/2020.
[6] A especificação das encomendas será abordada mais à frente, neste texto.
[7] Este caso será especificado mais adiante neste texto.
[8] Este trabalho foi adquirido pela autarquia em 1960, no entanto, não tendo sido reproduzido e registado no Livro Inventário de 1995, optou-se por incluí-lo agora, de forma a divulgar a sua pertença à colecção, acompanhado deste esclarecimento.

[9] *Irene Vilar. Do Gesto ao Gesso* (2004). Matosinhos: Câmara Municipal. [Catálogo de exposição no Museu da Quinta de Santiago, em 2005].

A partir dos anos 80 diversas peças de Irene Vilar são instaladas no espaço público de Matosinhos. Entretanto, no atelier da Quinta de Santiago foram sendo pensadas e criadas muitas obras, tendo ali permanecido os respectivos estudos, em gesso. Destes materiais, contam-se alguns que correspondem a peças encomendadas por outras entidades que não a autarquia matosinhense, o que não limita a colecção ao horizonte de encomendas para Matosinhos.

Em 2009, aquando da reabertura do Museu da Quinta de Santiago (inaugurado em 1996 e encerrado em 2007 para obras de remodelação) foi criado o Espaço Irene Vilar, dotado de um auditório e área educativa. A artista sempre exprimiu os *profundos laços familiares e afectivos* que a ligavam a Matosinhos e, no texto do legado, de Dezembro de 1976, declara *legar aos meus conterrâneos, por minha morte, a parte mais monumental da minha obra escultórica [...] contribuindo assim para a criação de um Museu de Arte Concelhio.*[10]

O núcleo de Irene Vilar é constituído pelas máscaras de Guilhermina Suggia e de Florbela Espanca, e sete estudos em gesso para as máscaras do Monumento ao Teatro, implantado em Guimarães; bustos e cabeças, muitas das quais destinadas ao espaço público, nomeadamente relacionadas com Matosinhos (presidentes de Câmara, benfeitores); figuras de corpo inteiro para estatuária e monumentos, particularmente de carácter histórico; diversas peças religiosas, como imagens de Cristo e figurações marianas, entre outras; relevos, placas escultóricas e elementos avulsos, alguns dos quais podem ser adereços para incluir em projectos não identificados; finalmente, peças não figurativas em gesso, madeira e bronze. O núcleo Irene Vilar constitui uma parte muito relevante da produção da escultora e é determinante para estudar a sua obra e a escultura em Portugal na segunda metade do século XX.

[10] Antunes, João; Araújo, Jorge (2004). *Do gesto ao gesso*. Matosinhos: Câmara Municipal, pp. 28-29.

Outra doação, feita pela família de Guilherme Ferreira Thedim (1900-1985), em Julho de 2005, compõe-se de seis imagens religiosas (algumas restauradas após a sua incorporação na colecção) e uma pintura que optámos por agrupar ao núcleo das esculturas neste volume. São obras de Guilherme Thedim, autor de imaginária sacra que viveu em Santa Cruz do Bispo, no concelho de Matosinhos, durante grande parte da sua vida. Aí tinha a sua oficina e foi aí que a Câmara abriu um espaço dedicado à apresentação da sua obra, uma sala-museu, que inclui trabalhos em várias etapas de criação e em vários materiais – madeira, gesso, terracota e pedra – acompanhados de documentação.[11] O artista em causa descende de uma linhagem de escultores santeiros que produziu imaginária sacra orientada pela iconografia religiosa e por uma representação convencional, que atingiu uma grande popularidade e a que, frequentemente não se reconhece autoria. Difícil de enquadrar numa colecção de arte moderna e contemporânea, a colocação deste espólio num espaço próprio foi a forma encontrada para homenagear este criador e reconhecer a sua importância como autor de peças que se encontram em numerosos templos católicos em Portugal e no estrangeiro.

Uma terceira doação foi da responsabilidade do escultor Manuel Nogueira, em 2008, ano em que foi homenageado pela Câmara Municipal, através da organização de uma exposição retrospectiva. Natural de Santa Cruz do Bispo, concelho de Matosinhos, Manuel Nogueira passou pela oficina de Guilherme Thedim, tendo prosseguido estudos na Escola de Artes Decorativas de Soares do Reis (onde mais tarde viria a ser docente), e na Escola Superior de Belas Artes do Porto. A doação inclui dezasseis peças em madeira, cerâmica, bronze e mármore, bem como seis desenhos que são estudos para escultura (razão pela qual os incluímos neste volume),

[11] Ver informação em https://www.cm-matosinhos.pt/pages/466 Acedido em 17/5/2020. Ver ainda: *Mestre Guilherme Ferreira Thedim (1900-1985): uma oficina de escultura religiosa em Matosinhos* (2004). Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos.

relevos escultóricos e medalhística. Autor de peças de carácter abstracto e figurativo, Manuel Nogueira é principalmente reconhecido pela criação de arte sacra e de alfaias litúrgicas. São suas diversas imagens, bem representadas na colecção de Matosinhos, que evidenciam uma linguagem de traços geometrizados, característica do modernismo dos meados do século e da procura de compromisso entre reconhecimento iconográfico e actualização formal.

Uma última doação inscreve-se neste panorama, pleno de referências a Matosinhos. Trata-se de um retrato do arquitecto Arménio Losa, da autoria de Guilherme Camarinha, doada pela Ordem dos Arquitectos à Câmara Municipal, em 2013. Guilherme Camarinha estava representado na colecção municipal com uma tapeçaria, prática que desenvolveu de forma extraordinária para encomendas públicas, entre os anos 40 e os anos 90 do século XX. Quando frequentou a Escola portuense de Belas-Artes, estudou também escultura, conhecendo-se diversos retratos de figuras da sua geração, como acontece com esta cabeça de Arménio Losa, de quem foi colega. Losa entra para a Escola de Belas-Artes em 1925 e Camarinha entraria em 1927.

O trabalho tem grande importância para a colecção municipal. Arménio Losa é o autor do Plano Regulador de Matosinhos e Leça, cujo desenho foi restaurado em 2014. Trata-se de uma das peças que documenta a passagem do arquitecto por Matosinhos onde assumiu a coordenação do desenvolvimento urbano da cidade nos finais da década de 50, depois de duas décadas em que os projectos de arquitectura que assinou para encomenda privada – fábricas, habitação colectiva – lhe permitiram ocupar um lugar de referência no quadro da arquitectura moderna em Portugal,[12] depois de ter integrado o Gabinete do Plano de Urbanização do Porto, entre 1936 e 1940 e de ter elaborado, com Bonfim Barreiros, os Anteplanos de Urbanização de Vila Nova de Gaia (1944-49) e de Macedo de Cavaleiros (1945-51). Foi o autor do Plano de Utilização da Zona Sudeste de Matosinhos (1961), do Plano Regulador do Concelho (1964-65), a que corresponde o desenho da colecção, dos Planos de Pormenor para Gondivai (1976-1977) e do Plano de Valorização da Zona Envolvente do Mosteiro de Leça do Balio (1971).

Como referência para a arquitectura, o urbanismo e o sentido cívico e político, Arménio Losa terá praticado a definição que Manuel Mendes enunciou na pequena publicação feita em sua homenagem: *O projectar é antes de mais conhecer, conhecer para intervir; conhecer para intervir acreditando que se possa modificar, qualificando, a realidade da qual se veio, também, paralelamente, a conhecer os mecanismos de formação*.[13]

No limite, o desenho pertencente à Câmara Municipal de Matosinhos poderá evidenciar o depoimento do próprio Arménio Losa: *[…] não importa a obra dispersa e fraccionária, ainda que bela e graciosa, mas um pouco mais do que isso: há que conceber e realizar, não só edifícios, mas o quadro urbano capaz de dar um pouco mais de alegria à vida dos homens*.[14]

Ofertas

Tal como acontece no primeiro volume, também neste segundo separamos as peças oferecidas por artistas no contexto de exposições realizadas em espaços culturais municipais, sendo as esculturas em número menor do que as obras de pintura e desenho.

[12] Ver: Rapagão, João Paulo; Ramalho, Pedro (2008). *Arménio Losa. Roteiro*. Câmara Municipal do Porto, Ordem dos Arquitectos – Secção Regional do Norte (OASRN); Neves, António Luís Pereira da Silva (2016). *Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Arquitectura no segundo Pós-Guerra. Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização*. Tese de doutoramento. FAUP. Acessível em: https://hdl.handle.net/10216/115293

[13] Mendes, Manuel (1995). Moderno e Consciência de Cidade (para uma nova escala de projecto, digressões na forma, incursões no método). *In Uma Homenagem a Arménio Losa*. Porto: Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, p. 9.
[14] Depoimento em *O Comércio do Porto*, Novembro de 1967, cit. Por Mendes, Manuel, *Op. Cit.*, p. 13.

Foram incorporados deste modo, seis trabalhos de Margarida Andrade, Ana Júlia Dias, Daniel David e Márcia Silva, todos resultantes da exposição intitulada *Jovens Escultores no Museu da Quinta de Santiago*, em 2003; dois trabalhos de Rui Anahory e de Paulo Neves resultantes de exposições na Galeria Municipal, em 2007, e dois trabalhos, um de Emília Lopes e outro de Anabela Rocha Paiva provenientes de exposições na década de 90 e em 2005, respectivamente.

Encomendas

As doações, como atrás se disse, são responsáveis pela incorporação da maior parte das peças na colecção municipal, logo seguidas pelas encomendas. Os modelos de encomenda têm vindo a diversificar-se nas últimas décadas, o que tem merecido a atenção de estudos e publicações que não se reduzem ao teor histórico, mas às questões curadoriais específicas, de programação e de produção.[15] Aos simpósios e workshops, acrescentaram-se as residências; as grandes exposições têm também sido pretexto para encomendar obras implantadas em museus e fora deles; têm aumentado as parcerias com grandes corporações privadas que co-financiam projectos artísticos para o espaço público; têm-se vulgarizado encomendas de peças temporárias destinadas a lugares difíceis e polémicos. Finalmente, mantém-se a prática de mobilização de cidadãos para erguer monumentos, próxima das antigas subscrições públicas.

Em Matosinhos registam-se situações que espelham esta tendência, como se observa, por exemplo, no caso de Rui Anahory. Ao escultor foi encomendada a série de nove trabalhos em cimento, nervometal e resina, produzidos em 1995, encomenda associada ao convite para expor no jardim do Museu da Quinta de Santiago, aquando da inauguração deste museu, em 1996. As peças foram objecto de uma campanha de restauro em 2018. A circunstância do nascimento do museu motivou a abordagem de formas ovóides e do ovo como princípio, tendo originado variações sobre este tema que o título da exposição, *Formulações Mínimas*, também exprime. Manuel António Pina referiu-se a estas peças, à sua problemática e aos seus materiais, com as seguintes palavras: *[…] provavelmente toda a obra de arte é, como estas esculturas, ovo em obra, perfeição infecunda em desconstrução e diferenciação, lugar mítico de regresso e renascimento de vida. […] Talvez, quem sabe?, toda a arte – se na verdade a arte é a natureza do homem, como a natureza é a arte de Deus – literalmente se faça de materiais como estes: de construção.*[16]

Depois deste projecto associado a uma exposição e à inauguração de um museu, Rui Anahory recebeu mais duas encomendas da Câmara Municipal, para o espaço público, a primeira, em 2013, para a Avenida Praia de Angeiras, em Lavra, e outra, em 2017, para o centro de Matosinhos, o *Memorial das Operárias e Operários da Indústria Conserveira*.

A primeira foi encomendada para assinalar a conclusão das obras de saneamento básico do Concelho de Matosinhos, tendo o artista optado por uma abordagem simbólica que, mediante elementos lineares e filiformes, *sinuosos* e *acidentados* como são os meandros e percursos através da natureza, remetem para a vida, o ar e a água, sangue transparente da Mãe Terra.[17] A segunda foi encomendada no âmbito da requalificação de uma zona cujo eixo estruturante foi baptizado pelo município como *Broadway*, para preservar no espaço urbano a memória das fábricas de conserva de peixe que ali tinham existido.

[15] A respeito desta diversificação, ver, por exemplo: Buck, Louisa; McClean, Daniel (2012). *Commissioning Contemporary Art. A Handbook for Curators, Collectors and Artists*. London: Thames & Hudson.

[16] Pina, Manuel António (1996). Materiais de Construção. In *Rui Anahory. Formulações Mínimas*. Matosinhos: Câmara Municipal.

[17] Ver: https://www.cm-matosinhos.pt/pages/1468?poi_id=8582 Acedido em 24/5/2020.

Outra peça relacionada com obras de requalificação urbana, neste caso da Praça do Padrão da Légua, foi encomendada ao arquitecto João Fernandes para homenagear Álvaro Martins (1918-2003) conhecido localmente como o barbeiro guitarrista.

Outras iniciativas da Câmara resultam de pretextos muito diferentes: algumas estão relacionadas com acontecimentos da sua história – a escultura evocativa do naufrágio de Dezembro de 1947, de José João de Brito, ou o designado *Monumento comemorativo dos 20 anos de elevação de Matosinhos/Leça da Palmeira a cidade*, de Armando Alves, que constitui antes uma marcação evocativa; outras estão ligadas a figuras destacadas em diversas áreas, como acontece com as peças de Anabela Rocha Paiva, Hélder de Carvalho, Carlos Marques[18] e Julião Sarmento; outras, ainda, incluem alusões, mais literais ou mais indirectas, ao território de Matosinhos, como acontece com os trabalhos de Gustavo Bastos, Zulmiro de Carvalho, Janet Echelman e Pedro Cabrita Reis.

Um outro tipo de encomenda está associado ao I Simpósio Internacional de Escultura de Matosinhos, organizado em Julho de 2016, no parque de estacionamento junto à Galeria Municipal. O Simpósio foi organizado no âmbito da Capital da Cultura do Eixo Atlântico, em Matosinhos. Participaram três escultores – Álvaro de La Vega, Victor Ribeiro e Paulo Neves – tendo sido incorporada uma obra de cada artista na colecção municipal, todas em pedra. Este simpósio surgiu na sequência de quatro simpósios de Pintura (tendo um envolvido a criação de objectos) que tinham sido organizados anteriormente pelo município, objecto do primeiro volume deste inventário.

Finalmente, dois elementos de Armando Alves, com um carácter híbrido entre a peça escultórica e a sinalética urbana, foram encomendados em 2005 para colocar no início de dois eixos urbanos dedicados a dois nomes maiores da cultura portuguesa: o poeta Eugénio de Andrade (1923-2005) e o professor e ensaísta Óscar Lopes (1917-2013).

Em conversa com o actual Vereador da Cultura, e procurando saber qual o modelo que lhe parece mais interessante, se a encomenda, se o simpósio, Fernando Rocha afirma que os simpósios se apresentam como um modelo mais limitador, atendendo ao orçamento habitualmente disponível e ao tema orientador. Sobre a encomenda, assinala a vantagem da discussão com os artistas acerca das soluções propostas, da localização e até da possibilidade de apresentação e debate com a comunidade que chegou a ser promovida em certos casos.

Nota final

O inventário e os textos compilados nestes dois volumes devem considerar-se apenas como o ponto de partida para estudos mais aprofundados sobre cada um dos artistas neles representados. Se breves monografias foram publicadas sobre algumas obras encomendadas, sobre outras é necessário aprofundar as circunstâncias que as rodeiam, de encomenda, criação, produção e instalação. As diferentes versões de um projecto, a visão do arranjo urbano pré e pós intervenção artística, as revisões motivadas pelo diálogo com todos os agentes envolvidos, desde a Câmara Municipal, nos seus diferentes representantes, aos técnicos, arquitectos e eventuais curadores, são materiais de trabalho destinados a uma compreensão histórica e crítica do fenómeno da arte pública e ao esclarecimento dos respectivos processos. Tal aprofundamento, que beneficiará certamente do actual inventário, deveria incidir, não apenas sobre aquelas peças e artistas de grande visibilidade, já legitimados pelo seu percurso e pela fortuna crítica que lhes vem sendo dedicada, mas sobre intervenções de autores quase desconhecidos.

[18] Ver: *Onze Esculturas para Eugénio de Andrade. No Primeiro Aniversário da Morte do Poeta* (2006). Matosinhos: Câmara Municipal.

Estudar ambas as categorias permitirá obter um retrato mais fiel das tomadas de decisão e das motivações da encomenda pública.

Designações, definições e conceitos de arte *no espaço público* e de *arte pública*, de *memorial* e *monumento*, de *elemento* ou *intervenção urbana* têm ocupado historiadores empenhados em debater e aprofundar o lugar que as intervenções desempenham, o impacto que têm na sociedade, as intenções e a respectiva recepção. No entanto, teoria e prática nem sempre coincidem e as designações que o município, os artistas e todos os agentes envolvidos atribuem aos trabalhos que constam deste volume da colecção, revelam alguns desvios face ao pensamento e à teorização deste campo artístico. Foi esta realidade que levou a dar a este segundo volume o título de *Escultura e Elementos Urbanos*, na procura de uma expressão neutra e o mais afastada das subtilezas dos estudos académicos sobre o assunto, que fosse possível.

No que se refere à política municipal para o espaço público de Matosinhos, Fernando Rocha considera ter havido uma viragem fundamental decorrente da implantação da obra de Janet Echelman, nos primeiros anos deste século, principalmente no quadro da iniciativa municipal, que deixou uma certa representação conservadora, e no plano da aceitação pública de intervenções sem teor figurativo.

O modo como as encomendas e as criações se sucedem não se vincula obrigatoriamente às definições canónicas e estas, por seu lado, requerem uma visão do terreno para se constituírem. Tom Finkelpearl escreveu, em 2001, que a história da arte pública é principalmente contada a partir da palavra "arte", não tendo em consideração o contexto "público". No seu entender, para lá de a arte pública poder contar uma história dos movimentos artísticos, ela deve contar a história das cidades e das suas transformações, e exprimir uma dialéctica entre iniciativas *top-down*, da responsabilidade de elites empresariais, e iniciativas de movimentos sociais, de base comunitária.[19] Este é um desafio importante para o real conhecimento, insista-se, dos processos da arte pública.

Com um desígnio, de natureza genérica, formulado por Ernesto de Sousa, encerra esta introdução: *Uma escultura é, antes de mais, um objecto em acção. Onde quer que ele seja colocado, define e organiza o espaço à sua volta. Independentemente da contemplação que lhe concedermos, ele impregna os nossos gestos, contamina as nossas intenções.*[20] Eis mais uma das pistas a considerar nos múltiplos estudos que a partir deste inventário vierem a ser desenvolvidos.

O aprofundamento das breves conversas tidas com alguns dos autores de peças da colecção, ao longo deste trabalho ou em momentos anteriores, nomeadamente, com José Emídio, José João Brito, Rui Anahory, Zulmiro de Carvalho, Julião Sarmento, a mensagem trocada com Pedro Cabrita Reis ou o encontro com o Vereador da Cultura, Fernando Rocha (no dia 6 de Julho de 2020), serão igualmente determinantes para a construção desta história.

[19] Finkelpearl, Tom (2001). *Dialogues in Public Art*. The MIT Press, p. 5.
[20] Sousa, Ernesto (1973). *Para o Estudo da Escultura em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 15.

ARTISTAS E OBRAS

António **Soares dos Reis** [1847-1889]

O busto do escultor Soares dos Reis pertencente à colecção municipal de Matosinhos, está datado de 1878 e retrata Domingos Almeida Ribeiro que foi professor de grego no Liceu do Porto, secretário da Associação Comercial do Porto em 1838, amigo e colaborador do Conde de Ferreira e o relator do seu testamento.

Na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis existem três bustos da mesma figura. Um primeiro, em gesso, está datado de 1876, e é proveniente da Academia Portuense de Belas Artes, à qual foi oferecido pelo artista no ano de 1878. Neste mesmo ano figurou na "12ª Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas-Artes", surgindo na página 51, com o n.º 3.[1] Um segundo em bronze, com fundição mandada executar pela Escola de Belas Artes do Porto, a partir do modelo em gesso, que é anterior a 1932. Um terceiro, em bronze, foi mandado fundir em 1940 pela Comissão Executiva dos Centenários e apresentado na exposição "A Obra de Soares dos Reis. Comemorações Nacionais de 1940", realizada no Porto neste ano.[2]

Num artigo de Diogo de Macedo, sob o pseudónimo de Ruy Aragão, o autor refere sobre a obra: *O busto de* Domingos Ribeiro *é o primeiro ensaio de naturalismo sereno, tão próximo da verdade que apenas lhe falta certa vibração de técnica que mais tarde caracterizam uns três ou quatro bustos que modelou, e que são obras primas de todos os tempos. Após aquele busto de tipo fino e da melhor burguesia tripeira, cujo mármore tem ainda doçuras de forma, a sorte trouxe-lhe a encomenda de uma das suas obras máximas, que é a estátua do* Conde Ferreira.[3]

Da informação reunida poderá admitir-se que o busto em mármore, pertencente à colecção de Matosinhos, terá sido realizado no momento em que o artista oferecia à Academia o modelo em gesso. Foi adquirido pela Câmara, em 1960, a José Ferreira da Silva sobrinho-neto de Domingos Almeida Ribeiro, retratado e primeiro proprietário da obra. A venda fora proposta ao MNSR pelo mesmo José Ferreira da Silva, em 1946, um ano antes das comemorações do centenário do nascimento do escultor, mas acabou por não se concretizar.[4] O busto em mármore terá sido mostrado em 1878, na Exposição Universal de Paris, com outra obra do escultor, *O Artista na Infância*, de 1874. Esta participação valeu ao artista uma menção honrosa.

Realizado após as estadias de Soares dos Reis em Paris (1867-1870) e em Itália (1871-1872), como pensionista do Estado, o busto é obra de um artista já experiente e competente na prática do retrato. Ao escolhê-lo para figurar na exposição parisiense, adivinha-se o apreço do artista sobre este trabalho. Outros bustos, por circunstâncias diversas, foram mais comentados por críticos e historiadores, como o designado busto da *Inglesa*, de 1888, cujo mármore nunca terá sido reclamado pela retratada, ou o busto de *Fontes Pereira de Melo*, de 1889, obra em que o escultor trabalhava no ano em que se suicidou. No entanto, os numerosos bustos e medalhões que realizou para diferentes figuras da sociedade da sua época, burgueses, empreendedores, políticos, apresentam o registo naturalista que vigorava no retrato oitocentista, como acontece nesta obra.

---

[1] Num artigo da revista *Occidente*, há referência à exposição do busto em gesso na 12ª Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas-Artes e à exposição da Sociedade promotora de Lisboa, em 1875, o que não corresponde à data da obra, de 1876. V. Rodrigues, M. Maria (1887). Soares dos Reis Professor de esculptura da Academia Portuense de Bellas-Artes (cont.), *O Occidente*, 10º Anno – Volume X – N.º 291, 21 de Janeiro, p. 23. Aqui se confirma, no entanto, a exposição do mármore, em Paris, em 1878.

[2] Estas informações constam do inventário do Museu Nacional de Soares dos Reis. As peças têm os números de inventário 17 Esc. MNSR, 94 Esc. MNSR e 295 Esc. MNSR. Disponível em: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=2&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Criterio=Busto+-de+Domingos+de+Almeida+Ribeiro Acedido em 1/6/2020.

[3] Breves Apontamentos sobre Soares dos Reis. *Ilustração*, nº 324 – 14º ano, 16 Junho 1939, p. 16.

[4] Informação obtida junto da conservadora da colecção de escultura do Museu Nacional de Soares dos Reis, Drª Paula Santos. José Ferreira da Silva, que tinha na sua posse o busto do tio-avô residia na Rua Pinto de Araújo, 242, em Leça da Palmeira.

Busto de Domingos de Almeida Ribeiro, 1878
Mármore, 61,5 x 43 x 35 cm
Assinado e datado: A. Soares dos Reis 1878

Bibliografia

Abreu, José Guilherme (2005).
A Estatuária Novecentista entre dois Paradigmas de Monumentalidade. *In* Matos, Lúcia Almeida (Coord.) *Encontros de Escultura*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / O Museu.

Abreu, José Guilherme (2012).
A estátua *O Desterrado* de Soares dos Reis. Notas para um estudo transdisciplinar. *In* Sousa, Gonçalo Vasconcelos e (Coord.) *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Vol. 1. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 209-232.

Arroyo, António (1899).
Soares dos Reis e Teixeira Lopes: estudo crítico da obra dos dous esculptores portuguezes precedido de pontos de vista estheticos. Porto: Typ. a vapor de José da Silva Mendonça.

Baldaque, Mónica; Almeida, Bernardo Pinto de (Coord.) (1988).
Soares dos Reis: Memória e Reconhecimento. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis.

Belas-Artes (As) do Romantismo em Portugal (1999).
Lisboa: Instituto Português de Museus.

Desenho (O) e a modelação na obra de A. Soares dos Reis: exposição comemorativa do 150º aniversário do nascimento do escultor (1997).
S.l.: Instituto Português de Museus.

Macedo, Diogo de (1945).
Soares dos Reis: Estudo Documentado. Porto: Edições Lopes da Silva.

Machado, Carlos Diogo de Villa-Lobos (1947).
Soares dos Reis e o Centro Artístico Portuense. Porto: Liv. Fernando Machado.

Santos, Paula M. Mesquita Leite (2001).
Escultura. In *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Colecção*. [s.n.]: IPM, pp. 94-117.

Soares dos Reis In Memoriam 1847-1947 (1948).
Porto: Escola de Belas Artes do Porto.

Guilherme **Ferreira Thedim** [1900-1985]

Menino Jesus
Terracota policromada, 82 x 65 x 37 cm
Assinado e não datado: Guilherme F. Thedim

S. Domingos
Madeira, 130 x 47,5 x 35 cm
Não assinado e não datado

Senhora de Fátima [1942]
Pedra de Ançã, 200 x 60 x 55 cm
Não assinado e não datado

Santa Ana e a Virgem Maria, 1978
Terracota policromada, 132 x 52 x 45 cm
Assinado e datado: Guilherme F.ra Thedim Matosinhos-Portugal 1978

Mártir S. João Gabriel Perboir, 1934
Madeira policromada, 201 x 125 x 65 cm
Assinado e datado: Guilherme Ferreira Thedim 1934

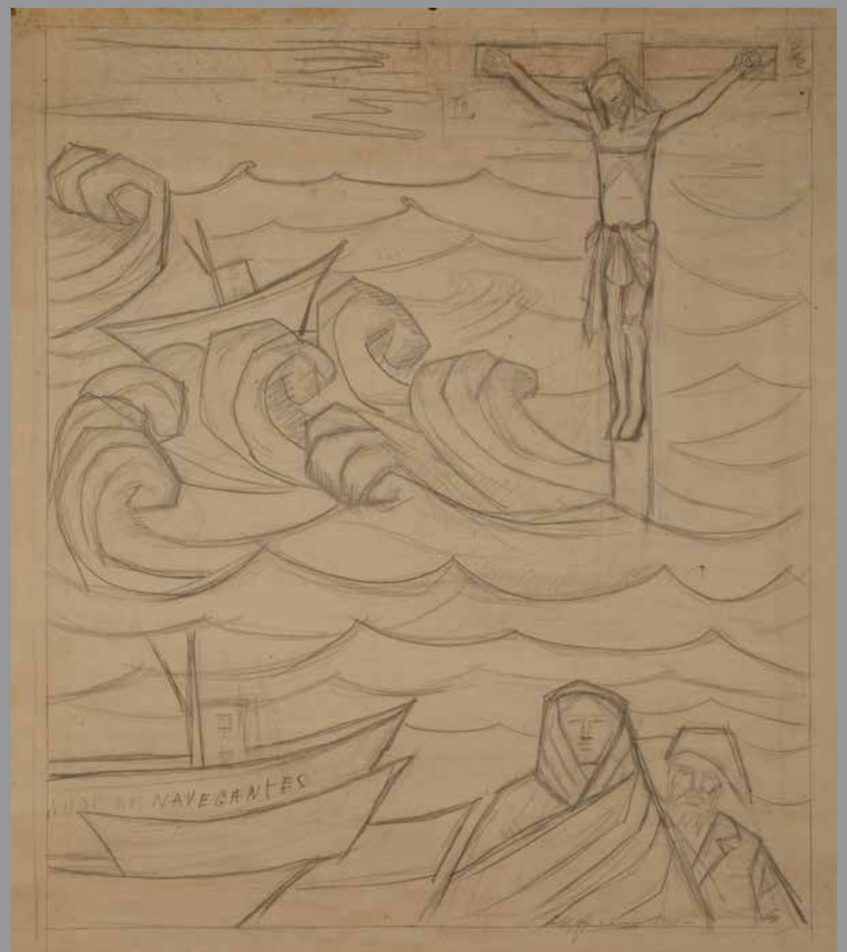
Menino Jesus de Praga
Madeira policromada, 70 x 35 x 17 cm
Não assinado e não datado

Aparição de Nossa Senhora de Fátima
Óleo/tela, 342 x 314 cm
Não assinado e não datado

Manuel **Nogueira** [1917-2013]

Epopeia [1961]
Madeira, 118 x 125 x 53cm
Não assinado e não datado
Com inscrições: "1418, 1498, 1500"

Evocação do Naufrágio de 1947 (estudo), 1950
Lápis/papel, 130 x 96 cm
Assinado e datado: M. Nogueira 1950



Cristo Ressuscitado (estudo)
Lápis/papel, 100 x 84 cm
Assinado e não datado: Manuel Nogueira

Cristo Ressuscitado (estudo)
Lápis/papel, 90 x 60 cm
Assinado e não datado: M. Nogueira

Nossa Senhora da Boa Nova (estudo)
Lápis/papel, 221 x 142 cm
Não assinado e não datado

Sem título (estudo)
Lápis e tinta/papel, 103 x 244 cm
Assinado e não datado: Manuel Nogueira

Medalha comemorativa dos 250 anos do Senhor de Matosinhos (estudo)
Lápis e tinta/papel, 50 x 64,5 cm
Assinado e não datado: M Nogueira
Com inscrições: "1732 1982"; "250 anos das Festas do Bom Jesus de Matosinhos"; Câmara Municipal de Matosinhos"; "Eu pus-me a jogar as cartas com o Senhor de Matosinhos Ele ganhou a minha alma e eu os seus espinhos"

Acasalamento, 1988
Madeira, 30,5 x 17,5 x 43cm
Assinado e datado: Silva Nogueira 1988

Troféu para concurso de pesca
Bronze e mármore, 63,5 x 40 x 8cm
Não assinado e não datado

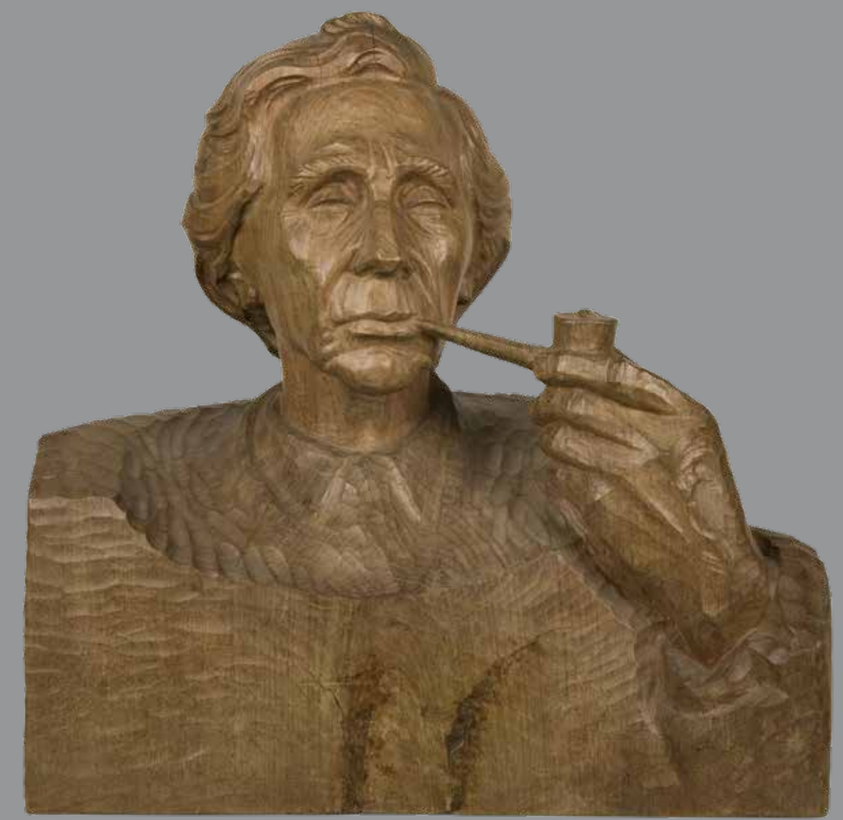
Habitante Desconhecido
Madeira, 57,5 x 24,5 x 17,5cm
Não assinado e não datado

Caracol, 1961
Madeira e bronze, 54 x 24,5 x 17cm
Assinado e datado: Silva Nogueira 1961

Maria Olga [1956]
Bronze, 30,5 x 29 x 17,5cm
Não assinado e não datado

Benjamim Manuel [1964]
Madeira, 47,5 x 24 x 23cm
Não assinado e não datado

Bertrand Russell [1971]
Madeira, 60 x 57 x 32cm
Não assinado e não datado



Sem título
Cerâmica, 8 x 13 x 8cm
Não assinado e não datado

Estudo para fonte
Cerâmica, 25 x 15 x 12cm
Não assinado e não datado

Estudo para fonte
Cerâmica, 14 x 33,5 x 11cm
Não assinado e não datado

Sem título [1998]
Mármore e granito, 131 x 25 x 24,5cm
Não assinado e não datado

Sem título [1998]
Mármore e granito, 130 x 27,5 x 25cm
Não assinado e não datado

Texturas I [1998]
Bronze, 81,5 x 16 x 11,5cm
Não assinado e não datado

Texturas II [1998]
Bronze, 81,5 x 20 x 12cm
Não assinado e não datado

Texturas III [1998]
Bronze, 88 x 18 x 14cm
Não assinado e não datado

Gustavo **Bastos** [1928-2014]

Datada de 1998, inaugurada em 1999, nos vinte e cinco anos da revolução democrática de 25 de Abril de 1974, esta obra de Gustavo Bastos recua ao ano de 1994, quando o escultor recebe o convite da Câmara Municipal de Matosinhos, integrado num programa que contemplava obras de arte pública destinadas a diferentes espaços do concelho. É um dos numerosos exemplos de projectos para o espaço público que se prolongam por um tempo relativamente longo de preparação e produção. Dos artistas convidados pela autarquia - era então Vereador da Cultura, o pintor Alfredo Barros que conhecia bem o meio artístico e o território de Matosinhos e foi autor da proposta - constavam ainda os nomes de Zulmiro de Carvalho, que viu a sua obra inaugurada em 2006, de José Rodrigues, que acabou por não materializar o projecto e de Gustavo Bastos, o primeiro a concluí-lo. Este tempo que medeia entre o convite, a ideia e a sua maturação, e a implantação do trabalho no espaço público, é suficiente para que as contingências do momento se alterem e as peças inauguradas se relacionem com circunstâncias históricas não contempladas no momento inicial do processo. Assim aconteceu com esta série de convites.

Figura relevante da escultura em Portugal dos anos 50 em diante, depois da frequência da Escola portuense de Belas Artes, entre 1949 e 1954, Gustavo Bastos tem diversas obras no espaço público das cidades do Porto, onde existe um conjunto assinalável de peças da sua autoria, na Póvoa de Varzim, Mirandela, Tondela, Alijó e Lisboa, Figueira da Foz e Coimbra. Parte desta obra apresenta diversas esculturas monumentais, de natureza histórica, e outra parte foi realizada em colaboração com a arquitectura, nomeadamente os trabalhos destinados a edifícios judiciários.

O projecto de Matosinhos inclui dois componentes, um que recupera a ideia clássica e arquetipal do pórtico e outro formado por um volume em bronze implantado sobre uma plataforma rectangular em granito. O primeiro, elemento urbano por excelência, responde ao lugar que ocupa – um dos acessos à cidade, próximo do limite sul do concelho – assumindo um papel de marcação simbólica. O segundo evoca a configuração de uma vaga, através da presença de três golfinhos, e deste modo estabelece a associação ao imaginário marítimo de Matosinhos e às armas do concelho que apresentam três golfinhos negros contornados a oiro. Paralelamente, a inscrição de versos de Florbela Espanca, com menção directa ao mar e à sua vastidão, à *pedra que não pensa*, surge como metáfora da liberdade, a mesma que a revolução de 74 possibilitou.

O monumento situa-se numa encruzilhada de referências e de significados que constrói a partir da pesquisa da arte, da arquitectura e da história, das fontes literárias e da linguagem armorial, num trânsito de imagens que, sendo característico da cultura visual contemporânea, está presente em toda a produção artística ocidental.

Se este trabalho está já distante da geometrização formal e do gosto tardo-cubista em que o artista se formou, bem como da influência de Barata Feyo com quem trabalhou no início da sua carreira e nos anos 60, ele enquadra-se na vasta experiência do escultor na criação de conjuntos escultóricos alegóricos e simbólicos.

Bibliografia

Abreu, José Guilherme Ribeiro Pinto de (2005).
A escultura no espaço público do Porto do século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação. Publicacions de la Universitat de Barcelona – Centre de Recerca Polis.

Ferro, Rui; Almeida, Vítor; Lima, Marta (1995).
Entrevista a Gustavo Bastos. *UP|Arte*, nº 1.

Matos, Lúcia Almeida (2007).
Escultura em Portugal no século XX (1910-1969). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ FCT.

Pamplona, Fernando de (2000).
Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal, 4ª ed., vol.1. Porto: Civilização, p.192.

Pereira, José Fernandes (dir.) (2005).
Dicionário de Escultores Portugueses. Lisboa, Caminho, pp.82-86.

Quadros, António (1989).
Gustavo Bastos ou a Estética do Real. Figueira da Foz: Câmara Municipal.

Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e (1994).
Diálogos com o escultor Gustavo Bastos: da vida e da obra. *Museu*, IV série, 2

Monumento ao 25 de Abril, 1998
Granito, mármore, bronze , 187 x 360 x 185 cm (escultura); 850 x 1000 x 205 cm (pórtico)
Assinado e datado: Gustavo Bastos 98
Com inscrições: "Eu queria ser o mar de altivo porte/Que ri e canta a vastidão imensa/
Eu queria ser a pedra que não pensa/A pedra do caminho, rude e forte"; "In sonetos Florbela Espanca 1894-1930";
"Nas comemorações do XXV aniversário do 25 de Abril inaugurou-se este monumento
sendo Presidente do Município Narciso Miranda. Matosinhos, Abril de 1999"

Irene **Vilar** [1930-2008]

A extensa bibliografia dedicada a Irene Vilar cobre ramos específicos da sua actividade, como a sua obra religiosa ou a sua produção medalhística, apresenta panoramas genéricos, como os livros de Maria da Glória Padrão e Bárbara Araújo, este resultante de uma dissertação de mestrado, ou dá voz à escultora, como o catálogo editado pela Câmara Municipal de Matosinhos, de 2005. No entanto, a obra de Irene Vilar ainda apresenta muitas áreas e projectos por investigar. Verifiquem-se, por exemplo, placas comemorativas para situações históricas, propostas para monumentos não erigidos, figuras retratadas por identificar, datações por conhecer. Com obra instalada em Portugal, Alemanha, Bélgica, Holanda, África do Sul, Brasil e Macau, o inventário das peças pertencentes à Câmara Municipal de Matosinhos, agora disponibilizado, pode constituir um importante estímulo para pesquisas posteriores.

A obra de Irene Vilar percorre as estratégias escultóricas propostas no tempo em que se formou (1948-1955). Primeiro, a obra à escala do objecto, dirigida à mão e ao manuseio manual, dimensão que tratou em medalhas e múltiplos, pequenos objectos comemorativos e de homenagem. Em segundo lugar, a obra à escala humana, dirigida ao olhar, estabelecendo um diálogo fácil e confortável com o espectador, que tratou em máscaras e retratos, bustos, figuras de corpo inteiro, objectos de culto ou peças escultóricas avulsas. Finalmente, a obra de vocação monumental, impondo-se junto do observador, afirmando-se no espaço público ou em edifícios de finalidade pública, seja pela relação de escala, seja por circunstâncias de colocação, seja, por último, pela linguagem do monumento. Neste quadro, criou estatuária, figuras centrais da cultura e da história portuguesas, relevos e estátuas para tribunais em Valença, Moimenta da Beira, Paços de Ferreira, Porto ou Santo Tirso, grandes peças simbólicas e de carácter religioso, para interior e exterior.

Ainda no contexto epocal que foi o da sua formação, a sua experiência plástica oscilou entre figuração e abstracção e entre os diferentes graus que podem conduzir de uma à outra. Fundamental foi também a abordagem do fragmento, decorrente de experiências que datavam dos finais do século XIX num certo afastamento da lógica naturalista e de tomada de consciência da autonomia da escultura. O fragmento desliga-se da figura integral para a qual remete, e começa a ser lido como objecto autónomo, algo que terá repercussões em toda a série de cabeças e bustos que a artista cria.

Joaquim Matos Chaves caracterizou a sua obra como expressionista, definindo de forma clara essa matriz:

Perpassa, como uma constante, ao longo de toda a sua obra, um vincado teor expressionista. Que convém, no entanto, esclarecer. Não é um expressionismo de cunho social e de que a denúncia ou a contestação militante fosse a razão. Não é, também, um expressionismo que se afirme pela experiência impulsiva ou apaixonada com os recursos expressivos, convocando apenas os meios específicos da enunciação, fazendo arte sobre a arte. Sem deixar de incluir aspectos que o aproximam de um e outro, o seu expressionismo é, essencialmente, um expressionismo que exibe uma tremenda carga existencial e onde, para além de uma dimensão psicológica, se evidencia uma profunda tensão ôntica, formulada através de registos que se alicerçam num "pathos" de que a radicalidade é, com frequência, exacerbada. Noutros casos, mitigada. Onde os acentos são, ora dramáticos, trágicos mesmo, ora líricos.[1]

Das peças que destacarei neste comentário, as máscaras, vazadas e de contornos irregulares, com particular desenvolvimento ao longo dos anos 80, são aquelas que podem filiar-se neste

[1] Chaves, Joaquim Matos (1986). *Irene Vilar: medalhas e bronze*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 8.

expressionismo lírico a que o autor faz referência. Guilhermina Suggia e Florbela Espanca são abordadas através deste modelo que gera imagens de interrogação, questionamento e interpelação, a primeira mais severa, a segunda mais poética. O jogo dinâmico de cheios e vazios, a expressividade da manipulação da matéria (aqui o gesso, antes do bronze), utilizados noutros trabalhos da artista, concretamente, nas máscaras de Camões e de Fernando Pessoa, rompem o formalismo dos retratos em vulto redondo. Irene Vilar, no entanto, cultivou amplamente este modelo, em resposta a encomendas ou nas provas que o treino oficinal requeria.

Podem destacar-se as figurações no feminino e os ensaios realizados em contexto escolar, onde encontrava facilmente uma colega disponível para servir de modelo – veja-se *Aluna das Belas-Artes*, não identificada, ou uma das estudantes que encontrou no seu itinerário de professora, como a aluna *Diamantina*. Estas experiências de grande serenidade e contenção, também são visíveis em *Regina Brito* (amiga da artista) ou em *Cabeça feminina*. Em todas tentava a prática do retrato que lhe foi tão favorável ao longo da sua carreira.

E, se neste campo, o retrato para bustos, medalhões e relevos comemorativos, é dominado por figuras masculinas de médicos, empresários, políticos, padres e bispos, a encomenda da Misericórdia de Viseu, no início da década de 60, levou-a ao retrato feminino de duas beneméritas, tratadas no registo convencional de um naturalismo simplificado em que terá tido como fontes iconográficas pintura e possivelmente fotografia.[2]

A peça mais insólita na produção da escultora e na colecção de Matosinhos, é a representação de uma mulher grávida, deitada, da qual não se conhecem as circunstâncias de criação, nem informações sobre a sua possível integração num conjunto mais alargado. Numa geração habituada à alegoria e ao símbolo, e familiarizada com a temática da *Maternidade* e os seus modelos iconográficos, este corpo instaura uma representação mais crua, natural e próxima da vida. A incompletude da representação, o seu sentido vital e o estado em que o gesso se encontra acentuam esta percepção e afastam a vontade de imaginar um resultado outro, num hipotético bronze.

O núcleo de obras de Irene Vilar[3] é dominado pelo gesso, o que se entende à luz do legado à Câmara Municipal que compreende trabalhos que se encontravam na sua oficina, tendo por isso a vantagem de permitir a comparação com as peças finais às quais se destinavam os esbocetos, de cotejar diferentes versões e tentativas sobre um mesmo tema, de conhecer o processo de trabalho da escultora. Com um inegável interesse educativo e histórico, este núcleo tem, em potência, descobertas acerca do trajecto da artista e da escultura em Portugal.

[2] As duas beneméritas são referenciadas no *website* da Misericórdia de Viseu: http://www.scmviseu.com/instituicao/benemerencias#d-maria-do-c%C3%A9u-mendes http://www.scmviseu.com/instituicao/benemerencias#d-eug%C3%A9nia-nunes-viseu-viscondessa-de-s%C3%A3o-caetano Acedido em 28/4/2020.

[3] O legado de Irene Vilar integra ainda dois estudos, um de arte pública e outro para um espaço judiciário - S. Rosendo e As Quatro Virtudes Morais - que aguardam intervenções de conservação, o que explica a opção de não incluir as suas reproduções neste inventário.

Bibliografia

Antunes, João; Araújo, Jorge (2004).
Do gesto ao gesso. Matosinhos: Câmara Municipal.

Araújo, Bárbara (2015).
Irene Vilar. Monumentalidade e Intimismo. Porto: Universidade Católica Editora.

Azevedo, Carlos A. Moreira (2003).
Modelar o Mistério: obras de Irene Vilar. Lisboa: [s. n.].

Azevedo, Carlos Moreira (2008).
Para Sempre Autores e Obras. Maria Irene Lino Matos Vilar (1930-2008). *Lumen Veritatis. Boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa*, Ano XIV, Nº 2, Nov. 2008, pp. 6-7.

Chaves, Joaquim Matos (1986).
Irene Vilar: medalhas e bronze. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
D. Fernando e D. Leonor Teles. Escultura de Irene Vilar (2008). Matosinhos: Câmara Municipal. [Textos de Laura Castro, Carlos Marques e José Manuel Varela].

Irene Vilar. Luz Correia. Homenagem. (2009).
Catálogo de exposição org. pela INCM e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – Secção de Investigação e de Estudos Volte Face – Medalha Contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Disponível em: http://docplayer.com.br/46393343-Irene-vilar-homenagem-luz-correia-irene-vilar.html Acedido em 27/4/2020.

Matos, Lúcia Almeida (2007).
Escultura em Portugal no século XX (1910-1969). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ FCT.

Padrão, Maria da Glória (1992).
Irene Vilar: quem me dirá quem sou? Porto: Edições ASA.

Pereira, José Fernandes (2005).
Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 614-616.

Ribeiro, Rui Macário; Belo, Luís (Ed.) (2020).
Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses. Viseu: Memória Comum – Associação/ Projecto Património.

Silva, Germano; Duarte, Luís Miguel (Coord.) (2001).
Dicionário de personalidades portuenses do século 20. Porto: Porto Editora.

Guilhermina Suggia
Gesso, 62 x 37 x 35 cm
Não assinado e não datado

Florbela Espanca
Gesso, 101 x 91 x 30 cm
Não assinado e não datado
Estudo para a Máscara de Florbela Espanca (1981),
instalada no Jardim da Rua Ló Ferreira, Matosinhos

Busto de aluna das Belas Artes
Gesso patinado, 39 x 44 x 27 cm
Não assinado e não datado

Regina Brito
Gesso, 37 x 28 x 25 cm
Não assinado e não datado

Diamantina
Gesso, 33 x 23 x 16 cm
Não assinado e não datado

Cabeça de figura feminina
Bronze, 60 x 21 x 21 cm
Não assinado e não datado

Maria do Céu da Silva Mendes [1962]
Gesso, 74 x 45 x 32 cm
Não assinado e não datado
Estudo para o busto de Maria do Céu da Silva Mendes (1847-1933) benemérita da Misericórdia de Viseu, instalado no Jardim do Bairro da Misericórdia, em Viseu.

Viscondessa de S. Caetano
Gesso patinado, 76 x 45 x 27 cm
Não assinado e não datado
Estudo para o busto de Eugénia Mendes Viseu,
Viscondessa de S. Caetano (1847-1888),
benemérita da Misericórdia de Viseu,
instalado no Jardim do Lar de S. Caetano, em Viseu.

Busto de mulher
Gesso, 74 x 46 x 24 cm
Não assinado e não datado

Cabeça de mulher
Gesso, 52 x 24,5 x 32 cm
Não assinado e não datado

Corpo Feminino (grávida)
Gesso, 121 x 53 x 30 cm
Não assinado e não datado

Infância
Gesso patinado, 96 x 56 x 25 cm
Não assinado e não datado

Abel Salazar [1990]
Gesso, 92 x 62 x 60 cm
Não assinado e não datado
Estudo para o busto em bronze de Abel Salazar (1889-1946), instalado na Avenida do Conde, S. Mamede Infesta - Matosinhos, em 1990, após as comemorações do centenário do médico e artista. Uma versão do mesmo busto foi instalada, em 1997, no Largo do Toural, em Guimarães.

Abel Salazar
Gesso, 77 x 50 x 55 cm
Não assinado e não datado

Abel Salazar
Gesso, 41 x 23 x 20 cm
Não assinado e não datado

Médico viseense, 1962
Gesso, 72 x 5 x 30 cm
Assinado e datado: I. Vilar 62

José Dias de Oliveira
Gesso, 72 x 58 x 36 cm
Não assinado e não datado
Retrato do empresário José Dias de Oliveira (1902-1953), fundador da têxtil "Riopele", em 1927, encomenda da Junta de Freguesia de Pousada de Saramagos, em Famalicão.

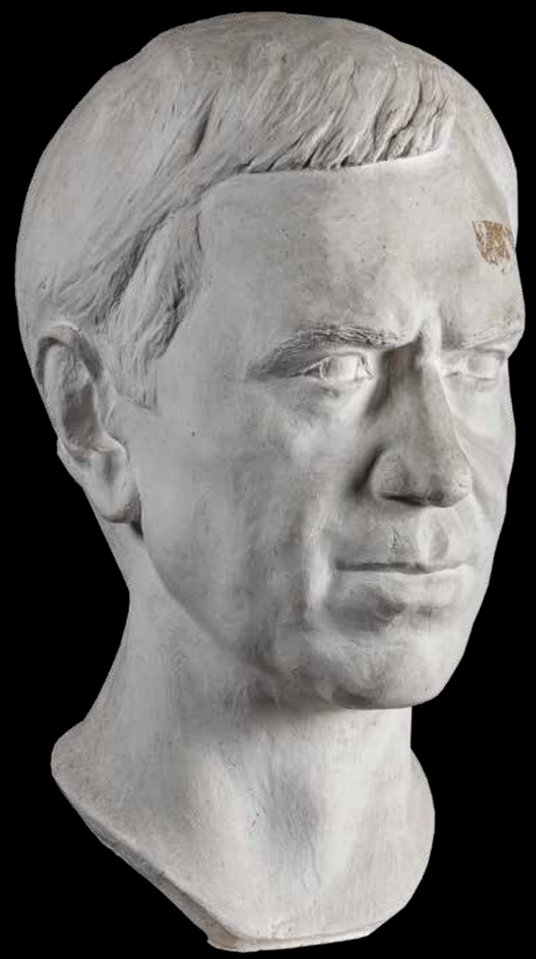
Henrique Carvalho, 1980
Gesso, 44 x 36 x 39 cm
Assinado e datado: I. Vilar 80
Retrato de fundador do Lar do Comércio,
na Maia, em 1936.

Dr. Ângelo César
Gesso patinado a bronze, 35 x 23 x 30 cm
Não assinado e não datado
Retrato do advogado Ângelo César [1900-1972]

Dr. Gomes
Gesso patinado a bronze, 58 x 25 x 24 cm
Não assinado e não datado

Capitão de Abril
Gesso patinado a bronze, 55 x 23 x 29 cm
Não assinado e não datado

Cabeça de figura masculina, 1980
Gesso, 71 x 29 x 34,5 cm
Assinado e datado: I.Vilar 80



Engº. Fernando Pinto de Oliveira
Bronze e granito, 235 x 55 x 49 cm
Fernando Pinto de Oliveira (1911-1975) foi Presidente da Câmara Municipal de Matosinhos para onde entrou, como vereador, em 1950, tendo ocupado a presidência da Comissão Municipal de Turismo e o cargo de vice-presidente, antes de assumir a presidência da Câmara. Retirou-se de funções em 1970.

Dr. Fernando Aroso, 1965
Bronze e granito, 260 x 60 x 60 cm
Assinado e datado: I. Vilar 1965
Com inscrição no pedestal: "Dr. Fernando Domingues Da Hora Aroso / Médico; 1.4.1891 – 27.1.1958
Foi devotado Presidente da Câmara Municipal de Matosinhos; 24.7.1935 a 27.1.1958"
Reposição do Monumento pela Câmara Municipal de Matosinhos sendo Presidente da Câmara
Narciso Miranda. Em 9.11.97"

Dr. Fernando Aroso (esboceto)
Gesso, 90 x 60 x 55 cm
Não assinado e não datado

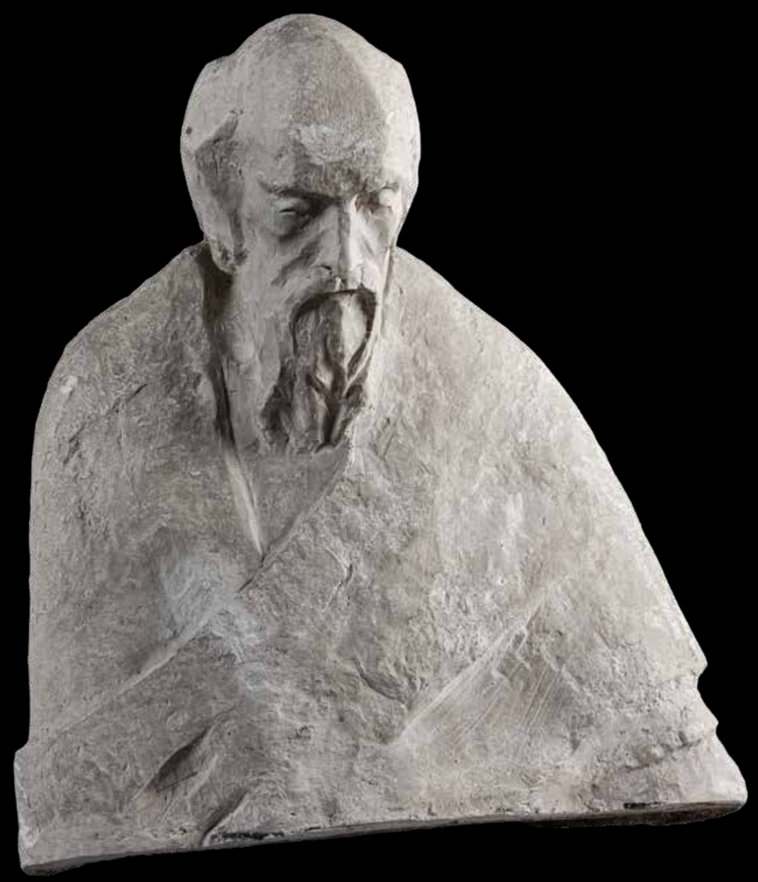
Dr. Manuel Rodrigues de Sousa, 1993
Bronze e ferro, 117 x 50 x 62 cm
Assinado e datado: I. Vilar 93
Com inscrição no pedestal:" Dr. Manuel Rodrigues De Sousa, Dr. Sousinha / 23.03.1880 – 25.04.1967
Ilustre e devotado médico que pela sua bondade e altruísmo era conhecido como Pai dos pobres"

Dr. Manuel Rodrigues de Sousa (esboceto), 1993
Gesso, 87 x 63 x 47 cm
Assinado e datado: I. Vilar 93

Padre Luís
Gesso, 85 x 77 x 42 cm
Não assinado e não datado
Estudo para o busto do Padre Luís Rodrigues (1906-1979), Reitor da Igreja da Lapa, instalado no Jardim desta igreja, no Porto, em 1980.

D. Domingos de Pinho Brandão
Gesso patinado, 101 x 72 x 78 cm
Não assinado e não datado
Dom Domingos de Pinho Brandão (1920-1988) foi professor universitário, arqueólogo, historiador de arte e bispo português. Este gesso é o estudo para o busto em bronze, instalado na Alameda D. Domingos de Pinho Brandão, em Arouca. Foi oferecido, ao Município pela Fundação Engenheiro António de Almeida, inaugurado a 7 de Março de 1992.

Padre Joaquim Alves Correia
Geso, 48 x 50 x 30 cm
Não assinado e não datado
Joaquim Alves Correia (1886-1951), um sacerdote católico e missionário, destacou-se também como pensador e resistente antifascista.



Padre Joaquim Alves Correia, 1977
Gesso, 60 x 79 x 43 cm
Assinado e datado: I. Vilar 77
Esboceto do busto instalado em Aguiar de Sousa, concelho de Paredes, em 1978, por iniciativa do Bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes. Esta peça, em bronze, foi roubada e substituída em 2018, por um outro busto.

Padre Grilo
Gesso, 40 x 32 x 34 cm
Não assinado e não datado
Estudo para a cabeça do Padre Manuel Francisco Grilo (1888-1968), em bronze, instalada na fachada da Obra do Padre Grilo, Rua do Doutor Filipe Coelho, em Matosinhos.

Louis Henry, 1990
Gesso, 83 x 60 x 41 cm
Assinado e datado: I. Vilar 1990
Com inscrição: "Louis Henry"

Fernando Pessoa
Gesso, 113 x 78 x 34 cm
Não assinado e não datado
Estudo para o monumento a Fernando Pessoa (1888-1935) implantados, em 1985, na África do Sul (Durban) e em 1988, no Brasil (Jardim da Lusitânia, em S. Paulo).

Máscaras - estudos para Monumento ao Teatro
Gesso, 28 x 62 x 10 cm; 36 x 26 x 12 cm; 55 x 37 x 15 cm; 50 x 39 x 15 cm; 52 x 54 x 15 cm
Não assinado e não datado

Estudos para o Monumento de homenagem a Gil Vicente e aos 500 anos do Teatro Português, encomendado pela Sociedade Martins Sarmento e inaugurado em 2003. Está implantado no Jardim da Alameda de S. Dâmaso, em Guimarães.

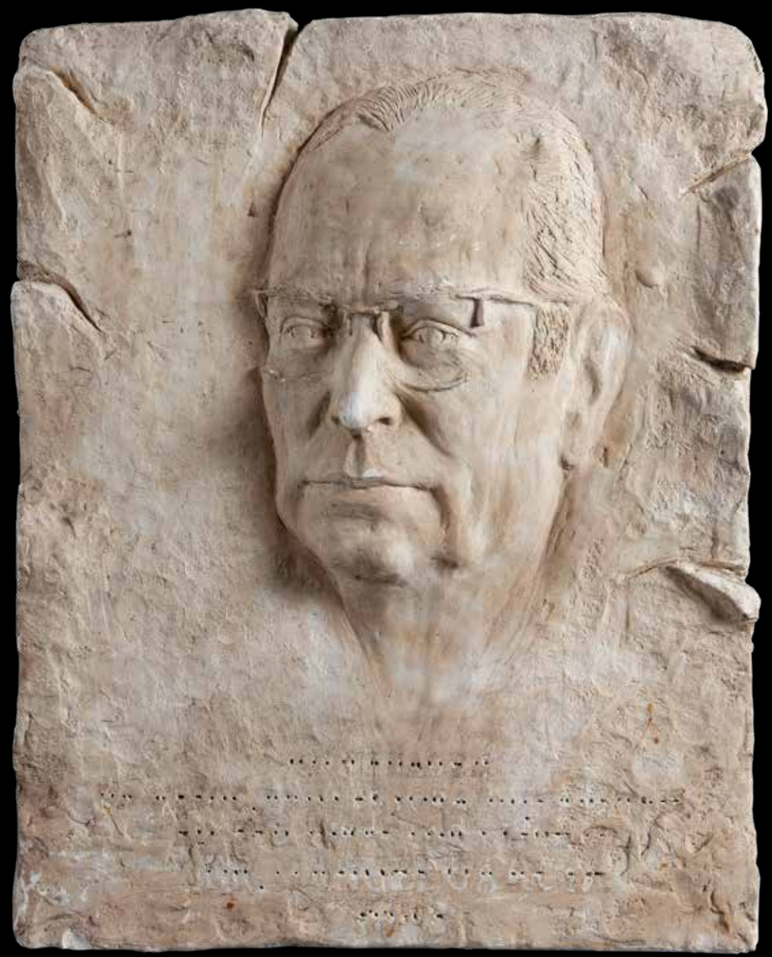
Máscaras - estudos para Monumento ao Teatro
Gesso, 46 x 24 x 24 cm; 47 x 32 x 22 cm; 65 x 34 x 18 cm
Não assinado e não datado

Estudos para o Monumento de homenagem a Gil Vicente e aos 500 anos do Teatro Português Sociedade, encomendado pela Martins Sarmento e inaugurado em 2003. Está implantado no Jardim da Alameda de S. Dâmaso, em Guimarães.

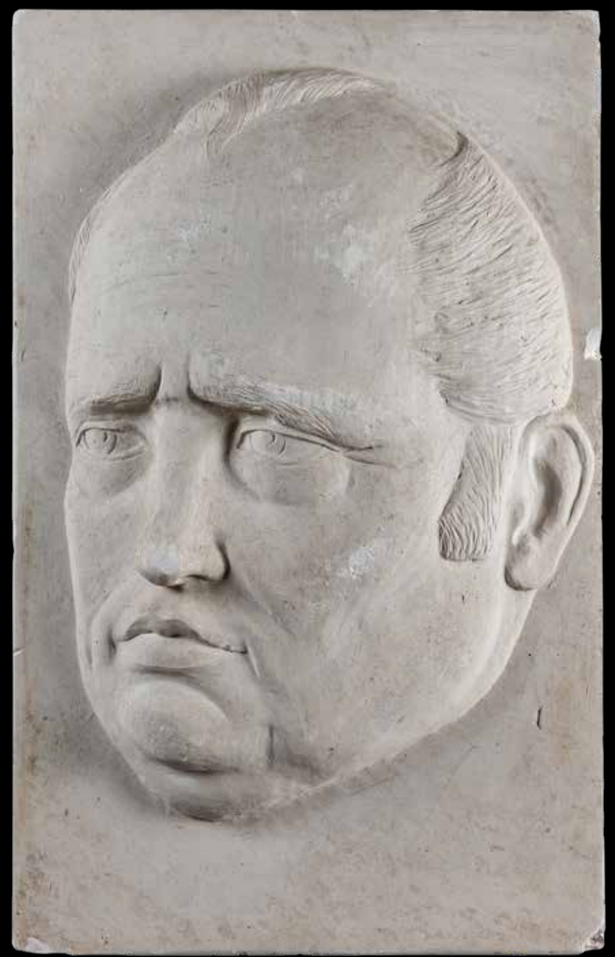
Monumento ao historiador Oliveira Martins
Relevo em gesso, 46 x 51 x 4 cm
Não assinado e não datado

Com inscrições: "Hoje queremos saber, não queremos sonhar".
"Oliveira Martins 1845-1894"
Esboceto do relevo destinado à Escola Oliveira Martins, no Porto, onde hoje está instalada a Escola Secundária Soares dos Reis.

Placa de homenagem ao Dr. Manuel Garcia
Relevo em gesso, 66 x 52 x 13 cm
Não assinado e não datado



Placa de homenagem a figura masculina
Relevo em gesso, 72,5 x 45 x 17,5 cm
Não assinado e não datado



Medalha de figura masculina, 1990
Relevo em gesso, 50 cm (diâmetro)
Assinado e datado: I.Vilar 90

Figura masculina
Relevo em gesso, 53 x 51 x 19 cm
Não assinado e não datado

Sidónio Pais
Gesso, 105 x 27 x 28 cm
Não assinado e não datado

Garcia de Orta
Gesso, 84 x 50 x 50 cm
Não assinado e não datado
Estudo para o Monumento a Garcia de Orta (c. 1501-1568), implantado em 1971, no Largo de Tomé Pires, na cidade do Porto

Guilhermina Suggia
Gesso patinado, 70 x 47 x 36 cm
Não assinado e não datado

Estudo para a estátua de Guilhermina Suggia (1885-1950), tendo por base o retrato a óleo da violoncelista, de 1923, do pintor August John, na coleção da Tate Gallery, Londres. Encomendada e oferecida à cidade do Porto pela Fundação Engº António de Almeida, em 1989. Implantada entre as Ruas Tenente Valadim e Pedro Hispano, no Porto.

D. Fernando e D. Leonor Teles, 2007
Bronze, 285 x 190 x 340 cm
Assinado e datado: I. Vilar 2007

D. Fernando e D. Leonor Teles (esboceto)
Gesso, 46 x 27 x 19 cm
Não assinado e não datado

Doutrina
Gesso patinado a granito, 212 x 63 x 52 cm
Não assinado e não datado
Esboceto para a estátua, em granito, colocada na fachada do Palácio da Justiça de Santo Tirso, inaugurado em 1959.

Sem título
Gesso, 47 x 13 x 8 cm
Não assinado e não datado

Sem título (esboceto)
Gesso, 26 x 46 x 15 cm
Não assinado e não datado

Quatro Períodos da História do Direito - Esboceto, 1971
Relevo em gesso patinado a bronze, 102 x 55 x 7 cm
Assinado e datado. I. Vilar 71
Esboceto para a obra da fachada do Palácio da Justiça de Paços de Ferreira
Com inscrição: "A paz não pode viver sem a justiça,
mas a justiça não pode existir sem a paz . Marcelo Caetano"

Braço
Gesso, 58 x 24 x 14 cm
Não assinado e não datado

Serpente
Gesso, 63 x 15 x 7 cm
Não assinado e não datado

Lâmpada
Gesso, 19 x 40 x 22 cm
Não assinado e não datado
Com inscrição: "Lucere et fovere"

Cavalo
Gesso patinado, 45 x 57 x 20 cm
Não assinado e não datado

Mão
Relevo em gesso patinado a bronze, 51 x 35,5 x 3 cm
Não assinado e não datado

Placa com motivos vegetalistas
Relevo em gesso, 76 x 50 x 18 cm
Não assinado e não datado

Placa comemorativa da Linha da CP-Guimarães [1982]
Gesso, 64 x 42 x 37 cm
Assinado e não datado: I.Vilar
Com inscrições: "Linha de Guimarães / Trofa-Guimarães - 1882 / Guimarães-Fafe – 1907 / S.ª da Hora-Trofa – 1932"; "1982. Comemorações promovidas pelas Câmaras Municipais de Fafe. Guimarães. Maia. Matosinhos. Santo Tirso. Vila Nova de Famalicão"

Parafuso e raio
Gesso, 46,5 x 48 x 4 cm
Não assinado e não datado

A Eugénio de Andrade
Gesso patinado a bronze, 111 x 43 x 30 cm
Não assinado e não datado
Com inscrições: "As ervas são altas", "Não falei de mastros"
Trabalho relacionado com a peça apresentada na homenagem a Eugénio de Andrade (1923-2005), em 2006, na exposição Onze esculturas para Eugénio de Andrade. No Primeiro Aniversário da Morte do Poeta, nos Jardins envolventes do Centro Cultural de Matosinhos. A obra exposta, em gesso pintado ostentava a inscrição: "Disse: As ervas são altas e tristes - sem pássaros" E. de Andrade.

Coragem/Esperança
Gesso, 110 x 27 x 28 cm
Não assinado e não datado
Estudo para peça em bronze instalada na Holanda

Sem Título
Gesso, 66 x 16 x 13 cm
Não assinado e não datado

Máquina do Suplício
Madeira e ferro, 79 x 60 x 30 cm
Não assinado e não datado

Máquina do suplício (esboceto)
Gesso patinado, 40 x 31 x 14 cm
Não assinado e não datado

Mundo
Madeira e ferro, 40 x 53 x 50 cm
Não assinado e não datado
Versão em bronze, datada de 1981 pertence à coleção da Fundação Calouste Gulbenkian

Castelo nº II (esboceto) [1985]
Gesso, 24 x 29 x 18 cm
Não assinado e não datado

Monumento ao artilheiro, 1980
Gesso, 67 x 50 x 29 cm
Não assinado e datado: 12-5-1980
Com inscrição: "12-5-1980"
Estudo para o Monumento ao Artilheiro instalado no Regimento de Artilharia nº 5, em Vila Nova de Gaia.

Ainda há azuis
Gesso patinado, 86 x 41 x 36 cm
Não assinado e não datado

Sem título
Madeira, 90 x 70 x 25 cm
Não assinado e não datado

Santa Beatriz da Silva (esboceto)
Gesso, 235 x 59 x 52,5 cm
Não assinado e não datado

Santa Beatriz da Silva (esboceto)
Gesso, 58 x 22 x 13 cm
Não assinado e não datado

Esbocetos da imagem, em mármore, para a Colunata do Santuário de Fátima (topo sul), instalada em 1989.

Imaculado Coração de Maria
Gesso, 86 x 32 x 20 cm
Não assinado e não datado

Maria com o Menino [anos 50]
Gesso patinado, 70 x 20 x 17 cm
Não assinado e não datado
Primeira peça de teor religioso, da artista, conhecendo-se outra versão em barro cozido.

Sagrado Coração de Jesus
Gesso, 122 x 35 x 30 cm
Não assinado e não datado

Virgem com o Menino
Gesso, 63 x 40 x 41 cm
Não assinado e não datado

Religiosa
Gesso, 60 x 30 x 24 cm
Não assinado e não datado

Virgem do Leite [1962]
Gesso patinado, 64 x 42 x 37 cm
Não assinado e não datado

Cristo Crucificado
Gesso, 148 x 123 x 10 cm
Não assinado e não datado

Painel de Cristo
Relevo em gesso, 60 x 82 x 6 cm
Assinado e não datado: I. Vilar

Cristo
Gesso patinado a bronze, 200 x 190 x 41 cm
Não assinado e não datado

Virgem
Gesso, 112 x 88 x 30 cm
Não assinado e não datado

Virgem Maria
Gesso patinado, 59 x 39 x 18 cm
Não assinado e não datado

Sagrada Família [1961]
Gesso patinado, 35 x 30 x 17 cm
Não assinado e não datado

Álvaro **Siza Vieira** [1933]

Chaise longue
Mármore, 53 x 60 x 170 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado
Peça instalada no Jardim do Museu da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira.

Armando **Alves** [1935]

Sem título
Serigrafia, 64,4 x 49,7 cm
Tiragem numerada, assinada e não datada: VI/XV

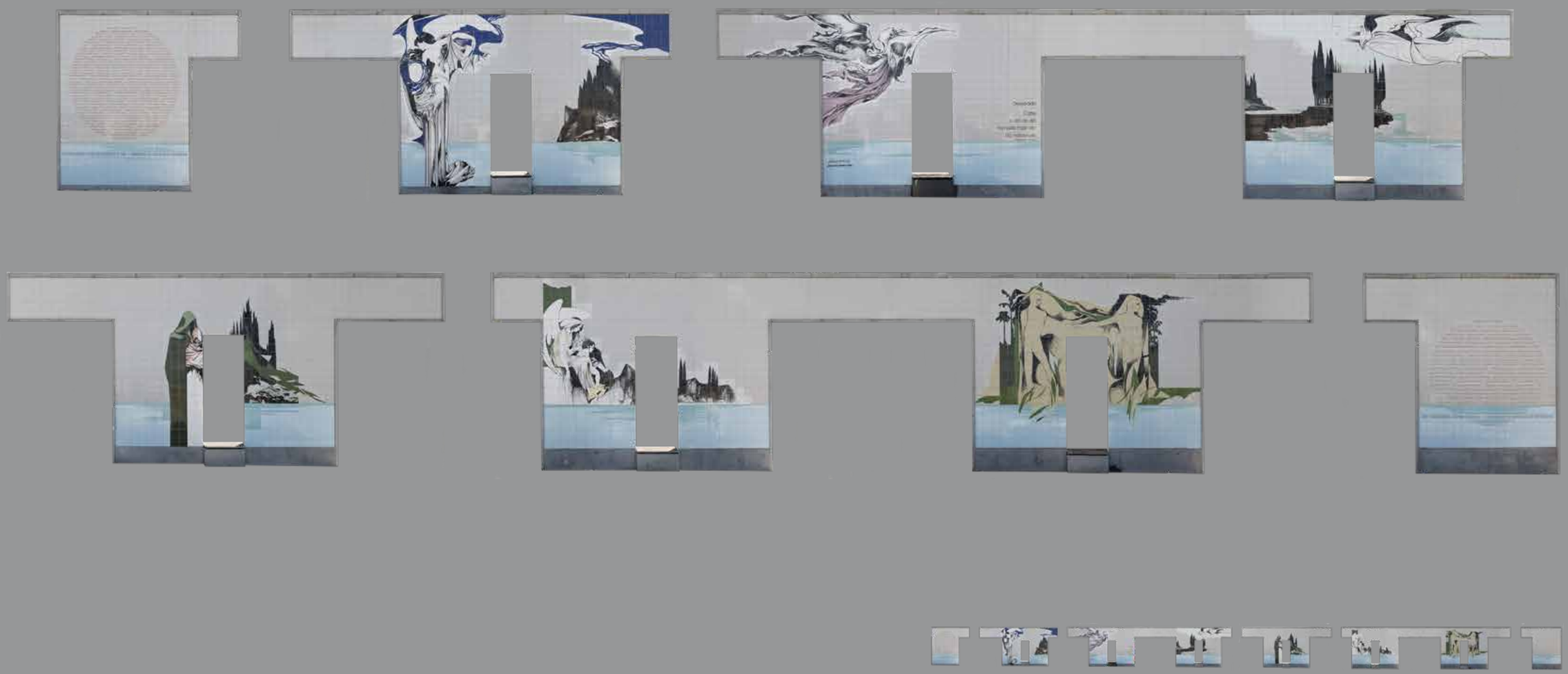
Elemento urbano alusivo a Óscar Lopes (1917-2013), na Avenida Óscar Lopes [2005]
Granito, 350 x 160 x 110 cm
Não assinado e não datado
Com inscrições: "Avenida Óscar Lopes";
"Todos devemos sempre muito a muita gente. Óscar Lopes"

Elemento urbano alusivo a Eugénio de Andrade (1923-2005),
na Alameda Eugénio de Andrade [2005]
Granito, 480 x 210 x 95 cm
Não assinado e não datado
Com inscrições: "Alameda Eugénio de Andrade Poeta séc. XX";
"Colhe todo o oiro do dia/Na haste mais alta da melancolia. Eugénio de Andrade"

Elemento urbano comemorativo dos 20 anos de elevação
de Matosinhos/Leça da Palmeira a cidade [2004]
Granito e xisto, 325 x 60 x 110 cm
Assinado e não datado: Armando Alves
Com inscrição: "1984-2004
Comemoração dos vinte anos da passagem de Matosinhos/
Leça da Palmeira a cidade. Matosinhos 25-05-2004 "

Alfredo **Barros** [1937-2018]
Abreu **Pessegueiro** [1949]

Monumento aos pescadores vítimas do Naufrágio de 1947
e aos tombados na Guerra Colonial, 2009-2011
Cerâmica e granito, 500 x 7000 cm (dimensões máximas)
Assinado e datado: Alfredo Barros | Pessegueiro 2010
Obra instalada no Tanatório Municipal de Matosinhos
As figuras dos azulejos de Alfredo Barros reportam-se à temática da "Ilha dos Mortos" de Arnold Böcklin.



Ângelo de **Sousa** [1938-2011]

Infinito, 2008
Vidro, espelho e aço inox, 446 x 1125 cm (dimensões máximas)
Assinado e datado: Ângelo de Sousa 2008
Instalado no Foyer do Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery

Zulmiro de **Carvalho** [1940]

O Sol e o Mar, obra inaugurada no dia 22 de Março de 2006, constituiu a proposta apresentada por Zulmiro de Carvalho em resposta ao convite da Câmara Municipal de Matosinhos, ocorrido em 1994, no âmbito de um programa que contemplava obras de arte pública destinadas a diferentes espaços do concelho.

A inauguração oficial ocorreu no âmbito das comemorações do Dia Mundial da Água, ainda que no horizonte inicial do convite não se perspectivasse uma relação com a circunstância escolhida. O facto espelha uma apropriação administrativa, política e celebrativa comum e a necessidade de procurar pretextos episódicos para legitimar a instalação de obras num espaço público, enquanto traz à superfície a particular sensibilidade que a arte pública suscita e a problemática dialogante da sua natureza.

Não nos surpreenderia que a encomenda integrasse determinada expectativa no quadro de uma retórica da tradição marítima de Matosinhos, associada a um repertório figurativo de celebração das actividades tradicionais da cidade e a uma iconografia de memória, destinada a relembrar acontecimentos que marcaram a história da comunidade. O modo de actuar do escultor no domínio público, em que realizou já cerca de vinte obras, encontraria fora do território figurativo – que não é o seu – e fora da matriz narrativa – que não é a sua – a resposta de despojamento e sobriedade. A obra resolver-se-ia num discurso pontuado por alusões discretas ao mundo em volta, aflorado por meras referências à história da arte, e atravessado por comedidas informações sobre o percurso do próprio autor. Trata-se de uma obra contida e muito vigiada, que recusa todo o elemento acessório e supérfluo.

No entanto, até um escultor minimalista como Zulmiro de Carvalho, cuja obra entra tão frequentemente em contradição com as palavras, intitulou esta peça *O Sol e o Mar*, obrigando-a a falar num nível que ultrapassa a sua presença formal e material. O arco como arco solar, a onda como vaga marítima e o ritmo de lançamento da água como evocação longínqua da cadência do mar, são propostas que introduzem uma dimensão literal e literária no projecto. Sabe-se que, algures no percurso desta obra, o escultor ponderou alterar o título, mas acabou por mantê-lo, assumindo as ressonâncias de cariz naturalista. O objecto produzido encarrega-se de resolver esse eco sem sucumbir ao seu poder. Em Zulmiro de Carvalho a redução do mundo às suas formas mais elementares controla todo o processo criativo, evitando transposições e traduções.

Nem a referenciação assumida, nem a escala gigantesca, nem o impacto de implantação das suas obras, nem a importância que nelas adquire o elemento técnico e a colaboração com a engenharia, lhe permitem escapar a uma vocação interior, de essencialidade.

Uma referência breve a outras obras de Zulmiro de Carvalho permitiria constatar a regularidade dos elementos utilizados, a estabilidade dos seus modelos e a familiaridade com formas e estruturas primárias. A sua obra pública, instalada em Portugal, em Macau e na Coreia do Sul, apresenta formas depuradas, elementos de grande simplicidade e estruturas sintéticas que, pontualmente, se abrem a rumores de natureza e paisagem, condição manifesta das horizontais puras que podem ler-se como eco – próximo ou distante – de linhas de horizonte. A cronologia da sua produção aponta para um aparecimento sistemático da utilização de horizontais, de verticais puras e de arcos, a partir dos anos 90, tendo surgido, antes deste período, estruturas piramidais, nas quais se viram imagens de montanhas sublimes à maneira romântica.[1]

A forma de onda utilizada nesta peça de Leça da Palmeira pode aproximar-se do elemento de uma obra para Almada, inaugurada em 2001[2]; ou do imenso *Arco do Oriente* que se enrola em duas volutas no seu topo, instalado em Macau; a sua notável elementaridade pode aproximar-se da peça existente na Coreia do Sul, onde um

[1] Pernes, Fernando (1982). Metamorfose das estruturas primárias. In *Zulmiro de Carvalho. Esculturas Recentes*. Porto: Cooperativa Árvore, s.d. (1982).
[2] Obra inscrita num programa de onze peças para o concelho de Almada numa acção de celebração dos 25 Anos do Poder Local (1976-2001) que convocou o título de *Onda de Abril*.

elemento vertical sustenta um tubo horizontal em aço; [3] e é afim de *Horizonte*, linha de nove metros de comprimento realizada em 2004[4]. Em obras marcantes dos anos 90, como na instalada no complexo habitacional da Prelada, no Porto (1993), no *Pórtico* do Monte Crasto, em Gondomar (1994), e na escultura da área de serviço de Antuã, na auto-estrada do Norte (1995), todas peças de grande escala, o sentido de verticalidade expõe-se numa enorme pureza.[5]

Algumas das obras citadas têm um carácter gráfico, de li-nhas que tivessem sido desenhadas e desenvolvidas sobre o suporte imaterial do firmamento, contra o qual as vemos recortadas; já noutras, o cunho linear articula-se com maior densidade volumétrica. A linguagem é sempre a dos arquétipos, sejam os dos pórticos, das colunas, dos pilares, dos arcos, de outros tantos elementos híbridos entre arquitectura e escultura, que preencheram o espaço público da arte ocidental, aí inscrevendo utilidades e funções, e o espaço mental da criação, aí deixando marcas inspiradoras e sugestões vitais.

Relativamente aos materiais privilegiados, pode considerar-se determinante o trabalho com metais ao longo da sua produção. Nas peças dos finais dos anos 60 e da década de 70 surgem o alumínio e o aço (pintados ou não) e o aço conjugado com a madeira. O mármore, o granito, a ardósia e o betão, por vezes articulados com aço, bronze e cobre, caracterizam os anos 80. A produção da década de 90 é dominada pelo aço inox e pelo aço corten. Manifesta-se, portanto, um progressivo abandono da integração de vários materiais em favor da utilização de um único, numa intenção de austeridade que, em certos casos, tem ainda por detrás questões relacionadas com a escala das obras e com a sua montagem, bem como com o esforço financeiro que envolvem.

[3] Obra resultante de um simpósio de escultura organizado em 2003.
[4] Exposta no mesmo ano na Fundação Júlio Resende - Lugar do Desenho.
[5] Para o conhecimento geral da sua obra, é fundamental a consulta do livro editado em 2019, coordenado por Agostinho Santos, que inclui uma extensa e completa antologia de textos críticos e de carácter histórico sobre o escultor.

O tratamento da matéria evoluiu também, da inclusão de acidentes texturais e das propriedades cromáticas do material (nos casos muito particulares do mármore e da ardósia), para a exclusão de tudo o que representasse sinais do processo e da execução ainda artesanal. Assim se privilegiou um resultado impessoal, porque decorrente de processos de fabrico industriais de que esta *O Sol e o Mar* é um bom exemplo. A obra é composta por uma plataforma circular, revestida a chapa de aço inox escovado, onde surgem um elemento de forma semicilíndrica e um arco que envolve o anterior. Todos os elementos da escultura foram executados em aço com superfícies niveladas, soldaduras e junções das placas dissimuladas, os cantos rematados e o mínimo possível boleados. O arco é uma construção soldada, em duplo corpo, a partir de chapa de aço, transportado em elementos e montado no próprio local.

Uma obra desta natureza não pôde deixar de contemplar questões de carácter técnico que se revelaram decisivas na sua concepção e determinantes nas soluções encontradas, nomeadamente na fonte. O recurso à água, tinha como premissa a sua recuperação, para o que inicialmente se projectou uma taça que a recolhia, ideia que evoluiu em favor de outro sistema de reutilização. A filtragem e a reposição da água são feitas automaticamente, através de um equipamento que faz a sua recirculação completa em aproximadamente oito horas. A fonte, em que apenas se perde a água por evaporação ou por acção do vento, é controlada por computador remoto, a partir do qual é possível, não só visualizá-la em tempo real, como supervisionar todo o sistema eléctrico e estabelecer os jogos fixos e as sequências que a água protagoniza.

O vento foi outro elemento determinante nesta obra, cuja implantação fora estudada para sugerir uma abertura ao mar. No entanto, o estudo dos ventos neste local, levou a alterar a orientação da peça, para evitar que a água fosse projectada para o exterior da fonte, o que lhe retiraria leitura e interferiria negativamente com o normal

fluxo de veículos e pessoas naquela zona. Depois de reorientada e instalada numa linha quase paralela à do Oceano, a obra passa a ser lida como uma transposição do movimento das ondas. Está hoje dotada de um sistema de controlo anemométrico que mede a intensidade dos ventos, adequando também a altura dos jogos de água.

A qualidade luminosa, outro elemento primordial acentuado pela limpidez do material utilizado, resulta da utilização de luz branca sobre os jactos de água, através de 60 projectores subaquáticos, controlados automaticamente. No quadro de comandos existe um relógio astronómico onde estão programados os horários do pôr-do-sol de todo o ano para fixar a hora do arranque da iluminação. O recurso à luz artificial permite enganar o curso normal do dia e da noite e dar visibilidade à obra em circunstâncias distintas, nisto se diferenciando de obras anteriores em que a luz se insinuava, através de fendas estreitas por onde penetravam os raios do sol nascente ou do sol poente.

A conformação da escultura a um espaço de rotunda impôs-se a todos os valores estruturais da obra. Em função de especificidades técnicas e outras radicadas no sítio escolhido, a peça incorpora a particular actuação dos elementos da natureza, o que, sem lhe conferir qualquer virtude *site-specific* ou atributo de *arte ecológica*, lhe concede uma autoridade inegável para ocupar o sítio específico onde se encontra.

Ainda relevante é o acto de se ter assumido o local com todas as características que ele possui, de um espaço de periferia urbana e com as particularidades daquelas zonas imersas em novelos a que se convencionou "acessibilidades". O espaço interfere e impõe limites ao trabalho, um fundo, traça-lhe uma fronteira visual. Mas, nem o espaço serve apenas para sublinhar valores da obra – dramatizando-a ou desdramatizando-a – nem a obra serve apenas para a débil função decorativa – embelezando ou desfigurando o local – ou para uma função identitária – dotando o local de significado. Qualquer espaço é virtualmente utilizável para a implantação de uma obra e sejam quais forem as características do existente, entre o "qualificado" e o "desqualificado", esse passa a ser o lugar a que a obra pertence e essa passa a ser a obra a que o lugar pertence. Esta onda é a conotação da paisagem marítima de Matosinhos e de Leça da Palmeira, resumo de um panorama, e a ela, com a ajuda da rotunda que a suporta, se conformou o tráfego de veículos e de pessoas, ordenando em seu redor o fluxo citadino.

As ondas, como sabemos, ajudam a modelar a morfologia costeira, mas elas próprias são modeladas pela acção do vento sobre a superfície da água. Este sinal urbano de Zulmiro de Carvalho modelou já definitivamente a morfologia do sítio e a sua leitura cultural. Tudo quanto nos dá o escultor é uma linha, um movimento, uma direcção, uma presença incontornável que, neste caso, até se pode contornar.

Bibliografia

Cardoso, António (1988).
Zulmiro: da Escultura e do Silêncio. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso.

Castro, Laura (2014).
Zulmiro de Carvalho. A Insubmissão da Matéria. In *Zulmiro de Carvalho Esculturas 1967-2012*. Matosinhos: Câmara Municipal [Catálogo de exposição na Galeria Municipal].

Castro, Laura (2009).
Zulmiro de Carvalho. Desenho e Mais. *In Zulmiro de Carvalho. Desenho*. Porto: Galeria AMIArte.

Castro, Laura (2004).
Zulmiro de Carvalho. Gondomar: O Lugar do Desenho/Fundação Júlio Resende.

Fernandes, João (2012).
Zulmiro de Carvalho: o espaço transfigurado. *In Zulmiro de Carvalho: Desenhos e Esculturas Recentes*. Santo Tirso: Museu Municipal Abade de Pedrosa.

Perez, Miguel von Hafe (2017).
Zulmiro de Carvalho. Esculturas. Lisboa: Galeria Quadrado Azul.

Pernes, Fernando (1982).
Metamorfose das Estruturas Primárias. Lisboa: Galeria Quadrum.

Pernes, Fernando (1983).
Zulmiro de Carvalho. A Coragem de um Escultor. Porto: Galeria JN.

Santos, Agostinho (Coord.) (2019).
Zulmiro de Carvalho Escultura. 1968-2018. Gondomar. Município de Gondomar.

O Sol e o Mar [2006]
Aço inox e granito, 2500 x 1000 x 1500 cm (diâmetro)
Assinado e não datado: Zulmiro
Implantado na Rotunda da Exponor, em Leça da Palmeira.

José João de **Brito** [1941]

Instalado de modo ostensivo no areal, sem qualquer plataforma ou pedestal, o conjunto escultórico em bronze, de José João Brito, relaciona-se com um acontecimento da história contemporânea de Matosinhos que deixou marcas profundas em toda a comunidade. Trata-se do naufrágio que teve lugar a 2 de Dezembro de 1947, em que morreram 152 pescadores, e que é tido como o maior naufrágio documentado na costa portuguesa. Naufragaram quatro traineiras entre a praia da Aguda e Leixões, a "D. Manuel", a "S. Salvador", a "Maria Miguel" e a "Rosa Faustino".[1] A pesca era a actividade mais importante do concelho de Matosinhos, garantindo o abastecimento de peixe à população e o fornecimento às dezenas de fábricas de conservas que empregavam mão-de-obra local em grande número. Os naufrágios e as perdas de vidas humanas eram frequentes, mas a extensão desta tragédia, que não tinha paralelo, estendeu-se a toda a população de Matosinhos e é fácil adivinhar que todos tinham um familiar, um amigo ou um conhecido desaparecidos nesse terrível desastre que deixou 71 viúvas e mais de 100 órfãos e que permaneceria na memória individual e colectiva.[2]

Os artistas também evocaram o acontecimento. Martins da Costa, numa tela intitulada *Mar Sagrado. Tragédia Marítima de 02 de dezembro de 1947*, realizada no ano seguinte que foi o da sua formatura, e Augusto Gomes na tela *Tragédia no Mar*, mais distante do naufrágio. É nesta linhagem que se inscreve a obra de José João Brito.

O lugar onde o trabalho foi instalado, à entrada da praia do Titã, no areal de Matosinhos, é decisivo para a compreensão da proposta do artista. Os relatos do naufrágio referem que a praia se encheu de mulheres na expectativa de que alguns dos corpos dessem à costa, o que continuou a acontecer, em várias localidades, nos dias seguintes. É esse o movimento evocado pelas cinco figuras femininas, em bronze, de grande porte, que compõem a obra. A pose e a expressão correspondem ao dramatismo que a situação impunha. As memórias registadas em textos, crónicas e artigos de jornal ou livros, sinalizam particularmente os gritos das mulheres, já carpideiras, o choro, o desespero e o negro com que se cobriram no tempo posterior. A experiência local da escultura e a apreensão do drama são intensificadas pela acessibilidade às figuras, pela aproximação a esses volumes imóveis, pela circulação no interior do grupo, como se fosse permitido ao público participar da emoção incontida de cada figura.

Na escolha do local participaram o artista, Armando Alves, elementos da Câmara Municipal e o arquitecto Eduardo Souto Moura, como responsável pelo desenho da marginal de Matosinhos.

Os cinco elementos da peça foram produzidos ao longo do primeiro semestre de 2005. Entre Janeiro e Maio, o escultor vinha de Lisboa, com uma peça, o gesso era feito pelo senhor Guedes, técnico de há muito conhecido e com quem José João Brito trabalhava, e a fundição em bronze era realizada na experiente Fundição Lage, em Vila Nova de Gaia.

A história da obra requer um olhar sobre as suas fontes, reveladas na sinalética colocada no local: José João Brito baseou-se numa pintura de Augusto Gomes (1910-1976), artista natural de

[1] Holstein, Álvaro. *Mortos – Matosinhos-Leça da Palmeira*. Naufrágio de 2 de dezembro de 1947. Disponível em: https://independent.academia.edu/%C3%81lvaroHolstein Acedido em 3/6/2020.

[2] Desde então, foram muitas as acções que assinalaram esta data e a peça escultórica, inaugurada em 2005, revela o quanto essa memória se manteve, tendo contado com a presença de um sobrevivente e de familiar dos pescadores desaparecidos. Em 2007, 60 anos passados sobre o acontecimento, a Junta de Freguesia de Matosinhos e a Câmara Municipal de Matosinhos editaram o livro *Naufrágio de 1947 – Toda a Saudade é um Cais de Pedra* que inclui fotografias de todos os pescadores mortos. A recuperação desta memória tem tido a colaboração das organizações locais, como a Associação dos Pescadores Aposentados de Matosinhos, oficialmente formada em 1992, mas cuja história remonta a 1929, ou o Núcleo dos Amigos dos Pescadores de Matosinhos, fundado em 2004. Em 2012, é editado um novo livro sobre o assunto, de Lúcia Gonçalves e Cristina Freitas intitulado *Sobreviventes*.

Matosinhos que, ao longo de toda a sua carreira, abordou a vivência comunitária e a faina piscatória, e fez dos homens e das mulheres do mar os seus motivos eleitos. O paralelismo entre a pintura e a escultura atravessa o grupo e os aspectos que individualizam as figuras: são cinco as mulheres que avançam em direcção à praia, uma carrega o filho, outra ajoelha-se no areal, olhos postos no mar ou no alto, os braços erguidos, os rostos de aflição.[3]

José João Brito formou-se em escultura na Escola Superior de Belas-Artes quando era professor na instituição, Augusto Gomes. Embora não tenha sido aluno de pintura de Augusto Gomes, o jovem estudante encontrava-o no café S. Lázaro, onde conversavam, e viajou na sua companhia, de Júlio Resende e dos colegas de então, até Paris, na viagem organizada pela Escola, para visitarem a grande exposição de Picasso, em 1967. Mais tarde, já escultor, encontrá-lo-ia na zona da Murtosa, para onde iam ambos no período do Verão, observava-o a desenhar e conversavam. Se o litoral atlântico era a casa de Augusto Gomes, também a infância e a juventude de José João Brito se haviam feito junto ao mar, nos sítios que frequentava com a família: Cabedelo, em Viana do Castelo, Buarcos, na Figueira da Foz, ou Murtosa, para onde o seu pai foi trabalhar como médico. Por isso, assistiu desde novo, aos rituais de pescadores e sargaceiras.[4] É assim que pode afirmar-se que o encontro da sua escultura com a pintura de Augusto Gomes há muito que vinha sendo anunciado. Qualquer coisa de profundo ficara destas experiências marítimas e da amizade entre os dois artistas. Acresce a esta cumplicidade, o facto de a pintura de Augusto Gomes apresentar uma robustez e uma plasticidade de volumes explorados como valores escultóricos, validando e legitimando o diálogo instaurado por José João Brito, que assim surge como natural.

[3] O diálogo entre pintura e escultura é particularmente explorado em imagens que proliferam na internet. Ver, por exemplo, o blogue Artes Vivas, mantido por Sérgio Reis: http://artes-vivas-index3.blogspot.com/2013/08/monumento-aos-pescadores-inspirado-numa.html Acedido em 3/6/2020.
[4] Estas e outras informações incluídas no texto foram-me transmitidas pelo artista numa conversa breve ocorrida no dia 3/6/2020.

Por outro lado, Matosinhos não era uma terra desconhecida para este artista. Em 1998, numa escola da cidade, o seu trabalho cerâmico, que fora objecto de um texto de Luísa Dacosta[5], era exposto com materiais bibliográficos da escritora. Mais tarde, no ano 2000, ano em que teve lugar uma exposição retrospectiva de Augusto Gomes, na galeria Nave, na Câmara Municipal, José João Brito elabora uma pequena peça em cerâmica policromada, com a representação de um pescador com o filho aos ombros, personagem da pintura de Augusto Gomes intitulada *Gente do Mar*. Posteriormente, haveria de produzir outras imagens em cerâmica com base na iconografia do pintor, nomeadamente duas figuras de mulher, uma com fateixa aos ombros, outra com a gamela à cabeça.

No entanto, este pano de fundo precisava da oportunidade certa, o que me leva a referir as circunstâncias associadas ao convite. A ideia de esculturas destinadas ao espaço público de Matosinhos remonta aos anos 90 quando Zulmiro de Carvalho, Gustavo Bastos e José Rodrigues eram convidados a apresentar projectos. Os anos passaram e, em momento posterior, quando se percebia que a proposta de José Rodrigues (1936-2016) não avançaria[6], surge o convite a José João Brito, intermediado por dois bons amigos, o próprio José Rodrigues e o pintor Armando Alves que conheciam bem a linguagem do artista e viam nela uma adequação clara à encomenda. Nesta teia de relações, um aspecto sobressai, uma coincidência que parecia ter algo de premonitório: Armando Alves havia realizado, em 1982, uma serigrafia a partir da mesma pintura de Augusto Gomes que seria apropriada por José João Brito.

[5] Texto escrito em 1990 para o catálogo de exposição na galeria Nasoni, no Porto.
[6] A proposta de José Rodrigues, já numa segunda versão, era constituída por um relevo escultórico com uma embarcação e por um conjunto de cruzes enterradas (no número dos pescadores mortos) que conferia um ar cemiterial à intervenção. Apresentada à Associação dos Pescadores Aposentados de Matosinhos, pela Câmara, a obra não foi bem aceite. Na verdade, gerou perturbação, nomeadamente, porque lembrava circunstâncias complexas do ponto de vista emocional, associadas aos corpos que não tinham aparecido e que tinham ficado por sepultar. Por estas razões o município optou por abandonar o projecto.

O mesmo grupo de mulheres ocupa o centro da serigrafia, rodeada por elementos paisagísticos tratados com um carácter gráfico. Foi também Armando Alves o responsável por um desdobrável sobre o escultor, destinado a circular e a apresentá-lo, de forma mais consistente, ao público de Matosinhos, antes da instalação do conjunto escultórico.

A riqueza de relações estabelecidas entre todas as obras referidas torna *Tragédia no Mar* um trabalho que nos ensina muito acerca da complexidade com que são construídas as imagens contemporâneas.

José João Brito dedicou-se à medalhística, tendo sido premiado neste campo, ao desenho e à gravura, e à produção de múltiplos escultóricos. É autor de diversas obras no espaço público, na estação de metro de Martim Moniz, em Lisboa, na Murtosa (*Monumento à varina*), no Parque dos Poetas, em Oeiras. Uma das séries que maior visibilidade teve, foi a das figuras da cultura portuguesa, artistas, arquitectos, escritores, galeria intitulada *Os meus amigos*, numa exposição que reuniu o trabalho realizado entre 1981-2005.

A obra de Matosinhos constitui um verdadeiro memorial, no sentido em que o definiu Arthur Danto, contrapondo-o ao monumento: *Construímos monumentos para lembrarmos e construímos memoriais para nunca esquecermos [...] O memorial é um recinto especial, afastado da vida, um enclave segregado onde honramos os mortos. Com monumentos honramo-nos a nós próprios.*[7] Ora, como memorial encomendado pela autarquia, a obra destina-se a não deixar cair no esquecimento um acontecimento com grandes consequências em toda a vida da comunidade. Fá-lo, no entanto, não através da lista dos nomes dos pescadores mortos, como frequentemente acontece, mas através das suas mulheres viúvas. Não é por acaso que a escultura se converteu num lugar de romagem e devoção onde são depositadas velas e flores. Do mesmo modo, cabe assinalar que a proposta final do artista foi apresentada à comunidade de pescadores de Matosinhos e foi imediatamente aceite. O facto de José João Brito ter respondido ao convite, nos termos descritos, estará certamente relacionado com a sua obra que é toda elaborada neste contexto de reconhecimento, agradecimento, homenagem. Medalhas, placas evocativas, esculturas coloridas, todas exprimem a cumplicidade e a identificação com os representados, mas também a vontade de não deixar cair no esquecimento os que já não se encontram entre nós.[8] O seu trabalho é um diálogo permanente com outras personagens em que articula os valores da amizade e da memória.

[7] Danto, Arthur (1985). The Vietnam Veterans Memorial. *The Nation*, vol. 241, 31 Agosto, pp. 152-155.

Bibliografia

Anverso/Reverso: exposição de medalha e moeda (2009). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Belmiro Esteves Galego, António Cunha Silva (2007). *Naufrágio de 1947 – Toda a Saudade é um Cais de Pedra*. Matosinhos: Junta de Freguesia de Matosinhos.

Brito, José João; Tabucchi, António (1985). *Uma conversa no Outono de 1935*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Esculturas de José João Brito (1998). Abrantes: Galeria Municipal de Arte.

Ferreira, Maria João (2008). *Novas Atitudes na Medalha Contemporânea Portuguesa. Desvios e Convergências*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

José João Brito. Escultura (1994). Lisboa: Galeria Altamira.

[8] No dia em que conversei com o artista, falou-me da medalha que tinha feito para João Dixo (1941-2012) e da que tinha em mãos para Justino Alves (1940-2015).

Tragédia no mar (maquete) [2005]
Gesso patinado, 37,5 x 37,5 x 38,5 cm
Não assinado e não datado

Tragédia no Mar [2005]
Bronze , 280 x 470 x 330 cm
Não assinado e não datado
Implantado na Av. General Norton de Matos, na Praia do Titã.

Rui **Anahory** [1946]

Esta obra foi encomendada no âmbito da requalificação de uma zona urbana de Matosinhos, cujo eixo estruturante foi baptizado pelo município como *Broadway*, de evocação nova iorquina, por estabelecer uma ligação diagonal entre o Parque da Cidade (do Porto) e a frente de mar, através do núcleo urbano de Matosinhos. Esta ligação foi pensada pelo arquiteto Álvaro Siza no seu Plano de Reconversão de Matosinhos-Sul, de 1996, aproveitando o antigo canal ferroviário do final do século XIX, utilizado na construção dos molhes do Porto de Leixões. A requalificação gerou uma área de fruição pública com 7.765 metros quadrados, desenhada pela arquitecta municipal Luísa Valente, que recebeu o nome de Guilherme Pinto (1959-2017), Presidente da Câmara de Matosinhos entre 2005 e 2016.

Foi no coração desta praça que surgiu o trabalho de Rui Anahory, como memória da presença de fábricas de conservas que ocuparam, durante largos anos, desde o século XIX, os quarteirões da zona sul de Matosinhos, nomeadamente, a primeira das grandes fábricas conserveiras, a Real Fábrica de Conservas de Matosinhos. Com acesso privilegiado à matéria prima que entrava pelo porto de Leixões, que chegou a ser o maior porto sardinheiro do mundo, esta indústria desenvolver-se-ia ao longo da primeira metade do século XX, tendo assistido à criação de diversas organizações do sector, como a União dos Conserveiros de Matosinhos, com actividade entre 1926 e 1932. Atingiria a sua máxima expansão nos meados do século XX.

Cinquenta e quatro conserveiras são celebradas no piso da praça, através do registo do seu nome no interior da forma simplificada de um peixe, e no cardume de peixes metálicos, de igual número, assentes em postes verticais que recebem a água que se ergue do pavimento em jactos irregulares. O trabalho das conservas envolvia operários homens e mulheres, aqueles, designados os do "vazio", ocupados no fabrico das latas com tampas de enrolar, estas, designadas as do "cheio", ocupadas na produção da conserva e seu enlatamento. O memorial evoca estas etapas do processo produtivo e integra dois painéis verticais com a silhueta dos operários – o latoeiro e a conserveira – gravados a laser sobre aço, tendo no verso, a lista das empresas conserveiras. No extremo sul, um elemento metálico evoca as chaminés fabris que definiam a paisagem local.

Designado como memorial, embora o sentido celebrativo, mais do que a proposta formal adoptada, apelasse preferencialmente ao monumento, o trabalho de Rui Anahory apresenta-se como auto-explicativo. Recorre, assim, a formas imediatamente reconhecíveis (como a dos peixes ou da chaminé), à figuração tipificada (das operárias e dos operários), à inscrição de texto (nome das conserveiras) e de fragmentos de uma memória descritiva, inscritos numa das placas verticais em aço. Dir-se-ia que estes aspectos são necessários a um projecto com componentes tão diversos, quer no que se refere às memórias incorporadas, quer no que respeita aos seus elementos estruturantes, quer, finalmente, no que concerne à sua situação urbana, particularmente difícil de tratar e a que o memorial também deveria conferir unidade.

A praça tem, aliás, conhecido diversas utilizações que beneficiam do carácter cenográfico da intervenção, como passagens de modelos ou reportagens fotográficas. Tornou-se um local apetecível para as fotografias digitais designadas como *selfies* que se popularizaram. Tais acontecimentos revelam a adesão e a apropriação do memorial pela comunidade e pelos visitantes.

O trabalho teve um longuíssimo percurso que atravessou diversos executivos municipais a quem foram apresentadas diferentes propostas. A chaminé, por exemplo, fora projectada cerca de dezassete anos antes para local e finalidade distintas, tendo sido incorporada mais tarde diante da oportunidade que, entretanto, se abria. Quanto à primeira maqueta do projecto, tinha sido elaborada doze anos antes e, nas sucessivas alterações sofridas, parte das quais resultantes de contributos da engenharia, terá perdido a

leveza e a elegância com que o artista a criara. Do mesmo modo, uma visão poética do elemento cardume terá sido alterada em favor da robustez da estrutura. Também o que o artista entendeu como sinalética urbana – os dois painéis verticais com a representação linear dos operários – teve uma formulação inicial muito distinta da que acabou por ser concretizada. São comuns, nos processos de arte no espaço público, as alterações e os reajustes, bem como o diálogo com a arquitectura, a engenharia, o design e as oficinas de produção, como aqui aconteceu.[1] Não é este o contexto para fazer a história completa de um projecto tão complexo, mas as vicissitudes da criação, da produção e da instalação deste memorial merecem um texto monográfico.

Nas palavras de Fernando Rocha, é um caso de uma intervenção artística no espaço público que, se não pode mudá-lo completamente, pode, pelo menos e de modo eficaz, moldá-lo.[2]

A obra de Rui Anahory é extremamente diversa nas suas formulações plásticas. O seu sentido experimental não o impede de visitar técnicas e modelos que têm perdurado ao longo da história da arte. É o artista quem reconhece viver na *incoerência como coerência, convivência difícil e, muitas vezes, de harmonização complicada e incompreensível, senão sempre, porque todas as vivências traduzidas ou não em objecto estético querem, por direito próprio, poder existir e ser autónomas do sujeito criador. O produto criado não pode senão ter uma existência exterior e independente da sua fonte. São, portanto, circunstâncias das quais derivam outras, numa multiplicação inumerável, tanta quanto aquilo do que me rodeia me compõe*.[3] Um olhar geral sobre os trabalhos pertencentes à colecção de Matosinhos é suficiente para revelar essa diversidade na unidade.

[1] Informações recolhidas em conversa com o escultor ocorrida no dia 28/5/2020.
[2] Conversa com o Vereador da Cultura em 6/6/2020.
[3] Anahory, Rui (2009). *Circunstâncias*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal

Bibliografia

Cardoso, António (2003).
As Circunstâncias e os Lugares da Escultura de Rui Anahory. In Cardoso, António (2004). *Sínteses=Arte +António Cardoso*. Porto: Edições Gémeo.

Castro, Laura (2008).
As Portas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Póvoa de Varzim. Fragmentos de uma conversa. *In Janua Coeli Portas do Céu. Rui Anahory*. Póvoa de Varzim, pp. 13-39.

Castro, Laura (2007).
Entrevistas – *3 Artistas em Matosinhos. Alberto Péssimo, Carlos Marques, Rui Anahory*. Matosinhos: Câmara Municipal [Catálogo de exposição na Galeria Municipal].

Castro, Laura (2009).
Circunstâncias Rui Anahory. Póvoa de Varzim: Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

Castro, Laura (2000).
Rui Anahory. Porto: Degrau Arte.

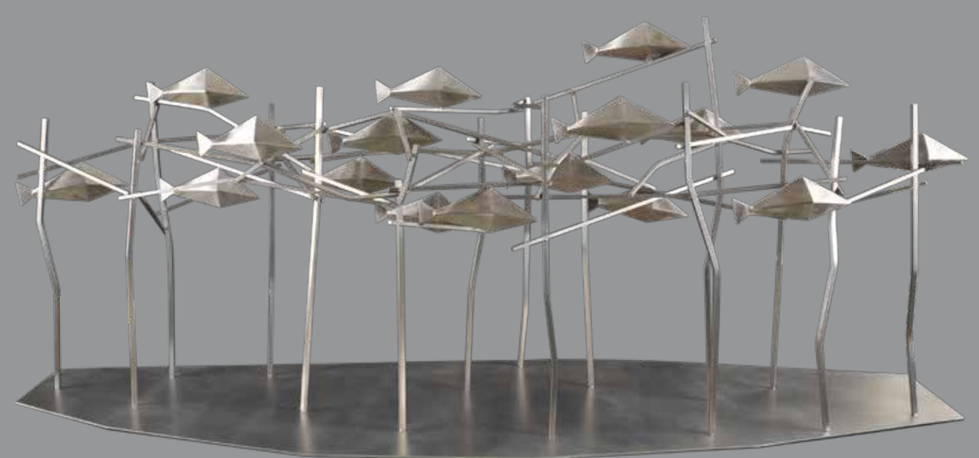
Pina, Manuel António (1996).
Materiais de Construção. In *Rui Anahory. Formulações Mínimas*. Matosinhos: Câmara Municipal [Catálogo de exposição no Museu da Quinta de Santiago].

Memorial das Operárias e Operários da Indústria Conserveira, 2019
Aço inox e ferro, 700 x 2500 x 240cm (Cardume);
Assinado e datado: Rui Anahory 2019
Obra instalada na Praça Dr. Guilherme Pinto, em Matosinhos

Memorial das Operárias e Operários da Indústria Conserveira, 2019
Aço inox e ferro, 2500 x 83 x 83 cm (Chaminé)
Assinado e datado: Rui Anahory 2019
Obra instalada na Praça Dr. Guilherme Pinto, em Matosinhos

Nota do artista: *"Em determinado momento de trabalho de colaboração entre mim e a arquiteta do projeto da Praça Guilherme Pinto, surgiu a dificuldade da forma de nomear as fábricas conserveiras. Na sequência de conversa sobre as possíveis sombras dos peixes projetadas no solo, a arquiteta perguntou-me se poderia usar a forma do peixe como solução, a que eu acedi."*

Memorial às operárias e operários da indústria conserveira
Cardume (maquete), 2017
Aço inox, 80 x 168 x 43 cm
Assinado e datado: R. Anahory 2017



Formulações mínimas [1995]
Ferro, cimento e nervometal, 230 x 114 x 114cm
Não assinado e não datado
Peça instalada no Jardim do Museu da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira.

Formulações mínimas [1995]
Ferro, cimento e nervometal, 226 x 120 x 155cm
Não assinado e não datado
Peça instalada no Jardim do Museu da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira.

Formulações mínimas [1995]
Ferro, cimento e nervometal, 160 x 180 x 120cm
Não assinado e não datado
Peça instalada no Jardim do Museu da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira.

Atmosfera [2013]
Aço inox, aço corten e policarbonato, 600 x 275 x 175cm
Não assinado e não datado
Peça instalada na Avenida Praia de Angeiras, em Lavra.

Par
Ferro, 63 x 100 x 4 cm
Não assinado e não datado

Carlos **Marques** [1948]

Noturno de Fão ou a poética de outro espaço de tangência [2006]
Ferro pintado, 300 x 100 x 120cm
Não assinado e não datado
Com inscrições: "fronteira limite Nocturno palavra"
Peça instalada no Jardim envolvente da Biblioteca Florbela Espanca, em Matosinhos.

Julião **Sarmento** [1948]

Creio que mais do que uma encomenda de um segundo monumento a Passos Manuel, a autarquia quis homenagear o espírito liberal que determinou grande parte da herança de um sistema político moderno e de maior abertura democrática que lentamente se foi estabelecendo ao longo do terrivelmente conturbado século XIX no nosso País. Daí a escolha ter recaído não só na previsível figura de Passos Manuel, como também na do seu irmão José, elemento mais escondido nos corredores da história, mas que seria determinante como sombra ativa e interpelativa na carreira do primeiro.[1] É com estas palavras de um texto lúcido e não laudatório, pouco habitual em circunstâncias comemorativas e de inauguração, que Miguel von Hafe Pérez apresenta o trabalho de Julião Sarmento para Matosinhos, *Gémeos*, inaugurado em 2016.

Matosinhos já tinha um monumento a Passos Manuel, erguido em 1864, com escultura de Teixeira Lopes, que ocupou diferentes lugares na cidade[2] e um busto de José Passos, de 2001, de Anabela Rocha Paiva, colocado na Escola Irmãos Passos. Ao contrário destas peças, a iniciativa de Matosinhos celebrava, ainda de acordo com Miguel Pérez, menos as figuras e mais o espírito de comprometimento cívico e causa pública.

A encomenda, no entanto, equacionara apenas um retrato de Passos Manuel. É o artista quem revela que, iniciada a pesquisa sobre esta figura, tomou consciência da importância da relação entre os irmãos Manuel, o homem de acção, e José, a cabeça pensante. Para Julião Sarmento, teriam obrigatoriamente de ser representados os dois irmãos, uma vez que constituíam uma entidade que funcionava em uníssono, com um percurso político e cívico paralelo.[3] Este dado que o artista introduz no processo, produziria uma alteração muito importante na concepção do conjunto escultórico.

O trabalho de Julião Sarmento vive da relação entre as duas peças, numa estabilidade precária, num limiar mínimo de semelhança e diferença. A diferença é, antes de mais, perceptível nos dispositivos que suportam e dão a ver os bustos – um convencional, com recurso ao modelo do plinto, vazado e tornado transparente, e à vitrine, e o outro inesperado, com recurso às paletes industriais (que o artista já tinha utilizado em instalações expositivas). Sobre o primeiro, Manuel, sobre o segundo, José. Através desta estratégia formal e expositiva, comunicam-se indícios do que o autor já citado, define como *traços de personalidade putativamente distintos: um mais contido e terra-a-terra, assente num pragmatismo calculado, outro mais clássico, aqui no sentido de um romantismo exacerbado* [...]. A diferença é igualmente (pressupondo o observador face a cada escultura) a das representações, frontal num caso, a três quartos, no outro. E a semelhança, convocada pela colocação das figuras, uma em frente à outra, mas com olhares desencontrados, converte-se em dissemelhança. É no subtil trabalho de aproximações e afastamentos que as esculturas são activadas.

O artista excede o modelo codificado do busto, amplia-o à dimensão da figura monumental de corpo inteiro e altera a relação de escala habitual no confronto com a escultura nas cidades.

Nas conversas iniciais com a entidade encomendadora e, particularmente com o então Presidente da Câmara, Guilherme Pinto, e do Vereador da Cultura, Fernando Rocha, não surgira qualquer imposição ou sugestão de modelo, apenas uma leve alusão do primeiro, a um possível busto.

A prática de Julião Sarmento não está encerrada nas categorias convencionais do fazer artístico, todas lhe interessam desde

---

[1] Pérez, Miguel von Hafe (2016). Dois gémeos, um artista e outras tantas questões. *In Dois Gémeos*. S.l.: Bluebook.

[2] O monumento de Teixeira Lopes foi diversas vezes criticado. Ramalho Ortigão considerou-o de fraca qualidade artística: *Este singelo e simpático testemunho da estima de alguns cidadãos pela memória de um seu conterrâneo ilustre vale muito mais como intenção moral que como obra artística. A estátua do eminente estadista e do insigne tribuno popular parece-se pouco com o original. A atitude é encolhida e falsa. A correcção do desenho é ligeiramente contestável. O grande homem, representado nesta efígie de mármore branco, tem o aspecto de quem está pedindo a opinião dos passeantes acerca do corte austero da sobrecasaca monumentosa que ele tem vestida. Essa sobrecasaca, tão digna e honradamente mal feita, certifica à posteridade a pureza dos costumes do cidadão que a enverga, impoluto dos contactos viciosos e depravados do dandismo moderno* (V. Ramalho Ortigão (1876). *As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante*. Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz).

[3] Estas e outras informações foram transmitidas pelo artista em breve conversa ocorrida a 13 de Junho de 2020.

que sirvam as suas ideias. Com este trabalho, fez uma incursão inédita pela escultura pública, que encarou com naturalidade. A oportunidade surgiu a partir de uma ideia de Paulo Cunha e Silva que levou a proposta à Câmara Municipal de Matosinhos e apresentou aos responsáveis autárquicos o artista que, no seu entender, deveria concretizar a escultura. A recepção positiva da Câmara conduziria à definição do lugar, escolhido pelo artista após visita aos locais alternativos identificadas pelo município. A morte prematura de Paulo Cunha e Silva, curador da intervenção, não lhe permitiria assistir à inauguração, em 2016. Nesse ano, o artista dedica-lhe a exposição individual realizada na Galeria Municipal, circunstância a que ficaria associado Miguel Pérez, que escreve para o catálogo e para a publicação então editada sobre o projecto de arte pública.

Poderia imaginar-se que, dada a existência do monumento a Passos Manuel, atrás referido, a reacção pudesse ter sido outra, mas ao aceitar a nova proposição, a Câmara reconhecia a importância daquela figura e, principalmente, abria a possibilidade de um diálogo entre valores culturais e leituras estéticas marcadas pela respectiva época. Da perspectiva de alguém que circula no espaço urbano de Matosinhos, a presença de intervenções artísticas dedicadas à mesma personagem, mas produzidas em contextos diversos, só pode ser enriquecedora. De um lado, o monumento oitocentista instalado numa pequena praça, com a estátua em mármore, de corpo inteiro, e a personagem na pose oficial de estadista, sobre um pedestal elevado; do outro, a escultura contemporânea que propõe o homenageado e o irmão, em alteridade e complementaridade, sobre suportes distintos implantados num amplo relvado. Diante do primeiro, exercita-se um olhar frontal e para o alto, em homenagem; no enquadramento do segundo, cumpre-se um percurso à procura do ângulo que permita resolver as interrogações levantadas pelo *tête-à-tête*. Qualquer comparação exprime de modo claro as alterações que afectaram os objectos no espaço público.

No quadro da obra de Julião Sarmento, é interessante assistir à produção destes retratos e à elaboração destes rostos, já que na sua figuração, quer na pintura, quer na escultura, quer, ainda, nas suas instalações, o rosto é frequentemente apagado ou omitido. A operação, no entanto, não é completamente estranha ao seu universo, uma vez que os diálogos, confrontos e espelhamentos entre figuras são comuns no seu trabalho, bem como as ideias de duplo e de sósia. Nuno Crespo referiu-se à importância das figuras, e particularmente das figuras sem rosto, na sua obra, considerando que nela se dá um *jogo entre o presente e o ausente, a imagem e o sem-imagem, a figura e a desfiguração, a sombra e a imagem.*[4] Estas palavras conduzem a repensar este retrato duplo, vendo nele mais uma versão da interminável conversa entre uma personagem e o seu duplo, a sua sombra ou o seu fantasma; da descoberta de um irmão através do outro, alter-ego ou sósia; da relação complexa entre uma imagem que só na outra se revela.

Bibliografia *

Crespo, Nuno (2013).
Julião Sarmento Olhar Animal. Porto/Póvoa de Varzim: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas.

Dois gémeos (2016).
S.l.: Bluebook, Câmara Municipal de Matosinhos. [Texto de Miguel von Hafe Pérez].

Julião Sarmento Flashback (1999).
Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian.

Julião Sarmento *Noites Brancas – Retrospectiva* (2012).
Porto/Berlin: Fundação de Serralves / Hatje Cantz.

Julião Sarmento Without (2018).
Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. [Textos de Margarita Ledo Andión, David Barro e Santiago B. Olmo].

Marques, Bruno (Coord.) (2012).
Sobre Julião Sarmento. Lisboa: Quetzal.

No Fio da Respiração Julião Sarmento (2016).
Matosinhos: Galeria Municipal de Matosinhos. [Texto de Miguel von Hafe Pérez].

Sardo, Delfim (Ed.) (2007).
Catalogue Raisonné - Numbered Editions 1972-2006 Julião Sarmento. Vol. 1. Badajoz: MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

* Consultar a bibliografia completa no *website* do artista: https://www.juliaosarmento.com/ Acedido em 12/6/2020.

[4] Crespo, Nuno (2013). *Julião Sarmento Olhar Animal*. Porto/Póvoa de Varzim: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, p. 25.

Gémeos-Passos Manuel [2016]
Bronze e ferro, 280 x 200 x 200cm
Não assinado e não datado

Gémeos-Passos José [2016]
Bronze, 250 x 158 x 118cm
Não assinado e não datado
Peças instaladas no Jardim da Avenida Norton de Matos, Matosinhos.

Emília **Lopes** [1949]

Sem título
Bronze e granito, 120 x 50 x 100 cm
Não assinado e não datado

Hélder **Carvalho** [1954]

Guilhermina Suggia [2006]
Bronze e granito, 235 x 80 x 38 cm
Não assinado e não datado
Peça instalada na Rua Dr. José Ventura, Matosinhos.

Álvaro de la **Vega** [1954]

Sem título [2016]
Mármore, 210 x 60 x 55cm
Não assinado e não datado
Escultura instalada no Jardim da Biblioteca Municipal
Florbela Espanca, Matosinhos.

José **Emídio** [1956]

O trabalho de José Emídio inscreve-se numa prática da memória ancorada nas experiências em que a sua vida e o seu percurso profissional se desdobram, nos círculos que foi conhecendo e nos episódios em que se viu envolvido ou que ouviu contar. Participar ou escutar são apenas formas diferentes de integrar o curso da história.

O primeiro registo que lhe interessa, como pintor, é o da sua memória pessoal, da infância, juventude e maturidade, da memória dos que o rodearam – família, amigos, colegas de formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde se formou em 1981 – e dos artistas populares ou dos pintores que foram seus professores. Depois há um outro nível de memória que lhe interessa, a dos lugares da representação cultural, política e social nas cidades onde viveu ou vive, que observa e comenta com os recursos que são os da sua pintura. Finalmente, há o plano de uma memória irreal, a de uma mitologia sagrada e profana trazida até si, através das romarias, das lendas, das crenças e dos rituais religiosos e das excursões aos lugares da natureza em que manifestações de um poder estranho ou, ainda, irrupções do sagrado se fazem sentir. Este trabalho *da*, e *sobre*, a memória encontrou-se com a figuração a que os anos 80 foram particularmente permeáveis e que José Emídio não abandonaria, para satisfação de escritores, como Manuel António Pina, Nuno Higino, José Duarte Mangas ou Viale Moutinho, que recriam ou narram exemplarmente quanto na sua pintura acontece de real e de imaginário.

Se observarmos o seu trabalho de 2007, associado ao *I Simpósio de Pintura de Matosinhos*, que comissariou e no qual participou, as *Lendas do Douro*, produzidas em 2009 e, finalmente, o trabalho mostrado em 2013, que constitui uma revisitação da sua infância e dos já distantes meses de Setembro passados em Martim, na zona de Barcelos, testemunhamos a permanência dos seus pretextos e interesses, neste último caso, com a vantagem de podermos ler o texto que assina no catálogo da exposição e no qual revela a sua origem e a fonte de toda a sua pintura.[1] O escritor Mário Cláudio soube interpretar a sobrevivência do local numa pintura a que chamou *transparente*, *benévola* e *solar como poucas por recuperar um* locus amoenus *que o crescente globalismo não cessa de rasurar*.[2]

Os painéis cerâmicos *Histórias de Matosinhos*, criados para o espaço público da cidade, por encomenda da autarquia, compreendem dois ciclos separados por vinte anos, 1996 e 2016.

A primeira série, de 1996, constitui uma espécie de repositório patrimonial de Matosinhos e merece ser lida em articulação com as pinturas a óleo *Lendas de Matosinhos*, *Memória dos Diálogos* e *Exterior/Interior* realizados em 1995-1996 e com a série de litografias então produzida pela Câmara Municipal. Aí se encontram representados os elementos do património artístico e monumental: o Senhor do Padrão, o monumento a António Nobre, a Casa de Chá da Boa Nova, o Obelisco da Praia da Memória; os nomes do património humano corporizado em figuras que viveram em Matosinhos: a violoncelista Guilhermina Suggia, a escritora Florbela Espanca, o pintor Augusto Gomes, o arquitecto Álvaro Siza, o actor João Guedes. Recupera-se, ainda, o modo de vida das comunidades de trabalho (o mercado, o porto de Leixões, os pescadores, os naufrágios, as chaminés de fábrica) e das comunidades balneares (as barracas listradas da Praia dos Beijinhos, o coreto do parque). Aí se inscrevem também os sinais do seu património autobiográfico: os carrosséis e os matraquilhos da festa do Senhor de Matosinhos, brinquedos populares em madeira, os teatrinhos itinerantes de fantoches, a casa da Av. D. Afonso Henriques. Imaginam-se as personagens religiosas e históricas: Simão Gonçalves Zarco, Sancho Pires, Frei João da Comenda, Caio Carpo, D. Fernando e D. Leonor, os Bravos do Mindelo, o Senhor de Matosinhos.

---

[1] Emídio, José (2013). Notas do Autor. Martim: Rastos da Memória. *In José Emídio. Martim: Rastos da Memória* (2013). Barcelos: Galeria de Arte Municipal.
[2] Cláudio, Mário (2013) Uma Gramática da Infância. *In José Emídio. Martim: Rastos da Memória* (2013). Barcelos: Galeria de Arte Municipal.

Os painéis acompanham esta deriva de figurações e narrativas e muitos dos elementos enumerados surgem também sobre a superfície que o artista enfrenta como pintor.

Entre a primeira e a segunda série, José Emídio participou, como atrás se referiu, no *I Simpósio de Pintura de Matosinhos*, a que deu resposta com um tratamento mais poético, mais atmosférico que lhe permite situar mais livremente figuras e objectos. É assim que os painéis cerâmicos de 2016 se revelam também tributários deste registo mais fluido e incorpóreo. Não obstante, ali aparecem elementos de um património artístico entretanto criado (a peça de Janet Echelman, 2005) ou arquitectónico (o Terminal de Cruzeiros, de 2015, projecto do arquitecto Luís Pedro Silva), bem como as referências ao Senhor de Matosinhos, as criaturas marinhas.

Falando sobre este trabalho, José Emídio[3] lembra que a mudança operada na sua obra se reconhece nas duas fases deste projecto. E esclarece que, enquanto a primeira fase envolvia uma agenda narrativa sobrecarregada, relativa aos motivos emblemáticos de Matosinhos, a segunda previa uma actuação menos dirigida. O presidente da Câmara Municipal da altura, Dr. Guilherme Pinto, terá mencionado o Senhor de Matosinhos e o artista, mantendo coerência com a abordagem inicial, incluiu os motivos acima identificados.

É este o sítio adequado para registar o que motivou a concepção e a produção da segunda série. A Câmara preparava a alteração de um dos acessos ao Parque 25 de Abril, procurando o seu alargamento e a respectiva valorização. A esta intervenção resultaria num visionamento do tardoz dos painéis de 1996 que não fora previsto aquando da sua instalação e que era indesejável. A circunstância levou a autarquia a contactar o artista para discutir possíveis soluções para o caso. Face à deslocação dos painéis, solução dispendiosa, exigente e arriscada, José Emídio propôs a produção de outros orientados para o novo acesso, proposta que foi bem acolhida pela Câmara. Paralelamente à instalação da segunda série de murais, inaugurada em Dezembro de 2016, a Câmara Municipal promoveu a limpeza dos painéis da primeira série. A produção foi feita nas oficinas de cerâmica da Cooperativa Árvore, responsável também pelo projecto de instalação dos painéis.

Histórias de Matosinhos são um arquivo pintado do património material e imaterial da cidade, sequências soltas de momentos históricos, lembranças autobiográficas e observações contemporâneas, descobertas num movimento de *travelling* que nos permite segui-las através das longas tiras cerâmicas que ocupam o espaço público.

[3] Depoimento do artista em breve conversa com a autora, em 22 de Maio de 2020.

Bibliografia

Castro, Laura (1996).
Histórias de Matosinhos. Inconfidências de uma cidade, confidências de um pintor. *In Pintura de José Emídio Histórias de Matosinhos*. Matosinhos: Galeria Municipal de Matosinhos.

Castro, Laura (2009).
Por entre histórias e pintura. *In José Emídio. Três Décadas de Pintura*. Régua: Museu do Douro.

Chaves, Joaquim Matos (1987).
Asserções várias em torno da pintura de José Emídio. *In José Emídio*. Matosinhos: Galeria de Arte Augusto Gomes.

José Emídio. Martim: Rastos da Memória (2013).
Barcelos: Galeria de Arte Municipal [Textos de Mário Cláudio, José Carlos Lima, José Emídio e Nuno Higino]

Histórias de Matosinhos I, 1996
Cerâmica e cimento
1º e 2º painéis: 396 x 495cm; 3º painel:396 x 594cm;
4º painel:396 x 396cm; 5º painel: 396 x 198cm
Assinado e datado: José Emídio 96

Histórias de Matosinhos II, 2016
Cerâmica e cimento
1º e 2º painéis: 396 x 495cm; 3º painel:396 x 594cm;
4º painel:396 x 396cm; 5º painel: 396 x 198cm
Assinado e datado: José Emídio 2016

Pedro **Cabrita Reis**]1956]

O convite da Câmara Municipal de Matosinhos a Pedro Cabrita Reis, cujo interesse em colocar uma peça junto ao mar já vinha de longe, deu início ao processo que levaria à instalação de *A Linha do Mar*, na marginal de Leça da Palmeira, próximo do farol da Boa Nova, inaugurada a 15 de Dezembro de 2019. A obra articula cinco elementos formados por vigas de ferro, pintadas de branco, organizadas numa linha paralela ao mar, em que se insinuam desvios e diagonais, ao longo de, sensivelmente, quarenta metros lineares, erguidas a uma altura regular. A obra foi produzida e instalada pela Artworks, organização da empresa Ecosteel[1] sediada na Póvoa de Varzim, que se dedica a trabalhos em metal e que encontrou neste ramo uma especialização em peças de artistas, colectivos e gabinetes de arquitectura. Ao artista e ao Vereador da Cultura, coube, após visita a outros locais da beira-mar, a escolha do lugar final que aparece em desenhos iniciais do projecto.

Nela se traduzem constantes da obra do artista, visíveis ao longo de um itinerário em que a ideia de construção – material e imaterial – recorre a formas, estruturas e vocabulário oriundos de campos não artísticos, de usos arquitectónicos e industriais, de ressonâncias quotidianas e artesanais.

Para o espaço urbano e para a paisagem, por vezes em diálogo com o património histórico ou com a natureza (como neste caso acontece), o artista tem criado intervenções que, exceptuando as instalações permanentes em edifícios, repartiria, de forma talvez pouco rigorosa, em três campos: a da construção de espaços, abrigos e muros; o da edificação de torres e escadas; o da definição de percursos, marcas e sinais no território. É neste último que se inscreve a obra de Leça da Palmeira, estrutura destinada a sublinhar o que já lá está, a reforçar a linha do horizonte, convite à paragem e à contemplação do que existe. Para tanto, assenta em valores da transparência e recusa volumes ostensivos e opacos. *A Linha do Mar* constrói um cenário para quem passa e fica, um observatório para ser usado quase rente ao chão por amadores, passeantes e caminheiros. Não passará despercebido o contraste com a torre do farol, ali tão perto, erguida não para ver, mas para ser vista de longe e por profissionais. A mim ocorreu-me, quase sem dar por isso, a relação com a Casa de Chá, que também é um posto avançado de observação do mar, com as suas vigas de madeira lançadas na horizontal, rasas aos rochedos.

Os caminhos da água sempre interessaram Pedro Cabrita Reis e, desde cedo, a sua obra explorou as estruturas ancestrais de contenção, recolha e transporte de água. Outras obras ocupam lugares de água, como a intervenção na Barragem da Bemposta (2012) ou *Central Tejo* (2015). A implantação desta *Linha* junto ao mar é mais um ponto nessa viagem, numa direcção que é, simultaneamente, poética e histórica, ora vocacionada para ser pensada em silêncio, ora orientada para ser memória e fixar um instante no devir temporal e um lugar no mapa, ou as duas coisas ao mesmo tempo, de preferência.

A obra experimentou precocemente o que significa estar no espaço público. Foi vandalizada, primeiro pela inscrição de frases agressivas alusivas ao seu custo, depois por uma intervenção irónica que se serviu dela para estendal de peças de roupa com perguntas sobre a acção da Câmara Municipal de Matosinhos. Foi utilizada como suporte de posições críticas à política municipal, concretamente cultural. Foi pretexto, veículo involuntário de comunicação com o município. Estes actos tiveram enorme repercussão na imprensa e nas redes sociais, tendo-se prolongado dos últimos dias de 2019 pelos meses de Janeiro e Fevereiro de 2020. Deste percurso atribulado, e quando os comentários se orientaram, de modo pouco esclarecido, para o questionamento do valor e do estatuto artístico do seu trabalho, surgiu um artigo do escultor, assinado como artista

[1] Ver documentário fotográfico e vídeo da produção e da instalação em: http://artworks.pt/portfolio_page/a-linha-do-mar/ Acedido em 14/6/2020.

e como cidadão. Nesse artigo pode ler-se que A Linha do Mar, *para profundo desagrado de alguns, é uma obra de arte. Afirmo-o eu, Pedro Cabrita Reis, seu autor, sem qualquer pudor ou arrogância, mas porque sim, porque tenho de o fazer, porque o devo fazer e porque o posso fazer. Como tal, desde que a imaginei até que acabou de ser construída e colocada onde está, a obra estava já realizada quando, frente ao mar de Leça, soube o que queria fazer*.[2]

Se faço referência às manifestações que rodearam o trabalho de Pedro Cabrita Reis, neste texto, que se pretende estável e enquadrado pelo inventário oficial de obras de uma colecção, é porque, por um lado, elas evidenciam o quão contingente e sujeita às circunstâncias do momento é a arte pública e, por outro lado, elas reivindicam (na perspectiva dos que criticam conscientemente e na perspectiva do artista) o pacto cívico (social e político?) que norteia a ocupação do espaço público por obras e intervenções artísticas. Faço ainda referência a estes episódios porque eles suscitaram, no título do já citado depoimento, uma magnífica síntese do projecto – *serenamente, frente ao mar*. Assim se encontram o artista, a escultura, o observador, o lugar, o farol, a Casa de Chá e o que cada um descobrir e rememorar.

[2] Reis, Pedro Cabrita (2020). Serenamente frente ao mar. *Público*, 14 de Janeiro. Disponível em: https://www.publico.pt/2020/01/14/culturaipsilon/opiniao/serenamente-frente--mar-1900180 Acedido em 14/6/2020.

Bibliografia

Almeida, Bernardo Pinto de (2006).
Pedro Cabrita Reis: o que resta de um sonho há muito extinto. Lisboa: Caminho.

Tarantino, Michael et. al. (2003).
Pedro Cabrita Reis. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Pedro Cabrita Reis Fundação (2006).
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pedro Cabrita Reis. (1999).
Porto: Fundação de Serralves.

Pedro Cabrita Reis (1992).
Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian.

Cabrita. A Roving Gaze (2019).
Porto: Fundação de Serralves.

Linha do mar [2019]
Ferro, 290 x 4000 x 46 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado
Obra instalada na Avenida da Liberdade, em Leça da Palmeira.

José Pedro **Croft** [1957]

A história do projecto *Medida Incerta*, composto por seis peças em ferro e vidro, está contada na publicação elaborada para a representação oficial portuguesa na 57ª Exposição Internacional de Arte – La Biennale di Venezia, em 2017, apresentada nos jardins da Villa Heriot, então complementada pela exposição de elementos processuais, também mostrados. João Pinharanda, convidado pelo Ministério da Cultura, através da Direcção-Geral das Artes, foi o comissário do projecto em que trabalhou a partir de finais de 2015.

A produção das peças para Veneza, igualmente documentada na publicação, decorreu na Ótima! (também responsável pelo transporte), marca da empresa Ecosteel, sediada na Póvoa de Varzim, que se dedica a trabalhos em metal e que tem vindo a especializar-se na realização de peças artísticas. A ela têm recorrido diversos artistas contemporâneos e estúdios de arquitectura para concretizar os seus projectos. Segundo o texto de João Pinharanda, tiveram papel decisivo José Maria Ferreira (Ótima), no capítulo da produção, e a arquitecta Paula Santos, no capítulo do projecto e dos desenhos técnicos, não apenas das seis peças, mas também da arquitectura expositiva do núcleo complementar acima referido.

Adquiridas pela Câmara Municipal de Matosinhos, na fase final da sua produção, tendo contribuído para a viabilizar, as seis estruturas regressaram a Portugal após a sua exposição e foram instaladas no recinto exterior da Casa da Arquitectura, no quarteirão da Real Vinícola, na cidade de Matosinhos.

A escolha do local foi feita pelo artista. Depois de ter percorrido alguns locais da cidade, foi convidado a ver o espaço da Real Vinícola, que não fora inicialmente equacionado, mas que imediatamente considerou o mais interessante para a instalação das peças que compõem o trabalho. Falta a este espaço de implantação definitiva, de memória fabril, o envolvimento poético da primeira localização, com o seu jardim cuidado. Mas, curiosamente, o território da ilha veneziana da Giudecca também guardava a memória de outras *villae* edificadas por proprietários de fábricas erguidas na transição para o século XX e, particularmente, após a primeira guerra.

Não obstante as diferenças (e eventuais semelhanças), as estruturas monumentais comportam-se de forma idêntica em qualquer contexto, uma vez que as suas superfícies de vidro reflectem, incorporam e devolvem o espaço em redor. Assim acontecia em Veneza, onde a estrutura industrial contrastava com o desenho revivalista da arquitectura e o tratamento delicado do jardim, e assim acontece em Matosinhos. Aqui, o contraste cede a vez a uma articulação entre a robustez e o acabamento industrial das peças e o local. As molduras dos vidros coloridos funcionam como janelas e através delas vemos fragmentos do mundo; os vidros actuam também como espelhos, reflectindo o que se lhes opõe, nomeadamente um corpo que os perscruta; finalmente, pelas películas coloridas, operam como filtros. Esta complexidade é acentuada pela posição instável e pelos diferentes ângulos de inclinação que cada estrutura ostenta.

O lugar da arte está entre a medida e o desvio. *Medida incerta* é metáfora da manifestação artística. Gillo Dorfles definiu bem este limiar de aproximação que caracteriza a arte: *Vivemos, pois, no meio da aproximação: diremos que, quase sem aproximação, a nossa vida tornar-se-ia impossível, assim como a nossa arte. Nenhuma música pode adaptar-se ao bater tedioso do metrónomo: o ritmo musical transcende-o sempre; o "tempo roubado" não é mensurável. Nenhuma dança pode seguir o ritmo exacto e exasperante de um motor, mas pode ser solicitada pelo ritmo primordial e desigual de um tambor percutido por mãos humanas. Nenhum poema suportou a sequência de um metro perfeitamente regular; até o tempo em que vivemos é elástico e mutável; vivemos em durações diversas que se sobrepõem e se integram sem nunca coincidirem. O ritmo deverá, pois, ser considerado como algo de absolutamente diverso do metro [...].*[1]

[1] Dorfles, Gillo (1988). *O Devir das Artes*. 3ª ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, p. 67.

A inserção das estruturas no espaço instaura um itinerário, percorrido num tempo que não é uniforme nem contínuo. O ritmo de passagem e de permanência, o exercício de um olhar apressado ou demorado, que apreenda os recortes subtis que cada estrutura vidrada reinventa sem cessar, a reflexão sobre a condição destes objectos, cabem a cada espectador, pertencem a cada utilizador. Tanto no plano material como no plano fenomenológico, às medidas sucede a incerteza e a imprevisibilidade.

Dos pontos de vista conceptual e material, o projecto inscreve-se coerentemente na obra do artista que, habituado à utilização de superfícies espelhadas, as encara como metáfora de transcendência, veículo do que pode exceder a realidade física e as coordenadas do lugar. Mas é interessante assinalar que a primeira vocação arquitectónica do projecto, que enveredou, depois, por outro caminho, nasceu da vontade de diálogo com Álvaro Siza que, no ano anterior, representara Portugal na Bienal de Arquitectura de Veneza, recuperando um projecto de habitação social para a ilha de Giudecca, que não fora concluído. Sendo o arquitecto natural de Matosinhos, e autor de obras emblemáticas neste concelho, esta circunstância confere uma força acrescida, não necessária, mas certamente curiosa, à decisão municipal de adquirir *Medida Incerta*.

Em 2019 José Pedro Croft regressava a Matosinhos para uma exposição na Galeria Municipal intitulada *Uma Coisa/One Thing* em que retoma temas e problemas de toda a sua obra que mereceu as palavras seguintes de Delfim Sardo: *É sempre uma coisa que é tratada: a memória construtiva e recursiva a partir de tentativas e erros, ensaios e reconfigurações, repetições e inversões, mergulhos no espaço virtual refletido nos espelhos. Pelo conjunto destas obras passa, como uma vibração subterrânea, também uma expectativa, a de encontrarmos um corpo que já conhecemos, um lugar onde já estivemos, uma interseção com uma memória.*[2]

[2] Sardo, Delfim (2019). Uma Coisa. *In José Pedro Croft. Uma Coisa/One Thing*. Matosinhos: Galeria Municipal.

Bibliografia

Almeida, Margarida Ferreira de (2002).
Faz-me Face. Documentário, 52 min.
Croft, José Pedro (2014).
Objectos Imediatos. Lisboa: Documenta.
José Pedro Croft (2003).
Galicia: Centro Galego de Arte Contemporánea; Xunta de Galicia
José Pedro Croft 1979-2002: retrospectiva (2002).
Lisboa: Centro Cultural de Belém
José Pedro Croft. Medida Incerta (2017).
Berlin: Hatje Cantz.
José Pedro Croft. Uma Coisa/One Thing (2019).
Matosinhos: Galeria Municipal.
José Pedro Croft: desenho, escultura (1999).
Lisboa: Câmara Municipal. Exposição no Museu da Cidade.
Nordlund, Solveig (2011).
Em Trânsito – José Pedro Croft. Âmbar Filmes, Documentário, 36 min.
Rodrigues, Sérgio Fazenda (2017).
Medida Incerta. *Contemporânea*. Ed. 05-06/2017 https://contemporanea.pt/edicoes/05-06-2017/medida-incerta Acedido em 24/5/2020.
Paisagem Interior – José Pedro Croft (2007).
Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Medida Incerta
Escultura 3 [2017]
Ferro e vidro, 810 x 450 x 440 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado
Obra (6 elementos) instalada na Real Vinícola, em Matosinhos

Medida Incerta
Escultura 4 [2017]
Ferro e vidro, 800 x 420 x 220 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado

Medida Incerta
Escultura 2 [2017]
Ferro e vidro, 810 x 450 x 440 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado

Medida Incerta
Escultura 5 [2017]
Ferro e vidro, 800 x 670 x 350 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado

Medida Incerta
Escultura 1 [2017]
Ferro e vidro, 820 x 320 x 170 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado

Medida Incerta
Escultura 6 [2017]
Ferro e vidro, 820 x 350 x 200 cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado

Victor **Ribeiro** [1957]

As nuvens não conhecem fronteiras [2016]
Mármore, 310 x 115 x 60cm
Não assinado e não datado
Peça instalada na Rua Alfredo Cunha, Matosinhos.

Pinto da Silva [1957]

Sem título
Madeira, 150 x 40 x 40 cm
Não assinado e não datado

Paulo **Neves** [1959]

Sem título, 1989
Madeira, 68 x 73 x 10 cm
Assinado e datado: Paulo Neves 89

Sem título [2016]
Mármore, 460 x 78 x 78cm
Não assinado e não datado
Obra instalada na Praça do Eixo Atlântico, junto à Ponte Móvel, em Leça da Palmeira.

Anabela Rocha **Paiva** [1965]

Atlântida - outros mitos
Poliuretano policromado,
328 x 117 x 24 cm
Não assinado e não datado

José Passos, 2001
Bronze e granito, 220 x 50 x 50 cm
Assinado e datado: Anabela Paiva 2001
Com inscrição no pedestal: "José da Silva Passos - Guifões 1802 – Porto 1863
Lutador pela Liberdade e cidadão exemplar"
Busto instalado na Escola Irmãos Passos, na Avenida Dr. Salgado Zenha, em Guifões

D. Manuel Martins, 2000
Bronze e granito, 185 x 50 x 40 cm
Assinado e datado: Anabela Paiva 2000
Com inscrição no pedestal: D. Manuel Martins
1º Bispo da Diocese de Setúbal de 1975 a 1998
Homenagem da sua terra, 16-07-2000"
Busto instalado no Jardim do Mosteiro de Leça do Balio.

Dr. Eugénio Pinto Franco, 2004
Bronze e granito, 230 x 50 x 50 cm
Assinado e datado: Anabela Paiva 2004
Busto instalado no Largo do Araújo, em Guifões.

Janet **Echelman** [1966]

A peça de Janet Echelman, instalada em Matosinhos, traduz uma importante matriz de obras de arte pública associadas a trabalhos de requalificação urbana, ao fazer da cidade, e, particularmente, a intervenções ocorridas nas designadas *frentes de água,* sejam marítimas ou fluviais.[1]

Neste caso específico, a obra é enquadrada pelo programa Polis, iniciativa do Ministério do Ambiente que procurava o desenvolvimento de *operações integradas de requalificação urbana com uma forte componente de valorização ambiental* e o apoio a *outras acções de requalificação que permitam melhorar a qualidade do ambiente urbano e valorizar a presença de elementos ambientais estruturantes tais como frentes de rio ou de costa.*[2] Dezoito cidades portuguesas promoveram acções no âmbito deste programa. As frentes de mar e zonas ribeirinhas foram objecto de numerosas intervenções que envolviam parcerias entre o Estado e as autarquias, tendo sido criadas sociedades anónimas de capitais públicos, específicamente para a gestão do programa. Em Matosinhos foi criada a Polismatosinhos, Sociedade Para o Desenvolvimento do Programa Polis em Matosinhos, S.A.[3] cujo projecto principal visou a requalificação da marginal sul de Matosinhos e a reconversão de zonas industriais degradadas.[4] Paralelamente, a vizinha cidade do Porto lançava também o seu programa Polis, em 2000, tendo na reconfiguração da frente marítima da cidade, o seu projecto central. Uniam-se, deste modo, os dois programas com impacto na fachada atlântica de ambas as cidades. Os arquitectos Manuel Solà-Morales e Eduardo Souto de Moura foram responsáveis pelos projectos, o primeiro, no Porto, e o segundo, em Matosinhos.

[1] O estudo desta tendência é tão relevante que levou a Universitat de Barcelona a publicar, desde 1999, a revista *On the Waterfront - on-line interdisciplinary journal on urban regeneration, public space, urban design, public art and civic participation*. Sendo uma revista que cobre todas as problemáticas da cidade e da arte pública, o seu título torna a *waterfront* no emblema das transformações urbanas.
[2] Aprovado pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 26/2000, de 15 de Maio.
[3] Pelo Decreto-Lei n.º 303/2000, de 21 de Novembro.
[4] Previa-se a reconversão de uma zona industrial degradada de cerca de 105 hectares com equipamentos como o Centro de Ciências do Mar, o Museu da Arquitectura, áreas de habitação e de serviços.

Foi para a praça da Cidade do Salvador, na confluência das duas cidades, que o programa de Matosinhos encomendou a peça de Janet Echelman. Segundo as palavras da artista[5] terá sido um contacto ocasional com o arquitecto Solà-Morales que abriu a oportunidade que conduziria à instalação de *She Changes* e à sua inauguração em Dezembro de 2004.[6] Tratando-se de uma obra nesta fronteira, ela viria a ser apreciada pelos programas das duas cidades, embora a gestão do processo tenha recaído sobre Matosinhos.

A escultura, activada pelas forças da natureza e pelo vento, é de enorme dimensão, aspecto sistematicamente referido nas descrições da obra: três postes metálicos, em aço, pintados de vermelho e branco, explorando cores associadas às vivências litorais de que os faróis são bons exemplos, um com 50 metros de altura e os outros dois com 25 metros. Uma gigantesca rede está suspensa num anel, também em aço, com diâmetro superior a 40 metros, anel reforçado com dezenas de cabos que funcionam como raios, ligados entre si através de uma peça metálica descentrada. Toda a linguagem formal da obra evoca elementos marítimos, os pilares exteriores, mastros de embarcações, a rede central, redes de pescadores. Para resistir ao ambiente particularmente agressivo da beira-mar, a "rede" foi desenvolvida em *TENARA architectural fiber (ePTFE)* – por uma empresa de têxteis técnicos, sediada nos Estados Unidos da América, a W.L. Gore and Associates. A obra foi desenvolvida ao longo de três anos, com a colaboração de um engenheiro aeronáutico, dos fabricantes, e de designers responsáveis pelo software adequado ao desenho da forma pretendida. O trabalho envolveu a criação de uma grelha de iluminação, enterrada, instalada no relvado da praça. Em 2007, altura em que a cor se alterou e o material têxtil começou a revelar sinais de degradação, equacionou-se o seu restauro e, em 2008, toda a rede acabaria por ser substituída.

[5] Ver a palestra da artista disponível em: https://www.ted.com/speakers/janet_echelman Acedido em 14/6/2020.
[6] Foi também no âmbito do programa Polis Matosinhos que outra peça artística no espaço público foi objecto de atenção – a requalificação da envolvente do monumento do Senhor do Padrão.

A artista narra do seguinte modo o convite: *I was invited for a site visit in 2001, when they asked me to create a symbol for the city that would be visible from at least a kilometer in all directions, one that wouldn't block any views of the ocean and could survive high winds and salt air—which was challenging. In 2002, I presented my proposal to the Polis committee and the mayors of Matosinhos and Porto; happily, they approved it immediately*.[7]

O discurso oficial municipal, de que a imprensa fez eco, encara a escultura como forma de *homenagear os pescadores da terra que corajosamente se aventuram mar adentro*.[8]

Uma das manifestações mais interessantes relacionadas com esta peça é a alteração da sua designação. A semelhança com uma criatura marinha, levou à sua popularização como anémona, em vez de *She changes*, título que a autora lhe atribuiu e que fazia justiça às reconfigurações que a sua estrutura flexível lhe garante. Em função da matéria de que é feita, a escultura cumpre uma coreografia de vento e estaria em permanente mutação, a mesma mutação que a população local reconheceu ao rebaptizá-la e a projectar sobre ela as suas referências marítimas. Arrastada por esta circunstância, a informação sobre a praça também tem sido alterada, aparecendo, por vezes, como Rotunda da Anémona. Este facto prova a profunda relação que as comunidades estabelecem com as peças que inspiram um sentido de identidade e de pertença. De apropriação se pode falar neste caso, como noutros em que formas afins, mas instaladas em territórios desérticos, acabaram por ser lidas, não como anémonas, mas como o olho do furacão.

Este projecto haveria de desencadear uma série de criações da artista onde se pressentem os seus ecos. Peças como *Her Secret is Patience*, de 2009, instalada na cidade de Phoenix, ou *Water Sky Garden*, do mesmo ano, em Vancouver, são exemplos de trabalhos próximos de *She Changes* e desenvolvidos sob a sua influência.

[7] *Wei, Lilly* (2005). Janet Echelman Discusses *She Changes*. *Sculpture*. July/August 2005, Vol. 24, nº 6. Disponível em https://www.sculpture.org/documents/scmag05/julaug_05/echelman.shtml Acedido em 14/6/2020.
[8] https://www.cm-matosinhos.pt/servicos-municipais/cultura/arquitetura-contemporanea/janet-echelman Acedido em 14/6/2020.

A matéria têxtil, tricotada ou bordada traz a lembrança dos dotes femininos treinados nos lavores tradicionais reservados às mulheres e associados às tarefas que ajudavam a construir o género feminino. No entanto, a matéria e a rede são aqui tarefa masculina – a da produção e do conserto das redes – que a artista terá observado e incorporado no seu trabalho após a observação e comunidades piscatórias de Mahabalipuram, no sudeste da Índia, onde esteve com uma bolsa. Após experiências que resultaram em peças delicadas, efémeras, voluptuosas, como as caracteriza a artista, surgiu a possibilidade de criar a sua primeira peça com carácter permanente em Matosinhos.[9] A tradição artesanal das redes de pesca fora ampliada e transformada numa renda à escala urbana, numa escultura porosa, transparente e de movimento fluido que alterou completamente a frente marítima de Matosinhos (e do Porto) e a sua imagem.

Bibliografia*

Tucker, Daniel (2015).
Discovering the Unknown. An Interview with Janet Echelman. *Public Art Review*, vol. 28, nº 2, issue 52, pp. 42-49.
Public Art: A World's Eye View. Integrating Art into the Environment. (2008).
Azur Corporation.
She Changes. Janet Echelman. (2005).
Miami: Mia Gallery.
Quinn, Bradley (2010).
Textile Futures. Fashion, Design and Technology.
Cassidy, Victor M. (2011).
Sculptors at Work. Interviews About the Creative Process. Mcfarland.
Morgan, Robert C. (2005).
She Changes Janet Echelman's. *Sculpture*. July/August 2005, Vol. 24, nº 6, pp. 47-51.
Gray, Jacquelyn (2005)
High Net Worth. *Matter*. Vol. 24, Winter, pp. 32-33.
Echelman, Janet (2009).
Her Secret is Patience and She Changes. *AD*, pp. 76-79

* Uma bibliografia completa está disponível no website da artista: https://www.echelman.com/press Acedido em 26/5/2020. Daqui foram seleccionados alguns títulos com referência específica à peça de Matosinhos.

[9] Ver nota 5 sobre a palestra da artista.

She changes [2005]
Tenara e ferro, 5000 x 15000 x 15000 cm (diâmetro)
Não assinado e não datado
Peça instalada na Praça Cidade S. Salvador, em Matosinhos.

Márcia **Silva** [1978]

Sem título [2003]
Calcário e ferro, 70 x 50 x 30cm; 50 x 40 x 25 cm; 30 x 25 x 20 cm
Não assinado e não datado
Peça instalada na Biblioteca Municipal Florbela Espanca, em Matosinhos.

Ana Júlia **Dias** [1979]

Sem título [2003]
Ferro, 80 x 80 x 100cm
Não assinado e não datado
Peça instalada na Biblioteca Municipal Florbela Espanca, em Matosinhos.

Margarida **Andrade** [1980]

Sem título
Aço e mármore, 2003, 122 x 130 x 62cm
Não assinado e não datado
Peça instalada no Jardim do Museu da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira

Daniel **David**

Lima [2003]
Pedra verde água, ferro e madeira, 190 x 100 x 45cm
Não assinado e não datado

Pórtico [2003]
Pedra verde água e ferro, 130 x 80 x 45cm
Não assinado e não datado

Peças instaladas na Biblioteca Municipal Florbela Espanca, em Matosinhos.

João **Fernandes**

Homenagem ao guitarrista Álvaro Martins [2018]
Ferro, 210 x 190 x 27 cm
Não assinado e não datado
Com inscrições:"Álvaro Martins dos Santos 1918-2018"; "100 anos 1918-2018";
"Homenagem ao barbeiro guitarrista"
Peça instalada no Padrão da Légua.

Arménio **Losa** [1908-1988]

Plano regulador de Matosinhos [1966]
Lápis/papel, 156,5 x 160,5 cm
Não assinado e não datado

Guilherme **Camarinha** [1912-1994]

Cabeça de Arménio Losa, 1935
Bronze e granito, 34 x 17 x 24cm
Assinado e datado: G. Camarinha 1935

Alcino **Soutinho** [1930-2013]

Esquisso dos Paços do Concelho de Matosinhos, 1984
Carvão/papel, 45,5 x 36 cm
Assinado e datado: AS

Autor desconhecido
Painel de azulejos da antiga Real Vinícola
Cerâmica, 230 x 140cm (dimensões máximas)
Não assinado e não datado
Com inscrições: "Cª. Vinicola Portugueza";
"Victoria O Melhor vinho do Porto Succursal em Lisboa Rua Aurea"
Nota: painel constituído por 134 azulejos, que pertenciam à antiga fábrica Real Vinícola, em Matosinhos.