

Nous nous garderons
de dire du mal
des érudits.
Ce sont des gens
bien respectables.
Mais ils ont
de douces manies.
Souvent
ils ne voient pas
la forêt,
tant ils regardent
les arbres.
Si la connaissance
de précisions multiples
est utile,
il n'en est pas
moins regrettable
qu'à force de faire
des études de détail
ils en viennent
à oublier
le véritable but
de l'histoire de l'art...

Leo Van Puyvelde,
«Les Primitifs flamands»

Nós iremos
evitar dizer mal
dos eruditos.
É gente
bem respeitável.
Mas têm
manias doces.
Por vezes,
de tanto olhar
para as árvores
não vêm
a floresta.
Se o conhecimento
de precisões múltiplas
é útil,
não é menos
lamentável
que, por obrigação
de estudar o detalhe,
eles acabem
por esquecer
o verdadeiro objectivo
da história da arte...

Leo Van Puyvelde,
«Les Primitifs flamands»



de tanto
olhar para
as árvores
não vêem
a floresta

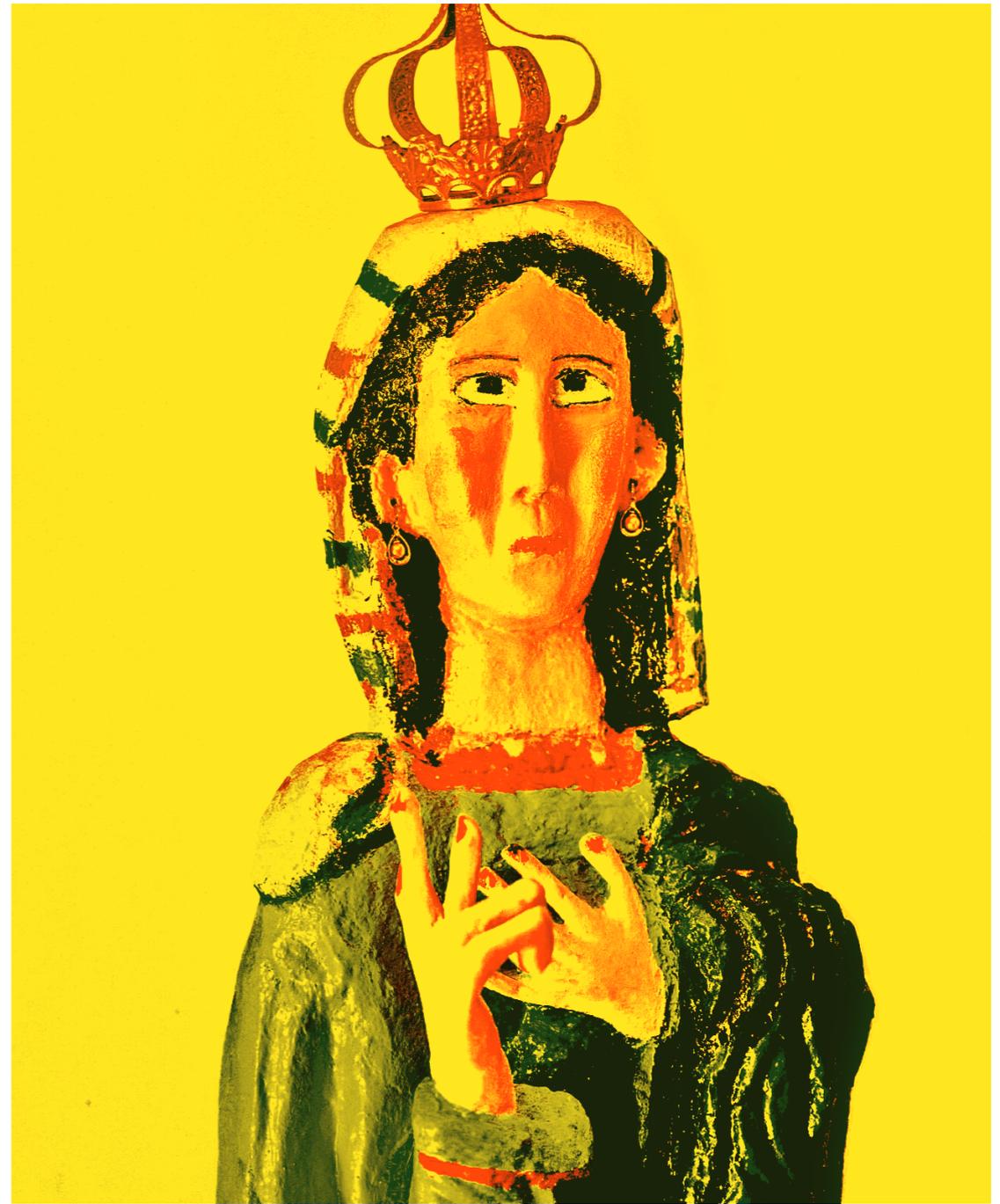
Rui Silva

DESIGN & TRATAMENTO DE IMAGENS

ESCUL-
TURA
POPU-
LAR
PORTU-
GUESA

Maria Manuela Restivo

TEXTOS



Poderíamos dizer, simplesmente, que no princípio deste álbum era... uma ideia. Queríamos revisitar e reinterpretar o livro-álbum *Para o estudo da escultura portuguesa* de Ernesto de Sousa (1921-1988), publicado pela primeira vez em 1965. Um objeto que, desde cedo, nos pareceu particularmente curioso e instigante.

Não pretendíamos, com esta revistação, emular um dos objetivos principais da obra original: a descoberta “da significação profunda da escultura portuguesa”¹. A procura das essências da escultura portuguesa — tarefa que ocupou Ernesto de Sousa durante alguns anos — não nos interessa aqui, até porque a própria ideia de essência, enquanto *natureza das coisas*, se foi tornando algo obsoleta entre a nossa geração, que normalizou a subjetividade e a multiplicidade de interpretações enquanto mundivisão. Pretendíamos, isso sim, resgatar o carácter idiossincrático que identificámos neste livro, um reflexo, de resto, do singular pensamento que o seu autor cultivou.

Vejamos: mais do que uma proposta finalizada e definitiva, Ernesto de Sousa encarou essa obra como um *apelo* ao estudo da escultura, tarefa na sua perspectiva ainda insuficientemente concretizada; o princípio documental que procurou adotar, resultado das viagens que realizou pelo país “com paciência e amor”², baseava-se numa abordagem emocional da escultura, necessariamente parcial e fragmentada; em vez de

selecionar as “grandes obras” consensualmente aclamadas, optou pelas menos divulgadas, dando destaque à escultura românica e popular — a última sistematicamente arredada das publicações da arte erudita — propondo uma espécie de lado B da escultura portuguesa. Mas também a peculiar utilização da imagem, a par da composição gráfica, reverte as habituais convenções dos livros sobre arte: as fotografias são manipuladas e fragmentadas, justapondo-se aos trechos textuais num exercício de *montagem* onde a “imagem puxa palavra”³, com vista à criação de sentidos. Encontramos simultaneamente nesse livro uma teoria, uma estética e uma poética, convergência que nos pareceu especialmente frutífera e que procuramos evocar.

Mas não só a originalidade desse livro-álbum ecoou em nós; pareceu-nos igualmente pertinente resgatar algumas das ideias que Ernesto de Sousa desenvolveu em torno da arte popular. Também nós, como o autor, nos temos dedicado, ainda que de diferentes formas e com propósitos distintos, a pesquisar a arte popular e *outsider* portuguesa, percorrendo o país de norte a sul, seja numa tentativa de documentação de artistas relativamente marginalizados, seja na procura das suas formas plásticas e dos seus universos singulares.

E por isso, e ao contrário do livro-álbum de Ernesto de Sousa, esta publicação dedica-se unicamente ao território do que pode ser inserido no âmbito da escultura popular, apresentando um conjunto de imagens

de obras, a par dos seus autores, que nos pareceu pertinente divulgar e valorizar. Procurámos, como o próprio Ernesto de Sousa, extravasar a dimensão sistemática para assumirmos uma recolha parcial e subjetiva, marcada pelo domínio da afetividade.

Interessa-nos explorar o lugar híbrido entre a produção artística/gráfica e a reflexão teórica, o pensamento e a criação, o logos e o *pathos*, tornando esta publicação deliberadamente idiossincrática e aberta, características do trabalho de Ernesto de Sousa que muito nos interessa resgatar.



O interesse pela arte popular tem surgido, historicamente, por ondas ou ciclos. Desde que o conceito começou a ser utilizado, aproximadamente em finais do século XIX, a arte popular alterna entre períodos de visibilidade e desaparecimento: ora é elogiada e fomentada — por escritores, artistas ou instituições — ora parece ausentar-se dos contextos artísticos e intelectuais. Como referiram já alguns autores⁴, o conceito de arte popular é particularmente controverso e camaleónico e tem ocupado uma posição peculiar no contexto da arte e da sua historiografia — campos com os quais dialoga, mas nos quais tem tido dificuldade em integrar-se. Esta instabilidade do conceito de arte popular tem sido igualmente detetada no contexto português, tendo-se tornado particularmente evidente no âmbito da investigação realizada com artistas e artesãos, colecionadores e mediadores deste tipo de objetos. As perspetivas encontradas entre estes atores dificilmente poderiam ser mais díspares: balançam entre o enaltecimento romantizado de obras e produções populares e a convicção de que o conceito de arte popular é, quando aplicado à produção atual, obsoleto e descabido. O povo, dizem estes atores, na aceção em que foi construído ao longo dos séculos XIX e XX — predominantemente rural, analfabeto e periférico, geográfica e culturalmente — deixou de fazer sentido. A utilização generalizada da televisão e da internet torna, por sua vez, cada vez mais difícil conceber uma população

alheada do mundo contemporâneo e da sua cultura visual, pondo em causa o estereótipo do artista *naif* ou *outsider* (aliás sempre excessivamente romantizado), que criaria em isolamento e sem referências externas, indiferente aos juízos estéticos de terceiros e aos constrangimentos do mercado. Por outro lado, expressões como popular, ingénuo ou *naif* tendem a carregar uma carga paternalista e sobranceira, já que implicam o distanciamento entre o observador e o observado: o *naif*, ingénuo ou popular é sempre o outro.

A esta conjuntura junta-se ainda a especificidade que o conceito de arte popular adquiriu no contexto português: a *política do espírito* de António Ferro, desenvolvida com particular acutilância durante as décadas de 1930 e 1940, encontrou na arte popular um dos principais pilares. Olarias, figuras em barro, rendas e bordados, peças de mobiliário, cestos, mantas e cobertas, foram sendo convocados para representar a produção do povo português — ora em revistas, ora em museus e exposições nacionais e internacionais — continuamente associados a valores como a nacionalidade, a autenticidade ou a genuinidade. E é pertinente pensar como não nos conseguimos ainda desembaraçar destes valores quando evocamos a produção popular.

A criação de um “país de fantasia”, como lhe chamaram tantos opositores ao regime, decorado, literal e figurativamente, com arte popular (“caixa de brinquedos de Portugal”), acompanhado do enaltecimento

do camponês esteta⁵ — construído a par do silenciamento das suas condições quotidianas de existência — contribuem para as hesitações de muitos em falar de arte popular no contexto português.

Porquê dedicar então uma publicação à escultura popular portuguesa em pleno século XXI? São várias as razões que nos levam a avançar com esta proposta. Em primeiro lugar, porque apesar da visibilidade que a arte popular adquiriu em Portugal ao longo da primeira metade do século XX — ou talvez mesmo devido a ela — esta continua, salvo algumas exceções, arredada da produção académica portuguesa, situação particularmente notória no campo da história da arte. Tal significa que não se tem desenvolvido um discurso teórico sobre a arte popular portuguesa, nem um esforço de identificação e inventariação sistemática de obras e artistas, nem a sua construção historiográfica. É forçoso evocar aqui as palavras de Ernesto de Sousa, quando afirmava, ainda na década de 1960, que não existia em Portugal uma leitura estética da arte popular⁶. Muitas décadas depois, surpreendemo-nos ao verificar que pouca coisa mudou, já que a arte popular em Portugal continua a habitar lugares periféricos, seja nos circuitos relativamente marginais — entre feiras de artesanato e espaços museológicos fora dos centros urbanos — e a ser divulgada em publicações de pouca tiragem e visibilidade. A arte popular tarda, no contexto português, a integrar o território

dos *mundos artísticos*⁷, ocupados ainda majoritariamente pela arte erudita e contemporânea, quer no âmbito curatorial, quer no campo da historiografia artística. E se outros países têm já integrado e normalizado outras formas de expressão artística — como as artes indígenas, populares e *outsider* —, verificamos que em Portugal esse caminho tem tardado em ocorrer.

Em segundo lugar, evidencia-se claramente nos últimos anos uma nova vaga de interesse e curiosidade pela arte popular. Uma geração de artistas e ilustradores mais jovem tem encontrado na arte popular portuguesa uma fonte de entusiasmo, visível em algumas das obras de Miguel Carneiro, Ruca Bourbon e Mantraste ou na produção gráfica da Oficina Arara e do Estúdio Trovoada. Paralelamente, o campo do design de produto dialoga de forma até aqui inédita com algumas das tipologias de objetos agrupados debaixo do conceito de arte popular, como a cestaria ou a olaria, elogiando a sustentabilidade dos materiais, a riqueza das técnicas e a simplicidade das formas.

Em terceiro lugar, é esta uma altura particularmente adequada para visitar o legado de Ernesto de Sousa. Foi ele um dos autores que, em meados do século XX, se debruçou com maior profundidade sobre a arte popular, particularmente sobre a escultura — que preferia denominar de escultura de expressão ingénua — percorrendo Portugal de norte a sul e fotografando consistentemente vários elementos: colunas,

altares, monumentos, retábulos, túmulos, peças em oficinas de artesãos ou esculturas em espaços públicos⁸. Ao procurar especificidades ou invariantes na escultura portuguesa ao longo do tempo, concluiu que “a escultura primitiva e popular (...) define talvez a mais ininterrupta tradição plástica do nosso país”⁹. A partir de então, a busca pela expressão ingénuo na escultura portuguesa tornar-se-ia um dos eixos principais da sua investigação, que se concretizaria num conjunto de reflexões teóricas e metodológicas materializadas em textos e relatórios. Com Ernesto de Sousa — facto que nos interessa particularmente — a expressão ingénuo ou popular abandona o seu lugar “etnográfico” para adquirir a dimensão de categoria artística¹⁰, detetável ao longo da história em manifestações quer populares quer eruditas.

E como definir então a escultura popular? Em traços gerais, como toda a escultura produzida por autodidatas, à margem dos movimentos, escolas ou *tendências* da arte erudita, que tendem a estar centralizadas nas escolas de belas-artes. Nela incluímos a criação enquadrada num determinado contexto social e cultural, com as suas técnicas e gramáticas decorativas particulares — como o figurado de barro de Barcelos ou Estremoz — mas também o território do que alguns preferem denominar de *arte outsider*, que corresponde, genericamente, à produção artística marginal ou autodidata. Aqui inserimos o trabalho de Guilhermina Júlia, Carminda Rodrigues, Idalécio ou Joaquim Pires. O

adjetivo popular, na aceção aqui convocada, aproxima-se do conceito de vernacular, definindo-se sobretudo em oposição ao erudito — com as suas exigências formais e concetuais — condensando uma certa ideia de marginalidade, por vezes plástica, por vezes biográfica, por vezes ambas. Tinha razão Ernesto de Sousa ao definir a expressão popular como espaço de liberdade, já que ela se manifesta maioritariamente fora dos constrangimentos estéticos e institucionais que ocupam o artista erudito ou académico, consciente ou inconscientemente. Neste contexto, o popular deve assim abandonar a ligação umbilical com a ruralidade para se manifestar sobretudo enquanto alteridade, seja esta estética ou institucional, ainda que, não raras vezes, são os universos rurais que são ainda amplamente referenciados na criação popular. E por isso devemos refletir sobre os processos de certificação e patrimonialização de determinadas produções, sob pena de institucionalizarem e congelarem um conjunto de práticas nómadas¹¹.

Mas é também altura de abandonarmos um conjunto de lugares-comuns que têm habitado o universo da arte popular e *outsider*: a ideia da criação pura, fora de qualquer influência externa; a ideia de que o artista popular produz de forma não mediada pelo pensamento, sendo incapaz de pensar previamente e projetar a sua obra (e aqui afastamo-nos de Ernesto de Sousa); a ideia de que produz por necessidades

intrínsecas, indiferente às lógicas do mercado. As pesquisas que temos efetuado junto de artistas populares contradizem os enunciados anteriores: são muitos os que revelam que a sua inspiração surge de livros, exposições, jornais, etc., ou seja, fontes comuns a qualquer artista ou criador. Quanto à separação entre “mão” e “cabeça”, gesto e pensamento — sendo os primeiros associados ao domínio da criação popular e os segundos à arte erudita — ela é facilmente contrariada pela existência de inúmeros desenhos e esboços identificados entre diversos artistas populares, realizados enquanto estudos para as suas peças. O artista popular pensa previamente, projeta, resolve problemas. E se o mercado pode não ser, e não é certamente para muitos, o incentivo principal para a criação, a venda das obras tende a ser bem-vinda, e não raras vezes, a produção adapta-se para agradar aos compradores — situação que consideramos, de resto, legítima e apropriada.

Independentemente da definição e caracterização da arte popular e *outsider* — tarefas necessariamente provisórias e contestáveis — interessa-nos aqui sobretudo celebrar a vitalidade desta expressão no contexto português, quer no passado quer no presente. Não procuramos avançar uma resposta definitiva sobre o que constitui o território da escultura popular portuguesa, mas antes contribuir para a sua divulgação, problematização, valorização e celebração. Numa altura em que a história de arte repensa as suas fronteiras, é tempo

de vermos estas obras habitarem os circuitos da arte erudita: o museu de arte, a galeria, a monografia, a exposição individual. Proposta, de resto, já lançada por Ernesto de Sousa na década de 1960, mas ainda incipientemente concretizada no contexto português.

NOTAS

- 1 Sousa, Ernesto (1965). *Para o estudo da escultura portuguesa*. Porto: ECMA, p. 11.
- 2 Idem, p.11.
- 3 Idem, p.11.
- 4 Abreu (2003); Rousseau (2012)
- 5 Alves (2012).
- 6 Sousa (1987)
- 7 Becker (2010)
- 8 Sobre a obra de Ernesto de Sousa em torno da arte popular ver Santos (2007), Faria (2014) e Restivo (2020).
- 9 Sousa (1965).
- 10 A este respeito, ver Santos 2007.
- 11 Canclini (1989).

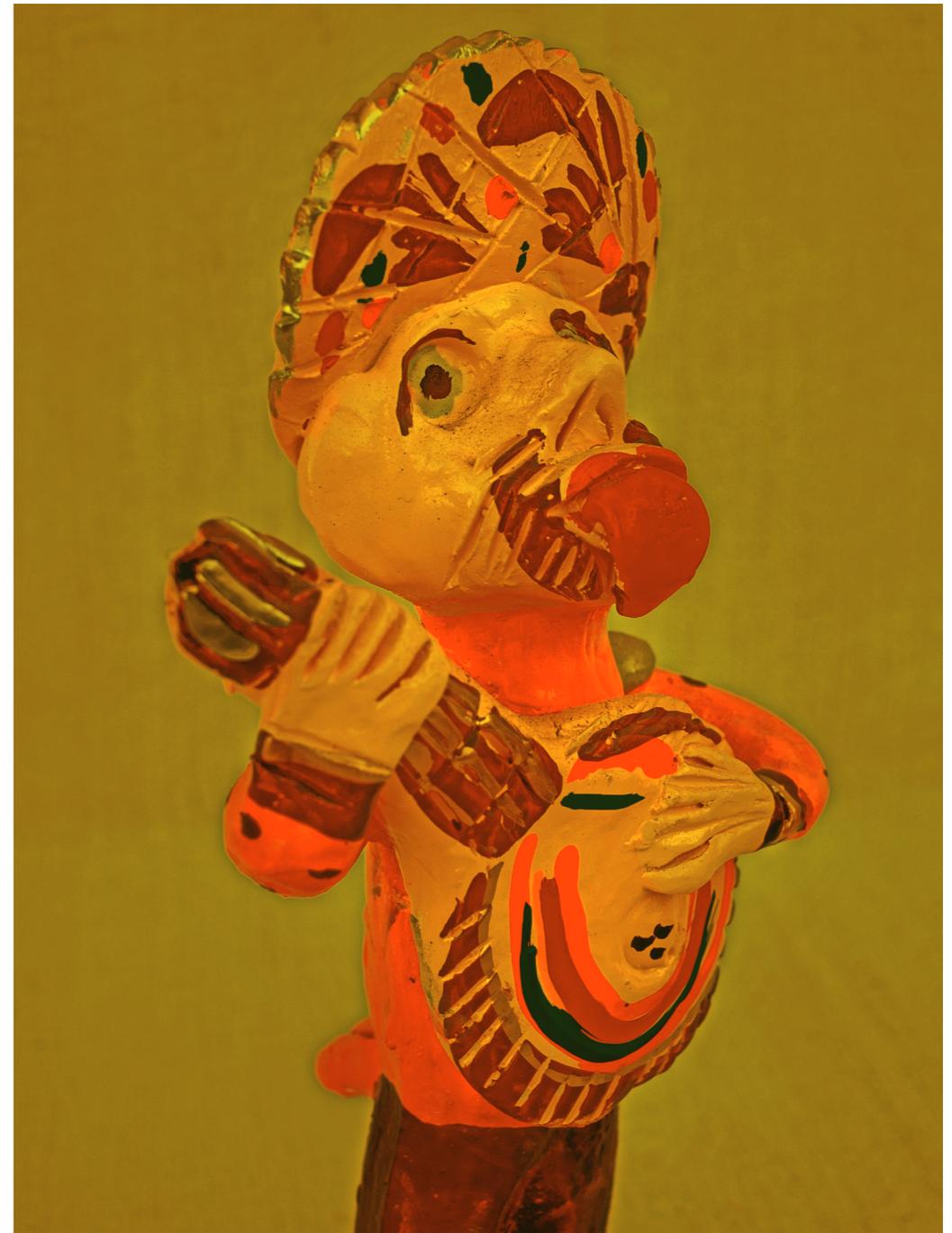
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Marta. (2003). Cultura popular, um conceito e várias histórias. In M. Abreu e R. Soihet (Eds.), *Ensino da história, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- ALVES, Vera Marques (2012). *Arte Popular e Nação no Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- BECKER, Howard (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CANCLINI, Garcia (1989). *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair de la Modernidad*. Cidade do México: Grijalbo.
- FARIA, Nuno (2014). *Ernesto de Sousa e a arte popular*. Em torno da Exposição Barristas e Imaginários. Guimarães: A oficina/ Sistema Solar.
- RESTIVO, Maria Manuela (2020). Em louvor das impurezas na historiografia da arte: Ernesto de Sousa e o estudo da escultura portuguesa. *MODOS revista de história da arte*, 4(3),265-283. Acedido em 07 ago 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4619>
- ROUSSEAU, Valérie. (2012). *Vers une définition de l'art Populaire: l'institution problématique d'une notion polysémique. L'axe France — Canada*. Tese de doutoramento. Montréal: Université du Québec.
- SANTOS, Mariana Pinto (2007). *Vanguarda & Outras Loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- SOUSA, Ernesto (1965). *Para o estudo da escultura portuguesa*. Porto: ECMA.
- SOUSA, Ernesto (1987) [1964]. *Conhecimento da Arte Moderna e Popular*. In C. Gentil-Homem e J.C Rocha (org.). *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 33-37.



O inventário
é da ordem
da maravilha,
da ordem da
descoberta;
da des-ordem:
enumera-se
aquilo que
nos espanta.

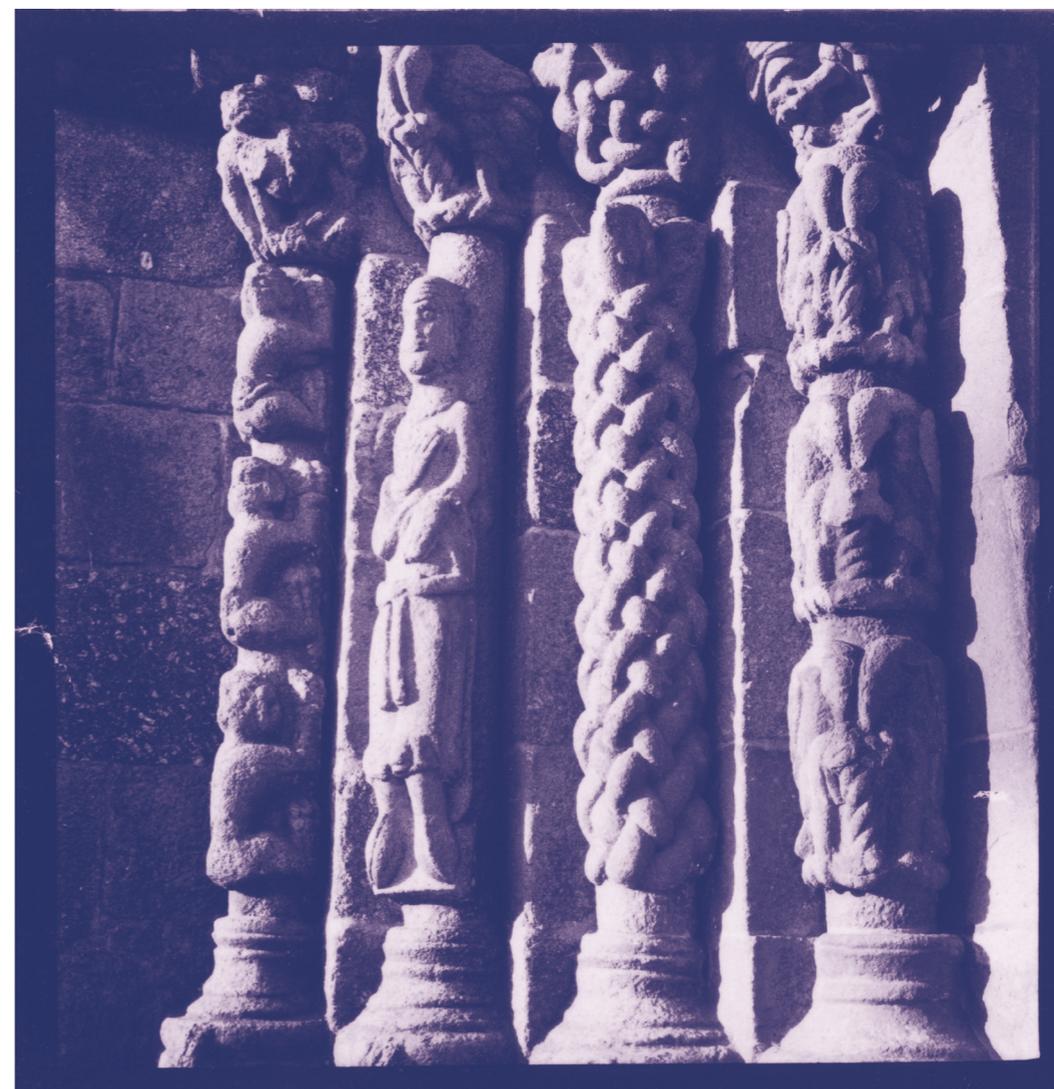
ERNESTO DE SOUSA, *O Romantismo e a Sensibilidade Ingénuu*





ROMÂNICO E ARTE POPULAR

Foi o historiador da arte Joaquim de Vasconcelos quem primeiramente defendeu, no contexto português, a relação entre a arte românica e a arte de expressão popular. Ernesto de Sousa evocou e reforçou a sua importância, aprofundando-a e desenvolvendo-a. E assim percorreu, de câmara em punho, o norte de Portugal, onde a arte românica se manifesta com maior esplendor, especialmente sensível à escultura decorativa que ornamenta os edifícios graníticos.





Dizer de uma obra de arte, de uma escultura — que tem um carácter rústico, tradicional, popular, não significa que ela seja inferior ou menor. (...) Nesta matéria, a crítica histórica tem que ser experimentalmente moderna: infelizmente tem-se mostrado frequentes vezes académica e retrógrada.

ERNESTO DE SOUSA, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*

DISPARATE

Ernesto de Sousa acreditava que a expressão popular era uma porta de entrada para uma antropologia do imaginário. Interessava-se pelo que denominava de *bestiário rural*: as figuras híbridas, as formas antropomórficas, os monstros, as insólitas criaturas que encontrava na arte portuguesa ao longo dos tempos. Por isso desenvolveu o conceito de *disparate* — ele representaria as expressões cómicas, absurdas, sem sentido, especialmente presentes na produção escultórica. Opunha o disparate ao classicismo, com a sua exigência de ordem e simetria, que caracterizava muita da arte erudita. A mesma oposição encontra-se na concetualização de Bakhtine do cânone grotesco, que identifica na cultura cómica popular. O grotesco de Bakhtine e o *disparate* de Ernesto de Sousa condensam assim um conjunto de manifestações anticlássicas, que não tinham lugar na estética do belo forjado na época moderna. Dir-se-ia então que há dois fluxos fundamentais na história da arte: os que amam a ordem, a proporção e a simetria, e que encontram a sua concretização na arte greco-romana e renascentista; e os que abraçam o disforme, a falha e o grotesco, atraídos pela arte românica e popular. Ernesto de Sousa, ao defender o conceito de *disparate*, convoca e instaura o imaginário grotesco na arte portuguesa. E este imaginário permanece vivo ainda hoje na escultura popular: encontrámo-lo nas peças zoomórficas de Franklim, nos monstros de Rosa Ramalho, e mais recentemente, nas criaturas de António Ramalho, nos matarrachos de Sérgio Amaral ou nos bichos de Idalécio e Joaquim Pires. Mas o *disparate* é também detetável em alguma da produção atual de origem erudita, manifestando-se plenamente nas artes gráficas, como é o caso da oficina Arara, que tem contribuído para a reativação do grotesco na prática artística contemporânea.





Seria preciso, diante de cada
imagem, perguntar-se como
(nos) olha, como (nos) pensa
e, ao mesmo tempo,
como (nos) toca.

DIDI-HUBERMAN, *Montagens do Tempo Sofrido*



OFICINAS DE SANTEIROS

Como parte da sua prospeção da escultura popular, Ernesto de Sousa visitou várias oficinas de santeiros, situadas sobretudo no norte do país. O que aí observou permitiu-lhe desenvolver uma forma singular de refletir sobre a relação entre a arte popular e arte erudita: em vez da tradicional divisão que as separa, que associa a primeira à imperfeição e a segunda à mestria, declara que pode haver academismo na arte popular — caso de algumas oficinas de santeiros e canteiros — da mesma maneira que se pode encontrar a expressão ingénuo na arte erudita, que exemplifica através da casa do Visconde de Sacavém. As nuances terminológicas introduzidas por Ernesto de Sousa para caracterizar a escultura ingénuo portuguesa baralham as conceções vigentes, complexificando a oposição entre arte erudita e arte popular.

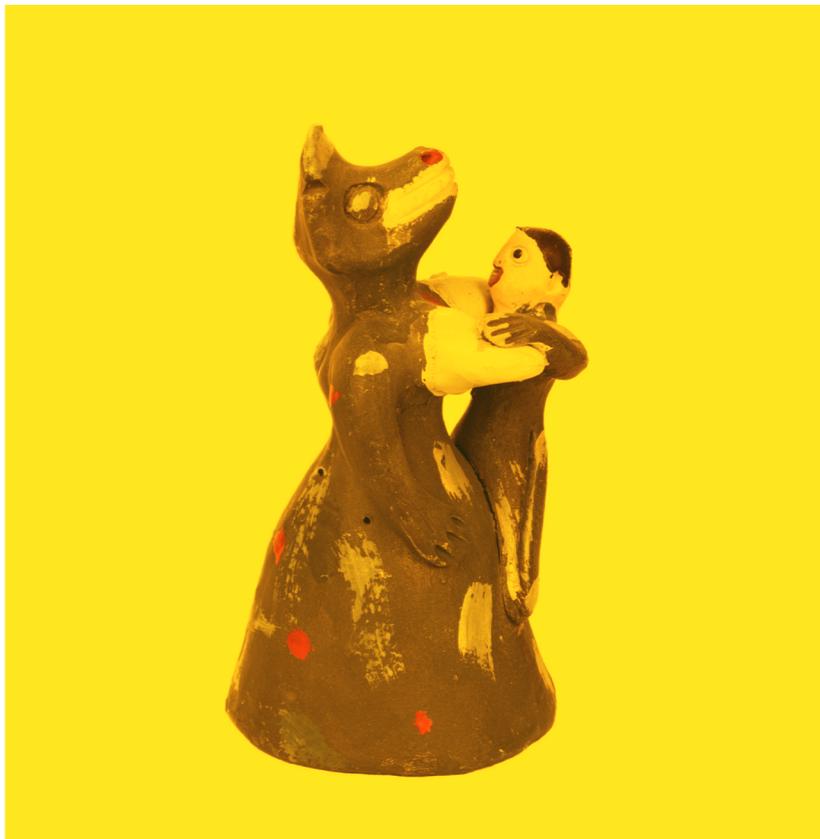




ROSA RAMALHO

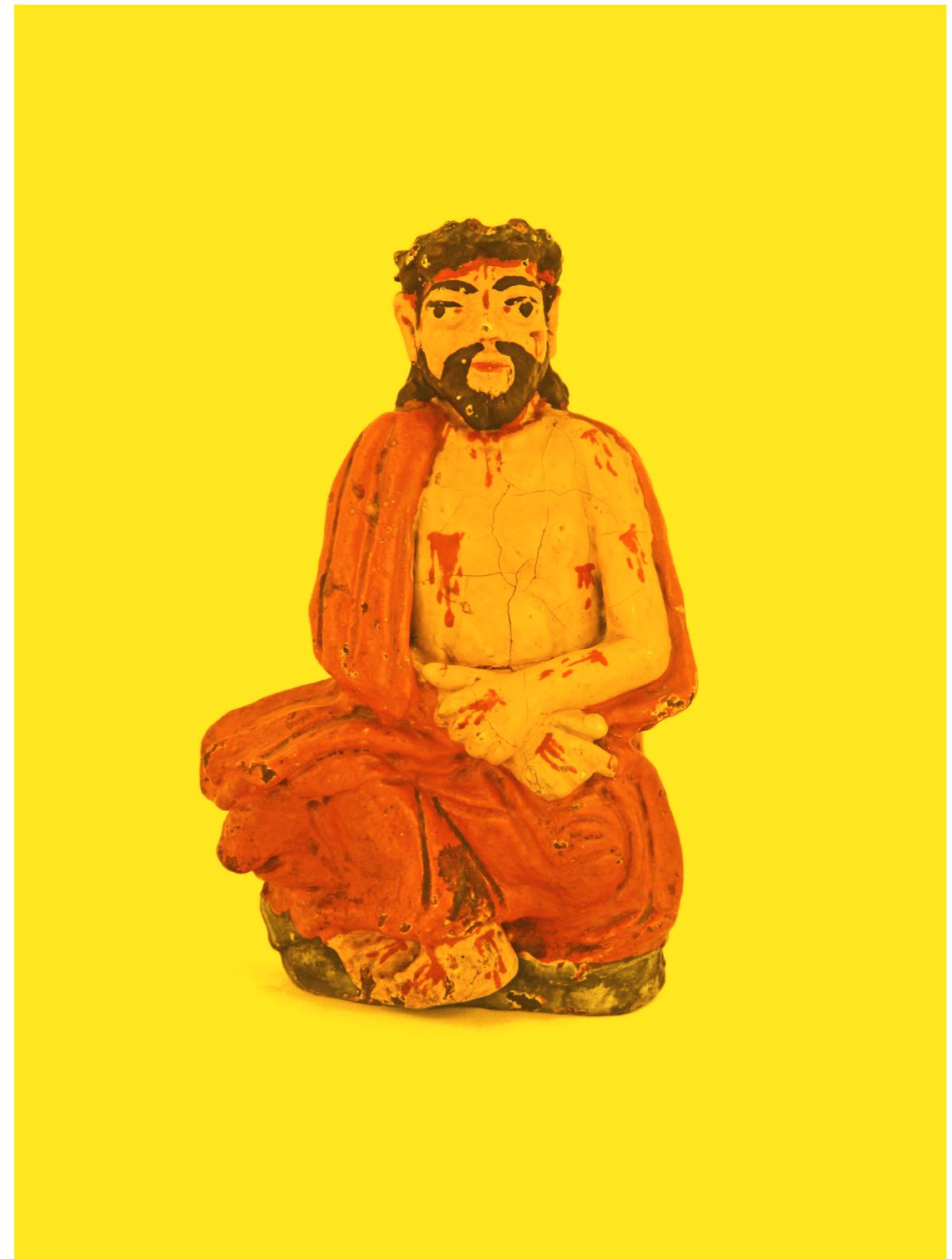
Não é difícil perceber porque tantos consideram Rosa Ramalho como uma das maiores artistas populares portuguesas. A sua obra dialoga com a tradição escultórica do figurado de barro de Barcelos, identificada pelo menos desde o século XIX, extravasando, porém, todas as suas convenções. Nas suas peças tudo se exagera: as proporções, as cores, os rostos, grosseiramente delineados, porém particularmente expressivos. Mas é sobretudo o seu repertório de figuras insólitas, composto por híbridos entre humanos e animais, que surpreende pela sua originalidade e bizarria, características que a tornaram particularmente celebrada por um conjunto de artistas e arquitetos. António Quadros, Jaime Isidoro, Ernesto de Sousa e Alexandre Alves Costa contam-se entre alguns dos que, a partir da década de 1950, contribuíram para a divulgação da sua obra, inscrevendo-a nos circuitos das artes eruditas.





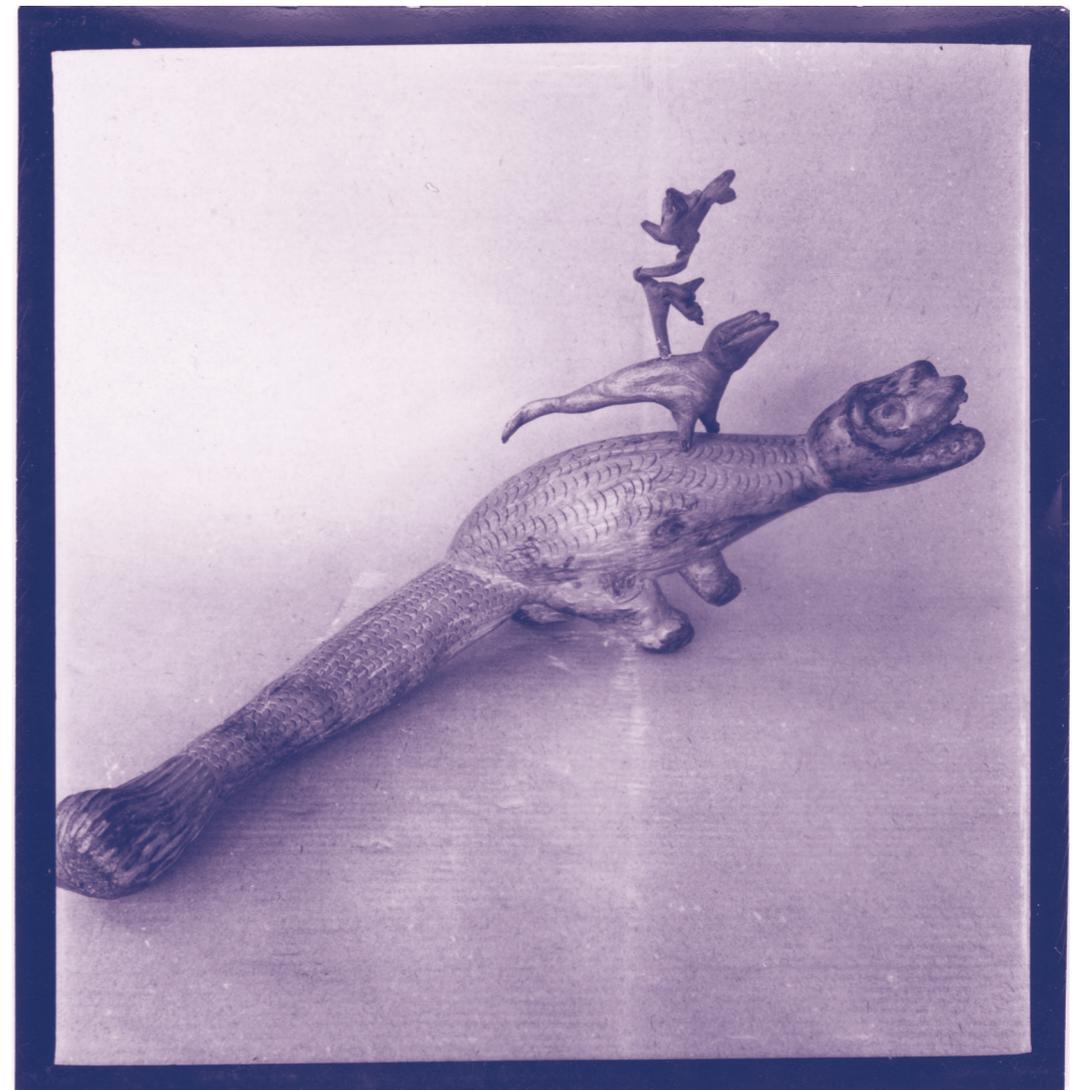
A história da arte e a crítica não cumprem a sua missão fundamental quando se apresentam desligadas da realidade etnográfica, quando não estabelecem incessante ligação com a arte presente e futura.

ERNESTO DE SOUSA, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*



FRANKLIM VILAS BOAS

Ernesto de Sousa conheceu Franklim Vilas Boas em 1964, ficando fascinado com a sua produção escultórica. Reclamava para si a “descoberta” de Franklim, da mesma forma que reconhecia António Quadros como o “descobridor” de Rosa Ramalho (verbo que, de resto, necessita de ser repensando). Desenvolveu com ele uma espécie de relação de mecenato: atribuiu-lhe uma avença mensal para que Franklim pudesse dedicar-se plenamente à criação, escreveu uma monografia sobre a sua obra, organizou exposições que procuravam a divulgação do seu trabalho. Na correspondência que ambos trocaram, Ernesto de Sousa anunciava, com o entusiasmo que lhe era característico, os planos que tinha para Franklim: o de divulgar a sua obra em Lisboa, tornando-o num artista conhecido, celebrado, colecionado. Franklim Vilas Boas acaba por falecer precocemente pouco tempo depois, em 1968, vítima de um atropelamento. Não obstante, alcançou neste período um relativo sucesso comercial e as suas obras foram expostas em diversas ocasiões e instituições. Ernesto de Sousa conseguiu, efetivamente, criar um lugar para Franklim na história da arte portuguesa.

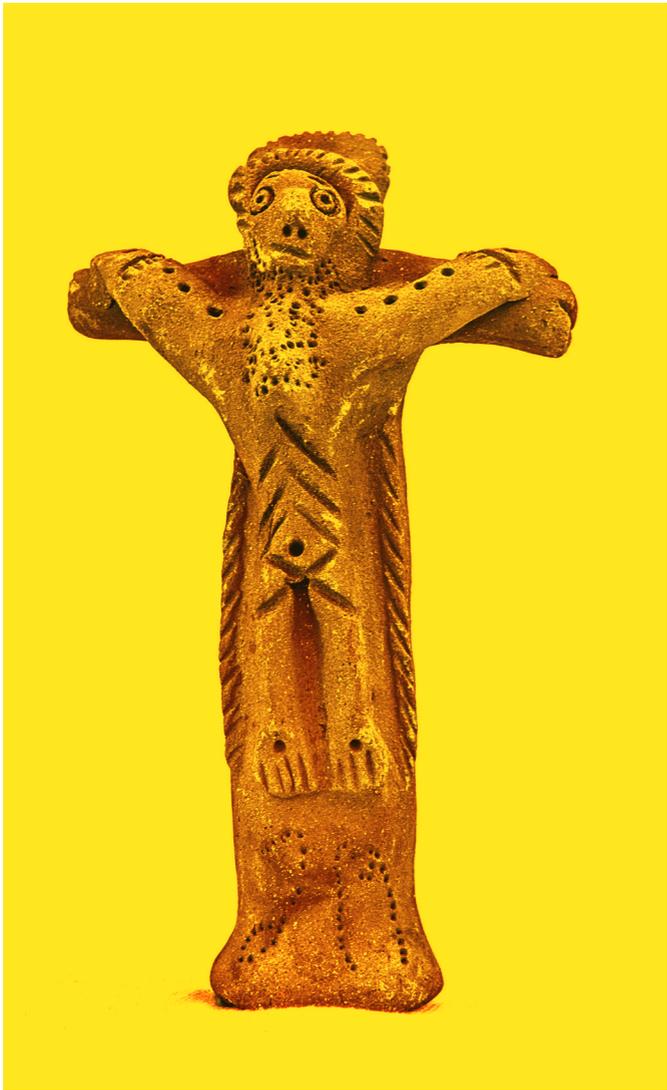




SANTOS

Dentro do que é passível de inserir no âmbito da escultura popular — categoria certamente porosa e contestável — a representação de santos constitui uma das manifestações mais significativas. Na impossibilidade de uma parte da população aceder às obras construídas por escultores profissionais, devido ao preço elevado que tendiam a atingir, muitas figuras de santos eram construídas por autodidatas. Também os materiais mais nobres eram por vezes substituídos por outros mais acessíveis, como é o caso da barrística de Estremoz, em que as figuras em barro tomavam frequentemente o lugar das obras em madeira. Por serem muitas vezes obra de autodidatas, os santos de expressão popular tendem a apresentar traços ingénuos ou *naïf*, que os torna, aos olhos de muitos, particularmente interessantes e comoventes. Também Carminda Rodrigues nos revelou que construiu a sua primeira peça, um cristo, porque o que tinha em casa foi roubado. E a partir daí não parou de reproduzir os santos que encontrava semanalmente na igreja da sua freguesia, tornando-os seus companheiros, coabitantes.

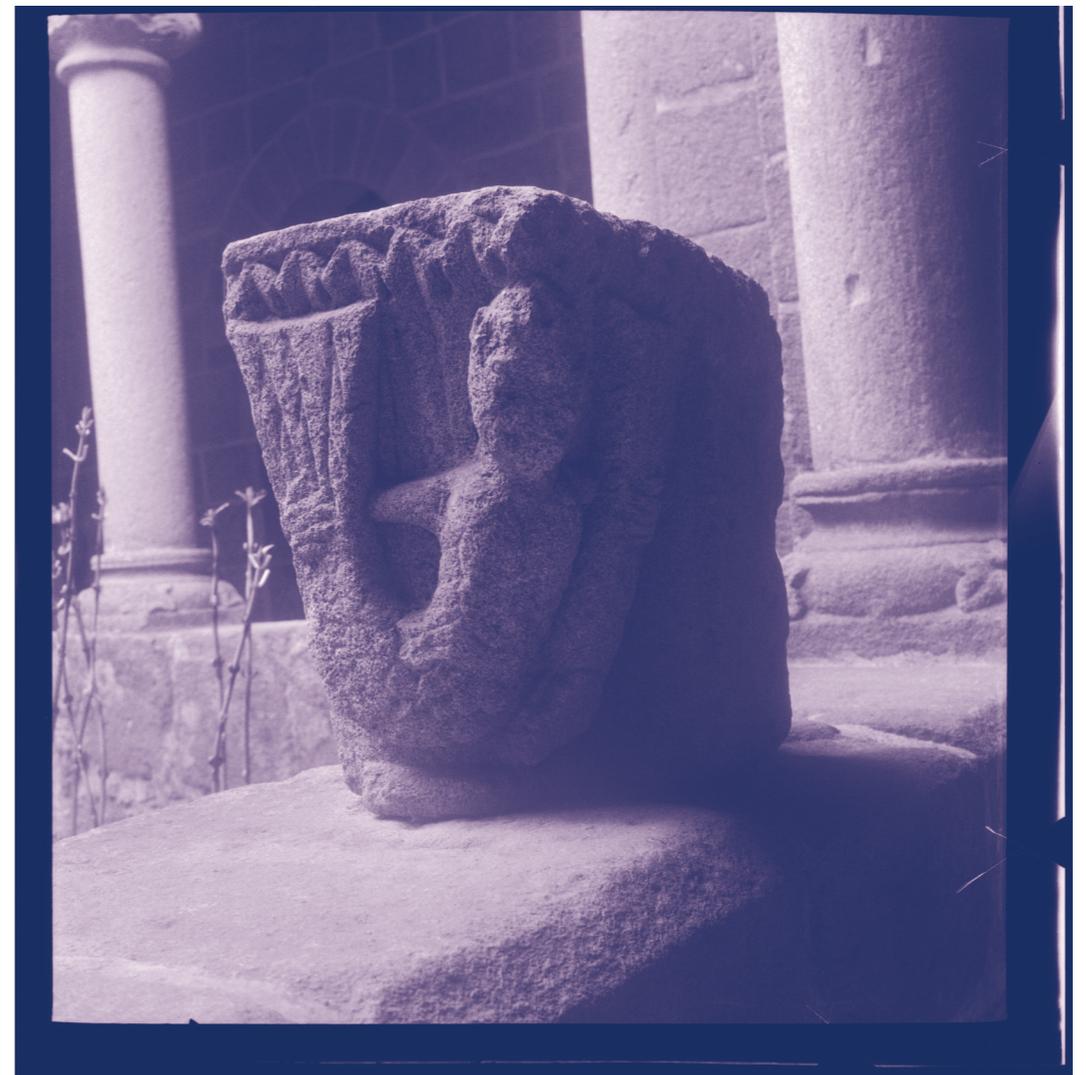






SEREIAS

Ernesto de Sousa acreditava que a presença do imaginário marítimo constituía uma das características fundamentais da arte portuguesa, algo que a singularizava perante outras tradições artísticas. Na documentação que produziu, encontramos diversas imagens de sereias que foi fotografando, certamente fascinado com a ambiguidade do significado mitológico da mulher-peixe: ela seduz, ao mesmo tempo que encaminha para a morte. Mais recentemente, também Joaquim Pires se debruçou sobre este tema, produzindo algumas sereias em chapa de zinco.







MESTRES DE VISEU

Os mestres de Viseu — destacando-se aqui Albino Ribeiro, José Maria Rodrigues e Adérito Almeida — são ainda relativamente desconhecidos no contexto nacional. Estes três oleiros começaram, como tantos outros, por trabalhar à roda, aprendendo a manufatura de peças funcionais, cozidas através de técnicas tradicionais locais, como a cozedura debaixo da terra. Quando estas peças deixaram de ser procuradas, dedicaram-se à criação de figuras em barro, construindo uma obra singular no panorama da escultura portuguesa. O uso do barro negro, onde se notam as diferentes tonalidades que o fogo desenhou, distinguem-nas das restantes produções do país, a par da textura rugosa e pesada que apresentam. São, porém, as formas escultóricas que surpreendem pela sua originalidade: as figuras esguias do mestre Zé Maria, as olarias antropomórficas do mestre Albino, as personagens expressivas do Adérito, modeladas à força dos dedos.



SANTOS DO ALENTEJO

Em 1916, Sebastião Pessanha identificava uma tradição de produção de crucifixos em madeira no baixo Alentejo, que se encontravam frequentemente à venda nas feiras do distrito de Beja. Estes crucifixos, que integravam o enxoval das raparigas que casavam, atraíram a atenção de alguns colecionadores, entre os quais se encontrava José Régio e o seu irmão, Júlio Reis Pereira, que se contam entre os primeiros a dedicar-se ao colecionismo de arte popular em Portugal. Ainda em vida, José Régio negociou o legado da sua extensa coleção com o município de Portalegre, o que nos permite atualmente entrar em contacto com uma produção escultórica admirável, não obstante o facto da maioria das obras não ter autor. Até à década de 1960 era comum a anonimidade da criação artística popular, situação que se tem vindo a modificar à medida em que se procura posicionar estes artistas no contexto histórico e cultural.







IDALÉCIO

Idalécio e a sua obra desafiam os estereótipos ligados à arte popular ou *outsider*. A marginalidade que frequentemente se procura associar a estas produções, seja ela psicológica, social ou económica, dificilmente se pode aplicar ao seu caso. Responsável por uma fábrica de metalurgia, e por isso economicamente bem-sucedido, distante dos padrões de baixa escolaridade que se encontravam, em tempos, em muitos dos artistas populares, não deixa de ser surpreendente encontrar, neste contexto biográfico, o carácter distintivo e disruptivo da sua obra. Idalécio permite-nos pensar nas múltiplas constelações que a escultura popular pode assumir, desligando-a da marginalidade biográfica que por vezes se tende a associar a estas produções. A sua obra evoca frequentemente a de outros artistas populares, como é o caso da escultura que produziu a partir dos desenhos do mestre Zé Maria Rodrigues — reproduzida na página seguinte.





Biografias

ADÉRITO DE ALMEIDA MARCELINO (1967)

Nasceu e vive em Ribolhos, Castro Daire. Dedicou-se à criação de figuras em barro negro há cerca de 30 anos, cozidas através da técnica da soenga. Aprendeu a modelar o barro com José Maria Rodrigues, apresentando, porém, uma estética diferenciadora que o singulariza. Ao contrário de outros mestres de Viseu, nunca passou pela produção de peças utilitárias.

CARMINDA RODRIGUES (1934-2021)

Foi já numa idade avançada que começou a produzir esculturas em madeira, reproduzindo algumas figuras que encontrava na igreja local. Como nunca quis vender nenhuma obra, estas iam-se acumulando na sua casa da freguesia da Pousa, em Barcelos, construindo um cenário peculiar.

FRANKLIM VILAS BOAS (1919-1968)

Tendo aprendido por via familiar a trabalhar a pedra, foram as suas esculturas em madeira que o celebrizaram, construídas a partir de ramos que o próprio recolhia durante os seus passeios. Ernesto de Sousa encontra o seu trabalho em 1964 e procura inseri-lo nos circuitos eruditos, o que contribuiu para a divulgação da sua obra.

GUILHERMINA JÚLIA (1909-2004)

Nascida em Vila Flor, região de Trás-os-Montes, Guilhermina Júlia — ou Ti Guilhermina, como era conhecida por muitos — trabalhou toda a vida como moleira. Perto dos 80 anos começou a esculpir algumas figuras em madeira de choupo que decorava com fitas coloridas e marcadores. Custava-lhe vender as figuras, porque dizia que tinha pena de as deixar ir embora.

IDALÉCIO (1952)

Trabalhou durante muitos anos em fábricas de metalurgia, tornando-se diretor de produção numa empresa de alumínio. Paralelamente, há várias décadas que utiliza os seus tempos livres para se dedicar à pintura e à escultura, recorrendo, no que à última diz respeito, a desperdícios e materiais pobres. A sua obra permaneceu

desconhecida até 2016, altura em que começou a ser divulgada através da galeria Cruzes Canhoto, que tem contribuído para que as suas obras estejam representadas em várias coleções nacionais e internacionais.

JOSÉ MENDES AFONSO (1960)

Nasceu em Espanha e passou por Beja e Lisboa, sendo que atualmente reside em Bragança. Trabalhou nas obras e na agricultura, e foi no revolver da terra que se deparou com a pedra-sabão, que começou a utilizar para fazer esculturas de forma autodidata.

JOSÉ MOREIRA (1926-1991)

Um dos mais aclamados bonequeiros de Estremoz, tendo feito parte do processo de revitalização do figurado desta região ocorrido a partir da década de 1930. Recolhia e preparava o seu próprio barro, trabalhando sempre com a sua esposa, Josefina Augusta Ferreira, que pintava as peças modeladas por José.

JOAQUIM PIRES (1952)

Nascido em Darque, Viana do Castelo, trabalhou a vida toda como pescador. Quando se reformou, começou a produzir esculturas coloridas em madeira e chapa, de traço nitidamente jocoso, que têm vindo a marcar presença em diversas feiras e exposições um pouco por todo o país.

JOAQUIM SIQUENIQUE (1932)

Nascido perto do Redondo, no Alentejo, trabalhou numa pedreira e na exploração da cortiça. Nos tempos livres, dedicava-se desde criança à criação de pequenas figuras em madeira e cortiça. Apesar da sua obra ser pouco divulgada, as suas peças integram as coleções de alguns museus portugueses.

JOAQUIM RIBEIRO ALVELOS (1920-2005)

Aprendeu a arte da olaria com o pai, fazendo sobretudo peças utilitárias. Quando estas foram caindo em desuso, começou por criar algumas figuras de barro negro, tais como cristos, músicos ou animais.

JOSÉ MARIA RODRIGUES (1906-1999)

Nasceu em Ribolhos, Castro Daire, no distrito de Viseu, onde aprendeu com o pai a arte da olaria, tendo a ela dedicado toda a sua vida. Aos oito anos já se ocupava da roda e aos vinte e sete era dono de uma pequena oficina. Produziu sobretudo peças utilitárias, tendo iniciado, na década de 1970, a produção de figurado de barro negro, produzindo um conjunto de peças consensualmente aclamadas.

JÚLIA CÔTA (1935)

Nasceu no seio de uma família de oleiros de Barcelos e trabalhou no barro desde criança. Dialogando de perto com as figuras criadas pela sua mãe, Rosa Côta, tem vindo a consolidar o seu próprio estilo, marcado pela criação de peças jocosas e pela forma particular de pintar as figuras.

ROSA RAMALHO (1888-1977)

Rosa Ramalho é uma das mais afamadas ceramistas de Barcelos, tendo-se dedicado à produção de figurado de barro. Em finais da década de 1950, as suas peças começam a integrar os circuitos da arte erudita, tornando a sua obra amplamente conhecida e celebrada.

SÉRGIO AMARAL (1959)

Oleiro e ceramista de Mangualde. Começa por produzir peças utilitárias na roda de oleiro, a partir de técnicas tradicionais locais, que aprende através do oleiro José Maria Rodrigues. Dedicase progressivamente à criação de figuras em barro, criando sobretudo um conjunto de criaturas que denomina de *matarrachos*.



Índice de Obras

CONCEÇÃO E DESENVOLVIMENTO

Maria Manuela Restivo e Rui Silva

TEXTOS

Maria Manuela Restivo

DESIGN E TRATAMENTO DE IMAGENS

Rui Silva

FOTOGRAFIA

Catarina Carvalho, Luís Piorro, Nuno Marques

REVISÃO DO TEXTO

Luciano Moreira

AGRADECIMENTOS

Alexandra Ribeiro Simões, CEMES, Idalécio,
Isabel Alves, Maria Helena Restivo, Mário Marques

APOIO FINANCEIRO



PARCEIROS



