

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JULIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus São Paulo



Elaine Regina dos Santos

**A ESCULTURA CERÂMICA E A  
PARTILHA DE CONHECIMENTO  
NAS OBRAS DE  
VILMA VILLAVERDE E  
VIRGÍNIA FRÓIS**



São Paulo  
2018

Universidade Estadual Paulista  
"Júlio de Mesquita Filho"  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes

**ELAINE REGINA DOS SANTOS**

**A ESCULTURA CERÂMICA E  
A PARTILHA DE CONHECIMENTO  
NAS OBRAS DE  
VILMA VILLAVERDE E  
VIRGÍNIA FRÓIS**

São Paulo  
2018



ELAINE REGINA DOS SANTOS

**A ESCULTURA CERÂMICA E  
A PARTILHA DE CONHECIMENTO  
NAS OBRAS DE  
VILMA VILLAVERDE E  
VIRGÍNIA FRÓIS**

Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista - UNESP, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientadora: Profa. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (Lalada).

São Paulo  
2018



Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes  
da UNESP

S237e

Santos, Elaine Regina dos, 1964-

A escultura cerâmica e a partilha de conhecimento nas obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis / Elaine Regina dos Santos. - São Paulo, 2018.

377 f. : il. color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Geralda Mendes Ferreira S. Dalglish (Lalada Dalglish)

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Villaverde, Vilma. 2. Fróis, Virginia. 3. Escultura em cerâmica. 4. Artistas como professores. 5. Mulheres artistas. 6. Corpo. I. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira S. (Lalada Dalglish). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 730

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

**ELAINE REGINA DOS SANTOS**

**A ESCULTURA CERÂMICA E  
A PARTILHA DE CONHECIMENTO NAS OBRAS DE  
VILMA VILLAVERDE E  
VIRGÍNIA FRÓIS**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", área de concentração Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, para a seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish  
IA – UNESP – Universidade Estadual Paulista –Orientadora

Profa. Dra. Sumaya Mattar  
ECA – USP – Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Claudia Fazzollari  
ECA – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Jean Jacques Vidal  
FPA - Faculdade Paulista de Arte

Profa. Dra. Zandra Coelho de Miranda Santos  
DAUAP – UFSJ – Universidade Federal de São João Del Rei

São Paulo, agosto, 2018.



A meus amados pais e



Performance de artista anônima coberta de argila.  
Centro Histórico de Valência, Espanha.  
Foto: Elan Santos, abril 2017.



## Gratidão

À Divindade e ao Universo.

Às dores e alegrias que aprimoram sempre meu ser.

A todos que direta ou indiretamente torceram a meu favor.

Aos meus amados pais.

Às artistas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis.

Ao companheirismo e apoio do Lemos e de meu filho Pedro.

A toda a família.

À minha irmã Lika, com quem compartilho e muito colaborou na revisão final deste trabalho.

À Profa. Dra. Lalada Dalglish pela orientação.

À Profa. Dra. Claudia Fazzollari pela especial atenção e apontamentos na qualificação.

À Profa. Dra. Sumaya Mattar pela generosa atenção e apontamentos na qualificação, e acolhimento e orientação na disciplina *Arte, experiência e educação, cartografias de si: percursos de formação e processos criativos de professores*.

À amizade, apoio e trabalho de revisão de Wagner Priante.

À cunhada Marly pela revisão de tradução do Resumo.

A todos os mestres que passam pela vida e participam da minha formação.

Aos professores, amigos e funcionários da UNESP.

Aos funcionários das Instituições, Universidades, Museus, Bibliotecas, pela disposição e profissionalismo com que me atenderam, possibilitando o acesso às informações.



# RESUMO

## A ESCULTURA CERÂMICA E A PARTILHA DE CONHECIMENTO NAS OBRAS DE VILMA VILLAVERDE E VIRGÍNIA FRÓIS

Esta tese defende a relevância da cerâmica na arte, bem como seu importante aspecto político, educacional e social. O trabalho teve como principal objetivo o estudo e a reflexão sobre o processo de formação, produção em escultura cerâmica e a atividade didática das artistas contemporâneas Vilma Villaverde, da Argentina, e Virgínia Fróis, de Portugal, que têm o corpo como temática em seus trabalhos artísticos. Neste âmbito, a pesquisa reflete sobre o contexto histórico da produção artística feminina, a presença do corpo na escultura, o papel da argila na escultura moderna e contemporânea, processos e procedimentos na criação das artistas selecionadas, seus mestres e influências herdadas, a instituição de centros de formação em arte, especialmente em seus países, bem como a atribuição do artista-professor. Como resultado a pesquisa enfatiza a forma como as artistas se consolidaram e como aliam suas criações artísticas ao seu trabalho de ensino, e como se dá a partilha de conhecimento.

**Palavras-chave:** Vilma Villaverde. Virgínia Fróis. Escultura cerâmica. Artistas como professores. Mulheres artistas. Corpo.





# ABSTRACT

## THE CERAMIC SCULPTURE AND KNOWLEDGE SHARING IN THE WORKS OF VILMA VILLAVERDE AND VIRGÍNIA FRÓIS

This thesis defends the relevance of the ceramic art, as well as the importance of its political, educational and social aspect. The main objective of this work was the study and reflection on the process of formation, production in ceramic sculpture and the didactic activity of the contemporary artists, Vilma Villaverde of Argentina and Virginia Fróis of Portugal, who have the body as theme in their art work. In this way, the research reflects on the historical context of female artistic production, the presence of the body in sculpture, the role of clay in modern and contemporary sculpture, the processes and procedures in the creation of the selected artists, their masters and the inherited influences, and the establishment of training centers in art, especially in their countries, as well as the role of the artist-teacher. As a result the research emphasizes how artists have been consolidated and how they have combined their artistic creations with their teaching work and how knowledge is shared.

**Keywords:** Vilma Villaverde. Virgínia Fróis. Ceramic sculpture. Artists as teachers. Women artists. Body.



# RESUMEN

## LA ESCULTURA CERÁMICA Y EL COMPARTIR DE CONOCIMIENTOS EN LAS OBRAS DE VILMA VILLAVERDE Y VIRGÍNIA FRÓIS

Esta tesis defiende la relevancia de la cerámica en el arte, así como su importante aspecto político, educativo y social. El objetivo principal de este trabajo fue el estudio y la reflexión sobre el proceso de formación, producción de la escultura de cerámica y la actividad de enseñanza de las artistas contemporáneas Vilma Villaverde, Argentina, y Virgínia Fróis, de Portugal, que tienen el cuerpo como un tema en sus trabajos artísticos. En este ámbito, la investigación reflexiona sobre el contexto histórico de la producción artística femenina, la presencia del cuerpo en la escultura, el papel de la arcilla en la escultura moderna y contemporánea, procesos y procedimientos en la creación de las artistas seleccionadas, sus maestros e influencias heredadas, y el establecimiento de centros de formación en arte, especialmente en sus países, así como el papel del artista-maestro. Como resultado, la investigación enfatiza cómo las artistas se han consolidado y cómo alían sus creaciones artísticas a su trabajo de enseñanza, y cómo se da el compartir de conocimiento.

**Palabras clave:** Vilma Villaverde. Virgínia Fróis. Escultura cerámica. Artistas como profesores. Mujeres artistas. Cuerpo.



# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- | Figura | Descrição   | Figura | Descrição   |
|--------|---|--------|---|
|        | Capa Vilma Villaverde, <i>Contemplation</i> , 2005. 150 x 60 x 55 cm. Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária. Imagem gentilmente cedida pela artista.  |        | nga.gov/collection/art-object-page.127623.html>. Acesso em: 20 abr. 2018.   |
|        | Virgínia Fróis, <i>Ressonâncias</i> , 2012. Foto: Alexandre G. Villas Boas, 2012.   | 19     | Robert Morris, <i>Grey polyedrons</i> , 1964. Instalação. Green Gallery, New York. Foto de Robert Morris. Disponível em: < <a href="https://www.researchgate.net/publication/322696714_Phenomenology_of_Minimalist_Perception_applied_to_Can_Lis/figures?lo=1">https://www.researchgate.net/publication/322696714_Phenomenology_of_Minimalist_Perception_applied_to_Can_Lis/figures?lo=1</a> >. Acesso em: 20 abr. 2018.  |
| 1      | Elan Santos. <i>Reconhecimento</i> . 2018. Cerâmica e ferro. 1,57 x 53 x 43 cm. Foto: Miriam Mirna Korolkovas, 2018.  | 20     | Mark Quinn, <i>Self</i> . 1991. Silicone e sangue congelado. Disponível em: < <a href="http://marcquinn.com/artworks/single/self-19911">http://marcquinn.com/artworks/single/self-19911</a> >. Acesso em: 20 abr. 2018.   |
| 2      | Johan Joseph Zoffany (Frankfurt 1733-Londres 1810) - <i>The Academicians of the Royal Academy</i> . 1771-72 - Óleo sobre tela 101.1 x 147.5 cm - OM: Millar, O., 1963. The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, London AND 1969. Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, London - OM 1210. Royal Academy. Disponível em: < <a href="https://www.royalcollection.org.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy">https://www.royalcollection.org.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy</a> >. Acesso em: 09 out. 2017. | 21     | Anthony Gorley. <i>Field for the British Isles</i> , 1993. Instalação Tate Liverpool. Disponível em: < <a href="http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p5">http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p5</a> >. Acesso em: 15 abr. 2018.  |
| 3      | Lola Mora. <i>Fuente de Las Nereidas</i> . 1903. Monumento mármore carrara. 6 x 13 m. Disponível em: < <a href="https://www.buenosaires.travel/wp-content/buenosaires_uploads/fuente-nereidas-801x563.jpg">https://www.buenosaires.travel/wp-content/buenosaires_uploads/fuente-nereidas-801x563.jpg</a> >. Acesso em: 20 mar. 2017.  | 22     | Gunther Von Haggens. S/ título. Disponível em: < <a href="https://www.pravda.ru/photo/album/9996/11/&gt;e">https://www.pravda.ru/photo/album/9996/11/&gt;e</a> > < <a href="http://www.zimbio.com/photos/Gunther+von+Hagens/Body+Worlds+Exhibition+Gunther+Von+Hagens/aKN-nXXcLBP">http://www.zimbio.com/photos/Gunther+von+Hagens/Body+Worlds+Exhibition+Gunther+Von+Hagens/aKN-nXXcLBP</a> >. Acesso em 20 abr. 2018.   |
| 4      | Imagem da publicação de Andrée Moch. Disponível em: < <a href="https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-613936332-andree-moch-andanzas-de-una-artista-dedicado-y-firmado-b86-JM">https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-613936332-andree-moch-andanzas-de-una-artista-dedicado-y-firmado-b86-JM</a> >. Acesso em: 05 ago. 2018.   | 23     | David Cushway. <i>Sublimation</i> , 2001. Vídeo art, Argila, recipiente em vidro e água. Fonte: CUSHWAY (2005, p.5).  |
| 5      | Elina González Acha. <i>Retrato de Lucía</i> . C. 1900. Óleo sobre tela, 42 cm x 35,5 cm. Colección particular. Foto: Gluzman, 2012, p.97.  | 24     | Michelangelo. Modelo de torso feminino. 1533. Argila. Fonte: WITTKOWER (1989, p. 132).  |
| 6      | Raquel Forner. <i>Mujeres del Mundo</i> (1938). Óleo sobre tela. 170 x 238 cm. Colección e imagem: Fundación Forner-Bigatti. Disponível em < <a href="http://forner-bigatti.com.ar/project/mujeres-del-mundo/">http://forner-bigatti.com.ar/project/mujeres-del-mundo/</a> >. Acesso em: 20 abr. 2017.  | 25     | Antoine Bourdelle. <i>La guerre ou figures hurlantes</i> . 1898-1899. Bronze. 93 x 75 x 65 cm. Museu Bourdelle, Paris.  |
| 7      | Aída Carballo. <i>Cabeza de mujer</i> . s/d. Cerâmica. 58,5 x 50 x 25,5 cm. (VILLAVERDE, 2014, p.61).   | 26     | Auguste Rodin. <i>A Idade do Bronze</i> 1876. Fundição 1925. Bronze 170.2 x 60 x 60 cm. Museu do Chiado. Lisboa, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.   |
| 8      | Albertina Falcker junto a seus colegas da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. c. 1885 (LEANDRO; SILVA, 2016, p. 35).  | 27     | Constantin Brancusi - <i>Sleeping Muse</i> - 1910. Molde em gesso - 17.1 x 24.1 x 15.2 cm. Atelier Constantin Brancusi. Paris, França. Foto: Elan Santos, 2014.   |
| 9      | Ilustração Portuguesa, No. 182, Agosto 16 1909.   | 28     | Camille Claudel e Jessie Lipscomb, 1887. Modelando em argila em seu atelier. Imagem de Domínio Público. (LA CHAPELLE, 1997, p 116)  |
| 10     | Ilustração Portuguesa No. 230 Julho 18 1910. Disponível em: < <a href="https://ilustracaoportuguesa.wordpress.com/2015/09/03/illustacao-portuguesa-no-182-agosto-16-1909-7/">https://ilustracaoportuguesa.wordpress.com/2015/09/03/illustacao-portuguesa-no-182-agosto-16-1909-7/</a> >. Acesso em: 29 fev. 2017.   | 29     | Camille Claudel, <i>A Onda</i> - 1897. Escultura em bronze e Ônix. 62x56x50cm Coleção Particular (LA CHAPELLE, 1997, p 137)   |
| 11     | Branca do Nascimento Alarcão. Escultura em pedra negra. Museu Etnográfico do Porto. Fonte: SKOLAUDE, 2016.  | 30     | Camille Claudel, <i>As Bisbilhoteiras</i> - 1894/1905. Mármore e Bronze 33x33x27cm. Coleção Particular. (LA CHAPELLE, 1997, p 181)  |
| 12     | Ana de Gonta Colaço, na Académie Julian - Paris, 1929. Espólio de Ana de Gonta Colaço na posse de Tomás Colaço. Fonte: PÉREZ-QUIROGA, (2006, p. III).   | 31     | Camille Claudel, <i>A Valsa</i> - 1895. Bronze 42x36x20cm. Coleção Particular. (LA CHAPELLE, 1997, p 121)   |
| 13     | Irene Vilar - <i>Máscara de Florbela Espanca</i> . Bronze. Matosinhos. Fonte: LEANDRO; SILVA, 2016, p. 131.   | 32     | <i>O exército em terracota do Imperador Qin Shi Huang</i> . Foto: O. Louis Mazzatenta, National Geographic Creative. Imagem Disponível em < <a href="https://news.nationalgeographic.com/news/2014/11/141114-terra-cotta-warriors-qin-shi-huang-tomb-china-archaeology/#/1424274795831.jpg">https://news.nationalgeographic.com/news/2014/11/141114-terra-cotta-warriors-qin-shi-huang-tomb-china-archaeology/#/1424274795831.jpg</a> >. Acesso em: 20 abr. 2018. |
| 14     | Dorita de Castel-Branco <i>Esplendor na relva</i> . Relvado do Palácio dos Coruchéus, Lisboa. Disponível em < <a href="http://fcsseratostenes.blogspot.com/2012/07/esplendor-na-relva.html">http://fcsseratostenes.blogspot.com/2012/07/esplendor-na-relva.html</a> >. Acesso em: 04 jan. 2017.   | 33     | Joan Miró (1893-1983) e Josep Llorens ARTIGAS. <i>A Lua</i> , 1958. Mural de cerâmica esmaltada. 220 x 750 cm. Fonte: Unesco. Disponível em < <a href="http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=3082">http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=3082</a> >. Acesso em: 09 mai. 2018.   |
| 15     | Noémia Cruz. <i>Sem título</i> . Escultura instalada Largo de S. João na cidade de Beja, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.   | 34     | Peter Voulkos em seu estúdio em Glendale Boulevard, em Los Angeles, 1959. Imagem cortesia do Projeto de Catálogo Voulkos & Co. Disponível em: < <a href="http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i166/">http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i166/</a> >. Acesso em: 20 abr. 2018.   |
| 16     | Noémia Cruz - <i>Amor Cego</i> . 2010. Terracota com englobes. 40,3 x 23,5 x 20 cm. Fonte: Catálogo Três poéticas Dissonantes.  | 35     | Vanessa Beecroft, Satoru Hocino, Nobuo Sekine, Maria Cheung, Norma Grinberg, Nina Hole, Miquel Barceló e Josef Nadj. Montagem de imagens disponibilizadas na internet.  |
| 17     | Joseph Wright - <i>The Corinthian Maid</i> - 1782-1784. Óleo sobre tela 106,3 x 130,8 cm. National Gallery of Art - Paul Mellon Collection. Disponível em: < <a href="https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61396.html">https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61396.html</a> >. Acesso em: 10 mai. 2017.  | 36     | Passagem de Celeida Tostes, Francisco Brennand, Escultura de Jorge Vieira, Escultura de Leo Tavella, Escultura de Vilma Villaverde, Virgínia Fróis, Obra de Marina Abramovic, Antony Gorley e instalação, Joseph Beuys e instalação, Performance Ana Mendieta, Judy Chicago, Homem Pensante   |
| 18     | Tony Smith. <i>Die</i> , modelo 1962, fabricado em 1968. Aço com acabamento a óleo. 182,9 x 182,9 x 182,9 cm peso bruto: 500 lb. Disponível em: < <a href="https://www.">https://www.</a>   |        |   |

- de Eva Lootz. Montagem livre a partir de imagens disponíveis na internet.
- 37 Lucio Fontana, *Figura feminina sentada*, 1937. Terracota vidrada. 34 x 21 x 15 cm. Disponível em: <<https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Lucio-Fontana-7051508/Figura-feminile-seduta-1937>>. Acesso em: 20 mai. 2018.
  - 38 Mural en Línea C, Estación Avenida de Mayo. Acueducto Romano de Segovia, Hijos de Daniel Zuloaga, 1934, Sebovia, España. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 13).
  - 39 Mural El besamanos de los caciques - Línea D Plaza Itália. Realizado pela fábrica Cattáneo sobre desenhos de 1938 de Leónie Matthis. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 13).
  - 40 Fernando Arranz em atividade de ensino de cerâmica. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 30).
  - 41 Leo Tavella. Gran Premio Adquisición "Presidente de la Nación Argentina". LXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas 1990. Terracota, madeira e metal. 250 x 50 cm. Disponível em: <<https://palaisdeglace.culturalspot.org/asset-viewer/figura/EQFG-mXJ4280ag?exhibitId=vQLCRxHxz3YcLA>>. Acesso em: 20 jan. 2018.
  - 42 Ana Mercedes Burnichón ao lado de suas esculturas cerâmica. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 47).
  - 43 Roberto Obarrio, Mural cerâmico. 210 x 60 x 5 cm. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 57).
  - 44 Pablo Edelstein. *Que reina la paz*. 2001. Broze e cerâmica. 120cm. Disponível em <<http://www.artguionxxigallery.com/ExpoAnterior%20PabEdelstein.htm>>. Acesso em: 09 jan. 2018.
  - 45 Perla Bardin. 1993. Cerâmica, madeira e ferro. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 74).
  - 46 Nélide Luciani. *El Tiempo*. Cerâmica e ferro. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 81).
  - 47 Juan Antonio Vázquez. *Mujer recostada*, s/data. Terracota. 33 cm. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 102).
  - 48 Carlos Carlé trabalhando em sua obra esfera. Cerâmica 47 cm diâmetro. Fonte: <[http://ceramica.wikia.com/wiki/Por\\_amor\\_a\\_la\\_Tierra/los\\_Encuentros/Simposio\\_de\\_Avellaneda\\_1999](http://ceramica.wikia.com/wiki/Por_amor_a_la_Tierra/los_Encuentros/Simposio_de_Avellaneda_1999)>. Acesso em 09 jul. 2018.
  - 49 Antonio Pujía, *Niña Boliviana*, 1972. Bronze. 30 x 16 x 17 cm. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 117).
  - 50 Figura 50 - Rodolfo Curcio. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 121).
  - 51 Martha Kearns, *sem Título*. S/data. Cerâmica refratária, esmaltes e óxidos. 35 x 35 x 150 cm. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 135).
  - 52 Rafael Martin, *El diálogo*, 1978. Ferro e cerâmica. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 150).
  - 53 Mireya Baglietto, *Director del nuevo tránsito espacial*. Cerâmica. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 158).
  - 54 Alejandrina Cappadoro, *Sem título*. Cerâmica esmaltada. 180 x 45 x 30 cm. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 183).
  - 55 Santiago Lena. *Húmedo*. 2017. Exposição individual realizada em El Gran Vidrio, Córdoba, Argentina. Foto Marcos Rostagno. Imagem disponível em <<http://www.santiagolena.com/13274081>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
  - 56 Claudia Fontes. *Estrangeiros*. 2016. Porcelana. 23 x 10 x 10 cm. Imagem disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/claudia-fontes-foreigners-1>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
  - 57 Alegoria Eucarística. Antigo Convento de Sant' Anna Lisboa. c 1660. Faiança policromada. Acervo Museu Nacional do Azulejo. Lisboa. Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 58 Recorte do extenso painel de 23 metros que mostra Lisboa antes do terramoto de 1755. Museu Nacional do Azulejo. Lisboa. Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 59 Rafael Bordalo Pinheiro. C. 1905. Painel de padrão com espigas e gafanhotos. Faiança moldada e vidro policromo. Museu Nacional do Azulejo. Lisboa. Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 60 Rafael Bordalo Pinheiro. Peça cerâmica e esquiço de escarrador com a forma de um inglês deitado de ventre aberto. 1890. Fonte: MORAIS (2016, p. 41).
  - 61 Fachada de entrada do Palacete do Visconde de Sacavém, atual Museu da Cerâmica na Cidade de Caldas da Rainha, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 62 Jorge Barradas, *Alegoria da escultura e da pintura*, 1954. Painel cerâmica relevado. Museu do Azulejo. Lisboa, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 63 Maria Keil. Painel de azulejos de na Avenida Infante Santo, Lisboa. Foto: Mário Marzagão. Disponível em < <https://amateriadotempo.blogspot.com/2012/06/maria-keil-1914-2012.html>>. Acesso em: 01 jun. 2018.
  - 64 Hein Semke na execução de *Camaradagem da Derrota*. 1934. Exposição Calouste Goulbenkian. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 65 António Pedro. Obra que fez parte da Exposição Evocação. Centenário do nascimento do artista. Museu Nacional Soares dos Reis. 2000. Disponível em <<http://nabaixadoporto.blogspot.com.br/2010/08/>>. Acesso em: 20 out. 2017.
  - 66 Querubim Lapa. *Sem título*, 2013. Serigrafia sobre Papel LS Cotton radiant white 270 gr. 46 x 61,5 cm. Fonte: Centro Português de Serigrafia. Disponível em <<https://admin.cps.pt/media/uploads/obras/ed030.jpg>>. Acesso em 20 jul. 2018.
  - 67 Jorge Vieira. *S/título*. 1950. Terracota e engobes. 28 x 44 x 12 cm. Galeria Mamede. Lisboa, Portugal. Foto: Elan Santos (2016).
  - 68 Jorge Vieira. *S/ título*, 1997. terracota com engobes. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 69 Cecília de Sousa no atelier da Fábrica Cerâmica Viuva Lamego. 1989. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura. Governo de Portugal. Disponível em <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=40770&EntSep=5&Lang=PT#gotoPosition>>. Acesso em: 02 mai. 2018.
  - 70 Manuel Rosa, *Receptáculos*. Cerâmica. Fonte: <<http://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/07/06/a-voz-do-silencio/>>. Acesso em: 09 jul. 2018.
  - 71 Sérgio Vicente, *Monumento à Vida*. 1998. Grés e inox. Fonte: Câmara Municipal de Almada, Portugal.
  - 72 Sofia Beça - Keramik Symposium - Gmunden, Austria. Imagem disponível em <[http://sofiabeça.blogspot.com/2013/10/keramik-symposium-gmunden-austria\\_19.html](http://sofiabeça.blogspot.com/2013/10/keramik-symposium-gmunden-austria_19.html)>. Acesso em: 09 jan. 2018.
  - 73 Martim Santa Rita, *Cosmus*. Instalação Cerâmica Rakú em Guincho, Portugal. 2014. Foto: José Pinto Ribeiro. Disponível em <<https://martim.oficinaraku.com/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.
  - 74 Paulo Óscar. Obra em cerâmica. Disponível em <<http://ufba-eba-ceramicaportuguesa.blogspot.com.br/2007/10/paulo-scar.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.
  - 75 Sara Navarro. Arte e arqueologia: peças de Sara Navarro. Exposição *Formas de Terra e Fogo*. Museu de Portimão, 2012. Disponível em: <<http://saranavarro.pt/>>. Acesso em: 02 jan. 2018.
  - 76 Vilma Villaverde entre duas de suas obras da série *Mulheres Sanitárias*. En la Fábrica de Sargadelos, Espanha. 1998. Assemblage. Cerâmica e peças industriais - pias sanitárias. Imagem gentilmente cedida pela artista.
  - 77 Vilma com trabalho em processo. Atelier da artista. Buenos Aires – Argentina. Foto: Elan Santos, 2016.
  - 78 a 80 Duas obras da Série *Mulheres Sanitárias* e Peças sanitárias sob a mesa. Atelier da artista Vila Villaverde. Buenos Aires – Argentina. Fotos: Pedro Lemos, 2016.
  - 81 Mireya Baglietto - *Busto de señorita* 1930. Escultura cerâmica. 25 x 37 cm. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 159).
  - 82 Vilma Villaverde, *Gemelas*, 1975. Chamote esmaltado com óxidos (Raku). 9 x 20 x 13 cm Acervo MARGS.

- 83 Vilma Villaverde, *Mariña*, 1975. Chamote esmaltado 25 x 24 x 24 cm Acervo MARGS.
- 84 Vilma Villaverde, *Vieja barca*, 1975. Óxidos, chamote esmaltado. 19.3 x 33.8 x 18.5 cm. Acervo MARGS.
- 85 Vilma Villaverde e Leo Tavella – Áustria – 1980. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 86 Vilma “A Escultora”. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 87 Leonbastita Alberti, Finitorium. Fonte: ALBERTI, Leonbatista. Della Statua. In DA VINCI, Leonardo. Trattato della pittura di Leonardo. Bologna: Instituto delle Scienze, 1786, p. 137. Disponível em <<https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- 88 Escultor Ramon Castejon e Vilma Villaverde – Década de 80. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 89 Leo Tavella no Café Tortoni com sua obra. 1976. Fonte: VILLAVERDE (2012).
- 90 Leo Tavella em seu atelier. <<https://br.pinterest.com/enelmuromalaver/leo-tavella/>>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- 91 Mapa do trajeto entre as cidades de Buenos Aires e Misiones. Fonte: Google Map, 2018.
- 92 Vilma Villaverde – Intervenção em máquina de Escrever. Atelier da artista em Buenos Aires. Argentina. Foto: Elan Santos, 2016.
- 93 Leo Tavella com o livro escrito por Vilma Villaverde. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 94 Vilma Villaverde e o Grupo do Fórum da Associação Internacional de Artistas de Cerâmica, 2010. Zibo City, Shandong, China.
- 95 I Simpósio Latino Americano de Cerâmica - Uttarayan Art Foundation Vadodara – Índia. 2018. Imagem gentilmente cedida por Norma Grinberg.
- 96 a 98  
Obra da Série Ruínas, Juego Interior e Série Barcas. Disponibilizadas pela artista em seu site.
- 99 Vilma Villaverde. *El Patio* 1982 2002. Cerâmica e engobes. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 100 Vilma Villaverde. *Homenaje a Thomas Mann*. 1982-2002. Cerâmica e engobes. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 101 e 102 Vilma Villaverde *La foto II* 1982 - 2002. Cerâmica e engobes. Foto: Pedro Lemos, 2016.
- 103 Vilma Villaverde, Trollo, 2002. Ceramica com engobes. Foto: Pedro Lemos, 2016.
- 104 Vilma Villaverde, Niños. Ceramica com engobes. Foto: Pedro Lemos, 2016.
- 105 Vilma Villaverde e sua madrinha. Fotografia antiga. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 106 Vilma Villaverde. *Monos*. 1985. 100x55x45cm. Escultura em cerâmica, Argila e pigmentos. Foto: Pedro Lemos, 2016.
- 107 Fotografia antiga, pais de Vilma Villaverde. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 108 Vilma Villaverde Vilma Villaverde *Del cuarenta*. 1986. Escultura em cerâmica, Argila e pigmentos 95 x 95 x 60 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 109 Arturo Martini. *Chiaro di luna*, 1931-32. Terracota, cm 180x133x54cm. Antwerpen, Museo Middelheim. Foto: Paolo Righi-Meridiana Immagin. <<https://genusbononiaeblog.it/chiaro-luna/>>. Acesso em: 09 mai. 2018.
- 110 e 111 Vilma Villaverde. *Generaciones* – 1989. 160x160x150cm. Argila e pigmentos. Imagem gentilmente cedida pela artista
- 112 Vilma Villaverde – Corset. 1987. 150 x 60 x 40 cm. Cerâmica e pia sanitária. Primeira obra realizada com peças sanitárias. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 113 Leo Tavella. *Figura y Niño*. 1967. Cerâmica y metal. 40 x 18 x 15cm. Fonte: Villaverde (2014)
- 114 Vilma Villaverde em evento na China, em 2011, modelando uma de suas obras com peça sanitária. Fonte: Revista Cerâmica de Argentina - Artes Del Fuego, December, 2011.
- 115 e 116  
Vilma Villaverde apresentando seu processo criativo no I Encontro Internacional de Ceramistas na USP, 2011. Fotos: Camila da Costa Lima.
- 117 Vilma Villaverde, *Ballet*, 2002. Cerâmica esmaltada, peça sanitária, tecidos e ferro. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 118 Vilma Villaverde - *Help yourself*. 1994. Escultura. cerâmica/pia sanitária. 160 x 65 x 45 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 119 Vilma Villaverde. *Espejito-Espejito*. 1997. Escultura. cerâmica/pia sanitária. 185,65 x 45 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 120 Vilma Villaverde. *Vedette* – 1990. 160x60x50cm. Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 121 Vilma Villaverde. *Julietta* - 1995 - 150x55x45cm. Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 122 Vilma Villaverde, *Maternidad*, 2006. Ceramica, esmalte e engobes. 150 x 80 x 85 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 123 Vilma Villaverde. *Ballet Dancer* – 1990. 185x38x72cm. Argila, pigmentos, esmalte, 1100°C. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 124 Vilma Villaverde *Ballerina* – 1987. 150x65x50cm. Raku e peça sanitária. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 125 Vilma Villaverde. *Cycling obsession*. 1999. Cerâmica esmaltada. 150 x 112 x 60 cm Fonte: Revista Klein K (2016, p. 11).
- 126 Vilma Villaverde, *Musician Girl*, 2012. Cerâmica esmaltada, peça sanitária e instrumento musical. 115 x 54 x 50 cm. Fonte: Revista Klein K (2016, p. 15).
- 127 Vilma Villaverde. *Driving my life*. 1995. Cerâmica (900 o C), pigmentos, esmalte e objeto industrial. 160 x 95 x 65 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 128 Vilma Villaverde. *Eva*, 2007. Argila, pigmentos, vidrado e peça sanitária. 160 x 50 x 60 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 129 Vilma Villaverde. *Nocturnal Librarian*, 2010. Cerâmica esmaltada. 165 x 60 x 65 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 130 Virgínia Fróis, *Ressonâncias*, 2012. Foto: Alexandres G. Villas Boas, 2012.
- 131 Mapas de localização de lugares onde Virgínia Fróis residiu. Fonte: Google Map, 2018.
- 132 Virgínia quando estudava na Escola António Arroios e nos dias de hoje. Imagem disponível em página de sua rede social.
- 133 Soldados com os cravos que foram distribuídos por floristas no 25 de abril em Lisboa. Imagem emblemática da Revolução de 1974. Foto disponível na internet autor desconhecido.
- 134 Virgínia Fróis. *Autorretrato* – 1976. Escultura em Gesso – Tamanho natural (FRÓIS, 2004, p 3).
- 135 No primeiro plano Maria, atual diretora, e Virgínia Fróis em frente à Antiga instalação da Oficina da Criança. 2016. Foto: Elan Santos, 2016.
- 136 a 141  
Imagens da Oficina da Criança na Cidade de Montemor-o-Novo, Portugal. 2016. Pesquisa de Campo. Fotos: Elan Santos, 2016.
- 142 Virgínia Fróis participa da inauguração Oficina da Criança em 2017. Fonte: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. Imagem disponível em <<http://www.cm-montemornovo.pt/pt/site-noticias/Paginas/Munic%C3%ADpio-de-Montemor-o-Novo-inaugura-Novo-Edif%C3%ADcio-da-Oficina-da-Crian%C3%A7a.aspx>>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- 143 Fachada principal da igreja do Convento de São Francisco. Montemor-o-Novo. Imagem disponível em <<https://entretjediana.blogs.sapo.pt/235674.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.
- 144 Convite de inauguração do Telheiro da Encosta do Castelo e do Centro de Investigação Cerâmica em 8 de março de 2015.



- 145 Telheiro no Primeiro Plano e Ruínas do Castelo de Montemor-o-Novo ao fundo. Foto: Elan Santos, 2016.
- 146 Tanques de manejo e composição de argilas. Foto: Elan Santos, 2016.
- 147 Mafalda ao fundo no fabrico de tijolos e tijoleiras. Foto: Elan Santos, 2016.
- 148 Pesquisa de construções com terra. Foto: Elan Santos, 2016.
- 149 Ao fundo forno restaurado de grandes dimensões. Foto: Elan Santos, 2016.
- 150 Atelier Lavadeiras. Foto: Elan Santos, 2016.
- 151 a 153 Fornos do Telheiro. Foto: Elan Santos, 2016.
- 154 O aluno Nuno Duarte e seus trabalhos. Foto: Elan Santos, 2017. Foto: Elan Santos, 2017.
- 155 A Professora Virgínia Fróis orientando aluna a fazer uma estrutura de papelão com gaze gessada.
- 156 A Professora Virgínia Fróis orientando alunas a fazer provas de esmaltes. Foto: Elan Santos, 2017.
- 157 A professora Virgínia Fróis em orientação aos alunos sobre as características e composições de diversas terras e confecção de massas cerâmicas. Foto: Elan Santos, 2017.
- 158 A professora Virgínia Fróis montando e fazendo queima suenga com aluna da FBA. Foto: Elan Santos, 2017.
- 159 Jorge Vieira - *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*. Escultura em ferro instalada na cidade de Beja. Com Noemia Cruz. Foto: Elan Santos, 2016.
- 160 Jorge Vieira - *Homem Sol* 1997-98. Escultura em ferro instalada Alameda dos Oceanos - Parque das Nações. Lisboa - Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
- 161 Jorge Vieira. *Monumento ao Mármore*. 1996. Escultura em Mármore. Rotunda da entrada da cidade de Estremoz. Foto: Elan Santos, 2016.
- 162 Noemia Cruz na entrada do Museu Jorge Vieira - Casa das Artes - Beja - Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.
- 163 Virgínia Fróis. *Autorretrato* - 1976. Escultura em Gesso - Tamanho natural (FRÓIS, 2004, p 3)
- 164 Virgínia Fróis. *Sementes I e II*. 1,35 x 1,00m e Flutuação. 2 x 1,20 x 1,20m 1987. Resina. Fotos: Elan Santos, 2017.
- 165 Virgínia Fróis. Preparação de argila com terra local, preparando queima primitiva com arquiteta Tania, seu filho escultor Tiago Fróis, seu marido Vasco e a aluna da FBA, em sua quinta. Foto: Elan Santos, 2017.
- 166 Virgínia Fróis. *Fonte*, 1991. Terracota e ferro. 150 x 50 cm. Catálogo Espelhos (2000, p. 43)..
- 167 Virgínia Fróis. *Casa do Leite*, 1999. Terracota, buxo e cera. 150 x 30 x 30 cm. Catálogo Espelhos (2000, p. 40).
- 168 Virgínia Fróis, *Morada*, 1998. Cerâmica e fios.
- 169 Virgínia Fróis, *Saia*, 1998. Cerâmica e engobes. 40 x 40 x 25 cm. Acervo do Museu Nacional do Azulejo. Catálogo Espelhos (2000, pp. 38-39).
- 170 Virgínia Fróis, *Lura*, 1997. Cerâmica e engobes. Catálogo Espelhos
- 171 Virgínia Fróis, *Casa do Silêncio*, 1997. Terracota e cal. 170 x 40 x 50 cm. Fonte: Catálogo Espelhos (2000, p. 34).
- 172 Virgínia Fróis. *Monumento ao Associativismo Popular*. 1994. Fonte: Câmara Municipal de Almada, Portugal.
- 173 Virgínia Fróis. *Espelhos*. 2000. Cerâmica, metal e água. Catálogo da Exposição Espelhos (2000, p. 6).
- 174 Virgínia Fróis. *Espelho I*. 2000. Cerâmica e metal. Fonte: Catálogo Espelhos (2000, p. 16).
- 175 GOETHE. Ilustrações do fenômeno da formação das nuvens. Fonte: GOETHE (2012, p. 34).
- 176 e 177 Virgínia Fróis - *Espelho II* - 2000 - Terracota caíada, aprox. 60x50x Ø 30. Catálogo da exposição (2000, pp. 18-19).
- 178 e 179 - Virgínia Fróis - *Espelho V* - 2000. Terracota caíada, aprox. 60x50x Ø 30. Catálogo da exposição (2000, pp. 24-25).
- 180 Virgínia Fróis. *Murmur*. 2003. Catálogo Exposição Evocações (2003, p. 14).
- 181 *Murmur*. 2003. Processo de construção. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 182 Virgínia Fróis. Reservatório. *Murmur*. 2003. Porta de cera virgem fechando sala da cisterna, com instalação de som reproduzindo murmúrio. Catálogo Exposição Evocações (2003, p. 15).
- 183 Virgínia Fróis - *Coroada* 2005. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 184 *Coroas*. Acácia, pétalas e cerâmica. Virgínia Fróis. 2006. Imagens gentilmente cedidas pela artista.
- 185 Montagem da obra *Coroa*, 2007.
- 186 *Coroa*. 2007. Terracota. 300 cm. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 187 Virgínia Fróis. *Anel*. 2009. Caulim Ø 220 cm. Argila, Trigo germinando e latão polido. Imagens gentilmente cedidas pela artista.
- 188 Virgínia Fróis - *Anel* 2009. Caulim Ø 220 cm. Argila, Trigo germinando e latão polido. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 189 Virgínia Fróis. *Fóssil*. *Anel II*. Terracota 2010. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 190 Virgínia Fróis. *Anel IV*. 2011. Ø 260 cm. Terracota carvão cinza.
- 191 Virgínia Fróis. 2011. *Cinzas*. Foto gentilmente cedida pela artista. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 192 Virgínia Fróis. *Urna* 1998. Cerâmica e fios de metal. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 193 Virgínia Fróis - *Urnas* 2012. Cerâmica e fios de metal. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 194 Virgínia Fróis. *Ressonâncias I*. 2010. Cabeça em terracota encapsulada. Imagem cedida pela artista.
- 195 Virgínia Fróis. *Ressonâncias I*. Exposição Convento dos Capuchos, Portugal. 2010. Catálogo da Exposição.
- 196 Virgínia Fróis. *Ressonâncias II*. 2012. Galeria de Arte do Instituto de Artes - UNESP. Foto: Alexandre Gomes Villas Boas.
- 197 Virgínia Fróis, *Ressonâncias II*, 2012. Galeria Instituto de Artes UNESP. Foto: Alexandre Gomes Villas Boas, 2012.
- 198 Virgínia Fróis. *Ressonâncias II*. Cabeças dispostas em mesa. Foto Alexandres Villas Boas, 2012.
- 199 Mapas de localização. Ilha de Santiago, Cabo Verde. Fonte: Google Map, 2018. e Mapa turístico Trás di Munti. Fonte: FRÓIS (2017)
- 200 Monte Graciosa, Tarrafal, Cabo Verde. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/just\\_m\\_images/5105329589/](https://www.flickr.com/photos/just_m_images/5105329589/)>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- 201 Oficina da mestra Pascoalina Borges. A mestra Isabel Semedo e Virgínia Fróis. Trás di Munti, Tarrafal, Cabo Verde. Fonte: Fróis (2012)
- 202 Exposição *Guardar Águas* no Palácio Ildo Lobo, Cabo Verde e na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, Portugal. Fonte: Fróis (2012).
- 203 CAO - Centro de Artes e Ofícios - Trás di Munti, Cabo Verde. Imagem disponível na página oficial do CAO.
- 204 Virgínia Fróis - *Ar no Mar*. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 205 Brancusi *Tirgu-Jiu* (1938). Disponível em <<http://www.astour-timisoara.ro/product/targu-jiu-horezu-alba-iulia-deva/>>. Acesso em: 09 jan. 2018.
- 206 Ponta do Atum Centro de Mergulho Tarrafal de Santiago 2016. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 207 Virgínia Fróis com as oleiras cabo verdianas em queima tradicional Soenga. das peças da Obra *Ar no Mar*. Imagem gentilmente cedida pela artista.
- 208 Oleiras com as peças da obra *Ar No Mar*. 2014. Foto gentilmente cedida pela artista.
- 209 Exposição *Ar no Mar*. Igreja São Francisco. Cidade Velha, Cabo Verde. Imagem gentilmente cedida

- pela artista. 2014.
- 210 Frame do vídeo *respirar*. 2 corpos femininos que flutuam, olhos emersos olhos submersos, bocas que afloram na superfície da água no movimento da respiração e do mar.
- 211 e 212  
Virgínia Fróis, Zie Gina preparação da tinta com Fibra vegetal para Tingimento de fios na Oficina Da Juventude, Montemor-o-Novo, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016. e Gi ministrando a oficina de cerâmica para confecção De um Bind, peça tradicional de Cabo Verde para a Cozedura do cuzcuz. Oficina da Criança, Montemor-o-Novo, Portugal. Foto: Elan, 2016.
- 213 Visita ao Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, Portugal, com acompanhamento do diretor Paulo Costa, 04 jul. 2016. Foto: Elan Santos.
- 214 Academia de Platão - Mosaico Romano Sec. I a.C. Pompeia. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles. Disponível em <<https://www.museoarcheologico.napoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/mosaici/>>. Acesso em: 09 abr. 2018.
- 215 Gravura de Leonardo da Vinci ou de um dos seus alunos, com a inscrição Academia Leonardi Vin(c)i. Fonte: MÜNTZ (1898, p 228).
- 216 Pintura atribuída a Raffaello Sanzio. Séc. XVI. Óleo sobre tela. 160 x 216 cm. Fonte: *Accademia Nazionale di San Luca*.
- 217 Institut de France em 1828. Armand Dayot, Journées révolutionnaires (1830, 1848). Paris, 1897. Disponível em <<http://www.hberlioz.com/Paris/BPInstitut.html>>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- 218 e 219  
Escola Bauhauss em Weimar arq. Henry van de Velde – Foto: Louis Held, c. 1911. Disponível em <<https://www.bauhaus100.de/en/past/phases/before/index.html>>. Acesso em: 01 abr. 2018. e Escola Bauhauss em Dessau em Dessau Walter Gropius (1925-26) - Bauhauss Dessau. Disponível em <<https://www.bauhaus-dessau.de/en/history/unesco-world-cultural-heritage.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- 220 Faculdade de Arte e Desenho (UNAM). Foto: Leandro Kibisz. Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Facultad\\_de\\_Arte\\_y\\_Dise%C3%B1o\\_\(UNAM\)#/media/File:Artes-Universidad-Nacional-de-Misiones-Obera-1.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Facultad_de_Arte_y_Dise%C3%B1o_(UNAM)#/media/File:Artes-Universidad-Nacional-de-Misiones-Obera-1.JPG)> 221>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- 221 Gravura de J. Novaes Jr - A “Academia de Belas-Artes e Biblioteca Pública” no “Convento de S. Francisco de Lisboa” (início do Século XX). Fonte: MESQUITA, Alfredo. LISBOA. Empreza da História de Portugal, 1903.
- 222 Elan Santos, *Ouroborus*. 2006. Baixo relevo em Madeira. Acervo particular.
- 223 Ecorché de Brancusi - 172/52/32 cm. Muzeul Catedrei de Anatomie Umana din Cluj-Napoca – Roménia. Cortesia da Universidade de Medicina e Farmácia de Cluj-Napoca, Roménia. In DUMITRASCUDI, CRIVII CB, OPINCARU I., A Sculpture Masterpiece For The Teaching Of Anatomy. Disponível em: < <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4849393/figure/f1-cm-89-304/?report=objectonly>>. Acesso em: 20 mai. 2017.
- 224 Placa Pioneer. Alumínio e ouro anodizado 229 x 152 x 1,27 mm. Profundidade média da Gravura: 0,381 mm. Fonte: Nasa. Disponível em: <<https://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/18875052/La-Historia-del-mas-Grande-Cientifico-llega-al-cine.html>>. Acesso em: 20 out. 2017.
- 225 “We Won’t Do It without the Rose, Because We Can No Longer Think”. Joseph Beuys na mesa de seu gabinete de informação na documenta V, Kassel em 1972. Litografia em papel, Imagem: 804 x 568 mm. Baseada na fotografia de Wilfred Bauer. Coleção Tate Modern London. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-we-wont-do-it-without-the-rose-because-we-can-no-longer-think-p07596>>. Acesso em: 20 abr. 2018.



## **ABREVIATURAS E SIGLAS**

AR.CO. – Centro de Arte e Comunicação Visual

CAAC – Centro Argentino de Arte Cerámico

CAO – Centro de Artes e Ofícios

CENCAL – Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ECA – Escola de Comunicação e Artes

ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

FBA – Faculdade de Belas Artes

IA – Instituto de Artes

IAC – International Academy of Ceramics

ICCC – Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha

UESC – Universidade Estadual de Santa Catarina

UFRS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSJ – Universidade Federal de São João Del Rei

UL – Universidade de Lisboa

UNaM – Universidad Nacional de Misiones

UNESP – Universidade Estadual Paulista



# SUMÁRIO

	PÁG.
<b>APRESENTAÇÃO</b>	
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	31
<b>Capítulo I - PRODUÇÃO ARTÍSTICA OCIDENTAL MULHERES ARTISTAS, A TEMÁTICA DO CORPO NA ESCULTURA E A CERÂMICA</b> .....	35
• Produção artística, questão de gênero?.....	36
• A escultura e o corpo.....	59
• A Arte Cerâmica.....	71
<b>Capítulo II - A ESCULTURA CERÂMICA NAS OBRAS DE VILMA VILLAVERDE E VIRGÍNIA FRÓIS</b> .....	119
• Vilma Villaverde.....	121
Formação, a cerâmica, a docência e mestres de referência.....	124
Comunidade cerâmica.....	135
Obras e processo criativo.....	138
• Virgínia Fróis.....	167
Formação, a cerâmica, a docência e mestres de referência.....	169
Obras e processo criativo.....	191
Comunidade e resgate cultural.....	226
<b>Capítulo III - SOBRE O ESTUDO DA ARTE NO OCIDENTE</b> .....	237
• Da Academia à Faculdade de Belas Artes na Universidade argentina.....	245
• Da Academia à Faculdade de Belas Artes na Universidade em Portugal.....	248
• A partilha de conhecimento e o ofício do professor-artista.....	254
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	269
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	273

## **APÊNDICES**

Apêndice 01 – Obras de Vilma Villaverde.....	283
Apêndice 02 – Obras de Virgínia Fróis.....	311

## **ANEXOS**

Anexo I – Vilma Villaverde – Transcrição de entrevista.....	341
Anexo II – Virgínia Fróis – Transcrição de entrevista.....	361

## APRESENTAÇÃO

Todo tema de estudo, seja de TCC, Mestrado ou Doutorado, vincula-se diretamente ao pesquisador. Lembro-me de uma mestra que um dia disse em sala de aula: “todos temos uma única pergunta ao longo da vida, o que acontece é que estamos sempre a reformulando”. Meu caminho confirma isso.

De origem simples, quando era criança acompanhei algumas criações de meu pai nos intervalos de seu emprego ao fazer nossos brinquedos, esculturas, tocar viola, sanfona... Minha mãe também trabalhava fora, além das tarefas da casa, na ajuda do sustento da família.

Entrei no mercado de trabalho aos 15 anos, porém meu contato mais próximo com a arte foi por volta dos 22 anos, quando conheci a ceramista Anneliese Poluzzi e seus filhos Angela e Mario, que atuavam com ela em seu atelier em Paulista, Pernambuco. Nasceu ali um amor pela cerâmica, pela atividade cerâmica. Eu cursava Psicologia, área escolhida como primeira graduação, mas senti que essa escolha já não estava tão firmada. Quando retornei de Pernambuco, interrompi esse curso e me inscrevi no curso de Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Na época esta formação era um pouco depreciada por alguns alunos na ideia de ser professor, vislumbravam apenas ser artistas, o que se aplicava a mim também.

No final do curso fui mãe, momento que atuava na Secretaria de Meio Ambiente do Estado de São Paulo. Nessa fase tentei conciliar família, sustento, oportunidade, sonhos e escolhas. Passei também a frequentar uma noite por semana, depois do expediente, o atelier da ceramista Célia Cymbalista, e com o fazer cerâmica acalmei minha alma. Era ali que me sentia mais próxima do meu verdadeiro ser. Trabalhar com Célia fez despertar um grande amor pela artesã que existia em mim; com sua experiência, também de educadora, mostrava a importância do afeto na atividade de partilha do conhecimento. Em seguida frequentei o curso de cerâmica no Liceu de Artes e Ofícios, sob a orientação de Sueli Aquimi Massuda, e cada vez mais a atividade cerâmica me envolvia.

Era um treino contínuo da pessoa que eu ansiava ser. Artista? Educadora em arte? Ambientalista? Mãe? Mulher? Esposa? Filha? Minhas escolhas só me deixavam pistas... Eu continuava a treinar. Apesar de ter na essência ideias libertárias em relação ao trabalho, à política e ao ser social, intimamente ocupava um lugar para



o qual me sentia moldada, uma mulher que devia ser útil, passiva, próxima da expectativa social, e não me sentia merecedora de alçar grandes voos. Percebia que não tinha muitas informações sobre arte, política, porém ávida por saber, buscava sempre aprender.

Por motivo de mudança da família para o Rio de Janeiro, aos 40 anos, acabei por fim me desligando do trabalho a que estava vinculada e, depois de algumas buscas, tive a oportunidade de frequentar o curso de escultura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde me formei em 2009. Com referência do ensino clássico da academia francesa, como a maioria das universidades do mundo, nas aulas de modelo vivo reproduzi formas do corpo humano em tamanho real, fiz reduções e ampliações com modelagem em argila, desenvolvendo formas de gesso e fundições com resina e gesso, e fiz também esculturas com pedra e ferro. Somente no último ano tive um contato mais direto com arte contemporânea. Descobri que era capaz, aquilo tudo já não era somente um sonho para mim. Fui contemplada com uma vaga de monitoria na disciplina *Teorias da pintura*, ministrada pelo Prof. Dr. Edson Mota. Tive oportunidade de ministrar aulas, e fui bastante apoiada, valorizada e incentivada. Apesar de me sentir com idade tardia, senti que era possível investir e assumir o campo da arte e da educação. Ampliou-se ali meu amor pela arte, pelo ensino, e uma gratidão sem fim pelos mestres.

De volta a São Paulo, me envolvi com o mestrado no Instituto de Artes sob a orientação da professora Dra. Lalada Dalglisch, com quem tive a oportunidade de desenvolver a pesquisa sobre a obra de Celeida Tostes. A dissertação representou uma homenagem à arte cerâmica, à partilha de conhecimento, à gratidão aos mestres que acompanhei. A investigação já denunciava perguntas íntimas: “Como ser uma artista? Como ser uma docente em arte? Como me apoderar de minhas escolhas? É possível com a idade que tenho?”.

Em 2013 me vinculei como docente no curso de Artes Visuais da Unicastelo e passei a lecionar a disciplina *Escultura*, entre outras. O desafio de atuar como artista e professora, somado à necessidade de me aperfeiçoar e desenvolver o doutorado, fortaleceram ainda mais minhas indagações. Assim, como uma continuidade da dissertação do mestrado, as questões permaneceram ligadas à escultura cerâmica, à produção artística feminina, a presença do corpo no trabalho artístico e o exercício da partilha do conhecimento. Principalmente em relação à mulher que além da investigação e produção artística, também exerce atividade como docente.

A escolha de pesquisar a obra das escultoras contemporâneas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis se deu pela temática do corpo em suas produções artísticas na cerâmica, além de suas experiências na docência do ensino superior. Durante a pesquisa ainda descobri outros “motivos” para a escolha dessas artistas, como o fato de serem mulheres maduras em plena atuação e produção artística, além de trazerem tanto em suas apresentações como em seus registros a admiração e o reconhecimento pelas influências de seus mestres. Os encontros com Virgínia Fróis e Vilma Villaverde foram motivadores para a continuidade de buscas por respostas.

Conheci Vilma Villaverde em 2010, no 3º Congresso Nacional de Cerâmica, em Curitiba, Paraná, momento onde ela exibiu uma palestra sobre sua produção artística e falou sobre o trabalho de Leo Tavella, de quem foi aluna. Fiquei impressionada com a quantidade e qualidade da sua produção artística e com a gratidão às influências de seu mestre. Em visita ao seu atelier em Buenos Aires, em 2016, a artista mostrou-se muito aberta e confiante ao partilhar suas informações. Foi surpreendente visitar seu espaço criativo e o acervo repleto de suas obras, que demonstra labor dedicado e ininterrupto por toda a sua vida, o que resultou no seu consolidado trabalho.

O primeiro contato com Virgínia Fróis ocorreu em 2010, quando estive no Instituto de Artes da UNESP, como docente estrangeira, convidada pela Profa. Dra. Lalada Dalglisch, ministrando *workshop* de criação e produção cerâmica sobre produções artísticas, incluindo o escultor e mestre Jorge Vieira, de quem foi assistente. Um novo encontro aconteceu em 2012, também no IA, na produção participativa e colaborativa de sua obra *Ressonâncias*. Sua energia integrativa no processo de trabalho foi inspiradora. No contato direto com a artista, durante a pesquisa em Portugal, em seu campo de produção, pude verificar que a dedicação intensa, apropriação de suas escolhas, a busca constante de aperfeiçoamento e partilha são os principais instrumentos de sua constituição pessoal e profissional. Sua energia é imensurável, em todo o momento se mostra ativa e em constante movimento criativo.

O percurso para a constituição desta tese teve como característica principal o aspecto feminino, mulheres foram portadoras de cintilantes lumes indicando o caminho da construção. Assim, as influências ancestrais, das mestras, ao longo da vida, e das artistas estudadas, bem como a orientação da Profa. Dra. Lalada Dalglisch e a colaboração assertiva das Profas. Dras. Claudia Fazzolari e Sumaya Mattar, na qualificação, foram fundamentais.

A participação na disciplina *Arte, experiência e educação, cartografias de si: percursos de formação e processos criativos de professores*, ministrada pela Profa. Dra. Sumaya Mattar, na Escola de Comunicações e Artes da USP, no segundo semestre de 2017, ofereceu novos olhares tanto para meu processo como pesquisadora, como para retomada de questões do meu trabalho de artista e educadora. A aproximação com a metodologia de pesquisa narrativa foi de grande valia para que eu assumisse pertença e posicionamentos no trabalho de investigação.

Foi um exercício entre a razão e a intuição, e de partilha. Partilha de informações adquiridas em publicações, partilha de informações nas pesquisas de campo e entrevistas, partilha na orientação. Adquirindo disciplina e metodologia de trabalho investigativo e permitindo que o mundo das ideias visitasse o mundo da criação, o mistério aos poucos foi iluminado e tornou-se inclusive parte do organismo do trabalho.

Muitas transformações ocorreram durante o percurso, parte delas foi traduzida e materializada em minha produção artística. Com a obra *Reconhecimento*, Figura 1, participei, em 2018, de duas exposições de esculturas cerâmicas produzidas por artistas mulheres, com a curadoria de Cibele Nakamura. A primeira, *Barro Feminino*, com projeto de Stela Kehde, aconteceu entre os dias 8 de março e 8 de abril, na Galeria Malu Serra, e a segunda *Metamorfose*, entre os dias 3 de maio e 29 de julho, no Centro Universitário Maria Antônia da USP. Outras conquistas estão por vir.



Figura 1 – Elan Santos. Reconhecimento. 2018.  
Cerâmica e ferro. 1,57 x 53 x 43 cm.  
Foto: Miriam Mirna Korokolwas, 2018.

## INTRODUÇÃO

A presente tese defende a relevância da cerâmica na arte, bem como o seu importante papel político, educativo e social. A pesquisa baseia-se principalmente no estudo e na reflexão do percurso e das atividades artísticas e de docência de duas escultoras, a argentina Vilma Villaverde e a portuguesa Virgínia Fróis, as quais expressam em suas obras a temática do corpo em cerâmica.

Um relevante aspecto é que atuam na permanente divulgação e difusão da arte cerâmica. Vilma Villaverde desempenha importante papel junto à comunidade de ceramistas argentinos e internacionais, Virgínia exerce atividades junto à comunidade local e com artistas de diversas linguagens, com discussões ligadas ao patrimônio cultural e social. Outro ponto a ser destacado é que as duas artistas possuem experiência na atividade de docência no ensino superior e manifestam admiração e gratidão pela influência recebida de seus mestres. Assim, esta tese investiga também a formação de identidades: de artistas e de docentes, em processo dialético que mescla pensamento artístico com didático-pedagógico, materializando-se por meio de linguagem que revela o sujeito-agente.

Em relação à poética há que se considerar suas particularidades. Enquanto o trabalho de Vilma é marcado pela representação quase realista da figura humana, que por vezes é imaginada e interpretada, utilizando materiais industriais e processos modernos, na obra de Virgínia o corpo surge de maneira conceitual, quase onírico, permeado de questões existenciais.

Na reflexão sobre como abordar o trabalho das escultoras, formularam-se algumas indagações: Como foi a formação de cada uma? Como se dá o processo criativo em suas esculturas? Como se constroem e se reconstroem na integração do fazer arte e ensinar a arte? Quem foram seus mestres e quais influências herdaram?

A pesquisa foi desenvolvida em várias etapas: levantamento bibliográfico, pesquisa de campo e estágio internacional, observação *in locu* nos espaços de criação e práticas das artistas e acompanhamento de atividades e vivências, entrevistas, registro fotográfico, visita às coleções particulares e espaços museológicos, bem como a escrita e revisão do texto. Também foi realizada a sistematização de dados e obras artísticas, assim como transcrição das entrevistas realizadas.

A metodologia utilizada é mesclada de abordagem narrativa e fenomenológica. O fio condutor da pesquisa foram suas histórias de vida, narrativas de seus percursos e suas relações no campo da produção artística, por meio de conversas e entrevistas, semiorientadas ou não diretivas<sup>1</sup>.

O acercamento ao território das artistas possibilitou a observação da necessidade de abordagens distintas, que exigiu um exercício de aproximação e distanciamento extremamente cadenciados, que aos poucos se configurou em um *modus operandi*.

Com Vilma Villaverde foram realizadas duas visitas ao seu atelier em Buenos Aires, Argentina, em 2016. Durante a entrevista a artista se dispôs a longas conversas, conforme a transcrição no Anexo I. Embora o contato tenha sido de apenas dois dias, foi possível ter como base de pesquisa as publicações, de sua autoria, *Leo Tavella, labrador del Arte – Escultor ceramista argentino*, de 2012, e *Arte cerámico en Argentina – un panorama del siglo XX*, de 2014, e como importantes aportes suas obras organizadas e sistematizadas disponíveis em seus sites. Informações foram complementadas através de mensagens eletrônicas. Com Virgínia Fróis foi realizado estágio/pesquisa de campo durante 40 dias nos meses de junho e julho de 2016, em Portugal, entre as cidades de Lisboa e Montemor-o-Novo, o que possibilitou acompanhar sua atuação artística, de docente e em atividades culturais. A artista ofereceu orientação, hospedagem, acolhimento e apoio. Nesta oportunidade foi possível ainda pesquisar, coletar material bibliográfico e fazer registros da obra do escultor Jorge Vieira, com acompanhamento, apoio e colaboração de Noémia Cruz, viúva e curadora do artista, que ocorreu nas cidades de Lisboa, Estremoz, Redondo e Beja.

Um novo encontro com Virgínia Fróis ocorreu em novembro de 2017, em Lisboa e Montemor-o-Novo, ocasião do III Congresso Internacional sobre Culturas: Interfaces da Lusofonia, realizado na Universidade do Minho, em Braga, Portugal.

Para a configuração deste trabalho, fez-se necessária a abordagem de aspectos que se relacionam ao tema, como produção de mulher artista, a representação do corpo humano na escultura, a matéria argila na arte e a relação da arte e ensino. Desta maneira, a presente tese se desenvolveu em três capítulos.

O capítulo I divide-se em três subcapítulos. O primeiro – “Produção artística, questão de gênero?” – traz um contexto histórico da representação da mulher na produção artística ocidental. O segundo – “A escultura e o corpo” – aborda a temática da representação do corpo humano na escultura e a fragmentação

---

<sup>1</sup> “Quando um assunto é mais aberto, o questionário é substituído por simples roteiro de entrevista, ou, no caso da entrevista não diretiva, por uma instrução ou tema-chave a partir do qual o respondente falará sem responder a perguntas pré-determinadas” (THIOLENT, 1996, p. 33).

do corpo, expressas principalmente a partir da arte moderna. O terceiro – “A arte cerâmica” – faz um breve histórico sobre o contexto da cerâmica artística no mundo, e mais especificamente em Portugal e na Argentina. Neste capítulo, aponta-se a importância da argila, inclusive como agente enunciador da escultura moderna.

Iniciar o trabalho com a questão gênero foi uma posição fundamental, já que a tese tem como foco principal a produção artística de duas mulheres artistas. Partindo da pergunta que intitula o subcapítulo e buscando aproximação a uma resposta, foi discutida a presença da produção feminina nos registros históricos. Para essas discussões, recorreu-se principalmente a pesquisas desenvolvidas a partir do trabalho polarizador da pesquisadora norte-americana Linda Nochling e em registros clássicos da produção artística feminina, como as obras de Plínio “O Velho” (23-79), Boccaccio (1313-1375) e Giorgio Vasari (1511-1574), e o estudo recente *Glass ceilings in the Art Market* (2018), dos pesquisadores Fabian Bocart, Marina Gertsberg e Rachel A. J. Pownall.

Para abordar as artistas precursoras na Argentina e em Portugal, pesquisas sobre o tema que trazem percursos de mulheres artistas destes dois países apoiaram a construção do texto. No caso de Portugal, norteou-se pelas publicações *Mulheres escultoras em Portugal*, organizada por Sandra Leandro e Raquel Henriques da Silva (2016), e *A Arte sem História – Mulheres e cultura artística (séc. XVI-XX)*, de Filipa Lowndes Vicente.

Sobre a temática da representação do corpo na escultura e a fragmentação do corpo humano, e a presença da argila na escultura moderna, trabalhos de autores como Peter Fuller (1983) e La Chapelle (1997), e dos historiadores e críticos de arte Rudolf Wittkower (2001), Walter Zanini (1971) e Rosalind Krauss (2001) constituíram fundamental embasamento.

O panorama da cerâmica na arte europeia, e depois mais detidamente a arte cerâmica na Argentina e em Portugal, completa o capítulo, garantindo preâmbulo necessário para a devida abordagem dos trabalhos de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis no capítulo seguinte. Sobre o contexto da cerâmica na Europa e, sobretudo em Portugal, o texto de Antonio Garrido Moreno (2007), professor de História da Arte da Universidade de Santiago de Compostela, constante do catálogo *Escultura cerâmica ibérica contemporânea*, foi um importante referente, enquanto que, para tratar a arte cerâmica na Argentina, *Arte cerámico en Argentina - un panorama del siglo XX*, de Vilma Villaverde (2014), foi um referencial condutor.

O capítulo II (“A escultura cerâmica nas obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis”) está centrado nas obras das artistas. Aborda a formação, a atividade



cerâmica, a docência e os mestres de referência, além de expor reflexões sobre seus processos criativos. Para iluminar o desenvolvimento do pensamento, foram fundamentais depoimentos das artistas, registros e observações de campo, artigos e obras publicadas de suas autorias e de outros pesquisadores que abordam seus trabalhos. Para ponderar sobre o processo criativo das artistas, foram balizadoras as obras de Fayga Ostrower, Cecília Almeida Salles e Gaston Bachelard.

O terceiro e último capítulo (“Sobre o estudo da arte no Ocidente”) apresenta breve histórico da formação de Centros de Estudo no Ocidente, com amparo principal na obra de Nikolaus Pevsner (2005), e a formação de faculdades de arte nas universidades de Argentina e Portugal, referentes à atuação das artistas estudadas. Foram pensadas questões ligadas ao ofício do professor-artista com base no conceito “fato social total” do etnólogo Maurice Mauss, no sentido cíclico do “dar-receber-retribuir”. Obras de demais autores, como Mário de Andrade (1975), Adolfo Sánchez Vásquez (1977), Sumaya Mattar (2010), assim como pesquisas que abordam o tema professor-artista, igualmente foram referenciadas.

Cabe mencionar que o processo de pesquisa teve grande iniciativa por parte da pesquisadora, que utilizou recursos próprios para trabalhos de campo e estágio internacional. Com os resultados da pesquisa, o objetivo é organizar e promover uma publicação no intuito de contribuir com a pesquisa do tema no Brasil. São prementes a valorização e a atenção para tais iniciativas no sentido de minimizar essa lacuna. O estudo é de suma importância para a área das artes, bem como da cultura humana para o desenvolvimento social.

# 1. PRODUÇÃO ARTÍSTICA OCIDENTAL MULHERES ARTISTAS, A TEMÁTICA DO CORPO NA ESCULTURA E A CERÂMICA

Antes de entrar no tema central da pesquisa, a produção artística da escultora argentina Vilma Villaverde e da escultora portuguesa Virgínia Fróis, notou-se a importância de abordar a questão gênero na produção artística, e apontar algumas artistas precursoras na Argentina e Portugal. Também se fez necessário trazer algumas reflexões sobre a temática do corpo na escultura, a partir da Arte Moderna, período esse escolhido por influenciar diretamente na produção das artistas.

Por que é importante trazer a questão de gênero neste trabalho? Primeiramente é assumir como mulher e artista uma história que nos precedeu, e que é refletida até os dias de hoje, como se pode conferir, mais adiante, no recente estudo *Glass ceilings in the Art Market* (2018), realizado por Fabian Bocart, da Artnet Worldwide Corporation, e Marina Gertsberg e Rachel Pownall, da Maastricht University.

A verificação de outro estudo, *Little chance to advance? An enquiry into the presence of women at art academies in poland*, realizado pela *Katarzyna Kozyra Foundation* (2016), que reflete sobre a pergunta “quais são as razões por trás da desproporção entre estudantes do sexo feminino e professoras nas academias de artes visuais da Polônia?” indica outras razões. Como diz o estudo:

A questão das professoras em escolas de arte não se resume à igualdade de gênero, mas aborda as questões fundamentais que o Conselho de Artes no Reino Unido descreveu em 2011 da seguinte forma: “O Caso Criativo baseia-se na simples observação de que a diversidade, em seu sentido mais amplo, é parte integrante do processo artístico. É um elemento importante na dinâmica que impulsiona a arte, que a inova e a aproxima de um profundo diálogo com a sociedade contemporânea”. A diversidade não apenas atrai o senso de justiça, mas também se traduz em mais criatividade, o que é essencial para a arte. É por isso que é tão essencial abrir os círculos de poder para uma diversidade de valores, opiniões, técnicas e – por último, mas não menos importante – gênero (GROMADA et al, 2016, p. 58, Tradução nossa).

A intenção aqui não é classificar, apartar, colidir, mas iluminar fatos reais que precederam nosso tempo, e conceitos e preconceitos que ainda são manifestados de formas subliminares. Os conflitos e desequilíbrios sociais sempre existiram. Considerando o contexto de cada época, muitas vezes eles não são e não foram claros, e os posicionamentos ficam velados.



Trata-se aqui de olhar para os fenômenos da sociedade com olhar crítico e de consciência, a fim de verificar se há participação “equânine”, no sentido de imparcialidade, igualdade, constância. Para haver a equidade, deve haver a disposição de reconhecer com igualdade o direito de todos, respeitando-se as diversidades, reconhecendo a riqueza da partilha, da troca e da participação conjunta na construção social. Se há pluralidade em um *corpus social*, os sujeitos que a constituem precisam ser todos considerados. Recusando-se a hierarquizações que buscam cancelar o que deve ser referência a ser seguida e valorizada, abrem-se espaços para que a diversidade seja entendida como potência geradora de tudo o que é humano, explicitando-se ao mesmo tempo que classificações são sempre reduções da realidade, porque são pautadas apenas em alguns pontos de vistas.

## PRODUÇÃO ARTÍSTICA, QUESTÃO DE GÊNERO?

É fato que o papel das mulheres na sociedade deparou-se com sérios problemas de submissão, controle social e a misoginia, e ainda se depara. Muitas vezes até com a própria anuência feminina, resquícios do paradigma alimentado por séculos, inconscientemente enraizado.

São escassos os apontamentos na História “oficial” da produção feminina, inclusive no campo artístico, mesmo porque raramente se tem registro de boa parte do que foi produzido. Quando há menção a um nome de mulher referente a uma obra artística do passado remoto, por vezes é “uma suspeita”, isto é, falta o reconhecimento do trabalho feminino, e muitos deles são atribuídos a artistas homens. Os registros em publicações da História da Arte, por um longo período, foram obtidos por viés masculino, a quem não interessava destacar a produção feminina, e ameaçava o *status quo* (NOTCHLING, 1988).

Conforme Michelle Perrot (1995, p. 11), a publicação *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, de 1949, estimulou a pesquisa sobre o tema, “muitas historiadoras do âmbito social demonstraram grande interesse ou investiram logo em seguida na história das mulheres”.

Em 1971, a eminente historiadora de arte feminina Linda Nochlin, falecida em outubro de 2017, introduziu no debate a polêmica questão: “*Why are there no great women artists?*” Ao que, já em 1881, a artista Marie Bashkirtseff concluía: “Perguntaram-nos com ironia indulgente quantas grandes mulheres artistas é

que existiram. Ah, senhores, existiram algumas, o que é surpreendente tendo em conta as enormes dificuldades com que se depararam” (BASHKIRTSEFF apud VICENTE, 2012, p. 53). Nochlin assinalou que a questão não foi a inexistência de grandes mulheres artistas, talentosas ou dignas de grandeza. O silêncio e a invisibilidade feminina foi um fato construído historicamente. Além da falta de estímulos à aprendizagem ou à prática artística e o fato de serem submetidas e controladas ao longo da história pela dominante estrutura social masculina, suas funções eram fundamentalmente ligadas à esfera doméstica. Perrot (1995) destaca que houve um silêncio sobre as mulheres no relato histórico, que foi pautado pelo egotismo político, econômico e social masculino, e a história que foi produzida é uma história na maioria das vezes idealizada pelos homens, e ainda hoje se encontram desafios para desconstruí-la. Assim, negar a discriminação de gênero no mundo da arte não melhora a situação, e sim ajuda a mantê-la velada.

Depois de quase cinquenta anos da publicação de *Notchling*, o estudo de Fabian Bocart, Marina Gertsberg e Rachel Pownall (2018) verifica a forte concentração ainda de homens em relação às mulheres no mercado da arte. Apontam que nenhuma obra de artista feminina é identificada na lista das vinte obras de arte mais caras vendidas em leilão a nível global durante o ano de 2016. Conforme o TEFAF Art Market Report 2017, o primeiro lote de autoria de uma mulher, *Lake George Reflection*, de Georgia O’keeffe, vendido por US\$ 12,9 milhões na Christie’s, em Nova York, só vai aparecer na 64ª posição (POWNALL, 2017, p. 151), enquanto seu contemporâneo Willem de Kooning desponta na segunda posição, com *Untitled XXV*, adquirido por US\$ 66.327.500 pela mesma Christie’s (POWNALL, 2017, p. 28). A lista dos 25 artistas mais rentáveis contém os nomes significativos da Pop Art e do Expressionismo abstrato, como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Cy Twombly, assim como artistas vivos, como Gerhard Richter, Peter Doig e Christopher Wool. Apenas duas mulheres fazem parte desta lista: Agnes Martin e Yayoi Kusama.

Ainda segundo o estudo, os homens, com poder de compra, predominam como compradores e classificam as mulheres como artistas inferiores aos homens, o que leva à grande desproporção nos preços em leilão. Os autores ressaltam que essas informações, sobre os resultados de leilões anteriores, são determinantes referências para colecionadores de arte, especialistas e consultores na formação de opinião em relação a valor e potencial futuro de um artista e absorção no mercado da arte.

Um dos destaques que o relatório enfatiza é o fato de que as mulheres, apesar de representarem 50% dos detentores de títulos em mestrado em Belas Artes nos

Estados Unidos, têm apenas 30% de presença em galerias comerciais. Em leilões, essa percentualidade é ainda menor.

No geral, identificamos dois tetos de vidro para mulheres que buscam uma carreira artística. Enquanto o primeiro está localizado no ponto de partida da carreira de uma artista feminina, o segundo pode ser encontrado na transição para a liga superstar do mercado e permanece ainda impermeável (BOCART; GERTSBERG; POWNALL, 2018, p. 1, Tradução nossa).

Distinto aspecto que o estudo aponta é que, de acordo com o Museu Nacional de Mulheres nas Artes (2017), as obras de artistas femininas constituem apenas de 3% a 5% das principais coleções permanentes nos Estados Unidos e na Europa.

Na opinião dos pesquisadores, essa sub-representação progressiva das artistas femininas ao longo da trajetória de carreira pode ter explicações biológicas e sociais, como: o fato de certas habilidades inatas necessárias para se tornar um bom artista não terem sido distribuídas igualmente entre gêneros ao longo da História; a discriminação, resultando em oportunidades desiguais para homens e mulheres; e a questão de a mulher assumir mais as obrigações familiares e de cuidados com os filhos, não tendo tempo disponível para investir na carreira. Usando como referência outros estudos, de pesquisadores de vários países, constata-se que a maternidade desvia o tempo de esforços criativos e que o pico de produtividade de uma artista feminina é mais provável de ocorrer em uma idade posterior. Quando observados alguns casos de sucesso de artistas mulheres com filhos, verificou-se que a produtividade criativa estava relacionada ao acesso a recursos financeiros, apoio do cônjuge, o compartilhamento da responsabilidade pela criação de filhos e o reconhecimento por professores ou outras pessoas significativas.

Os autores descrevem o projeto como o maior estudo empírico já realizado sobre discriminação de gênero no setor cultural. E os resultados, segundo eles, revelam fortes evidências de discriminação contra artistas mulheres no mercado de arte.

## Ausências de mulheres em registros históricos da produção artística ocidental

Embora mulheres tenham se destacado nas artes e/ou na academia ao longo da História, o registro de sua atuação foi bastante raro. Os livros referências de História da Arte nos cursos de ensino demonstram bem isto.

Uma ilustração de destaque que caracteriza bem a condição da mulher artista é a famosa pintura de Johan Joseph Zoffany (1733-1810), um dos fundadores da Academia Real Britânica (Figura 2). À época, a Instituição tinha trinta e quatro membros fundadores, entre eles as artistas Mary Moser (1744-1819) e Angelica Kauffman (1741-1807), e no quadro elas estão representadas apenas por dois retratos pendurados na parede. Isso mostra como o reconhecimento era ambivalente, e o credenciamento institucional era simplesmente simbólico. “Como mulheres, Kauffman e Moser foram proibidas de participar de reuniões de comissão e jantares que eram, e continuam sendo, principais arenas de discussão que determinam a direção da Academia” (VICKERY, 2016, Tradução nossa). Depois delas, somente em 1936 outra mulher, Laura Knight, foi aceita na Instituição.



Figura 2 - Johan Joseph Zoffany. *The Academicians of the Royal Academy*. 1771-72.  
Óleo sobre tela. 101,1 x 147,5 cm.  
Royal Collection Trust.

Outro fato que merece ser mencionado é o que narra a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni (2014), quando, em 2002, fazia a coleta de dados para sua pesquisa sobre artistas brasileiras que frequentaram a Academia Julian, em Paris, principal escola privada em nível internacional que recebia estudantes estrangeiros, incluindo mulheres, a partir do último quartel do século XIX. Ao pesquisar documentos que se encontravam nos *Archives Nationales*, não encontrou nenhum nome feminino na longa lista de estudantes que por lá passaram. Havia apenas documentos relativos a classes masculinas, e ninguém por lá sabia explicar onde estariam as fontes relativas às alunas. Soube da existência de uma escola particular chamada Academia Julian “refundada” em 1980, para onde se dirigiu. Ao indagar ao diretor sobre o material que buscava, ele respondeu: “Artistas femininas no século XIX? Não existiram”. Ou seja, os documentos não estavam lá. Voltou a pesquisar publicações sobre o tema e descobriu, por fim, que as fontes se encontravam com um particular, Sr. André Del Debbio, a quem procurou. Com ele estavam inúmeros documentos encaixotados, ainda em estado bruto, e obras produzidas por artistas mulheres dispostas em sua parede. Ao perguntar por que a documentação não estava nos *Archives Nationales*, ele respondeu que, quando comprou a marca Academia Julian, em virtude da importância dos alunos homens que a frequentaram, toda a documentação foi doada para o arquivo nacional. Porém, como as mulheres eram pouco consideradas e conhecidas, junto com a marca o novo proprietário levou de “brinde” o material das alunas. Fica a pergunta de Simioni (2014, p. 1): “Como reavaliar os critérios de pertencimento e exclusão dos artistas se, no que tange a tais discípulas, sequer o acesso às fontes nos é permitido de modo igualitário?”.

Filipa Vicente (2012) denuncia uma tendência na política editorial internacional de não se recorrer a uma perspectiva de gênero quando se trata de obras artísticas, priorizando o talento e a questão técnica, independente do gênero. A autora afirma que a falta dessa referência coloca a obra feminina em patamares de desigualdade, porque, ao destacar apenas a “qualidade técnica” como valor para a projeção de um artista, sendo o gênero dele irrelevante, colabora-se para o apagamento de fatos históricos relacionados à inserção de uma mulher nesse grupo de artistas destacados.

Ter em conta que elas são mulheres não significa encontrar algo de “feminino” ou de “diferente” na sua obra, como foi muitas vezes feito ao longo da História como uma forma de estabelecer uma diferenciação sexual da arte que colocava a produção masculina como a norma, e a feminina, como a exceção ou a inferior. Ter em conta que as artistas são “mulheres” significa, sim, ter em conta o contexto social, cultural e político que determinou o percurso de uma artista, de modo mais ou menos marcante, em diferentes períodos históricos (VICENTE, 2012a, p. 216).



Refletindo sobre estas ausências, parece importante apontar registros dos autores clássicos italianos Plínio, “O Velho”, Giovanni Boccaccio e Giorgio Vasari. Há de se considerar o hiato no tempo entre as publicações e o tempo presente, e as características da sociedade de cada época. Também se deve levar em conta o fato de que, na antiguidade, ser corriqueiro o apontamento de informações disponíveis sobre algumas pessoas notáveis em curtas biografias (ou *Vitae*). Essas informações eram combinadas com mitos ou acontecimentos idealizados e, ao serem secularmente reproduzidas e repassadas, ganhavam veracidade (MOMIGLIANO, 1993).

Ítalo Calvino (1993) apresentou catorze motivos convincentes para se ler um clássico. O autor nos lembra que “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” e que o Clássico “tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (CALVINO, 1993, p. 15). Quem escreve acredita que vai ser lido num momento futuro, acredita na força e potência da cultura humana. Ao ler e refletir um clássico, dialoga-se com as marcas de leituras que precedem a nossa, desvela-se a incrível maneira de tornar-se humano através dos tempos. Traz-se vivo o ser humano que reside na cultura e em cada ser. É possível encontrar pistas na escrita de um autor clássico do encontro com a leitura no tempo seguinte, e no tempo agora, mesmo que persista “como rumor, mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”.

Giovanni Boccaccio afirma, na introdução de *De Claris Mulieribus*, publicada c. 1370/74, que este é o primeiro livro da literatura ocidental voltado exclusivamente à vida de mulheres. Sua obra agrupou cento e seis biografias de mulheres ilustres, umas mitológicas, outras históricas, três das quais eram artistas da antiguidade. Basicamente suas fontes foram obras de autores da tradição romana, como Ovídio, Suetônio e Plínio, “O Velho”. As obras de Plínio “O Velho”, *Naturalis Historia* (*Pliny The Elder*, 1896) publicada entre os anos 77 e 79, e de Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori, da Cimabue insino a tempi nostri*, publicada em 1550 e corrigida e ampliada em 1568, com o título *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, exibem ampla desproporção relacionada ao número de biografias de artistas homens e de mulheres atuantes, há um grande número de artistas do sexo masculino apresentados contra um diminuído número do sexo feminino, e essas mulheres têm biografia mais abreviada (SANTOS, 2017).

O período entre a publicação de Plínio “O Velho” e a de Giovanni Boccaccio compreende mais de um século, e o número de mulheres exibidas é bastante reduzido. Depois de cento e setenta e seis anos, Giorgio Vasari publica sua obra também mencionando um abreviado número de artistas mulheres de sua época. O que podemos verificar é que, a despeito dessa enorme lacuna de tempo, permanecem os poucos registros da produção artística feminina nas obras clássicas, comparados aos registros masculinos. Porém, ainda assim, são em maior número do que nos livros de História da Arte usados como referências em cursos de ensino, nos quais por vezes são nulas. “Em 1550, Vasari refere mais mulheres artistas do que Janson, na sua História da Arte, escrita no século XX, um dos livros de referência nos cursos de História da Arte em Portugal” (VICENTE, 2012, p. 24).

Conforme apontam outros pesquisadores, a questão não foi a inexistência de grandes mulheres artistas, habilidosas ou virtuosas, e sim o silêncio. A invisibilidade feminina foi um fato edificado no decorrer da História. Além da ausência de estímulos à aprendizagem ou à prática artística, as funções da mulher eram essencialmente vinculadas ao campo doméstico e familiar, e a imagem feminina esteve vinculada à fragilidade e pureza, à perigosa sedução, quando não à falta de pouca inteligência ou habilidade, resquícios esses encontrados ainda na sociedade atual. A grande maioria das mulheres mencionadas nas obras clássicas, que obtiveram alguma notoriedade, foi de família abastada e/ou filha de pai artista, que viabilizava o aprendizado do ofício.

Na universidade, o acesso aconteceu de maneira diversa no mundo ocidental. Segundo a historiadora de arte Adelina Modesti<sup>2</sup>, as primeiras mulheres docentes no ensino da arte na universidade foram as italianas Caterina Vigri, Antonia Pinelli e Lavinia Fontana, na pintura, e Properzia de’ Rossi, na escultura, no século XVII, embora a primeira universidade tenha sido criada no século XII, configurando um intervalo de aproximadamente 500 anos.

Assim se dá em outras áreas. Em 1608, Juliana Morell, espanhola, foi a primeira mulher a ganhar diploma universitário e a primeira a obter um doutorado, de Direito, na Universidade de Bologna. Em 1732, a italiana Laura Bassi, a primeira mulher que ensinou oficialmente em uma universidade europeia, foi a segunda mulher a obter um diploma de doutorado, em filosofia – sendo a primeira, em 1678, a italiana Elena Cornaro Piscopia (1646-1684), na Universidade de Pádua

---

<sup>2</sup>MODESTI, Adelina. Historiadora e pesquisadora de arte (ARC Postdoctoral Research Fellow) La Trobe University, Melbourne. É autora do livro “Elisabetta Sirani. Una virtuosa do Seicento bolognese. Bologna : Compositori: 2004.Elizabeth Sirani. Bologna 1638 – 1665. Disponível em <<http://www.encyclopediadelledonne.it/biografie/elisabetta-sirani/>>. Acesso em: 16 set. 2018.

(RWEKG, 2003, p. 242 e 296). No entanto, há outras discrepâncias, como no Kuwait, onde só em 1969 a educação universitária foi aberta para as mulheres (TIJANI, 2009, p. 24).

Mas também há boa notícia na valorização da capacidade profissional sem preconceito ao gênero, como mostra o resultado do 2018 *Global Teacher Prize*, espécie de Nobel da Educação<sup>3</sup>. A vencedora foi a britânica Andria Zafirakou, de 39 anos, selecionada entre mais de 30.000 inscritos, professora de artes da Alperton Community School, uma escola em um bairro pobre da capital britânica. Um dos desafios que Andria se colocou para se comunicar com os alunos imigrantes foi aprender frases em muitas das 35 línguas faladas por eles, para conhecer seus problemas antes de expor conteúdos do ensino da arte<sup>4</sup>.

Inúmeros estudos foram e estão sendo realizados para recontar a História das sociedades e trazer luz aos fatos que ficaram ocultos, dando voz aos silêncios, quando possível, já que muitos registros não mais existem. Trata-se de iluminar caminhos que denunciam o quanto a maioria das mulheres artistas, por estarem submetidas ao poder estabelecido, ou participarem da manutenção dele, tiveram sua atuação anulada ou obscurecida, e desvelar a qualidade e importância de sua produção.

As mulheres atuaram e atuam na História da Arte, juntamente aos outros sujeitos homens, e não como coadjuvantes. Cabe aos pesquisadores pôr luz aos fatos que podem preencher lacunas na memória e, para os que marcam nossa contemporaneidade, colaborar para a compreensão e concepção de uma história mais próxima possível da realidade e mais justa da humanidade.

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens [e das mulheres] (LE GOFF, 1990, p. 477).

Como um dos intentos dessa pesquisa é refletir sobre as obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, suas atividades na docência e produção artística, abordamos, a seguir, algumas mulheres precursoras em seus países.

3 A premiação foi promovida pela Varkey Foundation e aconteceu em Dubai, capital dos Emirados Árabes, em 18 de março de 2018, ao final do Global Education and Skills – convenção internacional que reúne pesquisadores e especialistas da área da educação.

4 Disponível em: <<https://www.teachermagazine.com.au/articles/arts-teacher-wins-2018-global-teacher-prize>>. Acesso em: 25 mar. 2018.



## Algumas artistas precursoras na Argentina

Assim como em outros países, o papel das mulheres na sociedade argentina era limitado durante o período colonial; o espaço de atuação feminina era restrito ao lar, à maternidade, à família. Também havia diferenças de atuações entre as mulheres da elite e descendentes espanholas, entre mestiças e escravas. Algumas mulheres da elite recebiam educação básica em casa, com professores particulares e/ou tutores, sendo que, apenas no final do século XVIII escolas formais para mulheres foram disponibilizadas (SMITH, 2008).

Em 1868, após a unificação da República e a eleição do primeiro presidente Domingo F. Sarmiento, o sistema educativo nacional foi reestruturado, favorecendo a inserção das mulheres, tendo crescimento significativo no número de instituições dedicadas à educação artística. Em meados do século XIX, apesar de improvisados, surgiram os espaços expositivos em Buenos Aires, nos quais as mulheres foram inseridas, como a exposição *El Ateneo*. Em 1896 elas também passam a participar do *Salón Nacional*. Em 1906 começam a integrar o corpo docente da Academia Nacional (GLUZMAN, 2012). A seguir pequenas biografias de algumas mulheres artistas que se destacaram são apresentadas.

**Procesa Sarmiento de Lenoir** (San Martín, 1818-1899), irmã de Domingo Sarmiento (SMITH, 2008), iniciou seus estudos em desenho no Colégio Santa Rosa de San Juan, tendo sido aluna do músico e pintor francês Amadeo Gras. Procesa foi professora na educação primária, assim como ministrou aulas de desenho e pintura, tanto na Argentina, em San Juan e Mendoza, como no Chile. Foi referência para outras artistas, como a pintora Eugenia Belin Sarmiento (1860-1952), sua sobrinha.

**Dolores Mora Vega**, conhecida como Lola Mora, é identificada como a primeira escultora argentina. Lola nasceu na província de Salta, em 1886, e morreu em 1936, em Buenos Aires. Estudou arte na Itália e, em 1903, foi a artista responsável pela *Fonte Monumental Las Nereidas*<sup>5</sup>, Figura 3. A obra teve um pequeno modelo em argila realizado pela artista, depois foi moldada em gesso e esculpida em mármore carrara, na Itália, por profissionais e alunos do atelier onde lecionava e por fim transportada a Buenos Aires.

---

<sup>5</sup> Instalada no cruzamento da atual Avenida Tristán Achával Rodríguez com a Rua Padre Migone, Costanera Sur, Puerto Madero, Buenos Aires, Argentina.

Em sua tese de doutorado *“Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX”* Georgina Gluzman (2015, p. 37) expõe que Mora foi a artista mais explorada na história da arte argentina, ofuscando uma multiplicidade de artistas contemporâneas, como a escultora *Josefa Aguirre de Vassilikós*: *“Los relatos contruidos en torno a su figura acabaron por oscurecer las carreras de otras mujeres artistas activas en Buenos Aires, cuya presencia en la literatura artística en los museos públicos es casi inexistente”*.



Figura 3 - Lola Mora. *Fuente de Las Nereidas*. 1903. Monumento mármore carrara. 6 x 13 m.

Segundo a pesquisadora, a narrativa heroica em torno da artista, quase lendária, foi construída com base em notícias divulgadas na imprensa, e destacava a genialidade feminina, seu patriotismo e o escândalo da sexualidade. Há muitas monografias dedicadas à Lola Mora, além de filmes, peças de teatro e literatura. A instalação de sua obra *Fonte das Nereidas* foi um dos fatos mais relatados. Porém, mesmo nos documentos produzidos, pouco interesse foi dado ao aspecto estético e erudito da obra. A principal questão apontada é o fato de que a obra não foi instalada na Praça de Maio, em frente à Casa Rosada, porque a Curia se sentira ofendida com a nudez representada nos corpos, e sim no Parque Cólón, com a intercedência de Bartolomé Mitre, em 1903, e transferida em 1918 para a Costanera Sur, região de menor interesse, à época.

*Cada uno ve en una obra de arte lo que de antemano está en su espíritu; el ángel o el demonio están siempre combatiendo en la mirada del hombre. Yo no he cruzado el océano con el objeto de ofender el pudor de mi pueblo [...]. Lamento profundamente lo que está ocurriendo pero no advierto en estas expresiones de repudio – llamémosle de alguna manera – la voz pura y noble de este pueblo. Y esa es la que me interesaría oír; de él espero el postrer fallo* (MORA apud ROJO VIVOT, 2014, p. 60).

Em 01 de julho de 1998 foi sancionada a Ley 25.003<sup>6</sup> instituindo 17 de novembro, dia do nascimento da artista, como o Dia Nacional do Escultor na Argentina.

<sup>6</sup> Infoleg - Ministerio de Justiça y Derechos Humanos - Presidencia de la Nación Argentina. Disponível em: <<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/50000-54999/52002/norma.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

**María Obligado de Soto y Calvo (1857 - 1938 )** iniciou seus estudos artísticos na Argentina e depois frequentou a Academia Julien em Paris, França. Participou da exposição no Salão do Ateneo, em Buenos Aires, em 1896, e nos Salões da Sociedade dos Artistas Franceses, nos anos de 1900, 1901, 1902 e 1909, onde se destacou com a obra *La Hierra*, que ganhou grande atenção por parte da imprensa européia. É pouco citada pelos especialistas em seus país, porém o historiador e crítico José León Pagano, em sua obra *El arte de los argentinos*, de 1937, inclui a artista entre os pintores mais destacados de sua geração. Grande parte de suas obras encontram-se no Museu Histórico Julio Marc de Rosario, doadas pela própria artista, no Museu Histórico Nacional e no Museu de Arte Tigre <sup>7</sup>.

**Andrée Moch (1879-1953)**, escultora, pintora, professora e escritora francesa, radicada na Argentina desde 1908, e uma das primeiras mulheres a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes de Paris, está entre as mulheres esquecidas na historiografia artística do país (GLUZMAN, 2015, p . 52).



Figura 4 - Imagem da publicação de Andrée Moch.

*Andanzas de una artista*, publicação de 1939, é um dos destaques de sua obra, em que registra sua condição de artista entrelaçada com relatos íntimos e de viagens. Segundo Georgina Gluzman (2015, p. 56), Moch apresenta sua escolha profissional, principalmente como escultora, considerada à época como atribuição masculina, como um trunfo que desafiou as convenções sociais. A obra vai além de ser um relato íntimo, é uma autonarrativa que traz reflexões sobre sua experiência, mas também sobre as limitações impostas ao seu gênero, projeta para o campo público sua crítica social e seus anseios de rupturas com a condição social vigente.

*La artista se presentó, a lo largo de sus casi seiscientas páginas, como mujer moderna y, en particular, como artista. Desde el título, Moch deja en claro que sus memorias no constituyen recuerdos de una mujer ordinaria sino el relato de la vida de una artista. Publicadas cuando Moch tenía sesenta años, las Andanzas intentan delinear los rasgos principales de una existencia dedicada al arte [...] (GLUZMAN, 2015, p. 53).*

<sup>7</sup> Gluzman, Georgina. Ilustres y desconocidas. Ambición en dos continentes. *In* Clarín. REVISTA Ñ. Disponível em <[https://www.clarin.com/revista-enie/arte/ambicion-continentes\\_0\\_SyMIW6TwQ.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/ambicion-continentes_0_SyMIW6TwQ.html)>. Acesso em 11 set. 2018.

**Lía Correa Morales** (1893-1975) filha da pintora Elina González Acha (1861-1942) e do escultor Lucio Correa Morales (1852-1923), foi pintora e diretora do Museo Casa de Yrurtia. Casou-se com o escultor argentino Rogelio Yrurtia (Buenos Aires, 1879-1950), um aluno de seu pai.

Muito curioso o fato de que, apesar de Lía ser filha de Elina Gonzales Acha, uma talentosa profissional, apontada como uma das primeiras egressas da Escola Normal de Professoras, destacada docente, autora de vários livros de leitura para crianças, geógrafa e pintora, uma das únicas mulheres artistas ativas no final do século XIX, que conseguiu ser legitimada no espaço do *Museo Nacional de Bellas Artes*, ao adquirir um de seus retratos, e que com certeza teve reflexo na formação da filha, não era mencionada por ela como referência nos documentos que constavam seus estudos artísticos, e sim apenas seu pai. Na nota de falecimento da artista, publicada no periódico *La Nacion*, Lía foi definida como “*Hija del escultor Lucio Correa Morales y esposa de otro celebrado artista, Rogelio Yrurtia*”. Georgina Gluzman cita comentário de Vicente Gesualdo, autor da *Enciclopedia del arte en América: Biografías*, sobre a educação da artista: “*Realizó su formación artística bajo la guía de su padre y de su esposo, el escultor Rogelio Yrurtia*” (GESUALDO apud GLUZMAN, 2012, p. 96).

Como Gluzman aponta, Lía Correa não mostrou interesse em ter o seu trabalho associado ao de sua mãe:

*Elina González Acha, quien se había formado con Ángel Della Valle y José Agujari, cultivó diversos géneros, especializándose en retratos infantiles de su círculo familiar que recuerdan singularmente la producción posterior de su hija en este mismo campo. Sin embargo, Lía Correa Morales nunca busco asociar su trabajo con el de su madre. Al contrario, advertimos que existió una singular voluntad de distanciarse. En este sentido, debemos señalar que en El Museo Yrurtia, surgido de la reunión de la colección de Lía Correa Morales y la de Rogelio Yrurtia, no hay obras de su madre. En cambio, de Lucio Correa Morales, su maestro y también él de su esposo, figura un nutrido conjunto de esculturas de pequeño formato. De este modo, Lía Correa Morales parece haber adherido tácitamente a la opinión que sostenía que el arte era un asunto preferentemente masculino o que por lo menos lo había sido durante la generación inmediatamente anterior a la suya (GLUZMAN, 2012, p. 96).*

A autora aclara que Lía parecia se orgulhar de mencionar seu pai como o primeiro mestre. Ao detalhar sua formação, citava ainda outros professores, como Alfredo Torcelli, Pedro Zonza Briano, Pompeyo Boggio e Carlos Ripamonte, homens e



Figura 5 – Elina González Acha. *Retrato de Lucía*. c. 1900.

Óleo sobre tela. 42 cm x 35,5 cm.

Coleção particular.

Foto: GLUZMAN, 2012.

artistas famosos, não mencionando inclusive Julia Wernicke (Buenos Aires, 1860-1932), pintora e gravadora argentina, com quem estudou por vários meses, “*en favor de una genealogia exclusivamente masculina, aquello que Mira Schor ha denominado acertadamente ‘linaje paterno’*” (GLUZMAN, 2012, p. 96).

No entanto, a autora parece explicar a atitude da artista:

*Por otro lado, la actividad artística de su madre puede haber sido percibida por Lía como aquella propia de una “aficionada”. Después de todo, la pintura fue sólo uno de sus múltiples intereses, desplazada luego por la geografía* (GLUZMAN, 2012, p. 96).

Em seu relato, Gluzman ilumina também a grande influência que Rogelio Yrurtia teve no trabalho de Lía, já que, sendo um artista celebrado, seria difícil que isso não adviesse. A pesquisadora argumenta que, em alguns dos trabalhos que se encontram no Museo Casa de Yrurtia, há temas que indicam diálogo e colaboração criativa entre suas obras, principalmente nos estudos de anatomia humana, campo em que Yrurtia era reconhecido pelo cuidadoso estudo da figura humana, especialmente a feminina.

A morte do escultor, em 1950, representou uma dupla perda, a do companheiro e a do mestre. A carreira da pintora declinou, comprometendo a produção de suas pinturas, e ela passou a se dedicar intensamente como diretora do Museo Casa de Yrurtia<sup>8</sup>. A pintura autoral ficara em segundo plano. Lía Correa faleceu em 1975.

Assim vemos que a carreira da artista foi ofuscada pela convivência com o escultor, porém com a anuência de si mesma.

*Ella [Lía Correa Morales de Yrurtia] no quería que se expusiera mucho su obra. Que se transmitiera su espíritu pero a escondidas, no abruptamente, como era la figura de Yrurtia. Ella siempre mantuvo el segundo plano, siempre respetando la figura de Yrurtia* (OLANO apud GLUZMAN, 2012, p. 112).

**Ana Weiss de Rossi** nasceu em Buenos Aires, em 1892 e faleceu em Los Angeles (Estados Unidos), em 1953. Seus primeiros estudos foram realizados na Academia Nacional de Bellas Artes. Em 1912 participou do *Salón Nacional* e um de seus quadros foi adquirido pela comissão de Belas Artes. Foi professora na Escola Nacional Manuel Belgrano e no Prilidiano Pueyrredón. Em 1914 recebeu uma bolsa para estudar na Europa, porém o início da guerra a impediu de ir. Exibiu

<sup>8</sup> En 1942, por proyecto del Dr. Alfredo L. Palacios presentado en el Senado y aprobado por Ley 12.824 del 30 de septiembre, el escultor Rogelio Yrurtia y su esposa la pintora Lía Correa Morales, transfieren al Estado Nacional su casa del barrio de Belgrano con su mobiliario y obras de arte, en agradecimiento y devolución al pueblo argentino por todo lo recibido. El Museo abre al público el 9 de Julio de 1949. Disponível em: <<https://museoyrurtia.cultura.gov.ar/institucional/historia-del-museo/>>. Acesso em: 20 mar. 2017.



individualmente em diferentes salas desde 1918. Expôs em Madrid em 1929. Recebeu diversas distinções no Salão Nacional: Prêmio Doutor Pedro Lagleyze, 1916; Terceiro Prêmio, 1926; Terceiro Prêmio Municipal, 1927; Segundo Prêmio, 1932; Prêmio do Jockey Club e Primeiro Prêmio Municipal, 1933; Primeiro Prêmio, 1935; Primeiro Prêmio Comissão Nacional de Cultura, 1938; *Gran Premio Nacional na Argentina*, 1939; Prêmio do Ministério da Justiça, 1949. Recebeu Medalha de Ouro no Salão de Paris de 1937.

**Emília Bertolé** foi pintora e poetisa, nascida em 1898, em El Trébol, província de Santa Fé. Faleceu em Buenos Aires, em 1949. Ainda criança, mudou-se com sua família para Rosário, onde recebeu uma bolsa de estudos do *Diario Patria degli Italiani* para estudar desenho e pintura na Academia Doménico Morelli, de Mateo Casella<sup>9</sup>. A partir de 1915, quando recebeu o Prêmio Estímulo pela pintura em pastel *Ensueño*, participou ativamente do Salão Nacional de Belas Artes de Buenos Aires e, na década de 1920, mudou-se definitivamente para a cidade.

Dedicou-se principalmente à pintura de retratos, incluindo o do presidente Hipólito Irigoyen, em 1923, que se encontra atualmente na Coleção do Museo Histórico Nacional.

Publicou seu primeiro livro de poesias *Espejo en sombras* em 1927. Fez parte da elite literária, como do grupo Anaconda, liderado por Horacio Quiroga. Foi premiada por seus trabalhos em 1904, na Academia Mateo Casella, e em 1921, no Segundo Prêmio Municipal de Buenos Aires<sup>10</sup>.

**Raquel Forner** nasceu em 1902, em Buenos Aires, onde estudou Belas Artes. Em 1922, tornou-se professora de desenho. Em 1928, participou de sua primeira exposição individual, depois partiu para a Europa, onde continuou seus estudos, em Paris. Em 1932, juntamente com os pintores Alfredo Guttero, Pedro Dominguez Neira e o escultor Alfredo Bigatti, funda os *Cursos Livres de Arte Plástica*. Em 1936, casou-se com o escultor Alfredo Bigatti. Um ano depois, ganhou a medalha de ouro na Exposição Internacional de Paris. Seus trabalhos estão diretamente associados com o contexto político e social de sua época, tendo exposto em

9 Mateo Casella (Nápoles, Italia). Pintor. Decorador. Cenógrafo. Foi para a Argentina em 1896. Realizou diversos trabalhos de cenografia no Teatro Colón. Instalou-se na cidade de Rosário, em 1905, e com o apoio do município abriu uma filial do Instituto de Bellas Artes Domenico Morelli, onde ilustres pintores se formaram. Disponível em: <[http://www.arnoldogualino.com.ar/casella\\_mateo.html](http://www.arnoldogualino.com.ar/casella_mateo.html)>. Acesso em: 20 fev. 2017.

10 Disponível em: <<http://poesiaviva.com.ar/artistas/emilia-bertole>>. Acesso em: 9 mar. 2017.

vários países. Recebeu inúmeros prêmios, entre os quais: Prêmio de Pintura First National no XXXII Salão Nacional de Belas Artes (1939), Prêmio ANBA Palanza (1947), Grande Prêmio de Honra na XLV Exposição nacional de Belas Artes (1956), Grande Prêmio de Honra no IKA Bienal de Arte americana (1968), Argentina Câmara de Anunciantes Award (1983) e Fondo Nacional de las Artes (Prêmio Konex) (1987). Sua obra *O Retorno da Lua* foi adquirida pelo Museu de Arte da NASA e pintou *Origem* de uma nova dimensão para o novo edifício da OEA em Washington. Foi também membro da Royal Society of Art of England. Participou de bienais na Europa e na América e seus trabalhos percorreram museus ao redor do mundo. Em 1982 criou a Fundação Forner-Bigatti. Raquel Forner morreu em 1988.



Figura. 6 – Raquel Forner. *Mujeres del Mundo*. 1938.  
Óleo sobre tela. 170 x 238 cm.  
Fundación Forner-Bigatti.

Sobre sua obra *Mujeres del Mundo* (Figura 6), a artista explica:

*La composición no es complicada. La figura central es América, inclinada a la tierra con un haz de espigas. América está en paz, pero a ella llega el clamor del mundo. Detrás de ella están China (a la izquierda, con la cara semita tapada por el antebrazo) y España (a la derecha) en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras del padecimiento: una madre que aún parece acunar a su hijo muerto (apenas insinuado por una forma vaga) y una esposa que, después de haber perdido a su compañero, toma la hoz para no perder el ritmo del trabajo. Como fondo, y bajo el terror de los aviones que se alejan, cumplida su misión de muerte, un panorama de aldea bombardeada (FORNER apud WHITELOW, 1980).*

**Aída Carballo** (Buenos Aires, 1916-1985) foi uma artista polivalente: gravadora, desenhista, pintora surrealista, ilustradora, ceramista. Estudou na Escola Nacional de Artes Prilidiano Pueyrredón, graduando-se em 1937, e na Escola Superior de Belas Artes da Nação Ernesto de la Cárcova. Foi professora de pintura, de cerâmica (1945) e de gravura (1949) e uma das maiores expoentes da arte contemporânea argentina de sua época. Foi uma das fundadoras do Centro de Arte Cerámico (CAAC). Conquistou uma bolsa de estudos para estudar na França, onde morou entre os anos de 1958 e 1960. Participou da Bienal do México em 1960, e em 1961 da exposição de gravuristas argentinos, em Tokio (1961) e na África do Sul (1962).



Figura 7 – Aída Carballo. *Cabeza de mujer*.  
s/d.

Cerâmica. 58,5 x 50 x 25,5 cm  
Fonte: VILLAVÉRDE, 2014, p. 61.

Entre os prêmios que recebeu estão: 1960 - Segundo Prêmio de Gravura no Pavilhão Municipal; 1963 - Prêmio Salão Nacional; 1964 - Grande Prêmio de Honra do Salão Nacional; 1965 - Prêmio do Fundo Nacional das Artes; 1977 - Prêmio Fundo Nacional das Artes e 1982 - Prêmio Konex de Gravura (honra ao mérito). Foi vice-presidente da Sociedade Argentina de Artistas Plásticos em 1984. Morreu em 1985.

Outras mulheres artistas argentinas existiram e suas biografias estão sendo redescobertas e revalorizadas por pesquisadores. A seguir algumas precursoras em Portugal são apresentadas.



## Algumas artistas precursoras em Portugal

As transformações que impulsionaram a arte em centros artísticos da Europa tardaram a chegar a Portugal. A escultura portuguesa do século XX sofreu o embate tardio do que ocorrera noutros lugares com os quais o país foi mantendo algum vínculo cultural.

A pesquisadora Filipa Vicente (2012) aponta que, apesar de não se falar em nomes de artistas femininas portuguesas que representem Portugal no Catálogo de Belas Artes da Exposição Universal de Paris, em 1900, e na segunda exposição organizada pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, de 1902, entre 68 participantes havia nomes de 17 mulheres artistas, entre as quais: Branca de Araújo Assis, Fanny Munró Alves, Laura Sauvinet Bandeira, Maria Luísa de Alto-Mearim e a sua mãe, a condessa de Alto-Mearim, Maria Emília Santos Braga, Virgínia Santos Avelar e Maria Augusta Bordalo Pinheiro. A autora ressalta que estes nomes aparecem apenas em referências de catálogos e não se encontram pesquisas sobre as artistas citadas.

Vicente destaca três aspectos na política editorial que não contribuem com as abordagens feministas no contexto da história da arte portuguesa: “a publicação de textos originais escritos por historiadores da arte portugueses; as traduções de textos sobre estes assuntos publicados noutras línguas; e a existência de livros noutras línguas disponíveis em livrarias e bibliotecas portuguesas” (VICENTE, 2012, p. 214). A autora também aponta entre os problemas para o desconhecimento e a falta de divulgação de trabalhos de artistas mulheres uma propensão a não se fazer referência ao gênero.

Encontram-se casos em que na divulgação e promoção a autora é registrada apenas pela letra inicial do nome, com a clara intenção de omitir o sexo. Desta maneira a obra feminina mantém sua permanência velada e em posição de desigualdade. O apagamento da explicitação do gênero de quem produz parece contribuir para reforçar o que se pensa “hegemônico”, ou seja, valorizar o que provém do gênero masculino branco e ocidental, refletindo diretamente na distorção dos fatos históricos.

Assim como em outros países, a sociedade portuguesa considerava a escultura um trabalho masculino por princípio, principalmente pelo fato de ser uma atividade que exigia atos e gestos de força, e a frequência de mulheres em atelier era vista como inadequada e vulgar, reforçando a crença da fragilidade e até incompetência feminina.

Embora se desconheça o paradeiro de muitas das obras desenvolvidas por escultoras da segunda metade do século XIX e do início do século XX, a publicação *Mulheres escultoras em Portugal*, organizada por Sandra Leandro e Raquel Henriques da Silva, lançada em 2016, traz alguns nomes de escultoras encontrados em pesquisas realizadas em documentos escritos e fotográficos. Apesar das dificuldades, as mulheres trilharam o caminho da escultura.

A primeira escultora citada é do século XVII, **Inácia da Encarnação**, e sua obra em terracota policromada *Ecce Homo – Senhor da Cana Verde*, realizada em 1654, encontra-se na Capela do Cruzeiro, no Convento de Cristo, em Tomar. A segunda, do século XVIII, a escultora portuense Inácia de Almeida, também trabalhou em barro e cera, desenvolvendo imagens sacras.

Leandro e Silva (2016, p. 20) afirmam que o Porto se destacou em número de escultoras, constando inclusive registro, na Imprensa Nacional de 1839, de elogios de autoria de Dom Francisco Bispo Conde aos trabalhos de pintura e escultura das irmãs **Maria Josefa Angélica e Tomásia Luísa Angélica**, ainda no século XVII.

A escultora **Maria Margarida Ferreira Borges** (1790-1844), natural do Porto, também é apontada na obra. E sobre ela encontramos a matéria do Diário do Governo, de 5 de janeiro de 1843, intitulada Revelação de um talento artístico feminino, publicada na Revista Universal Lisboaense<sup>11</sup>.

A matéria inicia afirmando que “Todas as bellas e boas artes pertencem por direito da natureza a ambos os sexos.”<sup>12</sup> Apesar de pontuar as diferenças entre o homem, que “excede na invenção, na ardidez, na perseverança”, enquanto a mulher “no aprimorado, no bom gosto, na graça”, destaca a qualidade da artista, que desconhece o desenho e é discípula de si mesma. A matéria prossegue qualificando a escultora como dotada de “virtudes de prendas e talentos”, além de muito querida pela família e pela sociedade.

Relata mais adiante que, após observar um artista a esculpir o retrato de seu irmão, Maria Margarida se encerrou com sua cunhada em um camarim e, depois de algum tempo, voltou com um busto dela modelado. Ao mostrar ao artista desconfiado de tamanha habilidade, o mesmo pede a ela que modele em sua presença. Com improvisadas ferramentas, ela realiza o trabalho. “O instinto lhe supria as regras, a invenção lhe fabricára os instrumentos, os dentes de um pente

<sup>11</sup> Revista universal Lisbonense, Volume 2. Uma Sociedade Estudiosa, Imprensa Nacional, 1843. pp. 207-208.

<sup>12</sup> *op cit*, p. 208.

de tartaruga tinham sido por ella afeiçãoados com o auxílio de uma lima...”. O artista admirado aprovou e passou até mesmo a adotar os instrumentos em sua oficina. A partir daí a moça se dedicou inteiramente ao ofício.

A matéria prossegue informando que alguns amigos da família solicitaram à Academia de Belas Artes um diploma de acadêmica de mérito aos talentos “feminis”. E finaliza: “Não queremos citar o que outras academias teem feito em favor de artistas mulheres; porque não desejamos, que se attribua a imitação o que não deve ser senão motu próprio e generoso impulso digno de almas consagradas ao culto do bello [...]”<sup>13</sup>.

Duas mulheres da nobreza também se dedicaram à escultura, **Elise Friederike Hensler** (1836-1929), a condessa de Edla, segunda esposa de D. Fernando II, rei de Portugal, e aluna do escultor Simões de Almeida, e a rainha **D. Maria Pia** (1847-1911), consorte do rei D. Luís I de Portugal.

**Albertina Cândida de Mello Falker** teve uma trajetória mais incomum para uma mulher da época. Estudou na Escola de Belas Artes de Lisboa de 1879 a 1887 e, assim como os colegas escultores, foi também estudar em Paris. Participou do Salão de Paris de 1891 e de exposições oficiais em Portugal.



Figura 8 – Albertina Falker junto a seus colegas da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. c. 1885.  
Fonte: LEANDRO; SILVA, 2016, p. 35.

**Ada da Cunha** frequentou o Liceu Central do Porto e a Academia Portuense, entre 1901 e 1907. Em 1903 torna-se discípula do escultor Teixeira Lopes (1866-1942). Estudou na Academia de Bellas Artes e participou de exposição na Sociedade Nacional de Bellas Artes. Em dois registros da publicação *Ilustração Portuguesa*, aparecem imagens de obras da artista e artigo mencionando suas qualidades artísticas, porém há um lapso nos artigos: a autoria da obra em cada um é atribuída a uma artista diferente – em um à Alice D’Azevedo, em outro à Ada da Cunha. Leandro e Silva (2016, p. 37) mencionam este fato como

<sup>13</sup>Idem.

sendo uma falha da *Ilustração Portuguesa*, que erroneamente atribuiu a autoria a uma colega escultora de Ada da Cunha.



Figura 9 – *Ilustração Portuguesa*, n. 182, agosto 16, 1909.



Figura 10 – *Ilustração Portuguesa*, n. 230, julho 18, 1910.

**Branca do Nascimento Alarcão** (1902-1985) foi escultora, discípula do escultor Teixeira Lopes, reconhecida pela modelagem em tamanho natural e de corpo inteiro retratando crianças e mulheres. Representava pessoas nativas das várias regiões de Portugal, registrando costumes da indumentária e atividades rurais típicas em estatuetas em gesso, prata ou bronze, que foram convertidos em documentos iconográficos de coleções particulares e do Museu Etnográfico do Porto<sup>14</sup>.

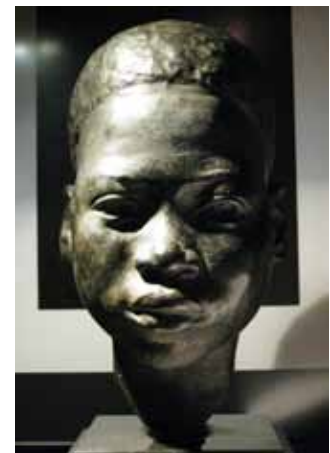


Figura 11 – Branca do Nascimento Alarcão.  
Escultura em pedra negra.  
Museu Etnográfico do Porto  
Fonte: SKOLAUDE, 2016.

**Ana de Gonta Colaço** (1903-1938), filha de Jorge Colaço (1868-1942), pintor, caricaturista e azulejista, e de Branca de Gonta Colaço (1880-1945), escritora, dramaturga e poetisa. Aos 17 anos se interessou pelo trabalho em escultura e passou a estudar com o escultor Costa Motta Sobrinho (1877-1956). Em 1923 participou da XX Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa,

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://bracadonascimentoalarcao.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.



Figura 12 – Ana de Gonta Colaço na Académie Julian, em Paris. 1929.  
Espólio de Ana de Gonta Colaço na posse de Tomás Colaço.  
Fonte: PÉREZ-QUIROGA, 2006.

onde recebeu uma menção honrosa. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1924, no salão de exposições artísticas do famoso fotógrafo Bobone, em Lisboa. Em 1929 foi estudar em Paris, na Academia Julian. Participou de várias exposições e recebeu diversos prêmios (PÉREZ-QUIROGA, 2006).

A 3ª duquesa de Palmela, **Maria Luísa de Sousa Holstein** (1841-1909) foi uma escultora portuguesa de destaque do final do século XIX, além de se distinguir em atividade de mecenas, apoiando e oferecendo prêmios e bolsas de estudo a diversos artistas.

Das escultoras do século XX, a obra de Leandro e Silva (2016) traz **Maria Barreira** (1914-2014), que concluiu o curso de escultura, em 1949, na Escola de Belas Artes de Lisboa. Executou trabalhos em cerâmica, gesso e bronze.

**Irene Vilar** (1930-2008) foi escultora, pintora e medalhista. Licenciou-se em escultura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto de Alta Cultura. Estudou na Itália e viajou pela Espanha, França e Suíça. A sua produção escultórica, em acervos de diversos países, divide-se entre obras públicas, que respondiam às exigências dos clientes, e a obras próximas ao expressionismo figurativo.



Figura 13 – Irene Vilar. *Máscara de Florbela Espanca*.  
Bronze. Matosinhos.  
Fonte: LEANDRO; SILVA, 2016, p. 131.



**Dorita de Castel-Branco** (1936-1996) foi professora e escultora. Obteve licenciatura em escultura na Escola de Belas Artes, em 1962, com a escultura *Mulher reclinada*, representando uma mulher em êxtase, obra considerada imoral em 1965, recusada e excluída da exposição Monte Estoril.



Figura 14 – Dorita de Castel-Branco. *Esplendor na relva*.  
Relvado do Palácio dos Coruchéus, Lisboa.

A publicação de Leandro e Silva (2016) aponta ainda escultoras que trouxeram em suas obras os novos materiais e expressividades contemporâneas na escultura: **Marina Mesquita** (1940-2006), **Clara Meneres** (1943), **Cristina Ataíde** (1951), **Angela Ferreira** (1958), **Fernanda Fragateiro** (1962) e **Joana Vasconcelos** (1971), esta última tendo representado Portugal na Bienal de Veneza em 2013. Todas elas com formação acadêmica e atuantes no cenário artístico.

Outras artistas escultoras não constam da obra *Mulheres escultoras em Portugal*, mas é importante incluí-las nesta lista. Uma delas é **Virgínia Fróis**, cuja obra será tratada especialmente no próximo capítulo. Outra é Noémia Cruz.

**Noémia Cruz** (Santana da Serra, Ourique, 1948) concluiu a licenciatura em escultura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1980. Foi docente no ensino básico em Artes Visuais desde 1976. Expõe em coletivas desde 1977 e individualmente desde 1987. Seu trabalho está presente em acervos de Portugal, em coleções públicas e privadas.

Trabalhou com o escultor Jorge Vieira desde 1980, em projetos de escultura, com especial destaque para as técnicas de terracota e engobes. Acompanhou e apoiou projetos de divulgação do trabalho de desenho e escultura de Jorge Vieira, bem como do processo de execução de suas obras públicas, como os monumentos alusivos ao *25 de Abril*, em Grândola e Almada, *Memorial ao escultor Jorge Vieira*,



Figura 15 - Noémia Cruz. *Sem título*.  
Escultura instalada no Largo de S. João na cidade de Beja,  
Portugal.  
Elan Santos, 2016.

em Beja, *Monumento ao Mármore*, em Estremoz. Mantém um acervo particular do artista, de quem é oficialmente curadora.

Foi consultora artística do Museu Jorge Vieira, de 1995 a 2003, quando passou a integrar a direção artística do museu, assim como da Galeria Municipal dos Escudeiros, em Beja. Entre muitas atividades como artista plástica, destaca-se o Projeto de sensibilização à criatividade, de 1990 e 1993, promovido pela Câmara Municipal de Lisboa. Em

2001 participou do atelier experimental de construções de um forno de vidro a sal, nas Oficinas do Convento, em Montemor-o-Novo.

Em 2012 esteve em São Paulo, onde participou da exposição *Três poéticas dissonantes* – escultura portuguesa contemporânea, com curadoria da Profa. Dra. Lalada Dalglisch, no Instituto de Artes da UNESP, entre os dias 10 de setembro de 08 de outubro, juntamente com a escultora Virgínia Fróis e o escultor Ricardo Casimiro.

Noémia Cruz apresenta um conjunto de obras denominado “meus bonecos”, um projeto que tem sua origem na cerâmica popular de Estremoz. A artista mantém elementos estruturais e decorativos identificadores dos bonecos originais, porém descontextualiza a obra das irmãs Flores, do mundo do artesanato tradicional, para uma leitura mais contemporânea, objetivando provocar reações ambíguas nos observadores (DALGLISH, 2012, p. 1).



Figura 16 - Noémia Cruz – *Amor Cego*.  
2010.

terracota com englobes.  
40,3 × 23,5 × 20 cm.

Fonte: Catálogo *Três poéticas Dissonantes*.

## A ESCULTURA E O CORPO

Como a temática das artistas Vilma Villaverde e de Virgínia Fróis repousa no corpo, considera-se importante a reflexão sobre a representação do corpo na obra de arte.

Segundo Plínio “O Velho”, a figura humana é a principal personagem no aparecimento da escultura. Contando uma lenda de um poteiro de Sicyon, ilustra a invenção da modelagem:

Butades, um oleiro de Sicyon, foi o primeiro que inventou, em Corinth, a arte de modelar retratos na terra que usou em seu comércio. Foi através de sua filha que ele fez a descoberta. Estando profundamente apaixonada por um jovem prestes a partir em uma longa viagem, traçou o perfil de seu rosto, jogado na parede pela luz da lâmpada. Ao ver isso, o pai encheu o contorno, comprimindo argila sobre a superfície, e assim fez um rosto em relevo, que depois endureceu pelo fogo junto com outros artigos de cerâmica (PLINY THE ELDER, 1855, Livro XXXV, cap. 43, parágrafo 151. Tradução nossa).

Deste acontecimento teria surgido o desenho e conseqüentemente a primeira modelagem e obra em escultura, um relevo em terracota. A este fato também se atribui a invenção do retrato na pintura. É um momento em que a filha expressa o seu sentimento, numa tentativa de manter a memória por meio da representação da figura do amor que partiu. A pintura de Joseph Wright, de 1782-1784, ilustra a estória - Figura 17.



Figura 17 – Joseph Wright. *The Corinthian maid*. 1782-84.  
Óleo sobre tela. 106,3 x 130,8 cm.  
National Gallery of Art. Coleção Paul Mellon.



A representação da figura humana é quase um sinônimo de escultura. A figura humana é uma fonte permanente para representações na História da arte, desde as pinturas rupestres até a performance e vídeo art dos dias de hoje. Não obstante, a própria figura, ou a percepção que trazemos dela, modificou-se de forma continuada.

A representação do corpo humano, através dos tempos, reflete a cultura dos povos, sempre permeando a fugacidade da vida. Já no paleolítico a ideia de um corpo mimetizado nas pequenas esculturas votivas dava ao ser humano a esperança de ocupar um lugar mais satisfatório no mundo e ser seu elo com um mundo espiritual. Assim também a escultura era vista pelos egípcios, como abrigo da alma, girando em torno da figura do faraó e da crença na vida após a morte.

No classicismo grego, o homem é visto como a nova medida do universo, e a escultura tem como modelo o corpo humano nu. O escultor grego Policleto escreve *O Cânone* no século V a.C., um tratado sobre as proporções do corpo humano, o qual exerceu grande influência na evolução da escultura ocidental, desde a Roma Antiga até a contemporaneidade.

As primeiras esculturas ligavam-se ao culto e à fecundidade; mais tarde passam a ser modelos de idealização de moral, beleza ou de força, poder. A partir de estudos da proporção e mensuração do corpo ideal foram desenvolvidos cânones. No período da arte moderna, o corpo na arte ganhou maior humanidade e subjetividade. Inúmeros artistas somaram aos conceitos culturais aspectos subjetivos e psicológicos, para a nova expressividade, contrapondo o idealismo e moralismo da arte clássica.

O corpo na arte contemporânea continua sendo um grande e impressionante tema. Ao passar do tempo, aos artistas não interessa apenas os corpos modelares na escultura, mas também o corpo dos próprios artistas e dos espectadores. Com certeza é improvável que exista uma obra de arte que não envolva o corpo, porque a criação de uma obra invariavelmente tem seus atos relacionados ao mundo material da experiência, o conceito da obra se relaciona com a mente, com o intelecto, que lança o corpo como o nosso elo com o mundo. “A paixão do escultor é fazer-se todo extensão para que, do fundo da extensão, uma estátua de homem possa brotar” (SARTRE, 2012, p. 15).

O corpo é objeto de desejo, instrumento de estudo, é como sentimos a vida, como sentimos a dor, como sabemos a morte, como construímos ciência, conhecimento, arte, cultura, religião, política, sociedade, identidade, alteridade. Para René Descartes (1596-1650), o corpo é secundário ao cogito, e o ponto de partida para a

filosofia é a alma; para Friedrich Nietzsche (1844-1900), esse lugar é o corpo.

Segundo Mauss (2003, p. 407), “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”.

Através do corpo apreciamos a alma e com a morte dele nos colocamos diante das dúvidas mais universais, as quais pairam nos mais doutos saberes e em todas as sociedades: para que viemos? Para onde iremos?

O corpo, tal como nós ocidentais o definimos, não é o único objeto (e instrumento) de incidência da sociedade sobre os indivíduos: os complexos de nominação, os grupos e identidades cerimoniais, as teorias sobre a alma, associam-se na construção do ser humano tal como entendido pelos diferentes grupos tribais. Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim sobre o lugar do corpo, é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa (SEEGER & MATTA, 1979, s/n).

Ao longo da História, o sentido de corpo foi alocado, deslocado, recolocado, em todos os campos dos saberes, principalmente na escultura, confundindo-se por vezes até com a sua própria definição. Na arte moderna, quando os artistas se arvoram contra os modelos clássicos, o corpo ganha um novo território e conceito, ampliando seu sentido. A arte moderna trouxe ar, trouxe carne, trouxe inúmeras outras questões para o corpo que até então a escultura tradicional não mostrava. É neste período e contexto que os predecessores ou mestres de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, Léo Tavella e Jorge Vieira, se inserem, tendo influências em suas formações artísticas e de docência.

A arte ilustra transformações da vida humana, reflete culturas, histórias, é conhecimento, é linguagem que nos coloca a ver através das “lentes” dos artistas. A representação do corpo sempre esteve presente nesta “contação” da história. Trazem ao olhar da humanidade um reflexo dos olhos dos artistas, dos seus labores, de seus conhecimentos, de seu corpo “senciente e sensível” e daí a maestria em nos instruir, passar conhecimento. Chauí aponta que Aristóteles usa a palavra *ideín* para “ver”, que vem da raiz indo-europeia *weid*, de onde “ver” significa olhar para ter conhecimento. A filósofa lembra que o verbo grego *eidô* significa ver, observar, examinar, fazer-ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber. Este fenômeno não é apenas físico, apenas uma operação óptica; é um fenômeno do olho e do espírito. “O olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e do entrar em si, é a definição mesma do espírito” (CHAUÍ, 1988, p. 61).

Segundo a autora, o olhar “apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria”; a despeito de o olhar aspirar ao todo da percepção, não se torna dono das coisas.

O olho dá acesso, é ponte, interliga todos os sentidos. Ele é corpo sensível além de físico, e é através desta experiência que propicia que o conhecimento ganhe sua urdidura. “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Richard Sennett (2009, p. 169) defende que o olho disciplina a mão, que “é a Janela que dá para a mente”. Segundo o pensador, seus movimentos e seus diversos modos de segurar interferem diretamente na nossa maneira de pensar.

Treinamos nossa mão com a repetição; sentimo-nos antes alerta que entediados porque desenvolvemos a capacidade da antecipação. Da mesma forma, contudo, a pessoa capaz de cumprir uma obrigação repetidas vezes adquiriu uma habilidade técnica, a habilidade rítmica de um artífice, quaisquer que sejam o deus ou os deuses que venera (SENNETT, 2009, p. 199).

Nessa perspectiva, o corpo está todo presente no ato de criar a obra, e é o corpo que opera a ferramenta para a transformação da matéria. Para John Dewey (2010), a arte é experiência que consiste na ânsia de expressão do artista por meio da obra, que por sua vez utiliza a ferramenta que transforma a matéria em obra. Essa transformação da matéria em obra, além de ser um exercício interno e mental de pensamento, que estabelece a conexão entre o pensar e o fazer, o apreender sensível das qualidades inerentes à matéria, à técnica, é também um desenvolvimento de habilidades. Segundo Dewey (2010, p. 122), “O processo segue até emergir uma adaptação mútua entre o eu e o objeto, e essa experiência específica chega ao fim”. Ou seja, para que se dê a obra, “a interação dos dois constitui a experiência total vivenciada, e o encerramento que a conclui é a instituição de uma harmonia sentida. [...] Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos que mergulhar nela”. E é o corpo que está imbuído da capacidade de promover esta relação, tanto no que concerne ao movimento do fazer e criar do artista, como na percepção do expectador.

Para Herbert Read (1982, p. 27), na arte estão envolvidos dois princípios fundamentais, o da forma, do mundo orgânico, e o de invenção, próprio do espírito do homem, e “a arte está profundamente envolvida no processo real de percepção, pensamento e acção corporal”.

O corpo na obra de arte presentifica a experiência com o mundo. Mesmo que a representação não seja literal, ou seja abstrata, a obra de arte convoca a relação com o mundo, com o entorno, com o espaço que o corpo ocupa e que é ocupado.

A experiência corpórea é intrínseca ao ato de vivenciar, de criar e de fruir a obra, não como máquina de informação, mas como experiência de um corpo coligado ao meio que frequenta, associado ao tempo e território que ocupa ou que dele se ausenta, e que dispõe a discussão dual da vida e da morte, essência da existência humana.

A presença do corpo está presente até mesmo em obras abstratas, que tinham a intenção de se distanciar da referência da escultura clássica e figurativa, como o minimalismo, onde, segundo Didi-Huberman, a humanidade está indicada no próprio lugar da sua ausência, como ocorre na obra *Die* de Tony Smith, Figura 18.



Figura 18- Tony Smith. *Die*, modelo 1962, fabricado em 1968.  
Aço com acabamento a óleo.  
182,9 x 182,9 x 182,9 cm peso bruto: 500 lb.

*Die*, escultura em aço de 1968, foi criada a partir de um modelo em papelão realizado em 1962 por Tony Smith. As dimensões da obra, segundo o próprio artista, foram baseadas nas medidas do corpo humano. As proporções humanas e o peso da obra, 500 libras, inerte no chão do museu, foi o que instigou os centrais debates artísticos. O título da obra que se traduz na palavra morte ou refere-se à molde ou matriz, na área de fundição, instiga a diferentes interpretações. O bloco

de forma geométrica se impõe como escultura num conceito diametralmente oposto a como até então era entendida<sup>15</sup>.

Os artistas do minimalismo, mesmo centrados no objeto como independente de condições exteriores, como “A arte algo que se vê” (JUDD apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 61), usaram por vezes a aproximação da escala humana em seus objetos, por mais abstratos que fossem, assim como também fez Robert Morris nas obras *Grey polyedrons*, Figura 19. Sobre a correspondência da dimensão do corpo humano Morris explica que está diretamente associada à experiência humana como referência que temos em relação ao mundo:



Figura 19 - Robert Morris, *Grey polyedrons*, 1964.  
Instalação.  
Green Gallery, New York.

Quando percebemos uma certa dimensão, o corpo humano entra no continuum das dimensões e se situa como uma constante na escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior que nós mesmos. Embora isso seja evidente, é importante notar que as coisas menores que nós são vistas diferentemente das coisas maiores. O caráter familiar (ou íntimo) atribuído a um objeto aumenta quase na mesma proporção que suas dimensões diminuem em relação a nós. O caráter público atribuído a um objeto aumenta na mesma proporção que suas dimensões aumentam em relação a nós. Isto é verdade durante o tempo que se olha o conjunto de uma coisa grande e não uma pequena (MORRIS apud DIDI-HUBERMANN, 2010, p. 123).

A partir da arte moderna a compreensão e percepção do corpo humano na urdidura e na fruição da obra artística expandiu-se, ganhando alargamento na arte contemporânea, pois não se concerne apenas ao corpo como um ente isolado, na sua constituição de forma e massa, opera no entendimento do corpo relacionado às experiências com o mundo e suas reverberações.

O corpo para ser referido na escultura não mais requer sua presença, um fragmento, parte do corpo, já está imbuído de sua existência, também sua ausência ou o corpo virtual pode indicar a metáfora de sua essência. Interessa as conexões e analogias do artista entre o espaço psíquico e o espaço físico, e associações a infinitas referências que faz - históricas, sociais, políticas, científicas, metafísicas, etc.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.127623.html>>. Acesso em 14 abr. 2018.

## O corpo e a fragmentação na escultura moderna e contemporânea

A fragmentação do corpo é manifestada nas obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, em cada uma delas com suas particularidades e ressignificações. Nesse sentido, parece-nos pertinente a meditação sobre a fragmentação presente na escultura moderna.

O corpo fragmentado é tema fundamental na arte ocidental. As relíquias sagradas e a iconografia cristã são imagens que corroboraram na evocação e construção do imaginário do corpo transcendido.

Segundo historiadores da arte, os artistas modernos foram buscar na arte popular e primitiva inspiração para as suas criações estéticas no século XX, e talvez o imaginário do ex-voto, que faz parte da representação da civilização desde a antiguidade e está presente em santuários e templos, tenha tido ressonâncias para essas expressões na fragmentação e nas formas sintéticas da arte moderna, embora aqueles objetos não tenham sido criados para serem contemplados ou consumidos como obras de arte, mas sim como artefatos ritualísticos (SANTOS, 2017a, p. 7).

A figura fragmentada da antiguidade é bastante cultuada na cultura dos grandes museus de arte, e a partir da Arte Moderna está cada vez mais presente em trabalhos artísticos. Apesar da condição em que muitas obras antigas foram encontradas, em partes, ou serem danificadas em processos de escavação e transporte, elas provocam significativa excitação e admiração no expectador. É como se a figura obtivesse legitimidade como tema por algo faltar nela.

Peter Fuller fez uma extensa pesquisa sobre a *Vênus de Milo*, que, apesar de suas partes faltantes, é uma das obras mais visitadas no Museu do Louvre, prova disso o desgaste no chão à sua frente. Para o autor ao observar pode-se completá-la “interiormente ou, pelo menos, em algo que se recusa a dar-nos todas as respostas: e também isto vem aumentar o prazer que dela auferimos” (FULLER, 1983, p. 134). Para Tessa Adams (2005), essa explicação atende de certa forma à compreensão do envolvimento e da promoção do objeto de arte antigo, seja ele intacto ou aleatoriamente degradado.

Desta maneira as esculturas clássicas, com seus corpos mutilados, foram admiradas e levaram público e artistas a avaliar cada fragmento como uma obra em si. E com os avanços da Revolução Industrial e eventos das guerras entre nações deu-se uma nova percepção de mundo e fragmentação de consciência, a sociedade em constantes mudanças refletiu-se diretamente na arte.

Rodin, ao contemplar fragmentos de esculturas clássicas, entendeu que era possível uma parte da obra representar sua totalidade. Conforme Wittkower (1989, p. 269): “A descoberta de que a parte pode valer pelo todo foi de Rodin, e Brancusi, juntamente com outros escultores, aceitou a premissa.” Tanto que Brancusi, apesar das diferenças que tinha com Rodin, admite em 1928: “Sem as descobertas de Rodin, minha obra não teria sido possível” (BRANCUSI apud WITTKOWER, 1989, p. 268). Enquanto Rodin criou muitas figuras parciais que representam um todo, usando a argila na maioria dos casos, Brancusi processa na pedra o mesmo conceito, porém em sua obra o corpo surge de forma essencial, meditada e silente.

Segundo Zanini (1971, p. 93), o cubismo buscou a realidade de conhecimento, e não a realidade de visão. A intenção era mostrar as diferentes faces do objeto, desintegrando-o e o reconfigurando em múltiplos planos, de maneira a mostrá-lo em visualidades simultâneas. Para Argan (1992, p. 534), a decomposição cubista continua a ser a grande descoberta do século.

Já a conquista da mobilidade da obra escultórica do futurismo, segundo Zanini (1971, p. 135), deu-se “através da fragmentação dinâmica da forma, da interpenetração de seus planos, do uso insinuante de linhas diagonais, curvilíneas, em espiral, etc”.

Nas práticas da arte contemporânea o corpo e sua fragmentação insurgem ainda mais dessacralizados e desmistificados e a sua problematização mais expandida entre as áreas do conhecimento.

A noção de “fragmento” é poderosa e oportuna. É evidente que muitos artistas contemporâneos que assumem o desafio de trabalhar com a figura muitas vezes adotam uma estratégia de representar partes do corpo em vez do corpo como um todo. É como se a figura recebesse legitimidade como assunto por ter algo faltando nela. São oferecidos fragmentos ao invés de todo o corpo com a implicação de que esta é uma expressão mais autêntica da situação do artista e também de seu público contemporâneo (JONES, 2005, p.1. Tradução nossa.).

Tessa Adams ao analisar a fragmentação nas obras de Mark Quinn, Antony Gormley e Gunther von Hagens destaca como característica dominante da arte contemporânea a atenção deliberada para o corpo vivo como o objeto a ser degradado ou transformado. “No final do século XX, parece que surgiram artistas preocupados com a transgressão e a desconstrução de tabus, especificamente em relação àquelas obras que localizam o corpo real como meio de revisão e estetização” (ADAMS, 2005, p.1, Tradução nossa.).



Na obra *Self* de Mark Quinn, Figura 20, de 1991, o artista usou sua cabeça como molde, imerso em silicone e 8 litros de seu próprio sangue, que levou 5 meses para ser coletado, permitindo um período para sua recuperação a cada litro retirado, a obra se mantém congelada para a permanência de sua integridade e a do plasma de Quinn, que depende de um refrigerador ligado à tomada. A poética do artista gira em torno de sua própria dependência em relação ao álcool. Uma nova interação foi feita a cada cinco anos, compondo uma série de autorretratos que demonstra as imagens na passagem de seu tempo de vida. Tessa Adams (2005, p. 5) argumenta que a metáfora que o artista aponta nesta obra é o da desintegração biológica que o sujeito humano encontra no dia-a-dia, mas ao ser parcialmente recriado tem a possibilidade de se manter intacto.



Figura 20 - Mark Quinn, *Self*. 1991.  
Silicone e sangue congelado.

*Field* (1989 – 2003), de Antony Gormley, Figura 21, foi um projeto de arte colaborativa desenvolvido pelo artista em 5 países, onde a comunidade de cada local foi convidada a participar, produzindo inúmeras peças em argila inspiradas na forma humana, com dois furos na altura dos olhos. No contexto da figura fragmentada, Adams (2005) ao analisar a exposição instalada em Liverpool, Inglaterra, em 1993, ressalta como grande ponto de interesse o contraste entre o evidente e o sublime que mostra a metáfora de nossa insuficiência. Em um espaço foram expostos moldes esculturais do próprio corpo de Gormley. Em outra sala foram agrupadas cerca de 40.000 peças em cerâmicas com formas semi-humanas, produzidas pelos moradores de Merseyside. A obra mostra a importante responsabilidade do ato criador pelo artista na integração com o coletivo.



### Sobre Field Anthony Gormley elucida:

Eu queria trabalhar com as pessoas e fazer um trabalho sobre o nosso futuro coletivo e nossa responsabilidade por isso. Eu queria que a arte olhasse para nós, seus criadores (e mais tarde espectadores), como se fôssemos responsáveis - responsáveis pelo mundo em que [FIELD] e nós estivemos. Eu consegui fazer 5 vezes, com ajuda, em diferentes partes do mundo. (GORMLEY, 2004, p. 1, tradução nossa).

Os moldes solitários de um corpo perfeito de um lado em contraste com a multidão de seres disformes do outro desvela o fragmento que o ser representa em relação ao grupo, se por um lado sua singularidade, por outro sua insuficiência, até mesmo no processo de execução da obra, para a qual foi necessária a ajuda de outras tantas pessoas.



Figura 21 - Anthony Gormley. *Field* for the British Isles, 1993.  
Instalação Tate Liverpool.

Gunther von Hagens é um polêmico cientista alemão que ao usar a técnica de plastinação em cadáveres humanos, que consiste na retirada de água ao injetar acetona no corpo, substituindo-a por solução plástica, cria esculturas artísticas que exibem a anatomia humana com órgãos vitais íntegros e endurecidos. Sobre suas obras Tessa Adams (2005) comenta:

Aqui está o sublime da imagem especular enfrentando a improbabilidade de sua própria fragmentação, uma vez que Hagens criou suas esculturas de corpo de plástico a partir da própria substância da pessoa que realmente viveu (ADAMS (2005, p. 6, tradução nossa).

Na obra de Hagens o corpo se eterniza, permanece além de sua morte, sua própria matéria, endurecida, é obra, traz a poética em um corpo aberto, dilacerado, eviscerado. A imagem do cadáver é extremamente contraposta à poesia que a acompanha. E aos que criticam sua ética pelo fato de usar o corpo morto, ele contrapõe: “Como um anatomista eu nunca encontrei uma alma” (HAGENS apud ADAMS, 2005, p. 6, tradução nossa).



Figura 22 – Gunther Von Hagens. *S/ título.*

Cabe aqui citar também David Cushway, o qual admite ter grande fascínio em trabalhar os aspectos arqueológicos da cerâmica, acreditando que o uso dos seus pequenos fragmentos é fundamental para definir e traçar as culturas através do tempo. (CUSHWAY, 2005, p. 1).

Em sua obra *Sublimation* (2001), Cushway retrata o movimento do ciclo contínuo de vida através de um trabalho realizado em vídeo. Uma peça realizada em argila, tendo sua cabeça como molde, em ponto de couro, é imersa em um recipiente de vidro transparente com água. Ela é filmada em tempo ininterrupto por aproximadamente doze minutos, acompanhando toda a sua mutação, ao absorver a água e se decompor. O vídeo é mostrado em looping, trazendo a ideia do ciclo constante, fazendo e refazendo-se, mostrando a metáfora do ciclo da vida, da constante transformação que vivemos. Além do vídeo a obra possui outros formatos como fotografias, conforme ilustra a Figura 23.

Sobre sua obra o artista explica:

Mais uma vez, toda essa noção de perda sustenta tudo o que eu faço, e você pode rastrear isso de volta a essa experiência que eu tive quando estava aqui. Isso mudou completamente a natureza de tudo o que fiz depois desse ponto e, subsequentemente, essa ideia de perda sustenta continuamente tudo o que eu faço [...] Essa ideia de que terra é de onde viemos e é para onde voltamos (CUSHWAY, 2005, p. 6, tradução nossa).

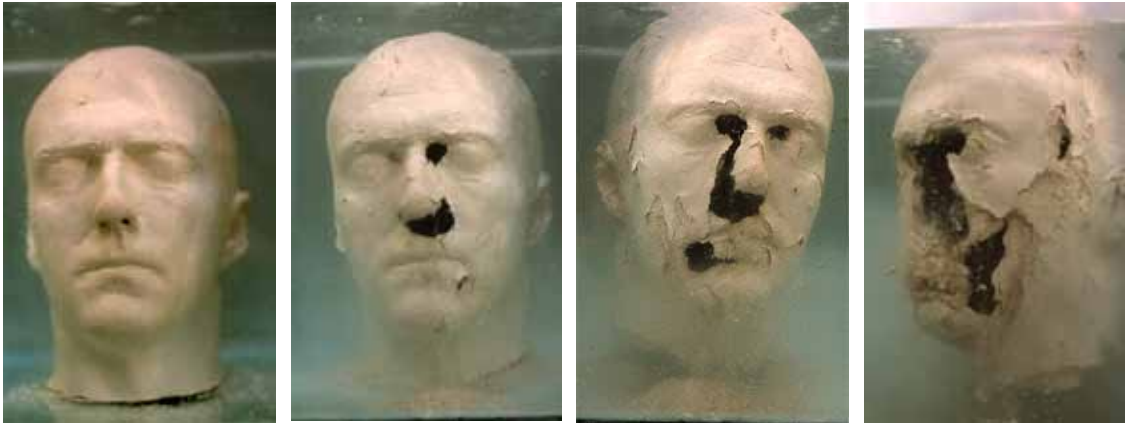


Figura 23 – David Cushway. *Sublimation*, 2001.  
 Vídeo art, Argila, recipiente em vidro e água.  
 Fonte: CUSHWAY (2005, p.5)

Jeffrey Jones (2005) da Universidade *Cardiff Metropolitan* coloca a cerâmica como excelente material para a representação da fragmentação:

A cerâmica como um meio se presta bem à consideração da noção de fragmentação; é um material vulnerável que se desintegra facilmente, mas também sobrevive e persiste, apesar de qualquer dano ou desfiguração a que está sujeito, seja por acidente ou por projeto. Ao mesmo tempo, a idéia do fragmento fornece um foco inestimável para a consideração da base material das obras de arte e das maneiras pelas quais a escolha de um meio como a cerâmica, ou mesmo qualquer meio, desempenha um papel significativo na realização de intenções de um artista e no significado da peça acabada. (JONES, 2005, p.1. Tradução nossa.).

## A ARTE CERÂMICA

Embora alguns artistas tenham usado a cerâmica como expressão, ela não tem no campo artístico o mesmo status da pintura, escultura e arquitetura, convencionadas como finas artes. Segundo Garrido Moreno (2007, p. 14), a distinção entre arte e artesanato acontece entre os séculos XVI e XVII, com a instituição da Academia, que determina regras e normas que distinguem as “classes artísticas” e as hierarquizam.

Entre as disciplinas que se categorizavam como atividades artesanais estavam a gravura e a cerâmica. A gravura aproxima-se da categoria artística quando é usada como meio técnico por artistas de grande prestígio, como Dürer, Rembrandt ou Goya, porém só adquire prestígio de arte autônoma no século XX, quando além de reproduzir imagens seriadas, ganha interferências criativas das vanguardas modernas.

Garrido Moreno (2007) afirma que com a cerâmica acontece algo parecido, porém não de forma tão decisiva, já que até os dias de hoje é colocada em dúvida quanto à sua “artisticidade”. A utilização da cerâmica por respeitados artistas, como Joan Miró nos anos de 1940, associado à Llórens Artigas, ou Pablo Picasso com Ramié, é fundamental para a distinção da cerâmica no campo artístico. O autor lembra que na maioria das sociedades, sobretudo nas orientais, a função utilitária sempre foi associada à arte; porém no Ocidente, a partir do século XVIII, a arte recebe um valor meramente estético. Apesar dos movimentos *Arts and Crafts* e, posteriormente, a *Art Déco* terem o objetivo de dignificar o objeto utilitário com qualidade artística, a cerâmica se mantém dentro da disciplina das artes decorativas e funcionais. O fato de o objeto cerâmico ter tido sempre um sentido utilitário e artesanal é o que mais a distanciou do seu reconhecimento como objeto artístico.

Uma série de descobertas a partir do século XVIII influenciou na revalorização artística da cerâmica, como os achados arqueológicos de vasos gregos, que revelaram grande valor artístico, considerados “*obras artísticas e fonte documental insubstituíbles para o conhecimento da civilización helênica*” (GARRIDO MORENO, 2007, p. 15).

Outro fato importante apontado é a ampliação do comércio a partir do século XVI pelas potências europeias, que possibilitou o contato com culturas milenares, tão caras à cerâmica, como as orientais, pré-colombianas, mesoamericanas e sul-americanas.

## A presença da argila na escultura moderna

Para tratar da presença da argila na escultura moderna é necessário voltar um pouco na história. Nas notas de introdução da obra de Vasari (1907), que trata da natureza da escultura, o autor aponta que Michelangelo em uma carta endereçada a Benedetto Varchi, em 1549, em recorrente tema relativo à dignidade da escultura e da pintura, afirma que o escultor procede em dois caminhos: pelo processo de redução da massa, como é o caso da escultura em mármore – ou, em suas palavras, “*per forza di levare*” - e o processo de adição, como na modelagem na argila e na cera, que chama de “*per via di porre*”.

A ideia de hierarquia entre o artista e o artífice foi construída historicamente. Uma das célebres frases de Michelangelo provavelmente podem ter deixado marcas do pensamento construído entre artista e artífice, e as distinções entre arte maior e arte menor, onde exalta o valor do trabalho na pedra. “Os melhores artistas não pensaram em mostrar o que a pedra áspera em sua casca supérflua não inclui. Para quebrar o feitiço do mármore é tudo o que a mão que serve o cérebro deve fazer” (MICHELANGELO apud VASARI, 1907, p. 179).

Segundo Lebot a modelagem utilizada por artistas na escultura clássica era colocada como preterida em relação à talha em pedra, é daí que surge a diferenciação entre artesanato e arte:

*En el Renacimiento surgen los primeros intentos por diferenciar lo artesano de lo artístico siendo Miguel Angel uno de los primeros escultores que comenzó a establecer la frontera, “de la técnica del escultor y del significado que conlleva escoger una técnica. El creó una distinción entre los escultores que como Donatello modelaban sus estatuas en barro y aquellos que, como él mismo, arrancaban fragmentos al bloque de piedra para extraír de él, con vigor, las figuras. Muchas ideas, no todas artísticas, están en joga con tal opinión (LE BOT apud GARRIDO MORENO, 2001, p. 412).*

Assim, uma reflexão sobre o próprio ofício cria uma distinção de modos de fazer e as hierarquiza, porque também está em questão a nobreza do material. O barro era reconhecido apenas como um processo, e a transposição do que nele se construiu para a pedra ou o bronze, materiais celebrados como nobre desde a antiguidade, era fundamental para a dignificação de uma obra, de um componente artístico.

Foi no século XVIII, período em que o bozzetto - estudo realizado em argila por meio de um pequeno esboço ou modelo, antecipando a compreensão da escultura - teve seu momento áureo. Quando pronto, o bozzetto era encaminhado aos



mestres da cantaria<sup>16</sup> e entalhe para ampliação em pedra.

A despeito de vários materiais terem sido utilizados no desenvolvimento da escultura, a modelagem na argila era considerada um trabalho de menor valor. Segundo Wittkower (1989, p. 4), o esculpir a pedra, em especial o mármore, como objetivo mais elevado teve suas origens nas civilizações mediterrâneas, concepção assimilada pela Europa e que perdura assim até os dias atuais. Entretanto, é a argila que dá origem à maioria dos trabalhos escultóricos, foi pela modelagem na argila que grandes esculturas se formaram, finalizadas em outro material, tanto para as entalhadas, a partir dos bozzettos, como para as fundidas, usando-se moldes tirados da obra primeira. A maleabilidade da argila permite o acesso à poesia, matéria-prima da criação, a casa natal de que fala Gaston Bachelard (1988a, p. XII), a matéria viscosa “que ao mesmo tempo cede como uma carne amante e rebelde”. É a argila, esse “corpo de sonhos”, que permite a compreensão da realidade à mão que a trabalha imperativa.

Em muitas esculturas fundidas em bronze, ou outro material, vemos marcas das mãos na modelagem em argila. É a modelagem em argila, *per via di porre*, também que permite a compreensão dos volumes para a retirada de excessos, *per forza di levare*, na madeira ou na pedra, embora muitos escultores o fizessem, e o façam, na talha direta, como o gênio Michelangelo o perpetrou. Segundo Zanini (1971, p. 19), foram obras realizadas pelo pintor Honoré Daumier que enunciaram a escultura moderna. E estas obras a que se refere o autor foram realizadas com a modelagem na argila.

Wittkower adverte que, embora haja registros de que Michelangelo depreciasse a atividade do modelador, o artista incentivou o modelado e inclusive executou modelos em argila para criação de suas obras, como o modelo de torso feminino em argila de 1533, Figura 24. Conforme o autor, apesar dessa terracota ter uma pose semelhante à da *Vitória*, colocada no túmulo do Papa Júlio II, o mais provável é que tenha sido modelo para as estátuas de *Céu e Terra* para os nichos da Capela de Médici. A peça, modelada



Figura 24 - Michelangelo. Modelo de torso feminino. 1533.

Argila.

Fonte: WITTKOWER, 1989, p. 132.

<sup>16</sup> Cantaria é a pedra que, tendo sido afeiçãoada manualmente, com o uso de ferramentas adequadas, apresenta-se pronta para ser utilizada em construções e equipamentos.

em argila e secada ao sol, traz marcas dos dedos de Michelangelo, se mantida a cabeça teria medido cerca de 40 centímetros (WITTKOWER, 1989, p. 133).

A representação da figura humana na escultura foi ao extremo em busca da perfeição e racionalidade da forma, apartando-se da vida real humana caiu no campo da imitação clássica e estagnou. A ousadia dos artistas, nos finais do século XIX e início do século XX, foi necessária para romper com os modelos e cânones e conquistar novos caminhos, tanto pela abertura e pelo auxílio de conhecimentos adquiridos de outras áreas do saber, como a psicologia que admite a emoção no processo de conhecimento, quanto a valorização do simbólico na arte de povos primitivos.

A arte moderna, apesar de controvérsias temporais, teve início no século XIX, na França, com a modernização de Paris e a ascensão da burguesia, que estabelece a indústria moderna, o mercado mundial e o livre comércio, estimulados pela Revolução Industrial. A modernidade “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

Modernismo, resumidamente, são as correntes artísticas que aconteceram no período entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, que se propuseram “a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (ARGAN, 1992, p. 185).

A arte, que até então tinha longos períodos de desenvolvimento classificados, como estilos, passa a ter períodos curtos, rápidos, múltiplos e simultâneos, chamados “Movimentos”. A partir de 1910, as vanguardas artísticas surgem com o intuito de revolucionar as modalidades e finalidades da arte. O século XX foi um século cheio de transformações sociais, políticas e econômicas, que aconteciam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico, e à crise de sistemas e valores autoritários tradicionais. Ao questionar e rejeitar a tradição clássica, os artistas fizeram uma grande revolução, primeiramente nas artes visuais, mais tarde na literatura e na música.

Como relatado, o historiador Zanini (1971) considera que foi uma série de esculturas do pintor Honoré Daumier (1808-1879), modeladas em gesso e terra, realizadas entre 1832 e 1848, que enunciaram a modernidade da escultura, que foram seguidas pelas obras de Edgard Degas (1834-1917), modeladas em cera, e de Auguste Rodin (1840-1917), Medardo Rosso (1858-1928) e Henri Matisse (1869-1954), modeladas em argila, todas transpostas ao bronze. Observa-se que é o material maleável, como a argila, que viabiliza a expressividade moderna na escultura.

Para Teixeira (2009, p. 310), *La guerre ou figures hurlantes*, de Bourdelle (1861-1929), do final do século XIX para o início do XX, é que lança um novo olhar para a escultura, que até então seguia os modelos clássicos. Para ele a obra é tão premonitória aos acontecimentos que se seguiriam na Europa na primeira metade do século XX, com as guerras que eclodiram, que anuncia a modernidade na escultura.

Essa obra aponta as tendências que as vanguardas do século XX imprimiram em relação a uma maior autonomia formal à escultura. Além de ter os rostos deduzidos e separados do corpo, dando contraste com a regra vigente de conteúdos e normas, a expressividade retrata as características ligadas ao caráter psicológico do artista. O artista abre mão dos modelos. Parte do modernismo segue essa vertente, principalmente com as descobertas no começo do século no campo da psicologia (TEIXEIRA, 2009). Nota-se que a escultura em bronze, Figura 25, primeiramente foi modelada em material mais flexível, como a argila, mantendo registros da modelagem na obra.



Figura 25 – Antoine Bourdelle. *La guerre ou figures hurlantes*. 1898-1899.  
Bronze. 93 x 75 x 65 cm.  
Museu Bourdelle, Paris.

A arte tridimensional a partir do século XX traz inúmeras mudanças e deixa de ter só características como modelar e retirar resíduos de um volume; deixa de ser apenas um módulo vazado e com recortes e passa a mostrar estudos de movimento, relações de massa, volume e equilíbrio, que ganha novas poéticas e composições. O artista moderno descobre outras possibilidades com o surgimento



de novos materiais. Os estudos dos elementos visuais, linha, forma, volume, massa, movimento, equilíbrio e cor, ganham cada vez mais complexidades; novas poéticas e novos conceitos dinamizam essa linguagem.

A escultura em pedra construída por subtração, por natureza, possui uma forma mais densa e dirigida, o que se opõe à forma da escultura modelada em barro, já que a matéria permite maior liberdade de movimentos e devaneios. As características da argila, como sua umidade, sua maleabilidade, aliadas ao momento psicológico do artista, influenciarão diretamente na obra final.

O escultor francês Auguste Rodin aponta a originalidade e abdica do padrão clássico, é a partir da modelagem que o escultor trabalha suas grandes obras. Para Argan (1992), é com Rodin que a escultura se posiciona na arte moderna.

Diferentemente do que ocorria com a escultura acadêmica, que era feita para ser apreciada de baixo para cima e frontalmente, para Rodin era importante que o espectador olhasse sua obra de todos os ângulos. O corpo de quem aprecia também é modificado, é movimentado para apreender a obra.

Rodin trabalhava com modelos nus femininos e masculinos em movimento, em várias atitudes, ou em repouso. Atento ao naturalismo de todo e qualquer detalhe, como músculos, marcas de expressões, posturas, tensões e relaxamentos, buscava desvelar pensamentos e sentimentos humanos, construindo sua obra não por estrutura narrativa, e sim por qualidades e relações formais, evocando a corporalidade vital. Sua obra é possuída de expressão e energia, o que modifica definitivamente a maneira de se fazer escultura. Apesar de finalizar a maioria de suas obras em bronze, mantém as impressões da modelagem na argila, uma de suas marcas autorais.



Figura 26 – Auguste Rodin. *A Idade do Bronze*. 1876.  
(Fundição: 1925).  
Bronze. 170,2 x 60 x 60 cm.  
Museu do Chiado, Lisboa, Portugal.  
Foto: Elan Santos, 2016.

Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo (KRAUSS, 2001, p. 8).

Para Krauss (2001), as esculturas de Rodin poderiam servir de ilustrações em um manual de modelagem, devido à clareza com que explicita o processo de sua feitura. Suas marcas narram o ato da modelagem, desde a marca de sua mão e dedos, até a marca ou a falta de algum pedaço em algum provável acidente da modelagem ao bater em algum obstáculo, ou ao passar pela porta. Faz com que o expectador testemunhe o processo, acompanhe a experiência e o gesto do artista. Assim a representação da figura humana está corporificada pelo artista. Sua obra é o reflexo de sua experiência, de seu ato de formar a obra. Rodin foi o escultor de maior projeção da época, muitos artistas o seguiram. Constantin Brancusi (Franco-Romeno 1876-1957), em 1907, trabalhou por um mês em seu atelier. Ao sair, declarou: “Nada cresce à sombra de uma grande árvore!”.

A maioria dos trabalhos de Brancusi era esculpida em pedra. Os que foram fundidos em bronze eram polidos ao extremo. Sua obra era figurativa, principalmente das formas humanas, porém de modo distinto de como fizeram outros escultores, pois o artista mirava a forma simplificada ou fragmentada. Krauss (2001) denomina sua dinâmica formal de “deflexão de uma geometria ideal”, pois suas peças, apesar de terem formas quase como esferas, cilindros ou elipsoides, trazem alguma deformação que não as tiram do campo geométrico, mas ao mesmo tempo aludem à representação da forma humana. “A contemplação a que nos convida a obra de Brancusi, portanto, está longe da tarefa de desmantelar a forma para analisar suas relações internas. Antes, é um convite para que reconhecamos o modo específico pelo qual a matéria se insere no mundo...” (KRAUSS, 2001, p. 108).

Krauss posiciona Brancusi ao lado de Duchamp. Afirma que ambos tiveram uma mesma postura diante da narrativa escultural do século XX. Se por um lado a obra de Brancusi é refinada e bem acabada e, por



Figura 27 - Constantin Brancusi. *Sleeping Muse*. 1910.  
 Molde em gesso. 17,1 x 24,1 x 15,2 cm.  
 Atelier Constantin Brancusi, Paris, França.  
 Foto: Elan Santos, 2014.

outro, a de Duchamp é agressiva e improvisada do ponto de vista formal, os dois rejeitaram “a função da análise em bases tecnológicas da escultura, criando obras que questionavam a própria função da estrutura narrativa, tendendo ao que é unitário e impossível de ser analisado” (KRAUSS, 2001, p. 125).

Camille Claudel (1864-1943) também discípula de Rodin, apesar de não ilustrar as páginas dos clássicos livros de História da Arte, deve ser mencionada, já que ratifica a tese defendida, tanto por ser uma habilidosa artista mulher, como por evidenciar a importância da argila na escultura moderna através de seu trabalho. Camille foi uma talentosa escultora e na argila formou suas célebres obras. “Desde a infância, Camille amassava o barro com um instinto destemido...” (LA CHAPELLE, 1997). Maravilhada ainda criança por pedra e terra, quando moça estudou sob a orientação do escultor Alfred Boucher, na Academia Colarossi, em Nogent-sur-Seine, um dos poucos espaços que aceitavam estudantes mulheres. Em 1882, a artista juntamente com outras mulheres, em sua maior parte inglesas, incluindo Jessie Lipscomb, alugou um espaço na Rue Notre-Dame des Champs, onde montaram um atelier.



Figura 28 – Camille Claudel e Jessie Lipscomb modelando em argila em seu atelier, 1887.  
Fonte: LA CHAPELLE, 1997, p. 116.

Alfred Boucher, ao ser transferido para Roma, pede para que Rodin o substitua. A partir deste contato nasce uma relação afetiva e de trabalho muito intensa entre



Figura 29 – Camille Claudel, *A Onda*. 1897.  
Escultura em bronze e ônix. 62 x 56 x 50 cm.  
Fonte: LA CHAPELLE, 1997, p. 137.

Camille e Rodin. A despeito de um vínculo turbulento e destino trágico, Camille e Rodin “em uma fusão artística indissolúvel” (LA CHAPELLE, 1997, p. 58) produziram grandes obras escultóricas e marcaram idubitavelmente a escultura moderna. O corpo humano ganha uma nova vida em seus trabalhos, trazem movimento, alma, suor. “Camille vê o corpo como mulher, isto é, fugaz e vulnerável, lugar de metamorfose de um destino [...]. Duas percepções distintas do tempo opõem-se nos dois escultores. Rodin exalta a carne atemporal, enquanto Camille encerra a vida em um destino [...]” (LA CHAPELLE, 1997, p. 80-81).

Conforme La Chapelle (1997, p. 82), algumas obras de Camille se destacam pela sua modernidade, como *A Valsa* (1895-1905), que prolonga a vida no tempo, *Cloto* (1893), *A Onda* (1897) e *As Bisbilhoteiras* (1894-1905).

Sobre *A Onda*, Figura 29, o autor discorre:

[...] inventa um novo espaço em escultura, esta quarta dimensão onde a pequenez humana se situa frente à imensidão do mundo [...]. Paradoxalmente, *A onda* nasce da terra. Camille a modela primeiro em argila. Sob o acúmulo de embriões de terra, uma forma surge do caos. Sob seus dedos, o informe se metamorfoseia, de fragmento em fragmento, de correção em correção, de acréscimo em acréscimo. O volume ergue-se então e ganha consistência na claridade, cresce [...] (LA CHAPELLE, 1997, p. 136-140).

A respeito de *As Bisbilhoteiras*, Figura 30, La Chapelle cita o escritor e crítico de arte Octave Mirbeau, que revela:

Creio não me enganar ao dizer que não existe praticamente nenhuma obra moderna que tenha a envergadura d’*As Bisbilhoteiras*. Parece-me, pelo menos, que não conheço nenhuma em que o drama se desenrole de forma tão inesperada, com tanta simplicidade, tanta lucidez. [...] O modelado e a invenção são de uma invencível energia [...] (MIRBEAU apud LA CHAPELLE, 1997, p. 180).



Figura 30 – Camille Claudel. *As Bisbilhoteiras*. 1894-1905.  
Mármore e bronze. 33 x 33 x 27 cm.  
Fonte: LA CHAPELLE, 1997, p. 181.



Figura 31 – Camille Claudel. *A Valsa*. 1895.  
Bronze. 42 x 36 x 20 cm.  
Fonte: LA CHAPELLE, 1997, p. 121.

Importante aclarar que, pela primeira vez, nus masculinos foram produzidos pelas mãos de uma mulher, como nas obras *O homem agachado*, de 1886, *Sakountala*, c. 1888, *A Valsa*, de 1895/1905, *A Idade Madura*, c. 1898, e *Perseu e a Medusa*, de 1898/1901. Os dançarinos nus em *A Valsa*, Figura 31, escandalizaram o Ministério de Belas Artes, que determinou que a escultora cubrisse os seus corpos:

Eu começo por declarar – escreve Armand Dayot – que todos os detalhes deste grupo são de uma perfeita virtuosidade de execução, e que o próprio Rodin não teria executado com mais arte e consciência a vida fremente dos músculos até o calafrio da epiderme. Mas, por dois motivos, esta obra não pode ser aceita tal como me foi apresentada. Primeiramente, o violento toque de realidade que dela emana não lhe permite, apesar de seu incontestável valor, um lugar em uma galeria aberta ao público. A proximidade dos sexos é mostrada com uma surpreendente sensualidade de expressão que exagera consideravelmente a nudez absoluta de todos os detalhes humanos (DAYOT apud LA CHAPELLE, 1997, p. 118).

Inúmeros artistas poderiam aqui ser mencionados, porém não é o enfoque principal deste trabalho, já que no momento cumpriu-se apenas ilustrar a utilização da argila na escultura moderna.



## Caminhos da cerâmica artística ocidental

É no final do século XIX, quando alguns ceramistas, como os franceses Ernest Chapelet, Pierre Adrien Dalpayrat e August Delaherche, descobrem na cerâmica do extremo Oriente a sutileza da forma e a grande qualidade dos vidrados, que a situação da arte cerâmica começa a mudar na Europa. O aspecto funcional cede lugar ao significado da construção estética, na intenção genuína de transformar o objeto cerâmico em objeto de arte (Garrido Moreno, 2007).

No início do século XX, a produção industrial em larga escala do objeto cerâmico colaborou com o seu distanciamento das artes plásticas. Porém, é na Grã-Bretanha, país de grande tradição industrial, onde começam as primeiras iniciativas para dotar a cerâmica de “artisticidade”, como a exposição que mostrou a cerâmica chinesa das dinastias Tang (618-907) e Song (960-1279), no Burlington Fine Arts Club, causando grande admiração nos ceramistas, instigando-os na criação de novos vidrados e formas, como foi o caso de Bernard Leach (1887-1979), considerado o pai da “cerâmica de estúdio” (GARRIDO MORENO, 2007, p. 18).

Segundo Garrido Moreno (2007), Willian Staite Murray (1881-1962), um dos mais importantes ceramistas britânicos e educadores dos anos entre guerras, é um personagem chave na evolução do movimento de destacar o caráter artístico da cerâmica. Para Murray, a cerâmica ia além de uma atividade de estúdio, era uma arte que estava em igualdade com a pintura e a escultura. Ele foi diretamente afetado por ideias das vanguardas europeias. O autor também observa que as obras de Bernard Leach e seus seguidores, assim como do catalão Josep Lloréns Artigas foram de fundamental contribuição para o status da cerâmica, “*que souberam plasmar nos seus obxectos cerâmicos unha síntese da cultura oriental e occidental*” (GARRIDO MORENO, 2007, p. 19).

Outro acontecimento importante foi a chegada de dois ceramistas à Grã-Bretanha, a austríaca Lucie Rie (1902-1995) e o alemão Hans Coper (1920-1981), fugidos do nazismo, que trouxeram inovações aos procedimentos e processos no fazer cerâmica, tanto no que se diz respeito à superposição de vidrados, no caso de Rie, quanto ao método construtivo que integrava fragmentos de peças torneadas e uso de óxidos para coloração da obra, no caso de Hans Coper.

O autor ressalta a grande importância da intervenção em peças cerâmicas por artistas renomados e a conseqüente venda das obras por seus marchands,

inserindo-as no Mercado da Arte.

*Moitas destas primeiras intervencións débéronse às encargas dos marchantes destes pintores que logo vendían nas súas galerías. Ambroise Vollard encargoulles en moitas ocasións a Matisse, Rouault ou Pierre Bonnard intervencións cerámicas desta índole. Un paso máis foi dado por Raoul Dufy ao colaborar co ceramista catalán Josep Lloréns Artigas no aspecto final da forma que posteriormente decoraría. Jean Cocteau, na década dos cincuenta, adaptaría a forma das vaixelas de cerámica para dotar de volume aos debuxos figurativos que facía sobre elas: caras mostradas em perfil repletas dunha ilimitada gama de cor (GARRIDO MORENO, 2007, p. 19).*



Figura 32 - O exército em terracota do Imperador Qin Shi Huang descoberto em 1974 na China.  
Foto: O. Louis Mazzatenta, National Geographic Creative.

A escultura clássica sempre esteve associada a grandes dimensões, e as cerâmicas de culturas clássicas encontradas, por terem pequenos formatos, foram classificadas como objetos o que as distanciaram do gênero “escultura”. Porém, novas descobertas arqueológicas na segunda metade do século XX mudam este fator de distinção, quando foram descobertas peças maias e aztecas em terracota de grande formato, e a impressionante réplica do exército do Imperador Qin Shi Huang, Figura 32, descoberta em 1974, na cidade de Xian, com 8000 esculturas em terracota em tamanho natural. Parte da obra esteve na mostra Guerreiros de Xian e os Tesouros da Cidade Proibida no espaço da Oca, do Parque Ibirapuera, São Paulo, em 2003<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Exposição que recebeu 817.782 pessoas, tornando-se, em números relativos, a exposição mais visitada do país. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u34003.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u34003.shtml)>. Acesso em: 15 abr. 2018.

Moreno (2007) destaca o artista Pablo Picasso, que trabalhou com Georges e Suzanne Ramié desde 1947, em Vallauris, que apesar de não desenvolver peças cerâmicas, fazia intervenções com deformações, desenhos e cores em peças realizadas pelos ceramistas com quem trabalhava. Suas peças finais foram de grande significação para o status da cerâmica artística. Foi Picasso quem fundou a mesma convenção da gravura para a cerâmica, da peça única e das edições limitadas. Joan Miró também contribuiu para a valorização da cerâmica enquanto objeto artístico, produziu murais e esculturas utilizando a “colagem de barbotina”<sup>18</sup>. Com os murais instalados na sede da Unesco, em Paris, Miró conecta a cerâmica à arquitetura.



Figura 33 - Joan Miró e Josep Llorens Artigas. *A lua*. 1958.  
Mural de cerâmica esmaltada. 220 x 750 cm.  
Fonte: UNESCO.

Para Garrido Moreno (2007), é nos Estados Unidos onde as primeiras esculturas cerâmicas foram desenvolvidas, graças à imigração de ceramistas e educadores europeus durante a Segunda Guerra Mundial, como Gertrud e Otto Natzler, circulação que impulsionou o surgimento de várias escolas de cerâmica oficiais, como New York State College of Ceramics, Cranbrook Academy Of Art, em Bloomfield Hills – Michigan, e Alfred University, em Alfred em Nova York.

Nos anos cinquenta, Peter Voulkos (1924-2002) fundou o Otis Art Institute of the California, movimento revolucionário que inovou a tradição cerâmica americana de estúdio. Voulkos, adepto do expressionismo abstrato, propõe

<sup>18</sup> A colagem de barbotina é um processo antigo e muito empregado na produção e reprodução de peças cerâmicas com baixo custo de investimento. O processo consiste em utilizar argila em consistência líquida em uma suspensão coloidal injetada em um molde de gesso. A água ao ser absorvida pelo molde permite a consolidação da peça.



uma nova linguagem escultórica à cerâmica, e seu aluno Paul Soldner (1921) foi figura importante neste movimento ao incorporar queimas tradicionais de outros povos às estéticas locais, como a queima de baixa temperatura usando lenha, a queima com sal e a queima raku<sup>19</sup>. John Mason (1927) traz o grande formato em sua obra escultórica, rompendo outro limite da cerâmica.

É a partir da década de 1960 que a cerâmica figura em vários movimentos artísticos contemporâneos, como a Pop Art com a obra de Betty Woodman (1930), que inclui nas obras inspiradas em vasos do século XVIII desenhos de tiras cômicas através da serigrafia. A argila é utilizada como matéria nas mais diversas propostas de artistas plásticos, derivados das mais diferentes tendências.

Inúmeros artistas manifestaram-se e se manifestam por meio do barro, desempenhando uma importante influência nas gerações de escultores cerâmicos. Podemos citar, a título de exemplo, Celeida Tostes (1929-1995), Francisco Brennand (1927), Jorge Vieira (1922-1998), Leo Tavella (1920-2015), Virgínia Fróis (1954), Vilma Villaverde (1942), Maria Cheung (1957), Marina Abramovic (1946), Antony Gormley (1950), Miquel Barceló (1957), Josef Nadj (1957), Nina Hole (1941-2016), Vanessa Beecroft (1969), Akiko Fujita (1930), Joseph Beuys (1921-1986), Nacho Criado (1943-2010), Andy Goldsworthy (1956), Satoru Hocino (1945), Shirazeh Houshiary (1955), Ryoji Koie (1938), Richard Long (1945), Eva Lootz (1940), Walter de María (1935-2013), Ana Mendieta (1948-1985), Mario Merz (1925-2003), MigClaudio Parmiggiani (1950), Pino Pascali (1935-1968), Giuseppe Penone (1947), R. Rauschenberg (1925-2008), Nobuo Sekine (1942), Gabriel Orozco (1962), Judy Chicago (1939), Jackie Winsor (1941), Gilberto Zorio (1944), entre tantos outros.



Figura 34 - Peter Voulkos em seu estúdio em Glendale Boulevard, em Los Angeles. 1959. Imagem cortesia do Projeto de Catálogo Voulkos & Co.

<sup>19</sup> Raku é uma técnica/forma de cozedura e pós-cozedura de peças cerâmicas, que envolve uma posterior “queima” das peças e, ao saírem incandescentes do forno, cerca de 1200 °C no máximo, e envolvidas em tambores cheios de serragem, que automaticamente ardem e queimam, resultam efeitos determinados.



Figura 35 – Vanessa Beecroft, Satoru Hocino, Nobuo Sekine, Maria Cheung, Norma Grinberg, Nina Hole, Miquel Barceló e Josef Nadj.  
Montagem de imagens disponibilizadas na internet.





Figura 36 – *Passagem* de Celeida Tostes, Francisco Brennand, escultura de Jorge Vieira, escultura de Leo Tavella, escultura de Vilma Villaverde, Virgínia Fróis, obra de Marina Abramovic, Antony Gormley e instalação, Joseph Beuys e instalação, performance de Ana Mendieta, Judy Chicago, *Homem Pensante* de Eva Lootz.  
Montagem livre a partir de imagens disponíveis na internet.

Sobre a arte cerâmica, Herbert Read (1931) declara:

A cerâmica é ao mesmo tempo a mais simples e a mais difícil de todas as artes. É o mais simples porque é o mais elementar; é o mais difícil porque é o mais abstrato. Historicamente, está entre as primeiras das artes. [...] A cerâmica é pura arte; é a arte livre de qualquer intenção imitativa. A escultura, à qual está mais relacionada, teve desde o início uma intenção imitativa e, talvez, nessa medida, menos livre para a expressão da vontade de formar do que a cerâmica; cerâmica é arte plástica em sua essência mais abstrata (READ, 1931, p. 42, Tradução nossa).

Read explica que a arte cerâmica teve origem simples, era seca ao sol, surgiu antes de o homem ter uma escrita, ou mesmo religião. Quando foi descoberto que com a queima os potes tornavam-se rígidos e duráveis, o oleiro pôde acrescentar os elementos essenciais da arte escultórica, o movimento associado a ritmos e conceitos que se materializam em forma. Sobre a cerâmica grega, o autor aclara: “A arte evoluiu de suas origens humildes até que, no quinto século antes de Cristo, tornou-se a arte representativa da raça mais sensível e intelectual que o mundo já conheceu” (READ, 1931, p. 42). Para o autor, os trabalhos em cerâmica feitos na Grécia e na China antigas são seus representantes de perfeição, porém reconhece que em outros países se fazem maravilhosas aproximações nesta arte que é tão fundamental e ligada às necessidades mais elementares da civilização. E vai além, afirmando que “um ethos nacional deve encontrar sua expressão nesse meio. Julgue-se a arte de um país e a delicadeza da sua sensibilidade pela respectiva cerâmica, que é pedra de toque segura” (READ, 1931, p. 42).

## A arte cerâmica na Argentina

Vilma Villaverde (2014) conta que, ao produzir a publicação sobre o panorama cerâmico na Argentina, pensou em princípio iniciar pelos anos 1950, porém admite que não pôde deixar de mencionar Lucio Fontana, natural de Rosário, Santa Fé, nascido em 1899, que trabalhou durante vários anos com cerâmica, na Itália e Argentina, durante a primeira metade do século XX, e foi um dos primeiros artistas argentinos que utilizou a cerâmica como material artístico.

**Lucio Fontana** (1899-1968), natural de Rosario, província de Santa Fe, faleceu em Comabbio, Itália. Foi um artista acadêmico e figurativo e o pioneiro na arte de vanguarda na Argentina. Descendente de escultores e construtores italianos, aos seis anos de idade foi enviado à Itália para estudar, aos doze iniciou os estudos artísticos e de construção. Serviu como soldado na Primeira Guerra Mundial e em uma das batalhas teve suas mãos congeladas, obrigando-o a dar baixa do serviço militar. Graduou-se na Itália como perito em construção.

Regressou à Argentina no ano de 1922, estabelecendo-se em Sunchales, Santa Fe e, após alguns anos, retornou à Rosario para trabalhar com seu pai em um atelier de estatutária em mármore. Em 1924, participou de um concurso de escultura e seu projeto foi aceito, o que o motivou a trabalhar em sua própria poética. Aos 28 anos voltou à Itália para estudar Belas Artes e a partir da década de 1930, começou a trabalhar também com cerâmica. Retornou à Rosário na década de 1940 e passou a produzir suas peças nas instalações da Indústria Alberdi, onde aperfeiçoou seu conhecimento sobre esmaltes cerâmicos.

Ensinou modelagem na Escola de Artes Plásticas de Rosario e na Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Entre 1940 e 1947, ganhou numerosos prêmios e em 1946 integrou o quadro de professores da Escola Livre de Artes Plásticas Altamira, onde também desenvolvia seus trabalhos. Voltou para a Itália em 1948 e não mais regressou à Argentina. Foi um dos primeiros argentinos a utilizar a cerâmica como material artístico (VILLAVERDE, 2014, p. 46).



Figura 37 - Lucio Fontana, *Figura feminina sentada*, 1937.  
Terracota vidrada.  
34 x 21 x 15 cm



Segundo a artista, neste período, a instalação dos murais de azulejos instalados nas estações de transportes subterrâneos de Buenos Aires foi um importante estímulo para a produção cerâmica no país<sup>20</sup>. Os primeiros foram os da Linha C, Figura 38, iniciados em 1933, quase todos de origem francesa ou espanhola. Os murais da linha D, Figura 39, porém, foram confeccionados em Buenos Aires pela Companhia Cattáneo, com desenhos realizados por diversos artistas e desenhistas argentinos. Com o passar dos anos, muitos artistas argentinos participaram da elaboração de murais de azulejos.



Figura 38 - Mural en Línea C, Estación Avenida de Mayo. Acueducto Romano de Segovia, Hijos de Daniel Zuloaga, 1934, Segovia, España. Fonte: VILLAVÉRDE (2014, p. 13).

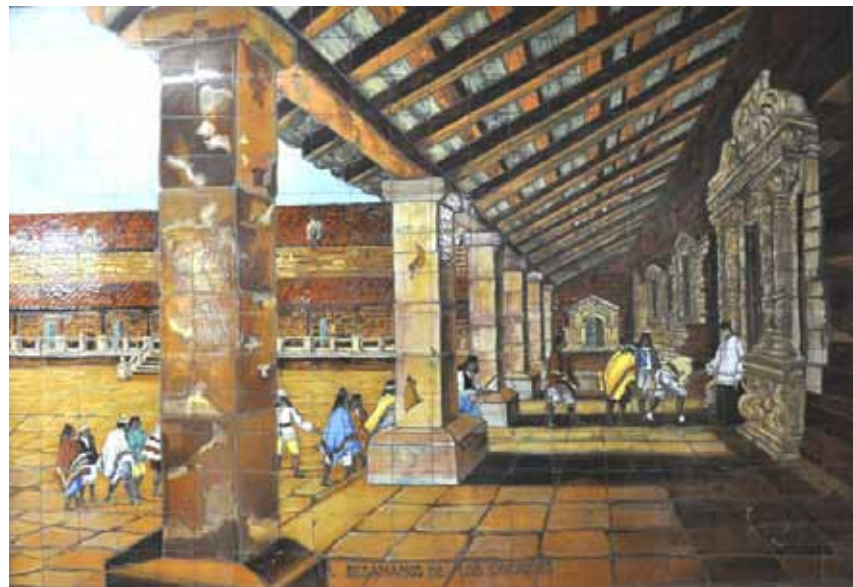


Figura 39 - Mural El besamanos de los caciques - Línea D Plaza Italia. Realizado pela fábrica Cattáneo sobre desenhos de 1938 de Leónie Matthis. Fonte: VILLAVÉRDE (2014, p. 13).

<sup>20</sup> O metrô da cidade de Buenos Aires, conhecido como Subte, inaugurado em 1913, foi o primeiro sistema viário subterrâneo na Ibero-América e em todo o Hemisfério Sul. Desde sua inauguração, seus espaços foram ocupados por diferentes formas de cultura, e em suas diversas estações foram instaladas pinturas, murais originais e reproduções, esculturas, estátuas e retratos, assim como apresentações de música e teatro.

A criação das escolas de cerâmica pelo artista ceramista espanhol Fernando Arranz, em Córdoba, no final da década de 1930, também representou um grande marco. Inspirou a abertura de outras seis escolas, entre elas a Escola de Bulnes, em Buenos Aires. Com a criação dessas escolas, a cerâmica adquire um projeto sistematizado de ensino no país e começa a difundir-se além do plano da indústria cerâmica.



Figura 40 - Fernando Arranz em atividade de ensino de cerâmica. Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 30).

**Fernando Arranz y López** (1898 - 1967) nasceu em Madrid, Espanha, e faleceu em Buenos Aires. Em 1927, recebeu uma bolsa para realizar sua primeira exposição em Buenos Aires, onde acabou por realizar outras inúmeras exposições individuais e coletivas. Em 1933, foi convidado pelo governo de Córdoba a expor suas obras, quando recebeu também o convite oficial para organizar uma escola de cerâmica. O convite foi aceito e a escola ganhou o seu nome “Fernando Arranz”, fundada em 1937, foi dirigida por ele até 1940.

Vilma (2014) conta que, na década de 1950, existiam vários ateliers, concentrados principalmente no Centro e na Zona Norte de Buenos Aires. Um dos que se sobressaíram foi o atelier de Ana Mercedes Burnichón e de seu marido Roberto Obarrio. O atelier formou ceramistas que se destacaram em salões e concursos.

A cerâmica passa a ser um meio de vida. Os ceramistas, além de produzir peças utilitárias, faziam murais e esculturas e atendiam projetos de arquitetos e engenheiros. O design neste momento era muito considerado, já que chegavam ao país informações da Bauhaus e revistas escandinavas sobre o tema.

Nesta mesma época, foi oferecido a Leo Tavella, assim que recebeu um prêmio no Salão Nacional de Artes Plásticas, a direção de um atelier de cerâmica semi-industrial que não havia prosperado sob a direção dos donos, o gravador Carlos Aschero e o escultor Nicasio Fernández Mar. Leo assumiu o atelier e foi o primeiro escultor que apresentou mostras individuais de cerâmica artística em Buenos Aires. Apesar de importantes feitos realizados por outros artistas no campo da atividade cerâmica, Vilma Villaverde (2014) considera Leo Tavella o fundador da cerâmica artística na Argentina.

Em 1958 foi fundado o Centro de Arte Cerámico. Entre os membros fundadores, além de Leo Tavella, estavam Aída Carballo, Ana Mercedes Burnichón, Roberto Obarrio, José María Lanús e Marciano Longarini, com o objetivo de “*eleva*r el nivel artístico de la cerámica”. Neste mesmo ano foi realizado o Primeiro Salão de

Cerâmica. O Centro de Arte Cerámico incentivava a participação de ceramistas em salões, exposições e concursos, nacionais e internacionais, os quais lhe permitiam obtenção de prêmios que lhe ajudavam economicamente (VILLAVÉRDE, 2014, p. 17).

A primeira sede do Centro Cerámico foi instalada no Museu de Arte Moderna e, após o Primeiro Salão Anual de Arte Cerâmica, realizado em 1958, manteve suas atividades na organização de salões anuais e, depois de 1961, também o Salão de Cerâmica Funcional. Organizou mostras e envios de peças a exposições nacionais e internacionais, com apoio de diferentes entidades governamentais e privadas.

Em 1969 o Centro conquista personalidade jurídica, e em 1973 o nome foi mudado para Centro Argentino de Arte Cerámico, cuja sigla CAAC é usada até hoje.

Com a iniciativa do CAAC, a cerâmica recebe no país o mesmo status da pintura, escultura e gravura. Porém seu reconhecimento “oficial” aconteceu em 1976, quando foi instaurado o Salão Nacional de Cerâmica, Leo Tavella, que já tinha recebido outros prêmios com trabalhos de escultura, recebeu o grande prêmio de aquisição, que lhe concedeu uma pensão vitalícia, Figura 41. Este prêmio ficou oficialmente homologado no país em 1990.



Figura 41 - Leo Tavella. Gran Premio Adquisición “Presidente de la Nación Argentina”  
LXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas 1990.  
Terracota, madeira e metal.  
250 x 50 cm.



Vilma (2014, p. 23) aponta que a exibição de trabalhos em cerâmica por nomeados escultores em salões nacionais de artes plásticas, com obtenção de prêmios, foi fundamental para a importância que a cerâmica conquistou no país. E acredita ainda que o fato de os pioneiros e fundadores incluírem a palavra “Arte” no nome do Centro foi estratégico no sentido de nivelar o trabalho artístico realizado em cerâmica com os feitos em materiais tradicionais da escultura.

*Fue un largo camino, dado que desde no hace muchos años, estamos hablando de la primera década del siglo XXI, en el Salón Nacional de Artes Plásticas – hoy llamado de Artes Visuales – la cerámica puede competir como material en la categoría Escultura y como disciplina en la categoría Cerámica, con los premios homologados, porque siempre habían sido considerados “menores”. También, en algunas oportunidades, este premio fue denominado Gran Premio de Honor. Hoy es el Gran Premio Adquisición Presidencia de la Nación y en mi recorrida internacional, siempre es materia de elogio esta distinción a las artes que se otorga en la Argentina (VILLAVARDE, 2014, p. 24).*

**Ana Mercedes Burnichón**, filha de pai francês e mãe tucumana, nasceu em Tucumán no ano de 1913. Sua mãe foi a primeira dentista formada na Universidade local. Iniciou a fazer cerâmica em 1949, em Paris, porém se aperfeiçoou nas artes do fogo no Chile, na Universidade de Santiago.

Seu atelier em Olivos, zona norte de Buenos Aires, era um dos poucos que praticavam a cerâmica. No início da década de 1950, Ana Mercedes organizou o grupo *Artisanos*, juntamente com Roberto Obarrio, Carlos Carlé, Susana Pajarola, Marcelo Zimmermann, Miriam e Juan Antonio Vásquez, entre outros. O grupo se dedicava a realizar exposições e palestras sobre cerâmica em Mendoza, Córdoba, Entre Ríos, Chaco e outras províncias. Nesta mesma época envolve-se com **Roberto Obarrio**, com quem se casou. Em 1958, foi eleita membro do Conselho Diretivo da Comissão Organizadora do CAAC.

Em 1962, Ana Mercedes e Roberto Obarrio mudaram-se para a Itália, onde viveram e produziram cerâmica por três anos. Regressaram à Argentina e montaram um grande atelier, ali prosperaram, além da produção de cerâmica e murais, trabalhavam na construção de fornos e produção de massas cerâmica, que comercializavam, tiveram muitos funcionários e alunos. Era um espaço em atividade constante, lá recebiam amigos e muitos artistas plásticos renomados.



Figura 42 - Ana Mercedes Burnichón ao lado de suas esculturas cerâmica.  
Fonte: VILLAVARDE (2014, p. 47).



Figura 43 - Roberto Obarrio, Mural cerâmico.  
210 x 60 x 5 cm.  
Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 57).

Após o Golpe de Estado de 1976, com o assassinato do irmão de Ana Mercedes, ela e Roberto Obarrio foram obrigados a afastarem-se do atelier por um período. No começo dos anos 1980, motivados pela crise econômica tiveram que mudar o atelier de imóvel, pelo oneroso valor de aluguel. Estabeleceram-se em Martinez, zona norte de Buenos Aires, ali Ana Mercedes começou a desenvolver uma série de esculturas. Nova mudança de imóvel foi necessária, desta vez para San Isidro, região que tinha um valor de aluguel mais baixo. Roberto Obarrio faleceu em 1991 e ela em 1992.

**Isaac Diaz Pardo**, natural de Sargadelos, Espanha, instalou a fábrica de Magdalena, em 1955, em Buenos Aires, funcionando até 1967. Retornou a Sargadelos e lá assumiu o desafio de recuperar uma fábrica de cerâmica de grande tradição fundada no século XVIII, que foi fechada em 1975.

**Aída Carballo** (1916-1985), foi uma importante artista no campo da cerâmica argentina, está apresentada no capítulo que trata das mulheres artistas precursoras.

**Pablo Edelstein** (1917-2010), de origem suíça e radicado na Argentina, foi um próspero comerciante agropecuário. Paralelamente ao curso de agronomia na Europa e nos Estados Unidos, frequentou estúdios de arte. Estudou com Lucio Fontana, com quem posteriormente abriu um atelier. Aprendeu os segredos dos esmaltes com Jorge Oteiza (aluno de Fernando Arranz) e Mireya Baglietto. Foi um dos propulsores do CAAC.



Figura 44 - Pablo Edelstein.  
*Que reina la paz*. 2001.  
Broze e cerâmica. 120 cm.

**Perla Bellini Valdés**, Perla Bardin, nasceu em 1918, em Montevideo, e aos 20 anos foi viver em Buenos Aires. O início do trabalho em cerâmica aconteceu aos 35 anos, que ela mesma conta:

*Me inicié en la cerámica a los treinta y cinco años, después de que estuve por morir de tétanos y se me produjo un infarto. Yo era muy activa, pero me prohibieron hacer esfuerzos físicos y pense en la cerámica como ocupación. Ya mis hijos estaban grandes y yo tenía más tiempo. Empecé a visitar talleres. Primero fui a un taller donde se hacía tornería, pero eso no me interesó tanto. Fui a estudiar a ló de Leo Tavella, que hace más de cincuenta años recién ponía su taller. Él era muy generoso y ahí pude trabajar com toda libertad (BARDIN apud VILLAVERDE, 2014, p. 71).*



Figura 45 – Perla Bardin. *Sem título*. 1993.  
Cerâmica, madeira e ferro.  
Fonte: VILLAVERDE, 2014, p. 74.

Em seguida a artista foi a Faenza, Itália, e lá estudou na Escola de Cerâmica, onde pôde aprofundar seus conhecimentos sobre esmaltes. Também estudou na França, Suécia e Áustria. Realizou pesquisas sobre cerâmica indígena na Amazônia Peruana, na Bolívia e no México. Dedicou-se também à técnica utilizada na cerâmica de povos pretéritos do noroeste argentino, do Japão, da Tailândia e do Egito, além de fornos e métodos de queimas e decoração. Ensinou cerâmica por mais de 20 anos. Foi cofundadora do CAAC e a primeira representante argentina do World Crafts Council, do qual também foi vice-presidente pela América Latina, entre 1978 e 1980. Participou e organizou várias exposições nacionais e internacionais.

**Nélida Luciani** (1919) é natural de Buenos Aires, filha de pais italianos. Após a morte do seu pai, quando tinha poucos meses de vida, retornou com sua mãe para a Itália, onde viveu e fez a escola secundária. Voltou à Argentina na adolescência, acompanhada de sua mãe e sua tia. Estudou Belas Artes na Escola de Belgrano e depois na Pueyrredón. Tornou-se professora de pintura em 1943. Começou a dedicar-se à cerâmica em 1960. Com Mireya Baglieto aprendeu a trabalhar com diferentes pastas, esmaltes, óxidos e a fazer queimas. Com Rafael Martín aprendeu a técnica do raku.

Dividiu atelier com Mireya Baglieto e Leo Tavella, junto com os quais realizou e participou de exposições. Recebeu prêmio e menções em salões nacionais e, em 1977, ganhou o grande prêmio com sua obra *El Tiempo*.



Figura 46 – Nélida Luciani. *El Tiempo*. 1977.  
Cerâmica e ferro.  
Fonte: VILLAVERDE, 2014, p. 81.



Figura 47 - Juan Antonio Vázquez. *Mujer recostada*,  
s/data.  
Terracota. 33 cm.  
Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 102).

**Juan Antonio Vázquez** (1925 -1972) foi escultor, ceramista e docente. Teve atelier na zona norte de Buenos Aires. Foi discípulo de Carlos de la Cárcova e fez parte do Grupo Artesanos. Participou de várias exposições individuais e coletivas e recebeu numerosos prêmios. Entre 1958 e 1961, trabalhou nos murais do Mercado Municipal del Plata. Realizou inúmeras esculturas e murais cerâmicos para vários edifícios.

Suas obras eram feitas em cerâmica e reproduzidas em bronze, mesmo depois de esmaltadas. Juan trabalhou também com outras linguagens artísticas, como madeira, desenho, pintura e gravura, porém o que lhe encantava era a cerâmica. Lecionou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires, na disciplina de Artes Plásticas e Visual. Também ensinou Arte Visual e Escultura no Instituto Superior de Cultura Religiosa e Arte Visual e Modelagem na Escola de Artes Visuais Manuel Belgrano.

**Carlos Carlé** (1928) nasceu em Córdoba e teve seu primeiro contato com a cerâmica na fábrica de azulejos de seu pai, onde muito jovem realizou suas primeiras experiências, interessando-se particularmente pelo grés. Em 1938, mudou-se com a família para Buenos Aires, onde estudou literatura e desenho. Em 1950 passou a frequentar o atelier de Ana Burnichón e Roberto Obarrio. Participou da fundação do CAAC e começou a expor suas obras na Europa. Em 1963, mudou-se para a Itália e trabalhou na fábrica de cerâmica na Costa Amalfitana, aperfeiçoou seus estudos em grés em países europeus com tradição da técnica, como Dinamarca e Holanda.

Nos anos de 1970, ao regressar à Argentina, participou do XII *Salón de Cerámica* e recebeu o *Gran Premio Adquisición*. Em 1972 foi nomeado membro da Academia Internacional de Genebra, Suíça e no ano seguinte mudou-se definitivamente para Itália, onde continuou produzindo suas obras e expondo.



Figura 48 - Carlos Carlé trabalhando em sua obra esfera.  
Cerâmica 47 cm diâmetro.



Figura 49 - Antonio Pujía, *Niña Boliviana*, 1972.  
Bronze.  
30 x 16 x 17 cm  
Fonte: VILLAVÉRDE (20014, p. 117).

**Antonio Francisco Pujía** nasceu em 1929, na Itália, mudou-se com a família para a Argentina aos 8 anos. Iniciou seus estudos na *Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano* em 1944, enquanto estudava trabalhou em uma oficina de cerâmica e, mais tarde, em um atelier de escultura. Com a experiência adquirida chamou a atenção do professor e escultor Juan Bautista Leone, que o convidou para ser seu assistente. Estudou entalhe e escultura na Escola Ernesto de La Cárcova. Com sua obra, conquistou o *Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Artes Plásticas*, em 1960.

Antonio Pujía sempre trabalhou em terracota, sem esmalte ou pátina, a ele sempre interessou as cores naturais das argilas. Fundiu muitas de suas obras em bronze.



**Rodolfo Curcio**, natural de Buenos Aires, nasceu em 1929. Ainda criança, por volta dos sete anos, ao descobrir a terra argilosa resultante de um trabalho de reparos da companhia de águas, fez alguns vasos e os vendeu.

Na universidade optou pelo curso de medicina, no terceiro ano mudou para o curso de arquitetura, época em que começa a se envolver com a cerâmica e instala seu próprio atelier.

Em 1957, participou de um concurso no Salão Nacional do Ministério da Educação com a obra cerâmica *La zampoña*, que lhe conferiu uma Menção Honrosa, isto o motivou para que buscasse mais conhecimento sobre esmaltes levando-o a fazer um curso com Mireya Baglietto.

Se dedicou principalmente à escultura e participou de inúmeras mostras coletivas e individuais, suas obras estão presente em acervos de vários países.

Segundo Villaverde (2014, p. 125), Curcio reconhecia a cerâmica como desvalorizada em comparação com as outras expressões artísticas, e acreditava que deveria ser mais apoiada pela sociedade e pelo governo. Em relação à arte, considerava que é fundamental para acompanhar o progresso da humanidade, e que deveria ocupar um lugar primordial na vida de uma pessoa. Rodolfo Curcio faleceu em 2012.

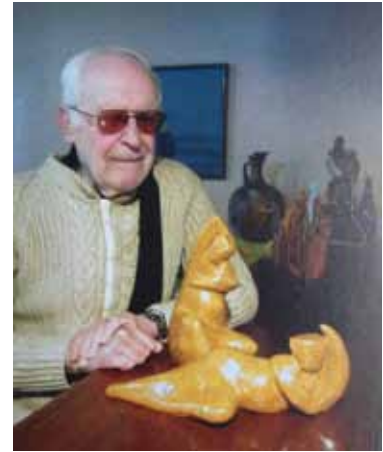


Figura 50 - Rodolfo Curcio.  
Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 121).

**Martha Kearns** (1913) nasceu em Buenos Aires. Descobriu aulas de cerâmica por acaso, aos 14 anos, no colégio onde uma de suas irmãs estudava, as quais passou a frequentar. Mais tarde foi estudar na Escola Municipal de Cerâmica de Olivos. Com dezoito anos foi para a Escola de Bulnes, onde teve como professores Martín Pampín, Fernando Arranz, Nicasio Fernández Mar, Puig e Barragán. Aos 22 anos passou a frequentar o atelier de Ana Mercedes Burnichón, quando se empenhou a produzir e vender suas obras, os recursos adquiridos lhe possibilitaram a aquisição de seu próprio forno.

Integrou a comissão do CAAC em 1966 e de 1976 a 1978, a comissão diretiva da Sociedade Argentina



Figura 51 - Martha Kearns, *Sem Título*.  
Cerâmica refratária, esmaltes e óxidos.  
35 x 35 x 150 cm.  
Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 135).

de Artistas Plásticos (SAAP). Durante os 21 anos de ditadura do país optou por não participar dos salões oficiais.

Produziu murais com o pintor Héctor Capurro por doze anos, depois disso seguiu com seus trabalhos de murais e escultura. Em 1979 estabeleceu o Atelier Gente de Barro, onde se empenha a ensinar a cerâmica.

A partir dos anos 1960, participou de inúmeras exposições coletivas e individuais, eventos, seminários e juri, na Argentina e em outros países. Suas obras fazem parte de acervos do Uruguay, Brasil, Estados Unidos, França, Espanha, Austrália e China.



Figura 52 - Rafael Martin, *El diálogo*, 1978.  
Ferro e cerâmica.  
Fonte: VILLAVÉRDE (2014, p. 150).

**Rafael Martin** (1935) iniciou seu trabalho artístico com desenho de histórias em quadrinhos, fez o curso primário e secundário, e aos dezessete anos foi trabalhar em um Banco de Buenos Aires, ao mesmo tempo em que fez algumas incursões na Escola de Artes Visuais. Foi ajudante do escultor Naum Knop.

Iniciou na arte cerâmica fazendo retratos da família e depois cópias de artistas clássicos. Em 1964, ganhou uma bolsa da Organização dos Estados Americanos (OEA) e foi estudar Belas Artes na Universidade Estadual da Pensilvânia, Estados Unidos, onde completou sua formação em escultura cerâmica. Regressou à Argentina em 1967, instalou seu atelier e iniciou o trabalho de ensino em escolas públicas e universidades. Segundo Villaverde (2014), foi Rafael Martin que introduziu em Buenos Aires, em 1970, a técnica de queima Rakú. Ajudou a criar ateliers municipais, que se converteram em escolas de cerâmica municipais e provinciais. Incentivou e auxiliou a instalação de ateliers privados.

**Mireya Baglietto** (1936) nasceu em Olivos, Província de Buenos Aires. Quando criança, por volta dos sete anos, experimentava o barro sobre o próprio corpo, que depois de coberto expunha ao sol, formando uma grossa e firme cobertura.

me sentía un Atlas que al moverme reventaba la caparazón para nacer de nuevo. Hoy creo que esa aventura me permitió explorar otras modalidades de transponer el mundo de las certezas para superar ciertas corazas y ciertas creencias acerca del mundo y del universo (BAGLIETTO apud VILLAVERDE, 2014, p. 155).

Iniciou-se na cerâmica em 1952, na escola de artes e ofícios Paula Albarracín, mais tarde frequentou o atelier de Ana Mercedes Burnichón, no qual admite ter aprendido grande parte do ofício de ceramista, lá iniciou sua investigação sobre esmaltes.

Em 1964 recebeu o convite para assumir o atelier do Instituto de Cultura Religiosa Superior, inicialmente com apenas 16 alunos, com o tempo chegou ao número de 150 discípulos que assistiam suas aulas em diferentes níveis e horários. Em 1970, instalou seu próprio atelier, que em pouco tempo se converteu em um espaço emblemático de ensino de cerâmica na Argentina. “El Taller para Estudios Cerámicos Mireya Baglietto marcó un rumbo y gran parte de las obras que allí se realizaron fueron mostradas en infinidad de ciudades argentinas (VILLAVERDE, 2014, p. 161).

Em 1975, mudou seu atelier para uma nova casa, mantendo apenas 12 de seus inúmeros alunos. Em 1978, encerrou suas atividades com cerâmica. Em 1980, iniciou sua investigação *Arte Núbico*, uma proposta que trabalha a percepção criativa em relação ao espaço explorados por meio de um espelho.

Participou de várias exposições e salões, de pintura, escultura e cerâmica. Recebeu vários premios com obras cerâmicas, entre os quais: Medalha de Ouro na Exposição Internacional de Cerâmica Contemporânea (Praga, 1962); Bolsa do Instituto de Educação Internacional pela Fundação Ford (1964); Primeiro Prêmio XVII Salão Anual de Arte Cerâmica (1979); Prêmio Reconhecimento Konex (1982); Convidada de Honra do Salão Nacional de Arte Cerâmica (2005).



Figura 53 - Mireya Baglietto, *Director del nuevo tránsito espacial*.  
Cerâmica.  
Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 158).



Outros nomes e histórias ilustram a cerâmica na Argentina na publicação de Vilma Villaverde (2014), porém aqui vamos apenas citá-los. São eles: Maria Juana Heras Velasco (1924-1957); Mariano Pagés (1922-2009); Ernesto de Carli (1956); Antonio Molina (1934); Teodolina Garcia Cabo; Carlota Petrolini (1939); a própria artista Vilma Villaverde e seu mestre Leo Tavella, que serão tratados mais à frente; Susana Cattáneo (1942); além dos amigos e colaboradores como Ana María Donato (1917-1995), Esther Cristian, Loretta Brass, Nina Kislo de Kairiyama, Daniel Sosa, Jacinto Muñoz, Vanesa Amendolara.

Inúmeros artistas contemporâneos representam o atual panorama da cerâmica artística na Argentina, destaca-se aqui as obras de Alejandrina Cappadoro, que também consta da publicação de Vilma Villaverde, além de Santiago Lena e Claudia Fontes.

A partir de 1979 **Alejandrina Cappadoro** passou a frequentar os cursos de verão no atelier de Vilma Villaverde, tornando-se sua assistente em 1982. Além de auxiliar a artista, assumia o atelier em suas ausências para dar aulas em Oberá, ou

mesmo quando viajava para participações em eventos e cursos no interior do país ou no exterior. Alejandrina compartilhou, com Vilma e Leo Tavella, o ensino de cerâmica na Escola Superior de Belas Artes Ernesto de La Cárcova, entre os anos de 1986 e 1988, continuando como professora da disciplina até 1991. Durante o ano de 1986, também com Leo e Vilma, ministrou cursos em São Paulo e Bahia, no Brasil.



Figura 54 - Alejandrina Cappadoro, *Sem título*.  
Cerâmica esmaltada.  
180 x 45 x 30 cm.

Fonte: VILLAVERDE (2014, p. 183).

Alejandrina participou da criação da Escola de Arte Provincial de San Nicolás de los Arroyos, sua cidade natal, onde trabalhou como professora de Modelagem e Decoração no Ensino de Cerâmica. Ministrou aulas em universidades em Rio Cuarto, Córdoba e desenvolveu trabalhos artísticos internacionais, como um mural em Trento, Itália, e o trabalho realizado na oficina do mestre ceramista Yoshino Yoshitaka em Hiroshima, Japão. Expôs seus trabalhos artísticos em vários pontos da Argentina e em vários países: Chile, Brasil, Cuba, Itália, França e Egito. Sua obra se destacou em salões nacionais e internacionais, obtendo prêmios no Japão, Iugoslávia e Croácia. Na Argentina recebeu o Segundo

Prêmio na Cidade de La Plata, o Grande Prêmio de Honra no Salão Anual do Centro Argentino de Arte Cerâmica e o Segundo Prêmio no Salão Nacional de Cerâmica realizado nas Salas Nacionais de Exposição.

Vilma considera que Alejandrina, com seu intenso trabalho, cresceu como artista e se aperfeiçoou no atelier de Leo Tavella.

Foi no atelier de Alejandrina, localizado em sua cidade natal San Nicolás de los Arroyos que, em 1995, Vilma começou a trabalhar suas obras de grande porte realizadas com sanitários. As duas artistas permanecem em colaboração mútua, inclusive na organização de eventos nacionais e internacionais. “Junto a Alejandrina puedo hacer posible lo imposible” (VILLAVERDE, 2014, p. 193).

**Santiago Lena** tem se dedicado a pesquisar e produzir cerâmica desde o ano 2000, investigando profundamente a relação entre o ser humano e a matéria. Expôs em várias mostras coletivas na Argentina, Espanha e Alemanha. Fez residência artística em cerâmica na Stadttoferi, em Neumünster, Alemanha. Atualmente reside em Córdoba, onde se dedica à produção artística e ao design e fabricação de vasilhas para restaurantes.



Figura 55 – Santiago Lena. *Húmedo*. 2017.  
Exposição individual realizada em El Gran Vidrio,  
Córdoba, Argentina.  
Foto: Marcos Rostagno.

Sobre sua obra *Húmedo*, Figura 55, a curadora Adriana Carrizo abaliza:

*Santiago Lena en esta obra, dando el gesto, nos deja el lugar necesario para encontrar el misterio interno, íntimo que nos habita como cuerpos, la potencia que nos desnuda como materia inerte; nos acentúa las faltas en la finitud que nos acecha, hace danzar lo inmóvil frente a nosotros que respiramos para no ser desgraciados, por no ser infinitos, nos ayuda a reflexionar hacia adentro. Unos pasos más allá, la simplicidad de las formas, la luz y el agua nos despierta, vamos descubriendo la versatilidad de lo que somos como origen (CARRIZZO, 2017)<sup>21</sup>.*

21 CARRIZO, Adriana. “Húmedo” (la visión en la caverna). December, 2017. Disponível em: <<http://www.santiagolena.com/13274081>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

**Claudia Fontes**, nascida na Argentina, há 10 anos reside na Inglaterra. Estudou artes na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón, em Buenos Aires, e História da Arte na Universidade de Buenos Aires. Frequentou o atelier de Barracas, em Buenos Aires, e fez residência na Rijksakademie van beeldende kunsten em Amsterdã, Holanda, orientada por Richard Deacon, Michelangelo Pistoletto e Joan Jonas, entre outros. Sua obra explora o entrelaçamento entre o espaço, maneiras diversas de perceber a cultura, natureza, história e sociedade, principalmente relativas aos processos de descolonização. Figuras brancas são uma característica de sua obra.



Figura 56 – Claudia Fontes. *Estrangeiros*. 2016.  
Porcelana. 23 x 10 x 10 cm.

Exibe seu trabalho desde 1992, com exposições individuais no Instituto de Cooperação Ibero-americana, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMbA), na Galeria de Arte Luisa Pedrouzo e na Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo. Seu trabalho pôde ser visto no Frieze Sculpture Park, 2011, em Londres, e no The Wordly House, na Documenta 13, Kassel, 2012. Foi a única artista representante da Argentina na Bienal de Veneza de 2017.

## A arte cerâmica em Portugal

A tradição cerâmica de Portugal é bastante marcada pela azulejaria, influenciada pelas gerações romanas, árabes, dos visigodos e dos celtas. Contudo, com o Concílio de Trento<sup>22</sup>, realizado de 1545 a 1563, a azulejaria em Portugal começa a marcar sua identidade iconográfica.

Antonio Garrido Moreno (2007, p. 55), conta sobre a trajetória da arte cerâmica em Portugal. Após o citado Concílio, a Igreja proibiu o uso de motivos decorativos da cultura árabe, o que de certa maneira provocou o surgimento de uma nova iconografia de influência ítalo-flamenca, com composições orgânicas e geométricas.

Com a ascensão do barroco em Portugal, por volta de 1580 nasceu o azulejo historiado, caracterizado por sua distinta narrativa teatralizada. Os azulejos decorados em policromia foram usados largamente na decoração de casas de nobres, palácios e na arquitetura de conventos e igrejas.



Figura 57 – Alegoria Eucarística. Antigo Convento de Sant' Anna Lisboa. c. 1660.  
Faiança policromada.  
Acervo Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal.  
Foto: Elan Santos, 2016.

No século XVII, com o intenso comércio oriental, Portugal descobre as artes decorativas monocromáticas chinesas e japonesas, e o azul começa a ser utilizado na pintura dos azulejos com fundo branco, as cores do reinado de D. João V.

<sup>22</sup> O Concílio de Trento foi um concílio ecumênico da Igreja Católica, realizado na cidade de Trento, região norte da Itália, convocado pelo Papa Paulo III, com o objetivo de manter a disciplina eclesiástica e a unidade da fé.



Figura 58 – Recorte do extenso painel de 23 metros que mostra Lisboa antes do terremoto de 1755.  
Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal.  
Foto: Elan Santos, 2016.

Por volta de 1750, após a morte de D. João V, a azulejaria decorativa passou a ser influenciada pela estética do rococó. Retornou o policromatismo, com uma paleta de quatro cores. Em 1755, Portugal enfrentou um forte terremoto, e Lisboa foi bastante destruída. Durante a reconstrução da cidade, o Marquês de Pombal estimulou a produção de azulejos, considerado material barato, higiênico e resistente. O marquês fundou então a Real Fábrica de Louça ou Real Fábrica de Louça do Rato, uma fábrica de cerâmica, no Largo do Rato, anexa à Real Fábrica das Sedas, que funcionou de 1767 a 1835 e foi pioneira em Portugal na fabricação moderna de cerâmica. A Fábrica do Rato foi responsável pela formação de gerações de mestres pintores e, segundo explica o diretor do Museu Nacional do Azulejo, Paulo Henriques, foi também responsável pela alteração de alguns dos hábitos alimentares da burguesia e aristocracia portuguesas do século XVIII, “A própria refeição altera-se, já que os modelos de serviços importados impunham uma determinada sucessão de pratos, uma apresentação diferente (HENRIQUES apud CANELAS, 2003).”<sup>23</sup>

Com a reconstrução de Lisboa, azulejos de padronagem policroma e desenhos simples, porém extremamente decorativos, revestiram os vestíbulos e as escadas da Baixa de Lisboa<sup>24</sup>, ficando ligados à arquitetura pombalina e marcando a representação estética do país. A técnica e padronagem de pintura da decoração

<sup>23</sup> CANELAS, Lucinda. Fábrica do Rato em exposição no Museu do Azulejo. Disponível em < <https://www.publico.pt/2003/06/09/jornal/fabrica-do-rato-em-exposicao-no-museu-do-azulejo-202186>>. Acesso em 27set.2018.

<sup>24</sup> A baixa de Lisboa, uma área de cerca de 25 hectares, é também conhecida por Baixa Pombalina ou Lisboa Pombalina, por ter sido construída por ordem do Marquês de Pombal, após o terremoto de 1755.



do azulejo acabou por ser incorporada em outros objetos cerâmicos, como potes, vasos, baixelas, etc.

Nas primeiras décadas do século XX, o azulejo foi influenciado pela *Art Nouveau*, características presentes nas obras do artista **Rafael Bordalo Pinheiro** (1846-1905), que teve um papel muito importante na arte cerâmica de Portugal. Em 1884, fundou na cidade portuguesa de Caldas da Rainha, juntamente com seu irmão, o pintor Feliciano Bordalo Pinheiro (1847 - 1905), idealizador do projeto, a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, quando passa a dedicar-se à produção cerâmica. Em 1889, comandou a construção do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, onde expôs alguns de seus trabalhos em cerâmica pelos quais recebeu medalhas de ouro e prata.



Figura 59 – Rafael Bordalo Pinheiro. Painel de padrão com espigas e gafanhotos. c. 1905

Faiança moldada e vidro policromo. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal.

Foto: Elan Santos, 2016.



Figura 60 – Rafael Bordalo Pinheiro. Peça cerâmica e esquiço de escarrador com a forma de um inglês deitado de ventre aberto. 1890.

Fonte: MORAIS (2016, p. 41).

Rafael Bordalo consagrou objetos do cotidiano como objetos de arte, presentes em coleções particulares e em vários acervos de museus em seu país e no exterior. Suas peças ainda são reproduzidas até os dias atuais na fábrica em Caldas da Rainha. Vários de seus moldes são inclusive disponibilizados para serem utilizados por artistas contemporâneos de várias nacionalidades, durante residências artísticas na antiga fábrica. Bordalo também se notabilizou pela produção nas áreas do desenho humorístico e da caricatura que de modo irônico aludem a críticas sociais:

Raphael<sup>25</sup> foi um artista multifacetado, que se dividiu em múltiplas ações, mas as duas com mais visibilidade foram a caricatura irônico-satírica e a cerâmica, demonstrando uma capacidade de unir os dois mundos de forma magistral, como bem o demonstra a sua mais conhecida criação, o Zé Povinho (MORAIS, 2016, p. 40).

25 Bordalo Pinheiro também destacou-se como precursor do cartaz artístico em Portugal, desenhista, aquarelista, ilustrador, decorador, caricaturista político e social, jornalista, ceramista e professor, autor de vários livros e publicações. Nos anos entre 1875 e 1879, atuou no Brasil junto a diversos órgãos de imprensa na cidade do Rio de Janeiro, para os quais produziu charges políticas e caricaturas de personalidades mostrando grande criatividade e ousadia para o contexto brasileiro da época. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208698/bordalo-pinheiro>> Acesso em: mai. 2017.

Na mesma Caldas da Rainha, outro importante atelier cerâmico foi montado por José Joaquim Pinto da Silva (1863-1928), II Visconde de Sacavém, em sua Quinta<sup>26</sup>, hoje atual Museu da Cerâmica, Figura 61. Apesar de efêmera duração, entre 1892 e 1896, a pequena oficina foi responsável pela produção de peças de reconhecido valor artístico e diversos elementos arquitetônicos que ornamentam a fachada seu do palacete, marcando o panorama da arte no final do século XIX em Portugal.



Figura 61 - Fachada de entrada do palacete do Visconde de Sacavém, atual Museu da Cerâmica, Caldas da Rainha, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.

Em 1987, a implantação do curso de cerâmica na escola AR.CO. representou uma importante iniciativa. A escola foi fundada em 1973, nasceu como escola de arte independente, dedicando-se à experimentação, formação e divulgação das artes, artesanias e disciplinas da comunicação visual. Em 1987, o arquiteto e ceramista de origem portuguesa Alberto Cidraes, atuante e residente no município de Cunha, Brasil, foi convidado para a implantação do curso de cerâmica, criando na escola um Departamento dedicado exclusivamente à disciplina<sup>27</sup>. Ao lado da formação a AR.CO. promove encontros e conferências com especialistas numa vasta gama de áreas, realiza exposições públicas incidindo sobre a produção escolar e, ciclicamente, sobre a produção nacional e internacional de uma ou várias das suas áreas disciplinares. Respeitável ação também foi a criação do Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica (CENCAL), em 1981, instituição de formação e apoio técnico-pedagógico, em Caldas da Rainha, que deu particular atenção à cerâmica artística, organizando periodicamente

<sup>26</sup>Quinta é como é frequentemente chamada uma propriedade rural em Portugal, normalmente com casa de habitação.

<sup>27</sup>Depoimento fornecido pelo próprio artista em 01 jul. 2018.



*workshops*, colóquios e seminários, ou recebendo artistas, investigadores, *designers*, técnicos e estudantes estrangeiros, vindos de vários países, a fim de realizarem projetos nas suas instalações. As “Oficinas do Convento”, que teve a artista Virgínia Fróis como membro fundador em 1996, é um importante polo cultural estabelecido na cidade de Montemor-o-Novo. As Oficinas recebem artistas de várias nacionalidades em suas atividades e residências artísticas na especialidade da cerâmica, entre outras, promovendo eventos e importante intercâmbio entre artistas, investigadores, designers, técnicos e estudantes nacionais e estrangeiros, através de encontros, cursos, seminários, colóquios, residências artísticas e workshop. Como exemplos de ceramistas do Brasil que desenvolveram trabalhos nas “Oficinas do Convento” podem ser citados: Rosana Bortolin, ceramista e professora do Centro de Artes do Departamento de Artes Plásticas da UESC - Universidade do Estado de Santa Catarina; Alberto Cidraes, arquiteto e ceramista, grande responsável pela polarização da arte cerâmica no município de Cunha, atual Presidente do Conselho Superior do ICCC - Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha; Carusto Camargo, artista plástico e professor do Núcleo de Cerâmica do Instituto de Artes da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS; Flávia Santoro, escultora ceramista, grande mobilizadora e divulgadora da arte cerâmica, atua como professora e Diretora Cultural e Artística do ICCC.

Vários artistas se destacam na arte cerâmica portuguesa, dentre eles **Jorge Barradas** (1894-1971), que, além da criação de esculturas, foi um dos pioneiros da arte muralista em azulejos, juntamente com Maria Keil (1914-2012).



Figura 62 - Jorge Barradas. Alegoria da escultura e da pintura. 1954.  
Painel de cerâmica em relevo.  
Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal.  
Foto: Elan Santos, 2016



Figura 63 - Maria Keil. Painel de azulejos de na Avenida Infante Santo, Lisboa.  
Foto: Mário Marzagão.

**Maria Keil** estudou pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, foi pintora, ilustradora e ceramista, pertenceu à segunda geração de pintores modernistas portugueses. Participou no Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, em 1937, e colaborou na Exposição do Mundo Português em 1940. Em 1941, recebeu o Prémio Revelação Amadeu de Sousa Cardoso, do Secretariado da Propaganda Nacional. Participou com várias obras em diversas exposições em Portugal e no exterior. Exerceu papel significativo no contexto da arte pública no final da década de 50, quando participou da criação de um programa decorativo com azulejos de carácter abstrato reinterpretando aspectos da padronagem da azulejaria portuguesa, para o revestimento de dez das onze estações inaugurais do Metrô de Lisboa. Entre os anos de 1963 e 1972, novas obras de sua criação foram instaladas nas estações do metrô Rossio, Socorro, Intendente, Anjos, Arroios, Areeiro, Roma e Alvalade. Murais de sua autoria são presentes em Portugal, Luanda, Paris e Nova Iorque.

Outros nomes se destacam no muralismo, como Almada Negreiros, Julio Rosende, Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Eduardo Nery e João Abel Manta. Entre 1975 e 1998, o azulejo ganha visibilidade como criação artística com as grandes encomendas públicas. Um exemplo significativo é o do metrô de Lisboa, que desde 1959 usa o azulejo como revestimento de suas estações, valorizando a criação de renomados artistas portugueses e internacionais, entre os quais está o escultor Jorge Vieira.

**Hein Semke**, alemão residente em Portugal, foi escultor de influência expressionista. Dedicou-se ao trabalho em cerâmica a partir da década de 1940, tendo participado de exposições de cerâmica moderna, contribuindo para o renascimento desta vertente em Portugal.



Figura 64 – Hein Semke na execução de *Camaradagem da derrota*. 1934.  
Imagem fotográfica em Exposição Calouste Goulbenkian.  
Reprodução da imagem: Elan Santos, 2016.

**António Pedro** (1909-1966) é destacado artista português em múltiplas expressividades e é um dos representantes da escultura cerâmica surrealista em seu país.



Figura 65 – António Pedro. Obra que fez parte da exposição *Evocação* no centenário do nascimento do artista em 2000.  
Cerâmica.  
Museu Nacional Soares dos Reis.

**Querubim Lapa** (1925 - 2016) é reconhecido como um dos mais importantes ceramistas portugueses, destacam-se os seus inúmeros painéis em espaços públicos. Formou-se no curso da Escola António Arroio em 1946, e licenciou-se em Escultura, e posteriormente em Pintura, pela Escola de Belas-Artes de Lisboa. Explorou inúmeras linguagens artísticas: a escultura, a gravura, os esmaltes, a tapeçaria, o desenho e em especial a pintura. A partir de 1954 dedicou-se à cerâmica e teve seu próprio atelier. Foi um dos professores de Virgínia Fróis na Escola António Arroio.



Figura 66 - Querubim Lapa. *Sem título*, 2013.  
Serigrafia sobre Papel LS Cotton radiant white 270 gr  
46 x 61,5 cm  
Fonte: Centro Português de Serigrafia.  
Disponível em <https://admin.cps.pt/media/uploads/obras/ed030.jpg>

**Jorge Vieira** foi um dos mais importantes escultores modernos portugueses. Em 1957 criou dois grupos escultóricos para o Pavilhão Português do Comptoir Suisse de Lausanne e, no ano seguinte, participou na Feira Internacional de Bruxelas, sendo o único escultor português selecionado para participar da exposição *50 ans d'Art Moderne*, onde recebeu uma medalha de prata.

Conforme Lambert (1992), foi em 1945, quando Jorge Vieira trabalhou no atelier do arquiteto Frederico George, que modelou suas primeiras esculturas em barro e onde conheceu o artista António Pedro, que o apresentou a outros surrealistas. Em 1947, com António da Rocha Correia, começou a explorar o arcaísmo grego em pequenas esculturas cerâmicas, o que o levou a desenvolver a técnica dos engobes. Esta técnica, aliada ao seu interesse por culturas antigas do Mediterrâneo, cultura ibérica, artes primitivas, esculturas africana, grega,



etrusca e micênica, será marcante na sua produção cerâmica. A escultora Sara Navarro, que foi aluna de Virgínia Fróis comenta:

Os objetos criados por Jorge Vieira transmitem algo de primitivo, arcaico ou arqueológico. Algo que evoca a arte e a cultura de outros lugares e de outros tempos, algo que nos desperta ecos de uma “terra antiga” (NAVARRO, 2012, p. 171).



Figura 67 - Jorge Vieira. *Sem título*. 1950.

Terracota e engobes. 28 x 44 x 12 cm.  
Galeria Mamede. Lisboa, Portugal.  
Foto: Elan Santos, 2016.



Figura 68 - Jorge Vieira. *Sem título*. 1998.

Terracota com engobes.  
Museu Jorge Vieira  
Foto: Elan Santos, 2016.

Todavia, em sua produção é possível identificar um cruzamento de referências mais antigas e referências mais contemporâneas, como Picasso, Marino Marini e Henry Moore, o que deu originalidade ao seu trabalho. Em 1954, quando foi para Londres estudar na Slade School, com Reg Butler e Henry Moore, Jorge se afastou do surrealismo e da cerâmica, que voltou a realizar nos anos de 1970.

Jorge Vieira foi um artista que se fez referência em Portugal. Como comenta Pinharanda:

Jorge Vieira abriu a modernidade à escultura portuguesa. Algo, porém, mantém a sua obra no território do sagrado: a habilidade ritual do artesão complementou o saber iniciático do poeta e a vocação demiúrgica do artista. No final dos anos 40 ele trouxe, enfim, a Portugal a notícia das fontes do primitivismo modernista e da purificação formal e tecnológica das vanguardas. Trabalhando sempre em torno da figura (humana ou animal), a sua imaginação ensinou-nos que nunca se vê o fim a um corpo (PINHARANDA, 1998, s/p)<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> PINHARANDA, João. O último monumento de Jorge Vieira. 26 de Dezembro de 1998, 0:00. Disponível em: <<https://www.publico.pt/1998/12/26/jornal/o-ultimo-monumento-de-jorge-vieira-121195>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

Suas obras em cerâmica, em sua maioria, eram de pequeno formato. Como seu mestre Henry Moore, acreditava que cada material tem suas qualidades, e a escala depende do material que utiliza. No seu entendimento, o barro relaciona-se com o tamanho da mão, a pedra com a escala do humano, na luta do “corpo a corpo”, e o metal sugere o imenso (ANTÃO COIMBRA, 1999, p. 52). No entanto, discípulos seus, como Virgínia Fróis e Sérgio Vicente, mostraram que também é possível trabalhar com grandes dimensões com a argila, como aconteceu com o Monumento ao Associativismo de Virgínia Fróis, de 1994, e Monumento à Vida de Sérgio Vicente, de 1998, ambos instalados no município de Almada, Portugal, marcando a mudança de paradigma da escultura pública (VICENTE, 2017). Sobre Jorge Vieira Sérgio Vicente declara:

o escultor responsável pela afirmação, no modernismo português, da escultura cerâmica como uma das matérias nobres da arte (no contexto universitário das Belas Artes Virgínia Fróis foi professora assistente de Jorge Vieira e Sérgio Vicente foi aluno de Jorge Vieira e de Virgínia Fróis) (VICENTE, 2017, p. 126).



Figura 69 – Cecília de Sousa no atelier da Fábrica Cerâmica Viúva Lamego. 1989  
Fonte: Secretaria de Estado da Cultura, Governo de Portugal.

**Cecília Sousa**, nascida a 25 de junho de 1937, em Lisboa, inicia a sua formação artística em 1950, na Escola António Arroio, ingressando no curso de cerâmica. Teve como mestres Lino António e Manuel Cargaleiro. Frequentou o curso de Tecnologia dos materiais na Universidade de Aveiro. Em 1952 é convidada por Uno António, diretor da António Arroio, a colaborar na pintura dos painéis cerâmicos da Via Sacra para o Santuário de Fátima e, em 1954, começa a colaborar no atelier

do seu professor, Manuel Cargaleiro, na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego. Lá teve um espaço, Casulo, disponível para suas criações, onde trabalhou por 30 anos. Participou de bienais de cerâmica internacionais e teve importante papel no movimento de renovação da cerâmica portuguesa do pós-guerra.

Entre 1954 a 1968, junto a uma nova geração de artistas plásticos, como Querubim Lapa, Júlio Resende e Júlio Pomar, e a ceramista Manuela Madureira, participou de projetos de arquitetos empenhados na experimentação de novas linguagens plásticas, quando seu trabalho ganha expressividades próprias do fazer cerâmico. Entre 1989 e 1991, inova sua criação resgatando desperdícios da produção fabril.

**Rafael Salinas Calado**, foi um dos maiores especialistas em cerâmica de Portugal. Foi fundador e Diretor do Museu Nacional do Azulejo, Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, e escreveu, e colaborou com expressivo número de obras sobre cerâmica. Foi professor de Virgínia Fróis na Escola António Arroio

**Maria Aldina da Costa Neves Forte** (1939 - 2011) nasceu nas Caldas da Rainha. Começou a carreira como ceramista na fábrica de cerâmica Secla, nas Caldas da Rainha, sob a orientação de Hansi Stael, em 1950. Fez o curso de cerâmica da Escola de Artes Decorativas António Arroio, em Lisboa, onde foi aluna de Querubim Lapa. Foi colaboradora da fábrica de cerâmica Viúva Lamego. Lecionou pintura cerâmica na escola António Arroio desde 1964. Foi professora de Virgínia Fróis.

**Maria Manuela Madureira**, ceramista, escultora e pintora, nascida em Lisboa em 1930, estudou na Escola Superior de Belas-Artes e frequentou vários ateliers particulares. Teve aulas de cerâmica com Manuel Cargaleiro e escultura com Leonor Bettencourt. Na década de 1960 estudou restauro, cerâmica e escultura no Istituto Statale d'Arte per Ceramica, em Faenza, Itália, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. De volta a Lisboa, a artista viria a sofrer influências do ceramista Jorge Barradas, o autor com maior importância na história do azulejo em Portugal no século XX, bem como dos escultores e ceramistas Hein Semke e Martins Correia (BENTO, 2000).

Segundo Garrido Moreno (2007), entre os nomes de artistas que atualmente produzem escultura contemporânea em cerâmica estão: Heitor Figueiredo, Virgínia Fróis, Sérgio Vicente, Vanessa Santos, Lídia Santos, Sofia Beça, Paulo Oscar, Martim Santa Rita, Bela Silva, dentre outros. Este é um recorte do autor, porém existem inúmeros artistas que merecem destaque. Muitos não serão abordados, já que no momento cumpre apenas ilustrar o assunto.



**Manuel Rosa**, escultor e editor português, nascido na cidade de Beja, em 1953, graduou-se na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1978. É um artista que explorou diversos materiais, como calcário, barro, gesso, bronze, ferro, areia de fundição, vidro, etc. Representou Portugal na 20ª Bienal de São Paulo. Participa de inúmeras mostras de arte, nacionais e internacionais. Seu trabalho faz referências à escultura primitiva e pré-clássica, à Arte Povera e à geração de escultores britânicos surgida nos anos 1980, destacando-se pelo caráter intemporal e grande ligação à terra e aos materiais locais. A partir de 2000 dedica-se ao trabalho como gráfico e editor na “Assírio & Alvim”, onde atualmente é um dos responsáveis editoriais

Com a obra «Receptáculos», composta de quatro grandes recipientes de barro vermelho, em escala humana e referente antropomórfico, evoca as cerâmicas arcaicas, reiterando potentes arquétipos.



Figura 70 - Manuel Rosa, *Receptáculos*.  
Cerâmica.

**Sérgio Vicente** nasceu em Lisboa, em 1969. Foi aluno de Virgínia Fróis. Representa um dos valores atuais da escultura portuguesa. Atualmente faz parte do corpo docente da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É autor do Monumento à Vida, de Feijó, Almada, Portugal (Figura 71). A obra é composta por três elementos em inox e em grés (cerâmica de alta temperatura). As peças de grandes dimensões são formadas por um núcleo, envolvido por uma estrutura em metal, independentes entre si, formam um único elemento.



Figura 71 – Sérgio Vicente. Monumento à Vida. 1998.  
Grés e inox.  
Fonte: Câmara Municipal de Almada, Portugal.

**Sofia Beça** nasceu no Porto, em 1972. Fez o curso técnico profissionalizante de cerâmica na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis do Porto, em 1992. Em 1998, fez o curso Escultura e murais cerâmicos, ministrado pelo ceramista Arcádio Blasco, e, em 1999, o curso Cerâmica criativa, ministrado pelo escultor e ceramista Emidio Galassi, da Espanha. Participou de inúmeras exposições individuais e coletivas e recebeu vários prêmios.



Figura 72 - Sofia Beça durante o Keramik Symposium, em Gmunden, Áustria.

**Martim Santa Rita** nasceu em 1964, em Lisboa, é professor da Fundação Ricardo do Espírito Santo e Silva. Estudou na Escola de Artes e Ofícios António Arroios e na AR.CO. Especializou-se na queima raku e a utiliza nas obras que compõem suas instalações. Mantém atelier com a artista ceramista Carmina Anastácio, em Sintra.



Figura 73 – Martim Santa Rita. *Cosmos*. 2014  
Instalação cerâmica raku em Guincho, Portugal.  
Foto: José Pinto Ribeiro.

**Paulo Óscar**, nascido em Lisboa, em 1959, formou-se em artes do fogo na Escola António Arroio. Foi formador e coordenador do curso de cerâmica criativa no CENCAL e um dos responsáveis pelo nascimento, crescimento e desenvolvimento de novos talentos. Por duas vezes foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.



Figura 74 - Paulo Óscar. *Sem título*.  
Cerâmica.

Lembramos o nome de **Sara Navarro**, que faz uma ponte entre os processos mais remotos de produção de cerâmica e a escultura contemporânea. Nascida em Portugal em 1980, é escultora, pesquisadora e professora. Em 2014, completou seu doutorado em Escultura, sob a orientação da Profa. Dra. Virgínia Fróis, na FBA-UL, época em que foi bolsista de pesquisa na Fundação de Ciência e Tecnologia. Seu principal foco de pesquisa é trabalhar na interface de arte e arqueologia. Durante sua investigação, discutiu o possível papel da escultura contemporânea na comunicação de temas de arqueologia em museus arqueológicos e paisagens.



Figuras 75 – Sara Navarro. Exposição Formas de terra e fogo. Museu de Portimão, 2012.

Parece extenso o preâmbulo que se fez no primeiro capítulo antes de expor as reflexões sobre as obras das artistas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, mas o campo da arte é um universo de inúmeros intercâmbios, e todos os aspectos levantados nos parecem relevantes para a compreensão da formação do artista e da interação com seus pares no campo da arte.



## 2. A ESCULTURA CERÂMICA NAS OBRAS DE VILMA VILLAVERDE E VIRGÍNIA FRÓIS

Este capítulo trata da atuação artística e docente das escultoras Vilma Villaverde, da Argentina, e Virgínia Fróis, Portugal, suas poéticas, seus processos e procedimentos, além de influências de seus mestres em seus trabalhos e a arte cerâmica como ferramenta artística, educativa, social e política nas ações desenvolvidas pelas duas artistas junto a comunidades em seus países.

Vilma atua junto à comunidades de artistas ceramistas, visando à projeção, difusão e divulgação da cerâmica nacional e internacional, atuando junto ao Centro Argentino de Arte Cerámico (CAAC) e como membro representante para a América do Sul no Conselho do International Academy of Ceramics (IAC). Virgínia Fróis atua junto a artistas e à comunidade de seu país investindo em um novo projeto de nação, com a implantação do governo democrático em Portugal, deflagrada a partir da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1975. A artista portuguesa mantém seu compromisso social e político em projetos de educação e difusão cultural em Montemor-o-Novo, bem como em projeto de resgate cultural da cerâmica na comunidade de Trás di Munti, em Cabo Verde, além de atuar como docente na FBA da Universidade de Lisboa.

Vilma Villaverde e Virgínia Fróis são escultoras contemporâneas que têm cerâmica como principal meio de expressão e têm em suas obras o corpo como tema. Ainda assim, há diferenças e especificidades nesta poética e temática, seja pela abordagem, pelos processos empregados, e mesmo pelos conceitos e práticas que fundamentam a atuação de cada uma. Academia de Belas Artes foi base para a formação artística de ambas, que depois seguiram construindo de modos diversos o conhecimento de processos, os métodos de trabalho, as técnicas e a relação com materiais empregados. Cada uma delas expressa em suas criações e em suas posturas como docentes a influência e os traços dos mestres que participaram de sua formação, além de artistas que ilustram a História da Arte, buscando ainda atualizar seus aprendizados e resignificá-los na vida pessoal, social e acadêmica.

A obra de Vilma caracteriza-se pela representação da figura humana de modo literal, que por vezes é interpretada. A artista diz não gostar da “psicologização” demasiada em relação à sua obra, que se caracteriza pela qualidade narrativa. O corpo em seu trabalho por vezes surge em partes fragmentadas, unidas com outros materiais pré-fabricados. A queima de seus trabalhos é realizada em



fornos elétricos, em seu atelier, ou em fornos locais em diversos países onde desenvolve suas obras. Para a coloração utiliza vidrados e engobes. Integra materiais industriais em sua arte, num exercício de assemblage<sup>29</sup>.

Virgínia desenvolve um trabalho conceitual e orgânico em relação ao corpo, quase antropológico, desde a concepção da ideia, composição da matéria-prima até o acabamento e montagem final. Sua obra é imbuída de conceitos e correlações, já que sugere um corpo na experiência da vida em relação à natureza e à sua própria existência. Por vezes o trabalho é feito em escala humana, tendo seu próprio corpo como referência, enunciando a relação do espaço, do lugar. O corpo por vezes comparece fragmentado, na mesma perspectiva que a escultura moderna inovou: parte da obra representa sua totalidade, ou ainda na perspectiva da obra conceitual, em que o corpo é citado e relativizado, é referido em sua relação complexa com o mundo. A artista desenvolve a própria argila, buscando diretamente na natureza elementos com que compõe a matéria-prima. No acabamento das peças, emprega polimento, quase sempre feito com as próprias mãos, por vezes incorporando minerais em pó. Os processos de queimas que utiliza estão ligados à maneira tradicional de povos primitivos, e a montagem de suas instalações configura sua mensagem estética, o *homo sapiens* e *homo faber* estão ali denunciados, tudo resultando numa linguagem própria que é característica de sua obra. No trabalho de Virgínia o conceito está presente desde o momento germinal, que tem um caráter performático, na maioria de seus trabalhos faz registros fotográficos ou videográficos, do seu envolvimento com a ideia, na manufatura das peças, no processo de queima e na instalação final das obras.

---

29 O termo assemblage significa montagem em francês e foi cunhado e incorporado às artes em 1953, pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985). O processo foi usado por inúmeros artistas desde o início do século XX, como Pablo Picasso, Georges Braque, os futuristas e dadaístas, e especialmente Marcel Duchamp em alguns dos seus ready-made, os quais borram os limites entre arte e vida cotidiana.

## VILMA VILLAVERDE



Figura 76 – Vilma Villaverde entre duas de suas obras da série *Mulheres sanitárias*, Fábrica de Sargadelos, Espanha. 1998. Assemblage. Cerâmica e peças industriais (pias sanitárias). Imagem gentilmente cedida pela artista.

Vilma Villaverde é uma destacada escultora argentina. Nasceu em 23 de fevereiro de 1942 em Buenos Aires. Formou-se em pintura na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón<sup>30</sup>, onde lecionou de 1985 a 1989. Em 2004 obteve o título de mestre em Educação pela Arte pela Universidad de Misiones, onde foi professora de cerâmica entre 1978 e 2008.

Iniciou seus estudos em cerâmica com Mireya Baglietto (1936), escultura cerâmica com Leo Tavella (1920-2015) e escultura em pedra com o escultor espanhol Ramón Castejón. É membro do IAC.

<sup>30</sup> Por decreto de 28 de fevereiro de 1921, foi criada a Escola Superior de Belas Artes, que passou a funcionar oficialmente em 1923. Em 7 de fevereiro de 1928 foi denominada Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova, em homenagem ao primeiro diretor, o pintor Ernesto de la Cárcova (1866-1927). Por decreto de 26 de junho de 1940, passa a denominar-se Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Tem suas origens nas oficinas de desenho, pintura e escultura criadas em 1878 pela Sociedade de Estímulo das Belas Artes. No final do século XX, tornou-se parte da Universidad Nacional de las Artes (UNA), formando o atual Departamento de Artes Visuais da universidade.

O primeiro contato com Vilma Villaverde foi no 3º Congresso Nacional de Cerâmica, realizado em Curitiba, Paraná, de 1 a 4 de julho de 2010, quando apresentou seu trabalho e contou sobre a influência que Leo Tavella tivera em sua formação artística. O encantamento foi imediato, tanto com sua obra e poética artística, quanto com a valorização do aprendizado adquirido, a gratidão ao seu mestre. O contato pessoal foi breve, e gentilmente Vilma ofereceu o material de sua palestra em arquivo digital com as imagens de suas obras.

No concurso de doutorado, este encantamento somou-se à apreciação ao trabalho de Virgínia Fróis, o que resultou parte do projeto de pesquisa para a presente tese.

Ao informar à artista sobre a intenção, ela se mostrou à disposição. O encontro para um contato mais pessoal, aproximação com seu trabalho, visita ao atelier, entrevista e registro de suas obras realizou-se nos dias 12 e 13 de maio de 2016, em Buenos Aires.

Vilma se apresentou muito receptiva e apresentou seu atelier. Em torno de uma mesa, rodeadas de suas obras deu-se o início da conversa.

Puderam-se observar algumas obras em processo e outras finalizadas, que pareciam participar da conversa. Algumas peças de sanitário aguardavam sob a mesa um momento de assemblar em uma nova existência.



Figura 77 – Vilma com trabalho em processo. 2016.  
Atelier da artista, Buenos Aires, Argentina.  
Foto: Elan Santos, 2016.



Figuras 78, 79 e 80 – Duas obras de Vila Villaverde da série *Mulheres Sanitárias* e peças sanitárias sob a mesa. 2016.  
Atelier da artista, Buenos Aires, Argentina.  
Fotos: Pedro Lemos, 2016.

Vilma deu depoimentos, mostrou catálogos, suas obras e permitiu o registro fotográfico. A artista contou que a casualidade sempre foi muito forte em sua vida. Tornou-se professora de pintura em 1961, quando terminara a Escola de Belas Artes. Nesta época era funcionária de uma Companhia de Seguros, onde era fotógrafa e tinha um bom salário, excelente laboratório e equipamento fotográfico. Conta que em nenhum momento pensou em trabalhar como professora. Formou-se em Pintura em 1965.

Em 1970 faleceu sua mãe. Vilma já tinha uma vida independente e morava só. Ela conta que este fato foi tão impactante em sua vida, que decidiu que não voltaria mais ao trabalho na Companhia de Seguros. E assim o fez: resolveu a rescisão do contrato e não voltou mais<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Esta informação sobre sua história de certa forma me tocou, pois o mesmo aconteceu comigo, quando minha mãe faleceu. Eu trabalhava em uma universidade no bairro onde minha mãe morava, e assim que cumpri o período letivo, não consegui mais voltar.

## FORMAÇÃO, A CERÂMICA, A DOCÊNCIA E MESTRES DE REFERÊNCIA

Vilma conta que, um ano antes de sua mãe falecer, já tinha decidido estudar cerâmica com Mireya Baglietto, uma destacada ceramista, que dava aulas no atelier de cerâmica do Instituto de Cultura Superior. Porém, dedicava-se poucas horas, já que o fazia ao sair do trabalho; quando chegava, suas colegas de curso já estavam trabalhando por horas, e ela pouco entendia o processo. No final do ano, Mireya a surpreendeu ao dar-lhe a notícia de que mudaria para um atelier próprio e que gostaria que Vilma fosse com ela, pois se interessava muito pela qualidade do seu trabalho, por sua formação em Belas Artes.

*Cuando llegó fin de año, cosa muy extraña para mí, la profesora Mireya, me dijo que iba a dejar este taller, que se daba en el instituto, y que iba a poner su taller particular. A ella le interesaba que yo fuese ya que quería tener gente con estudios en Bella Artes. Existe diferencia cuando el alumno tiene un estudio de arte a cuando te toca un alumno en el taller que nunca estudió nada; y ella noto esta diferencia en poco tiempo (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora)<sup>32</sup>.*



Figura 81 - Mireya Baglietto. *Busto de señorita*. 1930.  
Cerâmica. 25 x 37 cm.  
Fonte: VILLAVERDE, 2014.

Vilma então, aos 28 anos, em 1970, muda sua vida, passa a trabalhar como professora de plástica com crianças e paralelamente no atelier de Mireya Baglietto,

<sup>32</sup> Depoimento da artista à autora ocorreu em Buenos Aires, em 12 e 13 de maio de 2016.



com horário livre e no tempo que quisesse. Ressalta que foi uma ajuda mútua; se por um lado ela precisava de um espaço para trabalhar, e uma maneira de elaborar a perda da mãe, por outro para Mireya era uma ajuda e companhia para tocar o atelier. Assim, neste ano, foi aluna e colaboradora. Em 1971 e 1972 se tornou assistente, e no final de 1972 e início de 1973, depois que Mireya fechou o atelier e modificou seu sistema de aulas, Vilma saiu de seu atelier.

Vilma Villaverde se viu em uma situação premente: ao sair do atelier, deveria tomar alguma decisão, muitas pessoas insistiam que ela devesse ensinar, o que para ela seria como uma traição à sua mestra. Porém, quando resolveu abrir seu próprio atelier, todos os alunos que não tinham sido eleitos por Mireya resolveram procurá-la, e ela os aceitou. Era seu primeiro atelier e já iniciara com muitos alunos, o que a obrigou a fazer melhorias no imóvel e torná-lo mais amplo. Assim, Vilma reconhece que já iniciou muito bem, além dos vários alunos que tinha, Mireya encaminhava para o atelier de Vilma as pessoas que procuravam aulas, inclusive alunos do exterior. Foi quando conheceu Walmir<sup>33</sup>, Armindo, Wilbur Olmedo<sup>34</sup> (do atelier livre da Prefeitura de Porto Alegre), e começou a dar cursos no Brasil por intermédio de Olmedo, a quem reconhece ser uma pessoa generosa e encantadora. Cinco obras da década de 1970 encontram-se no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, na cidade de Porto Alegre, três delas aqui ilustradas, conforme Figuras 82 a 84.



Figura 82 - Vilma Villaverde, *Gemelas*, 1975.  
Chamote esmaltado com óxidos (Raku).  
9 x 20 x 13 cm  
Acervo MARGS.



Figura 83 - Vilma Villaverde, *Mariña*, 1975.  
Chamote esmaltado  
25 x 24 x 24 cm  
Acervo MARGS.



Figura 84 - Vilma Villaverde, *Vieja barca*, 1975.  
Óxidos, chamote esmaltado.  
19.3 x 33.8 x 18.5 cm.  
Acervo MARGS.

<sup>33</sup> Walmir Crusius de Souza (23/01/1917, São Leopoldo - ?, Porto Alegre). Médico, ceramista e pintor.

<sup>34</sup> Wilbur Olmedo (1920-1998) foi responsável pela criação do curso de cerâmica no atelier livre da Prefeitura de Porto Alegre. Também teve papel importante na formação de inúmeros artistas ceramistas do estado do Rio Grande do Sul.



É importante salientar o estado de agradecimento e reconhecimento de Vilma Villaverde sempre quando cita as pessoas com quem compartilhou suas experiências. Em relação à Mireya Baglietto, afirma: “Mireya era uma pessoa muito generosa, me ensinava tudo, dava todas as fórmulas”. Comparou inclusive com a atitude de outra professora com quem esteve por pouco tempo. Em uma das aulas, pediu a ela a fórmula de certo vidro, e a professora lhe respondeu com uma negativa, pois havia demorado dez anos para chegar àquele resultado.

*Tuve un comienzo con muchísima suerte. La suerte de haber contado con un apoyo tan grande, con un respaldo tan grande como el de Mireya, de haber podido estudiar en un taller tan bueno y de haber tenido una profesora tan generosa como ella (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora).*

Em 1975 começou a produzir suas peças e, em 1976, realizou sua primeira exposição individual na Galeria El Nauta de Talcahuano y Santa Fe, em Buenos Aires. Na abertura veio um grupo de alunos acompanhados de seu professor, Leo Tavella, que em suas próprias palavras era o “Papa” para ela.



Figura 85 – Vilma Villaverde e Leo Tavella na Áustria. 1980.  
Foto gentilmente cedida pela artista.

Leo Tavella se depara com um mural realizado por Vilma e, encantado, pergunta se ela o tinha mandado ao Salão. Ela diz que não, ao que ele insistiu que, se participasse do Salão, ganharia o primeiro prêmio. Vilma, muito segura de si, lembrando um ditado popular, lhe disse que não era possível “estar en la misa y en el campanario al mismo tiempo”<sup>35</sup>, já que se ocupava intensamente com as aulas e com os muitos alunos que tinha. E neste momento disse a ele o quanto gostaria de estudar sob sua orientação, tê-lo como mestre, e prontamente Leo disse que poderia procurá-lo quando quisesse. Vilma ficou admirada e contente com isso, já trabalhava com figura humana, apesar de que, como cursou pintura, não havia estudado modelagem e volumes tridimensionais na universidade. Estudou desenho, croquis, mas não se sentia capaz de modelar a figura humana,

<sup>35</sup> Um dito popular que significa que não é possível estar fazendo duas coisas bem feitas ao mesmo tempo.

não por medo, mas por respeito, já que não tinha elaborado nenhum trabalho do tipo.

*En aquel momento yo no hacia figura humana. En la Escuela de Bellas Artes nunca había hecho modelado de figura humana ya que mi orientación había sido pintura. Sólo había realizado algunos croquis en dibujo pero nada más, por lo que no me animaba a abordar la figura humana. Creo que era más una cuestión de respeto que de miedo. Consideraba que si lo hacía debía hacerlo bien ya que no es ningún chiste hacer figura humana (VILLAYERDE, 2016, em depoimento à autora).*

## A figura humana e a escultura – “Los maestros maestros”

Em 1972, Antonio Pujia<sup>36</sup> inaugura seu atelier e convida Mireya Baglietto, que aceita o convite e convida Vilma Villaverde para acompanhá-la. Vilma declara que sempre teve muita admiração pelos “maestros maestros” – em suas palavras: “esa gente que realmente te dá”.

O atelier ficava em uma casa bastante grande, em um bairro mais afastado composto de grandes casas. Ao entrar pela primeira vez, observou um senhor explicando no quadro negro, por meio de desenhos, como fazer o trabalho. Foi quando Vilma disse a si mesma: “Esto maestro no me lo puedo perder”.

Naquele momento o trabalho em cerâmica já era bastante intenso em sua vida. Quis saber quem era este professor. Era Ramón Castejon<sup>37</sup>, um escultor espanhol que ensinava escultura com entalhe em pedra, madeira e mármore no atelier de Antonio Pujia.



Figura 86 – Vilma Villaverde. A Escultora.  
Foto gentilmente cedida pela artista.

<sup>36</sup> Antonio Pujia (11 de junho de 1929, Polia, Calabria,) é um grande escultor ítalo-argentino que desenvolveu sua carreira na Argentina.

<sup>37</sup> Ramon Castejón, escultor espanhol, trabalhou como “pasador” (mestre canteiro) com grandes escultores, incluindo Josep Clarà (1878-1958), destacado escultor catalão. O “pasador” fazia o trabalho de ampliação e/ou reprodução em pedra de obras realizadas em outros materiais com menor tamanho de outros escultores, inclusive com grandes dimensões para monumentos e obras públicas. Foi professor e ensinou seu ofício a centenas de alunos em seu atelier, em Buenos Aires, para onde foi depois da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Faleceu em 2000, com 87 anos. Informações colhidas em carta da escultora Carmen Dardalla publicada no Jornal *La Nación* de 27 de abril de 2000. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/14644-cartas-de-lectores>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

Depois de quinze dias da inauguração, Vilma voltou ao atelier para obter mais informações sobre o curso, e Antonio Pujia disse a ela que o ideal era que iniciasse no modelado com ele, mas Vilma insistiu que não era o que lhe interessava, e sim trabalhar com o entalhe em pedra. Porém cedeu e voltou num sábado ao atelier. Pujia lhe perguntou o que gostaria de fazer, ao que ela respondeu: figura humana.

Vilma, apesar de tímida e insegura, se pôs a modelar uma pequena figura; quando a finalizou, Pujia analisou psicologicamente a obra. Isso não lhe agradou, já tivera instrução de Mireya para que não o fizesse com alunos, posto que, não sendo profissional da área, além de correr o risco de se equivocar com a análise, poderia frustrar o aluno que nem bem começou a se empenhar no trabalho. Mas depois de falar sobre a aparência tristonha da peça de Vilma, Pujia encaminhou Vilma para estudar pedra com Don Ramón.

Assim, por um ano Vilma estudou com Ramon Castejón aos sábados no atelier de Pujia. Quando Ramon montou seu próprio atelier, a artista continuou a frequentar suas aulas até os anos de 1990, após ensinar cerâmica em seu atelier. Nas aulas com Ramon, extremamente técnicas, seguindo o sistema de “*sacar puntos*”<sup>38</sup>, reproduzia suas cerâmicas em pedra, mármore e madeira.



Figura 87 – Leonbatista Alberti, Finitorium.  
Fonte: DA VINCI (1786, p. 137).



Figura 88 – Ramon Castejón e Vilma Villaverde. Década de 1980.  
Foto gentilmente cedida pela artista.

<sup>38</sup> O sistema de pontear (*sacar puntos*) é uma técnica bastante antiga usada na arte da escultura para reproduzir com precisão modelos em gesso, ou em outros materiais. Constituiu-se de vários métodos que foram aperfeiçoados ao longo da história. O método ponteador consiste em marcar uma série de pontos no bloco de pedra ou mármore, equivalentes ao modelo que se deseja copiar, com a ajuda de um instrumento, o “*finitorium*”, de invenção de Leonbatista Alberti (1404, Génova – 1472, Roma).

Paralelamente ao trabalho com pedra e mármore, Vilma trabalhava com a cerâmica e começou a frequentar o atelier de Leo Tavella, em janeiro de 1978. Neste momento descobriu uma maneira muito mais fluída de trabalho; como diz *“sin embargo con Leo aprendí la libertad”*, enquanto Mireya era mais regrada na maneira de trabalhar e ensinar, e com Ramón acontecia o mesmo, já que a didática de reprodução ensinada exige técnica de precisão.

## O mestre Leo Tavella

Leo Tavella, nas palavras de Vilma, um “artista total”, nasceu em Gálvez, Província de Santa Fé, Argentina, em setembro de 1920. Em sua adolescência já descobre o caminho que iria seguir, que era o da pintura e da escultura.

O atelier de Leo em um primeiro momento lhe pareceu um caos, mas lá sentia que podia fazer tudo. Antes de iniciar o primeiro trabalho, Leo perguntou a ela o que gostaria de fazer, ao que respondeu que gostaria de fazer figuras, grandes e volumosas como os seus alunos, que equilibram em pequenos pés. Então, Leo explica sobre os “pinches” que se coloca um ferro no interior da peça e removendo-o em determinado momento da secagem e em seguida elimina-se o excesso de argila, ou seja, faz-se a ocagem da peça. Para Vilma isso lhe pareceu uma mágica, e se surpreendeu com todo o ensinamento que conquistou. Considera que, mesmo com toda a experiência adquirida, depois de tantos trabalhos já realizados, participação de exposições de esculturas e no auxílio aos seus alunos na resolução de tantos desafios, com esse aprendizado aprendeu a liberdade. Neste sentido, Vilma destaca novamente a sorte



Figura 89 – Leo Tavella no Café Tortoni com uma de suas obras. 1976.  
Fonte: VILLAVERDE (2012).



Figura 90 – Leo Tavella em seu atelier.



que teve em sua formação, aprendendo com mestres tão generosos e sérios, além de aprender também com seus alunos, ensinando, porque para ensiná-los tem que se saber, e se não o sabe, tem que se aprender.

No atelier de Leo tudo era possível. Recordou uma ocasião em que tinha uma encomenda de um mural de tamanho aproximado de 1,80 x 90 cm, e o atelier não tinha paredes livres; mas rapidamente, de alguma maneira, Leo providenciou um espaço com uma parede e mesa livres para que ela trabalhasse. Era como se ali tudo fosse possível, e o impossível também se podia fazer.

## Tocar el cielo con las manos

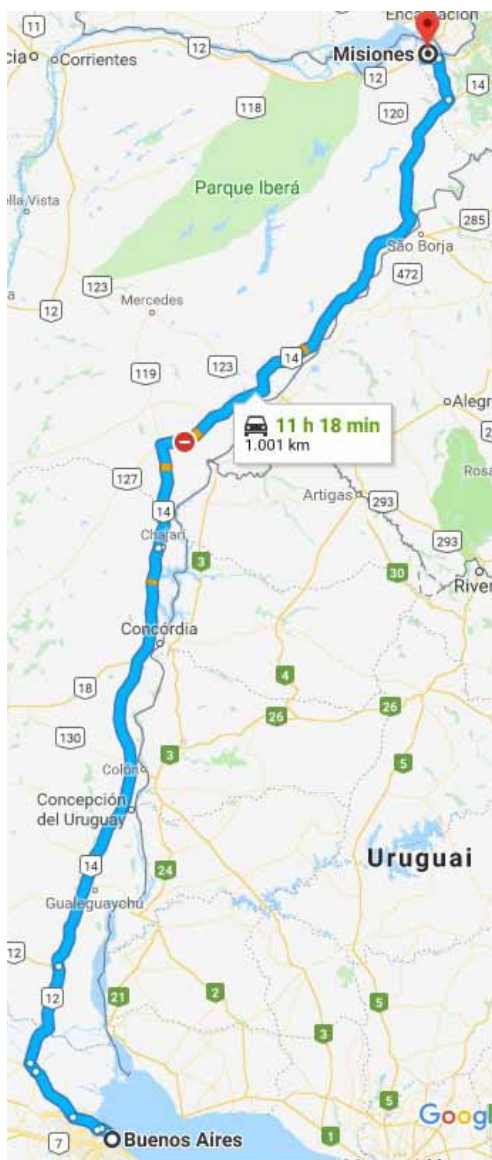


Figura 91 – Mapa do trajeto entre as cidades de Buenos Aires e Misiones.  
Fonte: Google Map, 2018.

Desde 1976, Leo Tavella foi Professor Titular da Escola de Arte Cerâmica na Universidade Nacional de Misiones em Oberá, Província de Misiones, Argentina, mesmo com pouco tempo da frequência de Vilma Villaverde em seu atelier, ele a convidou para lecionar na mesma instituição, o que se deu por sua grande habilidade com os esmaltes cerâmicos. Para Vilma, frequentar o atelier do artista já era um sonho, pois Leo tinha uma maneira especial de contar sobre suas experiências. Como ela diz, era fantástico, contava sobre os resultados conseguidos nos vidrados, sobre o atelier. “Para mí era como tocar el cielo con las manos”. Receber o convite para lecionar na universidade foi um grande acontecimento.

Em julho de 1978, inicia seu trabalho como professora na Univerdade Nacional de Misiones, onde lecionou até 2007. O contato com o mestre foi, a partir daí, mais próximo, já que viajavam juntos cinco a seis vezes por ano, permanecendo por quinze dias ou mais em Oberá; e neste percurso de 1001 km, Figura 91, muito compartilhavam.

Para a artista isso foi mais do que subir um degrau: *“Todo eso para mí fue como subir más que un escalón, fue subir toda una escalera completa”*. Viu-se como uma professora universitária, apesar de nunca ter pensado ter título, era um sonho que nunca tivera. Neste momento a escola ainda não era uma universidade, era o Instituto de Disciplinas Estéticas da cidade de Oberá, vinculado à universidade, que passou a ser Faculdade de Artes da Universidade Nacional de Misiones em 1985, com a democracia.

Vilma Villaverde conclui que deve muito sua vida à “casualidade”. Na busca de curar a sua imensa dor provocada pela trágica morte de sua mãe, novos caminhos lhe são apresentados e acaba encontrando sua verdadeira carreira, um novo processo na vida, tornando-se uma profissional tanto na arte como na Academia.

Vilma lembra com orgulho seu ingresso no mercado de trabalho tendo seu próprio dinheiro. Conta que aos 12 anos, cursando o 6º grau, morou em um bairro onde havia muitas lojas; de um lado muitos judeus e do outro, árabes e turcos; que contratavam para suas oficinas de costura de roupas em overlock, meninas para fazer arremates. Vilma e sua irmã, que tinha um ano e meio a mais que ela, foram contratadas para esta tarefa, a remuneração do trabalho já lhe dava a noção da importância de independência econômica. Nesta mesma época atuou como aprendiz em uma oficina de encadernação. O recurso financeiro a possibilitou montar seu próprio laboratório de fotografia e aos 16 anos foi admitida como fotógrafa em uma Companhia de Seguros. Conta que sempre teve impulso de trabalhar muito; e quando chegava do emprego em sua máquina de escrever fazia horas extras, das 20:00 às 23:30hs, sempre laborando mais do que o tempo lhe permitia. Esta mesma máquina de escrever mais tarde foi utilizada em uma de suas obras, integrando à ela mãos modeladas em cerâmica, Figura 92.



Figura 92 - Vilma Villaverde.  
Intervenção em máquina de escrever.  
Atelier da artista em Buenos Aires, Argentina.  
Foto: Elan Santos (2016).



Na cerâmica também trabalhou intensamente, à noite e em finais de semana. No início, com a responsabilidade de cuidar do atelier de Mireya, estava sempre disponível quando solicitada, e aplicou esta dedicação também na universidade, e em sua própria produção artística, e o aplica até hoje. Vilma nos relata que não fez o doutorado, e se perguntava para que poderia querer ser doutora...

Em 1999 Vilma inicia seu mestrado em *Educación por el Arte* pela Faculdade de Artes da Universidade de Misiones. O tema central era Leo Tavella, com o qual realizou inúmeras entrevistas, inclusive no que tangia e aproximava o trabalho de Leo à produção de artistas modernos, no exercício da utilização de objetos encontrados casualmente como parte importante de suas realizações artísticas, como Marcel Duchamp (1887-1968), Antonio Berni (1905-1981) e Tadeus Kantor (1915-1990). Em 2004 Vilma apresentou seu trabalho final com o título *Mirada intensa*.

Em 2009, seu orientador, Dr. Juan Carlos Araño Gisbert, perguntou sobre como pretendia dar sequência a sua pesquisa, depois de extensa investigação sobre o trabalho de Leo. Por que não aproveitar todo o material e escrever um livro sobre ele? A artista aceitou o conselho, seguiu para o Instituto de Investigação Payró com a amiga “de alma” Nina Kislo-Kairiyama<sup>39</sup>, de Misiones, para falar com o amigo e mestre Dr. Darko Sustersic, diretor do Mestrado em Cultura Guarani-Jesuíticas da Universidade Nacional de Misiones, o qual a ajudou colocar mais foco em seu mestre resultando em sua publicação.

É incrível o estado de agradecimento constante que Vilma sempre mostra a seus mestres e amigos que a incentivaram. Aos espíritos com quem compartilha a vida. No livro, além de agradecer a muitos deles, Vilma faz a dedicatória:

*A mi amiga del alma, Nina Kislo-Kairiyama, quien creyó en mí y me alento a seguir adelante. De su mano fuimos al Instituto Payró de la ciudad de Buenos Aires una calurosa tarde de diciembre de 2009 a buscar el consejo de Darko Susternic. Ella decía: “Vilma va a hacer un libro que voy a querer tener”. Recuerdo claramente sus palabras, su entusiasmo, su convianza en mí. Hoy ella no está entre nosotros físicamente, pero su espíritu de mujer luchadora y contenedora nos va a acompañar siempre. Este trabajo, dedicado a ella, es un mínimo reconocimiento al ser humano que transitó un corto camino en la vida pero cuyas huellas son y serán imborrables en todos los que tuvimos la suerte de compartir su tiempo (VILLAVERDE, 2012, p. 7).*

Leo Tavella ficou um pouco confuso com a ideia do livro, disse não ter muita coisa, mas de todo o caos de seu atelier surgiu uma caixa com valiosíssimo material, catálogos, alguns papéis e fotos, entre eles um catálogo de 1941, preciosíssimo.

<sup>39</sup> Nina Kislo-Kairiyama (1945-2011) ceramista, escultora e pesquisadora. Foi professora na área de cerâmica na Faculdade de Artes – Universidade Nacional de Misiones – e Chefe da área Problemática Visual da Faculdade de Artes UNAM, Especialidade Cerâmica.

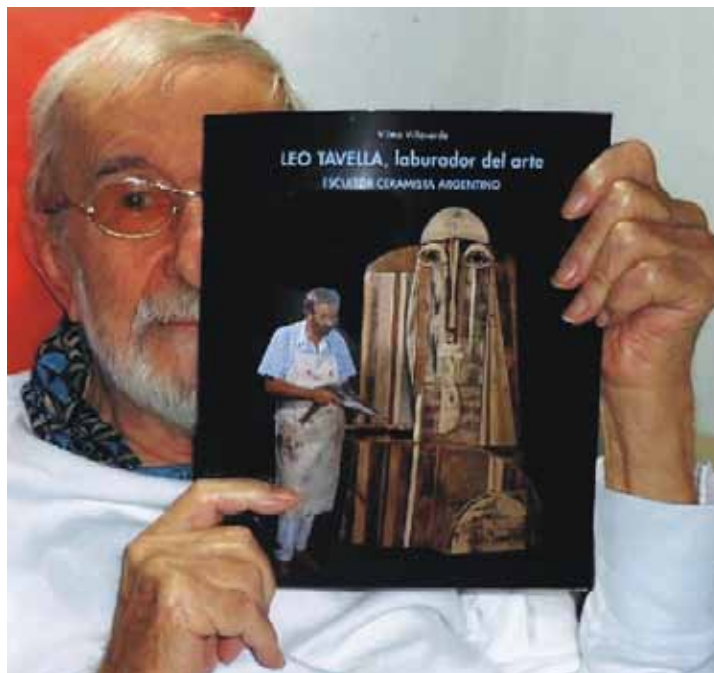


Figura 93 – Leo Tavella com o livro escrito por Vilma Villaverde. 2012.  
Foto gentilmente cedida pela artista.

Todos estes documentos foram base primordial para o livro. Vilma selecionou e organizou tudo, um trabalho que chamou de “formiga”, que resultou no livro *Leo Tavella, laborador del arte – Escultor ceramista argentino*, publicado em 2012 pelo editorial Maipue do município de Ituzaingó, Província de Currientes, Argentina.

Com a publicação, Vilma coroa a gratidão e o reconhecimento pelo mestre Leo Tavella, artista representativo de escultura cerâmica da Argentina e um mestre, não só em seu atelier pessoal, mas em diferentes universidades do país, que marcou a carreira de inúmeros ceramistas que o seguiram e foram influenciados por ele.

No livro Vilma analisa a vida e obra de Leo Tavella com base na coleta de material fornecido pelo próprio artista, em seus depoimentos, entrevistas com ceramistas contemporâneos, matérias de jornais, catálogos e revistas, no trabalho de Maria Soledad Di Bernardo, que realizou um projeto de investigação sobre a arte cerâmica argentina, e no livro de Ernesto De Carli, *Crónica del Centro Argentino de Arte Cerámico – 1958-1998*, que reproduziu as atas e as atividades da instituição.

Ao contar sobre a vida de Leo, é interessante notar o quanto Vilma se identifica, principalmente com o fato de começarem a trabalhar em idade precoce e ganhar seu próprio dinheiro. Outra afinidade é terem começado a dedicação, ainda jovens, aos seus caminhos na arte, logo reconhecidos e convidados a trabalhar com seus mestres. Em 1938, Leo enviou uma pintura a óleo ao Salão Anual de Santa Fé, o qual foi aceito e elogiado em crítica em um jornal onde se destacavam as pinturas do seu mestre Borgarello.

O irmão de Leo, Nicolás, foi o grande incentivador para que ele fosse estudar na Escola Municipal de Belas Artes de San Francisco de Córdoba, para onde mudaram depois da morte do pai e a perda da casa em Galvez em 1934. Lá reconheceram seu talento prodígio. No princípio Leo resistiu, mas logo se entregou aos estudos, dedicando-se a pintar e, já no segundo ano, começando a ensinar. Aos 18 anos Miguel Pablo Borgarello, seu professor de pintura, que também fazia escultura, o convidou para ser seu ajudante, assim inicia seu trabalho como escultor. Neste momento dava aulas na *Escuela Terminal del Estado*, para o quinto e sexto graus, além de ganhar a vida tocando piano em uma orquestra de música popular.

Expressou-se nas diversas técnicas, da pintura a óleo a experiências com tecidos com tinta e água sanitária, desenhos tradicionais, ou sobre almofadas, ou relevo sobre cartão. Intervenções em objetos, esculturas tradicionais em gesso, pedra, madeira, ferro e arames. E também na música. Sua maior relevância reside na influência que teve na arte da cerâmica argentina contemporânea, sua obra seguiu contrária aos cânones estéticos.

Apesar de os salões nacionais de artes plásticas acontecerem desde o ano de 1911 na Argentina, a cerâmica não tinha nenhuma representação, que se restringiu ao utilitário até 1930, quando chega o ceramista espanhol Fernando Arranz (1897-1967) e apresenta seu projeto de criação de escolas de cerâmica, concretizado em 1940. Assim, difunde-se a cerâmica de atelier, o ofício e o trabalho em pequena escala, a decoração e os murais cerâmicos representando obras de pintores consagrados. Desta maneira a atividade da cerâmica artística se intensificou, e nos anos 1950 deu-se início às exposições da Escola de Cerâmica de Buenos Aires, que aconteciam em salões nacionais, onde se comercializavam as obras, que por vezes eram compradas por fábricas, que as reproduziam na fabricação de seus artigos.

Em 1958 o Centro de Arte Cerâmica foi criado, pela iniciativa dos principais ateliers e artistas da cidade. Leo Tavella integra a primeira comissão, sendo o principal orador – leu os objetivos e estatutos da assembleia inaugural realizada no Teatro Nacional Cervantes em Buenos Aires.

Em 1974 era professor na Universidade de San Juan, quando foi convidado por Alberto Musso, o então diretor do Instituto Superior de Disciplinas Estéticas, para se responsabilizar pelo atelier de cerâmica da escola de Oberá, para onde levou a generosidade de compartilhar conhecimentos de sua arte e, sobretudo, sobre esmaltes. Como Vilma nos havia contado em entrevista, o Instituto passa a ser Faculdade de Arte da Universidade Nacional de Misiones em 1985. Em 1992 Leo se aposentou, continuando a dar aulas como professor convidado.

Vilma nos conta que Leo já era consagrado como “maestro de los maestros” e tinha obtido o Gran Premio Adquisición Presidencia de la Nación no Primeiro Salão Nacional de Arte Ceramica. Com seu trabalho na cidade, a cerâmica de Misiones teve um selo que a distinguiu durante muitos anos nos salões e exposições de todo o país, destacando seu valor artístico e criativo da matéria.

Sobre Leo Tavella, o crítico de arte Osiris Chierico declara:

*[...] materia a veces nacida del fuego en los hornos cerámicos, rescatada otras de destinos ajenos a los trabajos de arte-caños metálicos, herramientas, grifos, hasta alguno que otro artefacto encontrado en ferias de desperdicios-que Tavella está siempre dispuesto a someter a la más sorpresiva de las transformaciones. Un poco como la visión del paraguas y la máquina de coser cohabitando en una mesa de disección, que proponía el conde de Lautremont (CHIERICO apud FERNANDEZARBÓS, 1988, p. 53).*

## COMUNIDADE CERÂMICA

Vilma Villaverde é uma das principais figuras no movimento de divulgar e projetar a cerâmica argentina. Como representante do IAC, que tem como missão estimular a amizade e a comunicação entre profissionais da área de cerâmica em todos os países, desenvolver e incentivar todas as formas de cooperação internacional para promover a cerâmica, incentivar e manter o mais alto nível de produção de qualidade em todas as culturas que a praticam. Vilma propaga a arte cerâmica argentina por vários países, participando de congressos, residências, júri de exposições e competições internacionais. Seleciona artistas e organiza exposições e eventos entre Argentina e outros países. Em 2011, por exemplo, foi responsável pela coordenação geral da montagem do “Museo Argentino Latino-americano”, China, no Projeto FLICAM, desenvolvido na cidade de Fuping, localizada na província de Shanxi, próxima a Xi-an. Esse projeto inclui a construção de inúmeros museus de cerâmica contemporânea, em uma grande

propriedade que já tem museus da Escandinávia, Estados Unidos, Canadá, Ásia, e outros que estão se abrindo a cada mês. Foi convidada como curadora de artistas argentinos e latino-americanos que viajam para a China durante os meses de agosto, setembro e outubro, para trabalhar com materiais locais e obras que fazem parte do acervo do Museu “Argentina e América Latina”. Vilma acredita na cerâmica e, associada a pessoas amantes e que respeitam essa arte, empenha-se na difusão da cerâmica argentina e latino-americana no mundo todo.



Figura 94 – Vilma e o grupo do Fórum da Associação Internacional de Artistas de Cerâmica, 2010. Zibo City, Shandong, China.

Vilma assume o seu espaço de ceramista enquanto artista, mas principalmente enquanto ativista. Continua o trabalho de seus antecessores. Quando o Centro Argentino de Arte Cerâmica foi fundado, em 1958, constava no livro de atas que Leo Tavella, Aída Carballo, Ana Mercedes Burnichon, Roberto Obarrio, Carlos Carlé, entre outros, aspiravam criar um centro que reunisse os ceramistas e tivesse representação diante da Federação de Artes Visuais. Para se notabilizarem, criaram o Salão de Cerâmica Nacional. Além de entenderem que precisavam associar-se uns aos outros para fortalecerem a arte cerâmica, tiveram consciência de usar os mesmos caminhos das Belas Artes para destacá-la. No caso de Leo Tavella, na escultura, e Aída Caballo, na gravura, já se sobressaíam em salões nacionais de artes plásticas, e suas linguagens influenciaram a introdução de novos conceitos à arte cerâmica, não a limitando a seu aspecto técnico.



*Hay varios aspectos interesantes entre este hecho y los movimientos artísticos de la época.*

*En principio, que no todos los artistas que constituyen el grupo provienen del arte cerámico. Aída Carballo se consagró por su producción en Grabado, Leo Tavella desde la Escultura. Esta condición le quitó a la cerámica el velo que la ataba a un arte tradicionalista, ya que esta generación propuso incorporarle los nuevos conceptos de la época: el informalismo, la deconstrucción de la figura humana, el encuadre y reencuadre en la escultura, el uso del color no como pátina sino incorporado desde la misma materia, la mezcla experimental de diferentes materiales fundidos en el barro (tales como el hierro, la loza, el vidrio, piezas sanitarias, etc), un lenguaje expresionista en la construcción de la forma y la utilización del color (LUNA, 2013, p. 3).*

Vilma Villaverde assume, portanto, este caminho de manter e fazer novos laços entre artistas e instituições, contribuindo para o desenvolvimento das sinergias necessárias para a promoção e relevância da arte cerâmica, identificando na organização e associação de artistas ceramistas, um fator fundamental para destacar o valor dos aspectos científicos, educacionais e culturais que esta arte promove.



Figura 95 - I Simpósio Latino-americano de Cerâmica - Uttarayan Art Foundation. Vadodara, Índia, 2018.

Imagem gentilmente cedida por Norma Grinberg.

Há que pontuar que, segundo María Gabriela Luna, apesar de todos os esforços dos pioneiros da cerâmica argentina e de Vilma, ainda faltam maior interesse e apoio dos órgãos estatais e iniciativas privadas. *“dando muestras de la pobreza de los espacios de valorización, diré que primer museo de cerámica argentina fue inaugurado recientemente en China gracias a las gestiones de Vilma Villaverde. En nuestro país aún no hay ninguno”* (LUNA, 2013, p. 14).



## OBRAS E PROCESSO CRIATIVO

Vilma Villaverde por mais de 15 anos trabalhou a cerâmica e o entalhe em pedra ao mesmo tempo. Pessoalmente elegia o entalhe na pedra por apreciar a subtração do material no processo, o que lhe dava grande liberdade com o trabalho, já que com a cerâmica, por ser um processo de agregar material, requer um planejamento maior, porém aos poucos assumiu definitivamente o trabalho com a cerâmica, com o qual passou a se identificar.



Figuras 96, 97 e 98 - Obra da Série *Ruínas, Juego Interior* e Série *Barcas*. Disponibilizadas pela artista em seu site.

Até 1977 a produção cerâmica de Vilma era centrada na representação imaginativa de ruínas, barcos e esferas (Figuras 96 a 98), época que experimentou materiais, texturas e esmaltes. Mais tarde passou a trabalhar com retratos com base em suas fotografias antigas. Num primeiro momento, surgiu um trabalho com baixo relevo que com o tempo foi ganhando volumes e se tornou escultura. A produção da obra de Vilma Villaverde é incalculável, encontra-se em vários acervos do mundo. A artista, em depoimento, declarou que é impossível estimar o número de peças que desenvolveu, calcula que no primeiro ano de trabalho em cerâmica foram por volta de 100 obras. O Apêndice I ilustra a profusão de sua realização.

Assim como seu mestre Leo Tavella, que também trabalhou a cerâmica e o entalhe em pedra por alguns anos, Vilma adotou a assemblage e passou a incorporar objetos industriais em sua obra.

*Villaverde se atiene a la figuración como punto de partida. En esta sujeción sabe encontrar un rico repertorio de temas y tipos sazonados con muy buen humor. Es el caso de sus ensambles, en los que mixtura elementos ya dados (ready-mades) y los compone con sus aportes. De tal modo desplaza la utilidad y la resignificancia en un contexto nuevo. Allí surge la parodia, la sátira, el humor que roza lo sarcástico. Valen así sus matronas abundosas, que a manera de corset, tienen un sanitario de la época victoriana. O la bailarina cuya falda es un balde de albañil (PEREZ apud FERNANDEZARBÓS, 1988, p. 245).*

## Retratos, memória e narrativa

Nos primeiros trabalhos em cerâmica de Vilma Villaverde, da década de 1980, percebe-se que o plano bidimensional da fotografia foi uma ponte para seus trabalhos tridimensionais. Uma referência de memória afetiva aclara os volumes que vai modelar na argila. Vai buscar em suas reminiscências a fonte do trabalho criador.

Bachelard, ao iluminar sua própria escolha pela fenomenologia, desvela que:

E foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou imaginar quando as reencontro em meus devaneios (BACHELARD, 1988, p. 2).

As lembranças de infância de Vilma ganham novos contornos e indicam-lhe um novo caminho de trabalho, iluminando suas novas explorações em relação à forma, volumes, planos, cor e textura. Através deste processo, o de modelar, reler, devanear a imagem singular de sua infância, Vilma toma o caminho da alma, como nos inspira Bachelard (1988, p. 15): “O devaneio nos põe em estado de alma nascente”. Vilma então descobre “o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver”: na escultura cerâmica. Para o filósofo é necessário viver com a criança que fomos porque nos transmite consciência de origem. “A memória sonha, o devaneio lembra. [...] Toda a árvore do ser se reconforta” (BACHELARD, 1988, p. 19-20). A fotografia lembra, a argila sonha, e a queima, que a transforma em cerâmica, materializa o ato criador em linguagem poética.

Nas obras *El Patio* e *Homenaje a Thomas Mann*, Figuras 99 e 100, ambas realizadas entre 1982 e 2002, o procedimento de modelagem é em baixo relevo, ou seja, suas formas não excedem os limites da visão frontal, suas figuras insurgem do plano ou nível base apenas menos da metade do seu volume real, em elevação, compondo um único bloco, evidenciadas em relação ao fundo. Segundo Schelling (2001, p. 238-239), o baixo relevo é pintura na plástica. Tem sua razão na natureza para mostrar apenas a metade da figura, em pequena elevação, já que, contornos de imagens vistas de longe não se sobressaem, atenuam-se através da atmosfera. Na maioria das vezes, ele se consuma na relação com o observador, interagindo com os artifícios utilizados pelo artista, que não leva a perspectiva linear em consideração, cria uma espécie de ilusão, elevando e encurtando o fundo e achatando as figuras, suavizando assim a sombra em relação à distância, assim como ilustram as Figuras 101 e 102.



Figura 99 – Vilma Villaverde.  
*El Patio*. 1982-2002.  
Cerâmica/engobe.  
Foto: Pedro Lemos, 2016.



Figura 100 – Vilma Villaverde. *Homenaje a Thomas Mann*.  
1982-2002.  
Cerâmica com engobe.  
Foto gentilmente cedida pela artista.



Figura 101 e 102 - Vilma Villaverde. *La foto II*. 1982-2002.  
Cerâmica com engobe. Vista fronta e detalhe de baixo-relevo.  
Fotos: Pedro Lemos, 2016.

O baixo e alto relevo foram técnicas muito utilizadas pelos Clássicos, principalmente pelos gregos e romanos, associadas principalmente à arquitetura, à produção de moedas e medalhas. É muito didático na compreensão dos volumes e das formas no processo de aprendizado da escultura.

Na obra de Vilma Villaverde a cultura está presente e homenageada, representada tanto em imagens universalmente conhecidas, como na obra *Homenaje a Thomas Mann*, ou em figuras que representam a cultura de seu país, como na obra *Troilo* (Figura 103), que retrata Aníbal Carmelo Troilo, ou Pichuco como era chamado, um dos grande representantes do tango argentino, músico, diretor de orquestra, compositor e bandoneonista, como nas figuras imaginadas e interpretadas. Seus trabalhos representam o indivíduo na essência de um momento, nas mais diversas fases de vida, de situações, de tempo. Sua obra capta o instante, como a lente de uma máquina fotográfica, e suas personagens sugerem uma narrativa.



Figura 103 - Vilma Villaverde. *Troillo*, 2002.  
Ceramica com engobes.  
Foto: Pedro Lemos, 2016.



Figura 104 - Vilma Villaverde. *Niños*.  
Ceramica com engobes.  
Foto: Pedro Lemos, 2016.

Paramos um pouco aqui para refletir sobre o que nos fala Schelling (2001, p. 239) sobre o baixo relevo: “Corpos realmente vistos à distância não se sobressaem em todo o seu contorno, pois isso depende do seu claro-escuro, que se enfraquece através da atmosfera”. A memória, as lembranças da infância... Não nos são assim também? A distância se caracteriza pelo espaço e pelo tempo, as lembranças flanam por este intervalo. E os retratos de Vilma Villaverde sopram isto, desvelam essa constatação. Neste fundo de atmosfera ficam seus mistérios que ela visita em

seu devaneio, a casa de sua alma. Aí reside a grande poesia de sua obra. Não só com a técnica de modelagem, mas também com o uso de engobes<sup>40</sup>, que utiliza no tratamento da cor nestas obras, revelando o aspecto de envelhecimento, que corrobora com a ideia do tempo passado, da memória. Constrói e trilha seu caminho íntimo de escolha, de definição, do campo da pintura, sua formação de graduação, para a escultura que viria mais tarde.

Bachelard defende que a imagem poética deve repousar na poesia, e não na psicologia. Assim, “Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida” (BACHELARD, 1988, p. 99).

Segundo Gerárd Genette (1972), considerando a arte literária, a narrativa tem três noções distintas: como enunciado narrativo, que transmite um evento ou uma série de fatos; como um relato que narra uma sucessão de acontecimentos, reais ou não, e suas relações e encadeamento múltiplos, de oposição, de repetição, entre outros; e como enfoque, que considera o ato de narrar tomado em si mesmo. Considerando essas distinções, pondera-se que o trabalho de Vilma Villaverde identifica-se com a noção de enfoque, e ao narrar em sua obra o fato tomado em si mesmo, traz informações e elementos da cultura, como objetos, instrumentos e vestimenta da época.

Roland Barthes explana que:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. [...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas. [...] a narrativa está aí, como a vida [...] é a linguagem tão somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES, 2011, p. 19 e 62).

Na História da Arte, desde sempre a narrativa ocorre. A arte primitiva revela vários relevos realizados em rochas representando narrações e cenas de caça ou batalha. Os egípcios, assírios, gregos, e além de outros povos de outras culturas antigas, empregaram extensivamente a narrativa em relevos, muitas vezes associados à arquitetura. Era como se o artista escolhesse como representar e contar a história, retratar e conformar o espaço e o tempo em sua obra. No porvir da arte moderna, a narrativa foi desaprovada, os artistas em sua maioria

<sup>40</sup> Engobe é uma das mais antigas técnicas de decoração na cerâmica. Consiste em uma camada de barro colorido aplicado na superfície da peça, colorindo ou decorando-a.



acreditavam que, ao contrário de contar histórias, a arte deveria se ater às questões próprias da estética, como luz, sombra, proporção, cor e vazios. Mas repetindo as palavras de Barthes (2011): “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades”.

Com mais força, a narrativa ressurgiu no surrealismo, embora em seus manifestos as alusões simbólicas e oníricas tenham sido creditadas principalmente ao campo da psicologia. A arte contemporânea traz uma renovada valorização da narrativa.

Muito presente nos trabalhos de Vilma Villaverde, depois dos relevos suas narrativas passam a ganhar volumes, como mostram as Figuras 105 a 108. Vilma transpõe a figura humana de suas experiências, de suas imagens bidimensionais, e de sua arte primeira, a fotografia, para um plano secreto da tridimensionalidade. Suas obras registram o devaneio de suas lembranças. As imagens bidimensionais de seu vínculo afetivo, como suas mestras, lhe ensinam sobre volumes, formas, texturas, planos. A escultura cerâmica ganha volume nas suas referências mais íntimas, em suas memórias com a madrinha e com os pais.

Decidi reproduzir esta foto no espaço, trazer a imagem para uma terceira dimensão. O resto da família continuou a ser traduzido em cerâmica, e fazem parte de uma coleção a qual não estou disposta a desfazer. Este período de meu trabalho foi realístico, e me fez progredir na modelagem da figura humana (VILLAVERDE apud GARCEZ & MAKOWIECKY, 2013, p. 35).



Figura 105 – Vilma Villaverde e sua madrinha.  
Imagem cedida pela artista.



Figura 106 – Vilma Villaverde. *Monos*. 1985.  
Argila e pigmentos. 100 x 55 x 45 cm.  
Imagem cedida pela artista.





Figura 107 – Pais de Vilma Villaverde.  
Fotografia antiga. Década de 1940.  
Imagem gentilmente cedida pela artista



Figura 108 - Vilma Villaverde. *Del cuarenta*. 1986.  
Argila e pigmentos. 95 x 95 x 60 cm.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

Sua arte registra seu onirismo particular, mas também registra o aprendizado que acumulou em suas experiências no campo da bidimensionalidade e com as novas explorações no campo da escultura; entrecruzando suas fontes, ganha uma marca própria.

*Tenia esa foto em mi casa y la veía todos los días y un día pensé que pasaría si yo llevara al espacio esa foto, y claro, desde el punto de vista creativo (uno siempre cree que las cosas deben salir de adentro y no se permite a si mismo realizar una copia). Entonces para mi tranquilidad me dije: lo voy a hacer como un ejercicio, no para presentar em salones, solo para mi y como 'ejercicio,' para comprobar si podía trasladar el encanto de la foto al espacio. Cuando salió del horno me pareció muy fea, quedó arrinconada en el piso del taller un buen tiempo hasta que un día mi maestro Leo Tavella vino al taller y me dijo que le gustaba, que era algo distinto, com los pigmentos 'algo pobres', que le gustaba todo, el modelado y el color. Siguiendo el consejo de Leo Tavella continué trabajando com las fotografías y surgió una galería familiar y de amigos realizados en cerámica muy interesante (VILLAVERDE apud GARCEZ; MAKOWIECKY, 2010, p. 111).*

Podemos notar que em em sua obra se inicia uma transição de campo mais pessoal, Vilma passa a retratar personagens com maior ludicidade, delineia sua vida íntima com pessoas com quem conviveu e, depois disso, traz informação da cultura de sua época. Ao interacionar sua memória, um estado de magia, com o real, seu trabalho ganha consistência individual.

Sua obra *Generaciones*, de 1989, Figuras 110 e 111, pode ser colocada ao lado da obra *Chiaro di luna*, de 1932, de Arturo Martini (1889-1941), Figura 109, que, segundo Salvini, tem a capacidade: “de evocar um sentido espacial em torno das figuras, um espaço onde os sentimentos podem expandir-se e repercutir, criar efeitos de extraordinária profundidade” (SALVINI apud ZANINI, 1925, p. 68).

Nas duas obras podemos quase respirar o mesmo clima, duas jovens, provavelmente irmãs, antigas e modernas, como que por mágica plasmaram em terracota a mesma vivência, em uma varanda, um topo comum. Vestidas em roupas leves, contemplam e devaneiam suavemente suas existências, o expectador compartilha e experimenta a inigualável experiência. A textura da argila queimada revela a composição de natureza, de universo, que as personagens se compõem. As figuras ao apoiarem-se no guarda-corpo, parecem unir o céu, o onírico, à terra, campo matérico de suas essências. A composição demonstra a afetividade e profunda cumplicidade, em ritmo, estrutura, cor e textura.



Figura 109 – Arturo Martini. *Chiaro di luna*. 1931-32.  
Terracota. 180 x 133 x 54 cm.  
Antwerpen, Museo Middelheim  
Foto: Paolo Righi – Meridiana Immagin.



Figura 110 e 111 – Vilma Villaverde. *Generaciones*. 1989.  
Argila e pigmentos. 160 x 160 x 150 cm.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

## *Mulheres sanitárias*

Um dia Vilma Villaverde ganhou um antigo bidet decorado. Achou muito lindo, e querendo fazer algo com ele, sem saber o que, em 1987 sua forma lhe inspirou um corset e percebeu que poderia a partir desta peça desenvolver uma obra representativa de um corpo feminino, agregando à peça outras partes. Vilma iniciava novo caminho em seu processo criativo, incorporando peças cerâmicas industriais em sua obra. Construir os trabalhos em partes, fragmentos, para serem montadas após a cozedura, também permitiu a ela aumentar a escala de suas criações.



Figura 112 – Vilma Villaverde. *Corset*. 1987.  
Cerâmica e pia sanitária. 150 x 60 x 40 cm.  
Primeira obra realizada com peças sanitárias.  
Imagem cedida pela artista.

Ao perguntar à Vilma se sua obra teve influências do trabalho artístico de seu mestre Leo Tavella, a artista responde:

*Totalmente... Yo siempre lo digo a él que yo le copié todo. Y lo que no copié es porque no me salió. E él sin embargo, siempre me decía de que hay gente que realmente conseguía estar muy influenciado por él, y consideraba que yo no tengo influencia de él. Pero yo tengo influencia de lo general, si bien no de lo, de lo puntual, de hacer el ojo para arriba, o hacer está el volumen así, igual, o volumen asado. De eso que, de lo general, de cómo trabajar la figura humana o, de los ensambles, de eso yo considero que le copie todo (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora).*

Sobre “los ensambles” no trabalho de Leo Tavella, Vilma conta que ele não tinha intenção premeditada de combinar materiais; porém, ao encontrar um cano, iniciou nova etapa na trajetória de seu trabalho.

*La primera obra que hice mezclando otro material, fue cuando fui a una herrería y vi en un rincón sobrantes de hierro. Seleccione un caño que me resultó interesante, me lo llevé y empecé a trabajar viendo eso. Surge la primera figura y ahí seguí y seguí con los caños y con hierros, y después con otras cosas, pero no fue así por una necesidad inmediata. Ese cambio estaría más o menos también en mí, de querer utilizar cosas usadas y viejas. [...] Cuando las cosas envejecen en la naturaleza son siempre más hermosas. Un árbol joven no es tan hermoso como después, cuando tiene treinta años (TAVELLA apud VILLAVERDE, 2012, p. 50-52).*



Figura 113 – Leo Tavella. *Figura y niño*. 1967  
Cerâmica e metal.  
40 x 18 x 15 cm.

Fonte: VILLAVERDE (2012, p. 20)



O termo *assemblage* foi empregado nas artes, pela primeira vez, em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para se referir a alguns trabalhos bidimensionais que estava desenvolvendo com colagens, aos quais chamou *assemblages d'empreintes*. A adoção do termo pelo artista foi para diferenciar sua prática das colagens que antes já eram desenvolvidas pelas primeiras vanguardas. Com o tempo o termo passou a ser associado à integração de materiais de origens diferentes também nas obras tridimensionais.

O princípio que norteia a *assemblage* é a acumulação, incorporação de qualquer tipo de material na obra. Desta maneira propõe um esgarçamento às fronteiras entre a vida comum e a arte, uma proposta que já havia sido ensejada pelo dadaísmo, pelo *ready-made* de Marcel Duchamp e pelas obras Merz (1919) e Kurt Schwitters (1887-1948).

A pesquisa de mestrado de Vilma Villaverde, *Mirada intensa*, defendida em 2004, já desvelava o seu interesse por esse tema. Como apontado anteriormente, nesta oportunidade Vilma investigou a produção artística de Leo Tavella e de alguns artistas do século XX, como Marcel Duchamp, Antonio Berni e Tadeusz Kantor, e o exercício da *assemblage* com a integração de outros objetos em suas obras.

Um dos principais nomes do movimento Dada foi o do francês Marcel Duchamp, com sua criação dos *ready-made*, a partir de 1912. Os *ready-made* eram criados com objetos industriais escolhidos pelo artista, que se interessou não por suas “qualidades estéticas”, mas sim pela possibilidade da reflexão que poderiam oferecer ao serem colocados em ângulos de observação contrários à utilidade para que foram confeccionados.

Um certo estado de coisas que desejo esclarecer particularmente é que a escolha desses *ready-made* não foi jamais ditada por uma deleitação estética. Essa escolha foi sempre baseada numa reação de indiferença visual e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mau gosto (DUCHAMP apud ZANINI, 1925, p. 148).

Rosalind Krauss (2001, p. 91), ao avaliar o *ready-made* de Duchamp, compreende que foram parte de sua estratégia para suscitar indagações sobre o caráter do “trabalho de arte”, e que a própria obra, além de ser um objeto artístico, pode em si formular uma questão. O espectador, na necessidade de encontrar um significado para a metáfora que traz o objeto de arte, está intimamente imbrincado em sua natureza, não por sua apreciação tradicional, que envolve a formalidade estética da escultura, porque seu trabalho não é posto apenas para ser observado, mas para questionar o “próprio ato da transformação estética” (KRAUSS, 2001, p. 98).



Antonio Berni (1905-1981) foi um pintor argentino associado ao movimento Novo Realismo. Sua obra retratou a pobreza e os efeitos da industrialização em Buenos Aires. Em 1958 começou a coletar e colecionar material descartado para criar uma série de obras com um personagem chamado Juanito Laguna, que se tornou uma série representativa do contexto social das diferenças entre a aristocracia e a pobreza na Argentina, provocadas pela crescente industrialização.

Uma noite fria e nublada, passando pela miserável cidade de Juanito, ocorreu uma mudança radical em minha visão da realidade e sua interpretação... Eu acabara de descobrir, nas ruas não pavimentadas e no terreno baldio, materiais descartados espalhados, que compunham o autêntico ambiente de Juanito Laguna – madeira velha, garrafas vazias, ferro, caixas de papelão, chapas de metal, etc., que eram os materiais usados para construir barracos em cidades como esta, afundado na pobreza (BERNI apud SALINAS, s/d, p. 4).

Tadeusz Kantor nasceu em 1915 na aldeia Wielopole Skrzyńskie, no sudeste da Polônia. Morreu em 1990 na Cracóvia. Foi dramaturgo, ator, criador de happenings, pintor, cenógrafo, escritor, teórico de arte, e docente na Academia de Belas Artes na Cracóvia. Após os anos 1950, o artista criou numerosas *assemblagens* em composições semitridimensionais, nas quais os objetos usados (envelopes, sacos, guarda-chuvas), e muitas vezes já desgastados, eram aplicados na tela, transformando a pintura em alto-relevo.

Vilma lembra que, no século XX, o objeto encontrado utilizado por um artista para trabalhar sua obra pode ser um utilitário ou não, industrial ou não, podendo ser novo ou usado.

*Tavella tiene en común con sus contemporâneos Duchamp, Kantor, Berni y Picasso, el hecho de haber usado el objeto encontrado em su obra. El Dada utilizó objetos nuevos como "objetos encontrados", pero a Leo le han interesado más las cosas viejas. Le parece que tienen una especie de vida ya pasada, que ya sucedió (VILLAVERDE, 2012, p. 90).*

E Leo aclara:

*Cuando uno usa el objeto encontrado, es el objeto en sí el que transmite un poco la sensación de lo que va a continuar de ese objeto, pero no hay magia, es porque uno a veces siente tal cosa. Los objetos cotidianos pasan a enriquecerse, se gana con el contraste de una cosa simple con una parte elaborada y expresiva (TAVELLA apud VILLAVERDE, 2012, p. 82).*

Vilma avalia que Tavella tem em comum com seus contemporâneos Duchamp, Kantor, Berni e Picasso o feito de ter usado o objeto encontrado em sua obra, porém para Leo *"hay que tratar de hacer lo que uno siente, sin tanta especulación, sin tanto pensamiento, sin búsqueda [...] Pienso poco y trabajo mucho, no investigo tanto las cosas"* (TAVELLA apud VILLAVERDE, 2012, p. 90). Leo não elaborava uma

temática definida em suas obras, porque acreditava que se pode cair no anedótico do tema. Para ele o tema é secundário na arte, o importante é a arte que permite fazer as coisas plasticamente e com certa expressão.

Vilma comenta que a Leo também interessava que as pessoas comuns se identificassem com sua obra, e o fato de ela agregar elementos comuns aproximam as pessoas. Com Vilma, quando começou a usar os sanitários, passou algo similar, porque as pessoas quando viam os vasos sanitários riam-se; apareceu um elemento, o humor, que não era intenção da artista, mas ela reconhece que aproximou as pessoas de seu trabalho. Sobre a pergunta se esse humor a incomoda, Vilma diz que pelo contrário, o humor a encanta; apesar de não ter sido intencional, o resultado superou as expectativas.

*Justo ahora estoy haciendo una fundamentación para una beca a la que me voy a presentar y puse: “La gente se ríe mucho al ver mis piezas, pero nunca fue mi intención el humor. No me considero capaz de hacer algo divertido, pero a la gente le causa una cierta gracia la obra. A veces estoy en una exposición y escucho risas y comentarios, pero la realidad es que nunca tuve la más mínima intención de que sean humorísticas. Para mí es como un valor agregado, algo que surgió pero que no fue intencional [...] La casualidad tiene mucho que ver en mi vida y en mi trabajo inclusive. En realidad no puedo diferenciar donde empieza mi vida y donde mi trabajo ya que siempre está todo muy junto (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora).*

Vilma, ao falar sobre a casualidade em sua vida, em seu trabalho, cita a obra *Acasos e criação artística*, de Fayga Ostrower. E essa autora ilumina:

Em todas as motivações expressivas, são as tensões que nos levam a sair de nós e a ‘buscar os acasos’, nessa abertura atenta a sugestões, que nos permitam dar uma forma a ideias que se esboçam na mente. As tentativas podem incluir falsos começos ou recomeços, ou novos ensaios, até que no final encontremos algo que faça sentido para nós (OSTROWER, 1995, p. 21).

O acaso é muito presente nas vanguardas do século XX, principalmente no dadaísmo, em que se torna uma estratégia essencial para sua característica de anti-arte. A própria prática de incorporar em sua obra um objeto encontrado implica o acaso. Mas, para Fayga, o acaso não é de todo um acontecimento aleatório:

Não se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles aconteceram às pessoas porque de algum modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente (OSTROWER, 1995, p. 4).

Quando Vilma encontra os sanitários, descobre que pode resolver questões relativas aos processos de escala e fragilidade da cerâmica, tanto na modelagem das figuras, quanto no processo de queima. Percebe que essas peças industriais

podem ocupar o lugar da roupa, por exemplo. E assim começou a “vestir” seu trabalho, suas figuras. Para conseguir trabalhos de grande escala, e poder queimá-los no forno, Vilma “corta as peças”, segmenta-as, para depois montá-las. É desta maneira que a fragmentação entra em seu trabalho. E usa estrategicamente os cortes para as junções com a “vestimenta”, as peças industriais. Nas palavras de Vilma, as peças sanitárias “casualmente” se integram nesta composição, facilitando o processo de aumentar a escala. Porém é mais que isso. Essas peças sanitárias integram o seu processo criativo.

Muitas das vezes a artista modela a argila integrada ao próprio objeto sanitário, como se pode verificar nas figuras 114, 115 e 116. Após a modelagem a peça é retirada, seguindo os procedimentos de secagem, queima e esmaltação. Depois de pronta as peças são montadas utilizando-se outros materiais, como polímeros e ferro, para consolidar sua colagem e estrutura, por outras vezes outros objetos são agregados, integrando-se à temática da obra.



Figura 114 - Vilma Villaverde em evento na China, em 2011, modelando uma de suas obras com peça sanitária.

Fonte: Revista Cerámica de Argentina - Artes Del Fuego, December, 2011.



Figuras 115 e 116 - Vilma Villaverde apresentando seu processo criativo no I Encontro Internacional de Ceramistas na USP, 2011.

Fotos: Camila da Costa Lima.



Figura 117 - Vilma Villaverde, *Ballet*, 2002.  
Cerâmica esmaltada, peça sanitária, tecidos e ferro.  
Foto gentilmente cedida pela artista.

Os esmaltes passaram a ser muito importantes em sua obra. Teria que utilizar cores nas partes que representam a vestimenta; desta maneira, recorre à habilidade conquistada com pesquisas sobre a confecção de esmaltes, desde o momento em que fora estudar no atelier da mestra Mireya Baglieto.

*Para mi trabajar en grande fue todo un desafío, no tenía horno que aguante y nunca me animé a hacer algo demasiado complejo y meterlo directamente en el horno.*

*Es por esto que comencé a cortar las piezas y esto dió lugar casualmente a la ropa. ¿Cómo hago para disimular el corte? Con la ropa.*

*Entonces sin querer empecé a vestir mi trabajo, las figuras, lo cual le aportó algo que nunca había pensado. Si tenía que cortar las manos pensaba en unos guantes, si tenía que cortar las piernas pensaba en un pantalón, etc.*

*Tal es así que se me fue yendo la idea del desnudo y me quede con las figuras vestidas (VILLAYERDE, 2016, em depoimento à autora).*

As figuras agora são interpretadas, em depoimento a artista explicou que muitas vezes parte de imagens de revistas, jornais ou livros, reinterpretando-as. Em sua grande maioria são mulheres, recriadas em sua poética, ganham sensualidade, graça, humor e crítica.

Importante também é o fato de que, incorporada ao objeto sanitário pronto, está a qualidade de sua manufatura, construído por um processo industrial, que é baseado em anos de pesquisa para se chegar à qualidade e à durabilidade do produto, de modo a atender às exigências do mercado da construção. Assim, esse objeto industrial está imbuído dos atributos da massa cerâmica de que é constituído, do método e processo da constituição da forma, do esmalte com que é coberto e da queima adequada. Essas pesquisas também fazem parte das buscas do ceramista, porém em outras medidas. Mas a associação de peças industriais com o que é feito no modo artesanal do atelier põe em contraste a ideia da qualidade de um objeto convencionada pela indústria e valores tradicionais ligados à criação autoral. Tensiona, assim, modos de lidar com a matéria, com a experiência do fazer.

Vilma então descobre no material inerte da indústria um elemento que amplia a força de expressão de sua obra. Ao utilizá-lo como ponte para conquistar uma maior escala, suscita novas possibilidades de leitura das formas que passa a conquistar.

Há que se considerar ainda o fato de que vasos sanitários estão vinculados a momentos de máxima intimidade social. Inclusive a artista acredita que a diversão que sua obra causa no expectador possa ser provocada por certo nervosismo de se deparar com o objeto íntimo do cotidiano.

Sobre a questão feminina contida em sua obra, ela explica:

*Esto de alguna manera tiene que ver con tantas cirugías y tan exageras. Creo que esto podría haber influenciado pero en general me parece que hay algo más. Algo mucho más profundo. Algo que hace referencia más a como la mujer fue tomada a lo largo de la historia.*

*Durante muchos años la mujer fue tomada como objeto, entonces lo que yo hago es una mujer que directamente pone los senos ahí para que los hombres se sirvan. Es decir, lo interpreto con cierto humor respecto de que el hombre es lo único que busca de la mujer.*

*Hice una pieza muy linda que termino en Paris que se llamaba "Help your self" que quiere decir "Sirvase usted mismo" (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora).*



Figura 118 – Vilma Villaverde. Help yourself. 2002.

Cerâmica, pia sanitária. 145 x 65 x 55 cm.

Imagem gentilmente cedida pela artista.



*Hice una igual con un lavabo en Alemania que se vendió y otra en Japón que también se vendió. La que hice en Japón se llamaba "Ofrenda" porque en lugar de las canillas tenía las manos. Cuando arme esta pieza no le quise poner la cabeza, no me preguntes por qué. Los japoneses la quería completa y yo no así que no se la puse. Creo que hay algo más que ni siquiera yo puedo explicar, pero creo que tiene que ver un poco con la parte del sexo, que las mujeres también queremos agradecer al hombre. Esto está explícito en la obra... "Poné la mano ahí y saca lo que quieras" (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora).*



Figura 119 – Vilma Villaverde. Espejito-Espejito. 1997.  
Cerâmica, pia sanitária. 185 x 65 x 45 cm.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

Nas criações de Vilma, a expressividade do corpo feminino ganha outras nuances com os objetos industriais que emprega. São mulheres de caráter sensual, onírico, quase sarcástico ou humorístico em relação a hábitos culturais, convidando o expectador a inúmeras interpretações. Por vezes essas mulheres brincam com sua posição no mundo, bolinando o bico dos seios, oferecendo-os ou expondo os seios contidos. Há certa ludicidade ao se exporem algumas partes do corpo desnudas e outras vestidas, e o próprio vestuário revela características do universo íntimo feminino.

No caso das obras de Vilma, o modo como elas se apresentam, como foram constituídas pela artista, talvez faça o expectador estabelecer uma relação que transpõe o campo da estética e da plasticidade, mesmo que essa não tenha sido a intenção da artista, já que ela declara que não é adepta da interpretação psicológica em sua obra e que os resultados plásticos são frutos da casualidade. Uma das razões é que sua obra trafega entre dois domínios, o do trabalho, da indústria, e do fazer manual, da vida íntima, comum e da cultura.

Desta maneira, retomando a ideia de acaso como defende Fayga Ostrower (1995), todo o caminho artístico de Vilma, os processos e procedimentos de seu trabalho já apresentavam questões à artista, e o aprendizado com seu mestre Tavella e a ideia da assemblage indicariam uma possibilidade de avançar no seu percurso. O encontro com as peças sanitárias marca profundamente seu processo de trabalho e seu estilo. Como diz Fayga:

Os acasos identificariam, então, certas possibilidades nossas latentes, que encontram num incidente fortuito o momento oportuno de se realizarem. Parecem assim fornecer um trampolim para darmos um salto adiante – salto este que de alguma maneira nós já queríamos dar porque estávamos prontos (OSTROWER, 1995, p. 23).

A partir da obra *Corset*, de 1987, Vilma assume na construção de suas peças a integração dos vasos sanitários, que passam a ser a marca de sua produção artística, desenvolvendo inúmeras obras a partir de então, com as quais participou e participa de vários eventos que a distinguem no cenário artístico em seu país e internacionalmente.

Outra peculiaridade na produção de Vilma é que, ao participar de eventos em outros países, a artista solicita, para a execução de seu trabalho, argila e peças sanitárias da região, integrando assim parte da cultura local em sua obra. Vilma adotou este procedimento e segue desenvolvendo trabalhos nesta linha até os dias de hoje. Cecília Almeida Salles entende que a criação é processo contínuo de metamorfose e sobre o acaso na obra de arte aclara: “A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios.

Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido” (SALLES, 2013, p. 41).

É possível verificar que a artista vai apurando sua técnica, as primeiras obras, que desenvolveu em grande formato, eram mais roliças e com massas maiores, principalmente em suas bases, conforme se pode verificar nas Figuras 120 e 121, o apoio é definido pelas duas pernas unidas, configurando-se em um grande volume, enquanto *Maternidad*, de 2006, quase desafia a gravidade, Figura 122. O apoio se dá pelas pernas torneadas e separadas, que se torna possível com a montagem, feita com ferro no interior da peça,



Figura 120 - Vilma Villaverde, *Vedette*, 1990.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.  
160 x 60 x 50 cm  
Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 121 - Vilma Villaverde, *Julieta*, 1995.  
Argila e pigmentos.  
150 x 55 x 45 cm  
Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 122 - Vilma Villaverde, *Maternidad*, 2006.

Ceramica, esmalte e engobes.

150 x 80 x 85 cm

Imagem gentilmente cedida pela artista.

*Ballet Dancer*, de 1990 (Figura 123), se comparada à *Ballerina*, de 1987 (Figura 124), encontra mais expressividade e leveza, seja pela modelagem e composição, seja pela temática explicitada.



Figura 123 - Vilma Villaverde, *Ballet Dancer*, 1990, Expo Gifu Japan.  
Argila, pigmentos, esmalte, 1100º  
185 x 38 x 72 cm  
Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 124 - Vilma Villaverde. *Ballerina*. 1987.  
Raku e peça sanitária.  
150 x 65 x 50 cm.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

Atualmente Vilma segue em sua produção utilizando os sanitários, trabalha incansavelmente. Declara em seu depoimento: “Eu não tenho uma posição muito intelectual em relação ao trabalho. Eu penso pouco e trabalho muito. Eu não sei o que é tédio” (VILLAVERDE, 2016), provavelmente o que a possibilita a criação das incontáveis obras, que nos permite pensar ao apreciá-las, e nos encantar. Suas obras estão presentes em coleções particulares e em museus de todo o mundo: Brasil, China, Colômbia, Coréia, Egito, Alemanha, Japão, Itália, Espanha, Estados Unidos, Taiwan, Venezuela. Foi vencedora de inúmeros prêmios, em vários países do mundo, e sobre seu processo ela a clara:

As figuras têm uma representação realística, mas o uso de louça sanitária faz com que adquiram um ar surrealista. Este tipo de trabalho tem restaurado em mim a liberdade que eu sentia entalhando pedra, porque começar de um objeto dado faz minha imaginação voar para completar a figura. As figuras que eu modelo são normalmente em tamanho real, mas algumas vezes são muito maiores. [...] A imagem da mulher está sempre presente em minhas esculturas, e algumas vezes exagero nos volumes como um tipo de crítica irônica à cirurgia de silicone. O uso de louças sanitárias tem me induzido a certas representações humorísticas e eróticas da mulher, mas não significam pornografia ou desrespeito. Meu método de trabalho é trabalho mesmo. Uma escultura leva a outra, e sou incansável em minha atividade. No futuro eu gostaria de experimentar instalações, colocando minhas figuras em locais reais e então ver o que acontece (VILLAVERDE apud Garcez & Makowiecky, 2013, p. 35).

A temática em sua *Série Mulheres Sanitárias* é de grande diversidade, são rainhas, bailarinas, esportistas (Figura 125), musicistas (Figura 126), mulheres que brincam com a crítica e exibem seu empoderamento (Figura 127 a 129). Mulheres que iluminam e brindam sua dedicação e escolha pela cerâmica e, principalmente, seu encanto à arte a que se dedica.





Figura 125 – Vilma Villaverde. *Cycling obsession*. 1999.  
Cerâmica esmaltada.  
150 x 112 x 60 cm  
Fonte: Revista Klein K (2016, p. 11).



Figura 126 - Vilma Villaverde, *Musician Girl*, 2012.  
Cerâmica esmaltada, peça sanitária e instrumento musical.  
115 x 54 x 50 cm  
Fonte: Revista Klein K (2016, p. 15).



Figura 127 – Vilma Villaverde. *Driving my Life*, 1995.

Cerâmica esmaltada e objeto industrial.

160 x 95 x 65 cm

Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 128 – Vilma Villaverde. *Era*, 2007.  
Argila, pigmentos, vidro e peça sanitária.  
160 x 50 x 60 cm.



Figura 129 – Vilma Villaverde. *Nocturnal Librarian*. 2010.  
Cerâmica esmaltada.  
165 x 60 x 65 cm  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

## VIRGÍNIA FRÓIS



Figura 130 - Virginia Fróis. *Ressonâncias II*, 2012.  
Foto: Alexandre Gomes Vilas Boas.

O primeiro contato com a artista portuguesa Virgínia Fróis, Professora associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBA-UL) foi em 2010, quando estive no IA da UNESP, em São Paulo, Brasil, como professora convidada pela Profa. Dra. Lalada Dalglish.

Em palestras, com apoio de áudio-visuais, a professora e artista apresentou seu trabalho artístico e de docência, as obras do escultor português Jorge Vieira, de quem fora assistente na FBA-UL, também as obras de vários escultores em cerâmica, de diversos países. Posteriormente, apresentou o projeto *O som e o silêncio* que foi desenvolvido na forma de *workshop*. O encantamento com a



característica integrativa do processo de trabalho de Virgínia foi imediato, e a experiência foi muito rica e gratificante. O fato de trazer as obras de seu mestre chamou a atenção. Interessante salientar também a forma como conduziu os trabalhos, desde a leve proposição da integração com a música, a produção da própria massa, acompanhamento das ideias, queima e finalização. O tempo de sua estada não foi suficiente para a realização da montagem expositiva, que contou com a gentil colaboração do Prof. Dr. Agnus Valente, do IA da UNESP.

Em 2012, quando Virgínia voltou ao IA, também como professora convidada, e apresentou o projeto *Ressonâncias II*, propôs um novo *workshop* com desenvolvimento participativo como proposta, e definitivamente, foi arrebatador. Seu projeto teve como proposta a modelagem das cabeças da equipe envolvida, usando argila composta com outros materiais orgânicos e minerais, além de cera de abelha. As cabeças representaram espaços constituídos de cada um, a obra final seriam as cápsulas apresentadas suspensas por fios, formando um círculo, na altura do observador, indicando um espaço oco, o da cabeça, traduzindo a existência e não existência de cada um, a vida e a morte. Na estatura, na escala do humano em verticalidade.

Na época, eu enfrentava um momento difícil. Minha mãe se despedia. A escala do humano nesta perspectiva se mostrava na horizontal, no leito. Um oco, um vazio se formava. Uma falta. Um corpo de um ser querido ensinava sobre o corpo: aquele que acreditava indelével mostrava matéria pesada e ao mesmo tempo frágil, finita. A proposta do trabalho foi perturbadoramente ao encontro da experiência. Didi-Hubermann reflete sobre relação similar ao analisar o texto joyciano:

Talvez seja preciso, para não enfraquecer a exigência aberta pelo texto joyciano – como seríamos tentados a fazê-lo assim que deixamos o território transtornado e arruinado de nossas mães mortas para abordar aquele, cultivado, pretensamente ajuizado, das obras de arte – tornar a partir de uma situação exemplar (dizei: fatal) em que a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente a nosso olhar [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37).

Foi uma investigação riquíssima de processo, procedimentos e materiais. Além da técnica, foram transmitidos conceitos da artista em sua obra, o respeito e a rica vontade do compartilhar. Ali, se transitou e refletiu-se sobre vida, morte, existência. Foi um grande mergulho poético, estético, existencial e artístico. As obras resultantes formaram uma exposição na galeria do IA.

## FORMAÇÃO, A CERÂMICA, A DOCÊNCIA E MESTRES DE REFERÊNCIA

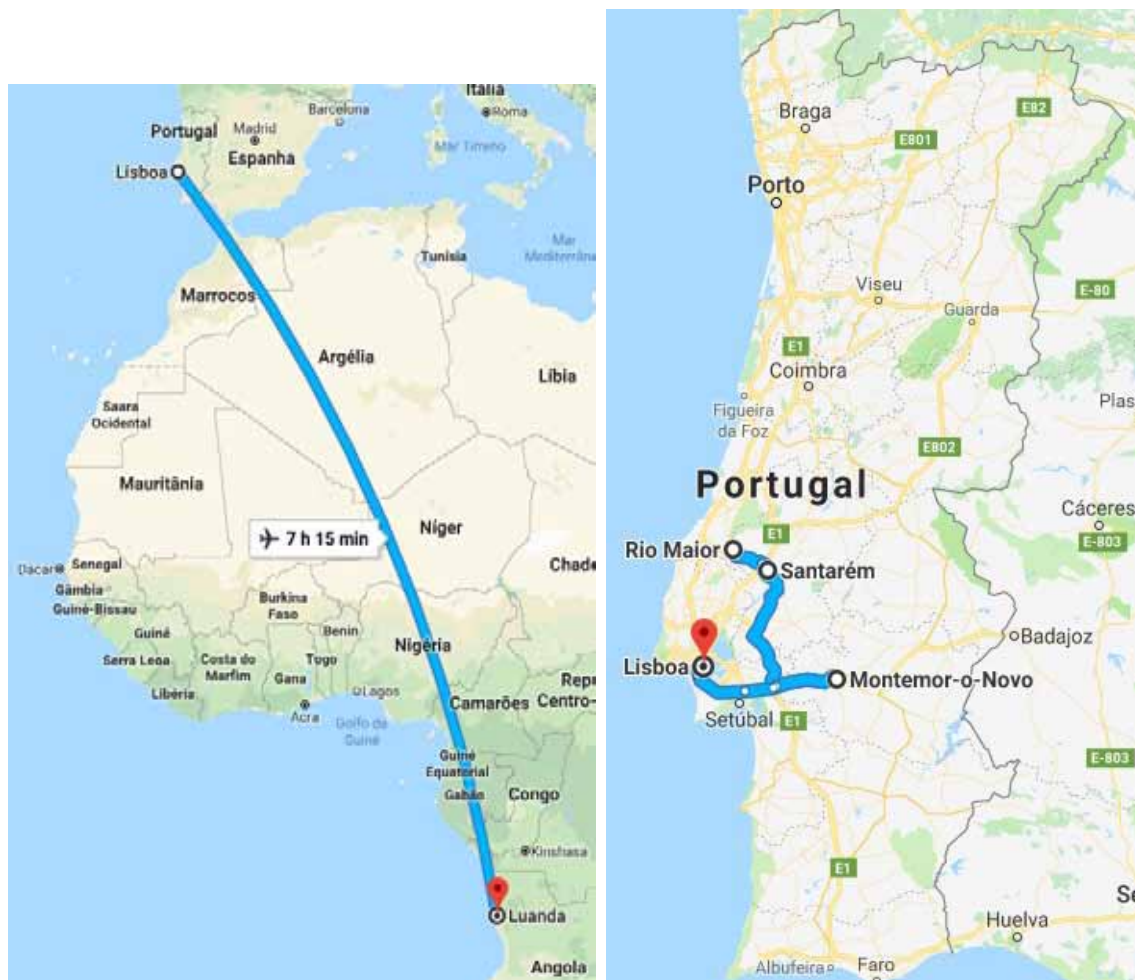


Figura 131 - Mapas de localização de lugares de residências e atuação de Virgínia Fróis.  
Fonte: Google Map, 2018.

Virgínia da Conceição Oliveira Ferreira Fróis, filha de pais professores, nasceu em 09 de outubro de 1954, na cidade de Rio Maior, onde teve contato, desde sua infância, com o sal, material com o qual seu avô trabalhava e muito presente em suas instalações artísticas.

Rio Maior situa-se numa área de transição entre o Ribatejo e o litoral. Abrange uma área de 277,4 km<sup>2</sup>, em sua maior parte com altitudes inferiores a 500 m. O território possui densa rede hidrográfica, da qual se destaca o rio Maior que originou o nome da cidade. Situa-se a 80 km de Lisboa. É famosa por suas salinas, que ficam a 30 km da costa do mar. Essas características geográficas permitem que as águas das chuvas penetrem em rochas da Serra do Candeeiro, onde existe

uma grande jazida de sal gema<sup>41</sup>, indo a Rio Maior onde são manejadas para a produção do sal.

Em 1966, aos 12 anos, Virgínia ingressou na escola pública de ensino secundário António Arroios<sup>42</sup>, onde seu pai lecionava a disciplina de português, ali foi direcionada especificamente para as artes visuais, e teve seu primeiro contato com a cerâmica.



Figura 132 – Virgínia quando estudava na Escola António Arroios e nos dias de hoje.  
Imagem disponível em página de sua rede social.

Em 1969, mudou-se com a família para Luanda, em Angola, e lá concluiu o curso de pintura decorativa e realizou a Secção Preparatória às Belas Artes, na Escola Industrial Oliveira Salazar, até 1973.

Neste período havia grande instabilidade política e econômica em Portugal, sob o governo do ditador António de Oliveira Salazar. O governo salazarista incentivava a população portuguesa a migrar para colônias sob seu domínio, tentando aliviar a pressão econômica local, contrabalançar a presença de estrangeiros nas colônias, afirmando seu território, e desestimular os movimentos de independência. Os próprios portugueses, com a queda de salários em seu país, procuravam um lugar melhor para viver. De 1940 a 1960, a população portuguesa no território de Angola passou de 44.000 para 172.000 pessoas (MENEZES, 2000, p. 141).

41 A palavra latina sal deriva de um termo grego, *hals*, que significa mar. Geologicamente, o sal gema ocorre sob a forma de camadas, que podem atingir centenas de metros, muitas vezes com intercalações de gesso, dolomite e argilas. Disponível em: <<http://geomuseu.ist.utl.pt/BIMineral/Bibliografia%20Mineral%20BI/Minerais%20Industriais/Salgema/Texto%20-%20SALGEMA.DOC>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

42 Fundada em 1919 com a designação Escola de Arte Aplicada de Lisboa.

Angola foi a primeira colônia, em 1966, a iniciar a luta por sua independência, esta estabelecida em 1975, após a Revolução de Portugal em 25 de abril de 1974, a qual destituiu o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933.

Em 1973, Virgínia retornou com a família para Rio Maior, em Portugal, estabelecendo-se, em seguida, na cidade de Santarém, distante a 32 km de Rio Maior. Neste mesmo ano, se submeteu à prova de aptidão na Escola de Belas Artes de Lisboa e foi aprovada, passando a frequentar o curso de pintura e escultura na instituição, interrompido no ano de 1975.

Eu não fiz o curso de Belas-Artes todo de seguida. Os meus 20 anos coincidiram com o 25 de abril, o que foi muito enriquecedor, em termos de experiência pessoal, porque eu participei activamente, nesse 2º ano de Belas-Artes, na reestruturação dos cursos artísticos e numa coisa que, na altura, se colocava como fundamental: a participação das pessoas na criação de um país novo. [...] a Revolução, uma enorme esperança de poder fazer um país melhor. Isto, aos 20 anos, é uma coisa fantástica! É uma experiência que marca para sempre (FRÓIS, 2007, pp. 2-3).

Com a Revolução de 25 de abril de 1974, conhecida também por Revolução dos Cravos, Portugal passa por grandes mudanças. Naquele momento iniciou um processo de implantação de regime democrático, marcado por forte orientação socialista. O voto universal foi instituído e nas eleições livres, de 1975, foi então a primeira vez em que todas as mulheres puderam votar. A nova Constituição entra em vigor, e em 25 de abril de 1976, um novo projeto de país foi implementado, principalmente na área da política e da educação.

Segundo Magalhães (2014, p. 186), os municípios obtiveram maior representação e assumiram reivindicações da população local junto ao governo central, assumindo como suas obrigações a promoção da escolarização específica para cada segmento da população e o agenciando de ações culturais e formativas integradas, associando alfabetização à modernização da gestão.

No quadro da Revolução Democrática, os municípios foram investidos de novas competências em matéria de educação e cultura, nomeadamente a de organizar e assegurar os transportes escolares dos alunos de Ensino Básico, a educação sócio-comunitária, a Educação da Infância, a protecção da terceira idade (MAGALHÃES, 2014, p. 187).



Figura 133 – Soldados com os cravos distribuídos por floristas em 25 de abril de 1974 em Lisboa. Imagem emblemática da Revolução dos Cravos. Foto disponível na internet, de autor desconhecido.

Houve um grande envolvimento por parte da maioria dos intelectuais e artistas na reconstrução do país, incluindo Virgínia Fróis. Depois de um ano de seu retorno a Portugal, conheceu Vasco, com quem se casou. Em 1975, Vasco e Virgínia montaram um atelier em um espaço na Câmara Municipal de Santarém, onde deram aulas para crianças, como contrapartida no uso do espaço. É neste momento que se envolvem na implementação da Oficina da Criança na cidade, um centro de animação sócio-educativa, sob orientação do sociólogo Orlando Garcia, atividade que a envolveu até 1979.

A reestruturação dos cursos artísticos estava a acontecer no interior das Belas-Artes, mas essa reestruturação era algo que também acontecia na sociedade civil, a todos os níveis. Nessa altura, eu envolvi-me em projectos de animação cultural, criámos a Oficina da Criança (centro de animação socio-educativa) em Santarém, onde estive ligada ao desenvolvimento de actividades com crianças no âmbito da expressão plástica (FRÓIS, 2007, p. 2).



Figura 134 – Virgínia Fróis. Autorretrato. 1976  
Gesso. Tamanho natural.  
Fonte: FRÓIS, 2004, p. 3.

Ao mesmo tempo em que Virgínia inicia sua formação na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), sua consciência política se estrutura. Em plena Revolução de Abril, percebe que com sua atividade artística pode influenciar a sociedade e contribuir para a reestruturação de seu país. A arte foi parte do projeto nacional de reestruturação e instrumento importante para o seu desenvolvimento pessoal.

Havia uma equipe de pessoas, um estava a trabalhar na área de teatro, na área da dança, outros na área de artes visuais. Gente espalhada por todo país, com iniciativas culturais, a criar projetos, como o “Bando”, o “Chapitô”, grupos que tiveram como origem este movimento. Isto que agora são estruturas culturais foi forjado nessa altura. Havia campanhas de alfabetização e dinamização no país, que eram feitas por jovens militares que tinham formação no ensino superior e ligados às artes, faziam projeção de filmes em aldeias que nunca tinham visto cinema e exposições, e a eles se associavam artistas plásticos. 75 e 76 foi o auge das campanhas de alfabetização e dinamização (FRÓIS, 2016, depoimento à autora).



Em Santarém havia um espaço de criação, onde poderia produzir suas obras e desenvolver atividades com as crianças, cidadãos futuramente atuantes social, econômica, política e culturalmente. Conforme Magalhães (2014, p. 188): “A escolarização e a cultura eram instâncias de integração e meio de identidade e mobilização”.

Como comenta Fróis:

Foram anos de muito empenho, em Santarém. Estávamos a experimentar um trabalho novo na área da formação artística informal. Era uma oficina para nós e para as crianças, constituía-se também como um espaço de observação, era a forma de participar na comunidade onde estávamos inseridos. Na altura, falava-se, pela primeira vez, da animação cultural, da intervenção, da sua importância nas comunidades e no papel da arte como meio para o desenvolvimento (FRÓIS, 2007, p. 2).

O projeto de reformulação do país, incluindo atividades culturais como instrumento ativo da educação e a participação democrática, constou dos termos da Constituição da República Portuguesa, aprovada a 02 de abril de 1976. Conforme o Art. 23º, nº 5, era esperado de autarquias e outras organizações, de ampla esfera social, a promoção e a participação na educação extraescolar com apoio do Estado, e iniciativas de autarquias, associações culturais e recreativas, associações de pais, associações de estudantes e organismos juvenis, associações de educação popular, organizações sindicais e comissões de trabalhadores, organizações cívicas e confessionais, eram amplamente estimuladas e apoiadas (MAGALHÃES, 2014, p. 189).

Juntávamos-nos periodicamente em Lisboa, ou outros lugares, em residências fechadas, para debatermos o trabalho que estávamos fazendo e conhecermos as experiências uns dos outros. Assim eu fui formada, em experimentar e refletir sobre experimentar. Numa experimentação da ação, experimentar e refletir sobre experimentar, voltar, criticar, refletir, criticar, avançar, e voltar à prática, sair da prática e voltar à reflexão. Três anos que estive envolvida nisto. Isto fez a minha formação, e isto está presente em como penso o trabalho cultural, e aplico no meu trabalho de docência (FRÓIS, 2016, depoimento à autora)

É neste momento que inicia exposições com seus trabalhos. Em 1975, participou da I Exposição de Artes Plásticas da Feira Nacional de Agricultura de Santarém.

Virgínia estudou até o 2º ano na ESBAL, desenvolvendo simultaneamente o trabalho com as crianças em Santarém e seus trabalhos artísticos. A atuação em projetos que tanto a interessavam, que envolvia a comunidade escolar numa importante intervenção na educação formal, tomou grande proporção em sua vida, levando-a a interromper seus estudos. Em 1980, mudou-se com a família, seu primeiro filho com 3 anos, para a cidade de Montemor-o-Novo, atuando como animadora cultural no centro de animação sócio-educativa e na implementação



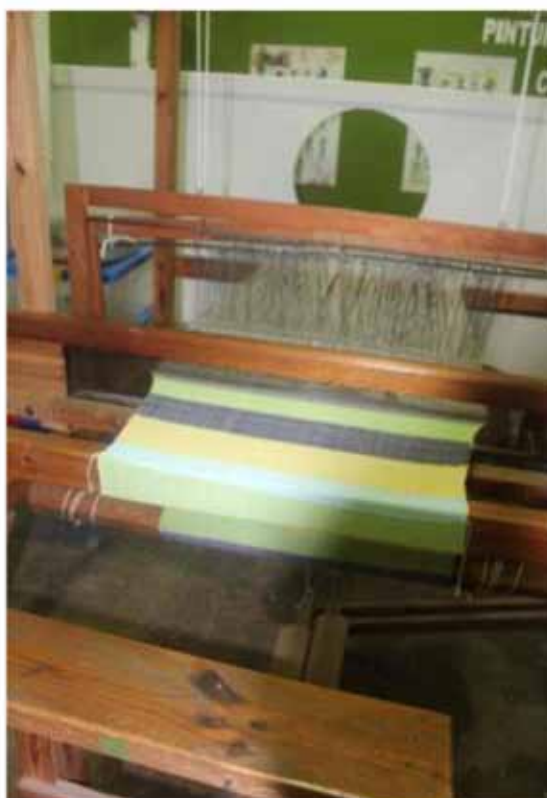
## da Oficina da Criança no município.

Na altura em que trabalhei em Montemor, quando montamos a Oficina da Criança, começámos a fazer um trabalho de raiz, a todos os níveis. Nós não tínhamos pessoas com formação artística. Era Montemor, uma cidade pequena, que não tinha ninguém. Então, nós fomos buscar as pessoas a um grupo de teatro amador. Eram pessoas que tinham criado um grupo de teatro, composto, maioritariamente, por mulheres que gostavam de fazer teatro. Umhas tinham a 4ª classe, outras tinham o 2º ano... A mulher que encenava também escrevia as peças. Era costureira, escrevia as peças em cima da máquina de costura! Era uma mulher fabulosa, a Ernestina (FRÓIS, 2007, p. 5).



Figura 135 – No primeiro plano, Maria, atual diretora, e Virgínia Fróis em frente à Antiga instalação da Oficina da Criança. 2016  
Foto: Elan Santos, 2016.

A Oficina da Criança foi criada em Montemor-o-Novo no dia 8 de janeiro de 1981 e foi instalada no subpalco do Cine-Teatro Curvo Semedo, onde permaneceu até abril de 2017. As imagens a seguir ilustram alguns espaços onde foi possível sentir o espírito afetivo e de educação lúdica, obtidas quando em pesquisa de campo, realizada em junho de 2016. As crianças chegam e ocupam os espaços como sendo uma extensão de suas casas, encontram amigos, compartilham ideias, demonstram extrema confiança e alegria com os técnicos que lá as aguardam para orientá-las em seus projetos, seja na marcenaria, na cerâmica, na costura ou na pintura. São livres para experimentar, pensar, brincar, aprender e se desenvolverem.



Figuras 136 a 141 – Imagens da Oficina da Criança em Montemor-o-Novo, Portugal. 2016.  
Foto: Elan Santos, 2016.

O Poeta abordou a capacidade transformadora do sonho e do ser humano empenhado. A Virgínia e o Vasco, não por acaso, neste Monte Maior e no seu novo e progressista poder local procuraram acolhimento para um sonho/projecto inovador, radical, de educação para a cidadania e transformação social. [...] (CARLOS PINTO DE SÁ, Presidente da Câmara de Montemor-o-Novo, 2011, p. 3)<sup>43</sup>.

Em 29 de abril de 2017, as instalações foram transferidas para um novo edifício, junto ao Parque Urbano, que foi projetado e construído com esse propósito. Os vários ateliers (pintura, colagens, esculturas, cerâmica, modelagem, olaria, gravura e carpintaria) funcionam em regime de porta aberta, tendo como finalidade a valorização do tempo livre das crianças dos 6 aos 14 anos de idade. A ideia é ser um espaço para a criança brincar e canalizar sua vitalidade, enquanto brinca para além da criatividade, para o desenvolvimento sociocultural. Estimulando valores de liberdade, solidariedade, e respeito individual e uns com os outros. A Oficina da Criança tem uma equipe de técnicos que atuam como orientadores e facilitadores no desenvolvimento e execução de ideias e projetos trazidos pelas crianças. O espaço também tem uma ludoteca e uma sala de cinema.



Figura 142 – Vasco e Virgínia Fróis participam da inauguração do novo prédio da Oficina da Criança em 2017.  
Fonte: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo.

Montemor-o-Novo é uma cidade pequena, com cerca de 11.000 habitantes. Está situada no Alentejo, região rural do sul de Portugal, a 100 km de Lisboa e a 30 km Évora, principal cidade da região. A região do Alentejo, com grande vocação agrícola, até o século XX foi bastante marcada por uma minoria de poderosos

43 CÂMARA MUNICIPAL DE MONTEMOR-O-NOVO. Percursos. 30 anos de uma Oficina para as Crianças. 8 de janeiro de 2011.

proprietários de terra, apoiadores do governo fascista, que exploravam seus trabalhadores rurais e evitavam o avanço da industrialização local, mantendo a mão-de-obra submissa com péssimas condições de trabalho e com baixíssimos salários. Somado a isto o acesso à cultura e à educação era restrito à camada mais pobre, aumentando ainda mais a diferença entre a elite e o proletariado. (FRÓIS, 2000)

A grande clivagem social que marcava este lugar e a intensa exploração a que eram sujeitos os trabalhadores agrícolas explicam, porém, que se tenha desenvolvido também localmente, entre as classes mais desfavorecidas, uma forte consciência política de esquerda e uma intensa oposição ao regime salazarista [...] (FRÓIS, 2000, p. 96).

A Revolução de Abril trouxe a reforma agrária, impactando diretamente nas relações de poder instituídas, resultando na melhoria da qualidade de vida das populações locais, que passou a ter acesso a infraestruturas, equipamentos e serviços públicos, especialmente de educação e cultura. E desde então o município trabalha intensamente com projetos inovadores no campo da animação sócio-educativa e na implementação de equipamentos culturais, onde se inserem a Oficina da Criança e a Associação Cultural Oficinas do Convento, que têm o vínculo direto da atuação de Virgínia Fróis.

Os projectos culturais multiplicaram-se e diversificaram-se, como efeito de uma assumida estratégia de acolhimento por parte da autoridade municipal, a cultura torna-se um eixo estratégico do desenvolvimento local e afirma o local como um lugar criativo (FRÓIS, 2000, p. 97).

Por dez anos, de 1979 a 1989, também desenvolveu atividades de docência na educação formal, nos ensinos básico e secundário, como professora provisória.

Em 1982, quando o segundo filho completou um ano de vida, Virgínia retoma seus estudos no curso de artes plásticas e design da ESBAL, onde se formou, em 1988, e obteve o título de licenciatura em Artes Plásticas.

Foram anos muito loucos, muito difíceis, mas muito ricos do ponto de vista da formação humana e da experiência. Eu conciliei sempre a actividade profissional com a formação académica e isso deu-me uma enorme maturidade e flexibilidade. [...] O entrecruzar do meu trabalho artístico, do trabalho de dar aulas, e do trabalho de animação cultural. Eu quis acumular sempre esses trabalhos, e como tinha essas experiências todas, tentei sempre articulá-las, e beneficiá-las umas às outras (FRÓIS, 2007, p. 2).

Em 1989 Virgínia iniciou sua atividade na docência do ensino superior na ESBAL, como professora assistente eventual. A ESBAL, apesar de ter um curso superior idêntico e mesmo requisito que os cursos de uma universidade, não era uma faculdade, era uma instituição autônoma, que passou a ser Faculdade de Belas Artes, integrada à Universidade de Lisboa, em 1982.



Virgínia não fez mestrado ou doutorado no modelo atual; suas provas de graduação acadêmica foram provas de agregação, em escultura, realizadas em 1996, equivalentes ao doutorado, que ela explica:

O que eu fiz consiste, num ano inteiro de provas, com uma série de provas feitas por sorteio, e para as quais se tinha muito pouco tempo para se preparar. Ou seja, havia uma prova que era uma tese em escultura, que era o desenvolvimento de uma ideia e a construção de uma maquete feita em 48 horas, cujo tema era sorteado. Em 48 horas fazíamos a maquete, e, depois, tínhamos três meses para ampliar e fazer a escultura, a prova pública por excelência. Para além disso, existiam duas provas complementares, que consistiam em dar duas aulas, previamente preparadas, uma com um tema à nossa escolha, e outra com um tema sorteado também com as 48 h. Todos os professores da minha geração fizeram essas provas de agregação, ainda não havia este regime de doutoramento em vigor na Faculdade de Belas Artes (FRÓIS, 2007, p. 10).

Em 1996 Virgínia Fróis foi nomeada professora auxiliar do 6º Grupo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e membro do Conselho Científico.

No campo da atividade cultural, Virgínia sempre foi muito ativa na cidade de Montemor-o-Novo. Além da Oficina da Criança, atuou em diversas frentes culturais e de formação, das quais, envolvida até os dias de hoje, está a atividade das Oficinas do Convento, das quais foi membro fundadora em 1996.

As Oficinas do Convento têm sua sede principal instalada nas ruínas do antigo Convento de São Francisco<sup>44</sup>.



Figura 143 – Fachada principal da igreja do Convento de São Francisco. Montemor-o-Novo.

<sup>44</sup> Antigo convento masculino da Ordem Franciscana, construído durante o século XVI. É monumento de importância artística, caracterizado pela arquitetura manuelina, pintura mural tardia, executada entre os séculos XVIII e XIX, e azulejaria ainda evidente, embora algumas salas, principalmente da igreja conventual, estejam em estado de degradação.

A cultura representa um eixo fundamental de desenvolvimento da cidade, e as ações programadas nas Oficinas do Convento fomentam a formação e a integração da produção de obras de artistas, em início de atividade, com artistas de maior projeção, por meio de intercâmbio e residências, fornecendo meios de trabalho para a produção nas áreas da escultura em cerâmica e metais, da fotografia e multimídia, da música e da eletrônica. Seu objetivo é divulgar, promover, produzir e formar tecnologias ligadas à arte contemporânea, e os eixos de seu programa abarcam a arte pública, a paisagem e o património natural, arquitetónico e ambiental, refletidos e ponderados com base em discussões associadas à criação artística.

As Oficinas do Convento estão diretamente ligadas às manifestações e atividades culturais da cidade, principalmente de partilha entre a comunidade. Uma das atividades que promovem, entre outras, e simboliza o ato de partilha, é o Mesa Posta.

Mesa Posta é um evento em espaço público que tem o objetivo de provocar novas interações e usos do espaço, inspirados por uma investigação de práticas antigas nos diferentes largos e praças da cidade de Montemor-o-Novo. Tal como o nome indica, estas atividades envolvem comer, beber, mas também atividades culturais diversas (concertos, peças de teatro, jogos tradicionais, performances, tricot), dependendo das propostas que os próprios cidadãos queiram trazer ou propor para o evento. É na verdade um convite a todos os Montemorenses para trazerem alguma coisa de casa ou da sua horta para comer e beber, e com o pouco que cada um traga fazer uma mesa farta e partilhada. Este evento é sempre acompanhado do lançamento de uma edição da revista “Mesa Posta” que se foca nas histórias e memórias do local<sup>45</sup>.

Na mesma época da origem das Oficinas do Convento está a gênese do *Telheiro*<sup>46</sup> da encosta do Castelo de Montemor-o-Novo, consequência de um estudo sobre os telheiros da região e sua produção tradicional, realizados por Vasco Fernando e Lídia Cantanhede, em 1990. Depois de proposta a recuperação de sua estrutura, muito antiga e degradada, e efetivada, o Telheiro foi recuperado e integrado como um novo espaço de trabalho das Oficinas do Convento. Assim como aconteceu com uma antiga instalação dos Lavadouros



Figura 144 – Convite de inauguração do Telheiro da Encosta do Castelo e do Centro de Investigação Cerâmica, em 8 de março de 2015.

<sup>45</sup> Disponível em: <<http://www.oficinasdoconvento.com/?p=7799>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

<sup>46</sup> Local onde se produz telhas, tijolos e tijoleiras



Públicos de Montemor-o-Novo, que foi reformado e também incorporado. Após a requalificação e reestruturação do Telheiro e com a inauguração do Centro de Investigação de Cerâmica (Antigos Lavadouros) e do Laboratório de Terra, em Março de 2015, nasce assim as Oficinas da Cerâmica e da Terra que se divide nestes dois novos espaços em conjunto com o Telheiro da Encosta do Castelo. O Centro de Investigação Cerâmica e o Laboratório de Terra abrem possibilidades para o desenvolvimento de novas propostas na área da formação, investigação, materiais cerâmicos e de construção e trabalho com a comunidade.



Figura 145 - Telheiro no primeiro plano e ruínas do Castelo de Montemor-o-Novo ao fundo.  
Fonte: Oficinas do Convento.

O Telheiro da Encosta do Castelo, mantém a produção dos antigos tijolos e tijoleiras, utilizados em grande parte por reformas e recuperação do património arquitetónico da cidade, possibilita a realização de esculturas de grandes formatos, mantém um laboratório de pesquisa e ensino de métodos de construções tradicionais. Há também instalações de pesquisa, manejo e produção de massas cerâmicas, que o caracteriza como constante fornecedor de pastas cerâmicas, utilizadas principalmente pelos artistas residentes e alunos da FBA-UL, possibilitando sua viabilidade econômica com a venda dos produtos.

O projecto pretende ser auto-sustentável, cuja viabilidade económica se encontra na venda dos produtos, num mercado cada vez mais sensível à utilização de materiais artesanais na recuperação e reabilitação de património edificado. Assim, o Telheiro disponibiliza na sua estrutura, recursos e equipamentos para a realização de acções nos campos da Escultura, Cerâmica, Design e Arquitectura, ao longo das quais se pretende que as técnicas e materiais de construção artesanal, em relação com o lugar, sirvam de base para o desenvolvimento de projectos artísticos inovadores (SILVA & FRÓIS, 2000, p. 107).

Os antigos fornos de grande dimensão do Telheiro foram recuperados, permitindo a queima de tijolos, bem como peças cerâmicas de maior tamanho. Existem dois outros fornos que são utilizados por artistas residentes e atividades e oficinas realizadas pelas Oficinas do Convento, além de um quarto forno na área externa em restauração. O atelier das Lavadeiras também possui estrutura para o desenvolvimento da atividade cerâmica.



Figuras 146 e 147 - Tanques de Manejo e composição de argilas. Mafalda no fabrico de tijolos e tijoleiras.  
Fotos: Elan Santos, 2016.



Figura 148 – Pesquisa de construções com terra.  
Foto: Elan Santos, 2016.



Figura 149 – Fornos de grandes dimensões restaurados.  
Foto: Elan Santos, 2016.



Figura 150 - Atelier Lavadeiras.  
Foto: Elan Santos, 2016.



Figuras 151 a 153 – Fornos do Telheiro.  
Foto: Elan Santos, 2016.

A recuperação de um Telheiro (indústria tradicional de produção de tijolos e tijoleiras) permitiu avançar para a cerâmica de grande formato e está na origem da realização dos três Simpósios Internacionais de Escultura em terracota, (96, 98 e 2001), estabelecendo uma relação directa com a arquitetura tradicional [...]. Para além da criação artística, que acolhem e procuram divulgar, as “Oficinas do Convento” têm vindo a promover realizações que combinam conferências e intervenções artísticas no território com a preocupação de reforçar, através da arte, a identidade local e o sentido do lugar (FRÓIS, 2000, p. 97-98).

Desde 2009, *Oficinas do Convento* é uma Organização Não-Governamental para o Desenvolvimento, sendo reconhecida como Centro UNESCO desde 2010.

Em junho de 2004, Virgínia Fróis foi nomeada Professora Associada do 1º Grupo de Artes Plásticas na FBA-UL. Passa a integrar sua atividade cultural com a atividade de docência no ensino superior. Se mobilizando entre as cidades de Montemor-o-Novo e Lisboa.

Foi, realmente, uma vivência muito rica, que fez com que os meus professores da altura, que conheciam o que fazia, me informassem do concurso para assistente. Era uma boa aluna de Escultura, tinha boas notas de fim de curso, e eles disseram-me para concorrer, devido à minha experiência de trabalho. Nunca tinha pensado nessa hipótese (FRÓIS, 2007, pp. 2-3).

Assim como Vilma Villaverde, lecionar foi uma consequência do sua intensa dedicação ao trabalho. Sobre a casualidade pensa-a no processo de ensino na Faculdade de Belas Artes, Virgínia nota que os alunos muitas vezes dizem “Por acaso, eu estava a... e isto apareceu, por acaso...”, o que relaciona com seu próprio processo criativo, quando está debruçada em uma determinada investigação, e de repente as soluções surgem como que “por acaso”. Ou seja, uma situação de atenção que permite ver coisas que normalmente não se veria, e dá essa sensação de acaso. Para a artista, o exercício criativo prepara o professor para ensinar, para pensar com seus alunos estratégias para resolver determinadas questões, para estarem despertos para relacionar o acontecido com o que é investigado. Mas admite que é difícil criar enquanto dá aulas e que atualmente grande parte dos alunos são pouco ativos, exigindo mais do seu trabalho<sup>47</sup>. Pensar sua atividade de docência a remete à sua formação:

A formação que eu tive nas Belas Artes, a formação dada pelos artistas, pelos criadores a outros criadores, no fundo, é isso. Os professores que aqui estão, de maneira geral, com mais ou menos tempo, são criadores, têm a sua actividade criativa, que é absolutamente vital, que é a nossa investigação, que tem a ver com o nosso próprio processo criador, como o nosso *modus operandi* dentro do campo artístico (FRÓIS, 2007, p. 6).

Para Virgínia, a prática pedagógica também deve ser um processo criativo. Nem sempre o professor tem a resposta para a questão do aluno, porém é papel do professor tentar compreender os alunos e indicar alguns exemplos, sem dar receitas, mas ajudá-los a compreender sinais que por vezes eles mesmos não conseguem identificar; e quando isto acontece, o professor propõe estratégias para incentivar o grupo a pensar sobre as possibilidades e ir para a experimentação. A prática plástica é interatividade entre o pensar e o fazer.

Questionada pela pesquisadora Ana Sousa (FRÓIS, 2007) sobre o que é necessário para ser um bom professor, Virgínia admite que a questão seja bastante complicada, mas para ela um bom professor deve ter capacidade de comunicação e gostar de

<sup>47</sup> Depoimento da artista concedido à autora em novembro de 2017 em Lisboa, Portugal.



expor o conteúdo a que se propõe ensinar. Também acredita que deva existir entusiasmo na atividade de ensino, pois é importante que o professor acredite no que faz e tenha prazer em fazê-lo. Ter conhecimento e domínio da área em que leciona é indispensável – no seu caso, principalmente sobre as práticas artísticas contemporâneas atuais, porque só assim pode compreender melhor os processos dos alunos e orientá-los. A artista também acredita que um professor que orienta alunos em práticas artísticas deva ter uma prática artística, “consequente e regular”, pois experienciando em sua própria práxis sua orientação ganha qualidade, além de lhe proporcionar maior equilíbrio. Neste ponto pensa que, se o professor tiver uma necessidade artística que não realiza, acaba projetando-se nos trabalhos dos alunos, em vez de devidamente orientá-los. Nesta perspectiva, quando o professor tem uma prática constante, também tem reflexão constante no campo da criação, tem cumplicidade na investigação, mantém-se no mesmo território do aluno, e isso é o que caracteriza e qualifica a partilha de aprendizado.

Poderia este ser um depoimento idealizado do que venha a ser um professor, que talvez muitos professores o fizessem, porém durante o acompanhamento de suas aulas foi possível verificar que suas práticas de orientação foram coesas com estas declarações. Virgínia tem uma impressionante energia, é muito difícil acompanhar sua disposição, tanto física como mental. Acorda cedo, já ocupada com a tarefa do ensino, sempre com um aluno a orientar. Está sempre com uma dissertação ou tese em leitura, comunicando-se com alunos e seus colegas de trabalho. Ao mesmo tempo acompanha seus próprios trabalhos de investigação e criação. No horário devido, está em sala de aula e é muito atenta aos processos de cada aluno e suas questões. Simultaneamente está sempre pensando em como readequar e melhorar os quadros de disciplinas e práticas conjuntas com docentes do mesmo curso. É muito presente no que faz e tem muita habilidade para transitar entre uma atividade e outra. Sua residência fixa é na cidade de Montemor-o-Novo, onde reside com sua família, e atua em projetos e atividades das Oficinas do Convento, assim viaja toda semana para Lisboa para dar suas aulas na Universidade.

Foi possível acompanhar suas atividades no mês de junho de 2016, na Universidade, época de avaliação final, porém certos alunos desenvolviam alguns trabalhos. Sua habilidade crítica é positivamente construtiva, constrói a avaliação com a participação direta do aluno, com firmeza e afetividade, com atitude de fomentar nele a capacidade de analisar e compreender, a questionar-se sobre o que o mobiliza enquanto criador, seus processos, seus conceitos, seus materiais, técnicas e acabamentos. E isto instiga no aluno o autoconhecimento, a consciência do próprio processo criativo, que possibilita sua constituição enquanto criador,

com mais segurança de seus próprios métodos e mecanismos de criação, sejam eles mais intuitivos ou racionais, ganhando autonomia e maturidade no caminho de sua escolha.

O que nós promovemos com a aprendizagem pode iniciar-se com o aprender a cortar, afinar a destreza manual, etc. Isto é, pode passar por um formulário técnico, por um “saber fazer”, mas passa também pela observação, pela capacidade de observar e realizar uma ideia, que é outra coisa, passa pelo desenvolvimento da própria criatividade, que está inerente a esse processo, o indivíduo ser capaz de inventar, recriar, etc. Esse é o fim do nosso trabalho em termos de criação artística: ser capaz de propor coisas, ser capaz de reflectir sobre o mundo, ser capaz de tomar decisões e de ser autônomo e criativo (FRÓIS, 2007, p. 13).

Além do campo da criação artística, Virgínia confia que a prática das artes é fundamental no desenvolvimento da capacidade criadora das pessoas em todo campo, fundamental para a prática quotidiana, mesmo que as pessoas não se tornem artistas. Não a prática como repositório de trabalhos manuais e desprovida de poesia, mas a prática que vai além, que estimula o pensar com a matéria que se tem, o imaginar, a experimentação.

A seguir, algumas imagens registradas entre as inúmeras atividades acompanhadas na FBA-UL, avaliações finais em junho de 2016 e atividades em curso em novembro de 2017. Na Figura 154 o aluno Nuno Duarte mostra seu processo criativo a partir de conteúdo da disciplina ministrada pela Professora Virgínia Fróis, que solicitou aos alunos que trouxessem um objeto pessoal e investigassem viabilidades criativas a partir de sua forma e características. Nuno trouxe como objeto pessoal um pequeno vaso de vidro e explorava novas possibilidades, em papelão, tela em metal e gesso, em diversos tamanhos, como referência utilizava a poética do escultor português Rui Chafes. Nas imagens seguintes a Professora Virgínia Fróis orientando alunas em tecnologia do gesso, esmaltação, composição de massas e queima primitiva.





Figura 154 – O aluno Nuno Duarte e seus trabalhos.



Figura 155 – A Professora Virgínia Fróis orientando aluna a fazer uma estrutura de papelão com gaze gessada.

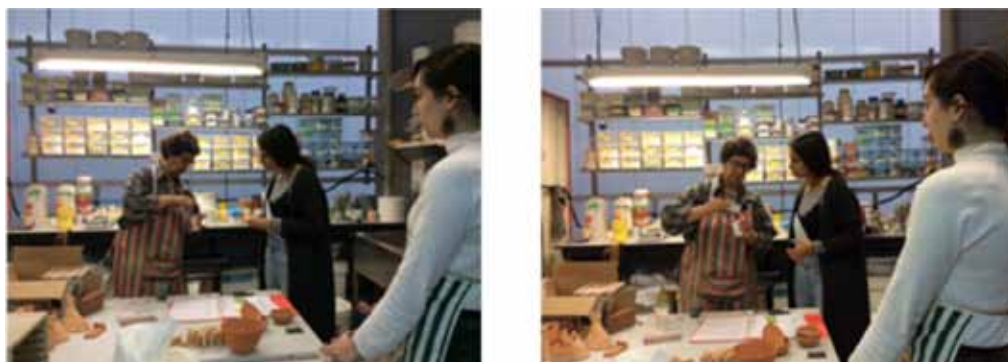


Figura 156 - A Professora Virgínia Fróis orientando alunas a fazer provas de esmaltes.



Figura 157 – A professora Virgínia Fróis em orientação aos alunos sobre as características e composições de diversas terras e confecção de massas cerâmicas.

Fotos: Elan Santos, 2017.



Figura 158 – A professora Virgínia Fróis montando e fazendo queima suenga com aluna da FBA.  
Foto: Elan Santos, 2017.

Sobre a importância da composição da própria massa ou pasta cerâmica, Virgínia esclarece que, nas suas características já está presente parte da linguagem do trabalho. Aprender a composição da pasta é, além de investigação científica, aprender a conhecer e vivenciar a sua expressão criadora:

Nunca no início trabalham com pastas de pacotes, eles fazem as pastas, suas composições. O primeiro exercício da cerâmica é fazer composição de pastas, fazer pequenos objetos com pastas. Eles fazem 1kg ou dois de cada pasta, fazem três ou quatro pastas diferentes. Composições diferentes, aprendendo a acrescentar chamote, sílica, feldspato, percebendo a fusão dos materiais. Como é que uma argila coze sem mais nada? O que é que é contração? Todas as questões ligadas às propriedades da pasta, eles aprendem tudo dessa maneira, plasticidade, contração, porque fazem. Fazem a própria composição, só depois disso é que eles então vão usar as pastas de pacote, e as pastas de pacotes são muito parecidas com aquelas que nós lá fizemos, porque praticamente são os mesmos materiais. [...] Depois é muito importante os fazerem perceber que cada composição está adequada a um determinado tipo de peça: Se nós queremos uma coisa mais porosa, fazemos uma pasta mais porosa, se queremos uma coisa muito leve acrescentamos vermiculita, se nós queremos uma coisa muito encarnada usamos um barro vermelho, se queremos uma coisa branca metemos não sei que, e isto tem a ver a relação entre tecnologia e a criação do objeto. (FRÓIS, 2016, depoimento à autora).

## MESTRES E REFERÊNCIA

Virgínia Fróis reconhece em João Afra<sup>48</sup> e Francisco de Aquino<sup>49</sup>, seus professores na FBA-UL, grandes mestres. Em seu Relatório de Artes Plásticas, documento apresentado no Concurso Documental para provimento de vaga de professor associado do 1º Grupo de Artes Plásticas, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em junho de 2004, declara:

Com eles aprendi a importância da dimensão individual e humana, a usar a tolerância e a exigência, a deslumbrar-me no final de cada ano com os resultados do caminho que em conjunto professores e alunos realizaram (FRÓIS, 2004a, p. 2).

Virgínia Fróis foi assistente do professor e escultor Jorge Vieira e, em sua estada na UNESP, em 2012, apresentou com grande admiração o trabalho do artista. Virgínia conta da admirável convivência e significativa influência que esta experiência deixou.

Jorge Ricardo da Conceição Vieira (16 de novembro de 1922, Lisboa – 1998, Évora) foi um escultor e professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Um dos mais destacados escultores modernistas portugueses da década de 1950.

Em 1941, Jorge Vieira entrou para a Escola de Belas-Artes de Lisboa no curso de arquitetura e, mais tarde, no de escultura, que terminou em 1953. Frequentou os ateliês de António Duarte e Francisco Franco, e de António da Rocha Correia, onde aprendeu a técnica da terracota e a utilização cromática de engobes. Teve grande inspiração nas formas de esculturas africanas e orientais.

Sua primeira exposição individual foi em 1949, na ENBA. Em 1953 foi premiado no Concurso Internacional de Escultura promovido pelo Institute of Contemporary Arts, Londres, com a obra *O prisioneiro político desconhecido*, realizado na Tate Gallery.

Frequentou a Slade School of Fine Arts, em Londres, entre 1954 e 1956, onde foi aluno de Henry Moore e Reg Butler. Ao retornar a Portugal, retomou a atividade docente no ensino secundário em Caldas da Rainha e iniciou o ensino na Escola

48 O escultor João Afra (1930-2007) nasceu em Peniche, formou-se na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1964, onde exerceu sua função como docente de 1965 a 1997. Realizou inúmeros trabalhos de escultura, participando de várias exposições nacionais e internacionais. Desenvolveu também obras de escultura pública em Peniche, Grândula, Vimieiro, Alhandra, Moita, etc.

49 Francisco de Aquino nasceu em 1939, no Murtal (Parede, Cascais). Formou-se pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1963, onde passou a lecionar em 1972, até o ano de 1997.



António Arroio. Participou de trabalhos junto aos arquitetos Frederico George e Francisco da Conceição Silva, com a execução de relevos e esculturas para vários edifícios. Em 1957 realizou dois grupos escultóricos para o Pavilhão Português do Comptoir Suisse de Lausanne e, em 1958, participou da Feira Internacional de Bruxelas, único escultor selecionado para fazer parte da exposição 50 ans d'Art Moderne, onde recebeu medalha de prata.

Em 1957 participou da I e em 1961 da II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, ganhando o 2º prêmio de escultura na I, e o 1º prêmio na II.

Em 1964, passou a trabalhar com o arquiteto Francisco da Conceição Silva como escultor, e recebeu 1º prêmio no concurso para a valorização plástica do maciço de amarração norte da Ponte sobre o Tejo. No mesmo ano, por motivos políticos, foi afastado do Gabinete Técnico da Habitação e negada sua admissão como docente na Escola de Belas Artes de Lisboa.

Em 1976, dois anos depois do 25 de abril, ingressou como primeiro assistente na ESBA e, em 1981, assumiu aulas na ESBAL, como professor de escultura, atividade que exerceu até 1992.

Em 1982, com sua esposa, a escultora Noémia Cruz, passou a residir em uma quinta em Estremoz, onde instalou seu atelier e passou a produzir suas obras. Em 1994 foi inaugurado o *Monumento ao prisioneiro político desconhecido*, Figura 159, na cidade de Beja. Realizou um grupo escultórico que foi instalado na Avenida dos Descobrimentos, em Lagos, Algarve (junto ao edifício dos CTT / Correios de Portugal). Em 1995, o Museu do Chiado organizou uma exposição retrospectiva da sua obra. Em 1997-98, realizou a escultura *Homem Sol*, Figura 160, para a EXPO 98 (Parque das Nações,



Figura 159 – Jorge Vieira. *Monumento ao prisioneiro político desconhecido*. Escultura em ferro instalada na cidade de Beja, Portugal. Foto: Elan Santos, 2016.



Figura 160 – Jorge Vieira. *Homem Sol*. 1997-98. Escultura em ferro instalada Alameda dos Oceanos, Parque das Nações, Lisboa. Foto: Elan Santos, 2016.



Figura 161 – Jorge Vieira.  
*Monumento ao Mármore*. 1996.  
Escultura em Mármore. Rotunda da entrada da cidade de Estremoz.  
Foto: Elan Santos, 2016.

Lisboa, 1997-98), e em 1998, uma escultura para a Ponte Vasco da Gama.

Jorge Vieira faleceu em 1998, em Estremoz, onde dois anos depois foi inaugurado o *Monumento ao Mármore*, Figura 161, concebido em 1996 e oferecido ao município de Estremoz.



Figura 162 – Noémia Cruz na entrada do Museu Jorge Vieira.  
Casa das Artes, Beja, Portugal.  
Foto: Elan Santos, 2016.

Em 1995, o município de Beja adquiriu uma propriedade que abriga o Museu Jorge Vieira – Casa das Artes, onde se mantém acervo de obras do escultor, Figura 162.

## OBRAS E PROCESSO CRIATIVO

Virgínia Fróis iniciou sua produção artística no processo de aprendizado da Faculdade de Belas Artes, assim todos os processos e procedimentos técnicos eram vinculados ao conceito tradicional da escultura, em que o interesse está centrado no objeto estético.



Figura 163 – Virgínia Fróis. *Autorretrato*. 1976.  
Gesso. Tamanho natural.  
Fonte: FRÓIS, 2004, p. 3.

Assim como Vilma Villaverde, Virgínia Fróis explorou o baixo relevo. Em julho de 1987, participou da II Bienal de Escultura e Desenho no Atelier do Museu Municipal António Duarte na cidade de Caldas da Rainha com desenho e obras em resina, realizadas a partir da modelagem.



Figura 164 – Virgínia Fróis. (a e b) *Sementes I e II*. (c) *Flutuação*. 1987.  
Resina. 1,35 x 1,00 m (cada obra, a e b). 2 x 1,20 x 1,20 m (c).  
Foto: Elan Santos, 2017.

Com o passar do tempo sua obra se anuncia em um conjunto de peças escultóricas, com a instalação como forma expositiva. Em suas instalações artísticas comumente usa elementos naturais de sua referência de vida, como o sal, a cera de abelha, o chumbo e a cal virgem, que fazem parte do conceito da obra.



O sal, por ser conservante, tornou-se um símbolo de estabilidade, durabilidade, incorruptibilidade, eternidade e pureza. Em Rio Maior, cidade onde a artista nasceu, encontram-se as únicas salinas de interior de Portugal, cerca de 30 km de distância do mar, onde o avô tinha uma antiga casa onde se armazenava o sal, construída com madeira de oliveiras. Assim, o sal também representa origem para a artista. O sal é elemento universal, presente em profusão nas águas do mar, significa vida e elos; já representou moeda de troca, significa também valor, origem da palavra salário. Por sua forma cristalina e de cor branca, é um interessante elemento estético, pois reflete a luz.

A cera de abelha representa o laborioso trabalho das abelhas que asseguram a perenidade da espécie. As abelhas, comandadas por uma rainha, simbolizam o trabalho feminino. O labor na formação hexagonal da colmeia, parte da geometria sagrada, pode ser comparado a um alegre e doce atelier de um sagrado feminino. A cera como material foi empregada por milênios para reproduzir com precisão as características faciais dos vivos e dos mortos, e tem complexas conexões com funerários e rituais votivos. Por suas qualidades orgânicas e flexibilidade, a cera contribuiu para a sua equivalência ao ser vivo, artística e antropologicamente, um equivalente a outro ser, um símile (PANZANELLI, 2008, p. 30-31). Simboliza a união da alma e do corpo, como sugere os versos de Dante Alighieri: “Entrelaçava-se tão firmemente no pecador que os dois — alma e réptil — se fundiam como se fossem cera” (ALIGHIERI apud ROCHA, 1999, p. 74). Conforme depoimento da artista, além do aspecto simbólico a cera também lhe interessa por suas características e aspecto de leveza, por isso aparece como material final em sua obra, e raramente aparece em trabalhos de outros artistas.

Simbolicamente, o chumbo é relacionado ao sentido de peso, incorruptibilidade, princípio de onde parte a evolução. Foi utilizado pela ciência para descobrir a datação da terra, e talvez por isso seja atribuído ao deus Saturno, o “senhor do tempo”, o separador, a delimitação. Os alquimistas buscaram transformar chumbo em ouro o que simbolicamente está associado à ideia da transmutação espiritual, da expansão individual na busca de alcançar valores mais nobres, coletivos e universais.

A cal é utilizada na caição de paredes, uma técnica de pintura tradicional utilizada desde tempos remotos, com objetivos estéticos, de conservação e de higienização. Usada em larga escala na região alentejana, Portugal, é um importante patrimônio cultural. Além de ser um material econômico é bastante ecológico, porque na sua produção ocorre baixo impacto ambiental. A cal é tida pelos especialistas da construção sustentável como material essencial do futuro. Por vezes Virgínia

utiliza a cal em sua obra, que além de ser aplicada com objetivos estéticos, por ser um material sensível à luz, reflete sua preocupação com a cultura na manutenção de práticas tradicionais.

Stéphane Huchet (2005, p. 69) define a instalação na arte como “um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo)”. Assim são as propostas expositivas de Virgínia Fróis, e sua obra adquire característica da arte conceitual, já que as ideias que se relacionam à obra têm primordial importância, além da qualidade visual. A arte conceitual, além de ser olhada, é feita e exposta para ser pensada, ela vai além do objeto estético, configura-se como ideia e pensamento.

Sol Le Witt (1967), um dos grandes representantes da arte conceitual, traz a seguinte definição:

Na arte conceitual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e decisões são feitos de antemão e a execução é um assunto superficial. A ideia torna-se uma máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico ou ilustrativo de teorias; é intuitivo, está envolvido com todos os tipos de processos mentais e é sem propósito (LE WITT, 1967, p. 79).

Um dos pontos que o artista indica é que a arte conceitual “geralmente é livre da dependência da habilidade do artista como artesão” (LE WITT, 1967, p. 79). Nisso a prática de Virgínia destoa, já que em sua obra toda a experiência adquirida do fazer artesanal cerâmico está intrinsecamente impressa, como a composição de sua argila e processo tradicional da queima.



Figuras 165 – Virgínia Fróis. Preparação de argila com terra local e preparando queima Soenga com a arquiteta Tania, seu filho Tiago Fróis, seu marido Vasco e a aluna da FBA, em sua quinta.

Foto: Elan Santos, 2016.

Característica também da obra de Virgínia Fróis é a aproximação com o que denomina-se *site specific*, que remete às intervenções artísticas em espaços naturais ou urbanos dos anos de 1960 e 1970. Nesse tipo de construção, obras conformam uma situação espacial, considerando as características do local onde serão expostas.

Distinto viés que o trabalho da artista por vezes explora é o da “arte colaborativa” ou da “arte participativa”, presentes nas manifestações artísticas dos anos 1960 e 1970, em que o artista rejeita o mito romântico de artista como criador individual e partilha a autoria de sua obra. “O compartilhamento como parceria na criação permite uma ampliação dos espaços de ação e reflexão a respeito da obra em questão, pois temos esgarçadas as suas possibilidades de diversidade e potência criadora” (SIMIONI et al, 2014). Da prática da obra participativa destacam-se o projeto *Ressonâncias*, que teve sua segunda fase desenvolvida no IA da UNESP, em 2012, e os projetos *Guardar águas* e *Ar no mar*, desenvolvidos em *Trás Di Munti*, Cabo Verde. Estes dois últimos vinculam-se a arte, ciência e patrimônio, dando a singularidade característica à Virgínia de “artista como etnógrafa”, conceito desenvolvido por Hall Foster (2005), que propõe estratégias do campo da antropologia como elo condutor da arte contemporânea, em que a arte se desloca para o campo ampliado da cultura. Tais projetos serão abordados adiante.

A lista de obras e exposições da artista Virgínia Fróis é longa, seus trabalhos culturais, artísticos, acadêmicos, científicos e políticos são entrecruzados, compreensão que nos permanece aberta. Virgínia Fróis ainda desenvolveu obras públicas e trabalhos no campo da medalhística<sup>50</sup>.

No campo da medalhística desenvolveu medalhas comemorativas: da *Geminação dos municípios Turlok* (Estados Unidos) e *Corvo* (Açores), em 1991; em 1993, das *Festas do Concelho de Loures*; em 1994, do *Município do Corvo*, Açores; em 1997, de *Seixal*. Também participou de exposições em 1993 (I Exposição de Medalhística da Amadora – Galeria Municipal de Amadora, Lisboa), 1996 (FIDEM XXV –

50 A medalhística é uma arte desempenhada ao longo da história, que exige grande qualidade técnica e artística, e no século XX, assim como todas as artes, ganha propostas inovadoras. A moeda/medalha em Portugal, assim como em outros países, são peças encomendadas, comemorativas de eventos específicos, com estilos artísticos atuais, cunhadas pelas principais casas com moderna tecnologia. (Catálogo Exposição Anverso e Reverso, 2009). Hoje tem uma vertente bastante contemporânea, enquanto alguns artistas conservam alguns aspectos da moeda tradicional, outros desenvolvem a moeda como um objeto, “indo além dos conceitos clássicos, como, por exemplo, o protagonismo do rebordo no conceito da medalha”. (Escultor João Duarte). Disponível em: <[http://escultor.com.pt/joaoduarte/entrevista\\_jd.htm](http://escultor.com.pt/joaoduarte/entrevista_jd.htm)>. Acesso em: 10 mar. 2017.

João Duarte (1985 – 2005) foi professor de medalhística na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, participou da criação do Centro de Investigação e de Estudos Volte Face – Medalha. Contemporânea. Conforme programa curricular do ano letivo 2014-2015, a Faculdade de Belas Artes mantém em seu programa curricular as disciplinas Estudos Tecnológicos de Medalhística I, II, III e IV no curso de licenciatura em Escultura.

Neuchatel – França), 1998 (Medialia, Nova York, Estados Unidos) e 1999 (Medialia, Kioto, Japão).

No campo da escultura pública, desenvolveu em 1994 a obra do *Monumento ao Associativismo Popular*, no Complexo Municipal dos Desportos, em Almada; em 1995, o relevo para sala de audiências do Tribunal Administrativo de Lisboa, do Ministério da Justiça; em 1996, o relevo para átrio de entrada e escultura de exterior para o Tribunal Judicial de Arraiolos; em 2001, o *Monumento ao Poder local Democrático*, em Feijó, Câmara Municipal de Almada; e em 2004, o *Monumento ao Trabalhador corticeiro*, na Rotunda da Mundete, em Montijo.

Um apêndice foi organizado ao final desta tese para ilustrar a extensão de seus trabalhos artísticos. Aqui vamos nos deter a algumas obras destacadas de sua produção.

### ***Terrenos e Moradas (1991 e 1998)***

A exposição *Terrenos e Moradas* aconteceu na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo nos anos de 1991 e 1998. As obras em cerâmica representam moradas interiores, casas da alma, foram criadas por Virgínia Fróis a partir de pesquisa sobre várias formas e possibilidades de construção, inclusive utilizando como referência obras arquitetônicas da antiguidade (5500 A.C./300 D.C.). As moradas, as casas, versam sobre o espaço interior feminino, o espaço uterino, de vida, de morte, de nascimento, de renascimento. Suas obras visitam e revelam seus cantos, as casas do seu ser (BACHELARD, 1988a). As casas do seu ser encontram uma profundidade viva que ecoa nas moradas universais, na substância do mundo. São casas fontes, silenciosas, memórias, terrenos corpos, casas arquetípicas.

Todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todos os matizes de ser do habitante dos cantos. Para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. E as imagens habitam (BACHELARD, 1988a, p. 201).

A seguir algumas imagens disponibilizadas pela artista de suas tantas obras/moradas, cuja fonte foi o Catálogo da exposição *Espelhos*.



Figura 166 - Virgínia Fróis. *Fonte*, 1991.  
Terracota e ferro.  
150 x 50 cm.



Figura 167 - Virgínia Fróis. *Casa do Leite*, 1999.  
Terracota, buso e cera.  
150 x 30 x 30 cm.



Figura 168 - Virgínia Fróis. *Morada*, 1998.  
Cerâmica e fios.





Figura 169 - Virgínia Fróis, *Saia*, 1998.  
Cerâmica e engobes.  
40 x 40 x 25 cm.  
Acervo Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal.

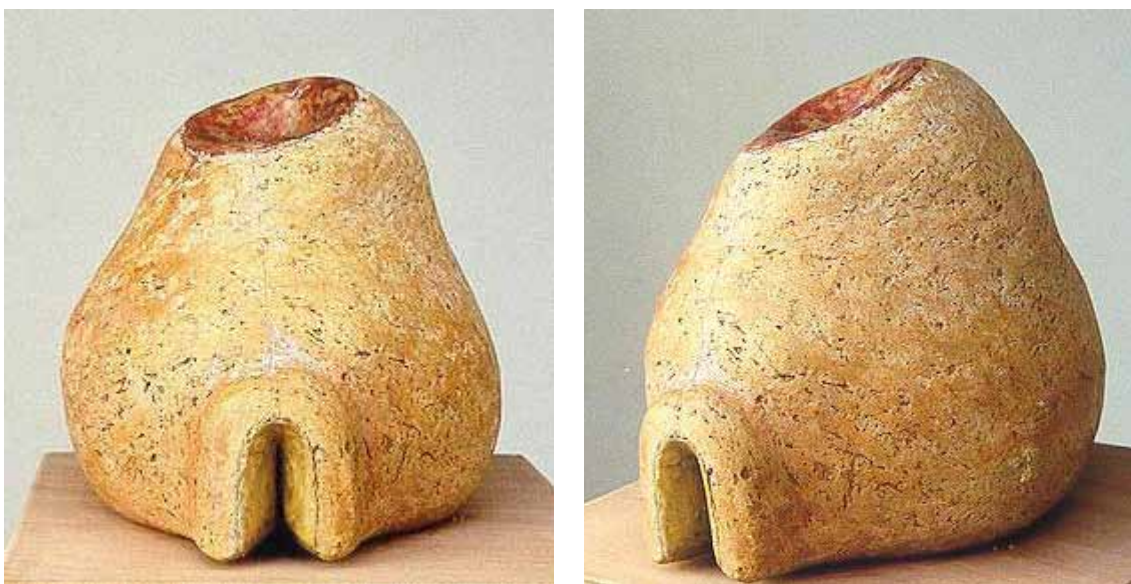


Figura 170 - Virgínia Fróis, *Lura*, 1997.  
Cerâmica e engobes.





Figura 171 - Virgínia Fróis, *Casa do Silêncio*, 1997.  
Terracota e cal.  
170 x 40 x 50 cm.

## ***Monumento ao Associativismo Popular, 1994.***

A partir do final do século XVIII e início do século XX, com o advento da industrialização, os operários portugueses começaram a se organizar em prol de seus direitos, surgindo as primeiras coletividades com objetivos de melhorar a instrução e cultura. Com base em princípios de solidariedade e cooperação logo se transformam em espaços de criatividade, lazer e convívio, dos operários e da comunidade local. Após a Revolução de 25 de Abril, o Movimento Associativo Popular ganhou maior consolidação com o crescimento de coletividades de cultura, recreio e desporto, e surgimento de associações de âmbito social.

Em 1983, o poder local democrático de Almada, com o intuito de homenagear o associativismo com um monumento, instituiu o regulamento de um concurso público para a sua execução, restrito aos escultores convidados, Virgínia Fróis, Jorge Vieira e Virgílio Domingues, que apresentaram suas propostas. Por decisão unânime do júri o projeto de Virgínia Fróis foi vencedor. “O forte sentido simbólico da obra foi evocado no momento da inauguração pela autora: água o elemento ativo, veículo de ideias geradora de projetos. As formas orientam a água, estabelecem marcos, lugares de origem” (VICENTE & FRÓIS, 2017, p. 126).

A obra de Virgínia foi realizada em grés, “uma matéria plástica que até aquele momento nunca tinha tido protagonismo tão grande ao nível da escultura urbana” (VICENTE & FRÓIS, 2017, p. 128). Este acontecimento representa uma especial valorização da escultura cerâmica, inclusive por constar na lista de convidados artistas que tinham experiências com a produção cerâmica, com aceção erudita das artes plásticas.

Assim, em meados dos anos 90 do século passado, quando se apresentaram a concurso projetos que elegem o uso da matéria cerâmica com matéria primeira da escultura urbana, encantaram o júri com as possibilidades monumentais inscritas nas propostas. Aquelas propostas seriam a síntese programática da ‘união de todas as artes’, uma expressão cultural e plural de uma cidade em profundo desenvolvimento (VICENTE & FROIS, 2017, p. 128).

Para a execução da obra Virgínia teve que contar com pessoas especializadas em técnicas complexas e conhecimentos específicos da produção cerâmica, além das instalações de porte da Fábrica da Abrigada, onde trabalhou metodicamente, oferecendo em contrapartida sua experiência e conhecimento de pastas, revestimentos e vidrados. Exercício de partilha.

Os modos de produção disponíveis passaram por uma equipe de moldadores manuais, formados em sucessivas gerações de trabalhadores que desde meados do século XIX foram adaptando os modos de moldagem manual de peças à evolução dos produtos produzidos em grés (VICENTE & FRÓIS, 2017, p. 130).

A obra foi construída em módulos que, após a finalização e secagem, foram submetidos à monoqueima em temperatura de 1200º. A partir desta experiência com a Fábrica da Abrigada, que, em 1996, também atuou na execução do Monumento à vida de Sérgio Vicente, novas propostas artístico-pedagógicas foram desenvolvidas, possibilitando uma parceria da fábrica com a Universidade de Lisboa, na investida de permanente investigação no campo da experimentação plástica, tecnológica, novos materiais e repercussões no campo artístico e de mercado.

Fonte que está presente em sua poética na exposição *Terrenos e moradas* ganha nesta obra dimensão monumental. A fonte que silente contava de uma morada íntima, agora versa sobre relações coletivas, a fonte que sonhava solitária se materializa em diálogo social. Bachelard parece sugerir uma compreensão quando ilumina que, ao imaginar os quatro elementos, e as matérias que o homem continuamente idealizou para amparar o mundo, pondera-se sempre sobre a atuação das imagens tradicionalmente cósmicas. E ao sonhar diante da fonte “a imaginação descobre que a água é o sangue da terra, que a terra tem uma profundidade viva. Temos sob os dedos uma pasta doce e perfumada, e nos pomos a malaxar a substância do mundo” (BACHELARD, 1998, p. 169).

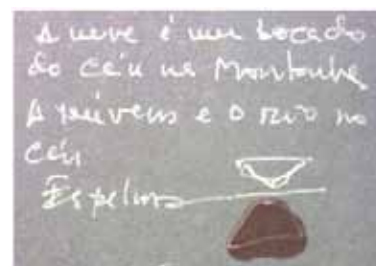


Figura 172 – Virgínia Fróis. *Monumento ao Associativismo Popular*. 1994.  
Fonte: Câmara Municipal de Almada, Portugal.

## *Espelhos - Vasos Comunicantes, 2000.*

Virgínia é uma leitora contumaz e suas leituras são importantes exercícios de compreensão e inspiração para o seu processo de criação. É possível compreender esta característica em *Espelhos*, exposição realizada na Casa da Cerca no município de Almada, entre os meses julho e agosto de 2000. A instalação foi desenvolvida e pensada para o espaço expositivo, um *site specific*. A Casa da Cerca é um centro de investigação e divulgação de arte contemporânea situada no Centro histórico da cidade de Almada, no topo da falésia. Possui no espaço externo, onde a exposição foi montada, longos corredores com janelas que permitem uma vista privilegiada sobre o Rio Tejo e a cidade de Lisboa.

Os *Vasos Comunicantes* perpassa na continuidade poética das fontes, sugerem inspiração na formação presente na natureza, nas nuvens, que portadoras das chuvas e tempestades, são veículos da transmutação e caminho que a água percorre, propiciando a manutenção da vida. Na orelha de seu livro “O Jogo das Nuvens” de autoria de Johan Wolfgang Goethe (2012), uma anotação da artista: “A neve é um bocado do céu nas montanhas. A nuvem e o rio no céu”. Uma pista para a compreensão de sua obra.



Virgínia em seu depoimento aponta as publicações *Metamorfose das Plantas* e *O Jogo das Nuvens*, de Goethe, com especial importância para seu processo criativo, assim como os textos da filósofa Maria Filomena Molder e de João Barrento, que tratam da obra do autor. Para a artista a ideia de metamorfose e transformação, que está no jogo das nuvens e no crescimento das plantas, pode ser comparado ao fazer da escultura, na modulação do barro.

Mesmo que exista uma ideia à representação, a um pensamento, por exemplo, do crescimento, da germinação, do nascimento, e depois do floral, essa maneira como se desenvolve na natureza é uma maneira idêntica ao desenvolvimento das formas na terra, no barro, que eu desenvolvo na escultura. Na procura da forma certa, na procura do equilíbrio e da beleza. Temos que falar disso, a beleza da forma, no sentido de uma forma geometricamente perfeita, orgânica, mas bem construída, bem estruturada e, portanto essa ideia de estruturação da forma. Quando se começa modular o barro e depois vai acertando, acertando, acertando, e por fim quando são formas levantadas e aéreas, e quando tu modelas é muito bruto. Depois na fase do ponto de couro, quando você consegue ir batendo até chegar à forma pura e desenhar sobre o próprio barro, para procurar a forma certa, a pureza da forma. Porque ela existe realmente na natureza, essa geometria interna das formas, no fundo existe. (FRÓIS, 2016, depoimento à autora).



*Espelhos* dialoga a partir das obras *Vasos comunicantes*, o reflexo e o caminho das águas. Como uma viajante nas cidades invisíveis de Ítalo Calvino, Virgínia materializa suas meditações:

Os antigos construíram Valdrada nas margens de um lago com casas todas varandas umas por cima das outras e ruas altas que fazem assomar à água os parapeitos em balaustrada. Assim o viajante ao chegar vê duas cidades: uma direita sobre o lago e uma reflectida de pernas para o ar. Não existe nem acontece coisa numa Valdrada que a outra Valdrada não repita, porque a cidade foi construída de modo que todos os seus pontos fossem reflectidos pelo seu espelho, e a Valdrada na água contém não só todas as estrias e os remates das fachadas que se elevam por cima do lago, mas também o interior das casas com os tectos e pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários (CALVINO apud FRÓIS, 2000, p. 7).



Figura 173 - Virgínia Fróis. Espelho. 2000.  
Cerâmica, metal e água.  
Catálogo da Exposição Espelhos (2000, p. 6).



Figura 174 – Virgínia Fróis. Espelhos. 2000.  
Cerâmica e metal.  
Fonte: Catálogo Espelhos (2000, p. 16).

No prefácio do livro *O Jogo das Nuvens*, que traz alguns desenhos e reflexões de observações meteorológicas realizadas por Goethe, entre 1820 e 1825, a partir da teoria classificativa das nuvens apresentadas em 1802 pelo químico e farmacêutico Luke Howard (*On the Modifications of Clouds*), João Barrento identifica duas ideias centrais em Goethe:

A primeira é a da natureza vista como sistema composto de partes determináveis e definitivamente classificáveis, mas como um organismo em permanente mutação, e que por isso nunca se esgota na observação; e a segunda, que também está contida no primeiro fragmento, é a de que, na natureza (e para Goethe também na arte), as partes e o todo não se relacionam segundo um modo “estrutural”, mas antes segundo um paradigma “morfológico”, que pressupõe uma noção de forma (*Bildung*) ou transformação (*Verwandlung*), e não mera figuração estática (*Gestalt*) (BARRENTO in GOETHE, 2012, p. 10).

Assim como Goethe, Virgínia observa, através de suas obras alude às nuvens e suas relações com o fenômeno atmosférico que transporta as águas. Como metáfora medita sobre os níveis da criação e da vida. Deste modo, parece acreditar, como Howard e Goethe que “também o céu faz parte da ‘paisagem’ humana” (GOETHE apud BARRENTO, 2012, p. 16).

Os desenhos de *Cumulo-stratus* e *Cirro-stratus*<sup>51</sup>, Figura 172, de Goethe, parecem sugerir as formas femininas dos vasos da artista, que com tubos instalados transportam água como se fossem veias ou artérias. Suspensos no corredor do jardim externo, ao lado das aberturas de onde se avista o Rio Tejo, espelham a metamorfose da vida.

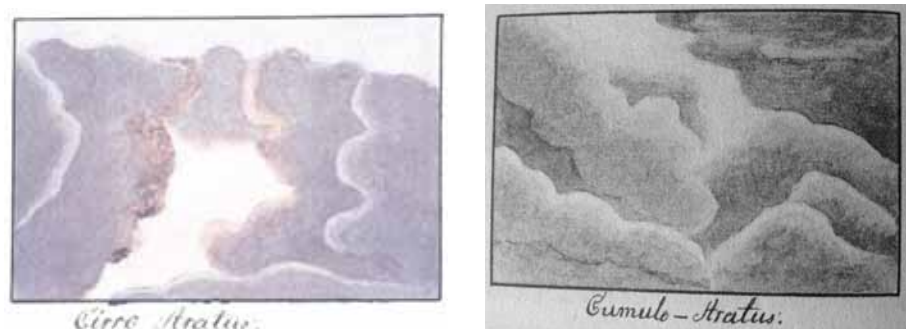


Figura 172 – GOETHE. Ilustrações do fenômeno da formação das nuvens.  
Fonte: GOETHE (2012, p. 34).

<sup>51</sup> Stratus são nuvens que, sob a forma de faixas ou estratos alongados, se relacionam em primeiro lugar com a terra. Cúmulus é o nome que se dá às torres de nuvens que se elevam, isoladas no horizonte, seguindo o seu próprio movimento (GOETHE, pp. 32-35).



## Sobre Espelhos a escritora e crítica de arte portuguesa Emília Ferreira avalia:

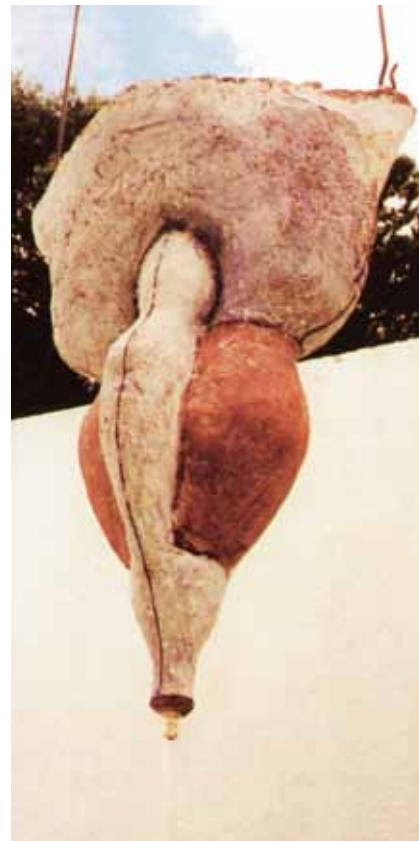
Esta obra leva à participação, pela força intrínseca dos materiais e das formas, e convence à filosofia pela intenção hermenêutica, levando à constante inquirição do sentido. Tal confronto sublinha o carácter de dualidade ou totalidade dos signos que esses materiais afinal são. Porque tudo no trabalho de Virgínia Fróis se apresenta com a crueza e a poética do mundo e das suas estórias e tentativas de interpretação.

[...]

Assim, nesta escultura que reflecte o céu, há múltiplos jogos. Por um lado, a fonte iniciática: o líquido vital nasce em taças de terracota e grés, sustidas por estruturas de ferro com bases triangulares, um outro signo de divindade e harmonia. Por outro, vasos comunicantes, que religam a água, indiciam caminhos, sugerem vias, apontam o rio – fertilidade, morte, renovação. Rios superiores e solares, inferiores e escusos, conduzindo as almas para destinos de sombra, como Ofélia, mas sempre com um elemento comum: espelhar o céu (FERREIRA, 2000, p. 9)<sup>52</sup>.



Figuras 176 e 177 – Virgínia Fróis. Espelho II. 2000.  
Terracota caiada. 60 x 50 x 30 cm (aprox.).  
Fonte: Catálogo da Exposição Espelhos (2000, pp. 18 - 19).



Figuras 178 e 179 – Virgínia Fróis. Espelho V. 2000.  
Terracota caida. 60 x 50 x 30 cm (aprox.).  
Fonte: Catálogo da Exposição Espelhos (2000, pp. 24-25).

Do plano do jardim as janelas mostram-se cheias de água: horizontal, densa.

Os vasos espelhados recortam-se no fundo dessa água contínua.

Corpos suspensos, memória de órgãos, contentores de líquidos transitórios.

Recipientes de barro cozido conservam a frescura e a pureza das águas. Suam, filtram, evocam o corpo feminino nas suas designações formais. A modelação dos recipientes divide o espaço em exterior e interior, positivo e negativo, visível e invisível.

Na modelação dos vasos ou casas, a intenção é dar forma ao interior, aparece então o exterior. À medida que se afirma e fecha, o espaço oculta e indicia.

Objectivar uma ideia pela construção da forma produz sempre a surpresa, algo que se deixa revelar pela matéria e com a qual contribui de forma decisiva aos níveis conceptual e morfológico.

Assim, o sítio onde foram produzidas as peças (claustro e jardim), e os materiais utilizados (barro e pasto) influenciaram o desenvolvimento de ideias simples (vasos, veias/canais, seiva, útero, pulmões, raiz, fósil). O processo técnico utilizado, modelação de peças invertidas e por sobreposição o jogo côncavo/convexo sendo suporte negativo ou positivo, operou metamorfoses constantes e múltiplos sentidos. (FRÓIS, 2000, p. 13)<sup>53</sup>

## **Murmur – Exposição (e)vocações - Mosteiro de Alcobaça, 2003**

A exposição (e)vocações foi uma decorrência do Projeto de estudo, conservação e restauro da escultura cerâmica barroca do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, resultante de um protocolo de colaboração com a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

O projeto, que durou dois anos, teve a participação de 4 escultores inicialmente, João Castro Silva, Sérgio Vicente, Sara Matos e Vanessa Santos, e José Aurélio que se juntou mais tarde, coordenados pela artista e professora Virgínia Fróis. Consistiu nas etapas de diagnóstico, tratamentos de limpeza, consolidação e intervenções de reconstituição dos tasselos<sup>54</sup>. A aproximação, estudo e intervenção curativa na coleção de escultura cerâmica barroca de Alcobaça despertou interesse aos artistas envolvidos, que apropriaram-se das obras do Convento e as reinterpretaram em sua linguagem plástica, concebendo obras, intervenções e instalações que resultaram na exposição (e)vocações, realizada em 2003, parte das comemorações dos 850 anos do Mosteiro de Alcobaça e da morte de São Bernardo de Claraval.

A intervenção de Virgínia Fróis é a primeira e a última que se apresenta no percurso da exposição. Sua proposta integra diversas linguagens em diferentes espaços do edifício, propondo ao espectador uma descoberta do “espírito do lugar”. Inspirada na cenografia sacra da “Morte de S. Bernardo”, Virgínia traz o tema sempre presente em sua obra, a metamorfose dos materiais, dos temas e das formas, associa o som e a imagem que repercurtem a evocação de Morte e Ressurreição.

Na antecâmara, que dá acesso à outra sala, um som de murmúrio de vozes e de água é repercurtido. Do lado esquerdo, na parede, está o “enunciado: uma fotografia de um monge da *Morte de S. Bernardo*”<sup>55</sup> e ao lado esquerdo, sobre um suporte metálico dourado, um fragmento da escultura dos anjos músicos é exposto dentro de um pequeno aquário. Na outra sala uma porta de terra branca e trigo, atravessada por um aquário com sal e água. “Evocação interior, geológica. Portas brancas guardam os murmúrios do tempo, o silêncio e a luz”<sup>56</sup>. Ao sair da sala uma escadaria iluminada leva a um espaço exterior, e tem no teto uma frase

54 Tasselo: Cada uma das partes de que se compõem as formas onde se vaza o gesso líquido, o metal ou a cera, para se formarem estátuas, baixos-relevos ou outros objetos de arte.

55 FRÓIS, Virgínia. Murmur. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa: 2013. Disponível em: <[http://areas.fba.ul.pt/escultura/pt/v\\_frois\\_3.php](http://areas.fba.ul.pt/escultura/pt/v_frois_3.php)>. Acesso em: 20 out. 2017.

56 op cit.

de São Bernardo, “Evocação do amor e da morte”<sup>57</sup>. O pátio externo dá acesso à cisterna, que é selada pela artista com uma porta de cera, guardando em seu interior o som de murmúrios de vozes femininas gravadas em sobreposição na leitura de trechos do *Cântico dos Cânticos*<sup>58</sup> e o som da água.

Virgínia em depoimento à autora, em novembro de 2017, explicou que a porta da sala interna foi feita com caulim de Rio Maior e trigo, que brotou durante a exposição, aqui desvela-se a vida. O sal que preencheu o aquário teve o exato volume do peso do seu corpo, e quando montado dava a altura na base do seu pescoço. *Murmur* é uma obra onde a artista deposita sua íntima referência, desde o uso do tema que é recorrente em sua obra, da mutação da forma, vida e morte, como ao empregar materiais de sua eleição – a terra, o trigo, a cera, a água e o sal – que trazem sua significação. O caulim utilizado é de Rio Maior, mesma cidade de origem da artista, e as escalas do trabalho se referem ao seu próprio corpo.

Sobre os *Cânticos dos Cânticos* a Biblista Luísa Alendra, da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, explica:

O diálogo amoroso do Cântico é na verdade o de um homem e de uma mulher, espelho do que nós somos. Porém, no drama e na felicidade humana de uma existência dialogada, este diálogo propõe-se, também, como o espelho de toda a Escritura; palavra e existência dialogada entre Deus e o ser humano. Num diálogo que une a diferença entre um «tu» e um «eu», masculino e feminino, o Cântico dos Cânticos articula as palavras de uma aliança e de um amor transversal e fundador de toda a Escritura (ALENDRA, 2014)<sup>59</sup>.

---

57 Idem.

58 O Cântico dos Cânticos, conhecido também como Cantares, Cânticos de Salomão ou Cântico Superlativo, é o quarto livro da terceira seção da Bíblia hebraica e um dos livros poéticos e sapienciais do Antigo Testamento da Bíblia cristã.

59 ALENDRA, Luísa. Livro do Cântico dos Cânticos: O enigma da linguagem do amor... 5.ª Jornada de Teologia Prática, Lisboa, 14.11.2014 (excertos). Publicado em 16.11.2014. Disponível em: <[https://snpcultura.org/cantico\\_dos\\_canticos\\_o\\_enigma\\_da\\_linguagem\\_do\\_amor.html](https://snpcultura.org/cantico_dos_canticos_o_enigma_da_linguagem_do_amor.html)>. Acesso em: 20 jun. 2018.



Figura 180 – Virgínia Fróis. *Murmur*. 2003.  
Fonte: Catálogo Exposição (e) vocações (2003, p. 14).





Figura 181 – Murmur. 2003.  
Processo de construção.



Figura 182 – Virgínia Fróis. Murmur. 2003.  
Reservatório e porta de cera virgem fechando sala da cisterna, no interior instalação de som reproduzindo murmúrio.  
Imagens cedidas pela artista.



## *Coroa, Anel, Urnas e Ressonâncias*

*Coroa* (2005-07), *Anel* (2009-2011), *Urnas* (1998) e *Ressonâncias* (2012) é um conjunto de obras que Virgínia Fróis desenvolveu com reverência à forma circular do anel.

Um anel e uma coroa, de vários círculos e discos, realizados em diferentes escalas, configurando metamorfoses mudanças do meu corpo. Nos meus cinquenta anos faço uma coroa de rosas, faço dois autorretratos, auto-coroadada, ensaio o novo ciclo e entendo as mudanças em curso. Da escala do corpo, da jóia, passo à escultura (FRÓIS, 2018)<sup>60</sup>.

Objetos de adorno sempre estiveram presentes no desenvolvimento de diversas culturas, ao anel foi associado o sentido de juramento, comunhão. O casamento cristão tem no anel o símbolo da união duradoura. No misticismo o anel é simbolizado por poder mágico, assim como nos contos, lendas, que por vezes está associado à sorte ou proteção. De maneira geral o significado de anel está relacionado à ideia de conexão, de compromisso.

Em todo o conjunto de sua obra, *Urnas, Coroa, Anel e Ressonâncias*, um jogo de elos e cisões é sugerido. O espaço de montagem criado para exposição da obra vai além da necessidade da relação do corpo do observador com o objeto. O espectador é convocado para ter a presença do seu corpo quando a observa, e também de sua alma. Ele é convidado a experimentar as inquietações que Virgínia sugere. Para perceber a obra é preciso incluir-se, penetrá-la com a alma, com pensamentos, e tornar-se mais um elemento do jogo de elos que a artista propõe. Ao vê-la de fora se considera a forma circular, ao aproximar-se a integração ao mundo proposto pela artista é ativado. O mundo da obra passa a lhe circundar. “Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 33).

Uma série de registros, reflexões/ações e obras de Virgínia inspiraram-lhe a obra *Coroa*. A artista identifica o seu registro fotográfico com uma coroa de rosas, o qual intitulou *Coroadada*, Figura 183, realizado em 2005, o primeiro momento de sua obra.

O registro fotográfico sugere os temas primordiais da existência humana: a vida e a morte. Em uma das imagens Virgínia está com os olhos abertos, as rosas que circundam sua cabeça estão frescas e vivas. A imagem mostra que a fotografia foi tomada em um momento do dia que incidia a luz do sol. Na outra imagem pode-

<sup>60</sup> Texto integrante da exposição coletiva de mulheres artistas WAH! Realizada entre os dias 17.03 e 01.07 de 2018 na Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal. Gentilmente cedido pela artista.

se verificar que as rosas estão murchas e secas. Os olhos da artista estão fechados e o fundo da imagem demonstra que a imagem foi tomada ao pôr do sol ou em um dia de pouca luz.

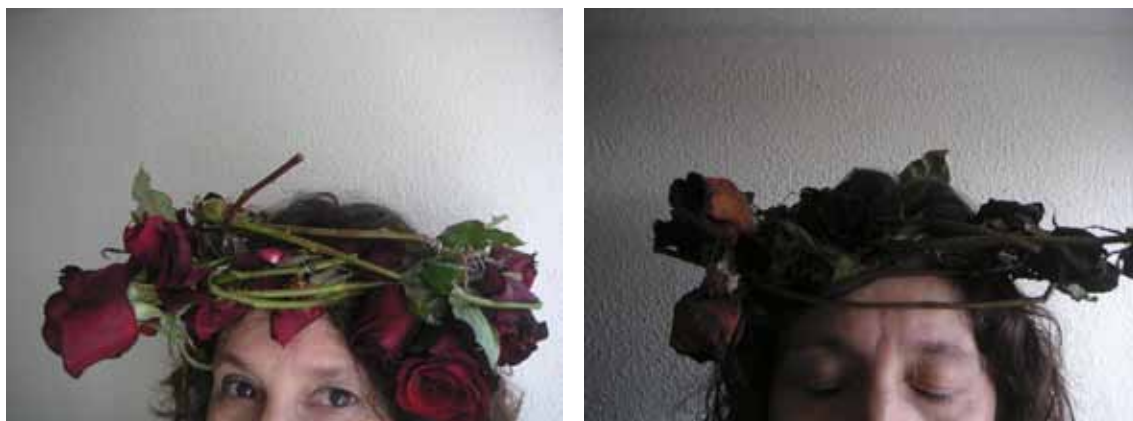


Figura 183 – Virgínia Fróis. *Coroada*. 2005  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

Fiz uma coroa de roseira.  
Não tirei os espinhos.  
Não me piquei.  
Consegui um círculo feito com tensão dos ramos.  
Várias voltas entrelaçadas.  
Os espinhos ocultos por entre as folhas viçosas.  
(FRÓIS, 2012)<sup>61</sup>

A coroa dependendo do material utilizado traz significados que se relacionam tanto ao poder, ascensão espiritual, pureza, como ao sofrimento, martírio, ou à morte. Em ouro representa a dignidade da realeza ou dos pontífices, expressa sempre poder, dignidade ou consagração. Coroa de espinhos é um símbolo universal do cristianismo associado ao sofrimento de Cristo, quando da sua crucificação pelos romanos.

A coroa, por ser colocada sobre a cabeça, pode indicar também um elo entre o divino e o humano. Coroa de Louros simboliza a vitória, a coroa de flores expressa eternidade, e pode indicar vida e morte. Na Grécia antiga a coroa de flores era utilizada em comemorações festivas, mas também coroava pessoas falecidas para homenageá-las. A forma circular da coroa indica continuidade, ligação.

Em 2006 uma nova coroa foi feita por Virgínia em Cabo Verde, com galhos espinhosos de acácia. Pôde-se confirmar tal resistência, e durabilidade, em visita ao seu acervo em novembro de 2012. A coroa se mantém conservada.

<sup>61</sup> Apresentação da obra de Virgínia em arquivo de Power point, gentilmente cedido pela artista.

Acredita-se que por ter galhos resistentes e por serem envergados sem dificuldade, os espinhos utilizados para trançar a coroa de Cristo foram da acácia, (*Rhamnus spinachristi*), planta conhecida como Espinheiro-de-Cristo Sírio. Um novo elemento soma-se à obra de Virgínia, poderia estar ligado às dificuldades da vida das pessoas em Cabo Verde, onde a artista desenvolvia trabalhos do Projeto de Resgate de Cultura. Neste mesmo ano também fez a coroa negra e a Coroa de pétalas de rosa.



Figura 184 – Virgínia Fróis. *Coroas*. 2006.  
Acácia e cerâmica esmaltada. Ø 40 cm.  
Imagens gentilmente cedidas pela artista.

Em 2007, Coroa ganhou maior dimensão e foi composta por 90 elementos em faiança - cerâmica branca - reproduzidos a partir de um primeiro modelo, resultando a obra de 300 cm de diâmetro. “Da coroa de rosas escolho o fragmento e amplio. Na fábrica SECLA noventa módulos são produzidos e depois unidos por cordas de piano” (FRÓIS, 2018). Na montagem a obra foi fixada em suspensão, com altura superior à cabeça. Com sua dimensão pôde coroar várias pessoas ao mesmo tempo. Em Coroa a presença do corpo é convocada, e com sua forte simbologia inspira reflexões sobre a existência humana. Sobre dores, sobre sofrimentos, mas, especialmente transformações, ligações.



Figura 185 – Montagem da obra *Coroa*. 2007.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 186 – *Coroa*. 2007.  
Terracota. Ø 300 cm.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

A forma circular em suas obras se anuncia como um campo de ambivalência, ao mesmo tempo em que o círculo traz a ideia da união, traz também a de associação de elementos, que podem ser separados e rearranjados. Os elos podem estar unidos pela forma circular, porém destacados cada um mantém sua identidade.

Em 2009, desenvolve a obra *Anel* inspirada por uma antiga lenda *O Anel*, de autor desconhecido, relatada por Ítalo Calvino em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas* (1990). O conto narra a história da paixão e o vínculo do Imperador Carlos Magno com o anel.

Calvino (1990, p. 45) ao refletir sobre o conto, ilumina a natureza do amor. “O verdadeiro protagonista do conto é o anel mágico: porque são seus movimentos que determinam os dos personagens e porque o anel é que estabelece a relação entre eles”. O autor sugere que existe alguma coisa que o ser amado impregna no objeto, porém não é ele próprio. “Em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças, que é o campo do conto” (CALVINO, 1990, p. 46).

O anel é contorno, mas no seu centro não há nada. É um círculo sem começo nem fim que demarca o vazio. Para simbolizar a união o anel precisa ser adquirido e utilizado, com consentimento, o vazio é preenchido com o acordo da união pelo dedo. Parte da poética da obra *Anel* de Virgínia Fróis se constroeu no imaginário que este vazio denuncia, na simbologia que o permeia.



A crítica de arte Sara Antónia Matos (2012) comenta sobre a obra:

O anel está associado à ideia de vínculo. Quem o usa compromete-se a uma determinada ligação e, paradoxalmente, encontra-se subordinado a ela, mesmo que a relação de subordinação seja livremente consentida. Assim, as obras/instalações da artista põem em jogo um binômio de forças que versam a quebra da indissociabilidade e a reconstrução. Através delas, a artista procura materializar as ideias de perda e simultaneamente de religare, volta a unir e pôr em contacto (MATOS, 2012, p. 33)<sup>62</sup>.

*Anel* se constituiu também em uma série. A primeira foi um grande anel em latão envolto por outro anel em argila composta por caulim e sementes de trigo que germinaram durante a exposição no mosteiro de Alcobaça. Com a secagem o anel em argila se rompeu, ficando seus fragmentos em torno do anel em latão.



Figura 187 – Virgínia Fróis. Anel. 2009.  
Caulim, argila, trigo germinando e latão polido. Ø 220 cm.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

Nessa obra, além da simbologia do anel, do elo, há também o sentido da vida, do tempo, da transformação, dos rompimentos da estrutura. Apesar da manutenção da forma do círculo, o aro se rompe. Assim são também as transformações nas relações humanas, que estão sempre em contínua metamorfose. As tensões de distintas individualidades rompem os elos, mas a união pode ser mantida pela proximidade dos elementos, unidos pela soma de suas singularidades. A argila tem uma composição de moléculas ligadas pela água, ao secar naturalmente

<sup>62</sup> Catálogo da Exposição *Três Poéticas Dissonantes*.



estas moléculas se contraem e se mantêm unidas, porém se tiver um outro corpo, no caso da obra o aro em metal, que impede este movimento da contração, ela se rompe. A água nesta obra denota o elo de vida e de morte, é a umidade da argila que permite que o trigo brote, é a evaporação dela que promove o rompimento. “A água experimenta então como que uma perda de velocidade, que é uma perda de vida; torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte” (BACHELARD, 1997, p.13).

A vida precisa respirar, senão é preenchida pelo rompimento, pela morte. “Seria pouco dizer: a Terra respira como o homem.” (BACHELARD, 1988, p. 173).



Figura 188 – Virgínia Fróis. Anel 2009.  
Caulim, argila, trigo germinando e latão polido. Ø 220 cm.

O Anel fragmentado foi queimado em 2010, uma nova obra foi criada, Fóssil (Anel II), em terracota. “‘Restos mortais’ da peça anterior, uma nova etapa, uma nova peça, a vida após a morte, o fóssil”. (FRÓIS, 2012)<sup>63</sup>.



Figura 189 – Virgínia Fróis. Fóssil. Anel II. 2010.  
Terracota.

<sup>63</sup> Apresentação da obra de Virgínia em arquivo de Power point, gentilmente cedido pela artista.

Em novembro de 2010, em oficina de iniciação à cerâmica oferecida pelas Oficinas do Convento, no espaço do Telheiro, com uma proposta participativa, *Anel IV* foi conformado, e em abril de 2011, na continuação da oficina, foi submetido à queima primitiva, desencadeando novas proposituras, como o registro em vídeo *Anel III*<sup>64</sup> (FRÓIS, 2011) e o registro dos vestígios da cinza, conforme as imagens a seguir, gentilmente cedidas pela artista.



Figura 190 – Virgínia Fróis. *Anel IV*, 2011.  
Terracota, carvão e cinza. Diâmetro: 260 cm.  
Imagem cedida pela artista.



Figura 191 – Virgínia Fróis. *Cinzas*, 2011.  
Imagem cedida pela artista.

64 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rCVr1DpHRFg>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

## Urnas

*Urna*, Figura 192, foi realizada em 1998, data do falecimento do escultor Jorge Vieira. Virgínia estava na praia desenvolvendo a obra quando soube da notícia<sup>65</sup>. O interesse da obra está no espaço interno, o espaço que ocupa a cabeça humana. A cabeça é a parte mais elevada do corpo humano, através dos sentidos temos a percepção do que nos circunda. É na cabeça que se encontra o centro principal, onde estão as funções cognitivas. A cabeça guarda o cérebro que traduz as percepções e sensações recebidas, registrando-as na memória. A *Urna* aloja a virtualidade da cabeça. Segundo Souza (2001), o termo virtual vem do latim medieval *Virtuale* ou *Virtualis*, cujo radical *Virtus* foi mantido e significa: virtude, força ou potência. *Urna* de Virgínia Fróis alude poeticamente a essa capacidade das muitas possibilidades de “ser o humano”. Mais tarde ela desenvolve a obra *Urnas*, que a remete à subsequente série *Ressonâncias*.

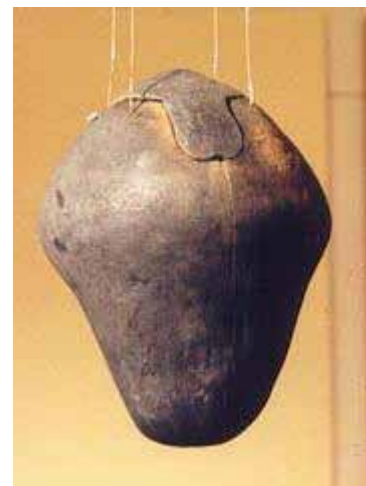


Figura 192 – Virgínia Fróis. *Urna*. 1998.  
Cerâmica e fios de metal.  
Imagem cedida pela artista.

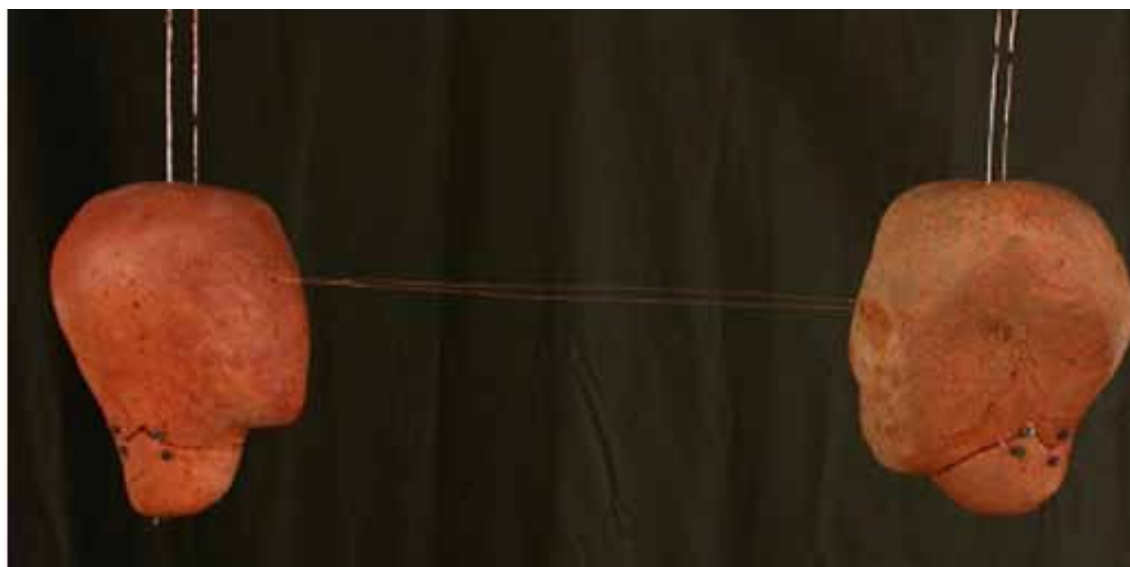


Figura 193 – Virgínia Fróis. *Urnas*. 2012.  
Cerâmica e fios de metal.  
Imagem cedida pela artista.

<sup>65</sup> Depoimento fornecido pela artista à autora em 2016.

Em *Urnas*, Figura 193, surge a relação com o outro, a troca, a troca de conhecimento, de memórias, de novas possibilidades e de olhares. Duas urnas são suspensas no ar, à altura da cabeça, na escala do humano, em pé, sugere corpos sob elas. A verticalidade anuncia que dois seres estão despertos, em ação. Dois fios de metal os ligam na altura dos olhos, eles concentradamente se olham, compartilham silenciosamente a visão da imagem do outro, outro ser em constante movimento de vida.

Qual é, pois, o estatuto de tal “antropomorfismo”? Compreende-se que ele só chega à dimensão humana como questão colocada pela forma ao espectador que a olha, e que aliás pode muito bem não vê-lo ou reconhecê-lo pelo que é realmente, isto é, ao mesmo tempo apresentado e latente, porque indicialmente presente. Esse “antropomorfismo” é portanto subliminar, ou quase, ele se prende apenas por um fio - um fio tão tênue [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 124).

A noção de ressonância é anunciada, como descreve Bachelard (1998, p. 192-193) “A imagem é nova, sempre nova, mas a ressonância é sempre a mesma. Assim uma simples imagem é um revelador do mundo”. Urna é um recipiente onde se guarda a cinza dos mortos, trata-se de uma troca sagrada. Urna também se refere a uma caixa onde se guardam votos, trata-se também de um compromisso.

São os momentos criadores da pessoa, quando um acontecimento que obceca, um enigma, se lhe depara como uma história completa, como uma melodia musical sem interrupção; quando elementos afastados no espaço e no tempo formam uma unidade de sentido (ZAMBRANO apud FRÓIS, 2012)<sup>66</sup>.

Maria Filomena Molder (2012, p. 214) aponta dois polos na compreensão das formas em Johann Wolfgang von Goethe. Um é a forma em constante mutação, como no caso das nuvens; o outro, oposto, é o “Vaso Sagrado”, fazendo alusão à forma do crânio humano que, mesmo depois da morte, mantém a configuração particular da cabeça de cada ser, como um “Vaso Secreto” que guardou um mistério de vida. A filósofa narra sobre a experiência de Goethe ao identificar o crânio do poeta, filósofo, médico e historiador alemão Friedrich Schiller, morto em 1805, de quem fora amigo, misturado entre crânios de outros mortos enterrados na mesma cripta. Uma das versões conta que quando, em 1826, a família resolveu mudar os restos mortais para outra cripta foi Goethe, após inúmeras observações e comparações, quem solucionou o mistério, graças à sua habilidade em reconhecer formas e ao conhecimento que tinha sobre as características do rosto do amigo. Depois disso compôs o poema “*Ao contemplar o crânio de Schiller*”, intitulado por dois de seus secretários.

<sup>66</sup> Apresentação das obras Anel, Coroa e Ressonâncias em Power Point gentilmente cedida pela artista.

[...] Como essa forma de mistério me encantou!  
 Signo de Deus pensado, que assim se conservou!  
 Olhar que me arrastou até às praias daquel' mar  
 Que em maré-cheia arroja figuras sublimadas.  
 Secreto vaso! que dás sentença de oráculo,  
 Serei eu digno de ter na mão, a ti,  
 Tesouro excelso, que piedoso arranco  
 Da podridão, devoto me voltando  
 Pra o ar livre e livre meditar à luz do sol.  
 Que pode o homem ganhar mais nesta vida,  
 Do que se lhe revele a Natureza-Deus?:  
 Ao vê-la sublimar a matéria firme em Espírito,  
 E firme conservar o que o Espírito criou. (Trecho do poema de GÖETHE  
 apud MOLDER, 2012, p. 219).

É possível identificar também em *Urnas e Ressonâncias*, de Virgínia Fróis, o mesmo reconhecimento à nobreza do “Vaso Sagrado”, à forma manifesta que refere ao receptáculo de precioso conteúdo da vida.

## *Ressonâncias*

A obra *Ressonâncias I*, Figura 194, é uma decorrência de *Urnas* e fundamenta-se na ideia de que, ao pensar a partilha com o outro, outros se somam. A obra foi criada para a exposição coletiva *Ressonâncias*, realizada no centro de atividades culturais e artísticas do Convento dos Capuchos entre os dias 21 de julho a 31 de agosto de 2012. Outros quatro artistas participaram com suas obras: Sara Antónia Matos, *Caleiras e Piano*; Sara Navarro, *Em Fragmentos 1* e *Em Fragmento 2*; Tiago Fróis, *Respiração* e José M. Rodrigues, *Três de 3*. O Convento dos Capuchos é um antigo convento da Ordem de São Francisco que foi construído em 1558 e restaurado entre os anos de 2000 e 2001, está localizado na área protegida da Arriba Fóssil da Costa de Caparica no Conselho de Almada, Portugal.



Figura 194 – Virgínia Fróis. *Ressonâncias I*. 2010.  
 Cabeça em terracota encapsulada.  
 Imagem cedida pela artista.



A proposta de exposição tem como premissa um discurso artístico fundado na interlocução, em que as ideias e as práticas artísticas de cada criador se interligam e se desenvolvem a partir da escuta, uma disponibilidade que exige a partilha e o diálogo. A escolha do Convento dos Capuchos, recuperado para a fruição das Artes, com uma forte componente na área da Música, oferece um lugar de excelência para que cada artista possa potenciar as suas ideias, relacionando-as com o espaço. O que é apresentado neste lugar não é resultado de um encontro fortuito, mas de uma atenção desenvolvida ao longo do tempo (FRÓIS, 2012)<sup>67</sup>.

Assim como em *Urna*, os moldes da obra *Ressonâncias I* foram feitos em argila, tendo como referência a cabeça da artista, que após queimados foram encapsulados por uma espessa camada em argila que, em ponto de couro - quando a argila está mais dura, porém não totalmente seca - foi fragmentada para ser retirada do molde, os fragmentos foram queimados, e após a queima foram unidos e selados com cera virgem de abelha, recuperando a forma anterior, ficando um vazio interno relativo ao espaço que ocupava a cabeça que foi o seu molde.

No total foram construídas nove peças, que foram montadas suspensas formando um círculo, à altura da cabeça do espectador e acima, no centro, a *Coroa* (branca) em terracota, de 2007, também suspensa foi integrada. “Assim, expor é propor uma ressonância em cada espectador, no momento em que ele percorre o espaço interagindo com as obras, criando um sentido para o seu possível” (FRÓIS, 2012)<sup>68</sup>.



Figura 195 – Virgínia Fróis. *Ressonâncias I*. 2010.  
Exposição Convento dos Capuchos, Portugal.  
Imagem cedida pela artista.

67 Catálogo *Ressonâncias*. Convento dos Capuchos, 21 de julho a 31 de agosto. Almada: Câmara Municipal, 2012.

68 Apresentação da obra de Virgínia em arquivo de Power point, gentilmente cedido pela artista..

As obras aparecem no interior da cabeça como por um acaso, são imagens completas de obras fugazes. Surgem como clarificações de enigmas gerados por acontecimentos remotos que ficaram guardados como nódulos.

A ressonância é assim uma tensão que se revela e se desoculta na obra materializada, mantendo o enigma da origem e tornando universal o que se apresenta como singular (FRÓIS, 2012)<sup>69</sup>.



Figura 196 – Virgínia Fróis. *Ressonâncias II*. 2012.  
Galeria de Arte do Instituto de Artes – UNESP.  
Foto: Alexandre G. Villas Boas, 2012.

O projeto *Ressonâncias II*, Figura 196, continuidade de *Ressonâncias I*, foi realizado no Brasil. Iniciou-se com um *workshop* desenvolvido pela artista no IA-UNESP com duração de um mês, visando à produção de obras que resultaram na instalação *Ressonâncias II*. O propósito da artista foi gerar a partilha e utilizou a cabeça de cada integrante como um objeto de estudo e como forma para criar peças e metáforas relacionadas a questões articuladas no projeto anterior. Para Virgínia o exercício da modelagem tendo como referência a cabeça é uma oportunidade de meditar o espaço físico que as reflexões, pensamentos e aprendizados ocupam.

---

69 Idem

O princípio e o fim, o ciclo infinito.

“Ressonância” é a forma da matéria, um corpo perceptível.

A cabeça é lugar de múltiplas combinações, lugar secreto, onde as ideias se organizam e renascem e onde as matérias como o barro, o sal, o chumbo e a luz assumem uma dimensão simbólica (FRÓIS, 2012)<sup>70</sup>.

A equipe de colaboradores foi integrada por alunos do IA: Alexandre Gomes Vilas Boas, Bete Nóbrega, Bárbara Milano, Camila da Costa Lima, Dynoráh Inayê, Edelweiss Souza, Elaine Regina dos Santos, Helena Ariano, Monica Maruyama, Moyra Madeira, Pati Omoto, Stela Kehde, Valéria Rodrigues e Vera Lúcia Cozani, e foi coordenado pela Profa. Dra. Lalada Dalglisch.

A obra da artista remete ao indivíduo e sua existência humana, questionando suas relações com o mundo. Os materiais utilizados no processo da construção das peças foram gesso, para os moldes, cera de abelha, argila, engobes, palha e minerais. Algumas cabeças em argila foram ao forno, outras se mantiveram cruas. As emoções individuais dos colaboradores, principalmente ao ter seu próprio corpo, sua cabeça como referência, foram também matéria-prima para a obra, como afirma a própria artista na apresentação do projeto:



Figura 197 – Virgínia Fróis. *Ressonâncias II*  
Cabeças dispostas em mesa.  
Foto: Alexandres Villas Boas.

É muitas vezes essa a matéria da arte. Nódulos, vazios, espaços inacessíveis, que podem ser usados como espaços potenciais para o desenvolvimento da criação artística, aos quais acedemos de forma muitas vezes intuitiva dentro dos processos de trabalho (FRÓIS, 2012)<sup>71</sup>.

<sup>70</sup>Idem

<sup>71</sup>Idem.



Figura 198 – Virgínia Fróis. *Ressonâncias II*. 2012.  
Galeria do IA da UNESP.  
Foto: Alexandre Gomes Villas Boas.

*Ressonâncias II*<sup>72</sup> integrou a exposição *Três poéticas dissonantes – Escultura contemporânea portuguesa*, com curadoria de Lalada Dalglish, e aconteceu de 10 de setembro a 8 de outubro de 2012, na Galeria do IA, com a participação dos artistas portugueses Virgínia Fróis, Noêmia Cruz e Ricardo Casimiro, parte da comemoração ao Ano de Portugal no Brasil, organizado pelo IA.

A exposição foi montada em três ambientes. O principal foi composto por oito cápsulas (urnas/óvulos) confeccionadas em cerâmica, contendo espaços internos de cabeças, suspensas por fios à altura do olhar do espectador, formando um círculo, no mesmo conceito da obra anterior. No chão, ao centro, um monte de sal grosso representando a origem. Em outro espaço, uma “Mesa de trabalho”, onde foram expostas as cabeças em argila e cera virgem de abelhas realizadas pelos participantes. Durante a exposição um vídeo com imagens de cada participante segurando sua cabeça foi projetado em uma das paredes. Outro espaço continha as demais urnas suspensas, juntamente com o crânio de um golfinho, representando a água. No projeto original, ainda constava o crânio de um pássaro, representando o ar.

O conceito da obra perpassa pela montagem e completa-se com o espectador. Na montagem de *Ressonâncias II*, a artista usou elementos como sal, sinos e chumbo, dos quais ilumina o sentido:

<sup>72</sup> Para saber mais, acesse: <<http://projetoressonancias.blogspot.com/>>.

O sal, depositado no chão no centro da instalação, representou aliança, uma metáfora em relação ao oceano que separa e une os países, perpetuação, potência. Pureza como conceito vinculado ao Cristo que foi designado como o sal da terra, e o elemento que irradia luz, como matéria branca cristalizada, ligado à água, onde se dissolve. Os sinos, simbolizando um alerta para o terrível que nos abarca através de pulsões ou desejos brutos, e o chumbo preso abaixo das cápsulas de cerâmica a individualidade incorruptível e como os alquimistas procuravam desligar-se das compreensões individuais para chegar a valores coletivos e universais (FRÓIS, 2012).

Quanto à apresentação das peças suspensas à altura do olhar do visitante, como em *Urnas e Ressonâncias*, pode-se associar ao que diz Didi-Huberman sobre Ulisses, de James Joyce, em sua publicação *O que vemos, o que nos olha* (2013): “É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos”. Virgínia com a obra *Ressonâncias* remete e parece compartilhar dos pensamentos do autor:

[...] os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola”; mas também coisas de e onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 30).

A crítica de arte Sara Antónia Matos como se exemplificasse as palavras de Didi-Huberman analisa a obra:

Aquelas cabeças apresentam-se estranhamente fechadas, sem orifícios abertos na espessa massa de cerâmica. Porém, do seu interior propaga-se um murmúrio oriundo de sete vozes femininas e uma masculina, fazendo eco sobre o espectador e apelando-lhe a um processo de introspecção. Invadido pelo murmúrio vindo da obra ou pelo silêncio que lhe subjaz, o espectador converte-se numa câmara de ressonância, podendo mergulhar nas suas memórias mais longínquas e ancestrais. Por isso, estes rostos assumem-se como vasos e urnas que selam, mas onde, como de um ovo, também se renasce. Assim, através da presença escultórica suscita-se um processo de diálogo silencioso que dispensa qualquer palavra (MATOS, 2012, p. 33).

A proposta da obra encontra ressonância em Merleau-Ponty (2004) que ensina que é na medida em que o ser tátil se dispõe a uma visualidade experienciada que já nela se imbrica, e de maneira dialética em Didi-Huberman (2013, p. 31) quando diz que “... devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.

Após o retorno de Virgínia a Portugal, o projeto continuou ressonante. Sob a



sua orientação à distância, o Grupo de Pesquisa Panorama da Cerâmica Latino-americana – tradicional e contemporânea realizou o projeto *Ressonâncias III*, em parceria entre a FBA-UL, o IA-UNESP e a Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), sob a coordenação geral da profa. Dra. Lalada Dalglish do IA-UNESP e organização e curadoria da profa. Dra. Zandra Miranda da UFSJ. O projeto consistiu em um workshop ministrado em quatro finais de semana em julho de 2013 por uma equipe de alunos da pós-graduação da UNESP, participantes de *Ressonâncias II*, aplicado a vinte artistas da UFSJ. As peças resultantes foram expostas no Solar da Baronesa, de 31 de outubro a 24 de novembro, na exposição *Ressonâncias III: Itinerâncias: Workshop Portugal/São Paulo/Minas Gerais*<sup>73</sup>.

As criações de Virgínia são inúmeras, e continuam a “pleno vapor”, porém aqui tratamos de fazer este recorte, o Apêndice II traz mais informações sobre sua produção.

---

73 Para saber mais, acesse: <<http://projetoressonanciasitinerancias.blogspot.com/>>.

## COMUNIDADE, ARTE E RESGATE CULTURAL

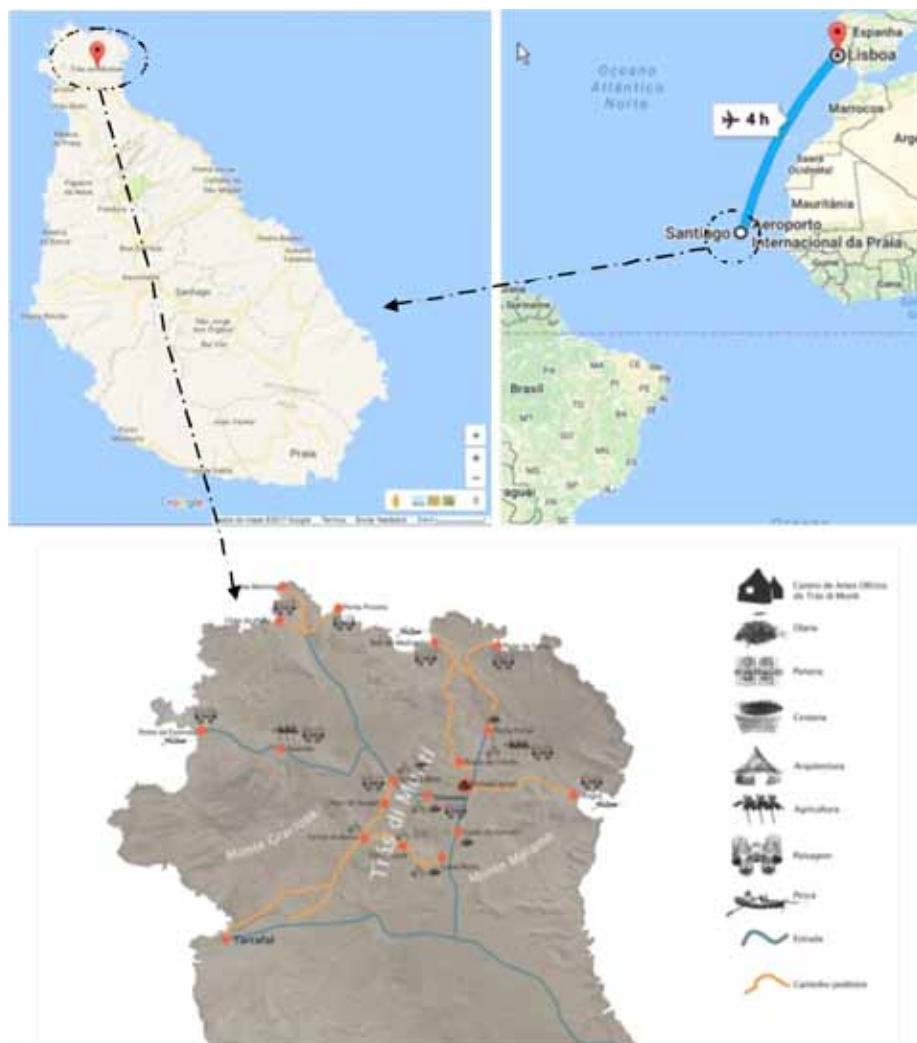


Figura 199 – Mapas de Localização. Ilha de Santiago, Cabo Verde.  
 Fonte: Google Map (2018) e Mapa turístico de Trás di Munti. Fonte: FRÓIS, 2017.

Cabo Verde, oficialmente República de Cabo Verde, é um país insular formado por dez ilhas vulcânicas na região central do Oceano Atlântico. Dista 2.812 km em linha reta da capital portuguesa. Santiago, onde se situa a capital Praia, é a maior ilha do arquipélago de Cabo Verde, pertencente ao grupo do Sotavento. Estende-se por cerca de 75 km de comprimento, no sentido norte-sul e cerca de 35 km de largura, no sentido leste-oeste. A variante do crioulo cabo-verdiano falada em Santiago recebe o nome popular de badiu, termo também utilizado para designar o natural dessa ilha. *Tras di Munti*<sup>74</sup> é uma aldeia a noroeste da ilha de Santiago,

<sup>74</sup> No idioma crioulo local.

localiza-se 50 km a noroeste da capital nacional de Cabo Verde, Praia. A norte da ilha, a cerca de 75 km da Praia, está a vila do Tarrafal. Com uma topografia variada, desenvolve-se à volta de dois maciços montanhosos, a serra malagueta com 1.063 m a sul e o Monte Graciosa a Norte com 643 m.



Figura 200 - Monte Graciosa - Tarrafal.

O solo de Trás di Munti possui extensos afloramentos de matéria sedimentar e depósitos de argila, favorecendo atividades ligadas à terra. Trás di Munti é detentora do domínio das artes da olaria, da panaria e da cestaria, e um dos maiores centros de cerâmica de Cabo Verde. A cerâmica é feita principalmente por mulheres e foi desenvolvida de acordo com técnicas antigas de origem africana, os vasos de água são as peças mais características. Em meados do século XX, a atividade sofreu desvalorização e decaiu.

A comunidade de Trás di Munti é bastante isolada e tem uma crescente emigração, é uma das mais pobres de Cabo Verde. Neste lugar Virgínia vislumbrou uma maneira de integrar sua prática artística à valorização dos recursos e saberes locais, como estratégia para estimular transformações sociais, culturais e econômicas.

## O projeto *Guardar águas*

O projeto *Guardar águas* iniciou-se em 2016 como uma residência artística. Nesta oportunidade a artista dedicou-se ao estudo de estratégias à preservação e à divulgação das práticas tradicionalmente mantidas por mulheres oleiras da localidade de Trás di Munti, num entrecruzamento com a produção artística contemporânea.

A primeira etapa do projeto se caracterizou por uma aproximação, entre as mulheres ceramistas locais e técnicos e pesquisadores especializados. Mais tarde

foi proposta e desenvolvida a oficina de olaria “Modelar o barro para reconstituir o passado e construir o futuro”, liderada pela oleira local Pascoalina Borges, detentora das técnicas tradicionais, com o objetivo de formar novas oleiras, valorizando a cultura local.

A execução de um levantamento etnográfico dos processos técnicos da cadeia operatória da olaria e a criação de um circuito de promoção e venda foram de crucial importância para os novos objetos produzidos, a metodologia apoiou-se no modelo tradicional. Foram desenvolvidas três oficinas orientadas pelas mestras oleiras Pascoalina Borges, em Costa Pinha, Saturnina Tavares, em Cobom da Estrada, e Isabel Semedo, em Assomada de Trás di Munti. Cada uma das oficinas teve cerca de seis aprendizes, jovens mulheres escolhidas pelas mestras dentro do grupo familiar e dos vizinhos (FRÓIS, 2012).



Figura 201 – À esquerda, oficina da mestra Pascoalina Borges. À direita, a mestra Isabel Semedo e Virgínia Fróis. Trás di Munti, Tarrafal, Cabo Verde.  
Fonte: FRÓIS, 2012.

Como referências para o aprendizado foram recolhidas peças de raiz tradicionais nas casas de moradores, bem como apresentação de peças antigas constantes das coleções dos museus de Etnologia da Cidade da Praia e no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa. Usando-se de metodologia científica e acadêmica, grande aporte de material de sistematização e registro de estudo de patrimônio material foram produzidos.

Algumas peças foram produzidas especialmente para o Projeto *Guardar Águas* e fizeram parte das exposições de mesmo nome organizadas em novembro de 2006, na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, em Portugal, em janeiro de 2007, no Palácio Ildo Lobo, na Cidade da Praia, em Cabo Verde, e em Julho de 2009, na Festa da Cerâmica nas Caldas da Rainha, Portugal.



Figura 202 – Exposição Guardar águas no Palácio Ildo Lobo, Cabo Verde e na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, Portugal.  
Fonte: FRÓIS, 2012.

As ações foram acompanhadas de várias outras atividades organizadas em Portugal pela Associação Oficinas do Convento de Montemor-o-Novo, como conferências, projeções de documentários e oficinas experimentais com a orientação das oleiras de Trás di Munti, contando com a participação de estudantes de artes, antropólogos, educadores e artistas plásticos, além do envolvimento das comunidades cabo-verdianas e guineenses da periferia de Lisboa.

Os projetos que desenvolvi com as mulheres ceramistas foram realizados de forma multidisciplinar, unindo os conhecimentos entre a produção artística e a pesquisa científica. O design para a sustentabilidade valoriza as produções folclóricas como forma de interagir com o mundo natural, promovendo a riqueza social e cultural. Essa atitude compreende uma estreita cooperação entre o meio ambiente e a criação de valor artístico, econômico e social. Na verdade, a conexão entre arte, ciência e património tem sido amplamente abordados, e não apenas pela prática artística contemporânea (FRÓIS, 2017).

O Centro de Artes e Ofícios - CAO foi uma grande consequência do projeto. O município de Tarrafal recuperou um prédio, onde funcionava uma antiga cooperativa, para suas instalações. Os equipamentos foram adquiridos com apoios de municípios portugueses e da cooperação portuguesa na Cidade da Praia, e as Oficinas do Convento colaboraram com apoio técnico e seus deslocamentos para a concepção do centro interpretativo e do roteiro.





Figura 203 – Centro de Artes e Ofícios (CAO). Trás di Munti, Cabo Verde.  
Imagem disponível na página oficial do CAO.

Na sequência da inauguração do CAO, aconteceu a exposição temporária *Da água, dá fala*, que procurou desenvolver a “ideia de continuidade, do correr da água, como o discorrer da memória” (FRÓIS, 2012) tendo como matéria as vozes das oleiras, a água e os potes modelados.

## O projeto *Ar no mar*, 2014



Figura 204 – Virgínia Fróis. *Ar no mar*. 2014.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

*Ar no mar* é mais um projeto artístico de Virgínia Fróis compartilhado com a comunidade de Trás di Munti, remete aos naufragos que tentam alcançar a Europa do norte da África sonhando com uma vida melhor. É inspirado no trabalho de Edouard Glissant, a *Poética da Relação* (Glissant, 1980), e no monumento de Brancusi *Tîrgu-Jiu* (1938), um conjunto de esculturas do artista Constantin Brâncusi em Târgu Jiu que faz homenagem aos heróis romenos da Primeira Guerra Mundial.

Em seu livro, Glissant fala de uma linha de guias no fundo do mar, compondo uma rota traçada por aqueles que morreram no mar. O monumento Tirgu-Jiu nos lembra das primeiras vítimas da guerra, traz a lembrança deste evento a todos na defesa do rio Jiu. Dentro desse quadro de pensamentos e intenções, o trabalho que desenvolvemos tornou-se um lembrete das notícias de todos os dias sobre as tragédias dos naufragos que tentam alcançar a Europa do norte da África sonhando com uma vida melhor. As referências às notícias do dia a dia das pessoas sem sucesso que tentam chegar à Europa por via marítima estão relacionadas às suas condições insalubres e precárias de sobrevivência, sem ar para respirar, lembrando-nos da falta de dignidade delas quando sofrem deportação (FRÓIS, 2017).



Figura 205 – Brancusi. Tirgu-Jiu. 1938.  
Disponível em: <[www.astour-timisoara.ro/product/targu-jiu-horezu-alba-iulia-deva/](http://www.astour-timisoara.ro/product/targu-jiu-horezu-alba-iulia-deva/)>.

O projeto artístico passou por várias etapas, no exercício do modelo participativo “com a comunidade local e para a comunidade local”. O trabalho é construído com base nas experiências compartilhadas, modos de interação e diversidades de ideias, formas desenvolvidas por cada um dos participantes, pensando e testando, processos de cerâmica, medindo seus corpos para estabelecer dimensões, combinando e modelando tubos, construindo um compartilhamento de espaço como uma metáfora. A artista aguarda recursos para instalar as peças na Ponta do Atum, que fica nos arredores do Monte Graciosa.



Figura 206 – Ponta do Atum, Centro de Mergulho, Tarrafal de Santiago, 2016.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 207 – Virgínia Fróis com as oleiras cabo verdianas em queima tradicional soenga das peças da obra Ar no mar. Imagem gentilmente cedida pela artista.



Figura 208 – As oleiras caboverdianas com as peças da obra Ar no mar. 2014. Foto gentilmente cedida pela artista.



Figura 209 – Exposição Ar no mar. 2014.  
Igreja São Francisco. Cidade Velha, Cabo Verde.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.





Figura 210 – Frame do vídeo Respirar.<sup>75</sup>

2 corpos femininos que flutuam, olhos emersos olhos submersos,  
bocas que afloram na superfície da água no movimento da respiração e do mar.  
Figura 208 - Ensaio com as peças dispostas nas rochas da praia em Cabo Verde.  
Imagem gentilmente cedida pela artista.

As atividades junto à comunidade do Tarrafal são contínuas e constantes, fazem parte do Projeto de Etnocerâmica vinculado à Vicarte, unidade de investigação que é uma parceria entre a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e a FBA-UL, utilizada para o ensino e para a pesquisa do vidro e a cerâmica, desenvolvendo novos materiais para a arte contemporânea e estudos das práticas tradicionais e históricas de produção e exploração de diferentes conceitos estéticos na arte.



Figuras 211 e 212 - Virgínia Fróis, Zi e Gi na preparação da tinta com fibra vegetal para tingimento de fios na Oficina da Juventude, Montemor-o-Novo, Portugal e Gi em oficina de cerâmica na Oficina da Criança.

Foto: Elan Santos, 2016.

<sup>75</sup> Disponível em <<https://www.facebook.com/Ressonancias/videos/705366329534528/>>. Acesso em 09 fev. 2018.



Em 2016, aconteceu o projeto *Oficinas Cruzadas*, realizado nas cidades de Montemor-o-Novo e Lisboa. Parte das atividades foi acompanhada pela pesquisadora, responsável pelos registros fotográficos, entre os dias 29 de junho a 06 de julho. Uma oleira e uma tecelã caboverdianas foram a Portugal ministrar oficinas de suas especialidades. Os eventos acompanhados foram a confecção de um tear tradicional, oficinas de cerâmica, de tear e tingimento de fios, nas Oficinas da Criança e da Juventude, em Montemor-O-Novo. Importante valorização que a artista demonstra ao trabalho tradicional de Cabo Verde, país que outrora esteve como subordinado de Portugal, levando-o ao conhecimento dos portugueses, integrando pessoas que compartilham saberes. Também aconteceu uma visita ao Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, oportunidade em que as artistas puderam assistir o reconhecimento dado à sua cultura.



Figura 213 - Visita ao Museu Nacional de Etnologia, com acompanhamento do diretor Paulo Costa, 04/07/2016.

O contato pessoal em Portugal com os espaços de atuação da artista e, por fim, com as oleiras caboverdianas, que foi uma grata e grande surpresa, foi de extrema relevância para compreender como a artista percebe a relação de sua própria existência enquanto pessoa, mulher, cidadã, artista e educadora, e seu exercício de partilha. A partilha é um navegar entre margens, Michel Serres a define assim:

[...] a partilha esconde todavia uma subtileza. Ei-la: quando um navegador corajoso atravessa um rio largo ou um estreito ventoso, o itinerário da sua viagem divide-se em três partes. Enquanto tem à vista a margem da partida ou descortina a da chegada, habita ele ainda o ancoradouro de origem ou já a finalidade do seu desejo [...] Ora, lá bem no meio do percurso, chega um momento decisivo e patético, onde, a igual distância das duas margens, durante a passagem mais ou menos demorada, numa grande faixa neutra ou branca, não está nem numa nem noutra e torna-se, talvez, ainda e já uma e outra ao mesmo tempo. Inquieto, suspenso, como que em equilíbrio no seu movimento, reconhece um espaço inexplorado, ausente em todos os mapas e que nunca jamais navegador algum descreveu (SERRES, 2008, p. 8).



### 3. SOBRE O ESTUDO DA ARTE NO OCIDENTE

Neste capítulo, busca-se compreender a formação artística por meio de estudos acadêmicos. Assim como foi o percurso de aprendizado das artistas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, na universidade, passou-se a formação desta pesquisadora, com as devidas distinções no que se refere à personalidade de cada uma e aos contextos de vida e época, além, vale frisar, as características de cada país, notadamente Argentina, Portugal e Brasil, ainda que nesses três países se tenha adotado o mesmo modelo da universidade francesa, como ocorreu em várias universidades da Europa e da América. A formação acadêmica artística é de demasiada complexidade, pela sua diversidade de conteúdo teórica, histórica e práxis. No caso da pesquisadora, como foi anotado na apresentação deste trabalho, a formação acadêmica e artística foi adquirida em idade mais madura e em etapas, permeada pelas emergências do sustento da vida, que não raro determinou pouca disponibilidade de tempo para o estudo, ocorrendo nos intervalos entre o trabalho remunerado e os afazeres domésticos, percurso em que por vezes se teve de superar a falta de acesso a informações. Na ânsia de aprender tudo e completo estado de entusiasmo e euforia, muito do que foi absorvido não teve o necessário aprofundamento. Entre o exercício do aprender a fazer, fazer e atualizar-se sobre substancial teor de História da Arte, o caminho por vezes foi mais “planado” do que efetivamente compreendido. Ao dar luz às inquietações íntimas, o interesse pelos percursos de Vilma e Virgínia mostrou-se uma via de desvelar algumas questões, das quais a origem da formação acadêmica ocidental se mostra de suma importância para a compreensão da constituição do artista que busca formação acadêmica e também é professor.

O termo *academia* confunde-se com o significado de *universidade* e foi utilizado para o *ensino superior* nas várias áreas de conhecimento por muito tempo. Porém as primeiras academias de artes eram associações com objetivo de qualificar o trabalho de artistas, e por muito tempo o sistema de acesso não exigia conhecimentos do ensino secundário, apenas o básico, e em alguns países havia como requisito o conhecimento do idioma francês, sobretudo para acesso à maioria das publicações sobre arte. Hoje o termo academia é utilizado para identificar espaços de estudo de ensino superior, eruditos ou até mesmo para a prática esportista.

Segundo Nikolaus Pevsner (2005, p. 69), o termo academia (do grego antigo *Ακαδημία* ou *Εκαδημία*, transl. *Akadémeia*, derivação de *Ακαδημος*, transl. *Akádēmos*, “Academo”) tem origens na escola de Platão:

*Akademia* ou *Ekademia* era o nome de um bairro a noroeste de Atenas no qual havia templos, um *gymnasium* e, graças à generosidade de Cimon, um vasto parque. Nesse parque, e, mais tarde, nos terrenos adjacentes, Platão reunia-se com seus alunos para ensinar filosofia. Com o tempo, os habitantes de Atenas se acostumaram a também chamar de “academia” a comunidade dos discípulos de Platão. Aos poucos, a palavra passou a designar a escola de Platão em sentido amplo até que a historiografia grega, para descrever a evolução do platonismo, estabeleceu uma distinção entre a academia grega antiga, média e a nova (PEVSNER, 2005, p. 69).

O *Studium* em Bologna, criado por “estudantes para estudantes”, em 1088, é considerado a universidade ocidental mais antiga, origem da instituição universidade como é conhecida hoje<sup>76</sup>, porém diferente em seus moldes, passando por várias reformas ao longo da história, adequando-se às necessidades da sociedade moderna.

Entre 1438 e 1439, quando renasce o platonismo na Itália, por influência de estudantes gregos, o termo academia passa a ser adotado entre os humanistas italianos do *Quattrocento*, primeiramente para definir um lugar, depois um grupo de filósofos e por fim um sistema filosófico. Tratava-se de associações caracterizadas principalmente pela liberdade e informalidade de suas reuniões, “que discrepava[m] tão oportunamente do pedantismo e do espírito escolástico das universidades.” (PEVSNER, 2005, p. 71). É nesse contexto que floresce o Renascimento, que se caracterizou pelo princípio da união, com respeito às diferenças.

Conforme Pevsner (2005, p. 72), a palavra *academia*, que num primeiro momento designava a inovada configuração de convivência erudita, a partir de 1500 vincula-se às inúmeras sociedades e associações, tanto na Itália como no norte da Europa, quando o termo foi difundido e passou a ser adotado como sinônimo de universidade, intimamente relacionado hoje à academia de ciências, letras e arte.

As academias de arte em Florença nascem no *Cinquecento*, mesma época em que surgem o absolutismo e o maneirismo (estilo artístico europeu que revisava a



Figura 214 – Academia de Platão. (*Sete Filósofos*).  
Séc. I a.C.  
Mosaico romano da cidade de Pompeia.  
Acervo Museo Archeologico Nazionale,  
Nápoles, Itália.

<sup>76</sup>Alma Mater Studiorum Università di Bologna. The numbers of History. In.: Disponível em: <<https://www.unibo.it/en/university/who-we-are/our-history/the-numbers-of-history>> Acesso em: 13 jan. 2017.

visão clássica e naturalista). Também é nesse momento que se dá a Contra-Reforma, ou Reforma Católica. É neste período que as academias perdem a liberdade de expressão e seus amplos interesses, adotando regras complexas e esquemáticas.

O primeiro nome de artista que aparece associado à palavra *academia* é o de Leonardo da Vinci. Nesse momento, já se configura uma nova percepção pela sociedade da posição do artista, e o ensino da arte toma uma nova direção. Leonardo, antes de tudo, prescrevia a necessidade de distinguir a arte do artesanato. No método de Da Vinci, a primeira matéria a ser ensinada ao aluno deveria ser a perspectiva, então viria a teoria e prática da proporção, depois o exercício da cópia dos desenhos do mestre, o desenho com base em relevos, o desenho com modelo vivo e só então se poderia praticar a sua arte (PEVSNER, 2005, p. 97).

Em Florença, em 1562, Giorgio Vasari convocou alguns artistas e propôs a fundação de uma academia, com sistema de organização que permitisse a emancipação do molde restritivo de guildas<sup>77</sup> e confraria, e proporcionasse um melhor *status social* aos artistas, o que resultou na fundação da *Accademia del Disegno*, em 1563. Essa *Accademia* teve como presidente e protetor o grão-duque Cosimo de Médici, um príncipe, e o artista Michelangelo, que foram nomeados formalmente líderes da instituição, evidenciou um novo enfoque na posição social do artista e sua importância. Pevsner (2005) identifica na *Accademia del Disegno* de Vasari o marco da genealogia das modernas academias de arte.

Em Roma a iniciativa de fundar uma academia de arte partiu do Papa Gregório XIII, devido à decadência em que se encontravam a pintura, a escultura e o desenho à época, o que, em sua opinião, resultava da falta de conhecimento e caridade cristã. Ele intencionava que os artistas com mais experiência ensinassem os jovens, infundindo em paralelo a doutrina cristã. A fundação da Academia de San Luca deu-se por fim em 14 de novembro de 1593, sob direção de Federico Zuccari (1542-1609), integrando a arquitetura entre os ensinamentos propostos inicialmente por Gregório XIII.

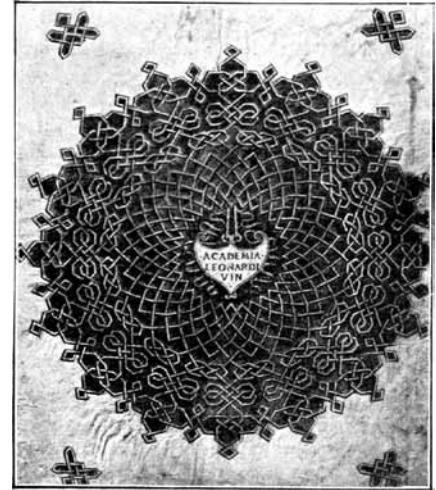


Figura 215 – Gravura de Leonardo da Vinci ou de um dos seus alunos, com a inscrição Academia Leonardi Vin(c)i.

<sup>77</sup> Corporações de ofício que agrupavam pessoas com interesses comuns (negociantes, artesãos, artistas) em alguns países da Europa no período da Idade Média, com objetivos de regulamentar o processo produtivo.





Figura 216 – Pintura atribuída a Raffaello Sanzio. Séc. XVI.

Óleo sobre tela. 160 x 216 cm.

Fonte: *Accademia Nazionale di San Luca*.

Até meados de 1600, a formação das academias de arte foi um assunto genuinamente italiano. A partir de então, outros países europeus adotaram o exemplo italiano. Porém, enquanto a academia italiana consistia em associações de artistas, que geriam seus próprios estatutos e eleição de membros, na França, por exemplo, o estabelecimento das academias se deu por ordem do Estado, associadas à consolidação do regime absolutista francês (CARVALHO, 1999, p. 79).

No século XVII, quando as academias alcançaram seu auge, a França se destaca, com a predominância do classicismo e do formalismo. Lá a arte se vinculou de modo direto ao Estado, cujo processo de

institucionalização se completou em 1654, aprovado pelo Parlamento em 1655, passando a Coroa a ser detentora da instituição. Em 1656, a academia francesa foi instalada no palácio do Louvre, estreitando ainda mais os laços entre as intenções monárquicas e os limites da academia

Em 1661, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) assume como seu vice-protetor da academia francesa e define a rígida hierarquia criada, bem como as regras da instituição. O curso era dividido em iniciante, em que os alunos copiavam desenhos dos mestres, e avançado, com as aulas concentradas em modelo vivo. Tudo era centrado na antiguidade, em estilo neoclássico, e o modelo de ensino foi utilizado por todo o século XVIII e boa parte do XIX, assim como passou a ser modelo para instituições em outros países, adotado inclusive no Brasil. Virou sinônimo de Academia de Arte. Contudo foi logo contestada pela escola romântica, que se opôs ao academicismo, defendendo uma prática mais autêntica e individual contra um modelo de ensino considerado cristalizado e antiquado, ancorado na tradição medieval. Quando acontece a Revolução Francesa (1789-1799), período de intensa agitação política e social na França, o Antigo Regime é derrubado, e a Academia é extinta.

Em 25 de outubro de 1795 ocorreu uma reestruturação das antigas academias, resultando no Instituto da França (Institut de France), ainda que se mantivesse método de ensino pouco modificado.



Figura 217 – Institut de France em 1828.

Fonte: Armand Dayot, *Journées révolutionnaires* (1830, 1848). Paris, 1897.

Segundo Piozzi (2004), em 1775 Diderot, diretor da Enciclopédia<sup>78</sup>, a pedido de sua admiradora e amiga pessoal, a czarina Catarina II da Rússia, e Condorcet, membro da Assembléia Legislativa na França revolucionária, concluíram o “plano de uma universidade”, proposta de um sistema de instrução superior inovador tanto no que diz respeito aos conteúdos de ensino como ao acesso a todas as condições sociais, sendo referência até os dias de hoje nas discussões científicas e políticas relativas à ideia de universidade.

Nas palavras de Diderot:

Universidade é uma escola cuja porta está aberta indistintamente a todos os filhos de uma nação e onde mestres estipendiados pelo Estado os iniciam ao conhecimento elementar de todas as ciências.

Eu digo indistintamente, porque será tão cruel quanto absurdo condenar à ignorância as condições subalternas da sociedade. Em todos, há conhecimentos dos quais a gente não poderia se privar sem consequências. O número de choupanas e de outros edifícios particulares, estando para o dos palácios na relação de dez mil para um, há dez mil para apostar contra um que o gênio, os talentos e a virtude sairão antes de uma choupana do que de um palácio (DIDEROT, 2000, p. 267).

<sup>78</sup> *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers – Par une Société de Gens de Lettres*, de Diderot e D’Alembert, representantes do iluminismo, publicada em junho de 1751, com um ambicioso projeto de “traçar um quadro geral dos esforços da mente humana, em todos os gêneros, em todos os tempos”. Diderot declara o objetivo da publicação: “reunir os conhecimentos dispersos sobre a superfície da Terra, expor o seu sistema geral aos homens com os quais vivemos, para que nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, tornem-se, ao mesmo tempo mais virtuosos e felizes, para que não tenhamos que morrer sem ter merecido pertencer ao gênero humano” (In: *Enciclopédia ou Dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios, por uma sociedade de letrados*. Discurso Preliminar e outros textos. Edição bilíngue. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1989).

Apesar de ter sido dirigido para o governo monárquico da Rússia, o plano teve grande repercussão nos ideais revolucionários franceses, que passou a defender o acesso irrestrito dos cidadãos a todos os graus do ensino (PIOZZI, 2004).

Outros países, como Alemanha, Inglaterra e Áustria, remodelaram seus sistemas de ensino, e em finais do século XIX as vanguardas artísticas marcam a necessidade das mudanças, desvinculando a produção artística do Estado. Em 1914, com o movimento Arts and Crafts, iniciado na Inglaterra, as academias europeias ganham novos rumos, principalmente na Alemanha, com a Bauhaus. Segundo Pevsner (2005), essa foi uma das mais importantes experiências realizadas no ensino da arte.

A Bauhaus foi fundada por Walter Gropius, em Weimar, em 1919. A formação nessa instituição era focada no indivíduo e em sua relação íntima com a vida em sua totalidade, e não apenas na especialização. Em sua essência estava uma grande crítica à ideia de academia desde sua gênese:

Assim foi fundada a Bauhaus. Seu escopo científico era concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. Isto significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. [...]

Além de receber uma formação técnica e artesanal, o *designer* deve apresender uma linguagem da forma a fim de poder exprimir suas ideias visualmente. [...] A Academia, cuja tarefa foi desde o princípio (quando ainda era uma força vital) a de desenvolver esta teoria para as artes visuais, malogrou porque perdeu o contato com a realidade [...] (GROPIUS, 2004, p. 30-39).

Gropius considerava que existiam muitos especialistas, porém poucos deles estavam cientes do sentido e da razão de seu trabalho, e da sua relação com o mundo como um todo. Trazia na sua proposta uma crítica aberta ao impasse entre a arte e o artesanato, principalmente a partir da Revolução Industrial, quando tanto o artista como o artesão foram prejudicados com a primazia da máquina. Em sua opinião, aqueles só poderiam voltar à harmonia quando a máquina fosse aceita e fosse colocada a serviço do designer. Na contramão do movimento da arte pela arte, em sua proposta de ensino Gropius traz uma nova valorização ao artesão, que para ele:

[...] tornara-se com o correr do tempo um apagado decalque daquele vigoroso e autônomo representante da cultura medieval, que dominara toda a produção de seu tempo e que era técnico, artista e comerciante em uma só pessoa. Sua oficina transformou-se pouco a pouco em uma loja, o processo de trabalho escapou-lhe da mão, e o artífice converteu-se em comerciante. O indivíduo, a natureza plena, privado da parte criativa de seu labor, atrofiou-se em uma natureza parcial, incompleta. O artesão perdeu, pois, também sua capacidade de formar discípulos; os jovens aprendizes emigraram gradualmente para as fábricas. Ali a mecanização embotou seus instintos criativos e tirou-lhes a alegria do próprio trabalho; seu impulso para aprender desapareceu rapidamente (GROPIUS, 2004, p. 34).

Assim, o aluno tinha um curso preparatório de seis meses como base, quando tinha experiências com proporção e escala, ritmo, luz, sombra e cor, que permitia que ele identificasse seu caminho, se artesão, designer, pintor, escultor ou arquiteto. A formação posterior se ampliava e aprofundava no conteúdo, mantendo o mesmo princípio. A Bauhaus tem na sua proposta a experiência de articular arte e artesanato.



Figura 218 – Bauhaus em Weimar. Arquitetura de Henry van de Velde. Foto: Louis Held, c. 1911.

Figura 219 - Bauhaus em Dessau.

A escola passou por fases marcantes. A primeira ocorreu de 1919 a 1923; enquanto recusava o espírito acadêmico e a especialização, utilizava um método de ensino não convencional, combinando artesanato e artes plásticas. Neste momento teve como professores Paul Klee e Wassily Kandinsky. A segunda fase foi de 1923 a 1928 e teve como coordenador o arquiteto Hannes Meyer (1889-1954). Em 1926 a escola se transfere para Dessau. Lazlo Maholy-Nagy se integra ao grupo de professores, contribuindo com a apreensão do construtivismo. A terceira fase, quando Gropius deixa a direção, de 1928 a 1933, foi assumida por Hannes Meyer, que imprime um cunho mais socialista à proposta, incluindo aulas de sociologia, economia, psicologia, biologia e marxismo no currículo, o que torna a escola mais política e científica, afastando-se do seu projeto original. Os artistas Paul Klee, Lazlo Mohogy-Nagy e Oskar Schlemmer deixam a Bauhaus. Em 1932 a escola muda-se para Berlim por pressões políticas e, em 1933, é fechada por Adolf Hitler.

Walter Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Bayer e Van der Rohe são alguns dos professores que emigram para os Estados Unidos, enquanto outros vão para outros países, o que contribui para a divulgação das ideias da Bauhaus por todo o mundo.

Nos Estados Unidos, surge em Chicago, entre 1937/1938, a Nova Bauhaus, e em 1945 o Architectes's Collaborative – TAC, escritório de arquitetura criado por Gropius, que também se torna professor na Universidade de Harvard.

Deste modo, ao longo da história, sucintamente se pode dizer que o ensino da arte foi exercitado desde as oficinas no Egito Antigo, em ateliers de artistas e associações de artistas na Idade Média, ganhando valorização e status para a sociedade na Idade Moderna, quando se estendeu para as academias e universidades.

A instituição do ensino em cada país, especificamente em arte no caso deste estudo, sempre esteve articulada às condições e predisposições sociais, econômicas e principalmente políticas, como se pode verificar na formação de faculdades de artes na Argentina e em Portugal, países onde as artistas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis se constituíram como artistas e atuam.



## Da Academia à Faculdade de Belas Artes na Universidade Argentina

A Argentina tardou em fundar uma academia estável de belas artes, apesar de tentativas isoladas no final do século XVIII e início do século XIX, como as de Manuel Belgrano e Padre Francisco Castañeda, fundadores das primeiras escolas de arte no país.

Segundo Viñuales (2005), em 1799 o advogado Manuel Belgrano estabeleceu uma escola de desenho que, depois de três anos em funcionamento, foi fechada pelo governo ditatorial espanhol, que, enfraquecido na Europa, acabou sendo dominado por Napoleão Bonaparte, provocando a tentativa de invasão dos ingleses a Buenos Aires, por duas vezes, que foi defendida por seus habitantes. Com esta situação política, toda a vida argentina passava por dificuldades; no entanto, com sua população combatente, o país lutava por sua emancipação. Em 1810, com a instalação do Primeiro Conselho de Governo Local, inicia-se o processo de independência, e, adquirida certa consolidação política, planos de organização social, econômico e cultural foram organizados e acentuados.

Em 1815, o padre Castañeda, um sacerdote liberal, envolvido como Belgrano nas ideias da Revolução Francesa, instalou em Buenos Aires, no Convento de la Recolectión, a “Recoleta”, uma academia de desenho dirigida por Ibáñez de Iba, e também a Escola do Consulado, tendo como primeiro diretor o gravador francês Joseph Rousseau. Porém o método de ensino que consistia em copiar gravuras, impedindo o surgimento de um “gosto” artístico, não contribuiu para o sucesso da escola. Em 1821, as duas escolas foram absorvidas pela Universidade de Buenos Aires, criada em 12 de agosto do mesmo ano.

Em 1858, quando o Dr. Alsina foi governador de Buenos Aires, projetou-se a criação de uma Academia Nacional de Desenho e Pintura, propondo-se, paralelamente, a contribuição dos professores e alunos, a contribuição oficial e doações privadas, selecionando um conjunto de trabalhos que formariam um Museu Nacional de Belas Artes. Em 1874, sob a presidência de Domingos Sarmiento, surgiu uma nova proposta para criar uma Academia oficial de Belas Artes, sendo o italiano José Agujari encarregado em estudar o projeto. Mas só em 1876, por iniciativa do pintor Eduardo Sívori, surge incentivo à Sociedade de Belas Artes.

Sívori, Agujari, Carlos Gutierrez e Eduardo Schiaffino convocaram uma reunião para a formação da Sociedade Estímulo, com a participação de personalidades

importantes para participar da ideia. Sob a presidência de Juan L. Camaña, a Sociedade foi oficializada e instalada em uma grande sala na Plaza Monserrat. Consistia em centro de encontro dos membros, uma biblioteca de arte e uma sala de leitura. Porém não ocorreram grandes mudanças no panorama artístico argentino.

A Sociedade Estímulo substituiu a ação do estado no ensino da arte, e se responsabilizou por ela, porém não avançou muito em seu projeto após o apoio oficial. Em 1878, foi criada a Escola Livre de Belas-Artes, cujo curso de desenho era gratuito, a cargo do italiano Francesco Romero, que trouxe de Florença os primeiros traçados de bustos, fragmentos e estátuas clássicas, que utilizou para ensinar desenho, enfatizando o uso do modelo vivo.

José Agujari presidiu a Sociedade Estímulo até 1883, dois anos antes de sua morte. Em 1887, Ángel Della Valle e Reynaldo Giúdice assumiram as cadeiras de desenho e pintura, o primeiro até 1903 e o segundo até 1921, na já criada Academia Nacional de Belas Artes, até falecerem. Foram anos difíceis:

*[...] el que más o el que menos, debía hacer verdaderos sacrificios, soportar trabajos, decepciones e intemperancias; pero todos laboraban y producían esfuerzos, desde los alumnos hasta los profesores que hacía años no cobraban sueldos, porque los fondos sociales no permitían pagarlos. Pero los buenos, los rudos profesores eran infaltables a sus alumnos que, a su vez, no faltaban a sus respetados profesores a los que acudían sumisos, obedientes, resignados y agradecidos (MALHARRO apud VIÑUALES, 2005, p. 3).*

Uma das grandes dificuldades que a academia na Argentina enfrentou foi a falta de um museu adequado para expor e observar obras de arte. Em 1891, os alunos da escola exibiram uma mostra em que enfatizaram os desenhos de grande formato e copiados de estátuas de gesso de Luis Domínguez.

O corpo argentino de professores da escola ampliou-se em 1893, quando o médico Benjamín Larroque, o escultor Lucio Correa Morales e Carlos E. Zuberbühler assumiram os cursos de anatomia artística, escultura e História da Arte, respectivamente. Em julho de 1895, efetivou-se a criação do Museu Nacional de Belas Artes. Em visita à escola, o então Ministro de Instrução Pública, Antonio Bermejo, ficou impressionado com o grande número de estudantes e decidiu destinar apoio financeiro à instituição.

Em 1898, a Sociedade Estímulo foi instalada no Bon Marché, segundo andar dos armazéns da Galeria da Florida, porém os cofres públicos não tinham o dinheiro suficiente para pagar as despesas da organização, passando a academia, conseqüentemente, a ser incorporada pelo governo. Em 31 de janeiro de 1900, foi aprovado o projeto de nacionalização, feito pelo Conselho de Diretores da

Sociedade de Estimulo de Belas Artes, dirigida na época por Ernesto de la Cárcova. Mas a Academia Nacional de Belas Artes foi criada só em 1905, momento em que tinha mais de quinhentos estudantes.

Em 1908, Ernesto de la Cárcova e Eduardo Sivori renunciaram à direção da Academia para permitir sua reorganização e o estabelecimento da Comissão Nacional de Belas Artes, presidido por José R. Semprún. Pio Collivadino e Carlos Ripamonte, respectivamente, foram nomeados diretor e vice-diretor.

A Academia Nacional foi convertida anos depois na Escola de Artes Decorativas. Existiam outras escolas, como a Escola de Artes e Ofícios, que por sugestão do diretor, o escultor Hernán Cullen Ayerza, tornou-se, em 1918, Escola Nacional de Artes. Em 1921, a Comissão Nacional de Belas Artes propôs ao governo a criação da Faculdade de Belas Artes.

As limitações econômicas foram decisivas no lento avanço das academias na Argentina, bem como pelo desempenho de numerosos artistas, não só no país, mas também durante as estadias de aperfeiçoamento na Europa. A dificuldade existia até para a contratação de modelo vivo.

Assim como em outras localidades, em 1957 foi criada a Universidade de Misiones, na cidade de Posadas. A Escola de Cerâmica e Desenho foi fundada em 1961, em Oberá, passando a chamar-se, em 1962, Escola de Belas Artes. Em 1965, sua denominação mudou para *Instituto Superior del profesorado en Disciplinas Estéticas*. Sem sede local, passou por várias mudanças de endereço, até que, em 1973, incorporou-se à Universidade de Misiones. Em 16 de abril de 1973, foi promulgada “la Lei Nacional N° 20.286”, pela qual a UNaM - *Universidad Nacional de Misiones* - foi criada. Parte de um plano nacional de reorganização da educação superior no país fundou as universidades de Jujuy, La Pampa, Lomas de Zamora, Entre Ríos, Luján, Catamarca, Salta, San Juan, San Luis e Santiago del Estero.

Em 1978, quando Vilma Villaverde assume suas aulas de cerâmica, a escola se denominava *Instituto Superior del profesorado en Disciplinas Estéticas*. Em 1984 o Instituto se estabelece em edifício próprio como Faculdade de Artes e, em 2014, Faculdade de Arte e Desenho.



Figura 220 - Faculdade de Arte e Desenho (UNaM)  
Foto: Leandro Kibisz.

## Da Academia à Faculdade de Belas Artes em Portugal

No século XVI, em Portugal, os escultores eram nominados por “imaginários”, que ocupavam o mesmo nível que os ensambladores<sup>79</sup> e entalhadores, que eram submetidos aos mesmos exames de progressão de carreira, que ia do aprendiz ao mestre. Em 1750, o escultor italiano Alexandre Giusti (1715-1799)<sup>80</sup> é nomeado para ministrar o primeiro curso de escultura na Escola de Mafra, como atesta o Relatório de Ferreira de Sousa, datado de 24 de dezembro de 1834, dirigido ao Bispo Conde defendendo a reunião das aulas dispersas numa *Academia Pública de Bellas Artes*.

Em 1750, estabeleceu em Mafra, D. João V, a primeira Aula de Escultura que houve em Portugal. E no período de 31 annos consecutivos à criação desta, se estabelecerão as Aulas de Gravura por Alvará de 24 de Dezembro de 1768; a d’Escultura em Lisboa em 1772, e a de Figura, e Architectura Civil, pelo Alvará de 23 de Agosto de 1781 (SOUSA apud FARIA, 2001, p. 98).

Segundo Miguel Figueira de Faria (2001), o curso de escultura ministrado por Machado de Castro (1731, Coimbra–1822, Lisboa) foi estabelecido em Lisboa em 01 de janeiro de 1772 e recebeu o nome de “Aula e Laboratório de Escultura” abordando assim teoria e prática. O curso se dividia em dois anos de modelação – por vezes “modelação e desenho” – e três anos de trabalho com pedra. Esse estudo era remunerado, nos dois primeiros anos, a 150 réis e, nos outros 3 anos, a 200, 300 e 400 réis. Faria (2001) explana que, no exame de admissão ao curso, era exigido a frequência por cinco anos na aula régia de desenho, que consistia em desenho de figuras pela manhã (primeiramente copiar fisionomia humana, olhos, narizes, etc., cabeças em diversas disposições e por último as extremidades e figuras completas) e arquitetura pela tarde e arquitetura civil. O curso funcionava à época no Convento dos Caetanos.

Após a morte de D. José I, em 1777, a “Aula e Laboratório de Escultura” foi interrompida por três anos, retornando em 1781. Em 25 de outubro de 1836, foi criada, em Lisboa, a Academia Nacional de Belas Artes por decreto da rainha D. Maria II, instalada, desde o início, no Convento de São Francisco, bairro do

<sup>79</sup> *Ensambladores* deviam conhecer regras de proporção e arquitetura, assim como desenho de planta e conhecer a arte da monteia (parte da arte da cantaria, fazer cortes, dar formas e geometrizar pedras, buscando a melhor estética e firmeza), atendiam na função de entalhadores e também como empreiteiros, acompanhando o trabalho de outros mestres de ofício.

<sup>80</sup> Alexandre Giusti (ou Justí, como ele assinava) nasceu em Roma em 1715 e estudou pintura com Sebastião Conca e escultura com João Baptista Mayne. Trabalhou na obra da capela de S. João Baptista, da igreja de S. Roque de Lisboa.

Chiado, onde ainda hoje está sediada a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Em 1862, a Academia passa a designar-se Academia Real de Belas Artes. Em 1881, o setor escolar é separado da Academia, e uma grande reforma pedagógica é realizada. Em 1901, o regulamento da Academia Nacional de Belas Artes é publicado e, em 1911, outra reforma do ensino reorganiza as escolas de belas artes, extinguindo a Academia. Em 1950, foi sucedida pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa; em 1979, a seção de arquitetura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa é desmembrada e origina a Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Em 1991, a seção de pintura e escultura foi integrada na Universidade de Lisboa, como Faculdade de Belas Artes.

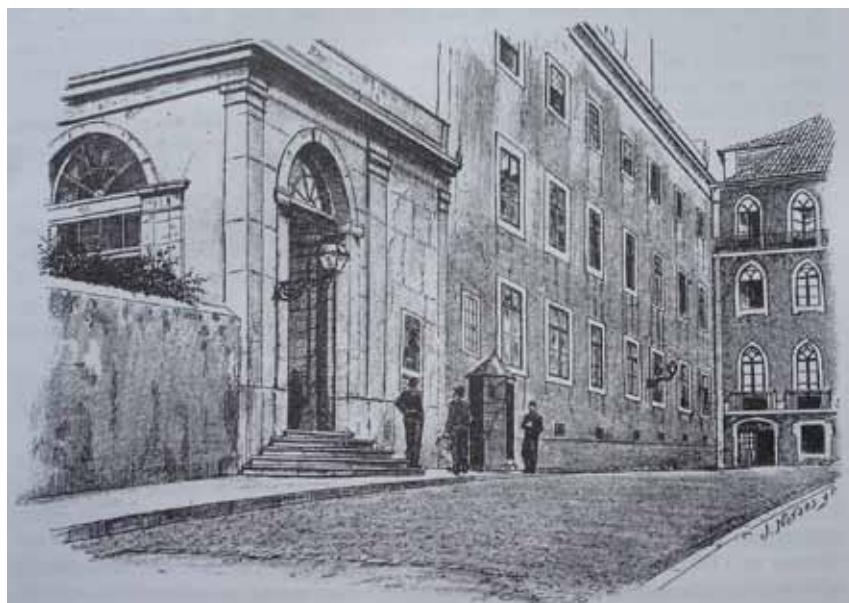


Figura 221 - Gravura de J. Novaes Jr. da Academia de Belas Artes e a Biblioteca Pública no "Convento de S. Francisco de Lisboa, no início do século XX.

Assim como em outros países, a universidade passa por reformulações e reorganizações, tanto no que se refere à sua constituição burocrática, como nos seus programas de estudo e curricular.



## Arte x artesanato

A polêmica arte x artesanato está presente em todo o percurso da História da Arte e no estabelecimento das instituições de ensino. Essa oposição ocasiona uma lacuna que não parece ser resolvida.

A institucionalização da arte enquanto distanciamento das práticas artesanais coloca a questão intelectual em primazia à questão do fazer, o interesse em destacar o *status* da arte, se por um lado lhe dá a devida distinção de seu domínio do campo das ideias e de sua independência intelectual, por outro a afasta da qualidade do artesanal. Isso cria uma espécie de demagogia, dando uma falsa ideia de que a arte é apenas dote dos mais afortunados, virtuosísticos, e de que a obra de arte surge como um passe de mágica.

O estudo da arte passou por inúmeras reformulações desde seus princípios. Segundo Hauser (2003), o estudo da arte é presente já no Paleolítico, quando as pinturas apresentavam qualidade técnica que conferiam aos executores uma classe profissional. E muitos esboços, apontamentos e desenhos corrigidos encontrados suscitam a hipótese de que havia atividade educativa nesta época.

A questão da distinção entre arte e artesanato, que, em grande medida, deriva da oposição entre as artes liberais e as artes mecânicas, origina-se no Renascimento, sobretudo com a valorização do artista e de seu *status*. Enquanto as artes liberais são identificadas como fonte de construção de conhecimento e estão ligadas às esferas intelectual e estética, da expressão, valores e sentimentos, e sua finalidade é a contemplação, o artesanato está ligado ao campo das artes mecânicas, da técnica, do ofício.

Porém, se essa categorização e distinção aproximam a arte do campo teórico e das ciências, não a afastam do campo da artesanaria, já que existe dentro da arte o elemento material, que se transforma para se tornar obras, é nesta formatividade que “a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato” (ANDRADE, 1975, p. 11).

Mário de Andrade (1975, p. 12) destaca três etapas inerentes ao ato de fazer a obra de arte, entre as quais está o artesanato, que se qualifica pela única etapa “verdadeiramente pedagógica”, ele é o aprendizado do material, o mais prático e necessário aprendizado - em suas palavras: “imprescindível”. A segunda identifica como o virtuosismo, ligado à teoria e ao conhecimento de práticas das diversas técnicas históricas da arte, também “ensinável e útil”, mas não imprescindível,

por correr o risco do imitativo. E a terceira é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte, que faz parte do talento, imprescindível, porém não “ensinável”.

Adolfo Sánchez Vásquez (1977) ilumina que, a despeito de se fazer necessária a distinção entre a práxis criadora e a práxis reiterativa ou imitativa, elas têm vínculo, e esses vínculos não são imutáveis. Na práxis criativa, o ato de transformar a matéria não é um ato de duplicação de um objeto idealmente pré-configurado, porque no processo de formar a matéria está implícito o aspecto objetivo, mas também o subjetivo do artista que a transforma. O subjetivo está diretamente ligado à indeterminação e imprevisibilidade do processo e do resultado, portanto na irrepetibilidade do produto final, e a unicidade deste produto, que a práxis criativa opera, é o que a identifica como obra de arte. “É o subjetivo objetivado, mas sem que o produto artístico seja mera transposição do subjetivo nem possa ser reduzido a ele. O objeto não é mera expressão do sujeito; é uma nova realidade que o transcende” (VÁSQUEZ, 1977, p. 256).

Enquanto na práxis criadora cria-se também o ato de criar, ou, como diria Pareyson (1993) o ato de formar, na práxis imitativa não se inventa o modo de fazer; apesar de ela ter uma práxis criadora pré-existente, não transforma criadoramente, seu ideal permanece imutável, se repete. O artesanato então se distingue da arte quando fica sujeito exclusivamente às exigências da produção, não há intervenção da consciência, limitado à repetibilidade da operação. Quando da mecanização na era industrial, a questão se agrava ainda mais, e ocorre o que Sánchez (1977) chama de “mutilação física” ou “cerceamento espiritual da mão”. Como afirma, “Ao separar a mão da consciência, o trabalho em cadeia nada mais faz do que aprisionar a mão humana, escravizá-la e alterar assim radicalmente seu destino como laço de união entre o homem e as coisas, entre a consciência e a matéria” (SÁNCHEZ, 1977, p. 269). Essas questões são profundamente discutidas na arte do século XX.

Segundo Sumaya Mattar (2010), para os artesãos, nomeadamente o ceramista, o trabalho e a sobrevivência estão intimamente imbricados e se confundem com o próprio fazer artístico, e o seu exercício de transmissão de conhecimento não se restringe a seus procedimentos técnicos. Também está neste ensinamento a partilha de seus valores, princípios, visão e maneira de agir no mundo. Essa prática, no nosso entendimento, aproxima-se do que Sánchez (1977) chama de práxis total, pois vincula a práxis criadora, e a reiterativa, à praxis reflexiva e a espontânea.

Ao encontrar as ceramistas Shoko Suzuki e Izabel Mendes da Cunha, Mattar (2010) confirma a grande contribuição que os seus processos e saberes, e relações

que estabelecem, podem oferecer à reflexão sobre o ensino e aprendizagem da arte.

No Universo das mestras ceramistas, a prática artística, o fazer conjunto, o diálogo e a experimentação abrangem diferentes aspectos e não aparecem isoladamente; e muito embora fazem parte do processo produtivo e das pedagogias de ambas, as origens, histórias de vida, universos geográficos e culturais, condições existenciais, entre outros inúmeros fatores que as distinguem, refletem modos de ensinar e produções singulares (MATTAR, 2010, p. 12-13).

A presente investigação, sobre a obra das artistas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, encontrou um grande eco neste trabalho de pesquisa de Sumaya (2010), já que também busca subsídios teóricos e práticos para a compreensão dos conteúdos relacionados à formação e aprendizagem artística, no campo da arte cerâmica, realizada por essas duas mulheres artistas.

Como pudemos acompanhar no capítulo II, sobre Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, o processo de aprendizagem, de formação e suas constituições enquanto artistas foram adquiridas em caminhos formais na academia, porém também em ateliers de artistas que ensinaram o seu ofício, por meio de experiências e vivências que elas escolheram e (re)inventaram, com base em suas convicções sociais, políticas e de constantes ressignificações. Como ocorreu com as artistas estudadas por Sumaya (2010), o processo de formação de cada uma está relacionado diretamente com sua vida. Na esfera pedagógica, além de conhecimento artístico, interessa-lhes transmitir a seus aprendizes a importância de viverem criativamente seu exercício do fazer com a matéria – no caso, a argila – e, sobretudo, de entenderem o significado da arte como experiência humana.

As quatro artistas têm em comum a longa experiência com a argila, seus processos e procedimentos de elaboração de obras, cada uma em sua singularidade de trabalho, de atuação criativa e de construção estética, porém todas dotadas do ensino que o grande mestre barro não poupa. As diferenças na formação se pautam no caminho que escolheram seguir, ainda que o acaso possa ser lembrado (como fez Vilma) como co-participante do processo. Enquanto Vilma Villaverde e Virgínia Fróis seguiram na vida acadêmica, Shoko Suzuki e Izabel Mendes da Cunha seguiram em seus ateliers, o que não destitui nenhuma das artistas de sua condição de mestre. O exercício do fazer singular para cada uma e a dedicação ao trabalho, que lhes conferiram a destreza e habilidade da técnica da cerâmica, destacam-nas em suas aptidões artísticas, além de confirmar a determinação em dominar o campo que escolheram cultivar em vida. Em todas elas é muito marcante esse aspecto: são trabalhadoras contumazes, têm a certeza de suas escolhas, de sua matéria expressiva, seguem a rotina intensa que é a da prática cerâmica, que

por vezes é quase hercúlea, pois envolve na criação um embate com a matéria, o barro, e o diálogo profundo com os elementos naturais, principalmente o fogo com a temperatura exigida. E compartilham suas experiências com quem empreende esta busca de descobertas. Haja vista a experiência que Sumaya relata em sua vivência com Shoko Suzuki na queima do forno Noborigama, que requer alimento constante de lenha e conhecimento profundo do sistema de aquecimento até atingir a temperatura adequada. Assim se sucede com todas elas, e com todos os artistas ceramistas. O fogo é um elemento de risco, e o ceramista o acolhe completamente, porque essa é a condição da prática, e parece também ser o desafio sedutor que o compraz no seu ofício, dialoga com sua alma. Na atividade de ensino, essas mestras dividem, compartilham com seus aprendizes a experiência, que não é só de arte, de conhecimento, como também de vida, de alma.

No entanto há que se destacar que, apesar de usar a cerâmica como meio de seu trabalho, Virgínia Fróis não se considera uma ceramista, conforme seu depoimento à autora em 2016, ela declara:

eu não me considero ceramista, me considero escultora, que usa cerâmica no trabalho. Pode usar pedra ou outra coisa qualquer. Eu não uso porque eu não gosto de pedra. A única pedra que eu usei em trabalhos meus é o xisto, que no fundo é material cerâmico, é argila, já foi argila. Mas gosto de madeira, bronze, cera. Argila é um material mais adequado para meus trabalhos, para parte das minhas coisas, eu gosto do silêncio do material, mas não excluo outros materiais. Tem material que para mim tem tanta importância como aquele. A cera tem aspectos simbólicos e características que me interessam, e aspectos de leveza. Por isso a cera aparece como material final, que raramente aparece. Alguns artistas usam como material final. O bronze pode acontecer para coisas específicas, ou outros materiais. Mas claro que o meu material central, onde eu me entendo melhor para o que eu quero fazer é a argila, o barro. (FRÓIS, 2016, depoimento à autora)

## A partilha de conhecimento e o ofício do professor-artista

Para iluminar a partilha de conhecimento e o ofício do professor-artista, não poderia deixar de ser pensado o “aspecto cíclico do dar-receber-retribuir” sistematizado pelo antropólogo e etnólogo Marcel Mauss no “Ensaio sobre a dádiva”, para designar agentes externos que obrigam os indivíduos a se adaptar às regras da sociedade onde vivem, em que ressignifica o conceito de “fato social” cunhado por Émile Durkheim, seu tio.

Com base em estudo com tribos da Polinésia, Mauss desenvolveu o conceito de “fato social total”, que deve ser entendido na tríplice compreensão da dimensão sociológica, histórica e fisio-psicológica, considerando as diferentes modalidades sociais, os diferentes momentos de uma história individual e as diferentes formas de expressão. Para ele a sociedade tem *a priori* uma dimensão simbólica, e o “dar-receber-retribuir” está implícito em todas as sociedades, sejam elas modernas ou tradicionais (MAUSS, 2003a).

[...] é nítido que, em direito maori, o vínculo do direito, vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa tem uma alma, é alma. Donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si. [...] Compreende-se logicamente, nesse sistema de ideias, que seja preciso retribuir a outrem, o que na realidade é parcela de sua natureza e substância; pois aceitar alguma coisa de alguém é aceitar algo de sua essência espiritual, de sua alma (MAUSS, 2003a, p. 200).

O ato de ensinar implica um exercício de troca, de troca consciente. Ensina-se o que se aprendeu. O que foi recebido anteriormente. Aprende-se o que se recebe, que por sua vez é passado a outrem, e assim o ciclo se refaz. Isso lembra a imagem de ouroboros, ligada à alquimia, cujo termo parece ter origem no grego antigo – de οὐρά (oura), que significa “cauda”, e βόρος (boros), que significa “devora”. Assim, ouroboros é “aquele que devora a própria cauda”, representado, desde as civilizações mais antigas, pela serpente e/ou dragão mordendo a própria calda. A simbologia contém as ideias de permanência, circulação, autofecundação e, em decorrência, contínuo retorno.

Esta comparação remete ao baixo relevo executado em madeira, Figura 222, em que foi reproduzida a imagem do ouroboros a partir de uma ilustração, em 2006. Traz à memória aula de uma mestra que



Figura 222 – Elan Santos. *Ouroboros*. 2006.

Baixo relevo em madeira.  
Foto: Elan Santos, 2015.



dizia que nossas questões durante a vida sempre se inter-relacionam, que nossas anotações (escrituras, obras artísticas...) são apontamentos, que denunciam as mesmas questões reformuladas. Essa memória é um evento que ilumina a hipótese do conceito da dádiva aplicada no processo educativo.

Assim, esta pesquisa simboliza o “Ensaio sobre a dádiva”, já que a valorização do papel do mestre foi um dos motores de propulsão para a sua realização. E a ideia perpassou por todo o processo. Fazer pesquisa, entrevistar, visitar, requer solicitar, pedir algo. Fornecer informação é uma atitude de dádiva, de compartilhar.

Na experiência de coleta de dados, de acompanhar as artistas Virgínia Fróis e Vilma Villaverde em suas atividades, em espaços íntimos de atuação, foi necessária a especial atenção com o aspecto cíclico do dar-receber, que se pretende com esta tese retribuir. Mauss conclui com seus estudos:

Eis, portanto, o que se descobriria ao cabo dessas pesquisas. As sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos, souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim retribuir [...] Inútil buscar muito longe qual é o bem e a felicidade. Eles estão aí, na paz imposta, no trabalho bem ritmado, alternadamente em comum e solitário, na riqueza acumulada e depois redistribuída, no respeito mútuo e na generosidade recíproca que a educação ensina (MAUSS, 2003a, p. 313-314).

Tanto em Vilma Villaverde como em Virgínia Fróis essa prática se confirma. Enquanto na primeira esse relato se revela abertamente na influência de seus mestres em todo o seu processo de formação e trajetória artística, em Virgínia Fróis se desvela nas atividades de docência, produção artística e prática cultural, como também nas influências de seus mestres.

Vilma Villaverde, ao relatar sua trajetória, não deixa em nenhum momento de expressar a gratidão que sente pelos mestres com quem conviveu, e destas relações o que transmite é este exercício de troca, de reverência.

Mireya Baglieto foi sua primeira “*maestra*” em cerâmica, uma pessoa muito generosa, e, ao contrário de outro atelier por onde passara, a atitude da mestra era dadivosa, que compartilhava e ensinava tudo, inclusive fórmulas de esmaltes pessoais.<sup>81</sup> Vilma Villaverde conta que, quando abriu seu próprio atelier, a mestra Mireya indicou os alunos que não podia receber, contribuindo em muito com a sua constituição enquanto ceramista e professora de cerâmica.

<sup>81</sup> Muitos artistas na área da cerâmica escondem seus “segredos”, não por acaso a obra de Lévi Strauss *A oleira ciumenta* faz analogias do sentimento de ciúme à figura do ceramista, com base em estudos de mitos de vários povos ameríndios.

Ao se referir ao evento de inauguração do atelier de Antonio Pujia, um grande escultor ítalo-argentino, em 1972, Vilma enfatiza o quanto lhe encanta “*los maestros maestros*”. Reverenciar, admirar, contemplar com prazer. Já aí há um exercício de dar-receber que pode ser completado pelo retribuir.

Quando Vilma passa a relatar seu contato com Léo Tavella, revela o riquíssimo compartilhar. Seu relato denuncia uma profunda admiração e revela como a artista se identifica com o mestre.

Durante o período de convivência com a artista Virgínia Fróis, foi possível verificar que o compartilhar está implícito diariamente, faz parte de suas convicções pessoais e políticas. Numa atitude coerente entre discurso e ação, ensina com base em seu próprio modelo. Sua prática e seu exercício diários demonstram uma atitude de maturidade, em estudo constante de questões individuais integradas ao grupo social na busca da emancipação do indivíduo. Sobre partilhar suas atividades de Montemor com os alunos da universidade, Virgínia explica:

Acho importante trazer os meus alunos aqui para participarem das atividades da Oficina do Convento. Eles vêm por causa da cerâmica, mas mais importante que aprender a fazer cerâmica é eles perceberem como é que a atividade cultural se estrutura. Eles também vão até a Oficina da Criança, à Galeria. Isto é uma coisa muito sutil, não é programado, mas eu faço questão que eles conheçam, e que ao conhecerem percebam que eles também são capazes de fazer. Tudo foi feito com pessoas que estavam na idade deles, e que criaram aquilo. Se quiserem poderão fazer algo parecido. Muitos alunos, a partir desta dinâmica, regressaram às terras dos pais, e iniciaram projetos lá. Neste momento há vários projetos que têm na origem alunos que vieram aqui. Portanto isto tem sido uma coisa sutil, e isto tem a ver com a animação cultural. Animação cultural funciona sempre nesta base, de dar a conhecer, informar sobre, de experienciar, de experimentar, e depois agir. Isto tem a ver com o mecanismo da dinâmica cultural, da criação. Mas isto tem a ver também com a criação propriamente dita, seja ela em que área for teatro, dança. Esta aprendizagem, fazendo e evoluindo, pensando e formando é um trabalho em que tudo se alia. (FRÓIS, 2016, depoimento à autora).

Mas tudo não é só glória, a atividade e integração do artista e do professor é mais complexa.

A integração entre a rotina burocrática e acadêmica, ligada às instituições de ensino, e os momentos de criação de sua obra artística é necessário para o professor-artista não cercear ou cooptar a sua arte. Como aponta Célia Maria de Castro Almeida (2009), com base nas entrevistas realizadas em sua pesquisa de doutorado com profissionais do ensino superior, que resultou na tese intitulada *O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: razões e paixões do artista-professor* – defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1992 –, a questão de como articular o trabalho artista-

professor está sempre presente. Porém, segundo a autora, os professores-artistas encaram com naturalidade a condição do ofício.

Uma das fortes razões de ter vínculo empregatício na instituição é a garantia da remuneração assalariada, que por sua vez assegura a possibilidade do trabalho criativo. Com o salário recebido, o professor pode pagar suas contas de sobrevivência, ter recurso para adquirir materiais, investir em sua produção artística. Outro fator ressaltado pelos entrevistados é a possibilidade e o espaço que a instituição promove e possibilita, de desenvolver projetos experimentais e vanguardistas que público e mercado de arte têm dificuldade em aceitar. A pesquisadora aponta também a “troca de informações”, partilha de conhecimento que os professores-artistas admitem no trabalho.

No contato e convívio com alunos e colegas de trabalho e na interação com seus pares de outras áreas de conhecimento, o universo tanto do sujeito-artista, como o do sujeito-professor se expande, amplia. E não menos relevante é a possibilidade de intercâmbios, bolsas e financiamentos que o vínculo com a universidade possibilita. Em decorrência disto, o artista-professor amplia sua rede de contatos com as linguagens e pesquisas internacionais.

Importante compreender este movimento cíclico, em que os ganhos e as conquistas no aperfeiçoamento retornam como qualidade e especialização no exercício de criação e de docência, refletindo e aprimorando a formação de novos artistas.

Almeida (2009) expõe as implicações negativas que os artistas-professores apontam por decorrência do vínculo com a instituição, principalmente no que concerne às normas e regras, porém alguns reconhecem que acontece com o artista o que acontece com profissionais de qualquer outra área, o que é inevitável. Outro apontamento é em relação à falta de equipamentos, materiais e recursos, impossibilitando condições de trabalho mais satisfatórias.

Alguns professores-artistas assinalam a incipiência na formação prévia do aluno que ingressa nos cursos, chegando muito despreparados, o que também declararam as artistas e professoras estudadas, dificultando o trabalho de sua própria criação enquanto dão aulas. “Difícil criar enquanto se dá aulas, os alunos atuais exigem muito, são pouco ativos” (FRÓIS, 2017)<sup>82</sup>. “[...] *una entrega de muchas ideas ¿viste? Les da a los alumnos de sí que por ahí todavía no están maduros como para captar las*” (VILLAVERDE, 2016)<sup>83</sup>. Por outro lado, elas admitem a importância da atividade criadora educativa, no acompanhamento dos alunos, para poder pensar

---

82 Depoimento concedido à autora em novembro de 2017.

83 Depoimento concedido à autora em maio de 2016.

com eles “estratégias para resolver determinadas questões, que têm na cabeça, e que, naquele momento, nós partilhamos” (FRÓIS, 2007). O exercício da partilha de ideias colabora também na atualização do artista. “*Entonces tener alumnos es una actualización del artista, constante, por las preguntas que te hacen, por lo que ellos ven, por las cuestiones que se plantean. Fantástico en ese aspecto*” (VILLAVERDE, 2016).

Há ainda a questão do tempo de dedicação e o regime de trabalho, obrigando as artistas-docentes a se dividir nas suas funções, inclusive com excesso de reuniões decorrentes da estrutura e organização da instituição. Almeida ilustra a resposta de um professor-artista: “[...] é trabalho administrativo, reuniões de congregação, reuniões com professores, montagem de cursos, montagem de programas e... E eu sou um pintor!” (ALMEIDA, 2009, p. 48).

Outro ponto levantado é o número reduzido no quadro de professores, sobrecarregando-os com número excessivo de aulas semanais, exigindo dedicação mais exaustiva, impossibilitando o aprofundamento de algumas ideias e alguns projetos que acabam por ser “engavetados”.

**Tabela 1** - Investimentos realizados em bolsas e no fomento à pesquisa segundo grandes áreas do conhecimento - 2001-2015 - CNPq

Grande área	Percentual %				
	2002	2005	2009	2013	2015
<b>Ciências da Natureza</b>	40	39	36	39	42
C. Exatas e da Terra - E&T	22	22	20	20	19
Engs e Computação - ENG	17	17	16	20	23
<b>Ciências da Vida</b>	39	41	47	41	39
Ciências Agrárias - AGR	14	13	18	12	12
Ciências Biológicas - BIO	16	18	19	18	16
Ciências da Saúde - SAU	8	10	11	11	12
<b>Humanidades</b>	22	19	17	19	19
Ciências Humanas - HUM	12	11	10	9	8
Soc. Aplicadas - SOC	7	5	5	8	9
Ling., Letras e Artes - LLA	3	3	3	2	2
<b>Outras (2)</b>	-	-	-	-	-
<b>Não info (3)</b>	-	-	-	-	-
<b>Soma</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
<b>Outros investimentos (4)</b>	-	-	-	-	-
<b>Total</b>	-	-	-	-	-

Fonte: CNPq, 2015.

A falta de recursos para projetos de ensino e pesquisa na área de artes é um aspecto que precisa ser ressaltado. Apesar de a Tese de doutorado de Almeida ter sido defendida em 1992, e o material publicado em 2015, tendo um intervalo de 22 anos, a situação não é diferente nos dias de hoje, principalmente no que diz

respeito aos investimentos realizados em bolsas e fomento à pesquisa em arte, como ilustra a estatística de indicadores do CNPq (Tabela 1).

As autoridades e responsáveis pela administração de recursos parecem não priorizar a necessidade de investimento na área das ciências humanas, principalmente para a subárea artes. As dotações de verbas se destinam mais às áreas das ciências exatas e ligadas ao campo do progresso econômico, que às vezes suplanta, inclusive, as áreas básicas de saúde, educação e segurança. Enquanto no ano de 2015 o investimento em estudos das ciências exatas e engenharias foram de 42%, na subárea linguagens, letras e artes foram 2%.

Embora seja delicado fazer comparações neste aspecto, já que questões prioritárias no plano de gestão devem ser consideradas, a disparidade surpreende, e suscita o pensar que isto esteja ligado a um plano de tornar as pessoas com baixo pensamento crítico, já que as ciências humanas constituem um tipo de trabalho intelectual de capacidade singular de provocar autorreflexão crítica, instrumentalizando a sociedade para refletir a si mesma. E a arte é ferramenta política importante nesta construção do ser crítico, posto que propicia ao ser uma experiência concreta de conhecimento de sua existência por sua via sensível. Na concepção de Pareyson (1993, p. 13), a arte é o espaço onde “a tentativa e a organização se harmonizam, se reclamam e se aliam”, fenômenos importantíssimos a nosso ver no desenvolvimento do pensamento crítico, no desenvolvimento do pensamento livre do ser humano, independente da área de formação e atuação. A arte mostrou e mostra ao longo da História o seu inestimável valor educativo na constituição da humanidade.

Segundo Marilena Chauí (2000, p. 414-416), na História das artes predominam duas concepções relativas às finalidades e às funções da atividade artística: a concepção pedagógica e a expressiva. A pedagógica aparece em Platão e Aristóteles, na música e na dança, como educação moral para a criação da cidade perfeita, e reaparece em Kant, para quem a “função mais alta da arte é produzir o sentimento do sublime, isto é, a elevação e o arrebatamento de nosso espírito diante da beleza como algo terrível, espantoso, aproximação do infinito”. Hegel também acreditou na função educativa da arte, enquanto elemento para educação moral da sociedade e como meio de transformar a matéria, a arte “educa a sociedade para passar do artístico à espiritualidade”, para passar da exterioridade para a interioridade. Na concepção da arte como expressão, “a arte faz ver a visão, faz falar a linguagem, faz ouvir a audição, faz sentir as mãos e o corpo, faz emergir o natural da Natureza, o cultural da Cultura” (*op. cit.*). Como expressão, a arte modifica o contexto do real para nos dar o acesso a ela. Fala de



uma coisa por meio de outra, é alegórica, e a outra coisa é símbolo, que resume e une o sentido do que era diferente.

Para Pareyson (1993, p. 30), a arte é um eficaz meio pedagógico, é lei e resultado de um processo de formação, antes de ser formada é fundamentalmente formante. A práxis artística, em sua análise, representa experiência concreta de quem a produz. “[...] sua vida interior, a sua irrepetível espiritualidade, a sua reacção pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideias, crenças, aspirações”. E para o fruidor o fenômeno da obra permite novos pontos de vista:

Pois este, juntamente enquanto tem como fito captar a obra como pura forma, convida o olhar a se fazer vidente da mesma forma, ato no qual a alma se recolhe em si mesma, preserva-as das distrações, habitua-a à interpretação, educa-lhe os interesses, dispõe-na para o valor e a abre para os píncaros da vida espiritual (PAREYSON, 1993, p. 287).

Quem cria e quem aprecia descobre, aí está a essência do ato criador. Humberto Eco (2006, p. 32) traz: “A pessoa torna-se acesso à obra e, revelando a obra na sua natureza, exprime-se ao mesmo tempo a si própria; torna-se conjuntamente a obra e o seu modo de ver a obra”. E esta experiência estimula a observação atenta ao nosso próprio pensamento e instiga o autoconhecimento, que é excelência na verdadeira existência humana.

Não estamos aqui para dizer que uma área é superior à outra, mas sim para afirmar que a integração e valorização das áreas são imprescindíveis na integração do ser, instrumentalizando-os como cidadãos cômicos de si mesmos e em relação ao outro, com busca real da consciência plena de si e de como atuar e compartilhar em sociedade.

Neste sentido é importante trazer o que nos pergunta Jiddu Krishnamurti (2016, p. 9) em sua obra *A Educação e o significado da vida*. Qual é o significado da vida? Vivemos e lutamos para quê? Segundo ele, se formos educados apenas para termos sucesso, poder sobre os outros ou um emprego melhor, nossas vidas serão medíocres e vazias. Se formos apenas reprodutores de conhecimentos, sem integrarmos profundamente o pensamento e o sentir, o afeto, nossa vida não fará nenhum sentido. A educação, além de visar ao progresso, deve estimular que o indivíduo compreenda a si mesmo, integrado no processo global. A educação e a especialização não podem ser apenas eficiência técnica, deve prevalecer o amadurecimento das pessoas. “Uma mente que simplesmente tenha sido exercitada passa a ser uma continuação do passado e nunca descobrirá o que é novo. É por isso que, para descobrirmos o que é a educação correta, temos de investigar a totalidade do significado do viver” (*op. cit.*). E a arte agencia esta

investigação.

Krishnamurti (2016, p. 7) anota como é espantoso o grau de semelhança entre os seres humanos nas universidades em qualquer lugar do mundo, que se concentra em “fabricar” pessoas com objetivo principal de encontrar segurança, ser importante e existir sem um pensamento independente. Segundo o autor, esta ânsia de alcançar o sucesso, “a busca da recompensa” e a busca da segurança, destrói a espontaneidade e alimenta o medo, que por sua vez bloqueia a “compreensão da vida”, resultando na apatia da mente e do coração das pessoas ao longo da vida. Com medo de pensar diferente, preferem isolar-se para não enfrentar o conflito, afastando-se de novas possibilidades de descoberta. E é isso que a falta de incentivos na área das ciências humanas e suas pesquisas acarreta.

Sem uma integrada compreensão da vida os nossos problemas individuais e coletivos apenas se agravarão ainda mais. O propósito da educação não é produzir meros acadêmicos, técnicos e caçadores de empregos, mas sim homens e mulheres integrados que estejam libertos do medo; apenas entre tais seres humanos pode haver paz duradoura. (KRISHNAMURTI, 2016, p. 12)

Segundo Virgínia Fróis, muitas questões levantadas aqui no Brasil não são diferentes em Portugal. Em relação a recursos, as instituições de poder, ao se readequarem às questões econômicas, não priorizam o investimento na área do ensino, com novos concursos e melhoria de salários. A demanda de trabalho, a necessidade de dar conta dos aspectos artísticos e burocráticos, tudo isso implica um desgaste demasiado. E essa fala vem de uma mulher com grande energia, afetiva e humana, surpreendente em seu papel como educadora, resultante de sua seriedade e determinação.

Cabe lembrar que as mesmas pessoas que ocupam as áreas de decisões e poder, e definem os recursos, têm acesso a uma gama maior de conhecimento e cultura, matriculam seus filhos em escolas que promovem o conhecimento da arte em seus currículos, escolhem para seus destinos de férias viagens a lugares onde possam visitar e conhecer arte. Os centros de arte de todo mundo testemunham isto, como atestam as muitas pessoas que fazem filas para entradas em museus, templos e toda a sorte de registros artísticos, que ficam admirados ao se depararem com os empreendimentos artísticos da humanidade, mas isso apenas para aqueles que podem custear esses contatos.

A arte, no entanto, é parte do ciclo de partilha de conhecimento empreendida pela humanidade e deve estar implícita no reconhecimento do conceito de “fato social total” que Mauss (2003a) sugere. Muitos inventos e muitas descobertas de artistas emprestaram a curiosidade científica a outras áreas da ciência, ligando

*insights* à gama de acessos comunicativos e perceptivos que a arte promove, como com Leonardo da Vinci, quando “a arte é alçada à estatura de uma ciência e o artista colocado no mesmo nível do humanista” (HAUSER, 2003, p. 334), ou com a curiosidade anatômica nos estudos marginais que artistas fizeram com a dissecação de corpos para conhecer a figura humana, cujas ilustrações colaboraram com áreas da medicina e biologia, entre outros tantos eventos.

Exemplo da participação e partilha do conhecimento são as peças didáticas disponíveis no departamento de anatomia da Universidade Iuliu Hatieganu de Medicina e Farmácia Cluj-Napoca, na Romênia, realizadas pelo escultor Constantin Brancusi. A demanda ao artista partiu do professor Dimitrie Gerota para apoiar o ensino anatômico. As obras foram replicadas pela ordem do Ministério da Educação Pública para servir nas principais universidades do país (DUMITRASCU DI, CRIVII CB, OPINCARU I, 2016).



Figura 223 – Brancusi. *Ecorché*.  
172 x 52 x 32 cm.  
Museu do Departamento de Anatomia Humana de Cluj-Napoca, Romênia.  
Fonte: DUMITRASCU; CRIVII; OPINCARU, 2016.

A título de curiosidade, temos o exemplo do evento da Placa Pioneer (março de 1972)<sup>84</sup> e do disco Voyager lançados ao espaço pela Nasa, ligados a um complexo programa de investigação sobre os planetas e sistema solar. O projeto, que teve a equipe liderada por Carl Sagan, lançou ao espaço vários instrumentos, na possibilidade de as naves espaciais serem interceptadas por seres extraterrestres, com informações prévias sobre a raça humana, entre elas ilustrações e desenhos. Em um dos grandes feitos científicos, recorreu-se à inteligência da arte como linguagem para contatar possíveis seres extraterrestres.<sup>85</sup>



Figura 224 – Placa Pioneer.  
Alumínio e ouro anodizado. 229 x 152 x 1,27 cm. Profundidade média da gravura: 0,381 milímetros.  
Fonte: NASA.

84 Disponível em: <<https://www.nasa.gov/centers/ames/missions/archive/pioneer.html>>. Acesso em: 10 mai. 2016>. Acesso em: 20 fev. 2017.

85 O desenho da figura humana da Placa Pioneer, feito pela então esposa de Carl, a artista plástica e escritora Linda Salzman Sagan, causou inclusive grande polêmica com relação à representatividade quando apresentada à sociedade, principalmente pela nudez e porque a figura masculina tinha uma imagem prevalecente à feminina. Quando do lançamento do Disco Voyager, a imagem ou fotografia de corpos nus foi suprimida, substituídas por ilustrações com o contorno do corpo e informações internas ligadas a anatomia biológica.



Figura 225 - “We won’t do it without the rose, because we can no longer think”.  
 Joseph Beuys na mesa de seu gabinete de informação na Documenta V, Kassel, em 1972.  
 Figura - Joseph Beuys. Litografia sobre papel baseada na fotografia de Wilfred Bauer.  
 80,4 x 56,8 cm.  
 Coleção Tate Modern London.

Joseph Heinrich Beuys (1921-1986), considerado um dos mais influentes artistas alemães da segunda metade do século XX, foi um grande ativista pela valorização da arte no processo educativo. Segundo RODRIGUES (2002), “As suas obras pictóricas, as suas esculturas, ou as suas instalações eram apenas pretextos para a criação de fóruns para debates”.

Cheguei à conclusão de que não existe outra possibilidade de fazer algo para o homem do que pela arte. E para fazer isso preciso de uma concepção educacional; preciso de uma concepção da teoria da percepção; preciso negociar. Existem três pontos importantes: (1) a concepção educacional refere-se ao fato de que o homem é um ser criativo; (2) é muito importante torná-lo consciente disso; e (3) para tanto, ele deve inevitavelmente comportar-se de um modo antiautoritário. A concepção da teoria da percepção confirma que somente o homem criativo pode mudar a história, usando assim essa criatividade numa forma revolucionária. E voltando para minha concepção de educação, isso significa que arte é igual à criatividade que é igual à liberdade humana (BEUYS apud VICINI, 2006, p. 59)<sup>86</sup>.

Beuys foi um artista alemão que produziu suas obras em vários meios e técnicas, incluindo escultura, *happening*, performance, vídeo e instalação. Integrante do grupo Fluxus, foi um dos primeiros artistas a trabalhar com ecologia urbana. Apesar da biografia controversa, conforme a publicação *Beuys – Die biographie*,

<sup>86</sup> Citado por ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. Joseph Beuys: life and works. New York: Barron’s Educational Series, Inc., 1979. p. 231. Traduzido por Vicini (2006).

de 2013, de Hans Peter Riegel, que afirma que grande parte das declarações de Beuys, sobre sua vida, foi fantasiosa, muitos autores o identificam como portador da ideia de que todo o conhecimento humano procede da arte. Ana Mae Barbosa considera de muita relevância “aqueles que fazem do seu trabalho de Arte um trabalho educacional, quando o seu trabalho já é um trabalho educacional. O Beuys é um exemplo clássico desse que fazia das suas performances já um trabalho educacional” (BARBOSA, 2016, p.151).

Segundo Juan Carlos Aranõ Gisbert, catedrático da Universidade de Sevilha, o escultor e ceramista Leo Tavella pode ser comparado a Beuys, o qual considera que: “se colocou em marcha, com sua visão antropológica do artista, a ideia de que todo o conhecimento humano procede da arte, da plasticidade e do desenho dos pensamentos” (GISBERT apud VILLAVERDE, 2012, p. 11).

Aqui se defende que este é um empreendimento possível de pessoas que se dedicam, que têm coerência em suas escolhas e seus discursos, que se comprometem com o partilhar o conhecimento, contudo com o exercício e a liberdade de criação, como é o caso de inúmeros artistas-professores em todo o mundo. Destacamos entre eles Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, que, embaçadas na disciplina cerâmica, promovem a reflexão das práticas artísticas, no intento de estimular o desenvolvimento, na prática da docência, da capacidade do aluno em descobrir seus temas e referenciais para chegar ao seu projeto individual, tomar consciência e ter autonomia de seus próprios processos e, de posse destas descobertas, compreenderem a sua relação com o mundo.

O processo de aprendizado e descobertas em relação à arte pode ser mais individual e intuitivo, mas todo o indivíduo tem um mestre de referência, a relação com o mestre, e sua influência, como pôde ser visto durante este trabalho, é de crucial importância no desenvolvimento do futuro artista, que se disponibiliza para o imbricamento das trocas no aprendizado. Tais experiências não se atêm apenas ao indivíduo que empreenderá carreira artística, mas como fundamental no desenvolvimento da capacidade criadora de toda e qualquer pessoa, já que a criatividade está presente em toda área do conhecimento. Esta relação entre aluno e mestre segue uma via afetiva, de experiências e de verdadeiras partilhas, e o aluno não pode ser visto como um repositório de trabalho manual sem sentido e poesia.



Quando nós estamos a trabalhar com pessoas que, provavelmente, nem sequer vão ser artistas... Aquelas crianças vão, provavelmente, continuar a vida dos pais, vão fazer o que os seus pais já fazem, que é semear, tratar dos animais... Algumas poderão vir a ser oleiros, outras poderão emigrar, trabalhar no supermercado, ou outra coisa qualquer, e outros até continuarão a estudar. Toda a actividade que agora se desenvolveu é absolutamente fundamental para a sua prática quotidiana. De certeza que vão ser cidadãos mais preparados para compreender o seu mundo. Por isso é que hoje se dá cada vez mais valor a práticas das Artes, que é fundamental no desenvolvimento da capacidade criadora das pessoas (FRÓIS, 2007, p. 14).

A disciplina cerâmica, no caso das mestras artistas estudadas, além da modelagem e técnicas, é vinculada à linguagem estética, imbuída de todos seus aspectos históricos, formais e plásticos. Assumem na atividade artística um sistema de desenvolvimento do pensamento, que transita entre a teoria e o exercício.

Ana Mae Barbosa (2016) defende a importante relação da teoria com a prática para que o artista tome consciência “do que quer e do que fazer”:

Então, a teoria ajuda a pensar nas propostas, no caso do artista. Eu acho absolutamente fundamental isso, e o que faz um artista não é só domínio técnico. Outro erro é só prestar atenção ao processo de criação e não ao processo técnico. Não é bem isso, você tem que levar em consideração todos os elementos que entram na criação, na busca de representação ou de apresentação de uma obra de Arte, e um deles, fundamental, é a consciência daquilo que você faz (BARBOSA, 2016, p. 147).

Ao que Virgínia Fróis (2007), ao explicar sua prática, confirma:

Toda a prática artística é uma prática que se funda da teoria e no exercício. Nós não podemos separar a reflexão teórica ou a informação, o que se lê, as exposições a que vamos, etc., daquilo que é o desenvolvimento plástico. Nada está separado porque a cabeça é íntegra, e os pintores, os escultores, os artistas têm cabeças pensantes, não têm só mãos, e não têm só um pensamento meramente operativo, no sentido da execução de uma tarefa como fazer tintas (FRÓIS, 2007, p. 21).

Para Virgínia Fróis (2007), um professor que orienta alunos em práticas artísticas deve ter uma prática artística, consequente e regular, que, em sua opinião, é estar em reflexão constante sobre as questões da criação, permitindo cumplicidade no âmbito da aprendizagem e da investigação. E complementa: “isso acaba por ser uma partilha, entre um artista que já tem uma prática (já está treinado), e um que está a iniciar esse exercício, ou seja, essa aprendizagem” (FRÓIS, 2007, p. 11).

Para Vilma Villaverde, a docência atualiza o trabalho do artista. O trabalho de docência está imbricado no trabalho de artista.

Muitas das vezes as dúvidas dos alunos são desafios que impõem novos aprendizados, didática do mestre Leo Tavella que encantou Vilma Villaverde, que a influenciou:

*[...]y para aprender realmente tu aprende enseñando, que se aprende muchísimo. Por este desafío que plantean los alumnos que viene y te dice: quiero hacer esto. Y vos nunca hiciste eso. De que no le puedes decir a otro profesor, porque yo no sé. Tiene que salir adelante. Y con Leo, que me dio la libertad, todo era posible en taller de Leo, todo (VILLAVERDE, 2016, em depoimento à autora).*

Ana Mae Barbosa (2016) analisa que a muitos educadores falta “o trabalhar com arte”, não precisamente ser artista. Considera que é possível ser só um educador e trabalhar com arte. Por outro lado, para ensinar arte, não basta ser apenas artista, é imprescindível ser educador. Segundo Barbosa (2016, p. 150), “É preciso conhecer a evolução do pensamento visual da criança, a evolução da produção, a evolução da recepção do objeto visual, da imagem na criança. Tudo isso é preciso que o artista conheça. Conhecer também alguns elementos de Educação”. A especialista pondera que o artista, por ser artista e por ser criador, pode cometer erros e influenciar o aluno ao ponto de impedir seu processo criativo, por vezes com “as melhores das intenções”, por faltar-lhe a habilidade do educador, que constrói sua identidade de professor-artista em função da “sua própria construção pessoal”.

Em 1942, enquanto Herbert Read (1982, p. 365-366) escrevia seu livro *A educação pela arte*, pensava sobre as mazelas e destruições que a guerra provocara usando táticas resultantes da perícia adquirida por técnicos “cuidadosamente educados para trabalhos construtivos”. Isto o fez lembrar-se da frase, tão própria para os dias atuais, proferida por Virgínia Woolf: “a importância da sensação numa época em que se praticam brutalidades e se recomendam ideais” (WOOLF apud READ), que o levou a concluir que, se através da educação se mantiver preservada a vivência das sensações individuais, as correlações entre ações e sentimentos e entre realidade com nossos ideais poderão ser bem sucedidas. “O idealismo, então, não seria mais uma fuga à realidade, seria a resposta humana à realidade”. Nesta perspectiva o autor propõe uma “Revolução Necessária”: *A Educação pela arte*, de maneira que busque a difícil tarefa de conciliar o idealismo com a realidade, a disciplina com a liberdade e a ordem com a democracia, alargando as leis naturais ao corpo político “para que também ele viva segundo um ritmo natural e um equilíbrio simbólico [...] a educação pode alcançar tal harmonia individual e social”, que implica necessariamente correspondência entre o domínio transcendental e fenomenal, da experiência e do afeto, e obviamente não sectário ou religioso. *A educação é um ato político e a arte ferramenta fundamental*, porque o artístico é natural do ser humano, não só do artista, e em sua maneira operativa e de jogo, através da formatividade propõe um desenvolvimento espontâneo de consciência e de racionalidade “está a manifestar a forma que a nossa vida comum devia tomar na sua revelação” (READ, 1982)

a arte permanece - constante e indestrutível, acumuladora mas sempre livre, sempre nas suas orlas imediatas - activa e expansiva. Acredito que esta expressão espontânea é inerente à vida, que colectivamente, como individualmente, vivemos um modelo inerente e envolvente - o «geprägte Form, die lebend sich entwickelt» de Goethe. (READ, 1982, p. 372).

Este capítulo expõe reflexões sobre as instituições de ensino e as vinculações das artistas Vilma Villaverde e Virgínia Fróis ao ensino formal, objeto deste estudo, porém importante colocar que assim como Read (1982) acredita-se que os melhores resultados alcançados no ensino da arte, não necessariamente estão atrelados a qualquer sistema de ensino ou qualificação acadêmica que o professor venha a ter, mas está sim principalmente ligado ao afeto, à partilha de conhecimentos e experiências, à “atmosfera simpática” promovida pela criação do mestre no ato de ensinar.

A atmosfera certa deve existir numa escola de vila ou nas barracas escuras duma qualquer cidade industrial. A atmosfera é a criação do professor. Criar a atmosfera de espontaneidade duma feliz indústria infantil [jovens e adultos] é o segredo essencial e talvez único do sucesso de ensinar (READ, 1982, p. 354).

Vinculada à instituição, a escolha verdadeira do ofício do professor resulta diretamente em sua postura política que, naturalmente, assume participação ativa na busca de melhorias relacionadas tanto às afirmações da carreira e área do saber, como em iniciativas de fomento que visam aperfeiçoamento da formação e do campo da pesquisa, gerando maior qualidade na produção de conhecimento, que reflete diretamente na esfera política e social.

O ensinar arte deve ser fruto de uma escolha profunda, intimamente ligada à consciência do ser, do fazer, do criar, do autêntico exercício de ser e respeitar a diversidade e liberdade individual dos outros seres. Envolve um alto grau de responsabilidade por pessoas que confiaram seu processo ao professor. Herbert Read (1982, p. 349) desvela que, ensinar exige um elevado grau de ascetismo, o professor deve ter “uma responsabilidade alegre por uma vida confiada a nós” sem influenciar em forma de dominação, ou satisfação. O trato pedagógico deve se manter impessoal sem com isso excluir a comunhão afetiva de reciprocidade.

A educação consiste numa constante partilha, o processo de aprendizado é diferente de uma pessoa para outra. Como Virgínia Fróis (2007, p. 12) adverte, em alguns casos os alunos têm práticas mais racionais e noutros mais intuitivas, mas a racionalização e a consciência podem ser adquiridas com o processo da aprendizagem. O professor pode, com a partilha de seu conhecimento e experiência, usar estratégias para acionar este processo. E este processo está intimamente ligado ao autoconhecimento, de ambos, aluno e professor.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa demonstrou que os processos de formação de Vilma Villaverde, com grandes influências de seus mestres, e a escolha pela arte cerâmica dinamizaram seu processo criativo. A sua atuação frente à comunidade de ceramistas na difusão e divulgação da arte cerâmica argentina, nacional e internacionalmente, ampliou suas possibilidades criativas, resultando numa produção artística apreciável e de grande projeção. A atuação no ensino tanto no atelier como na área acadêmica lhe proporcionou constante atualização e aprimoramento.

Virgínia Fróis integra a arte cerâmica às investigações científicas, em uma perspectiva de constante desenvolvimento artístico e social. Mantendo seu compromisso social e político por meio da arte cerâmica, em projetos de educação, resgate e difusão cultural, promove extraordinário intercâmbio entre a arte cerâmica e diferentes culturas, contribuindo com seu trabalho para valorização da cerâmica no campo das artes.

A atuação e linguagem poética de cada uma delas são peculiares, porém verifica-se que no trabalho de ambas as artistas a arte cerâmica tem intrínseco papel educativo, social e político. São mulheres ativas, empoderadas e concentradas, características essenciais ao fazer cerâmica.

A academia de belas artes foi base para a formação das artistas, que trilharam o estudo de teorias, processos, métodos, técnicas e materiais, alimentando-se de influências e traços da docência e dos processos artísticos de seus mestres, que, ressignificados, foram aplicados em suas atividades. A importância da relação de afetividade e cumplicidade entre mestre e aprendiz mostra relevância na constituição das artistas.

Ter em conta que mulheres artistas nos registros clássicos da História da Arte só poderiam criar e ver seus nomes citados ao ter, principalmente, o pai, ou o marido – o homem – que viabilizasse sua prática, mencionar Vilma Villaverde e Virgínia Fróis como artistas consolidadas é fundamental para firmar a paridade de gênero no panorama artístico.

O tema do corpo e do fragmento da figura humana presente em seus trabalhos indica a relação com obras e expressões de movimentos artísticos do século XX e suas atualizações na arte contemporânea, demonstrando amadurecimento, embasamento e conhecimento em suas práticas.



A modelagem em argila teve influente papel na modernidade da escultura, embora não tenha tido no campo artístico o mesmo status de “finas artes”, como pintura, escultura e arquitetura. A inclusão da linguagem cerâmica no cenário das belas artes por renomados artistas, como Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, é fundamental para a sua evidência.

Ao pesquisar os percursos de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis, algumas indagações apresentadas no início do trabalho puderam ser respondidas. Ser artista, além de uma escolha consciente, requer trabalho dedicado e energia concentrada. As duas artistas demonstram trabalho árduo na constituição de suas carreiras, além de estudo e atualização constante. Para ensinar arte, o compromisso é tão valoroso quanto ser artista, e a apropriação das escolhas e definição de suas carreiras de artista e docentes é uma consequência do empreendimento e concentração dedicados e um exercício constante de partilha e investigação. Demonstram que quem escolhe o caminho do ensino deve acreditar e ter prazer no que faz. A atividade da docência está intimamente atrelada ao campo do afeto, e daí resulta a partilha sincera.

A habilidade do docente artista em estar em constante atividade dentro da academia, o que se refere a produção de artigos, participação em congressos, elaboração de aulas, acompanhamento e orientação de projetos dos alunos, participação em bancas, e todas as responsabilidades inerentes ao programa de ensino, e ao mesmo tempo produzir obras artísticas é uma realização que só pode ser alcançada com uma certeza da escolha desta missão que é do professor-artista.

O desenvolvimento desta pesquisa foi ainda de fundamental aporte para o aperfeiçoamento pessoal e profissional da pesquisadora. O contato com as artistas possibilitou maior consciência e pertença ao seu próprio percurso. O processo de todo o trabalho, desde as consultas bibliográficas até a escrita final, foi um exercício de metodologia científica que, ao ser atualizado e aperfeiçoado constantemente, proporcionou experiência ininterrupta de reflexão e atualização acadêmica e de conceitos.

Este trabalho foi um exercício constante de partilha. Visitar o mundo das obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis possibilitou visitar o mundo de vários artistas, o mundo da cerâmica e sua importância na arte e na educação, como também o mundo da pesquisadora, porém o tema aqui não se esgota. Empresto as palavras de Merleau-Ponty para definir a experiência:

No próprio instante, porém, em que creio partilhar da vida de outrem, não faço mais que reencontrá-la em seus confins, em seus polos exteriores. É dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. É a partir deste gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem, é pela música que penetro em sua emoção musical, é a própria coisa que eu vejo. A intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno de minha percepção: acrescenta este enigma da propagação no outro da minha vida mais secreta – outra e mesma, já que evidentemente, só através do mundo posso sair de mim mesmo. Então é mesmo verdade que os “mundos privados” se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como a sinergia de nossos olhos os detém uma única coisa. Mas tanto num caso como no outro, a certeza, embora inelutável, permanece inteiramente obscura; podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erigi-la em tese. Toda tentativa de elucidação traz-nos de volta aos dilemas (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 22-23).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Tessa. The Threshold of the Real: Canalizing the Body as Object Art. *In The Fragmented Figure*. Journal Interpreting Ceramics. Issue 8. Cardiff: University of Wales Institute, 2005. Disponível em <<http://www.interpretingceramics.com/issue008/articles/01.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser Artista, ser professor**: Razões e paixões do Ofício. São Paulo: UNESP, 2009.

ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de. Auguste Rodin e o Corpo Humano. *In: Expressões do Corpo*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 15-17.

ANDRADE, Mário. O artista e o artesão. *In O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1975. p. 10-33.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo, 1909-1992. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

———. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

———. O Novo Espírito Científico. **A Poética do Espaço**. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988a.

BARBOSA, Ana Mae. Entrevista concedida ao Grupo de Estudos Estúdio de Pintura. **Apotheke**: Artista Professor Pesquisador, Santa Catarina, v. 3, n. 2, p.146-156, jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/8492/5799>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

BARTHES, Roland et al. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In Análise estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011. pp 19-62.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENTO, Carina Fabiana Henriques. Cecília de Sousa, Maria Manuela. **Arte Teoria**, Lisboa, n. 14/15, p.161-164, 2011/12. Disponível em: <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15622/2/ULFBA\\_PER\\_ARTE TEORIA\\_N 14\\_15\\_CARINA BENTO.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15622/2/ULFBA_PER_ARTE%20TEORIA_N%2014_15_CARINA%20BENTO.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2017.

BOCART, Fabian; GERTSBERG, Marina; POWNALL, Rachel A.J.. **Glass Ceilings in the Art Market** (January 25, 2018). Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3079017> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3079017>.

BOCCACCIO, Giovanni. (c. 1360-70). **Famous women**. Translated by Virginia Brown. 1313-1375 [De mulieribus claris. English]. Cambridge, London: Harvard University Press, 2003 - 295 páginas.

CALVINO, ÍTALO. **Seis propostas para o próximo milênio**: Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

———. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CARVALHO, Maria Cristina W. O ensino nas Academias *In Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 1999. (p. 78-84).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. *In: A. Novaes. O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-61.

———. Finalidades-funções da arte. *In Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2000. p. 414-417.

CONDE, Idalina. Sarah Affonso, mulher (de) artista. *In: Análise social*, vol. xxx (131-132), 1995 (2º- 3º), p. 459-487.

CUSHWAY, David. Presence and Absence: edited transcript of presentation. *In The Fragmented Figure*. Journal Interpreting Ceramics. Issue 8. Cardiff: University of

Wales Institute, 2005. Disponível em: <<http://www.interpretingceramics.com/issue008/articles/05.htm>>. (Acesso em: 02 jan. 2017).

DEWEY, John. Ter uma experiência. In **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. pp 109-141.

DALGLISH, L. **Mestre Cardoso**: a arte da cerâmica amazônica. Belém: SEMEC, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Vitória do Sonho**: a arte cerâmica de Mestre Cardoso (Vídeo 25m.). Belém: SEMEC, 1997.

\_\_\_\_\_. **Noivas da Seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Ed. UNESP/Imprensa oficial (2ª. Edição), 2008

\_\_\_\_\_. **A Arte do Barro na América Latina**: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. (Tese de Doutorado) São Paulo, PROLAM/USP, 2004.

DIDEROT. Plano de uma universidade. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Diderot**: obras I - filosofia e política. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUMITRASCU DI, CRIVII CB, OPINCARU I. A sculpture masterpiece for the teaching of anatomy. **Clujul Medical**. 2016;89(2):304-306. doi:10.15386/cjmed-645.

ECO, Umberto. **Como se faz uma Tese**. 19. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Definição de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2006.

FARIA, Miguel Figueira de. O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia. In **ANAIS Série História**. Vol. V e VI. Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

FERNANDEZARBÓS, Elvira. (dirección general); Andrés Caro (Coordinación). **40 escultores argentinos**. Buenos Aires: Actualidad en el Arte, 1988. p 53 e 245

FERREIRA, Emília. O Perfeito Espelho. In **Virgínia Fróis**. Espelhos. Almada, Casa da Cerca, 2000. pp.8-9.

FOSTER, HAL. O Artista como Etnógrafo. In Revista do Programa de Pós Graduação em **Artes Visuais EBA UFRJ**, 2005.

FRÓIS, Virgínia. Reflexões em torno da criação e da acção. Alguns projectos da Associação Cultural Oficinas do Convento. In **Arte-Teoria**. - Lisboa, 2000-. - Nº 14/15 (2011/12), p. 95-100. ISSN 1646-396X

\_\_\_\_\_. Curriculum Vitae. **Concurso Documental**. Provimento de um lugar de Professor Associado do 1º Grupo. Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004.

\_\_\_\_\_. Relatório Artes Plásticas. **Concurso Documental**. Provimento de um lugar de Professor Associado do 1º Grupo. Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004a.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Ana Sousa. Cd Room. In Anexos. Sousa, Ana Isabel Tudela Lima Gonçalves de. **A Formação dos Professores de Artes Visuais em Portugal**. Mestrado em Educação Artística. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2007.

\_\_\_\_\_. Estar ou ser Margem. In MATOS, Sara. *Margens*. Arte Contemporânea. Montemor- O Novo: Oficinas do Convento, 2007a.

\_\_\_\_\_. Art Projects with a Group of Women Potters of Cape Verde: Air in the Sea and Save the Waters. 2017.

\_\_\_\_\_. Da Água, os Potes: Oleiras de Trás di Munti em Cabo Verde. In Revista **ARKEOS**. perspectivas em diálogo, nº 31. Tomar: CEIPHAR - Centro Europeu de Investigação da Pré-História do Alto Ribatejo, 2012. pp 71-82.

FRÓIS et al. Trás di Munti. **Guia interpretative do lugar**. Montemor-O Novo: Oficinas do Convento, 2009.

FULLER, Peter. **Arte e Psicanálise**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

GAMITO, Maria João. Iluminações: As Mulheres-Noivas de Encarnação Baptista. In **Arte e Gênero**. Mulheres e Criação Artística. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – CIEBA, 2012, p. 102-113. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10451/8283>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

GARCEZ, Luciane R. N.; MAKOWIECKY, Sandra. Retrato e Autorretrato em Vilma

Villaverde. Um percurso da memória. *In* Revista **Estúdio**, Artistas sobre outras obras. Ano 1, Vol. 1. n. 2. Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2010. pp. 111-115.

GARRIDO MORENO, Antonio. **Escultura cerâmica ibérica contemporânea**. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte, Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, 2007. p. 13-57.

———. La cerámica gallega en la segunda mitad del siglo XX. Frontera entre artesano y el escultor. *In* CASANOVA, Carmen Fernández. **Comerciantes Y Artesanos**. SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades. Universidade de Santiago de Compostela, 2001. p. 411-431.

GENETTE, Gérard. El discurso del relato. Ensayo de Método (orden, duración, frecuencia, modo). *In* **Figures III**. Paris: Editions du Seuil, 1972. p. 65-224.

GOETHE, Johann Wolfgang. **O Jogo das Nuvens**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GLUZMAN, Georgina. Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia. *In* **ANAIS do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.20. n.2. p.93-118. jul.- dez. 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v20n2/a04v20n2.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GROMADA, Anna et al. **Little Chance to Advance? An Enquiry into the Presence of Women at Art Academies in Poland**. Warszawa: Katarzyna Kozyra Foundation, 2016.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Nova Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. *In* FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo. (org.). **Arte & ensaios**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ, nº 12, 2005.

JONES, Jeffrey. Introduction to The Fragmented Figure. *In* **The Fragmented Figure**. Journal Interpreting Ceramics. Issue 8. Cardiff: University of Wales Institute, 2005. Disponível em: <<http://interpretingceramics.com/issue008/introduction.htm>>. Acesso em 02 jan. 2017).

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. KRISHNAMURTI, Jiddu. **A Educação e o significado da vida**. Lisboa: Edições 70, 2016.

LA CHAPELLE, Reine-Marie P. De. **Camille Claudel (1864-1943)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

LAMBERT, Mª de Fátima. **A escultura em terracota de Jorge Vieira: a abordagem da figura (3D) como metamorfose e sinédoque**. Caldas da Rainha: Encontro de Escultura e Cerâmica, 1992.

LANÇA, Filipa Pontes. A inquietação de Maria ‘Barraca’: desenho como exorcismo. **Croma: Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 4, n. 7, p.18-26, 2016. Semestral.

LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel H. **Mulheres Escultoras em Portugal**. (Coord.). Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. pp. 467-77.

LE WITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art’, **Artforum** v.5, n. 10, Summer 1967, p. 79-83.

LUNA, María Gabriela. Ceramica Y Arte Contemporaneo: Una Dura Trayectoria En Proceso de Consagracion. **IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina**. Faculdade de Bellas Artes. Universidade La Plata, 2013. Disponível em <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42595/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42595/Documento_completo.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 01/02/2018.

MAGALHÃES, Justino. Municipalismo e educação. *In* **Do Portugal das Luzes ao Portugal Democrático**. Atlas-Repertório dos Municípios da Educação. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2014. pp 179-191. Disponível em <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18286>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

MATOS, Sata Antónia. Virgínia Fróis: Religare. *In* **Três poéticas dissonantes: Escultura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2012. pp. 33-34.

MATTAR, Sumaya. **Sobre Arte e Educação**. Entre a Oficina Artesanal e a Sala de Aula. Campinas: Papyrus Editora, 2010.



- MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. *In: Sociologia e antropologia*. [1924] Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2003. pp. 399-400.
- \_\_\_\_\_. Ensaio sobre a Dádiva. *In Sociologia e antropologia*. [1924] Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2003a. pp. 183-314.
- MENEZES, Solival. Especificidades do Colonialismo Português *In Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: EdUSP, 2000. pp 111-162
- MERLEAU-PONTY. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MESQUITA, Alfredo. **Lisboa** [Ilustrada]/compil. e estudo por Alfredo Mesquita. — Lisboa: Emp. da Historia de Portugal, 1903.
- MODESTI, Adelina. Elisabetta Sirani. Bologna 1638 - 1665. *In Enciclopedia delle donne* disponível em <<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/elisabetta-sirani/>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- MOLDER, Maria Filomena. A forma como problema: as nuvens e o vaso sagrado. **Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura**, [S.l.], n. 11/12, sep. 2013. ISSN 1645-2585. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/3727>>. Acesso em: 16 oct. 2018.
- MOMIGLIANO, A. **The Development of Greek Biography**. London: Harvard University Press, 1993.
- MORAIS, Lurdes. **Cerâmica Portuguesa: Tradição e Inovação**. (Coord.). Coimbra, APICER – Associação Portuguesa das Indústrias de Cerâmica e de Cristalaria, 2016. Disponível em <[https://issuu.com/apicer-ceramicsportugal/docs/apicer\\_ceramica\\_portuguesa\\_inovacao](https://issuu.com/apicer-ceramicsportugal/docs/apicer_ceramica_portuguesa_inovacao)>. Acesso em 02 jan. 2017.
- NAVARRO, S. O Arqueologismo na Escultura de Jorge Vieira. **Arte e Teoria**. 14/15, 2012. pp. 171-174.
- NOTCHLING, Linda. Why have there been No Great Women Artists? *In Women, Art and Power*. New York: Harper and Row, 1988.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação**. Rio de Janeiro: Campus. 1995.
- PANZANELLI, Roberta. Wax as a Material. *In Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*. Los Angeles: Getty Publications, 2008. pp. 31-32.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PEITCHEVA, Maria. **Guido Reni: 185 Colour Plates**. Maria Peitcheva, 2016.
- PEREIRA, José Fernandes. **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 2005.
- PERROT, Michele. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *In Fazendo história das mulheres. Cadernos pagu* (4). Núcleo de Estudos de Gênero Pagu. Campinas: Unicamp, 1995. pp. 9-28.
- PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**. Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIOZZI, Patrizia. Da necessidade à liberdade: uma nota sobre as propostas de Diderot e Condorcet para o ensino superior. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 25, n. 88, p. 655-676, Oct. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302004000300002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302004000300002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 22 Mar. 2017. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302004000300002>>.
- PLASTINO, Carlos. A emergência espontânea do sentimento ético como tendência da natureza humana. **Winnicott e-prints**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 80-113, 2012. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-432X201200010004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X201200010004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 15 maio 2017.
- PLINY THE ELDER. **The Natural History**. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0978,001:35>>. Acesso em: 13/02/2017
- \_\_\_\_\_. The Elder Pliny's Chapters **On The History Of Art**. Translated by K. Jex-Blake. London: Macmillan and CO., Ltd. New York : The Macmillan CO. 1896. Disponível em <<https://ia600208.us.archive.org/2/items/cu31924031053550/cu31924031053550.pdf>>.

Acesso em 25 abr. de 2017.

POWNALL, Rachel A.J. **Tefaf Art Market Report 2017**. Helvoirt: The European Fine Art Foundation (TEFAF), 2017.

RAGG, Laura M. The women artists of Bologna. **The question naturally asked in respect to every artist** — who was his or her teacher ? p. 57 London: Methuen & Co, 1907.

READ, Herbert. **The Meaning of Art**. London: Farber and Farber, Ltd. Londres: Farber and Farber, Ltd. 1931.

\_\_\_\_\_. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

RIEGEL, Hans Peter. **Beuys: Die Biographie**. Zürich: Riverside, 2018.

ROCHA, Helder da. **Dante Alighieri**. A divina comédia: inferno. Adaptação em prosa. São Paulo: Clube de Autores, 1999.

RODRIGUES, Jacinto. **Joseph Beuys: Um Filósofo na Arte e na Cidade**. In *Millenium - Revista do ISPV - n.º 25 - Janeiro de 2002*. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/millenium/Millenium25/default.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

RODRIGUES, Maria Regina. Os corpos toilette de Vilma Villaverde. In *Revista GAMA, Estudos Artísticos*. Vol. 3. Nº 5. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (FBAUL/CIEBA), 2015.

ROJO VIVOT, Alejandro. **Voto Nominal**. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2014.

RÜEGG, Walter. **A History of the University in Europe: Volume 2, Universities in Early Modern Europe (1500-1800)**. London: Cambridge University Press, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. Estética do Movimento Criador. In **Gesto Inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTOS, Elaine Regina. Mulher Artista. Registros Clássicos da Prática Artística e Docência. In *Anais III Congresso Internacional sobre Culturas. Interfaces da Lusofonia*. 23-25 de novembro de 2017. Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2017.

\_\_\_\_\_. Traduzir uma parte na outra parte será arte? In *Anais III Congresso Internacional sobre Culturas. Interfaces da Lusofonias*. 23-25 de novembro de 2017. Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2017a.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. Pavilhão de Portugal EXPO 98. Lisboa: Assirio & Alvim, 1998.

SARTRE, Jean-Paul Sartre. Alberto Giacometti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Texto de Introdução In PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: Passado e Presente**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

SEEGER, Anthony & MATTA, Roberto. A construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. In **Boletim do Museu Nacional**. Antropologia, nº 32, maio 1979. Rio de Janeiro, Nova Série, 1979.

SENNETT, Richard. A mão. In **O Artífice**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2009. pp.170-199.

SERRES, Michel. **Variações sobre o Corpo**, 2004, pp. 68 e 69.

\_\_\_\_\_. **Para celebrar a partilha**. Universidade da Beira Interior. Covilhã: Lusofonia: press, 2008.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Edusp, 2001.

SILVA, Raquel Henriques da. **Aurélia de Souza**. Col. Pintores Portugueses. Lisboa: Edições Inapa, 2004.

SILVA, Vasco Dias da & FRÓIS, Virgínia. Reabilitação de um telheiro em Montemor-o-Novo. **Arte teoria**. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA. Lisboa, 2000. Nº 14/15 (2011/12), p. 101-108. ISSN 1646-396X. <http://hdl.handle.net/10451/6627>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et Al. Criações Partilhadas: artes, literatura e ciências sociais. Orgs. Rio de Janeiro: **Mauad X**, FAPERJ, 2014.

\_\_\_\_\_. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In **Labrys**, études féministes/ estudos feministas - janeiro/junho 2007. Disponível em <[www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm](http://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm)>. Acesso jul. 2017.

SMITH, Bonnie G. **The Oxford Encyclopedia of Women in World History**, Volume 1. Oxford: Oxford University Press, 2008 (p. 130-131).

SOUZA, Renato Rocha. O que é, Realmente, o Virtual. **Revista de Informação e**

**Tecnologia da Unicamp**, 2001.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa Ação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1986.

TIJANI, Ishaq. The Kwuaiti Female Literary Tradition: An Overview. In **Male domination, Female Revolt: Race, Class, and Gender in Kwuaiti Women's Fiction**. Leiden: BRILL, 2009. pp. 23-35.

TRABA, Marta. **Arte de América Latina: 1900-1980**. New York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri**. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino - Firenze 1550. questo texto è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet: <<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>> Torino 1986

\_\_\_\_\_. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Edizione del 1568 edita a Firenze per i tipi della Giunti. Licenza: questo texto è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet: <<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>> Newton Compton Editori, 1997. 1a Edizione Elettronica Del: 26 settembre 2002.

\_\_\_\_\_. **Vasari on technique**. Cornell University Library. New York, E. P. Dutton & co.; London, J. M. Dent & co, 1907. Disponível em <https://archive.org/details/cu31924020624742>

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Práxis criadora e práxis reiterativa. In **Filosofia da Praxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. pp. 245-279. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/10377/8211>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)**. Lisboa: Athena, 2012.

\_\_\_\_\_. **História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português**. In Revista de História da Arte. Práticas da Teoria, 10, 210-25. Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL. Lisboa, 2012a.

VICENTE, Sérgio & FRÓIS, Virgínia. Escultura cerâmica pública: a relação produtiva entre a arte, municípios e a indústria. Revista **NUPEART- UESC**, volume 18, 2017. Santa Catarina, 2017. pp. 122-138.

VICINI, Magda Salete. **Arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2006.

VICKERY, Amanda. Hidden from history: the Royal Academy's female founders. From the Summer 2016 issue of **RA Magazine**, issued quarterly to Friends of the RA. Disponível em <<https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-summer-2016-hidden-from-history#related-articles>>. Acesso em 20 jan. 2017.

VILLAVARDE, Vilma. **Leo Tavella, Laborador del arte: escultor ceramista argentino**. Ituzaingó: Maipue, 2012.

\_\_\_\_\_. **Arte Cerámico en Argentina. Un panorama del siglo XX**. Ituzaingó: Maipue, 2014.

VINUALES, Rodrigo Gutiérrez. Arte y vida académica en la argentina: Vicisitudes de una experiencia tardía. **Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio**, Castellón, n. 11, p.105-113, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10234/40804>>. Acesso em 20 fev. 2018.

WHITELOW, Guillermo. **Raquel Forner**. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1980.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZANINI, Walter. **Tendências da Escultura Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1971.

### Teses e dissertações:

ANTÃO COIMBRA, Prudência Maria F. Desenvolvimento da Obra. In **Jorge Vieira**. Ofício: Escultor. Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal Escultura Portuguesa do séc. XX. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. **Arte e Realidade**. Aproximação, diluição e simbiose no século XX. Doutorado em Belas-Artes Especialidade em Ciências da Arte. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. 2014.

GLUZMAN, Georgina. **Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y**

discursos. Vol. 1. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes. 2015.

LÓPEZ, Matilde Torres. **La mujer en la docencia y la práctica artística em Andalucía durante el Siglo XIX**. Tesis Doctoral Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte, Málaga, 2007.

MATTAR, Sumaya. **Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte**. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2007.

PÉREZ-QUIROGA, Ana. **Ana de Gonta Colaço, 1903-1954 – Escultora**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Intermedia Universidade de Évora Secção de Artes Visuais Outubro 2006.

SALINAS, Esmeralda. **The Power of Juanito: Antonio Berni and the Continuing Legacy of Juanito Laguna?** In Sacramento Art History Consortium's Symposium titled "History Talks: Art in Reconstructing Societies and Developing Identity." Disponível em <[https://www.academia.edu/401451/The\\_Power\\_of\\_Juanito\\_Antonio\\_Berni\\_and\\_the\\_Continuing\\_Legacy\\_of\\_Juanito\\_Laguna?](https://www.academia.edu/401451/The_Power_of_Juanito_Antonio_Berni_and_the_Continuing_Legacy_of_Juanito_Laguna?)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

SANTOS, Elaine Regina dos. **Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. 235f.

TEIXEIRA, JOSÉ. **Escultura pública em Portugal: monumentos, heróis e mitos (séc. XX)**. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Escultura), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2009.

### Catálogos e Revistas:

I Exposição de Medalhística da Amadora'93. Galeria Municipal. 22 de junho a 11 de julho, 1993. Amadora, Portugal.

I Encontro Medalha Contemporânea. Amadora'95. Salão de Medalha Contemporânea. Galeria Municipal. 16 novembro a 10 de dezembro, 1995. Amadora, Portugal.

I Simpósio de Escultura em Terracota Montemor-o-Novo. 1998. Oficinas do Convento. Montemor-o-Novo, Portugal.

III Simpósio Internacional de Escultura em Terra (cota). Habitar 2001. Montemor-o-Novo, agosto 2001.

1ª Bienal Intenacional del Mosaico Contemporaneo. Junio de 2003. San Nicolas de Los Arroyos. Buenos Aires. Argentina.

2ª Bienal – Escultura – Desenho – 1987. Atelier Museu Municipal António Duarte. Caldas da Rainha. De 4 de julho a 15 de setembro.

20º Vaselle D'autore Per Il Vino Novello. Versando Torgiano 2015. Andrea Caruso, Enrico Stropparo, Vilma Villaverde. A cura di Nino Caruso. Sala Sant'Antonio. 15 novembre 2015. Torgiano, Italia.

25º FIDEM 1996. Neuchâtel Suisse. Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. 13 juin – 20 octobre 1996. Suisse.

3ª Bienal – Escultura – Desenho – 1989. Atelier Museu Municipal António Duarte. Caldas da Rainha – De 8 de julho a 15 de setembro. Caldas da Rainha, Portugal.

59º Premio Faenza: la ceramica si innova. Dal 27 giugno al 24 gennaio 2016 al MIC di Faenza. Italia.

V Bienal de Escultura e Desenho. Atelier Museu Municipal António Duarte. Caldas da Rainha. 14.8 – 30.9.1993.

2014 Forum of the International Ceramic Artists Association. August 23 - September 3 2014, Zibo City, Shandong, China.

A Invisibilidade da Mulher na História da Arte. Exposição Biblioteca Municipal Penamacor. Penacor, Portugal, 2008.

Aída Carballo 1916-1985: Entre el sueño y la realidad. Published on Jun 17, 2009. Del 18 de Junio al 22 de Agosto de 2009. Espacio de Arte Fundacion Osde. 2009. Disponível em [https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo\\_aida\\_carballo](https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo_aida_carballo) acesso em 25/02/2017.

Anverso e Reverso. Exposição de medalha e moeda do Grupo Anverso e Reverso. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.



Catálogo Geral Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS. Secretaria de Estado da Cultura – Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

Cerâmica Portuguesa. Tradição e Inovação. APICOR – Associação Portuguesa das Indústrias de Cerâmica e Cristaleria. s/d

Chinese Potters. Newsletter Quartely. FLICAM Official Museum Newsletter. Fuping: 2009.

De Kleine het onafhankelijke digitale keramiekmagazine. n. 13. Jan. 2016. Disponível em: <<http://inspiratie.ceramic.nl/K/13EML/K13.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

Evocações. 20 de agosto a 30 de dezembro. Alcobaca: Fundação do Mosteiro de Alcobaca, 2003.

Escultura Cerâmica Hoje. 5 autores portugueses. Museu da Cidade de Aveiro, 2011.

Escultura cerâmica ibérica contemporânea. GARRIDO MORENO, Antonio. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte, Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, 2007.

Escultura com Afectos. Alcobaca: Fundação Cultural Armazém das Artes e Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 2007.

Esculturas no Picadeiro. 26 de janeiro a 25 de abril. Lisboa: Museu de História Natural e da Ciência, Armazém das Artes, 2012.

FLICAM – FuLe International Ceramic Art Museum. Sinoo-Latin American Art Exchange Program. Fuping Pottery Art Village, Funping, China. 2008.

FLICAM – Presentación Pabellón América: Museo Argentino Latinoamericano. Museo Internacional de Cerámica Fuping China. Coordinación General: Vilma Villaverde. Curaduría: Nestor Otero. Noviembre/Diciembre 2011.

International Biennial of Contemporary Ceramics. Rumbo Cultural Association and the MICC (International Museum of Contemporary Ceramic) at San Nicolas, Argentina, June 2003.

GORMLEY, Antony. Field, 1989 – 2003. Texto sobre o projeto. 2004. Disponível em: <<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0>>. Acesso em 05 mai. 2018.

Jorge Vieira: Intemporalidad. Madrid: Galeria Raquel Ponce, abril-maio 2002.

Jorge Vieira: escultura e desenho. Lisboa: Galeria São Mamede, maio-junho 2016.

Margens. Arte Contemporânea. Coord. Sara Antónia Matos. Oficinas do Convento. Montemor-o-Novo, 2007.

Mesa Posta 2. Largo da Estação. Oficinas do Convento.

Mesa Posta 6. Bairros de S. Pedro. Oficinas do Convento.

Museu Jorge Vieira. Casa das Artes. Beja: Câmara Municipal, 1998.

Nectários. Virgínia Fróis. 17 de abril a 11 de maio de 1997. Galeria Municipal Caldas da Rainha.

Noémia Cruz. Os meus bonecos. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, maio-julho 2012.

Nomes. Centenário da Morte de Rafael Bordalo Pinheiro. Câmara Municipal das Caldas da Rainha. Museu João Fragoso. 2006.

Percursos. 30 anos de uma oficina para as crianças. Coord. Geral Terezinha de Fátima Lopes Tavares. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, 8 de janeiro de 2011.

Projecto Rio. Arte, Ciência e Patrimônio. Rio, Paisagem e Cidade. Conversas à Volta do Rio. Projectar o Rio. Coord. e Edição Virgínia Fróis.

Ressonâncias. Convento dos Capuchos, 21 de julho a 31 de agosto. Almada: Câmara Municipal, 2012.

Revelação de um talento artístico feminino. In CASTILHO (visconde de), Antonio Feliciano, SÁ, Sebastião José Ribeiro de, LEAL, José Maria da Silva. Revista universal Lisbonense, Volume 2. Lisboa: Editora Imprensa Nacional, 1843. p 207-208.

Seramik Tasarimi Atölyesi. Ceramic Design Workshop. Vilma Villaverde. Bodrum / 19 Eylül - 24 Eylül 2016. Türkiye.

Texto integrante da exposição coletiva de mulheres artistas WAH! Realizada entre os dias 17.03 e 01.07 de 2018 na Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal. Gentilmente cedido pela artista.

Três Poéticas Dissonantes. Escultura portuguesa contemporânea. Curadoria Lalada Dalglish. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2012.

Villaverde en Sargadelos. Secret. de Cultura de La Nación. Direccion Nacional de Artes Visuales. Centro Cultural Las Malvinas. Buenos Aires. 3 de octubre al 15 de octubre.

Vilma Villaverde. Treinta e cinco años com el barro. Centro Cultural Borges. Curador Néstor Julio Otero. Buenos Aires, marzo 2006.

Vilma Villaverde. Silencios/Silences. 06/03 al 25/03/2009. Museo de Arte Lopez Claro. Buenos Aires, Argentina.

Virgínia Fróis. Espelhos. Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada. Junho/Agosto 2000.

### Outras publicações:

CD rom, Filmes e documentários:

Arte Cerámico en Argentina. Um panorama del siglo XX. Vilma Villaverde. Produção e realização: Verartetv. Buenos Aires, 2015. (8min.20s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=SD9\\_ABV8zU4](https://www.youtube.com/watch?v=SD9_ABV8zU4)>. Acesso em 28 jul. 2016.

FRÓIS, Virgínia. Anel III. Captação de imagem e som/montagem JacintoAntas. Oficinas do Convento/Telheiro. Montemor-o-Novo, 2011. (16m48s)

Relatório da missão realizada em Cabo Verde. Ilha de Santiago - 12 de Junho a 20 de Julho de 2014.

JONES, Jeffrey. Palestra Introdução à figura fragmentada realizada na Conferência The Fragmented Figure, realizada na Escola de Arte e Design de Cardiff, Reino Unido. Disponível em <http://www.interpretingceramics.com/issue008/introduction.htm>

La Otra Lola Mora. Direção de Alejandro Arroz. Produção de Veronica Ardanaz. Realização de Gobierno de La Provincia de Salta Ministerio de Cultura y Turismo. Salta, 1998. (25 min 30s.), son., P&B. Disponível em: <<https://vimeo.com/35113882>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PINHARANDA, João. O último monumento de Jorge Vieira. 26 de Dezembro de 1998, 0:00. Disponível em <https://www.publico.pt/1998/12/26/jornal/o-ultimo-monumento-de-jorge-vieira-121195>

Vilma Villaverde. Argentina 800º. Direção de María Eugenia Diaz de Vivar. Produção: María Eugenia Diaz de Vivar e Luciana Zothner. Realização: VearteTv. Mar del Plata, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yS7xUexOqM8> acesso em 20/04/2016.

Vilma Villaverde. Esculuras em Cerámica. Filme e Direção: Mark Blezinger. Realização: Béla Compagnie - Paris. Buenos Aires, 2006 (11min40s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6LC6ubotF1A> acesso em 15/04/2016.

Vilma Villaverde. Sus trabajos en Faenza, Itália. Produção: Vilma Villaverde. (14min.) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1rtd0XUm92I> acesso em 25/07/2017.

Leo Tavella. Laborador del Arte. Escultor ceramista argentino. Produção, realização: Veartetv. (9min.16s.) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CRhY1yQNNU4> acesso em 15/04/2016.

### Sites:

<<http://www.artsedsearch.org/summaries/experiences-of-artists-and-artist-teachers-involved-in-teacher-professional-development-programs>> último acesso em 01/02/2017

<<https://historienerrant.wordpress.com/2013/01/27/boccaccios-women-artists/>> último acesso em 03/01/2017

<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32>> último acesso em 10/01/2017

<<https://nmwa.org/explore/artist-profiles/lavinia-fontana>> último acesso em 05/02/2017

<<http://josephbeuys.hotglue.me/>> último acesso em 15/02/2017

<<http://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/lavinia-fontana/20160823125436131168.html>> último acesso em 01/03/2017

<<http://www.elarcaimpresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca53/notas/pintoras.htm>>



<<http://blogcaac.blogspot.com.br/2015/07/leo-tavella-1920-2015.html>>  
 <<https://www.teachermagazine.com.au/articles/arts-teacher-wins-2018-global-teacher-prize>>. Acesso em 25 mar. 2018.  
 <<https://museoyrurgia.cultura.gob.ar/institucional/historia-del-museo/>>. Acesso em: 20 mar. 2017.  
 <<http://poesiaviva.com.ar/artistas/emilia-bertole>>. Acesso em: 9 mar. 2017.  
 <[www.brancaodonascimentoalarcao.blogspot.com.br/](http://www.brancaodonascimentoalarcao.blogspot.com.br/)>. Acesso em: 20 fev. 2018.  
 <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.127623.html>>. Acesso em 14 abr. 2018.  
 <<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p5>>  
 <<http://marcquinn.com/artworks/single/self-19911>>  
 <<http://www.zimbio.com/photos/Gunther+von+Hagens/Body+Worlds+Exhibition+Gunther+Von+Hagens/aKN-nXXcLBP>>  
 <<https://www.pravda.ru/photo/album/9996/11/>>  
 <[www.travelchina.gov.cn/sitefiles/gjly\\_en/html/meijing/670.shtml](http://www.travelchina.gov.cn/sitefiles/gjly_en/html/meijing/670.shtml)><[www.artguionxxigallery.com/ExpoAnterior%20PabEdelstein.htm](http://www.artguionxxigallery.com/ExpoAnterior%20PabEdelstein.htm)>  
 <<http://www.santiagolena.com/13274081>>. Acesso em: 20 abr. 2018.  
 <[www.artsy.net/artwork/claudia-fontes-foreigners-1](http://www.artsy.net/artwork/claudia-fontes-foreigners-1)>.  
 <<http://ufba-eba-ceramicaportuguesa.blogspot.com.br/2007/10/paulo-scar.html>>  
 <<http://saranavarro.pt/>>  
 <<http://www.oficinasdoconvento.com/?p=7799>>. Acesso em: 02 jun. 2016.  
 <[http://escultor.com.pt/joaoduarte/entrevista\\_jd.htm](http://escultor.com.pt/joaoduarte/entrevista_jd.htm)>. Acesso em: 10 mar. 2017.

## APÊNDICE 01

### VILMA VILLAVERDE

**Nome:** Vilma Villaverde

**Nascimento:** Buenos Aires, Argentina, 1942.

**Formação:**

2004 Mestre em Arte Educação - Universidade de Misiones, Misiones, Argentina

1961 Bacharel em Pintura - Escola de Belas Artes em "Prilidiano Pueyrredón", Buenos Aires, Argentina

Estudou cerâmica com Mireya Baglietto, Escultura com Ramón Castejón e Leo Tavella.

Membro da Academia Internacional de Cerâmica, Geneve, Suíça

Embaixador Cultural da Universidade Nacional, Misiones, Argentina

**Atividade de Ensino:** Profesora del área de Cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Carcova", 1985-1989.

Profesora Titular del área de Cerámica de la Facultad de Belas Artes de Oberá, Pcia. de Misiones, Universidad Nacional de Misiones por 30 anos, desde 1978, e em sua oficina até hoje.

**Atividades Internacionais Seleccionadas entre 2001 e 2018.**

2018 I Simpósio Latino Americano de Cerâmica - Uttarayan Art Foundation - Vadodara – India.

2017 Residencia Shigaraki Ceramic Cultural Park, Japan.

2016 Seramik Tasarimi Atölyesi. Ceramic Design Workshop. Vilma Villaverde. Bodrum / 19 Eylül - 24 Eylül 2016. Turquia.

2016 59° Premio Faenza: la ceramica si innova. Dal 27 giugno al 24 gennaio 2016 al MIC di Faenza. Italia.

2016 Desire. February 5 - May 21, 2016. Belger Arts Center. Kansas City, Missouri.

2015 20° Vaselle D'autore Per Il Vino Novello. Versando Torgiano 2015. Andrea Caruso, Enrico Stropparo, Vilma Villaverde. A cura di Nino Caruso. Sala Sant'Antonio. 15 novembre 2015. Torgiano, Italia.

2014 Forum of the International Ceramic Artists Association. August 23 - September 3 2014, Shandong, Zibo City.

2014 International Academy of Ceramics - Exhibition of artist members. "Moving Objects - From Geographic Pasts to Virtual Presence" Dublin Castle, Ireland, 8th to the 12th of September, 2014.

2013 3°. Simpósio Cerâmica Internacional Gölcük, Universidade de Kocaeli, Gölcük, Turquia.

2013 2° Encontro Internacional na Universidade Nacional de São Paulo, Brasil.

2012 Organizador, Sessão Internacional de Cerâmica Contemporânea, Buenos Aires, Argentina (Desde 2003).

2012 Organizador, ACIA Cerâmica internacionais, Buenos Aires e Oberá, Argentina.

2012 Autor, o livro "Leo Tavella - Laborador del Arte", Buenos Aires, Argentina.

2011 Convidado, Curadora de artistas argentinos e latino-americanos FLICAM. Museu Internacional de Cerâmica Fuping China. 30/11- 07/12/2011.

2011 Convidado, Contemporary Arts & Crafts International Studio, Jilin College of the Arts, Changchun, China.

2011 Convidado, International Woodfire Festival Exhibition & International Fair, Zibo City, China.

2011 Convidado, 1° EIC Reunião, 1° Encontro Internacional de Ceramistas da Universidade de São Paulo, Brasil.

2010 Convidado, International Ceramic Forum and Exhibition, Qingdao Contemporary Art Museum, Zibo, China.

- 2010 convidado, Workshop & Conference in MIC International Museum of Ceramics, Carlo Zauli Museum, Faenza, Itália.
- 2010 convidado, fazendo duas obras de cerâmica selecionadas para a Opera House Theatre, Guangzhou, China.
- 2010 convidado, Oficina e Conferência, 3º Congresso Nacional de Cerâmica, Alfredo Andersen Museum, Curitiba, Brasil.
- 2009 Organizador, 1st International Tile Exhibition Argentina & Korea, Suwon, Korea.
- 2008 organizador, Latin American Ceramic Artists Exchange Program, Fule Int. Ceramics Art Museums, Fuping, China.
- 2008 convidado, International Ceramics Forum, Zibo City, China.
- 2007 convidado, V Simpósio Internacional Artes-Música-Poema, Camaguey, Cuba.
- 2007 Organizador, Argentine Symposium, Sanbao, Jingdezhen, China.
- 2007 convidado, Symposium Ancient Nanfeng Kiln, Foshan, China.
- 2007 convidado, Air Program Artist in Residence-TSOOC, Tajimi, Japão.
- 2005 Guest of Honour. 2nd. International Biennial of Contemporary Ceramics. June 2005– San Nicolás – Argentina.
- 2003 Organizador, 1ª Sessão Internacional de Cerâmica Contemporânea, Buenos Aires e Oberá, Argentina.
- 2003 1ª Bienal Internacional del Mosaico Contemporaneo. Junio de 2003. San Nicolas de los Arroyos. Buenos Aires. Argentina.
- 2003 convidado, 39º International Symposium, Boleslawiec, Polônia.
- 2002 convidado, International Conference, Foshan, China.
- 2001 Coordenador, FLICAM. Museu Internacional de Cerâmica Fuping, China. Presentación Pabellón América: Museo Argentino Latinoamericano.
- 2001 convidado, International Seminar of Contemporary Ceramics, Icheon, Korea.
- 2001 convidado, International Ceramics Symposium, Izmir, Turquia.

#### **Obras em Acervos entre 1975 e 2008:**

- 2008 Taipei County Yingge Ceramics Museum, Taiwan
- 2006 Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, USA.
- 2004 Mino Ceramics Museum, Gifu, Japan.
- 2004 Taipei County Yingge Ceramics Museum, Taiwan.
- 2003 Palais of Glaze, Buenos Aires, Argentina.
- 2002 Shiwan Ceramic Museum, Foshan, Guangdong, China
- 2002 Museum of Art Lopez Claro, Azul, Buenos Aires, Argentina
- 2001 International Contemporary Ceramic Center, Icheon, Korea
- 1997 Contemporary Art Museum, Sargadelos, Spain
- 1997 Rosa Galisteo Museum, Santa Fe, Argentina
- 1996 Museo “Rosa G. de Rodriguez – Provincia de Santa Fé – Argentina.
- 1996 Museo Castagnino National Museum of Fine Arts, Rosario, Santa Fe, Argentina
- 1996 National Museum of Fine Arts, El Cairo, Egypt.
- 1992 Barro de America Collection, CONAC, Caracas, Venezuela
- 1990 Museo “Carlos Maside” – Osedo – Galicia – Espanha.
- 1991 Eduardo Sívori Museum, Buenos Aires, Argentina
- 1988 Royal Patronage of Sargadelos, Lugo, Spain
- 1987 Museum of Ceramics, Barcelona, Spain
- 1987 Museo de Bellas Artes “Juan Carlos Castagnino” – Rosario – Santa Fé – Argentina.
- 1986 Provincial Museum of Fine Arts, La Plata city, Argentina
- 1985 Palais of Glaze, Buenos Aires, Argentina
- 1979 Palais of Glaze, Buenos Aires, Argentina

- 1975 Museum of Arts, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil  
 1987 Museo de La Cerámica – Barcelona – Espanha.  
 1986 Museo Provincial de Bellas Artes – La Plata – Buenos Aires – Argentina.  
 1975 Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre - Brasil.

### Prêmios recebidos entre 1992/2005.

- 2005 Primeiro Prêmio, Macsabal Festival, Zibo Art Museum, China.  
 2005 Menção Honrosa, 7th International Ceramics Competition, Mino, Japan.  
 2004 Special Judge's Award, 1st Taiwan Ceramics Biennale, Taiwan.  
 2003 Prêmio Aquisição grande honorário, National Competition of Fine Arts, Argentina.  
 2002 Special Judge's Award, 6th International Ceramics Competition, Mino, Japan.  
 1998 Prêmio Especial do Juri, Ceramic Competition of Rio Grande do Sul, Brazil.  
 1997 Prêmio Aquisição Gospík, 5th Triennial of Small Ceramics, Zagreb, Croatia.  
 1997 1º Prêmio de Aquisição, New Ceramics and CAAC, San Martin Cultural Centre, Buenos Aires, Argentina.  
 1997 1º Prêmio de Aquisição, 74th National Exhibition Santa Fe, Prov. Santa Fe, Argentina.  
 1996 1º Prêmio de Aquisição, LXXXV National Exhibition of Fine Arts & Sculpture, Buenos Aires, Argentina.  
 1993 Prêmio Aquisição de Grande Honorário, XI National Competition of Ceramics, Buenos Aires, Argentina.  
 1992 Diploma de Mérito por especialida Cerâmica, Konex Foundation, Buenos Aires, Argentina.

### Participação em algumas exposições e residências artísticas.

- 2018 Shigaraki - Japón. Foto: Jacinto Muñoz (2018).



- 2018 I Simpósio Latino Americano de Cerâmica - Uttarayan Art Foundation - Vadodara – Índia. Foto: Maria Cheung (2018).



- 2016 59TH FAENZA PRIZE. International Competition of Contemporary Ceramic Art. Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza.

[http://www.micfaenza.org/view.php?count=112&position=50&type=mic\\_mostrecent&cid=320&lang=en](http://www.micfaenza.org/view.php?count=112&position=50&type=mic_mostrecent&cid=320&lang=en)

- 2016 Seramik Tasarimi Atölyesi. Vilma Villaverde Ceramic Design Workshop. Bodrum / 19 Eylül - 24 Eylül 2016. Turquia.

<http://www.tasarimvakfi.org/TR/Events/160-Program/269-Seramik-Tasarimi-Atolyesi--Vilma-Villaverde/>



- 2016 "Desire," Belger Arts Center. Kansas City.  
<http://kcstudio.org/desire-belger-arts-center/>



2015 Versando Torgiano 2015. 20<sup>a</sup> Vaselle D'Autore Per Il Vino Novello. Torgiano, Italia. Sala Sant'Antonio. 15 novembre 2015.  
<http://www.versandotorgiano.it/home.php?id=3&idDettaglio=65&anno=2015>



2014 Exhibition of artist members. International Academy of Ceramics. Dublin Castle Ireland 2014. fig. 88



2012 Clayarch Gimhae Museum – Korea do Sul.  
[http://2012tcb.creatidea.com.tw/tcb2012\\_en/index.php?option=com\\_content&view=article&id=254&catid=19&Itemid=25](http://2012tcb.creatidea.com.tw/tcb2012_en/index.php?option=com_content&view=article&id=254&catid=19&Itemid=25)



2011 Korea Ceramix.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1pmw>



2011 China Changchun International Ceramics Symposium.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1a6u>



2010 Guangzhou Opera House. China.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1xxe>



2010 Contemporary Ceramic Art Exhibition. Zibo, China.





2009 Macsabal Korea.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1owx>



2009 Taishan Zibo International Macsabal Woodfire Festival 2009.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1jfj>



2009 Jinan China.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=imagewmmh>



2009 Qilu. China.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1m5m>



2009 Silences - Museu de Arte Lopes Claro – Buenos Aires, Argentina.  
 06/03 a 25/03.



2008 A life with the Clay, Hangyanglin Gallery, Paju, Korea.  
<http://www.shangyuceladon.com/en/artist.aspx?id=26>



2008 II Forum Internacional de Cerámica Artística. Li Ziyuan Center in Zibo – China.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1jaj>



2008 Soho Telo Muestra Room 16.  
 Thames 2151  
 23 de junio al 31 de julio.  
[http://www.arteline.net/Periodico/135\\_Junio\\_2006/SOHO\\_TELO\\_MUESTRA](http://www.arteline.net/Periodico/135_Junio_2006/SOHO_TELO_MUESTRA)



- 2007 Freedom in Autumn, Museu de Cerâmica contemporânea. Mino Museum, Gifu – Japan.  
<http://8311.teacup.com/kiea/bbs/112>



- 2007 Jingdezhen Sanbao Ceramic Art Institute, China, 2007.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image19g>



- 2006 Vilma Villaverde. Treinta y cinco años com el Barro. Centro Cultural Borges. Curador invitado: Néstor Julio Otero. Buenos Aires, Argentina. Marzo 2006.



- 2006 Feria – China – Tangshan.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=image1h2q>



- 2003 1ª Bienal Internacional del Mosaico Contemporaneo. San Nicolas de los Arroyos – Buenos Aires – Argentina.



- 2001 Macsabal Taishan China.  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/activities?lightbox=imagechu>



- 1999 Vilma Villaverde, Galeria de Arte De Santi – Buenos Aires – Argentina.  
 Participou com as obras: La Infanta, Acordes, Maternum-de Santi, Juego Intimo, Guerrero, Para el abuelito, La Beata, Nicolasa Equilibrista, Nicolata hase gimnasia, Damita, Alicia, Elevando, Yoga, Obsesion por la musica, Dama Monet-te e La capota.



1998 Vilma Villaverde, Capella of Santa María, Lugo, Spain.  
 1998 Vilma Villaverde, Sargadelos Gallery, Vigo, Spain.



1993 Voutat Gallery, Geneve, Suíça  
 1995 Vilma Villaverde, J. C. Riedel Gallery, Paris, France  
 1992 Shinkansen Gallery, Hiroshima, Japan  
 1992 Vilma Villaverde, Jean Claude-Riedel – Paris – França.  
 Participou com as obras: Donna, Ballerina, Mujer cosed, Dama, Guerrero, Poupée, Niña, Reposo, Como me, El abanico,



1985 Paris



As imagens a seguir foram organizadas pela autora. Estão disponibilizadas pela artista em [www.vilmaceramista.wixsite.com/villaverde](http://www.vilmaceramista.wixsite.com/villaverde) e [vilmavillaverde.com.ar/Web2\\_sanitarios/index\\_sanitarios.htm](http://vilmavillaverde.com.ar/Web2_sanitarios/index_sanitarios.htm) último acesso em 30 abr. 2018. Estas imagens não cobrem toda a produção de Vilma Villaverde.

## Anos 80

... nos anos setenta...

Eu decidi fazer cerâmica.

... nos anos oitenta...

Comecei a fazer retratos, inspirando-me em fotografias antigas. Eu tive que interpretar uma imagem bidimensional e dar-lhe forma no espaço. Foi uma fase frutífera, trabalhando com fotos de família. Eu achei encantador, com a sua cor sépia.

Parecia um compromisso...

Villaverde

Vilma



DAMITA – 1984.  
100 x 50 x 40 cm.

Cerâmica – Argila e pigmentos



Woman – 1984.  
50 x 35 x 30cm.  
Clay and pigments



Tiet Ramon – 1984.  
100 x 45 x 40 cm.  
Clay and pigments.



Man 1984.  
40 x 30 x 20 cm.  
Clay and pigments.



25 of may – 1985.  
90 x 60 x 15 cm.  
Clay and pigments.



El patio 1985.  
90 x 60 x 15 cm.  
Clay and pigments.



Damita, 1985.  
43 x 28 x 15 cm.



Niños 1985.  
35 x 20 x 18 cm.



1905, 1985.  
80 x 60 x 40 cm.



El Sombrero 1985.  
35 x 20 x 25 cm.



Moños, 1985.  
100 x 55 x 45 cm.



Abuela, 1985.  
70 x 30 x 35 cm.



Portrait 1985.  
85 x 50 x 15 cm.



Pudor - 1985.  
75 x 35 x 30 cm.



Tieta - 1985.  
40 x 30 x 20 cm.



Young - 1985.  
90 x 35 x 30 cm.



Tia Enriqueta – 1985.  
30 x 20 x 25 cm



Niña – 1985.  
100 x 60 x 40 cm.



Mamuska – 1985.  
80 x 65 x 35 cm.  
Raku e peça sanitária



Dama – 1985.  
100 x 60 x 40 cm.



Chico – 1986.  
150 x 50 x 60 cm.  
Argila, pigmentos e esmalte.



Del cuarenta – 1986.  
95 x 95 x 60 cm.  
Argila e pigmentos.



Rick 1986.  
100 x 50 x 40 cm.  
Argila e pigmentos.



El paseo – 1987.  
120 x 100 x 70 cm.  
Argila e pigmentos.



La carpeta – 1987.  
120 x 70 x 85 cm.  
Argila e pigmentos.



The lunch – 1988.  
120 x 150 x 35 cm.  
Argila pigmentos e esmalte.





Corset – 1987.  
150 x 60 x 45 cm.

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.  
Primera obra realizada con sanitarios.



Ballerina – 1987.  
150 x 65 x 50 cm.

Raku and peça sanitária.  
Gran Premio Salón Anual de RAAL.



La Sonrisa, 1987.  
85 x 65 x 45 cm.



Maternidad, 1987.  
90 x 65 x 40 cm.



Maitena – 1988.  
110 x 40 x 45 cm.  
Argila e pigmentos.



The toy – 1988.  
200 x 150 x 25 cm.  
Argila pigmentos esmalte e madeira.



Pensante, 1988.  
90 x 65 x 40cm.



Señora, 1988.  
85 x 50 x 40 cm.



The couple - 1989 - 90x120x60 cm  
Argila, pigmentos e esmalte.



Generaciones - 1989 - 160x160x150 cm  
Argila e pigmentos



## Anos 90

Nos anos 90 ...

A inclusão de peças sanitárias em meu trabalho ...

... foi ao acaso

Eu havia ganhado um bidê decorado, muito bonito, um pouco quebrado.

Um dia eu fiquei feliz porque tudo estava tão claro: o bidê era um espartilho!

Restava apenas completar a parte superior da figura e tudo estaria resolvido.

Eu também modelei as pernas.

A partir daí começou o meu "interesse" em usar peças sanitárias como parte de estrutura em meu trabalho.

E assim continua até agora.

Vilma Villaverde



Mona Roca, 1990.  
85 x 50 x 55 cm.



Vedette (2), 1990.  
162 x 75 x 45 cm.



Homenaje a Leger, 1990.  
120 x 58 x 40 cm.



The Smile - Wind - 1990 - 170x105x35 cm  
Argila, pigmentos e peça sanitária.



Wind - 1990 - 170x105x35 cm  
Argila e pigmentos



Vedette - 1990 - 160x60x50 cm  
Argila, pigmentos, esmalte e peça



Ballet Dancer - 1990 - 185x38x72 cm  
Argila, pigmentos, esmalte, 1100°  
Jan/1990 Exposição no Museu de Cerâmica Artística  
Contemporânea em Gifu – Japão.



Maternity - 1991 - 95x67x38 cm  
Raku e peça sanitária



Nine moon, 1992.  
120 x 120 x 60 cm.  
Cerâmica e Poltrona de madeira



Primavera, 1993.  
165 x 100 x 150 cm.  
Argila, pigmentos. 1100°C.  
1º Prêmio Aquisição Anuidade Vitalícia – Cerâmica –  
Competição Nacional de Cerâmica – Buenos Aires –  
Argentina.



La fuente de la vida – 1994.  
Cerâmica e peça sanitária.



Adolescente – 1994.  
Dimensiones: 80 x 50 x 40 cm.



Corset II. 1994.  
150 x 65 x 40 cm.



Mirandote, 1994.  
70 x 60 x 45 cm.



Para el abuelito, 1994.  
120 x 47 x 47 cm



Sara, 1994.  
155 x 75 x 40 cm



Desire (El Deseo) – 1995.  
160 x 145 x 85 cm.

Argila, pigmentos, peça sanitária e poltronas em madeira.



Irene – 1995.  
150 x 65 x 50 cm.

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Julieta (Jabonera?), 1995.  
150 x 55 x 45 cm.



Driving my life - 1995 - 160x95x65cm  
Argila e pigmentos, esmalte e objeto industrial 900°.



Figure - 1995 – 150 x 65 x 40 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Help yourself - 1995 – 150 x 65 x 50 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Mujer cosedora - 1995 - 170x90x60 cm  
Raku e objeto em metal  
2º Prêmio Salão Municipal de Artes Plásticas  
Manuel Belgrano – Museo Sivori – Buenos Aires.



TV - 1995 - 70x80x45 cm  
Argila, pigmentos e peça sanitária



To serve - 1995 - 66x65x60 cm  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária



Esfinge. (Sphinx) 1994 (1995?).  
95 x 60 x 55 cm.  
Argila, pigmentos e peça sanitária Argila, pigmentos e  
peça sanitária



Rezo, 1995.  
60 x 28 x 18 cm.



S/título, 1996. (detalhe)  
Segundo Premio Salón Municipal de Avellaneda.



Corina - 1996.  
210 x 120 x 90 cm

Argila e pigmentos, esmalte e peça sanitária.  
1º Premio de Aquisição - Museo Rosa Galisteo  
Santa Fé - Argentina. 1º Premio Salón Nacional de Santa Fé,  
1995.



Nicolasa - 1996.  
180 x 65 x 60 cm.

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Nicolasa equilibrista - 1996.  
210 x 98 x 35 cm.

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.  
1º Premio de Aquisição - Museo Rosa Galisteo.  
Santa Fé - Argentina



Ballet (1) , 1996  
250 x 200 x 65 cm.

Colección Museo Castagnino Santa Fé.  
Primer premio Salón Nacional 1996.



Circense – 1997.  
140 x 140 x 100 cm.

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Vedette (1), 1997.  
95 x 65 x 45 cm.



Nena Fellini, 1997.  
80 x 70 x 40cm.



Rezo - 1997 - 90x65x30 cm  
Argila, pigmentos, peça sanitária e metal



Fabrica de porcelanas de Sargadelos, 1998.



Mirror-Mirror (Espejito-Espejito). 1987 (1998?).  
200 x 65 x 60 cm.

Cerâmica 1450° e engobes



La espera – 1998.  
100 x 50 x 75 cm  
Cerâmica 1450°C.



Dancer – 1998.  
235 x 65 x 60 cm  
Cerâmica 1450°C e engobes  
Sargadelos Factory.



Damita. 1998.  
43 x 28 x 15cm.



Nun – 1998.  
100 x 40 x 35 cm.  
Cerâmica 1450°.  
Sargadelos Factory.





La Espera, 1998.  
110 x 55 x 75cm.



Maternum de santi, 1999.  
90 x 60 x 42 cm.



Guerrero, 1999.  
50 x 48 x 40 cm.



For grandfather – 1999  
120 x 45 x 45 cm.  
Argila, pigmentos e peça sanitária.



Cycling obsession – 1999  
150 x 112 x 60 cm.

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.  
Acervo: Molaa Latinamerican Museum of Art  
California – USA.



Equilibrista – 1999  
300 x 120 x 40 cm.



Accordion – 1999.  
108 x 66 x 40 cm.  
Clay, pigmentos e peça sanitária.



Maternum de santi – 1999.  
95 x 60 x 45cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



MONET-TE - 1999 – 95 x 65 x 45 cm  
Argila, pigmentos - 1100°



Alicia, 1999.  
160 x 70 x 65 cm



Playing – 1999.  
85 x 50 x 40 cm

Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Intimate play (Juego Íntimo), 1999.  
75 x 55 x 35 cm

Argila, pigmentos e peça sanitária.



Playing II - 1999 - 80x60x45 cm  
Argila, pigmentos, esmaltes 1100°C.



Nicolas doing gym - 1999 - 220x140x80 cm Argila,  
pigmentos, esmalte e peça sanitária



La beata – 1999.  
82 x 32 x 32 cm.

Argila, pigmentos e peça sanitária

## Anos 2000 a 2007



Yoga II, 2000.

150 x 100 x 30 cm. Argila e peça sanitária.



The soup tureen - 2000 - 60x45x40 cm  
Argila e pigmentos, esmalte e objeto



Obsesion por el ciclismo, 2000.  
130 x 90 x 60 cm.



King and Queen - 2000 - 140x84x60 cm  
Argila e pigmentos.



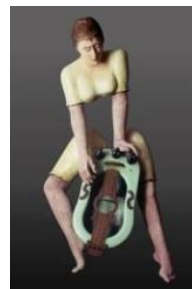
Equilibrium - 2000 - 65x45x25 cm  
Raku com metal



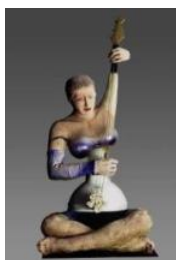
Warrior (Guerreiro II) – 2000 (2001?).  
65 x 30 x 25 cm. (90 x 50 x 45 cm)  
Argila e pigmentos, esmalte e peça sanitária.



The Mask – 2000.  
85 x 30 x 20 cm.  
Argila, pigmentos e metal.



Violoncello – 2001.  
150 x 97 x 73 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Loud - 2001.  
150 x 60 x 70 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Dancer. 2001.  
190 x 80 x 50 cm.



Circense, 2001.  
85 x 80 x 60 cm.



Swimming Dora, 2001.  
300 x 40 x 45 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Violin, 2001.  
90 x 50 x 70 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Gymnast – 2002.  
285 x 115 x 65 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária  
Prêmio especial da 6ª competição Internacional de cerâmica – Mino – Japão.



Waiting – 2002.  
120 x 45 x 40 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Help yourself - 2002 – 145 x 65 x 55 cm.  
Argila, oxidos.



Zither (Cítara) - 2002 – 150 x 60 x 60 cm.  
Argila, pigmentos e peça sanitária.



Lady of wine - 2002 – 45 x 10 x 10 cm.  
Raku e taça em metal



Little Swimmer - 2002 – 180 x 40 x 45 cm.  
Argila, pigmentos e peça sanitária



Lute - 2002 – 85 x 30 x 20 cm.  
Raku e objeto em metal



Go up- 2003 – 250 x 120 x 80 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária  
Aquisição do Grande Prêmio de Honra 2003 – Competição  
de Belas Artes – Buenos Aires.



Lady - 2003 – 90 x 40 x 35 cm.  
Argila, pigmentos e peça sanitária.  
Prêmio Especial 1ª Bienal de Cerâmica de Taiwan



Contemplation - 2005 – 150 x 60 x 55 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Helena - 2004 – 86 x 50 x 40 cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Maternidade - 2006 – 150 x 80 x 85 cm.  
Argila e pigmentos II Bienal de Cerâmica de Taiwan –  
Taipei.



Chess - 2006 – 80 x 80 x 35 cm.  
Raku, encaixe de pistola.



Adolescente - 2007 – 117 x 56 x 75cm.  
Argila, pigmentos, esmalte e peça sanitária.



Eva - 2007 – 160 x 50 x 60 cm.  
Argila e pigmentos.

**Outras obras e/ou com dados incompletos.**



Vilma Villaverde. Rostro. 2003.  
Cerâmica  
1ª Bienal Internacional Del Mosaico Contemporaneo. Junio de 2003. San Nicolas de los Arroyos – Buenos Aires –

Argentina. p. 77.



Sem título. s/d.  
Disponível em

<[www.testella.blogspot.com/2007/03/vilma-villaverde.html](http://www.testella.blogspot.com/2007/03/vilma-villaverde.html)>



Dama. s/d.  
97 x 47 x 35 cm



La capota. s/d.



s/d.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Bodas, s/d.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Castelao y Virginia. s/d.



Vilma Villaverde 1982 · 2002. Y por donde empezamos, s/d.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Hermanos. s/d.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Homenaje a Thomas Mann.



Vilma Villaverde 1982 · 2002/Las tias.



Vilma Villaverde.  
1982 · 2002.  
La\_foto\_II.



Vilma Villaverde, 1982 – 2002.  
La hamaca de tia Enriqueta.



Vilma Villaverde 1982 · 2002. La ventana.





Vilma Villaverde 1982 · 2002/Liliana.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Los poetas gallegos.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Marques de Sargadelos(2).



Vilma Villaverde 1982-  
2002.  
Marques de Sargadelos.



Vilma Villaverde, 1982-2002.  
Menina.



Vilma Villaverde 1982 ·  
2002/Retrato de nina.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Susanita.



Vilma Villaverde 1982 ·  
2002.  
Troilo.



Vilma Villaverde 1982 · 2002.  
Viento.



Angel.



Angelito.



Angel niño.



Donde esta ella.



Figura.



Figura y niño.



Frau.



Lady of wine.



La Dama.



La Ducha.



Luz de luna.



Manequí.



Maternidad.



Maternidad.



Menina aceitera.



s/título.



Sirva-se.



Sirva-se.



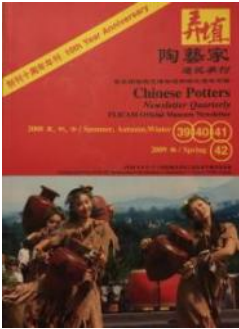
Te miro.



Te miro II.



## Publicações que constam sua obra:



Chinese Potters, Newsletter Quarterly. 10 Years Anniversary. FLICAM<sup>1</sup> Official Museum Newsletter. 2008, 2009. pp 63-64 e 71.



FÈVRE, Fermin. Treinta Años de Arte Argentino: Una Visión Parcial. Buenos Aires: Fundación Petorutti: Buenos Aires, 1997.

40 artistas argentinos. Buenos Aires: Ediciones Actualidad en el Arte, 1991.



BUSTAMANTE, Barbara. Escultura Argentina Siglo Xx. Buenos Aires: A.M.C. Ediciones, 1992.

<sup>1</sup> O que é o FLICAM?

Por Vilma Villaverde / 09.2008

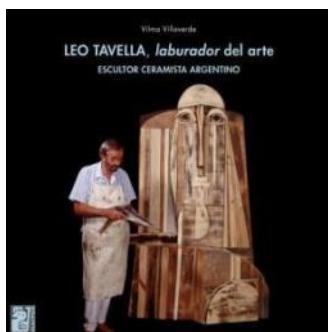
Na cidade de Fuping, localizada na província de Xi-an, na China, é desenvolvido o projeto chamado FLICAM. Este projeto inclui a construção de inúmeros museus de cerâmica contemporânea, em uma grande propriedade que já tem museus na Escandinávia, EUA, Canadá, Ásia, e outros que estão se abrindo a cada mês. Fui convidada como curadora de artistas argentinos e latino-americanos que viajam para a China durante os meses de Agosto, Setembro e Outubro, para trabalhar com materiais locais e obras que fazem parte do acervo do Museu "Argentina e América Latina".

WHITELOW, Guillermo et al. 40 escultores argentinos. Buenos Aires: Ediciones Actualidad en el Arte, 1988.



Magazine. Amsterdam, Nederland.  
De Klein K 13  
Nummer 13 januari 2016  
Vilma Villaverde. Ontdekkingen in 3D. pp 11-16.

### Livros Publicados:



VILLAVERDE, Vilma. Leo Tavella, laborador del arte: Escultor Ceramista Argentino. Ituzaingó: Maipue, 2012

VILLAVERDE, Vilma. Arte Cerámico em Argentina: um panorama del Siglo XX, Ituzaingó: Maipue, 2014.



### Filmes e documentários sobre o trabalho da artista:

Vilma Villaverde. Argentina 800°. Dirección de María Eugenia Diaz de Vivar. Producción: María Eugenia Diaz de Vivar e Luciana Zothner. Realización: VearteTv. Mar del Plata, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yS7xUexOqM8> acesso em 20/04/2016.

Vilma Villaverde. Esculturas em Cerámica. Filme e Dirección: Mark Blezinger. Realización: Béla Compagnie - Paris. Buenos Aires, 2006 (11min40s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6LC6ubotF1A> acesso em 15/04/2016.

Vilma Villaverde. Sus trabajos en Faenza, Itália. Producción: Vilma Villaverde. (14min.) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1rtd0XUm92I> acesso em 25/07/2017.

Leo Tavella. Laborador del Arte. Escultor ceramista argentino. Producción, realización: Veartetv. (9min.16s.) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CRhY1yQNNU4> acesso em 15/04/2016.

Arte Cerámico en Argentina. Um panorama del siglo XX. Vilma Villaverde. Producción e realización: Veartetv. Buenos Aires, 2015. (8min.20s). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=SD9\\_ABv8zU4](https://www.youtube.com/watch?v=SD9_ABv8zU4) acesso em 28/07/2016.

**Sites da artista sobre a vida e obra**

<http://vilmavillaverde.blogspot.com.br/>  
<http://vilmavillaverde.com.ar/>  
<http://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde>  
<http://www.arteceramico.org.ar/villaverde.html>

**Alguns dos Sites/Instituições onde constam curriculum Vilma Villaverde e/ou matérias/entrevistas**

<http://www.aic-iac.org/en/member/vilma-villaverde/>  
 2016/12/05 publicado no vale porcelana Liling cultura  
<https://kknews.cc/culture/b2ey5bn.html>  
<http://www.fundacionkonex.org/b194-vilma-villaverde>  
[http://www.revistaceramica.com.ar/artistas\\_artesanos/Villaverde\\_Vilma.html](http://www.revistaceramica.com.ar/artistas_artesanos/Villaverde_Vilma.html)  
<http://www.semilladearcilla.com/vilmavillaverde.html>  
<http://lasnuevemusas.com/not/9942/vilma-villaverde-/>  
 Shangyu Celadon Modern International Ceramic Center - Zhejiang, China  
<http://www.shangyuceladon.com/en/artist.aspx?id=26>  
 Design Foudation – Istambul - Turquia  
<http://tasarimvakfi.org/Events/160-Program/269-Seramik-Tasarimi-Atolyesi--VILMA-VILLAVERDE/>  
 The International Ceramic Artists Association  
[http://www.i-caa.org/en/user\\_home.asp?ID=&username=VilmaVillaverde](http://www.i-caa.org/en/user_home.asp?ID=&username=VilmaVillaverde)  
 Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza  
<http://www.micfaenza.org/it/news-dal-mic/146-conferenza-con-l-artista-vilma-villaverde.php?archivio=true>  
<http://www.yonhapnews.co.kr/bulletin/2012/07/16/0200000000AKR20120716115200052.HTML>  
<http://www.chinatimes.com/realtimenews/20171002004985-260405>

**Blogs que citam artista.**

<http://peupledepapier.blogspot.com.br/2016/08/vilma-villaverde.html>  
<http://ilcabarcellos.blogspot.com.br/2011/04/vilma-villaverde-argentina-que-faz.html>  
<http://rainhaso.blogspot.com.br/2009/05/vilma-villaverde-ceramica-bs-as.html>  
<http://ceramicadealtatemperatura.blogspot.com.br/2011/03/vilma-villaverde.html?m=0>  
<http://testella.blogspot.com.br/2007/03/vilma-villaverde.html>  
<http://embaceramica.blogspot.com.br/2010/11/charla-con-vilma-villaverde-martes-30.html>  
<http://blog.artintern.net/article/926934>  
<http://blog.daum.net/bluebean0907/959>  
<http://laboratorioart.blogspot.com.br/2012/07/alienigenas-no-margs.html>  
<http://soniabetancortsantos.blogspot.com/2007/02/la-cermica-del-cuerpo.html>



## APÊNDICE 02 VIRGINIA FRÓIS

As informações e imagens foram organizadas a partir de informações colhidas em diversas fontes: internet, catálogos e/ou imagens gentilmente cedidas pela artista. Muitas peças aparecem em exposições diferentes. Estas imagens e/ou informações não cobrem toda a produção da artista.

**Nome:** Virginia da Conceição Oliveira Ferreira Fróis

**Nascimento:** Rio Maior, Portugal, 09/10/1954.

**Formação:**

1966 – 1968 – Curso de Cerâmica Escola de Artes Decorativas António Arroio – Lisboa.

1969 – 1973 – Curso de Pintura Decorativa/Secção Preparatória às Belas Artes – Escola Industrial Oliveira Salazar – Luanda, Angola.

1973 - Prova de Aptidão à Escola de Belas Artes de Lisboa.

1973 – 1974 - 1º ano - Curso de Pintura e Escultura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

1974 – 1975 - 2º ano - Curso de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

1982 – 1988 - Curso de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

1988 - Licenciatura em Artes Plásticas – Escultura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

**Atividade Cultural:**

1980 a 1986 - Animadora cultural; Centro de animação sócio-educativa – Oficina da Criança; Câmara Municipal de Montemor-o-Novo.

**Atividade de Ensino:**

1979 – 1980 - Escola Secundária de Marvila – Santarém.

1986 – 1987 - Escola Secundária de Montemor-o-Novo.

1987 – 1988 - Escola C+S de Portel.

1988 – 1989 - Escola Preparatória de Montemor-o-Novo.

1989 – 1995 - Assistente na Disciplina de Artes Plásticas.  
Professor Auxiliar, Pintor Francisco de Aquino.  
Professor Auxiliar Escultor João Afra.

1989 – 1990 - Assistente na Disciplina de Escultura I.  
Professor Auxiliar, Escultor Jorge Vieira.

1992 – 1993 - Assistente na Disciplina de Escultura I.  
Professor Associado, Escultor Soares Branco.

1993 – 1995 - Assistente na Disciplina de Escultura I.  
Professora Auxiliar, Escultor Soares Branco.

1995 – 1996 - Assistente na Disciplina de Escultura I.

1996 – 1997 - Regência da Disciplina de Escultura I.

- 1996 – 2004 - Regência da Disciplina de Artes Plásticas.  
 2000 – 2001 - Regência da disciplina de Didáticas do Pensamento Plástico.  
 Mestrado em Pintura FBAUL.  
 2001 – 2003 - Coordenadora da Licenciatura de Artes Plásticas – Elaboração da Proposta do Plano de Estudos (licenciatura retirada após reunião do Senado em fevereiro de 2004).  
 1999 – 2004 - Coordenadora do 1º Grupo de Disciplinas.

### **Exposições Individuais.**

- 1991 Terrenos, Galeria Municipal, Montemor-o-Novo.  
 1993 Terreno, Centro Cultura da Mala Posta.  
 1994 Madre, Galeria Évora Arte.  
 1997 Nectários, Galeria Municipal de Caldas da Rainha. – 17 de abril a 11 de maio.  
 1998 Ômfalos, Galeria Novo Século, Lisboa.  
 1998 Esculturas, com Susana Piteira, Galeria Municipal de Torres Vedras.  
 1999 Moradas. Galeria Municipal de Montemor-o-Novo; Casa das Artes Jorge Vieira - Beja.  
 2000 Espelhos. Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada.  
 2016 Mergulhar no Sono – 3 de dezembro a 7 de janeiro 2016. Galeria Municipal de Montemor-o-Novo. Portugal.

### **Exposições Coletivas**

- 1975 I Exposição de Artes Plásticas da Feira Nacional de Agricultura de Santarém.  
 1985 II Festival de S. Lucas de Évora.  
 V Bienal da Festa do Avante.  
 1987 II Bienal Escultura Desenho – Atelier Museu Municipal António Duarte/Caldas da Rainha – 4 de julho a 15 de setembro.  
 1988 Colectiva de Artes Plásticas, Montemor-o-Novo.  
 I Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira.  
 1989 III Bienal Escultura Desenho – Atelier Museu Municipal António Duarte/Caldas da Rainha. 8 de julho a 15 de setembro.  
 1990 Mulher é o Tema – Colectiva de Escultura, Museu Municipal de Loures, Galeria Municipal de Vila Franca de Xira. Galeria Municipal de Montemor-o-Novo.  
 1991 IV Bienal de Escultura das Caldas da Rainha.  
 1993 V Bienal de Escultura e Desenho – Atelier-Museu Municipal António Duarte – Caldas da Rainha – 14 de agosto a 30 de setembro.  
 1993 I Exposição de Medalhística da Amadora'93 – Galeria Municipal – 22 de junho a 11 de julho.  
 1995 Bienal de São Tomé e Príncipe.  
 10 Artistas do Alentejo em Pontedera, Itália.  
 1995 I Encontro Medalha Contemporânea Amadora'95 – Salão de Medalha Contemporânea – Galeria Municipal – 16 de novembro a 10 de dezembro.  
 1996 Centro Cultural de Bruxelas, Igreja St. Nicolás, Bélgica.

- 1998 O Erotismo na Pintura e na Escultura, Hospital Júlio de Matos, Sociedade Portuguesa de Sexologia Clínica.
- 1999 Exposição no Convento de Nossa Senhora da Saudação. Montemor-o-Novo, Portugal.
- 2001 A Shriek from na invisible Box – Meguro Museum of Art, Tokio - Japão.
- 2003 Desenho 1993 – 2003 - Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea – Almada, Portugal.
- 2002-2004 Contornos Cerâmicos, três artistas portugueses e três artistas espanhóis (exposição itinerante),  
Pousada del Potro, 2002, Córdova, Espanha  
Lugo, Zaragoza, Vendrel, Espanha, 2003
- 2003 (E)vocações – Participou com a Instalação Múrmur. Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça – Portugal.
- 2006 Nomes. Centenário da morte de Rafael Bordalo Pinheiro. Caldas da Rainha, Portugal.
- 2007 Escultura com Afectos. Armazém das Artes, Fundação Cultural, Alcobaça, Portugal. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, Portugal.
- 2009 Exposição Pavilhão 28. Hospital Júlio de Matos. Lisboa, Portugal.
- 2009 Armazém das artes Alcobaça.
- 2011 Escultura Cerâmica Hoje – 5 autores portugueses. Outubro. Museu da Cidade de Aveiro, Portugal.
- 2012 Ressonância I. Convento dos Capuchos. Portugal.
- 2012 Escultura no Picadeiro – Museu Nacional de História Natural e da Ciência – Universidade de Lisboa – 26 de janeiro a 25 de abril.
- 2012 Três Poéticas Dissonantes. Galeria do Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, Brasil.
- 2013 O Peso das Coisas. Exposição coletiva de Escultura Portuguesa. De 09 de Novembro a 22 de Dezembro. Centro Cultural Município de Cartaxo. Portugal.
- 2014 Ar no Mar. Virgínia Fróis e as oleiras do Centro de Artes e Ofícios de Trás os Montes. Junho. Convento de S. Francisco na Cidade Velha. Tarrafal de Santiago. Cabo Verde.
- 2015 Mostra Espanha 2015. Residência Ibérica no Museu do Azulejo. Lisboa, Portugal. Jan. 2016 Galeria dos Escudeiros, Beja, Portugal. Março 2016 Galeria Municipal Montemor-o-Novo, Portugal.
- 2016 Mergulhar no Sono – Galeria Municipal de Montemor-o-Novo. Portugal. 3 de dez a 7 de jan.
- 2018 WAH! – Fundação Eugénio de Almeida. 17 mar. a 01 jul.

### **Medalhística**

- 1991 Medalha Comemorativa da gemação dos Municípios Turlok (EUA) e Corvo (Açores)
- 1993 Festas do Concelho de Loures.
- 1994 Município do Corvo, Açores.
- 1996 FIDEM XXV – Neuchatel – França.
- 1997 Seixal.
- 1998 Medialia, nova York, USA.
- 1999 Medialia, Kioto, Japão.

### **Prêmios**

- 1991 Menção Honrosa de Escultura de Interior – III Bienal das Caldas da Rainha
- 1993 Primeiro Prêmio ao Associativismo Popular – Câmara Municipal de Almada.

**Escultura Pública**

- 1994 Monumento ao Associativismo Popular – Complexo Municipal dos Desportos – Cidade de Almada/Câmara Municipal de Almada.
- 1995 Relevo para Sala de Audiências do Tribunal Administrativo de Lisboa – Ministério da Justiça.
- 1996 Relevo para Átrio de entrada e escultura de exterior para o Tribunal Judicial de Arraiolos.
- 2001 Monumento ao Poder local Democrático – Feijó, Câmara Municipal de Almada.
- 2004 Monumento ao Trabalhador corticeiro. Rotunda da Mundete, Câmara Municipal de Montijo.

**Atividade Cultural**

- 1975-1980 Fundadora do Centro de Animação Sócio – Educativa de Santarém – Oficina da Criança. Direção do Centro de Animação.
- 1980 Fundadora do Centro Cultural Regional de Santarém.
- 1981-1986 Organização do Centro de Animação Sócio-Educativo da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. Constituição e formação técnica da equipe. Direção do Projeto.
- 1990-2000 Colaboração na Programação da Galeria Municipal da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo.  
Promoção de atividades no âmbito das Artes Plásticas no Festival Luso – Grego – Italiano de Cultura “Sete Sóis Sete Luas”
- 1986-1995 Membro da Comissão Municipal de Arte, Arqueologia e Defesa do Patrimônio.
- 1990 Projeto dos Brinquedos Tradicionais de Montemor-o-Novo – Projeto de animação pedagógica e estudo antropológico e etnográfico dos brinquedos tradicionais – acompanhamento do Projeto.
- 1993-1995 Organizou atividades no domínio das Artes Plásticas no Convento de São Francisco  
Projeto de Telheiro: Dinamizou ações que visaram a constituição de um polo de investigação e criação artística no âmbito da terra como matéria de construção de formas artísticas e arquitetônicas.
- 1996 Planejou e orientou estágios para estudantes de artes no domínio da escultura em terracota. Organizou o I Simpósio de Escultura em Terracota de Montemor-o-Novo. Fundadora da Associação Cultural de Arte e Comunicação Oficinas do Convento e da Associação de Desenvolvimento Local - Marca.
- 1997 Orientação de estágios em escultura no domínio da cerâmica.  
Diretora do II Simpósio Internacional de Escultura em Terracota de Montemor-o-Novo.  
Coordenação artística do curso para profissionais do telheiro, programa Escolas Oficinas do Instituto de Formação Profissional.
- 1999 Direção da Associação Cultural Oficinas do Convento.  
Coordenação do Projeto de Atividades, produção e desenvolvimento da Oficina Experimental de Escultura em Terracota.  
Orientação de Estagiários na área artística e Gestão Cultural.
- 2001 Dirigiu o III Simpósio Internacional de Escultura em terracota de Montemor-o-Novo
- 2004 Coordenação do Projeto Rio

**Figurino para teatro:**

- 1991 Lorca, Lorca. CENDREV. Abril.

## Obras em Acervos de Museu

Museu Nacional do Azulejo.



Virgínia Fróis, Saia 2000.  
Cerâmica caiada.  
Terracota e cal. 40 x 40 x 25cm  
Museu Nacional do Azulejo



Autorretrato – 1976  
Escultura em Gesso – Tamanho natural

1987 – II Bienal – Escultura – Desenho – Atelier Museu Municipal António Duarte/Caldas da Rainha – 4 de julho a 15 de setembro



Sementes – 1987  
Resina – 1,35 x 1,00m  
Foto: Elan Santos, 2017



Sementes – 1987.  
Resina – 1,35 x 1,00m  
Foto: Elan Santos, 2017



Flutuação. Resina – 2 x 1,20  
x 1,20m.  
Foto: Elan Santos, 2017

**1989 - III Bienal Escultura Desenho** – Atelier Museu Municipal António Duarte/Caldas da Rainha. 8 de julho a 15 de setembro.



Escultura I – Cerâmica/Xisto/Ferro  
62 x 42 x 15cm

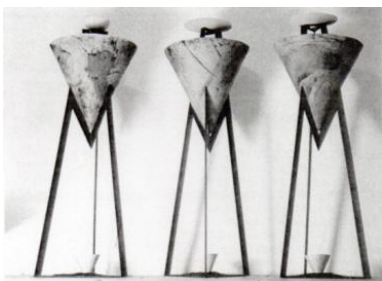
Escultura II – Cerâmica/Xisto/Ferro  
75 x 43 x 15cm

**1993 – I Exposição de Medalhística da Amadora'93** – Galeria Municipal – 22 de junho a 11 de julho.



Medalha comemorativa da geminação dos Municípios Turlok (EUA) e Corvo (Açores)  
Frente e verso. Medalha cunhada/bronze Ø 80 cm

**1993 – V Bienal de Escultura e Desenho** – Atelier-Museu Municipal António Duarte – Caldas da Rainha – 14 de agosto a 30 de setembro.



*Fonte*  
Ferro, terracota, grés – 120 (3x45)x45cm



1993 – Exposição *Terrenos* – Galeria de Montemor-o-Novo.



Casa do Leite, 1999.  
Terracota, buxo e cera.  
150 x 30 x 30 cm



Fonte, 1991.  
Terracota e ferro  
150 x Ø 50cm

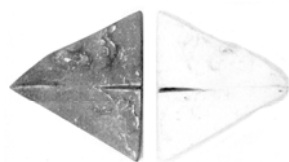


1994 - *Monumento ao Associativismo Popular*, instalado no Complexo Municipal dos Desportos "Cidade de Almada" – Portugal. O monumento é composto por um lago com várias colunas que lançam e recebem água, representando a dinâmica do movimento associativo do Concelho de Almada.



Virgínia Fróis. *Monumento ao Associativismo Popular*. 1994. Grés Cerâmico

1995 – I Encontro Medalha Contemporânea Amadora'95 – Salão de Medalha Contemporânea – Galeria Municipal – 16 de novembro a 10 de dezembro.



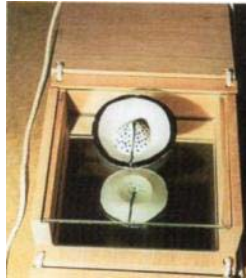
Território I –  
Medalha



Festas do Concelho de  
Loures/1994. Cunhada  
Ø 80 mm

Porcelana/Chumbo. 90x40 mm

1995 - 25º FIDEM - Exposição Internationale de médailles d'art contemporaines.  
Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel – 13 de jun. – 20 out., Neuchâtel, Suíça. 1995 –  
Medalha/Objeto



Virginia Fróis, Ilha dos Amores I - 1995. Cerâmica e chumbo. 75x170x230 mm

Virginia Fróis, L'île des Amours III. 1995. Porcelana. 75x175x175 mm.

1996 – Relevô para átrio de entrada e escultura de exterior para o Tribunal Judicial de Arraiolos



1997 – Exposição Nectários – Galeria Municipal Caldas da Rainha – 17 de abril a 11 de maio.



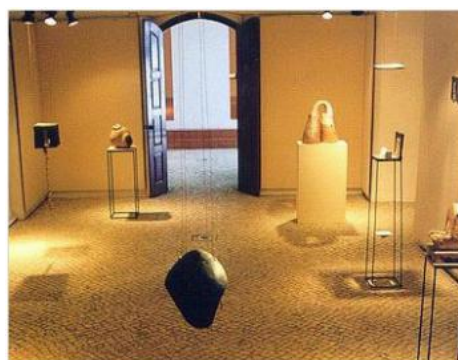
1998 – Exposição Moradas



Saia – 1999 – Escultura em cerâmica  
Acervo do Museu Nacional do Azulejo – Lisboa – Portugal.



Berço – Cerâmica – 1991  
Terracota e cal.  
30 x 30 x 17cm.



Urna. Terracota.



Casa do Silêncio  
Terracota – 1997  
Terracota e cal.  
170 x 40 x 50 cm



Lura – Cerâmica – Ceramica - 1998



Mulher Casa – Cerâmica – 1998



2000 – Espelhos – Casa da Cerca – Almada



Espelho V, 2000.  
Terracota caiada  
60 x 50 x Ø 30



Espelho II, 2000.  
Terracota caiada  
60 x 50 x Ø 30 cm



Vaso Árvore, 2000  
Terracota e cera.  
140 x 30 x 30 cm



Hermafrodita II, 2000.  
Terracota  
100 x 50 x 90 cm



Nuvem, 1999.  
Terracota e cal.  
80 x 50 x 60 cm

2001 - **Obra Pública** – Freguesia de Feijó – Cidade de Almada.

Obra integrada nas comemorações dos 25 anos do Poder Local. Metáfora para a casa, enquanto construção, símbolo do Poder Local, da decisão, e da busca e da estabilidade, simbolizando o poder, a peça tem no interior a amplitude dos braços de um homem.



*Monumento ao Poder Democrático.* Alvenaria em tijolo e aço. 3 x 3 x 3m

**2003 – Contornos Cerâmicos, três artistas portugueses e 3 artistas espanhóis.** – Lugo, Espanha.



**2003 – (E)vocações** – Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – Galeria de Exposições Temporárias/Ala de São Bernardo - 850 anos da Fundação do Mosteiro de Alcobaça/850 anos da morte de São Bernardo de Claraval. 20 de agosto a 30 de dezembro de 2003.



*Múrmur* – Mosteiro de Alcobaça, 2004.

**2004 – Obra Pública – Montijo**



*Monumento ao Trabalhador Corticeiro*

2006 - Nomes. Centenário da Morte de Rafael Bordalo Pinheiro. Caldas da Rainha.



Medalhão de Mexilhões – Cerâmica – Faianças. Ø 106 x 18 mm

2006 – Coroa



Coroa  
Galho de acácia com espinhos



Coroa  
Pétalas de Rosas



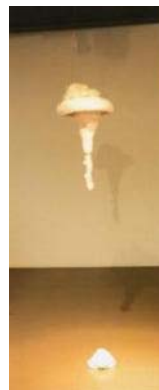
Coroa Negra  
Cerâmica



2007 – Esculturas com Afectos – Armazém das Artes – Fundação Cultural - Alcobça



Barca – 2007  
Cestaria, algodão e outros.  
Dimensões variáveis  
Coleção da artista.



Vórtice – 2006  
Terracota e Algodão  
30x30x180cm  
Coleção da artista.



### 2009 - Exposição pavilhão 28 - Hospital Júlio de Matos Lisboa



Portas seladas uma em frente à outra, dentro um murmúrio  
Cera virgem e palha, Composição sonora de João Bastos a partir de ladainha Cabo Verde

Duas salas e dois bancos

Duas salas de frente à outra com duas maquetas dos espaços selados, com a dimensão de uma cabeça, cinzas e barro branco compactado, interceptam o acesso aos quartos.

A Sul um tapete de flores A Norte um tapete de cinza, São as plantas do interior do lugar da voz.

### 2009 – Armazém das artes Alcobaça



*Anel*

Argila branca, trigo e latão polido Ø 300 cm



*Anel* Terracota Ø300 cm



*Anel IV* – Terracota carvão cinza 2011  
Ø 260 cm



Cinzas.

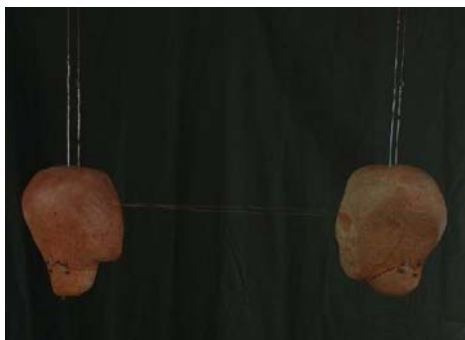
2011 – Escultura Cerâmica Hoje: 5 Autores Portugueses – Exposição Itinerante: Museu Amadeo de Souza Cardoso – Câmara Municipal de Amarante, Programa Cerco em Zaragoza – Espanha e Museu da Cidade - Aveiro.



*Fóssil* –  
2009/2010  
Caulim bruto e trigo  
Queima elétrica  
1200°C  
Ø220x23cm



*Coroa* –  
2009/2010  
Faiança, cordas e esticadores de piano, queima a gás  
900°C  
Ø220x30cm



Úrnas

2012 – Ressonância I. Convento dos Capuchos. 21 de julho a 31 de Agosto.





Mesa de Trabalho  
90 x 200 x 85cm  
Terracota, cera virgem e terra branca



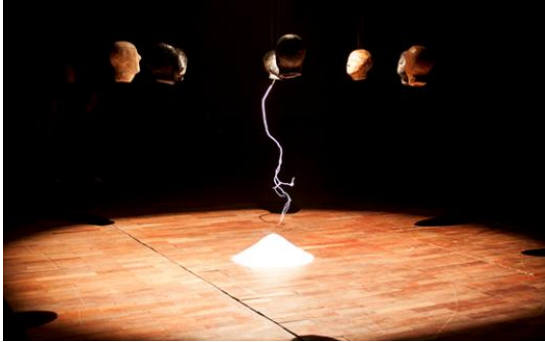
Urnas  
Terracota e cera virgem  
Ø 3,30m  
  
Coroa  
Terracota (SECLA) Cordas de piano  
Ø 3,30m

**2012 – Escultura no Picadeiro** – Museu Nacional de História Natural e da Ciência –  
Universidade de Lisboa – 26 de janeiro a 25 de abril.



*Anel IV* – 2011  
Terracota, carvão e cinza.  
Ø 260 cm.

2012 - Três Poéticas Dissonantes: escultura portuguesa contemporânea. - Ressonância II – Galeria Instituto de Artes da Unesp – São Paulo – SP. Curadoria Lalada Dalglish. 10 de setembro a 08 de outubro

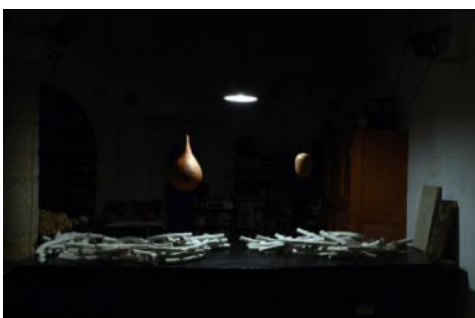


Urnas suspensas  
Terracota, sal, cera virgem  
Ø165 x 300cm



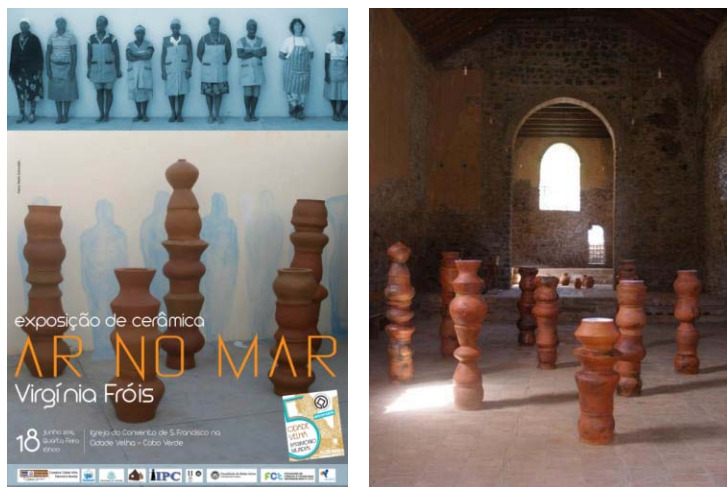
Mesa de Trabalho e vídeo ao fundo  
Terracota, Argila, Cera virgem

2013 – O Peso das Coisas





2014 *Ar no Mar*. Virgínia Fróis e as oleiras do Centro de Artes e Ofícios de Trás os Montes. Junho. Convento de S. Francisco na Cidade Velha. Tarrafal de Santiago. Cabo Verde.



Cartaz exposição



Peças dispostas na orla da Praia de Baixo.

2015 – *Mostra España 2015*. Residencia Ibérica de Cerámica en Portugal - 4 ceramistas españoles y 4 portugueses - 14 de Septiembre.



### Mergulhar no Sono – 2016 – Montemor-O Novo

As peças apresentadas foram feitas a partir de Abril em sua Quinta - Pomarinho dos Monges, perto das Caiaras e da Serra de Monfurado. Coexistiram com o habitar do lugar, com o descascar da Casa mãe e com o conhecimento da nascente do poço, das podas das romázeiras e das oliveiras, das flores e dos acontecimentos naturais. O título veio durante o Sono nesse início, como um renascer. A exposição uniu fragmentos que se criam suspensos como os sonhos. (FRÓIS, 2016)



2016 - Primeiras peças realizadas em sua Quinta, Pomarinho, com terra local. Foto: Elan Santos, 2016.



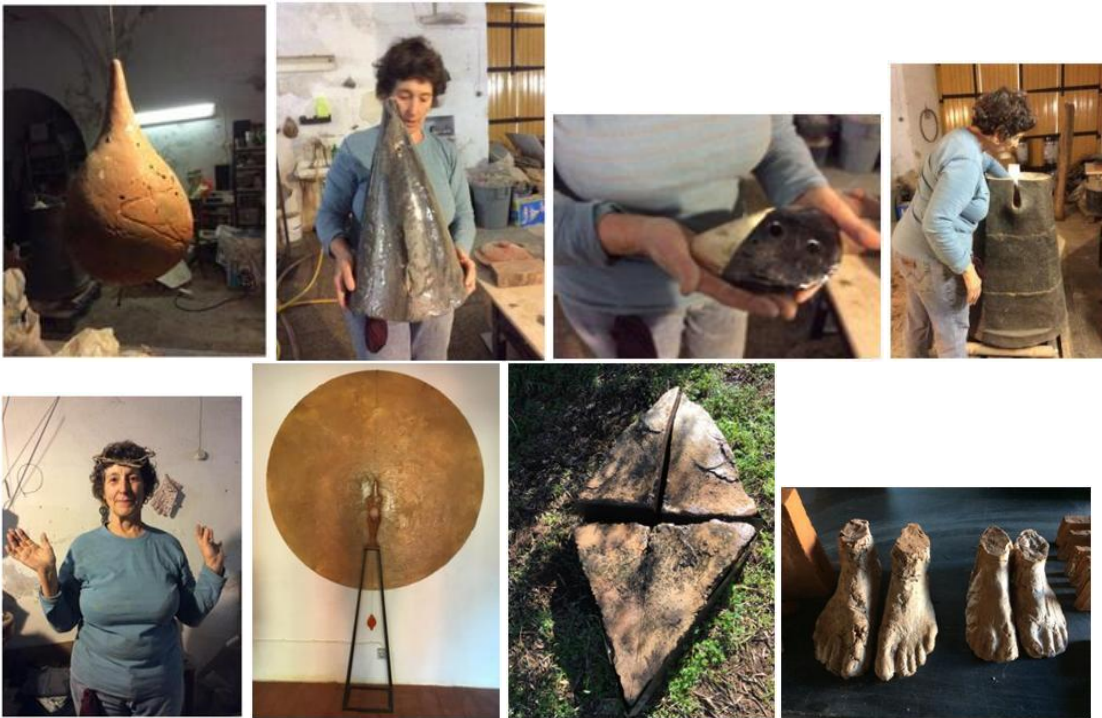


Imagens registradas, obtidas de seu acervo pessoal. **Obras em fibra de vidro e resina, primeiros trabalhos realizados na FBA – UL.**

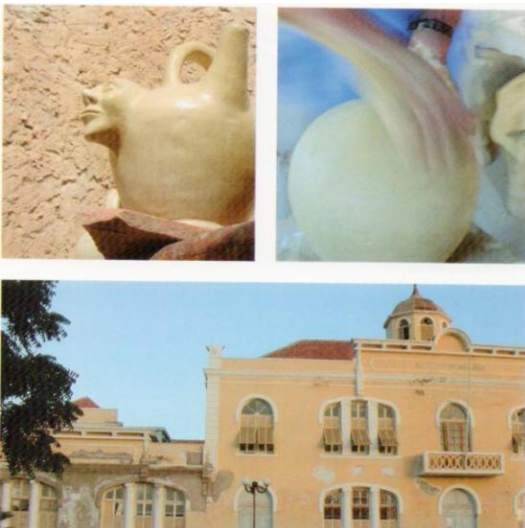
Estavam guardadas no Convento São Francisco, assessoriei Virgínia na limpeza das peças e montagem para registro fotográfico. Novembro de 2017.



Obras em cerâmica – Acervo pessoal – Registros fotográficos realizados pela autora em novembro 2017.



Investigação e Pesquisa – Informações disponíveis em seu Relatório de Concurso Documental. Abril de 2004.



2002 a 2004 - Colaboração com o Atelier Mar em Cabo Verde - Plano de Estudos Curso Artes Visuais Escola Internacional de Mindelo.

2003 - Elaboração Projeto de Investigação actividade cerâmica.





Fábrica de Refratários Abrigada



Forno Escultura Nina Hole



Descofragem – Fábrica de Refratários da Abrigada



Oficina de Etnocerâmica

2004 – Projeto “Guardar Águas” – março a setembro – Reabilitação da olaria em Cabo Verde.



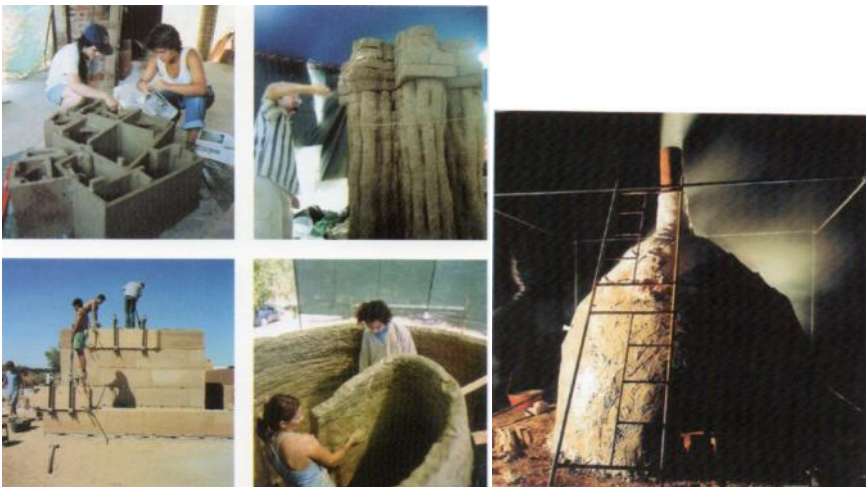
2006 – Projeto Nomes. Concepção e Coordenação. Fábrica Rafael Bordalo Pinheiro. Caldas da Rainha.

SIMPÓSIOS, OFICINAS E ATIVIDADES – ORIENTAÇÃO E COORDENAÇÃO.



1985 – 1986 - Oficina da Criança –

2001 - III Seminário Internacional de Escultura em Terracota – “Habitar 2001” - Montemor-o-Novo



Forno de Papel – Rosana Bortolin – III Simpósio de Escultura em Terracota – “Habitar 2001” - Montemor-o-Novo

2003 – Projecto Rio

2003 - Workshop Fazer Projecto – Alunos da FBAUL



ATIVIDADES DE DOCÊNCIA FBA – UL



Visita Exposição Escultor e Professor Jorge Vieira – Museu do Chiado – 1995



Alunos em Atividades Sala Artes Plásticas e Avaliação Final - 2000





Avaliação Final AP – 2000



Projecto Rio/Ensaio - 2003

**2002 – Aula de Modelos de Escultura – 3º ano – Prof. João Castro Silva.  
Restauração Escultura.**



Modelação de Tacelo – Cristo – Alcobaça 2002



Base da Virgem – Alcobaça 2002



Avaliação Final AP – 2001



Aula Tecnologia Cera



## ORIENTAÇÃO PARA ARTISTAS NA PRODUÇÃO DE TRABALHOS EM ESCULTURA



Comunicação, 2003  
Cimento Refractário.  
Quinta do Saldanha, Montijo



2004



Exposição (E) vocações – 2003 – Coordenação e produção da Exposição – Mosteiro de Alcobaça

### Medalhística:

A medalhística é uma arte desempenhada ao longo da história, que exige grande qualidade técnica e artística, e no século XX, assim como todas as artes, ganha propostas inovadoras. A moeda/medalha em Portugal, assim como em outros países, são peças encomendadas, comemorativas de eventos específicos, com estilos artísticos atuais, cunhadas pelas principais casas com moderna tecnologia.<sup>1</sup> Hoje tem uma vertente bastante contemporânea, enquanto alguns

<sup>1</sup> Catálogo Exposição Anverso e Reverso, 2009.

artistas conservam alguns aspectos da moeda tradicional, outros desenvolvem a moeda como um objeto, “indo além dos conceitos clássicos, como por exemplo, o protagonismo do rebordo no conceito da medalha”.<sup>2</sup>

A Faculdade de Belas Artes mantém em seu programa curricular as disciplinas Estudos Tecnológicos de Medalhística I, II, III e IV no curso de licenciatura em Escultura.<sup>3</sup>

Virgínia Fróis desenvolveu trabalhos no campo da Medalhística participando das Exposições:

- 1993 I Exposição de Medalhística da Amadora’93. 22 jun a 11 jul. Galeria Municipal de Amadora, Lisboa.

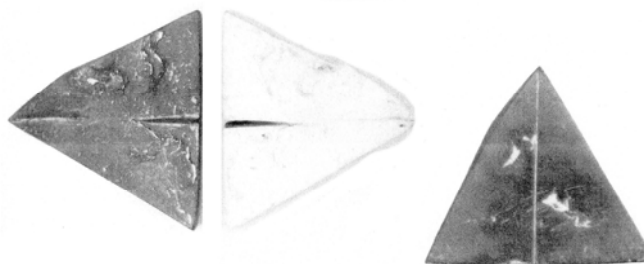


Virgínia Fróis – Municípios Geminados<sup>4</sup> – Corvo/Turlock  
Frente e verso. Medalha cunhada/bronze Ø 80 mm

- 1995 Salão de Medalha Contemporânea. I Encontro Medalha Contemporânea Amadora’95. 16 nov. a 10 dez. Galeria Municipal de Amadora, Lisboa.

Participou com três obras, especificadas no catálogo, com imagem de duas delas.

Sem imagem: Virgínia Fróis, Município do Corvo. Fundida – 90x40 mm.



Virgínia Fróis, Território I – Medalha em Porcelana/Chumbo – 90x40 mm.  
Virgínia Fróis: Festas do Concelho de Loures/1994 – Cunhada – Ø 80 mm.

- 1996 25º FIDEM<sup>5</sup> – Exposição Internationale de médailles d’art contemporaines.

<sup>2</sup> 20 Anos a criar medalhas. Escultor João Duarte (1985 – 2005), foi professor de medalhística na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, participou da criação do Centro de Investigação e de Estudos Volte Face – Medalha. Contemporânea. Disponível em [http://www.escultor.com.pt/joao Duarte/entrevista\\_jd.htm](http://www.escultor.com.pt/joao Duarte/entrevista_jd.htm) acesso em 10/03/2017.

<sup>3</sup> Conforme programa curricular do ano letivo 2014-2015

<sup>4</sup> Município geminado ou cidade-irmã é um conceito que tem como objetivo criar relações e mecanismos protocolares, basicamente em nível espacial, cultural e econômico, por meio dos quais cidades de áreas geográficas ou políticas distintas estabelecem laços de cooperação. A Ilha do Corvo, na região do Açores, está localizada na Placa Tecnônica norte-americana. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Corvo\\_\(A%C3%A7ores\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Corvo_(A%C3%A7ores)) acesso em 03/09/2016.

<sup>5</sup> Criada no ano de 1937, A FIDEM, Federação Internacional de Medalha de Arte, tem por objetivo promover e difundir a arte das medalhas a nível internacional. Organiza congressos e exposições internacionais, com edição bianual, sobre a arte das medalhas. É representado em mais de 40 países, europeus e o Estados Unidos, através de delegado e vice-delegado, responsáveis em manter contato com os artistas. Fonte: FIDEM.

Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel – 13 de jun. – 20 out., Neuchâtel, Suíça.

Participou com duas obras. No catálogo figura apenas uma das peças, L'île des Amours III, porém tive oportunidade de fotografar Ilha dos Amores I e III, em seu acervo particular. Assim como outras duas peças que não tenho a informação do título. As embalagens foram criadas pela artista, tendo a função também de expositor.

- Virginia Fróis, L'île des Amours II. 1995. – Cerâmica e chumbo.

Quatro elementos/170x230 mm



Fig. 144 - Virginia Fróis, Ilha dos Amores I - 1995.  
Cerâmica e chumbo. 75x170x230 mm



Fig. 145 - Embalagem fechada Ilha dos Amores I, madeira.



Virginia Fróis, L'île des Amours III.  
1995. Porcelana. 75x175x175 mm.



Embalagem fechada Ilha dos Amores  
III, madeira.

**Publicações:**

CONCEIÇÃO, Pedro; GRENHA, Pedro; FRÓIS, Virgínia. Guia Interpretativo do Lugar. Trás di Munti. Oficinas do Convento, 2009.

FRÓIS, Virgínia. Estar ou Ser Margem. In MATOS, Sara Antónia. Margens. (Coord.). Montemor: Oficinas do Convento, 2007.

Fróis, Virgínia. Estar ou Ser Margem. In Matos, Sara. Margens. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, 2007.

\_\_\_\_\_. Reflexões em torno da criação e da acção. Alguns projectos da Associação Cultural Oficinas do Convento. In Arte-Teoria. - Lisboa, 2000-. - Nº 14/15 (2011/12), p. 95-100. ISSN 1646-396X

\_\_\_\_\_. Das Pequenas Coisas. In Fróis et al. Maja Escher/Zénite e Nadir. Catálogo Residência Artística nas Oficinas da Cerâmica e da Terra. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, 2015.

Pereira, José Fernandes. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2005. pp.317-318.

\_\_\_\_\_. Curriculum Vitae. Concurso Documental. Provimento de um lugar de Professor Associado do 1º Grupo. Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004.

\_\_\_\_\_. Relatório Artes Plásticas. Concurso Documental. Provimento de um lugar de Professor Associado do 1º Grupo. Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004a.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Ana Sousa. Cd Room. In Anexos. Sousa, Ana Isabel Tudela Lima Gonçalves de. A Formação dos Professores de Artes Visuais em Portugal. Mestrado em Educação Artística. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2007.

\_\_\_\_\_. Estar ou ser Margem. In MATOS, Sara. Margens. Arte Contemporânea. Montemor- O Novo: Oficinas do Convento, 2007a.

\_\_\_\_\_. Art Projects with a Group of Women Potters of Cape Verde: Air in the Sea and Save the Waters. 2017.

\_\_\_\_\_. Da Água, os Potes: Oleiras de Trás di Munti em Cabo Verde. In Revista ARKEOS. perspectivas em diálogo, nº 31. Tomar: CEIPHAR - Centro Europeu de Investigação da Pré-História do Alto Ribatejo, 2012. pp 71-82.

SILVA, Vasco Dias da & FRÓIS, Virgínia. Reabilitação de um telheiro em Montemor-o-Novo. Arte teoria. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA. Lisboa, 2000. Nº 14/15 (2011/12), p. 101-108. ISSN 1646-396X. <http://hdl.handle.net/10451/6627>

**Publicações que constam o seu trabalho**

PEREIRA, José Fernandes. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2005.

PORTO, Nuno. Artes da nação: colonialidade, políticas e mercados das artes em Angola e Cabo Verde. Nação e Nacionalismos em África. In TORRALBA, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares. Comunidades Imaginadas. (Coord.) Pombalina. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. pp. 87-99. DOI:[http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0339-1\\_6](http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0339-1_6)

**Catálogos e Revistas:**

I Exposição de Medalhística da Amadora'93. Galeria Municipal. 22 de junho a 11 de julho, 1993. Amadora, Portugal.

I Encontro Medalha Contemporânea. Amadora'95. Salão de Medalha Contemporânea. Galeria Municipal. 16 novembro a 10 de dezembro, 1995. Amadora, Portugal.

I Simpósio de Escultura em Terracota Montemor-o-Novo. 1998. Oficinas do Convento. Montemor-o-Novo, Portugal.

III Simpósio Internacional de Escultura em Terra (cota). Habitar 2001. Montemor-o-Novo, agosto 2001.

- 2ª Bienal – Escultura – Desenho – 1987. Atelier Museu Municipal António Duarte. Caldas da Rainha. De 4 de julho a 15 de setembro.
- 25º FIDEM 1996. Neuchâtel Suisse. Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel. 13 juin – 20 octobre 1996. Suisse.
- 3ª Bienal – Escultura – Desenho – 1989. Atelier Museu Municipal António Duarte. Caldas da Rainha – De 8 de julho a 15 de setembro. Caldas da Rainha, Portugal.
- 59º Premio Faenza: la ceramica si innova. Dal 27 giugno al 24 gennaio 2016 al MIC di Faenza. Italia.
- V Bienal de Escultura e Desenho. Atelier Museu Municipal António Duarte. Caldas da Rainha. 14.8 – 30.9.1993.
- A Invisibilidade da Mulher na História da Arte. Exposição Biblioteca Municipal Penamacor. Penacor, Portugal, 2008.
- Cerâmica Portuguesa. Tradição e Inovação. APICOR – Associação Portuguesa das Indústrias de Cerâmica e Cristaleria. s/d
- Escultura Cerâmica Hoje. 5 autores portugueses. Museu da Cidade de Aveiro, 2011.
- Escultura cerâmica ibérica contemporânea. GARRIDO MORENO, Antonio. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte, Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, 2007.
- Escultura com Afectos. Alcobaça: Fundação Cultural Armazém das Artes e Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 2007.
- Esculturas no Picadeiro. 26 de janeiro a 25 de abril. Lisboa: Museu de História Natural e da Ciência, Armazém das Artes, 2012.
- Margens. Arte Contemporânea. Coord. Sara Antónia Matos. Oficinas do Convento. Montemor-o-Novo, 2007.
- Nomes. Centenário da Morte de Rafael Bordalo Pinheiro. Câmara Municipal das Caldas da Rainha. Museu João Fragoso. 2006.
- Percurso. 30 anos de uma oficina para as crianças. Coord. Geral Terezinha de Fátima Lopes Tavares. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, 8 de janeiro de 2011.
- Projecto Rio. Arte, Ciência e Património. Rio, Paisagem e Cidade. Conversas à Volta do Rio. Projectar o Rio. Coord. e Edição Virgínia Fróis.
- Ressonâncias. Convento dos Capuchos, 21 de julho a 31 de agosto. Almada: Câmara Municipal, 2012.
- Texto integrante da exposição coletiva de mulheres artistas WAH! Realizada entre os dias 17.03 e 01.07 de 2018 na Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal. Gentilmente cedido pela artista.
- Três Poéticas Dissonantes. Escultura portuguesa contemporânea. Curadoria Lalada Dalglish. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2012.
- Virgínia Fróis. Espelhos. Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada. Junho/Agosto 2000.





ANEXO I  
VILMA VILLAVERDE  
TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA  
11/05/2016

**E - ¿Vilma, Cómo te iniciaste en la cerámica?**

V - La casualidad tuvo mucho que ver en mi vida. Me recibí de profesora de pintura en el año 1961, cuando terminé la Escuela de Bellas Artes.

Yo trabajaba en ese momento para una compañía de seguros, tenía un buen sueldo.

Trabajaba y estudiaba. También era fotógrafa, tenía un laboratorio de fotografía con buenas máquinas y buen equipamiento gracias al sueldo que tenía por trabajar en la compañía de seguros.

En ningún momento pensé en trabajar de maestra u algo parecido.

Entonces, terminé de estudiar, recibí el diploma y quedó todo ahí.

En realidad no recibí el diploma porque me quedaron dos materias pendientes que las rendí con el tiempo, en el año 65, cuando ya se vencían los plazos.

En el año 70 falleció mi mamá. Fue algo tan importante perder a mi mamá, que me dije “Yo no vuelvo más a la oficina”, a la compañía de seguros, y no volví más.

Logré arreglar con ellos para que me otorgaran una indemnización y no volví más.

Había empezado a estudiar cerámica un año antes.

Mi mamá falleció trágicamente, por decirlo de alguna manera, ya que se enfermó y en tres meses se fue.

Para ese entonces estudiaba cerámica con Mireya Baglietto, una muy buena profesora que enseñaba en el Instituto de Cultura Religiosa Superior.

Como yo trabajaba en la compañía de seguros y salía a la noche, llegaba al taller para la última hora y media de clase. Cuando llegaba no entendía nada ya que todas mis compañeras hacía 4 horas que estaban en el taller.

Cuando llegó fin de año, cosa muy extraña para mí, la profesora Mireya, me dijo que iba a dejar este taller, que se daba en el instituto, y que iba a poner su taller particular.

A ella le interesaba que yo fuese ya que quería tener gente con estudios en Bella Artes.

Existe diferencia cuando el alumno tiene un estudio de arte a cuando te toca un alumno en el taller que nunca estudió nada; y ella notó esta diferencia en poco tiempo.

Luego de que falleciera mi mamá, y después que pasaran dos o tres meses, yo me acerqué a tomar clases nuevamente, en el taller de Mireya Baglietto, un taller modelo.

Para ese entonces mi vida había cambiado totalmente, había dejado la compañía de seguros y había comenzado a trabajar como maestra de plástica en una escuela primaria.

Sumado a todo esto, Mireya me da las llaves de su taller para que pudiera ir a trabajar el tiempo que quisiera con un horario totalmente libre.

**E - ¿Cuántos años tenías?**

V - Nací en el año 42 por lo que en los 70 tenía 28 años.

Esto fue realmente una ayuda tanto para mí como para ella.

A ella le servía porque tenía una persona que la ayudaba a tiempo completo.

Mireya tuvo cinco hijos y en ese tiempo quedo embarazada, entonces me termine convirtiendo en su ayudante. Ella podía faltar que yo atendía el taller, y yo encontré una salida a la angustia por haber perdido a mi mamá.

Todo esto fue entre los años 70 y 72. En el 70 comencé como su alumna y colaboradora, pero ya en el 71 Mireya me tomó como su asistente.

Trabajé en el taller durante los años 71 y 72.

A finales del 72 y principios del 73 Mireya compró una casona muy grande, ya que donde estaba alquilaba, y luego de unas cuantas cuestiones, cerró el taller en el mes de agosto.

Yo no sabía qué hacer, tenía que hacer algo...la gente que tenía alrededor me aconsejaba: "Usted tiene que enseñar". A mí me parecía que eso era como defraudarla. ¿Cómo iba yo a enseñar si ella ya enseñaba?

Mireya decidió que solo se quedaría con 10 alumnos de los casi 60 que tenía en el taller.

Entonces eligió a estos diez y aquellos que no fueron elegidos, vinieron conmigo cuando yo abrí mi propio taller.

Este fue mi primer taller. Comencé armada, con muchísima gente.

Era un departamento viejo y me había propuesto en uno o dos años poder realizar un entrepiso. Sin embargo a pocos meses de haber abierto el taller, y apurada por la cantidad de alumnos que ya tenía, comencé con las refacciones.

Enseguida contraté albañiles e hice los entrepisos, los baños, todo.

Fue un comienzo muy bueno, y Mireya me seguía mandando alumnos que la iban a ver a ella y ella me los mandaba a mí.

Ella era tan importante que ya daba cursos para gente del exterior como Valmir Armindo e Ivo Olmedo, que pasaron a ser mis grandes amigos brasileiros.

Al poco tiempo comencé a dar cursos en Brasil, de la mano de Olmedo quien fue un ceramista maravilloso, generoso, una persona encantadora.

Mi experiencia con Brasil siempre fue de gran ayuda, claro que yo venía del taller de Mireya y ella ya era famosa...pero yo los atendía, les enseñaba y les explicaba, fue muy importante para mí esta experiencia.

Tuve un comienzo con muchísima suerte. La suerte de haber contado con un apoyo tan grande, con un respaldo tan grande como el de Mireya, de haber podido estudiar en un taller tan bueno y de haber tenido una profesora tan generosa como ella.

Recuerdo haber estado por dos meses en el taller de otra artista argentina muy buena a la que una vez le dije: ¡Yo quiero ese esmalte!, a lo que me respondió "Pero yo demore diez años en hacerlo, no te lo voy a enseñar en el primer mes de clases".

Mireya enseñaba y daba la fórmula sin ningún problema. Y es así como su taller fue un taller modelo en el mundo de la cerámica.

Me puse mi taller en el año 73 y recién en el 75 pude comenzar a trabajar en mi obra ya que tenía alumnos distribuidos entre mañana, tarde y noche.

Los Sábados a la mañana también daba clases porque tenía muchísimos alumnos y mi taller no era tan grande como el de Mireya, entonces tenía que tener varios horarios.

En resumen tuve un extraordinario comienzo y una excelente maestra.

Como dije, comencé a trabajar en el 75 y en el 77 realicé una muestra individual en una galería llamada "El Nauta".

El día de la inauguración viene a la galería un grupo de alumnos con su profesor, el profesor era nada más ni nada menos que Leo Tavella.

Lo reconocí inmediatamente ya que una vez Mireya organizó una exposición y Leo le llevó una pieza. La pieza era una belleza, una figurita con un caño, una cosa suprema. Mireya estaba angustiada porque ahí en el lugar no le proporcionaban las bases, no le daban el horario, ni la pintura, no le daban nada.

En un momento ella se abraza a Leo y comienza a llorar.

Esta fue una imagen que me marcó ya que ella era mi maestra a quien yo admiraba mucho.

No podía creer que el maestro Leo Tavella había venido a mi muestra cuando yo no era "nadie".

En un momento se acerca a un mural y me dice: "¿Pero vos no mandaste al Salón?", y yo le respondo "No". Me dice: "Si hubieras mandado te hubieras sacado el Primer Premio con este mural". Muy segura de mi misma le respondí: "Bueno, es que no se puede estar en la misa y en el campanario al mismo tiempo" (hay un dicho popular que dice así); luego le dije: "Leo, siempre me hubiera gustado estudiar con usted" y él me dijo "Vení cuando quieras".

En aquel momento yo no hacía figura humana. En la Escuela de Bellas Artes nunca había hecho modelado de figura humana ya que mi orientación había sido pintura. Sólo había realizado algunos croquis en dibujo pero nada más, por lo que no me animaba a abordar la figura humana. Creo que era más una cuestión de respeto que de miedo. Consideraba que si lo hacía debía hacerlo bien ya que no es ningún chiste hacer figura humana.

En el año 72 Antonio Pujía, un gran escultor argentino, abre su taller e invita a Mireya a la inauguración.

Pude asistir a la inauguración gracias a que la habían invitado a Mireya (a mí no me conocía nadie).

En la inauguración estaban todos, fiesta, vino y empanadas.

El taller estaba ubicado en el barrio de Flores, era una casona enorme con más de 500 metros cuadrados, varias habitaciones, patio, etc.

De pronto entro en una habitación donde había un grupo de personas y un señor más mayor que Pujía se encontraba hablando y explicando frente a un pizarrón mientras señalaba una especie de bloque de piedra.

Inmediatamente pensé: "Esto no me lo puedo perder". Pregunte cuál era su nombre, se llamaba Ramón Castejón. Era español y enseñaba escultura en el taller de Pujía, pero no modelado sino talla en piedra, madera y mármol.

Me encargué de averiguar todo y cuando no habían pasado aun ni 15 días de la inauguración me acerco al taller un día sábado. Pujía me dice: "No, pero a vos te conviene hacer modelado, deberías tomar clases de modelado conmigo".

Sin embargo yo estaba decidida a hacer talla en piedra, era lo que sentía que tenía que hacer en aquel momento, lo de la figura humana vino después cuando tuve mi taller.

En el 72 todavía me encontraba trabajando con Mireya, hacia cacharros muy similares a los de mi profesora debido a su gran influencia.

Un sábado volví al taller de Pujía para tomar clases de modelado y entonces me preguntó: "¿Vos que querés hacer?", y yo le dije "Figura humana que es lo que me cuesta".

Empiezo a hacer una figura pequeña en modelado, como ensimismada con la cabeza agachada y entonces él se acerca y me devuelve todo un análisis psicológico de mi trabajo que a mí no me gusto.

Siempre le tuve un poco de idea al psicoanálisis. Mireya decía que con una devolución de ese tipo uno puede llegar a frustrar a una persona. Siempre comentaba que no había que hacer análisis psicológico de los trabajos ya que uno como artista no era un profesional en la materia y en consecuencia podía causar mucho daño en el alumno que venía a aprender.

Entonces cuando Pujía me hace este análisis sobre la tristeza y la angustia que expresaba mi figura en modelado me dice “Ahora anda a estudiar piedra con Don Ramón”.

Finalmente empecé a estudiar con él. Al principio iba todos los sábados al taller de Pujía hasta que Don Ramón se puso su propio taller.

Comencé haciendo mármol y madera. Lo que hacía era pasar mis trabajos en cerámica al mármol. Realizaba las formas en cerámica y luego las repetía en mármol o piedra, esto lo hice durante mucho tiempo.

Siempre iba los sábados cuando terminaba de dar clases en mi taller.

Estudí con él muy feliz hasta mediados de los años 90.

En el año 78 comienzo a ir al taller de Leo Tavella. El taller de Leo me quedaba lejos, era en la zona de Martínez.

Si bien Mireya era una excelente profesora era muy estricta, con ella había cosas que no se podían hacer, en cambio con Leo podías hacer lo que quisieras.

En apariencia el taller de Leo era un verdadero caos.

Al principio le dije que quería hacer una figura porque nunca había hecho, cuando me pregunta “¿Qué tipo de figura?” Le dije que quería hacer una figura como hacían sus alumnos, algo de metro y medio, una figura grande que pudiera ir apoyada en un pie pequeño.

Lo primero que hice fue una figura parada con las piernas medio abiertas. En el medio recuerdo que le deje una buena superficie de arcilla, prácticamente la empecé maciza y luego fui modelando hasta terminar la parte superior.

Cuando la pieza estaba más o menos lista la acosté sobre una esponja, saqué el hierro del medio que la sostenía y le corté toda la arcilla sobrante. Por último la dejé secar acostada y la llevé al horno.

Todo esto a mí me parecía magia.

Si bien yo hacía casi ocho años que me dedicaba a la cerámica, en el 70 comencé a estudiar con Mireya, luego abrí mi taller con muchos alumnos, había visitado numerosos salones, exposiciones, sin embargo con Leo aprendí la libertad.

Leo fue todo lo opuesto a Mireya.

Por eso digo que tuve mucha suerte al tener un maestro como él durante mi etapa formativa, porque 8 años no es nada para aprender un oficio.

También considero que aprendí muchísimo a través de la enseñanza. Los alumnos te plantean un desafío constante y uno tiene la responsabilidad de sacarlos adelante.

En el taller de Leo todo era posible. Recuerdo que una vez le dije que me habían encargado un mural de 1,80cm x 90cm. En su taller no había nada de espacio, ninguna pared disponible, todo ocupado con piezas, estantes llenos de cosas, etc.

Sin embargo al rato Leo apareció con un lugar para mí, toda una pared en la entrada con un tablero listo para comenzar a hacer el mural.

A esto me refiero cuando digo que hasta lo imposible era posible en su taller.

Por todo esto es que siempre digo que mis maestros fueron una base muy importante para mí.



Al mismo tiempo Leo trabajaba en Misiones, era profesor en la Universidad de Artes de Misiones. Imagínate que Misiones queda a más de 1.100kilometros de Buenos Aires, yo lo único que sabía de Misiones era que estaban las Cataratas del Iguazú y que se encontraba al sur de Brasil y Paraguay.

Un día Leo me dice: “Mira, vos sos famosa por tus esmaltes, estudiaste con Mireya y ella es famosa por sus esmaltes (Tenía todo un sistema con códigos), acá hay un profesor que falta mucho ¿No te gustaría que yo te presente en la facultad?”

¡No había cosa que no hubiese deseado más que eso! Para mí era como tocar el cielo con las manos.

Finalmente en julio de 1978 comienzo a dar clases como profesora en la Universidad de Misiones, Leo daba clases en la Universidad desde el año 74, viajábamos siempre juntos. Todo eso para mí fue como subir más que un escalón, fue subir toda una escalera completa.

Además pasar a ser profesora universitaria, si bien yo tenía título, nunca había soñado con eso.

En aquel momento todavía no era Universidad, se llamaba Instituto de Disciplinas Estéticas, si bien dependía de la Universidad, todavía no había sido declarada como tal.

Recién en el año 84, con la vuelta a la democracia, se convirtió en Universidad.

En resumen, lo mío fue una carrera que no fue pensada de ninguna manera, de ser por mí hubiera vivido siempre con mi mama, pero a raíz de una circunstancia trágica en lo personal, entre en lo que iba a ser realmente mi carrera; aquello que significó realmente mi progreso en la vida.

Siempre digo que le debo mucho a la casualidad.

Desde los 10 u 11 años que trabajo, a los 12 ya trabajaba como aprendiz en un taller de encuadernación, a los 16 tenía un laboratorio de fotografías, siempre tuve el impulso de trabajar y tener mi dinero.

Cuando estaba en la compañía de seguros me llevaba pólizas a mi casa para tipéar en la máquina de escribir, hacia horas extras, siempre trabajé mucho más del tiempo que me correspondía.

Con la cerámica me paso igual, siempre trabajé mucho más, sábados, domingos, etc.

Lo único que no finalicé fue la tesis del doctorado, a veces pienso “¿Para qué quiero ser doctora?”

Fui alentada por un profesor mío, director de tesis, que me dijo una vez: “¿Y qué te parece si tomas todo lo que tenés investigado sobre Leo, aprovechas que lo tenés a él, y trabajas en un libro sobre su vida y obra?”

Seguí su consejo. Esa misma tarde me fui con una amiga a verlo a Leo y cuando le cuento la idea me dice: “Bueno, ahí tenés cosas, fijate ahí que hay papeles, fijate bien...” (¿Caótico como su taller no?).

Recuerdo que nos tomamos un taxi, me volví con una caja llena de material. Empecé por poner fecha, encontré material muy antiguo y valioso sobre sus orígenes. Luego continué por seleccionar el dicho material. Realicé un trabajo casi de hormiga por así decirlo hasta que finalmente logré armar su biografía.

*Aquí Vilma Villaverde trae para mostrar los dos libros de su autoría: El primero “Leo Tavella, Laborador del Arte” publicado en el año 2011, y el segundo “Arte Cerámico en la Argentina”, Un panorama del siglo XX que se publicó en el 2014.*

Este es el libro que hice sobre Leo. Lo realicé sobre la base de mi trabajo de tesis. En él está toda la historia de Leo y muchas imágenes con sus obras, etc.

Este que yo tengo está firmado por él. Leo fue sin dudas uno de los artistas más importantes de la Argentina.

**E - ¿Leo estudió Bellas Artes? ¿Tuvo alguna formación académica? ¿Estudió en Europa?**

V – Él no estudió en ningún lado. Tenía hasta quinto grado de primaria.

Cuando comencé a estudiar en la Universidad de Misiones yo tenía el título y él no.

**E - ¿Él pintaba?**

V – Leo empezó como pintor aunque se dedicó totalmente a la cerámica.

En el libro que publiqué esta toda su vida.

Tavella fue uno de los artistas más importantes de la Argentina, obtuvo todos los premios máximos en el país.

Todos los detalles sobre su vida se encuentran en el libro, como por ejemplo, que estuvo preso.

Es un libro coloquial, son charlas como la que yo estoy teniendo ahora con vos.

Así mismo el libro contiene gran cantidad de imágenes, muchas de sus obras: pinturas, esculturas, cerámicas, ensambles, etc.

**E - ¿Tus ensambles se inspiraron en el trabajo de Leo?**

V – Totalmente...Yo siempre digo que a él lo copié en todo, y lo que no copié es porque no me salió. Leo sin embargo no consideraba que yo tuviera influencia de él, y por el contrario reconocía que había gente que realmente había sido muy influencia por su obra.

En mi trabajo considero que se nota su influencia, no en lo puntual, pero si en la forma o el estilo de cómo trabajar la figura humana o en el caso de los ensambles.

**E – Entonces tu camino fue primero la fotografía y después pintura...**

V – Fotografía hice pero fue fotografía social, no artística. En ese momento la fotografía era un trabajo para mí, era como un segundo sueldo.

Era moda también, estaban de moda las cámaras réflex de los años 50 y 60.

La cerámica también estaba de moda y fue por eso que yo comencé a tomar clases.

*Vilma Villaverde ojeando el libro de su autoría “Arte Cerámico en la Argentina”, Un panorama del siglo XX, a continuación detalla algunas fotografías e imágenes que se van viendo.*

Esta por ejemplo es mi profesora Mireya Baglietto y esta obra es de ella.

Este es Juan Antonio Vázquez, más escultor que ceramista, trabajaba en bronce y madera.

Estos son los subtes de Buenos Aires...

Luego hay alguna semblanza, porque por ejemplo, artistas como Miró, que trabajó mucho en cerámica y que a su vez trabajó con Llorens Artigas...esta es una foto emblemática para mí ya que se ve a Artigas trabajando a la par de Miró, cuando por lo general el ayudante siempre queda ignorado.

Si bien en la foto se lo ve a Miró trabajando, como esmaltando un gran mural, lo pone a Llorens Artigas como su par. Es decir que el importante dentro de los esmaltes era Artigas que incluso llego a escribir un manual, etc.

Esto me parece importante.

**E – Entonces, ¿Quién entendía de cerámica era Llorens Artigas, no? Miró entendía de pintura...**

Si, Artigas vivía en un pueblo apartado, como en una especie de fábrica y trabajaba especialmente el tema de los esmaltes.

Lo que yo quiero mostrar en el libro, sobre pintores ceramistas en el mundo, y lo pongo a Miró como ejemplo, es como él comparte el trabajo y no oculta el hecho de haber tenido un ayudante como Artigas.

Por el contrario, hay muchos artistas que tienen sus ayudantes que les hacen de todo y estos nunca figuran en ningún parte.

**E – ¿Rodin también tuvo muchos ayudantes verdad?**

V – Si, Rodin tenía también. Él fue maravilloso en el modelado, hacia músculos perfectos. Una vez que finalizaba con el modelo tenía sus ayudantes que hacían la fundición en bronce. Una vez terminado el bronce Rodin se encargaba de cincelar y dar perfección a algunas partes como por ejemplo la cara. Luego sus ayudantes continuaban con el resto.

*Vilma Villaverde continúa detallando imagen del libro “Arte Cerámico en la Argentina”, Un panorama del siglo XX.*

Estos son los murales que se encuentran en la estación “Los Incas” del subterráneo.

Luego hay un poco de todo, hay artistas contemporáneos también. Mi maestro Leo Tavella...

Esto fue solo un rescate que realicé de toda la investigación, y todavía tengo material como para hacer un tercer libro.

También hay artistas plásticos como por ejemplo, Lucio Fontana que es conocido en todo el mundo por ser el descubridor del espacialismo en tela. Algunos lo consideran italiano pero en verdad nació en Argentina, en la provincia de Santa Fe.

Fontana corta una tela y crea el espacialismo en la pintura, o sea le da tridimensionalidad a lo que era bidimensional. Hay obras cerámicas de él que son maravillosas.

Luego están los pioneros, muchos fueron colegas de Leo y juntos armaron el Centro de Arte Cerámico.

Esta es Mireya, mi profesora junto a su profesora la artista Ana Mercedes Burnichon.

Este es Roberto Barrio que fue pareja de Ana Mercedes, tiene sus murales en cerámica y trabajo también mucho con ladrillos.

Después esta Aida Carballo que no fue famosa precisamente por la cerámica sino que fue conocida por sus obras en Grabado. Yo la incluyo como los artistas plásticos que en algún momento trabajaron en cerámica.

Hay muchos de estos artistas que vemos que lamentablemente ya no están, por lo que, desgraciadamente digo, el libro pasó a tener un valor testimonial único.

### E – ¿Leo también era músico?

V – Si, él tocaba el piano. Leo trabajaba en todo lo que te puedas imaginar...pintaba, hacía trapos, etc.

Cuando caminaba por la avenida Santa Fe, muchas veces veía en las vidrieras vajilla de cerámica, en aquel momento se valoraba mucho más la vajilla de cerámica que la realizada en porcelana.

Colette por ejemplo realizaba este tipo de vajilla que tiene una forma como triangular. Actualmente continúa haciendo vajilla, solo trabaja en color marrón y blanco y muchas de sus piezas se venden en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires).

Esta es una escultora, María Juana. Se hizo famosa por sus esculturas aunque ella siempre quiso hacer cerámica.

Este por ejemplo, es Mariano Pagés a quien también llegue a conocer mucho.

Él miraba lo que yo hacía y yo adoraba toda su obra. Realizaba el modelado y luego pasaba todo en bronce.

Luego esta Rodolfo Curcio, el lamentablemente ya no ve pero disfrutó mucho de nuestra charla. Se compró un horno de porcelana y comenzó a hacer alta temperatura.

Después viene Ernesto de Carli, él tenía un taller de producción maravilloso. Tenía un grupo que se llamaba “El Gato Ciego” que llegó a ser muy famoso debido a la alta producción.

Los años 60,70 eran una época en la que había muchas casas de decoración, la mayoría de los diseños venían de Suecia, de los países nórdicos.

En aquellos tiempos era común la interpretación de la Gestalt y era un momento muy rico para el arte.

Martha Kearns, ella siempre dice que yo “la saque la cueva” haciendo alusión a que la di a conocer al mundo del arte. Ella nunca se promocionó y tiene una obra preciosa.

Antonio Molina, también tuve el placer de entrevistarle y lamentablemente falleció.

Rafael Martín, un escultor que también hacía cerámica. Fue profesor en Misiones y se deprimía mucho con las instalaciones de la facultad, las telas de araña y se quejaba de la falta de estufas en invierno.

Esta es Mireya Baglietto, mi profesora.

Después una chica que fue colega mía, comenzamos juntas. Ella no tenía mucha obra pero era nieta de los Cattaneo, que fueron los dueños de la famosa fábrica “Cattaneo”. Ellos fueron quienes comenzaron a realizar los murales en los subterráneos de Buenos Aires.

Luego vienen quienes fueron mis asistentes los últimos años.

Y por último, Loretta a quien le dedico el libro.

La foto de las manos en la tapa del libro, son las manos de ella. Le dediqué el libro ya que ella fue una de las personas que más me ayudó durante mi doctorado.

Loretta está con algunos problemas de pérdida de memoria lamentablemente.

Su esposo fue Conrado Eggers Lans, un filósofo muy famoso acá en Argentina y en el mundo.

Nina Kairiyama, ella fue mi profesor asociado mucho tiempo. Hace poco estuvimos juntas en Porto Alegre, Brasil dando un curso sobre ampliación de cultura y más.

Alejandrina, con quien sigo muy relacionada. Lo que yo fui para Mireya ella fue conmigo.

Daniel, un muchacho también de la ciudad de San Nicolás, al igual que Alejandrina, que falleció.

Jacinto, es un asistente que viene cada tanto al taller. Él vive en Córdoba y tiene una hija.

Toda mi tesis esta acá, en estos dos libros. Todavía hay material para realizar un tercero, que si Dios quiere me voy a poner a trabajar en eso pronto.

**E – Tu obra es muy divertida, hablaste de no psicoanalizar los trabajos ¿Es el humor otro camino?**

V – Justo ahora estoy haciendo una fundamentación para una beca a la que me voy a presentar y puse: “La gente se ríe mucho al ver mis piezas, pero nunca fue mi intención el humor. No me considero capaz de hacer algo divertido, pero a la gente le causa una cierta gracia la obra. A veces estoy en una exposición y escucho risas y comentarios, pero la realidad es que nunca tuve la más mínima intención de que sean humorísticas”. Para mí es como un valor agregado, algo que surgió pero que no fue intencional.

**E – Por lo que entendí, cuando comenzó con la cerámica, ¿Hacia cacharros?**

V – Si, comencé haciendo cacharros. Justamente acá tengo una foto que me gusta mucho de mi profesora moviendo un cacharro. Ella trabajaba las piezas con muy poca base y grandes arriba, y yo hacía lo mismo.

Recuerdo que una vez presenté una pieza en un salón y resulta que Leo Tavella era jurado, yo nunca tenía en cuenta quien era jurado y esas cosas pero en esa ocasión me saqué el Primer Premio.

Cuando me acerco al salón a recibir el premio Tavella había comentado que en verdad mi obra era igual a la de Mireya, pero que como era lo mejor del salón por eso me dieron el premio.

Yo sentí esto como una ofensa ya que no veía mi obra parecida a la de ella.

Leo siempre decía que yo no reconocía la influencia. Yo sentía que estaba haciendo otra cosa, algo diferente, pero en verdad estaba muy influenciada por ella.

**E- ¿Tus obras están inspiradas en fotografías?**

V – En una época, durante los años 83-84, quizás un poco antes, iba al taller de Don Ramón. Un día propuso hacer una figura con modelo vivo. La modelo por lo general posaba desnuda, un día al no poder posar desnuda Don Ramón dijo: “Hoy vamos a hacer la cabeza”, y todos nos sentados e hicimos cabeza.

Como te comenté anteriormente yo iba los sábados al taller, pero como no llegaba a terminar la cabeza porque me iba de viaje a Misiones, le pedí a Don Ramón si podía ir el jueves siguiente. Cuando voy ese jueves al taller, estaba sola con Don Ramón trabajando y en un momento me dice: “De los 30 trabajos que hay en las mesas el único que se parece es el tuyo. Vos tenés que trabajar en esto, tenés que hacer retrato”.

En el taller teníamos un compañero que usaba boina y delantales como en la época del renacimiento. Entonces un día que lo tenía justo en frente trabajando le digo “Quédate ahí”, y empecé a realizar el boceto en barro. Como estaba incentivada me salió una cabeza preciosa, y así fue como comencé.

Un día hice la cabeza de la nieta de Don Ramón, otro día hice el retrato de un alumno, de otra chica del taller, etc.

Ya contaba con esta experiencia del retrato, de haber realizado cabezas al natural y de haber logrado un parecido. Un día tenía una foto mía de cuando era chiquita junto a mi madrina, una foto antigua en color sepia muy linda. En la foto tenía 3 o 4 años de edad y entonces observándola

pienso “¿Qué pasaría si llevo esta foto al volumen, a la escultura?” Le comento la idea a una colega y me dice: “No, pero vos tenés que hacer cosas más creativas”; sin embargo yo no pretendía presentarla en ningún lado quería hacerla como un desafío personal.

Cuando estaba trabajando, vino alguien muy importante al taller, no recuerdo si fue Pujia o Di Stefano, Di Stefano fue un gran escultor quizás en el siguiente libro lo incluya. Él trabajaba con resina polyester, nada que ver, pero también fue un gran modelador.

Yo era un poco estructurada para trabajar, una vez fui a una muestra de Di Stéfano era la inauguración y me tocó estar justo atrás de todo.

Justo cerca de mí tenía una figura que tenía una manito apoyada en la base. La mano no tenía una proporción real, era más bien gordita y ancha pero tenía muy bien realizado el detalle de los dedos, las uñas, todo hecho en polyester. Entonces cuando vi esta pieza pensé “No importa lo que hagas sino como lo hagas”, que si bien es una frase hecha tiene algo de real.

Cuando volvía de la exposición en vez de irme a mí casa me fui para el taller, moví las manos del mural que estaba haciendo, las tapé y las volví a hacer.

**E - ¿Leo Tavella se preocupaba de que su trabajo también fuera un trabajo social? ¿Cómo consideras tu trabajo?**

V - A él lo que le preocupaba no era que el trabajo fuera social, sino que el público que no es experto en arte, es decir la gente común, disfrute de la obra.

Leo pensaba que si incluía en la pieza algún objeto como por ejemplo una tabla de picar carne u algo similar, la gente se iba a sentir cerca de la obra, y eso es lo que a él realmente le interesaba.

En mi caso por ejemplo, cuando comencé a utilizar los sanitarios me paso algo parecido ya que la gente cuando ve mi obra se ríe o le parece gracioso el hecho de ver un sanitario.

Pese a que el humor nunca fue mi meta, me hubiera gustado pero no me salió, noto que la gente se aproxima a mi trabajo con humor y que ve la obra como algo agradable.

**E - ¿Esto te molesta?**

V - ¿Qué se rían? No, al contrario me encanta, por eso es que yo me apuro siempre a decir que no fue algo intencional. Es decir, fue como un resultado que me superó, que sale de la obra pero que no fue pensado por mí. La casualidad tiene mucho que ver en mi vida y en mi trabajo inclusive. En realidad no puedo diferenciar donde empieza mi vida y donde mi trabajo ya que siempre está todo muy junto.

A mí me sucedió una cosa en mi vida que hizo que yo me dedique al trabajo, a este tipo de trabajo que es la cerámica, es por eso que también le adjudico algo de esto a la casualidad.

Ayer me acordé de un libro de Fayga Ostrower “Los acasos en la vida” u algo así.

Una vez estaba en Brasil, tenía que dar una conferencia y no sabía de qué hablar y me sentí muy impresionada con este libro que había comprado ahí.

Me gustó tanto que preparé un trabajo, fotocopié la parte del libro que más me interesaba y con eso armé una charla.

Lamentablemente la charla no la pude dar yo ya que me había quedado sin voz, pero quien la leyó fue un brasileño que tenía un tono de voz que parecía un locutor. Fue maravilloso.

En resumen no puedo separar la vida del trabajo. Mi trabajo no tiene horario, se entre mezcla con mi vida y esto es fundamental para mí.



**E - ¿Cómo entra el concepto de fragmentación en tu trabajo? ¿Cómo ves y que significa para vos la fragmentación? ¿Es una especie de síntesis o conceptualismo?**

V - Te vas a desilusionar con mi respuesta.

Para mi trabajar en grande fue todo un desafío, no tenía horno que aguante y nunca me animé a hacer algo demasiado complejo y meterlo directamente en el horno.

Es por esto que comencé a cortar las piezas y esto dio lugar casualmente a la ropa. ¿Cómo hago para disimular el corte? Con la ropa.

Entonces sin querer empecé a vestir mi trabajo, las figuras, lo cual le aportó algo que nunca había pensado. Si tenía que cortar las manos pensaba en unos guantes, si tenía que cortar las piernas pensaba en un pantalón, etc.

Tal es así que se me fue yendo la idea del desnudo y me quedé con las figuras vestidas.

**E - Y esto se tradujo en un estilo...**

V - Claro que se convirtió en un estilo, porque cuando tenés la ropa viene luego la idea del color, que por el contrario cuando tenés un desnudo no pensás en el color. El color pasó a ser algo muy importante en mi obra y utilizaba por lo general el color real de la prenda por ejemplo, del vestido, del corpiño, del pantalón o lo que sea.

Esta fue la fragmentación que yo hice. Quizás en el caso de algunas piezas chicas, si las corté, fue un poco por cobardía o por temor de que se rompieran en el horno. Tal vez hubieran entrado pero siempre es más seguro cortar la pieza.

Por eso te decía que mi respuesta te iba a desilusionar ya que vos me planteaste cosas importantes, como que la fragmentación puede generar una especie de síntesis etc., y en mi obra nada que ver.

Para mí la fragmentación me brindó esta posibilidad de la ropa, que era algo que nunca había pensado y que te da muchas posibilidades.

Cuando a una figura le pones corpiño, guantes y unas medias enseguida aparece ese lado sexy de la obra, surge algo que no fue pensado, una cosa del azar.

“Azar” en Brasil no es una cosa buena ¿no? ¿Cómo entienden ustedes el “azar”?

Para nosotros el “azar” significa algo casual, algo que sucede azarosamente.

Por ejemplo, me acuerdo de una alumna que una vez estaba haciendo una pieza y de pronto se le cayó, se le rompió la mitad de la cabeza y solo le quedó la nariz.

En ese momento estaba Tavella y dijo: “Bueno, vamos a seguir al azar porque se cayó, nadie lo propuso, fue una cosa azarosa nadie lo propuso. Sucedió y vamos a dejarlo así.”

E- ¿Sería el “acaso”?

V - Si, sería eso pero nosotros lo llamamos “azar”.

**E - ¿Cuáles son tus procesos y procedimientos en la enseñanza?**

V - Si tengo que enseñar, por ejemplo, figura humana hago que los alumnos vean un modelo, trato de que vean una imagen para que adquieran el sentido de la proporción. No para copiarla, pero si para tener una orientación sobre el largo de las piernas por ejemplo.

Luego si hay un error en la figura enseño a que trabajen chiquito y luego grande.

Hay un error físico que hace que cuando empezás a modelar con la arcilla blanda, no te das cuenta pero esta empieza a bajar y cuando terminas la figura te queda con las piernas cortas y a mí particularmente no me gusta.

Lo que yo siempre les recomiendo a los alumnos es “Cúrense en salud” pongan una base de arcilla grande, de unos 4cm aproximadamente y ahí pongan los pies. De esa manera no importa el tamaño en el que estés trabajando siempre los pies van a tocar la base. Luego vas sacando la base para que dé bien la altura final de la pieza ya que la arcilla baja inevitablemente debido a un fenómeno físico.

Cuando uno finaliza con la cabeza lo de abajo bajo y bajo. Siempre utilicé esta técnica y la sigo utilizando hasta el día de hoy.

Lamentablemente no es una cuestión que se pueda prevenir, porque si no deberías poner arcilla muy dura abajo y sería un esfuerzo muy grande.

La única forma de prevenir es hacer una buena base de arcilla y una vez que terminaste la parte superior de la figura seguís con la parte inferior.

Es imposible comenzar a trabajar desde abajo, no puedes comenzar por los pies por ejemplo porque se te cae, físicamente no resiste.

Por lo general cuando llego a la mitad de la pieza, luego de que la mido, la corto y la apoyo sobre una mesa. Esta es la única forma de trabajar con seguridad

Muchas veces mis trabajos no son proporcionados, si observas bien la pieza hay cierta desproporción. Sin embargo, pese a esta desproporción si puedo decir que son armónicos. Es decir que la desproporción que tienen no molesta.

**E - ¿Y en tus clases les enseñás esto también a tus alumnos?**

V - Si, cuando enseño figura humana por ejemplo les explico esto.

Les sugiero esto ya que para mí las piernas cortas en la figura quedan muy mal.

De todas formas todo esto que yo digo en teoría, depende muchísimo del modelado, de lo que cada uno busque a través de la figura.

Hay figuras que son totalmente desproporcionadas pero que sin embargo tienen su encanto.

Esto que yo digo lo digo pensando un poco en mi obra, en mi experiencia personal pero no implica que sea una ley y que todos los que tengan que aplicar.

Hay gente que trabaja con la desproporción y esto pasa a ser lo lindo, lo gracioso o lo armonioso de su trabajo. Yo siempre digo que: "No es lo que haces sino cómo lo haces". Eso es lo más importante para mí.

Por ejemplo en el caso de las cabezas, aprendí que muchas veces las cabezas chiquitas generan cierta monumentalidad a la figura. En escultura suelen decir que si vas a hacer un monumento la cabeza tiene que ser más grande porque se ve más lejos, esto para mí es un error enorme ya que el ojo es inteligente y tiene su educación. El ojo tiene una educación que te permite ver lo normal.

Si vos lo haces grande lo ves grande, no es que el ojo lo achica.

**E – Es algo matemático...**

V – Claro, no he leído sobre esto, pero estoy casi segura de que es así por experiencia ¿no?

Por ejemplo, para enseñar cabeza existe un ABC de la cabeza. Parte de un huevo al cual le haces algunas líneas de proporción, los ojos se encuentran justo en la mitad, cuando enseñás esto nadie lo cree. Pero cuando los marcas a la mitad se forma una especie de triangulo y luego vas agregando volúmenes, hundiendo algunas partes y agregando otras como por ejemplo la pera. Este esquema sirve mucho para cerámica.

En el caso de la escultura, el escultor que va a hacer una cabeza no puede comenzar por un esquema, debe empezar por el retrato. Si yo voy a retratar tu cabeza lo primero que necesito definir es tu volumen y para eso voy a necesitar tu pelo. Lo último que voy a hacer son los ojos, la nariz y la boca. Tu cabeza no es un huevo para poder colocarle los ojos de manera perfecta. Primero tengo que interpretar el volumen de la persona a la que voy a retratar sino me puede pasar por ejemplo que los ojos me queden muy altos o muy bajos.

**E - ¿En la Universidad tenían clase con modelo vivo?**

V – Bueno, cuando yo estudié cerámica, perdón Bellas Artes si, pintábamos, dibujábamos, etc. Cuando hice cerámica, por ejemplo en el taller de Don Ramón que hacíamos fundición de plomo, primero modelábamos en cerámica y no en cera. Modelábamos en cera después por encima del molde. Todo el modelado se hacía con la modelo.

**E – En tu trabajo de cerámica, ¿utilizas también el modelo vivo? ¿Y durante tu trabajo de enseñanza?**

V – Ahí había modelo vivo, pero para hacer la cabeza yo trabajaba en base al esquema del huevo, es decir partiendo del cilindro. Enseñaba a cortar el cilindro sobre el que luego iría encima el huevo. Sin embargo si tuviera que dar ahora un curso de figura humana lo daría con modelo vivo. Hacer croquis partiendo del modelo creo que es lo que más ayuda. Y si no hubiera posibilidad de tener un modelo lo daría partiendo de una foto.

Yo trabajo mucho con fotos, muchas piezas mías están hechas a partir de revistas de yoga que tengo con modelos que aparecen en dichas revistas. Utilizo modelos con ropa, en traje de baño o con ropa interior. A partir de la foto observo la posición de las manos, los brazos, etc.

Todo esto ayuda mucho.

**E – Eso es justo lo que te iba a preguntar, ¿Escoges un modelo, algo como inspiración? ¿Hay algo íntimo que buscas en tu obra? ¿Ella es el reflejo de algo íntimo?**

V – Creo que no. O sea, yo busco tener una idea de lo que quiero hacer, pero esta idea no siempre es interior. A lo que vos te referís es a un trabajo más visceral, pero en mi caso no es así para nada.

Justo hoy tuve que preparar un statement para un lugar a donde me voy a presentar y entonces me puse a pensar en mi trabajo con los sanitarios. ¿Dónde encuentro la inspiración? Al principio fue así, una amiga me regaló un sanitario, lo tuve un tiempo al lado del horno hasta que se llenó de tierra. Todos los días lo miraba pero nunca sabía qué hacer con él. Con el tiempo me di cuenta que lo que me pasaba era una cuestión de proporción.

Cuando descubrí la relación entre la proporción de un inodoro de un bidet respecto del cuerpo humano, entonces no pare.

Por ejemplo, en el caso del bidé, funciona como un corsé dentro la figura con lo cual lo único que tengo que hacer son las piernas. Así mismo el sanitario me determina la proporción, al sentar la figura en el bidé esta debe ser de tamaño natural.

Por otro lado, a mí me interesa que la figura se integre al sanitario, que forme parte de la figura y que el objeto industrial sea algo que haya que descubrir dentro de la obra.

Luego comencé a utilizar el pie de lavatorio y durante años y años trabajé con esto.

Hay figuras en las que el objeto se puede reemplazar y otras en las que está puesto solo para eso.

No sé si te respondí la pregunta, pero en resumen no tengo esa cosa íntima como vos decís o desde el interior, no hay psicología en mi obra.

Una vez estaba en un salón, yo había mandado una pieza y había un grupo de gente que estaba realizando una visita guiada. Una persona que estaba con sus alumnos dice: “Y el gran acierto de Vilma Villaverde fue incluir el espacio en sus obras”.

Nada mejor que la palabra “acierto” pensé, ya que nunca lo había pensado al momento de realizar la obra. Si vos me preguntas porque incluyo el espacio yo te digo “¿Qué espacio? Porque no siento que falte nada, osea yo le otorgo un volumen al espacio. Hay personas que lo visualizan de igual forma y consideran un acierto el hecho de que yo sin arcilla complete una figura y otros en cambio sí sienten el vacío.

Este análisis queda para la gente. Umberto Eco dice “La obra abierta”. Cada cual interpreta.

**ES - ¿Qué quieres que tu trabajo pase al espectador? ¿Tenés alguna intención?**

V – Si, yo trabajo para la gente. Me encanta que a la gente le guste mi trabajo, que lo entienda, que se ría. Me gusta mucho cuando se ríen. Es por eso que yo me apresuro a decir que el humor no fue algo intencional. Yo podría ser más astuta y decir que por el contrario esto fue algo intencional, algo que logre con la obra pero yo digo la verdad. Y la verdad es que el hecho de que la gente se ría fue algo que me salió de casualidad.

También pienso que puede ser un poco de nerviosismo lo que las personas sienten frente a la obra. Por ejemplo, el nerviosismo al ver un inodoro ¿Entendés?

De ver un objeto que le toque alguna fibra íntima. Esto también puede que arranque una sonrisa en el espectador.

En ese sentido son como Leo. Disfruto que la gente entienda mi trabajo, que se diviertan y que les guste.

No me molestan para nada los comentarios.

Tuve una exposición individual muy grande que realicé en el Centro Cultural Borges que se encuentra cercano a las calles Florida y San Martín.

La muestra duró casi 3 meses y esto sí fue una total casualidad.

Resulta que había una muestra de Marc Chagall en la sala más importante del centro cultural. Cuando termina esta muestra estaba programado que llegara una muestra grande de Picasso. Sin embargo las obras se encontraban detenidas en la aduana y no las podía sacar. Entre los trámites que debían realizar y la espera calculaban que iban a demorar aproximadamente unos 15 días más.

Yo conocía a un arquitecto que entonces me pregonó: “¿Te gustaría organizar alguna exposición sobre cerámica? Lo primero que le dije fue que no, que era muy difícil organizar a la gente y preparar todo para una muestra de 15 días, pero que si me conseguía el espacio para realizar una muestra individual mía yo con gusto mandaba a imprimir un catálogo por 15 días.

Preparé unas cuantas cosas, catálogos míos internacionales, revistas, etc y tuve una reunión con el presidente del Borges y toda la comitiva. Cuando vieron la obra y todo el material les encantó.

Finalmente la muestra de Picasso no podía salir de la aduana por lo que me propusieron extender la muestra un mes.

Tuve que hacer nuevos catálogos, en total realicé 7000 catálogos ya que es un lugar que durante el fin de semana suelen concurrir entre 2000 y 3000 personas.

El Centro Cultural se encuentra dentro de un centro comercial que se llama “Galerías Pacífico”.

Me instalé en el lugar durante todo el tiempo que duró la muestra, todo esto fue en el año 2006.

Siempre digo que todo esto fue gracias a Chagall y Picasso. Gracias a ellos yo quedé en el medio.

**E - ¿Cómo ves al espectador en tu obra? ¿Al realizar la obra pensás en él?**

**¿Consideras que el espectador completa tu obra?**

V - Me interesa mucho. A veces lo hago, pienso en como lo puede interpretar. No modifico nada, pero a veces me detengo a pensar en cómo la gente puede llegar a interpretar tal o cual cosa de la obra.

**E- ¿Cómo la completa con un espejo? por ejemplo... ¿Para que el espectador tenga toda la visión?**

V - No, estos espejos son los primeros. Son para un nene que estoy haciendo.

Tengo una pieza que se llama “Nada-Dorita” a la cual le puse los espejos para destacar la cara y las manos que se encontraban terminadas de ambos lados. La idea de esto era generar el reflejo en esta parte de la figura.

Respecto a lo último que me preguntaste, me encanta que la gente pueda interrelacionar con mis figuras. A veces me da un poco de miedo también en el sentido de que no se vaya a caer, aunque tienen toda una estructura de metal, etc.

Los chicos se enganchan muchísimo con mi trabajo.

**E - ¿Te tomas un momento para asistir a las personas que visitan tus muestras?**

V - Ah sí sí, ¿Sabes que es una cosa que me interesa muchísimo? Cuando veo a esos chicos en la muestra, como se relacionaban con la obra, pienso “Esto sí que es algo que uno no se imagina”

**E - ¿Por qué figura humana? ¿Por qué no abstracto?**

V - No tengo ningún sentimiento para con las obras abstractas, a mí me interesa muchísimo la figura humana. Me interesa mucho hacerlo y al mismo tiempo me doy cuenta que lo puedo hacer.

Al principio yo no hacía figura humana porque sentía que había que hacerlo bien, pero cuando aprendí con mi maestro y comencé a sentir que lograba algo, como cuando trabajaba con las fotos en el parecido entonces me pareció que había un camino a partir de la figura humana. Y creo que evidentemente lo fue.

**E – Pienso que hay algo de la escultura, de la figura humana, que es un medio de expresión para el artista. Que permite la durabilidad del cuerpo, la posibilidad de recordar, como por ejemplo con una escultura que hice de mi mamá. Estoy en la memoria de un cuerpo que no está más. De alguna manera intento eternizar... ¿Vos que pensás sobre esto?**

V – Creo que eso nunca lo pensé porque yo no tengo mucho apego con mis trabajos terminados. Me desprendo fácilmente de la obra porque veo más allá. Tengo un límite de espacio. Los límites siempre están. Y si alguna pieza mía va para otro lado, es como que ese límite se rompe y la obra se va en búsqueda de nuevos horizontes.

Pienso que es el mismo sentimiento que uno siente o que podría llegar a sentir con los hijos cuando crecen, cuando hacen su camino. A veces se van lejos y unos quisiera tenerlos cerca sin embargo uno sabe que esto es parte del crecimiento.

Hay cosas que me gusta conservar, por ejemplo una obra que fue de las primeras que realicé con la fotografía. A veces viene alguien y se la puedo mostrar.

Sin embargo creo que tampoco me sentiría mal si la logro vender o que vaya a algún museo. Esto permitiría que se pueda ver por otro lado. No sé si te respondí lo que me preguntaste...

Desde mi punto de vista, creo que la escultura perdura pero lo que no creo es que porque hice una determinada figura sea la figura la que perdura.

Eso no lo creo, pero lo que sí creo es que el hecho de haber realizado la escultura hace que esta esté llamada a perdurar. El objeto es el que perdura no el modelo.

En el imaginario español que es el que más llegue a conocer, ellos hacían las imágenes con cuatro maderitas y después el resto del trabajo estaba dado por la ropa. Lo único que tenían las imágenes era la cabecita, y a veces hasta la cara nada más, ni siquiera la cabeza y todo lo demás eran ropa, bordado, oro, etc.

Por ejemplo en el caso de la imagen de la Virgen, yo siempre pensé que debajo de la imagen había un modelado de la Virgen, hasta que una vez cuando fui a Cuba visite un museo que tenía cosas muy antiguas entre ellas imágenes de la virgen. Fue muy movilizante para mí ver que todas las imágenes tenían debajo solo dos palitos. Todo estaba hecho con solo dos palitos en madera. Esto me hizo trabajar mucho la cabeza aunque nunca llegue a realizar en una obra mía esa parte interior vacía y armada a la vez.

**E - ¿Tenés alguna pieza que tenga armazón?**

V – Si, tengo una que se llama “La Menina”. Una vez realicé la prueba de vestirla, había quedado preciosa, le saque fotos, etc. Pero si mal no recuerdo luego de este viaje a Cuba, decidí que era mejor dejarle el hueco y que se vea solo el armazón.

A veces incluir telas puede ser un poco riesgoso ya que la pieza se puede convertir en una de esas muñecas para vestir. En este caso tuve esa precaución.

**E – Yo conozco una persona, un “santeiro” de São João Del Rey, que dice que no se pueden hacer las partes íntimas en las imágenes de los santos, que esto es una regla de la iglesia. Por este motivo las armazones tienden a ser de madera. Solo se pueden realizar las ropas.**

V – No lo había pensado ¡mira vos! Recuerdo que una vez en el museo de Cluny, que es un museo que tienen todas cosas antiguas, vi la imagen de una Virgen pero embarazada. Nunca me olvidó. Existía en el imaginario del siglo XX esta idea de la Virgen embarazada.

**E - ¿Cuándo modelas los cuerpos de las mujeres, pensás en tu cuerpo?**

V – Sí, sí. Miro las manos, miro los brazos, etc. Trato de usarme de modelo lo más que pueda porque para mí el modelo es muy importante. Las piernas por ejemplo, observo como queda la posición de las piernas cruzadas, y todavía lo sigo haciendo.

E – Cuándo haces las piezas, principalmente cuando son de gran tamaño, ¿Tu cuerpo se relaciona con la obra?

V – Sí, en ese sentido yo tengo como una cierta separación. Es decir, hay obras que son muy figurativas, y otras que son totalmente interpretadas.

El otro día estaba viendo un catálogo y hay obras que tienen muy exagerados los senos por ejemplo. La pieza que miraba particularmente era una figura sobre una máquina de coser, la obra es del año 91 y con ella me saqué el Segundo Premio en el Salón Manuel Belgrano que se realiza todos los años en el Museo Sívori.

Hace muchos años que vengo mandando a este salón, más de 40 años aproximadamente, y hasta ahora fui premiada dos veces. Uno recibí en el 91 y el segundo en el 2001. Todos los años espero poder sacarme el Gran Premio.

**E - ¿Existe influencia de tu familia en tu trabajo? ¿Hay algún artista en tu familia?**

V - No, no tengo. Eso sí que no.

**E - ¿Realizas algún trabajo con la comunidad?**

V – Soy representante de la ACIA (Asociación de Cerámica Internacional en Argentina).

Con esta sociedad internacional que tenemos invitamos a artistas del extranjero para que vengan a la Argentina. Todos los artistas que vienen son internacionales.

**E - ¿Cómo equilibrar el trabajo artístico con la enseñanza?**

V – Bueno, es difícil ya que la enseñanza tiene dos aspectos: Por un lado algo muy importante es que te mantiene actualizado, como los hijos ¿Viste? Los hijos a vos te vienen con cosas que nunca pensaste; para mí tener alumnos es como la actualización del artista constante, por las preguntas que te hacen, por lo que ellos observan, por las cuestiones que plantean, etc. La enseñanza es algo fantástico en ese sentido.

Por otro lado uno durante la enseñanza entrega muchas ideas. A veces los alumnos no están lo suficientemente maduros como para captarlas todas, pero uno siempre deja mucho de uno en esta labor.

A mí personalmente siempre me beneficio tener un taller en marcha porque luego cuando estás solo trabajas una barbaridad.

Lo que quiero decir es que cuando estas continuamente con alumnos, el momento que estas solo realmente lo vivís muy bien y te dedicas a la obra.

Y si tenés la dedicación eterna, como tengo yo ahora que no tengo universidad por ejemplo a veces te pones a hacer otras cosas. Es decir que esto de la dedicación eterna puede tener su pro y su contra, Así mismo la enseñanza te exige mucho, te exige que vos también estés al día porque un día viene un alumno y te dice: “Vi la exposición de...” y entonces uno tiene que estar al tanto.

**E - ¿Qué característica aprecias más de un alumno?**

V – Me encanta que sepa escuchar porque, como decía, uno entrega mucho y hay veces en que a los alumnos les entra por acá y les sale por allá. También me gusta que sea interesado, es decir que tenga interés por lo que hace. Eso creo que es lo que más satisface a un profesor ¿No?

Cuando vos ves que le decís algo a un alumno y este aprende, que le hablas o le recomendás muestras o exposición y vos ves que va, que te hacen caso, que fueron a ver y que luego comentan... Todo eso es muy enriquecedor.



El alumno que pone interés es mejor que el talentoso, porque muchas veces el talentoso está en su burbuja, claro porque tiene facilidad en hacer bien.

Yo no creo mucho en el talento, te diría que directamente no creo en el talento. Creo en el trabajo. Te lo comente antes, tuve compañeros de mi promoción brillantes, mágicos y que sin embargo nunca más hicieron nada. Eran talentosos, tendrían que ser hoy grandes maestros y no lo son.

**E – Sobre los senos de las mujeres en tu trabajo...Que se colocan en bandejas, apretadas. ¿Qué representan?**

V – Esto de alguna manera tiene que ver con tantas cirugías y tan exageras.

Creo que esto podría haber influenciado pero en general me parece que hay algo más. Algo mucho más profundo. Algo que hace referencia más a como la mujer fue tomada a lo largo de la historia.

Durante muchos años la mujer fue tomada como objeto, entonces lo que yo hago es una mujer que directamente pone los senos ahí para que los hombres se sirvan. Es decir, lo interpreto con cierto humor respecto de que el hombre es lo único que busca de la mujer.

Hice una pieza muy linda que termino en París que se llamaba “Help your self” que quiere decir “Sírvese usted mismo”.

Hice una igual con un lavabo en Alemania que se vendió y otra en Japón que también se vendió. La que hice en Japón se llamaba “Ofrenda” porque en lugar de las canillas tenía las manos. Cuando armé esta pieza no le quise poner la cabeza, no me preguntes por qué. Los japoneses la quería completa y yo no así que no se la puse. Creo que hay algo más que ni siquiera yo puedo explicar, pero creo que tiene que ver un poco con la parte del sexo, que las mujeres también queremos agradecer al hombre. Esto está explícito en la obra... “Pone la mano ahí y saca lo que quieras”.

**E – Entonces, ¿Ves más el sexo como un alimento?**

V – No, nada que ver. Es el sexo desde el punto de vista erótico.

En mi trabajo, hasta ahora, el sexo está representado por las actitudes eróticas.

*(Vilma me muestra un catálogo de la muestra “El Deseo”)*

Esta muestra es sobre “El Deseo”. Hay veces en que la imagen y el concepto coinciden. En trabajos futuros no cambia este curso, pero el deseo en mi vida tiene diferentes formas. Porque hacer arte es un acto de pura imaginación.

**E – En tu didáctica, ¿Hay influencia de la enseñanza de tus maestros?**

V – Si, por supuesto. Al principio tenía muchos límites, muchos prejuicios: “No, no puedes copiar”, “Vos no puedes hacer esto”, “Vos no puedes hacer lo otro”.

Todo esto era más con Mireya, sin embargo cuando comencé a estudiar con Leo Tavella un día le dije:

-Ay Leo no sé qué hacer

Y él me dijo:

- Hace cualquier cosa, agarra el barro y empezó a trabajar

-Vi una figurita de Picasso hermosa que me encantó

-¿Y por qué no la haces?

- No, no voy a copiar

- Igual no te va a salir.

Finalmente la hice, hice una figura de metro y medio, en volumen, con esmalte, con mi modelado, con la técnica que se me mueve que no se me mueve, pero lo hice todo copiando.

Yo era muy estructurada, esa es la palabra, tenía mucha estructura de lo que no se debe hacer: “No se debe copiar”, “No se debe ser”...Mi maestra siempre decía: “Preferible el bodrio propio y no la

copia”. Pero en verdad, con una ayuda externa puede que tu pieza no sea un bodrio. Eso lo aprendí con Tavella ¿viste?

Una vez estábamos trabajando con Leo en Colombia, él agarra una lámpara, le pone un poco de arcilla y hace un perro afgano, una pieza maravillosa. Y me dice: “¿Por qué no hace como yo?” Y yo le respondo: “Ah sí Leo, te voy a copiar”. Y él me dice: “Igual no te va a salir”. Con esta frase lo que me quiere decir es: “Yo soy Leo Tavella, vos sos Vilma Villaverde”

Yo tenía mucho prejuicio, a veces se me ocurrían cosas que creía que no podía hacer...

**E - ¿El artista se construye tanto cuando hace arte, como cuando enseña?**

V – Si, las dos cosas te aportan, absorbes todo.

Absorbes todo porque en un artista o en un profesor, siempre hay una sensibilidad que está abierta a todo eso. A veces puede pasar que una pregunta de los alumnos te mueve todo, ¿te das cuenta? Existe un espíritu sensible que puede ser del maestro y otro, que aunque no tenga conocimiento, se nutre de todo lo que el alumno dice. En conclusión todo te aporta.

**E - ¿En el ensamblaje, buscas una pieza o la pieza te encuentra?**

V – Mira, ¿ves que allá abajo tengo un montón de sanitarios? Bueno, cuando me pongo a trabajar con sanitarios trato de verlos a todos.

Por ejemplo, mi sueño sería poder rodearme de sanitarios y empezar a imaginar.

Muchas veces los tengo que ir moviendo.

Esta experiencia de tenerlos a todos juntos la pude hacer una vez en una residencia en Corea.

Resulta que antes de viajar yo les pedía que por favor me consigan un lavabo y no me respondían. Yo les decía que era realmente muy importante que me consigan el lavabo, a lo que en la residencia me respondían: “No se preocupe, eso se va a solucionar”. Yo pensaba en que en todo caso cuando llegara lo iría a comprar, pero la sorpresa fue que cuando llegue a la residencia se había hecho una exposición de sanitarios.

El lugar era un museo de arquitectura, habían hecho una muestra toda de sanitarios, habían invitado artistas de todo tipo, ceramista, artistas plásticos que trabajaban con sanitarios, etc.

En el 2012 hago la exposición en Corea dónde vas a ver que hay sanitarios de diferentes colores, pero con la misma forma.

Hay una figura con la pata arriba, la otra figura con otra con la pata para abajo, otra para tras, otra acostada, otra para adelante, etc.

Fue una experiencia maravillosa. Había un carro que medía 2 metros x 1,50 y ahí pusieron 16.

Creo que hice alrededor de 8 piezas en 20 días. Claro que tener todos los sanitarios alrededor era un gran incentivo.

Durante esa residencia yo vivía y trabajaba en el mismo lugar. Dormía en el piso de arriba y en el de abajo trabajaba.

**E – Leo menciona que el “tema” fue secundario en su arte, ¿Cómo es para vos?**

V – Para mí el tema tampoco tiene mucho que ver. Leo solía decir la frase “¿Para quién fue importante el tema?”, y luego de pronunciarla ponía como ejemplo a Antonio Berni. Él se fue a Europa, hacia figuras muy lindas pintadas en tela, tenía una gran influencia de su maestro Spilimbergo. Cuando Berni vuelve de Europa comienza a trabajar con los temas sociales. En sus

obras refleja las huelgas, las manifestaciones. Crea dos personajes muy importantes, uno llamado “Ramona Montiel” que representaba una prostituta; y otro llamado “Juanito Laguna” que era un niño muy pobre que vivía en una villa miseria, que serían como las favelas en Brasil.

Con esta temática y utilizando materiales que encontraba en la basura arma una serie que finalmente es la que lo consagró. Leo en cambio, no necesito todo esto. Leo trabajó con volúmenes, con los colores. A él no le gustaba que lo llamaran hiperrealista, si aceptaba que lo clasificaran como surrealista.

**E - ¿Te casaste? ¿Tenés hijos?**

V – Si, tengo mi pareja de toda la vida, desde los 16 años.

Hijos no tengo, tengo sobrinos.

**E – Mi hijo me dijo: “Vilma no debe tener hijos, si no no conseguiría hacer tantas obras”**

V – Eso es verdad, los chicos necesitan mucha dedicación.

**E - ¿Tenés idea de cuantas obras has producido?**

V – No, no tengo ni idea. Muchísimos. Cuando empecé hacia alrededor de 100 piezas por año.

Recuerdo que una vez una señora de una galería me dijo: “Le quiero regalar a todos los críticos y clientes algún objeto”, entonces le pregunte ¿Pero algo como qué?, y me dijo “No sé, alguna cabecita”.

Tenía que hacer aproximadamente 25,26 entonces pensé: “Voy a hacer dos cabecitas con pelito pero sin oreja” y entonces cuando estaba haciendo una me arrepentí así que puse todos los volúmenes sobre la mesa y comencé a trabajar en serie. Así fue que aprendí las orejas que no preciso ni mirar. Eso también demuestra cómo lo fácil no me ganó. Siempre me esforcé para lograr las cosas.



## ANEXO II

### Entrevista com Virgínia Fróis

ANEXO II - Entrevista Virgínia Fróis  
Junho - 2016

V – Este livro<sup>1</sup> consegue depois tê-lo. Ele é muito bom para fundamentar e contextualizar de certo modo a obra de Jorge Vieira, porque ele tem... O Javier Maderuelo escreve sobre autores na história da escultura por autores. Ele não fala de Jorge Vieira. Fala do Alberto Carneiro, de quem ele tem sido curador. Mas, há outros escultores que são importantes para o caso de Jorge Vieira, que como todos os outros seguiram tendências de pessoas e talvez te possa ser útil para fundamentação, em termos históricos, da arte europeia, da arte ocidental.

Jorge tem uma referência à obra de Isamu Noguchi. Porém, a grande referência dele é, sobretudo o Henry Moore e os ingleses, com quem ele conviveu. Há um inglês que é uma grande referência e que é uma pessoa com uma obra muito pequena, que faz esculturas fragmentadas, braços e pernas. É daí que o Jorge Vieira vai buscar as coisas dele, porque ele conviveu, eles eram colegas. Penso que os dois eram discípulos de Henry Moore. Parece-me que era isto, mas podemos perguntar melhor isso para a Noémia. E esse escultor foi realmente muito importante. No fundo ele foi, consciente ou inconscientemente, fazer coisas idênticas, a fragmentação. Se compararmos as datas, e o que eles fazem, começa a perceber estas relações:

Isamu Nogushi, por exemplo, que foi discípulo do Brancusi, depois trabalha com Brancusi. Algumas figuras do Isamu têm a ver com algumas do Jorge Vieira, porque no fundo não havia muita informação, mas havia alguma. Nestes anos o Jorge Vieira, anos cinquenta, vai à França e viaja à Itália, e está na Inglaterra e, portanto essas novas tendências da arte moderna, o modernismo, vai influenciar o Jorge Vieira.

Ele vai ter influências do médio Oriente, portanto as esculturas mais arcaicas, das esculturas ameríndias. Portanto ele refere-se, sobretudo, às *Cíclades*, que influenciou imensamente todos os escultores, inclusive Giacometti. Todos eles foram influenciados, também o Brancusi, pelas artes das *Cíclades*. Foram as esculturas africanas, as esculturas que chegavam, que influenciaram o cubismo, o surrealismo, mas também as esculturas europeias. As esculturas mais arcaicas, as *Cíclades*, os etruscos... Jorge vai beber muito a arte dos etruscos, e depois ele vai beber os vasos gregos, as figuras negras.

As obras de Jorge, do período dos anos 70, mais ou menos, vêm das figuras negras de vasos. Depois vai se inspirar na mitologia grega, na questão do touro, do Minotauro, nas questões que estão voltadas à fecundidade.

Uma peça muito importante dele, que está no Museu do Chiado, que ele fez em 54, é uma peça de caráter abstrato, mas na realidade é figurativa, que retrata o horizontal e o vertical. É uma peça sobre três apoios, uma figura longilínea na horizontal, que é o feminino, que é o feminino, e uma figura masculina longilínea na vertical, que tem os cornos. Essas peças estão profundamente ligadas à cultura da arte grega, às *Cíclades*.

Há outra, também muito bonita, onde utiliza engobes, técnica que ele domina. A letra dele é o vermelho do barro. O branco, e o preto do manganês, são as cores que ele usa. O preto é sempre de manganês, e depois ele vai polir muito as peças, brunir. Ele vai buscar isso realmente nas culturas

---

<sup>1</sup> MADERUELO, Javier. Caminos de la escultura contemporánea. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

arcaicas, ele não se refere muito às culturas ameríndias, do México, por exemplo. Eu penso que ele nunca chegou a ir ao México, mas ele gostava imensamente da escultura de Terracota do México. Ele falava muitas vezes. Ele também vai se inspirar em muitas coisas da China, a cultura Ming, etc... Na casa dele tem muitos livros.

**E – Ele nunca foi a esses lugares, não é?**

V - Eu penso que ele nunca foi a esses lugares. As viagens que ele fez foram numa viagem muito grande a Itália, de motocicleta, que ele refere nas entrevistas. Foi com dois amigos, e neste período estava na Inglaterra, com uma bolsa de estudo, e se desloca por vezes à França e Espanha, mas basicamente.

Ele também foi ao Brasil, São Paulo que, aliás, é uma cena muito caricata, porque ele foi numa representação portuguesa, na Segunda Bienal de São Paulo. Mas as esculturas nunca chegaram ao Brasil, não conseguiram montar nada. Ele brincava dizendo que tinha ido passear no Brasil, porque as peças nunca chegaram. Ele dizia que foi uma apresentação fantasma. Noêmia foi quem me contou, eu não sabia na realidade.

**E – Você considera que o seu trabalho tenha influências das obras de Jorge Vieira?**

V – Às vezes eu acho que sim, e outras, eu acho que não. Precisamente o que eu tenho em algumas peças é, sobretudo, o acabamento e a relação com a pureza das formas. Das obras do Jorge Vieira, que mais me interessam são as primeiras.

As primeiras são as que mais me interessam, com caráter mais abstrato, mais simbólico. Essas dos anos 50, 54, que é curiosamente o ano do meu nascimento, para mim são as obras mais interessantes de Jorge Vieira. São as que me tocam mais profundamente.

Esse gosto da depuração da forma pura é talvez uma relação que existe com ele, e depois a relação com o material, o tratamento da matéria, da superfície, o polido, o não polido. Eu jogo muito com isso, e ele não joga com coisas ásperas. Ele polia tudo, ele deixava tudo impecavelmente polido. Eu gosto de jogar com este contraste da matéria, o polido e o não polido. De certo modo, há uma relação.

Depois os temas. Há temas que são idênticos com os que eu me preocupo e que ele também se preocupava. As questões da fecundidade. As questões simbólicas ligadas à origem. Ele tinha na obra dele o par, o homem e a mulher. A figura do homem com a figura feminina deitada, no fundo tem a ver com a primeira, com representações simbólicas ligadas ao horizontal e vertical, só que a figuração, a cor, a representação do corpo, eu raramente represento o corpo humano. Tem algumas coisas com a figura humana, tem representações humanas, mas raramente eu uso. Mas, tem muitas representações que tem a ver com outro tipo de figuração, tem a ver com nascimentos, tem a ver com gestação. Então vou buscar muita figuração no Imaginário que tem origem nas formas de caráter abstrato.

Este aqui é o livro da *Metamorfose das Plantas*, do Goethe. Sua obra para mim é muito importante, ele tem formas no *Jogo das nuvens*, e os textos da Maria Filomena Molder e de João Barrento, que tratam da obra de Goethe, são muito importantes para mim. Esse pensamento do Goethe, essa ideia de metamorfose e transformação, que está no jogo das nuvens, na observação das nuvens, da transformação das nuvens, ou no crescimento das plantas, é qualquer coisa que acontece no fazer da escultura, na modulação do barro. Mesmo que exista uma ideia à representação, a um pensamento, por exemplo, do crescimento, da germinação, do nascimento, e depois do floral, essa maneira como se desenvolve na natureza é uma maneira idêntica ao desenvolvimento das formas na terra, no barro, que eu desenvolvo na escultura. Na procura da forma certa, na procura do equilíbrio e da beleza. Temos que falar disso, a beleza da forma, no sentido de uma forma geometricamente perfeita, orgânica, mas bem construída, bem estruturada e, portanto essa ideia de estruturação da forma. Quando se começa modular o barro e depois vai acertando, acertando, acertando, e por fim quando são formas levantadas e aéreas, e quando tu modelas é muito bruto. Depois na fase do ponto de



couro, quando você consegue ir batendo até chegar à forma pura e desenhar sobre o próprio barro, para procurar a forma certa, a pureza da forma. Porque ela existe realmente na natureza, essa geometria interna das formas, no fundo existe.

Eu penso que para o Jorge essa preocupação também existe, e que existe em todo ser humano. Nós tendemos para harmonia e para beleza, nós procuramos isso. Mesmo que se trabalhe, que se jogue com o bruto, com o informe, tu tendes sempre à boa forma, portanto essa questão de procurar uma forma agradável. Nosso cérebro precisa desse equilíbrio e, portanto na escultura eu procuro sempre isso, e o Jorge também procurava. Penso que todos procuram. O Isamu Nogushi, todos os escultores acabam por procurar, mesmo aqueles que têm um desenvolvimento mais “bruto”. No fundo, se formos olhar, há sempre uma geometria interna que arruma aquilo tudo, e isso tem a ver com o pensamento que está na compreensão dessa forma e, portanto que tem a ver com uma matriz, que todos nós temos como seres naturais. Nós nos desenvolvemos sempre numa harmonia. Quando uma célula sai da forma normal, ela degenera e temos um câncer não é? O câncer é sempre tumor maligno, coisas que saem da regra harmoniosa, desenvolvem-se de outra maneira.

Eu acho que toda a natureza tem essa harmonia e toda natureza tem uma geometria interna perfeita, do Cosmos. No fundo nós não fazemos mais do que repetir... Na verdade nós não repetimos, nós temos dentro de nós esta ansiedade de fazer assim. Pode ser completamente inconsciente. Tem a ver com a nossa, podemos dizer, com a nossa relação profunda com o Cosmos, com todas as coisas dos Cosmos, sejam elas micro, as coisas suaves, mínimas, microscópicas, nano, ou macro, as galáxias, as formas que formam os buracos negros, galáxias, de grande ordem do universo. Elas têm todas as formas helicoidais. A espiral está sempre presente. Sempre estava presente na obra de Jorge, por exemplo, na vertical, horizontal. Helicoidal é realmente sempre muito presente na organização da composição. Tanto que ele adota assinatura do espiral até os anos 60. Ele usava espiral para assinar todas as peças. Espiral e depois ele começou assinar.

#### **E - A gente pode chamar isto de um corpo? Qual a relação do seu trabalho com o corpo?**

V - Tudo isso tem a ver com corpo. Por exemplo, com o corpo humano as peças tem tudo a ver porque tem a ver com a escala do meu corpo, com minha relação com ela. Ou eu trabalho muito na escala da mão, na relação com a minha mão. Estas peças que estou desenvolvendo agora, são peças para pegar na mão, não são peças só para olhar. São peças para pegar, sentir na mão. Elas podem nem ser vistas, apenas tocadas. São formas redondas, simples. Estão todas no meu pensamento. São tudo para mão da mão, do colo. Quando, às vezes, eu as vejo em cima de uma mesa estou a fazer, elas têm todas as concavidades do corpo, do fazer da mão, nenhuma é reta, são redondas. Isso tem a ver com o Redondo desde o corpo. Tem a ver também com a redondez das sementes, das coisas uterinas. Outras peças que eu tenho, caso do vaso da *Fonte*, que dá origem às esculturas da Almada, têm diretamente a ver com a escala do meu corpo. No fundo, os cones, cheios de água estão na altura do meu tronco, e são tronco de um corpo. Os pequenos vasos estão na altura da cabeça, o lugar do Sagrado, que está nessa peça, nesse altar, que eu posso pensar como altar.

Tem o óleo e o prato de sal, os três elementos. O lugar deles é o lugar onde eles teriam dois pratos e uma taça para conter o óleo. Esteve sempre presente essa ideia desses três elementos simbólicos. São simbolizadas na religião cristã e vai diretamente à minha Matriz Cristã, que tem a ver com aspectos do Sagrado. O óleo tem a ver com a ideia do batismo e tem a ver com a fecundidade e reunião, porque também é o símbolo que está associado à Virgem. Simboliza a reunião de todos os cristãos como cada um a ser um barro a arrumar.

E ela tem um fruto que tem uma coroa, é encimada por uma coroa. E tudo está dentro, e fecha a coroa, eles estão todos dentro e quando se abrem... Portanto, é uma caixa que tem todas as suas sementes agregadas, o fruto, cada baguinho tem uma semente, e elas estão todas congregadas.

A ideia de congregação Cristã de todos os crentes reunidos. A igreja reúne todos os seus membros e a obra simboliza isso. É um símbolo mais antigo, é um fruto originário da Pérsia, e já nessas regiões tem a mesma simbologia.

O Sal tem sempre a ver com a ideia da ressurreição, com o ressurgir. O sal também está associado a espantar as más energias, os maus espíritos, o mal, para expurgar o mal, para afastar o mal. O Cristo era chamado de sal da terra. O sal é uma matéria muito branca que está profunda, e é a água que traz à superfície, é dissolvido na água e depois volta à solidificação, pela evaporação. Passa por vários estados, solúvel, sólido, volta a estar a sal. É uma matéria branquíssima, imaculada. É o que conserva os alimentos. Portanto, tudo isso, estas propriedades, e por estar nos veios da terra.

**E – E tem uma relação afetiva também? Com seu avô?**

V – Sim tem esta relação. Eu nasci num lugar que tinha sal profundo, tinha um poço de água salgada. Foi descoberto pela ordem de *Cister*, pelos monges de *Cister*. Quando eles colonizaram esse território, por volta de 1200 e tal, depois da conquista, descobrem aqueles poços marinhos. As primeiras casas para armazenarem o sal foram feitas em Oliveira. Ainda existem casas desse período. Meu avô tinha uma dessas casas, e o sal conservou completamente as madeiras de oliveira. As madeiras são muito bonitas, muito orgânicas, as madeiras foram cortadas e mantidas as formas das árvores. São casas pequeninas, 4 por 5 ou 4 m, são casas só com uma porta, e todas de madeira, material para guardar o sal.

Essa relação com meu lugar de origem, quando o sal começa aparecer nas peças, essa ideia do sal na fonte, mas sem aparecer como matéria, aparece como ideia, como lugar. É criada uma coisa, para o lugar do sal. Os cones simbolizam a terra, os cones invertidos, e eles têm na sua superfície a ideia dos terrenos. São policromados com terras de várias cores. São de grés, são de material da Fábrica da Abrigada. Mas, os revestimentos, os desenhos todos, foram feitos com argilas, com várias argilas que eu apanhei e, portanto eles têm várias cores, assim como uma senha geológica da terra, da maneira como se constroem as camadas geológicas. A parte exterior foi toda feita assim, pensando nas diferentes camadas da terra. Para ter o sal na terra, no interior tem água...

Essa peça foi toda ligada às questões simbólicas e li muito o dicionário dos símbolos. Foi nesse período que também li Bachelard *A poética do espaço, da água, da terra...* Li isso tudo. Isso informou, desenvolveu muitas ideias ligadas aos elementos e ao simbolismo. Li muito Mircea Eliade e, portanto é aí que vou buscar as ideias que formam as peças desse período.

A peça da Almada tem essa ideia... que depois eu fiz a maquete. Estive sozinha 3 meses naquele lugar, na Abrigada, a fazer a peça. Essa peça está toda bem como estava esse pensamento. Eu levei comigo o livro principal do Eliade, e o li durante todo o tempo. Quando eu chegava em casa eram essas leituras que me acompanhavam nesse período. Portanto, acabou tudo isso a me influenciar. Quando mencionei Maria Filomena Molder, tem a ver com a *Metamorfose das Plantas*, que é anterior a isso. Mas só começo a me apropriar da metamorfose das plantas depois desse período. Quando entra Maria Filomena Molder e João Barrento, e o pensamento do Goethe. Mas, até aí eu andava muito com o Eliade e com o Bachelard.

**E – Eu vejo que você lê muito, consulta vários autores, daria para dizer quais os seus autores e teóricos principais, em poucos nomes?**

V - São muitos, mas, por exemplo, eu posso dizer que Maria Filomena Molder, uma filósofa portuguesa, é talvez uma das referências mais importantes neste momento. O pensamento dela, a maneira como ela escreve, os autores que ela vai buscar me interessam muito. Alguns eu já os tinha lido. Mas o que ela faz é uma releitura deles e, através da releitura dela, eu aprofundo mais o pensamento sobre eles. Interessa muito, por exemplo, da cultura grega, os Epicuristas. Interessa-me autores que estão ligados à ideia de natureza. Por exemplo, São Tomás de Aquino, São Francisco. Eu li Heidegger, mas ele é muito complicado. Eu fui lendo muitas coisas dos fenomenologistas, Heidegger, Hursel, mas eles são muito complexos. Interessa muito mais o Merleau-Ponty, que está muito mais ligado às questões ligadas à arte, que li ao mesmo tempo em que lia Bachelard. São livros que tem a ver com a minha formação, com que se estudava na faculdade Belas Artes. Merleau-Ponty era uma influência muito importante, os livros que tinham na estética. Houve um ano que eu

tive um professor que só deu fenomenologia e aí nós andávamos mergulhados no Heidegger, no Husserl, e depois Merleau-Ponty, que de certo modo tinha um pensamento mais inteligível, menos hermético, um pensamento que nós conseguimos assimilar mais facilmente. A fenomenologia parece fácil, mas ela é muito complexa, e portanto realmente em termos de corrente filosófica ela é bastante importante.

**E - Como você acha que seu trabalho colabora com a cultura?**

V - Eu sempre tive três linhas de trabalho simultâneas. Eu quando comecei a Faculdade de Belas Artes em 25 de abril, no meu primeiro ano. E com a história de 25 de Abril eu comecei logo a trabalhar, até por uma coisa muito simples, nós queríamos ter atelier, eu tinha 20 anos, nós não tínhamos um espaço. Às vezes as coisas são muito prosaicas, nós não tínhamos espaço para trabalhar, eu não tinha Ateliê em Santarém. Isto foi num período que meu pai estava muito doente. O Vasco também tinha chegado a Santarém. Nós nos conhecemos em Angola, mas dá-se a Revolução de Abril e ele ainda estava lá. Ele veio passado quase um ano depois. Nós nem sequer tínhamos um namoro, éramos amigos. Nessa altura, a seguir a 25 de abril nós procuramos um espaço para trabalhar, um atelier, e para termos nosso espaço era necessário dar uma contrapartida qualquer. Nós não conseguimos arrumar o espaço só com o argumento de ser um espaço para nós. Foi quando desenvolvemos a ideia da Oficina da criança “nós vamos trabalhar com crianças, vamos fazer ateliê de artes plásticas com crianças e, quando as crianças forem embora, nós temos nosso espaço para trabalhar”.

E isto foi tudo que formou aquela coisa, ou seja, nossa prática artística estava sempre ligada com o promover a prática artística de outros mais novos, que nós consideramos muito importante, de maneira a cumprir nosso contributo social e nós podíamos promovê-la. O que também nos permitiria termos nossos espaços para o trabalho artístico, em horários diferentes. Só quando começamos a trabalhar com crianças e comunidades no atelier de porta aberta, como era aquela.

A Oficina da criança era um espaço cultural aberto, que as crianças procuravam quando lhes apetecia fazer qualquer coisa. Portanto estavam ali pessoas que estavam disponíveis para recebê-las. Estavam ali pessoas, tinha materiais e espaço. Quando tu começa a fazer isso e está num período revolucionário, em que é preciso falar de democracia, de responsabilidades de uns com os outros, aquele era um espaço de reunião das pessoas para aprender a democracia, para aprender a relação cívica uns com os outros e para desenvolver sua criatividade, e ter acesso à expressão artística. Isso nas idades dos seis aos 13 anos que trabalhamos como território. Isso nos permitiu ter um espaço, permitiu-nos ter conseguido financiamentos de organismos oficiais, permitiu-nos, portanto uma sobrevivência...

Nos primeiros meses não tínhamos qualquer ordenado, só tínhamos dinheiro para materiais, mas o que acontecia é que tínhamos material para as crianças e material para nós, espaço para as crianças e espaço para nós. Depois começamos a ter dinheiro para nossos vencimentos, para sobreviver. E quando isso começa acontecer a escola de Belas Artes entra no segundo plano, onde eu tinha feito o primeiro ano, com a revolução de abril, e a escola fechou um período. Comecei nesse período, da escola fechada, com a Oficina da Criança, em Santarém, onde minha mãe estava e onde nós habitávamos, e onde iniciamos este trabalho. Inscrevi-me no segundo ano, quando a escola abriu e se fez a reestruturação dos cursos, eu participei da reestruturação dos cursos. Porém, ia à Faculdade, mas não todos os dias, mas eu fiz o segundo ano e me inscrevi no terceiro ano. Mas, é neste terceiro ano que eu acabo por desistir, para me envolver completamente só com a Oficina da Criança e eu mergulho. Isto é entre os anos de 1975/1976.

Em 1976 começo a desligar-me da faculdade e começo a me concentrar no trabalho com comunidade. A partir daquelas crianças começamos a desenhar o trabalho das Oficinas da Criança de Montemor. Foram anos de intenso trabalho em Santarém, e intenso com relação ao nosso trabalho como educadores, porque estávamos ligados com organismo estatal. Éramos independentes, mas recebíamos o apoio financeiro do FAORJ, Instituto de apoio à Juventude. Nós

tínhamos financiamento para isso e íamos a todas as formações que eles faziam sobre o trabalho de animação cultural. Havia uma equipe de pessoas, um estava a trabalhar na área de teatro, na área da dança, outros na área de artes visuais. Gente espalhada por todo país, com iniciativas culturais, a criar projetos, como o “Bando”, o “Chapitô”, grupos que tiveram como origem este movimento. Isto que agora são estruturas culturais foi forjado nessa altura. Havia campanhas de alfabetização e dinamização no país, que eram feitas por jovens militares que tinham formação no ensino superior e ligados às artes. Faziam projeção de filmes em aldeias que nunca tinham visto cinema e exposições, e a eles se associavam artistas plásticos. 75 e 76 foi o auge das campanhas de alfabetização e dinamização. As terras aqui (os agrários) foram todas ocupadas pelos trabalhadores. Começou-se a fazer a reforma agrária. Eu não estive no momento da alfabetização, mas tive muitos amigos envolvidos. Tinha também a parte esportiva e administrativa para organizar. Eu estive ligada à parte da cultura, por via do trabalho com a infância e com a docência.

Juntávamos-nos periodicamente em Lisboa, ou outros lugares, em residências fechadas, para debatermos o trabalho que estávamos fazendo e conhecermos as experiências uns dos outros. Assim eu fui formada, em experimentar e refletir sobre experimentar. Numa experimentação da ação, experimentar e refletir sobre experimentar, voltar, criticar, refletir, criticar, avançar, e voltar à prática, sair da prática e voltar à reflexão. Por três anos estive envolvida nisto. Isto fez a minha formação, e isto está presente em como penso o trabalho cultural, e aplico no meu trabalho de docência. Acho importante trazer os meus alunos aqui e participarem das atividades da Oficina do Convento. Eles vêm por causa da cerâmica, mas mais importante que aprender a fazer cerâmica é eles perceberem como é que a atividade cultural se estrutura. Eles também vão até a Oficina da Criança, à Galeria. Isto é uma coisa muito sutil, não é programado, mas eu faço questão que eles conheçam, e que ao conhecerem percebam que eles também são capazes de fazer. Tudo foi feito com pessoas que estavam na idade deles, e que criaram aquilo. Se quiserem poderão fazer algo parecido. Muitos alunos, a partir desta dinâmica, regressaram às terras dos pais, e iniciaram projetos lá. Neste momento há vários projetos que têm na origem alunos que vieram aqui. Portanto isto tem sido uma coisa sutil, e isto tem a ver com a animação cultural. Animação cultural funciona sempre nesta base, de dar a conhecer, informar sobre, de experienciar, de experimentar, e depois agir. Isto tem a ver com o mecanismo da dinâmica cultural, da criação. Mas isto tem a ver também com a criação propriamente dita, seja ela em que área for teatro, dança. Esta aprendizagem, fazendo e evoluindo, pensando e formando é um trabalho em que tudo se alia.

Quando eu vim para Monte Mor... Bem, eu começo em Santarém com Belas Artes e a minha formação académica, depois a seguir, paralelamente à formação académica, começa a minha formação na animação cultural e sempre se fazendo. O que acontece é que na Oficina da criança em Santarém que nós criamos um espaço para trabalhar. Mas aquilo nos engoliu de tal modo, que o trabalho com as crianças, depois trabalho com os professores, começamos a fazer o trabalho com as escolas, trabalhos com a comunidade e evoluímos completamente. Chegamos a estar indo à Oficina da criança às 9 horas da manhã e sairmos à meia noite, 1:00h da manhã, todos os dias. Acabávamos por experimentar e fazermos algumas coisas, mas realmente nosso foco era o trabalho cultural. Durante esses períodos fui sempre tendo atividades artísticas, fazendo algumas exposições, participando de Exposições coletivas. Ia sempre conseguindo fazer alguma coisa, mas o que eu fazia mais era este trabalho.

Eu penso que se for analisar, o grosso do meu trabalho é talvez o meu trabalho cultural. Este é o trabalho onde eu mais concentrei energia. Depois no trabalho de docência também concentrei muita energia, mas estava muito vinculado no trabalho de animação cultural. E a atividade artística, prosseguiu por anos. Leituras, a escultura, perseguiram a minha formação pessoal. O meu trabalho individual artístico, foi feito paralelamente, quando eu tinha tempo.

Aconteceu assim. Depois eu comecei a dar aulas em Lisboa, eu acabei por sair da Oficina da criança daqui de Montemor. Eu tive aqui outros seis anos e tive cinco anos em Santarém. Seis anos em Monte Mor a formar a Oficina da Criança. Nesse período o Thiago já tinha nascido, veio com três

anos a Montemor e depois de um ano nasceu o Ícaro. Nessa altura estava também em processo a biblioteca municipal. Já existia um fundo de biblioteca, mas não existia o edifício, onde existe a Galeria e onde existe a Biblioteca hoje.

O Vasco era animador cultural, a gente trabalhava muito juntos. Foi ele também que criou a Oficina da Criança comigo, formou aquela equipe, e depois há a criação da Galeria Municipal, e eu tive sempre muito a acompanhar o Vasco na criação da Galeria.

O meu trabalho artístico começa a aparecer com mais força e eu passo a ter um pequeno atelier ainda no edifício da Biblioteca, no Convento. Já não estava na Oficina da Criança. Estava a dar aulas e acabar o curso. O fato que eu saísse da Oficina da criança permitiu que eu não ficasse tão absorvida pelo trabalho cultural, e o trabalho da escola de certo modo... Não era possível fazer mais do que dar aulas. Permitia que eu concluísse o curso, ir às aulas.

Quando fui dar aulas, eu interrompi o curso quase dez anos, houve um período de grande ruptura. Deixei de ir à Belas Artes, e retomo depois que o Ícaro nasceu. Nesse momento é um tempo que eu tive que retomar unidades, disciplinas novas, que tinham sido colocadas no primeiro ano, no segundo, por várias reestruturações curriculares, e que eu não tinha feito e eu tive que voltar e fazer coisas que eu já tinha feito. Então, o primeiro ano que eu voltei para a escola de belas-artes foi para acertar o curso e fazer o bacharelado, fazer o terceiro ano, concluir, deixar tudo limpo. Depois eu saio da Oficina da Criança (deixo finalmente a Oficina no fim de 6 anos) por uma questão de conflito. Eu tinha feito o bacharelado e estava a dirigir a Oficina da Criança, pedi para reconhecerem o bacharelado e me subirem o ordenado, porque eu tinha um salário de técnica que era muito baixo, estava com responsabilidade de direção. Então fiz um requerimento e suplemento à Câmara, e o vereador da altura respondeu com uma carta de Parabéns, que eu respondi com a rescisão do contrato. Aí concorri para dar aulas no ensino regular, e fiquei colocada em Montemor. Com as aulas eu tinha a possibilidade de ganhar mais.

Felizmente que eu fui dar aulas por que como depois no ensino não pode se fazer mais do que dar aulas, deu espaço para que eu finalizar o curso e ficar mais envolvida na atividade artística.

Eu fiz o quarto e quinto ano da Faculdade, quando estava a dar aulas no ensino regular, e em três anos conclui o curso. Ia uma vez por semana à Lisboa, saía às 6 horas da manhã e voltava às 9 horas da noite. Era o único dia que eu tinha dispensa para poder ir às aulas.

Foi um trabalho titânico nesses anos de concluir o curso. Às vezes olho para esse período e penso como é que eu consegui fazer tantas coisas. Eu trabalhava imensamente nos fins de semana para poder fazer os trabalhos teóricos, para fazer uma parte da prática artística, tinha meus filhos pequenos, crianças, tinha uma empregada que ajudava minha sogra o tempo inteiro, e tinha o Vasco. Eu estava sempre ausente, sempre em viagens. Dei um ano aula em Montemor, no ano seguinte em Portel, depois voltei a Montemor a dar aulas.

Eu estive afastada muitas vezes da cidade, do meu lugar de origem. Quando estive em Portel, ficava a duas horas de viagem de Montemor. Eu tinha também um dia livre.

Foi um ano completamente louco, nem sei como eu consegui fazer tantas coisas. Fiz um trabalho bonito na escola com os miúdos, dava aula aos alunos de 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> ano. Fiz um trabalho com a comunidade da cidade de Portel, que era uma cidade muito interessada. Dormia lá três noites por semana e um dia a Lisboa, andei louca nesse ano.

Acabei o curso neste ano, foi um ano muito difícil, muito trabalhoso, mas consegui acabar e com boas notas nas esculturas e tal. O trabalho que eu não conseguia fazer em Lisboa fazia em Montemor. Eu usava nessa altura muitos espaços. Até da Oficina da criança, me emprestavam espaços em fins de semana. Eu tinha um atelier muito pequenino e nunca fiquei completamente desligada. Dava muito apoio à Teresinha, que foi responsável pela Oficina da criança. Nos primeiros anos que eu saí eu dava muito apoio, então eu ia muito lá, trabalhava e usava o forno. Neste período eu usava muito a Oficina da Criança como atelier pessoal também. Eles me davam a chave e eu ia lá trabalhar. Isso já acontecia no último ano quando eu estava lá.

Quando Ícaro nasceu, passado um ano e eu fui para a Faculdade, esses anos eu trabalhava muito lá. Depois disto abre um concurso nas Belas Artes para três assistentes. Entrego os últimos trabalhos, em dezembro e janeiro, e acabo o curso.

Eu estava colocada numa escola em Mourão, muito longe, junto à fronteira, terrível. Seria um ano horrível para mim. Teria que ir segunda-feira de madrugada e ficar a semana toda, porque era um sítio muito longe de casa. Eu tive sorte de me cruzar com um professor meu e ele me disse “Virgínia, vai haver um concurso, concorra!” Eles conheciam muito bem o meu trabalho, conheciam o meu trabalho plástico e cultural, me conheciam bem, e aí me aconselharam a participar do concurso. Eu não pensava nisso, mas pensei “se calhar é minha oportunidade”. O concurso abriu em março, eu estava dando aulas em Montemor. Ainda não estava colocada em Mourão. Os resultados do concurso só saíram em outubro, novembro.

Eu ainda fiz o mês de setembro em Mourão, e já sabia que ia ficar nas Belas Artes. Mas ainda não tinha contrato assinado e, portanto a minha entrada em Belas Artes foi desta maneira...

### **E – Então a sua vocação de docente você descobre pela vida.**

V – O trabalho que nos dava salário era docência. Todos os artistas plásticos acabavam por dar aulas para sobreviver. Só alguns que já tinham obra, mas isso acontece em todo lado. No fundo é a docência que nos dá o dinheiro para sobrevivência. O que acontece é que a docência quase sempre engole praticamente as pessoas, porque não têm mais tempo de fazer mais nada.

No ensino médio tu tens muitas horas, 24 horas de aula. Tem muitas aulas para preparar. Tu não tens tempo para fazer nada, porque é muito pesado. Eu dava aula para quinto e sexto ano, no outro ano eu já estava com sétimo e oitavo anos. Eu tinha muito material para preparar, muitas aulas, turmas grandes, de 25 a 30 alunos. Eram muitas horas de aula por semana. Às vezes é muito difícil para a gente trabalhar.

Nas Belas Artes não. Eu tinha que dar 12 horas aula por semana (dois dias). Como era assistente (trabalhava com Jorge Vieira), e dava aulas ao quarto ano, depois terceiro. Tivemos três anos de trabalho, depois ele reformou-se. Dei aulas com Francisco Aquino e João Afra, que davam artes plásticas. E foi com eles que aprendi muito a dar aulas. Eles tinham sido meus professores no segundo ano, e até esta disciplina foi fruto da reforma curricular, após o 25 de abril. Eu fiz essa disciplina quando fui aluna, logo a seguir o 25 de Abril (artes plásticas), e depois fui ser professora naquela disciplina. Passados esses anos todos, fui ser professora lá. Foi com eles que eu aprendi tudo em relação à docência no ensino superior.

É com o Jorge Vieira que eu aprendo mais uma ética de trabalho, questões políticas. Talvez até de uma forma mais cáustica em relação à vida, porque o Jorge Vieira era muito cáustico. Os outros não, eles eram pessoas muito doces. O Aquino e o Afra tinham atitude muito positiva em relação à vida. O Jorge era muito solar, mas ao mesmo tempo, era muito crítico. Ele teve um percurso muito difícil no tempo do fascismo. Teve projeção, mas nunca foi figura grata ao regime. Foi sempre um fora do sistema e, portanto isso criou nele certa rudeza, um instinto crítico muito forte. O João Afra e o Aquino não, eles eram pessoas mais pacíficas.

### **E – Também eram artistas?**

V - Eles não eram artistas, eram professores, não tinham o estatuto de Jorge Vieira. João Afra tinha produção artística, era escultor, já morreu, não tem produção significativa, não tem obra com significado, e o Aquino também não. Eles ficaram só no ensino, mas para mim foram muito importantes, e foi importante este trabalho com esta equipe em artes plásticas.

### **E – Então neste momento que você entra na Faculdade das Belas Artes a sua obra cresce?**

V - Sim, a minha obra cresce, porque eu tenho mais tempo para trabalhar. É aí que eu faço a primeira exposição individual, que é *Terrenos*. E aí que eu já tenho um Ateliê no Convento São Francisco, foi nos dado aquele espaço, onde funcionava um Estaleiro Municipal. Era muito



apertado e fizeram um Estaleiro novo e aquele espaço fica sem ninguém. Nós pedimos espaço e eles nos deram um espaço do atelier, só, e o resto era todo cheio de lixo da Câmara. Depois fomos ocupando pouco a pouco. Nós tivemos o atelier: eu, Vasco e os pintores Alexandre e Filomena. Pedimos aquele espaço, depois a Filomena saiu de lá, o Alexandre fez algumas coisas lá, eu ainda tenho a paleta do Alexandre na parede. O Alexandre ainda fez naquele espaço uma exposição, era muito jovem, tinha 24 anos mais ou menos, Filomena não, era mais velha.

Tinha espaço, mais tempo para trabalhar e foi o tempo que eu comecei a pensar em uma unidade de trabalho. Primeira unidade é *Terrenos*, Terra, terrenos, geografia, morfologia, camadas, uma coisa muito geológica. A última peça, *Fonte*, vem desse percurso. Uma das peças é a que está lá no Jardim, aqueles triângulos. Isto até foi para uma exposição. Houve um concurso, e eu fiz a peça, que foi selecionada. Essa peça foi feita em cima da outra, e foi a primeira peça cozida lá no pátio do convento, cozida com os materiais que havia lá, portas, madeiras velhas, havia um monte de coisas. Fizemos um forno, montamos a peça para cozer, e depois cozemos com material de lenha que tinha lá. O pátio estava cheio de coisas até altura do poço.

A seguir o Joaquim também vai para lá, que vai pedir um espaço em uma sala diferente, que agora é lá onde tem os livros. Lá foi o primeiro atelier do Joaquim, estava cheio de coisas da Câmara, que aos poucos foi liberando todos os espaços. O Convento estava todo fechado por muro, a toda a volta. Depois derrubamos, a Câmara foi tirando, tirando, tirando, e nós fomos limpando, limpando, limpando. Depois derrubando todos os muros até que o Claustro ficou como está hoje. Isso foi um trabalho de picareta desde o início, e que o Thiago, o João, toda esta gente colaborou para derrubar paredes.

Quando nós depois fizemos as queimas o Jorge Vieira vem para as queimas, e é nessa altura que começamos a juntar pessoas, os amigos e fazer os almoços. Na primavera, quando as Ameixeiras davam a primeira flor, nós fazíamos o primeiro almoço. Era o ritmo, era o início do período de trabalho.

### **E - O Jorge vinha porque participava do Projeto?**

V – Ele vinha para ver os fornos, ele tinha interesse nas queimas e tinha interesse em cerâmica, e ele nunca tinha feito. Então ele se interessava, para assistir o Raku. Também vinha o Heitor. Tinha vários amigos, outros que não sabiam nada sobre o fazer cerâmica, e é essa reunião que faz com que haja as Oficinas do Convento. Onde se decide fazer um projeto cultural para fazermos um financiamento para as Oficinas do Convento. Numa reunião deste grupo de pessoas, e esse é um momento embrionário para as oficinas do convento. Tudo isto está assim interligado. E aí o Convento nasce, e o Telheiro no mesmo momento, porque o Vasco faz um levantamento de cerâmica de olaria, e descobre os Telheiros. Ele estava numa formação no Cencal, que propunha um levantamento da olaria em todo o país, e cada participante fazia em sua cidade. Ele fez aqui em Montemor-o-novo. Ficamos sabendo todas as histórias de olarias, mas já não havia Olaria nenhuma aqui. Mas, tinha esse espaço dos Telheiros. Fez um artigo para apresentar nos Açores e depois propõe a Câmara a compra daquele espaço. Tudo nasce naquele momento. A Oficina do Convento e o Telheiro são do mesmo ano, mais ou menos. O Telheiro é descoberto a essa altura, e nós conseguimos vender o projeto, que o telheiro teria que ser comprado e que era tudo feito com material daquele lugar. A Câmara estava a recuperar o centro histórico e todas as casas do Centro Histórico são feitas com tijolo daqueles. Nós conseguimos dizer-lhes que era importante abrir por uma questão patrimonial, para salvar aquele patrimônio. Também era necessário produzir material para recuperar os Conventos, que estavam para ser recuperados, e o Centro Histórico. E também para atender a escultura cerâmica.

Havia uma parte do Castelo, com uma série de coincidências. A área era toda privada e a Câmara comprou tudo dos privados e faltava um pedaço que vinha para um lado das Torres até a parte de baixo. O Telheiro estava nesse pedaço e era tudo do mesmo dono. O senhor estava muito doente já, então morreu nesse ano, mas deixou tudo preparado para os filhos trocar e a Câmara fez isso.

Trocou outros terrenos com aqueles, porque eles não podiam construir. A Câmara deu terrenos para eles construírem em troca daquela área. Foi uma permuta na verdade.

No Telheiro quase nada existia, existia a casa dentro e era tudo terra, existia o forno que era imenso silvado. Mas, nós sabíamos que era ali o forno, porque tinha Silvas, e as silvas gostam muito de cinzas, nascem normalmente onde tem cinzas. Gostam de terrenos ácidos. No Telheiro foi assim que nós começamos.

**E - Você acha que o ensino te ajuda na inspiração do seu trabalho?**

V – Claro porque o ensino obriga-nos... para orientar os alunos...

Cada aluno traz um problema na sua cabeça. Para poder ajudá-los a desenvolver as suas ideias, a desenrolarem os fios, tem que também, estudar, tem que ler, procurar saber mais: - Quando tu estás a pensar com os alunos o processo de pensamento, percebe o que ele quer fazer, quais são os problemas que ele tem - Quando estás a perceber o que é o seu problema, o que é a sua questão, que ele quer desenvolver - Quando tu estás a ir à pesca, para tentar perceber quem é aquele indivíduo, saber o que ele tem, o que o preocupa, tu depois tem que dar, tem que perceber dentro daquelas questões que ele transporta, quem são os autores que pode ajudar a desenvolver as ideias. Quem são os artistas? O que ele tem que ler? Tem que fazer orientação, e muitas vezes essa orientação, como os alunos são muitos e todos têm questões diferentes, você tem que virar a procurar para dar informação. Esse pensar com eles, sobre o trabalho deles, obriga-te a pensar sobre seu trabalho. Está ao mesmo tempo a fazer o seu trabalho de casa, a fazer o mesmo processo. Nós estamos a fazer, mais aprofundadamente, o nosso processo tentando fazer com que o aluno faça o seu processo. A orientá-lo em seu processo, ao pensarmos estratégia sobre o processo deles, nós estamos fazendo o nosso processo. Mas ainda numa situação mais aprofundada, porque temos mais maturidade, temos mais conhecimento. Porque estamos no fundo a fazer uma reflexão. Está sempre a questionar seu trabalho e, portanto isso obriga a maturação dos processos. Isso tudo tem espaço e tempo para desenvolver em atelier. Para dar corpo à prática artística isto tudo está ligado, não há maneira de não ligar isso.

**E - Você acha importante o ensino da arte ser institucionalizado? Que o artista frequente o ensino superior?**

V – Sim, acho. Há artistas que são autodidatas e tem imenso mérito. Fazem este percurso todo sozinhos ou com grupos. Acabam por fazer escola com outros. Está no atelier de outros, que é uma coisa menos formal academicamente, mas acaba por também ser formal. Por exemplo, o Isamu Nogushi conhece o trabalho de Brancusi em uma exposição nos Estados Unidos, onde vê pela primeira vez o *Pássaro* do Brancusi. Fica de tal maneira, impressionado, que ele vai conseguir uma bolsa para ir trabalhar com Brancusi, e ficou 10 anos a trabalhar com ele no Atelier. Isso é um modo de aprendizagem que já vai das oficinas dos ofícios e que é assim que faziam escolas. A escola era feita no Atelier. Portanto as academias nascem mais tarde, a necessidade de escolas institucionalizadas, com as academias e depois as escolas de Belas-Artes. É uma maneira mais fácil dos indivíduos ascenderem ao conhecimento artístico, mas menos focada do que quando se está no Ateliê do artista. Quando se está no atelier do artista os alunos são poucos. Os alemães ainda fazem isso. Os alunos se inscrevem na aula do professor X ou Y, e o professor aceita-os ou não. Mas, tem 6 ou 7 alunos. Dusseldorf era assim. A escola na Alemanha ainda funciona muito nessa base: os alunos se inscrevem em oficinas de ofício do atelier do artista. Ainda tem esta relação do mestre-aprendiz. O Jorge Vieira fala disso na Inglaterra com Henry Moore. Ele foi aluno dele e ele seguiu aquela coisa. O Jorge Vieira tinha muito isso com os alunos e acaba muito por influenciá-los.

O João Afra e Francisco Aquino quase nunca misturavam com obras de outros artistas, para tentarem ir à pureza do que cada um trazia. Raramente apresentavam obras de outros artistas. Mas isso, eu acho que é um disparate, porque na realidade nós encontramos filiações, e as filiações não são más, são boas. Contrapor-se a isso é uma coisa muito pura, não contaminar com a obra de

ninguém, o que ele trabalha individual... Nós somos frutos das relações que estabelecemos com todos os anteriores a nós.

O conhecer a obra do outro é muitíssimo importante para fazer crescer, para fazer desenvolver. É bom estudar as obras de outros artistas e o Jorge dizia muito isso aos alunos: “Para perceber melhor, eu copio”. Há uma escultura de um cavaleiro lá em cima do armário no Atelier que ele copiou de um livro, um cavaleiro chinês com o cavaleiro. E ele dizia isso: “Mas vocês não copiem a mim, Copiem aqueles que eu fui copiar”. Ele falava muito isso, nessa aprendizagem.

Por exemplo, o Aquino e o Afra jamais diriam uma coisa dessas. Nunca diziam, porque achavam que isso era não era bom para os alunos na sua originalidade, na sua singularidade. Por exemplo, o Aquino fazia um trabalho como se fosse... a gente às vezes brincava, “deitava os alunos no divã”, fazia um trabalho muito psicanalítico com eles. De ir às raízes, os problemas, as drogas, essas coisas... ia buscar, como a fazer o trabalho do analista, da psicanálise. Ele tinha uma estratégia parecida com a psicanálise, colocava os alunos a falar, falar, falar, e apontando, apontando, e depois ele ia puxando pelas pontas. Dizia: “Vai ver isso, vai fazer isso, vai desenhar aquilo”. Eles tinham um diário e iam registrando aquilo, que eram pensamentos, ideias. Iam ancorando aquilo que era sua história pessoal, e agarrava muito nos aspectos mais profundos. Ele tentava que os alunos entendessem seus aspectos mais traumáticos das suas vidas, e superassem através do trabalho. Ele usava muito este tipo de estratégia. E era muito bem sucedido, e é um trabalho que se continua ter que fazer. Mas esse trabalho não invalida que os alunos conheçam os seus familiares chegados, ou seja, os artistas que têm dinâmicas idênticas, porque isso ajuda a compreender melhor. Então Aquino não gostava de fazer isso. Dava exemplos da arte, dava exemplos de outros campos, para que não houvesse o mimetismo. Mas outros colegas meus que deram aulas na mesma altura faziam isso, procuravam as filiações, os artistas que eles eram mais próximos em expressões, e que tinham problemas idênticos, e com isso fazíamos a formação deles.

#### **E - E você utiliza as duas estratégias?**

V – Sim, eu faço as duas coisas. Tento perceber o que o indivíduo transporta, o que tem em si que pode pertencer ao trabalho, e a partir daí tu encontra quais são as filiações artísticas. Quem são os artistas que estão próximos? Com quem ele se identifica. Eu geralmente para conhecê-los, o primeiro método que uso é: sempre apresento na primeira aula o programa. Explico o que vamos fazer. Geralmente dou um ou dois textos, que considero importante, para lerem, simples, às vezes de poesia, literaturas que são diretas, e depois peço para me trazerem um ou dois artistas que sejam suas referências. Da escultura, ou da arte. A maior parte deles não conhecem escultores, é um pesadelo, mas...

Geralmente eles trazem, e tem 5 minutos para apresentar o artista que trouxe, para obrigá-los a fazer pesquisa, para obrigá-los a perguntar. E aí começo a ter ideia, para eu perceber o que aquele indivíduo gosta, e começo a perceber se ele escolhe aquilo por falta de informação, às vezes, são muito inocentes, escolhem coisas do surrealismo, e aí eu percebo o nível de informação que o indivíduo tem. O que ele vai buscar como referência. Isto já é uma filiação, é um modo de se dar a ver, a conhecer, e a partir daí que eu lhes falo desse modo que se dá a conhecer, através daquilo que a gente gosta, não é? Aquilo que a gente é, o que são nossas filiações, onde é que a gente se enquadra.

#### **E - E o barro na vida de Virgínia quando que chegou?**

V - Eu fiz o curso na Escola António Arroio e o barro vem logo aí, com 13 anos. Aprendi a fazer torno nesta época. Fui aluna do Querubim Lapa, fui aluna da Aldina Costa, que me deu cerâmica e azulejaria. Comecei a formação com azulejaria e com a Olaria. Aluna também do Rafael Calado, um homem muito importante em termos da história da cerâmica.

Eu fiz dois anos de cerâmica, depois fui para Angola. Angola não havia cerâmica, mas havia o curso de artes decorativas. Eu fiz o curso de artes decorativas, que era um modelo que tínhamos aí: as

escolas técnicas. E quando eu vou para Luanda havia pintura e escultura, não havia cerâmica. Então fiz os dois cursos, e o Miranda e outro, que não lembro o nome agora, foram meus professores aqui na Belas Artes e também foram meus professores lá. Era assim o curso de Artes Decorativas tinha 4 anos e já dava qualificação profissional. Quem queria ir para Belas Artes tinha que fazer a Secção Preparatória, que era correspondente a... como eram cursos técnicos, tecnológicos, cursos artísticos com uma vertente tecnológica. Nós depois tínhamos que fazer a Secção Preparatória, que dava a filosofia, a formação mais teórica, equivalente aos últimos anos do Liceu.

O Liceu era o ensino para o acesso à Universidade, e tínhamos as escolas técnicas para cursos profissionalizantes. Eu fiz António Arroio, porque meu pai era professor lá. Nestes cursos, que tinha o nível de ensino médio, quem queria fazer formação superior podia, se tinha notas suficientes. Tínhamos quatro anos de sessão primária, depois temos dois anos do Liceu, ou a Secção Preparatória do Ensino Técnico, que eu fiz. Fiz o primeiro e segundo ano da secção preparatória e vou para escola técnica. No sétimo ano de escolaridade eu vou para António Arroio, faço o sétimo e oitavo ano. Se eu tivesse ficado aqui eu teria feito o sétimo, oitavo, nono e décimo ano, e depois a Secção Preparatória, como eu fui para Angola, havia a possibilidade aqui, que se o aluno tivesse média superior a 14 e queria ir para o ensino superior, ir para as Belas Artes, podia saltar para Secção Preparatória e não fazer os dois últimos anos, que era mais de formação profissional. Quando eu fui para Luanda foi isso que eu fiz, porque já tinha feito os dois anos de cerâmica, tinha mudado o curso para pintura porque lá não tinha cerâmica, então eu fiz as provas de aptidão à Secção Preparatória. Eu entrei diretamente na Secção Preparatória lá. Eu fiz logo, não fiz o curso geral das Artes decorativas. Nesse caso já na escola em Luanda, fiz a Secção Preparatória, e no fim tinha uma prova de acesso às Belas Artes. Era uma prova académica, desenho de figura, desenho de estátua, etc. Como lá não havia estátuas, era uma prova que tinha que desenhar a carvão, um objeto em vidro, outro de metal, natureza morta e um *panejamento*. Foi isso que nós fizemos. Fiz lá a prova, meu pai adoeceu, minha mãe venho embora e eu fiquei lá um mês para fazer as provas. Fiz as provas de acesso às Belas Artes e fui admitida nas Belas Artes, mas ainda fiz lá meu percurso escolar, foi assim...

E o barro vem, portanto dessa altura.

**E – Você me disse que considera o barro um corpo, como é que você vê o barro na preparação do seu trabalho. E no ensino, qual a importância de ensinar os alunos a fazerem suas próprias composições da pasta cerâmica?**

V – Eu fiz cerâmica da escola de belas-artes também. Havia a tecnologia de cerâmica de um curso antigo. Havia as tecnologias e havia a cerâmica para os escultores e havia cerâmica para os pintores. Mas escultores que faziam cerâmicas eram muito poucos. Eu fiz cerâmica. Tínhamos uma sala muito pequeníssima, e não tínhamos nenhum professor com formação de cerâmica. Este era um conflito que já havia até com Jorge Vieira. O professor de cerâmica não queria que o Jorge Vieira fosse dar aulas lá. E ele queria dar a cerâmica. Havia um escultor que dava aulas na cerâmica. Ele formou-se e já não foi meu professor. Eu tive formação em cerâmica dada por dois professores da pintura, e fiz todo percurso de cerâmica lá. As unidades todas no curso antigo. Eu sou do curso de cinco anos. Depois, quando se fez a revisão curricular, a pintura foi para um lado e a escultura foi para o outro. A escultura ficou sem cerâmica. A cerâmica manteve-se na pintura. Nessa altura eu e o Sérgio pedimos a cerâmica como um grupo experimental. A cerâmica nunca deixou de estar nos currículos da escultura. Fazíamos *workshops* com os alunos e foi aí que começaram a vir a Montemor. Aí eles começaram a ir à Abrigada, mas não havia unidade curricular, mas depois dessa experiência, com várias exposições e várias apresentações, que se decide que a escultura vai ter cerâmica. É aí que a Marta entra para lá, e que os alunos começam a ter o curso de cerâmica, começamos a ter muitos, por volta de 50 alunos, desde sempre nas unidades. É a tecnologia que mais tem alunos, a seguir madeiras, e depois gesso.

Depois disso, no âmbito da cerâmica, eu começo a fazer *workshops* aqui em Montemor, e eles vem aqui sempre. Eles vêm sempre com o intuito de conhecer a origem da cerâmica, ou seja, eles aprendem logo no primeiro ano, quando iniciam na oficina. Nós temos os materiais todos. Eles começam a aprender as composições das pastas, eles não trabalham com pastas de pacote. Nunca no início trabalham com pastas de pacotes, eles fazem as pastas, suas composições. O primeiro exercício da cerâmica é fazer composição de pastas, fazer pequenos objetos com pastas. Eles fazem 1kg ou dois de cada pasta, fazem três ou quatro pastas diferentes. Composições diferentes, aprendendo a acrescentar chamote, sílica, feldspato, percebendo a fusão dos materiais. Como é que uma argila coze sem mais nada? O que é que é contração? Todas as questões ligadas às propriedades da pasta, eles aprendem tudo dessa maneira, plasticidade, contração, porque fazem. Fazem a própria composição, só depois disso é que eles então vão usar as pastas de pacote, e as pastas de pacotes são muito parecidas com aquelas que nós lá fizemos, porque praticamente são os mesmos materiais. Usamos as pastas que são feitas aqui no Convento, aqui nas Oficinas, raramente compramos de outros lugares. Às vezes compramos alguma porcelana industrial, mas eu quase nunca uso material industrial, pastas feitas industrialmente, lá. São todas pastas feitas aqui, com receitas nossas, e com materiais de origens, que os alunos já conheceram. Esta para mim é uma questão muito importante. Depois é muito importante os fazerem perceber que cada composição está adequada a um determinado tipo de peça: Se nós queremos uma coisa mais porosa, fazemos uma pasta mais porosa, se queremos uma coisa muito leve acrescentamos vermiculita, se nós queremos uma coisa muito encarnada usamos um barro vermelho, se queremos uma coisa branca metemos não sei que, e isto tem a ver a relação entre tecnologia e a criação do objeto. E, portanto para mim, a pasta é parte fundamental da construção do objeto cerâmico, da obra da escultura. E eu também não tenho muita a ideia dos ceramistas. Eu acho isso uma desgraça, eu não me considero ceramista, me considero escultora, que usa cerâmica no trabalho. Pode usar pedra ou outra coisa qualquer. Eu não uso porque eu não gosto de pedra. A única pedra que eu usei em trabalhos meus é o xisto, que no fundo é material cerâmico, é argila, já foi argila. Mas gosto de madeira, bronze, cera. Argila é um material mais adequado para meus trabalhos, para parte das minhas coisas, eu gosto do silêncio do material, mas não excluo outros materiais. Tem material que para mim tem tanta importância como aquele. A cera tem aspectos simbólicos e características que me interessam, e aspectos de leveza. Por isso a cera aparece como material final, que raramente aparece. Alguns artistas usam como material final. O bronze pode acontecer para coisas específicas, ou outros materiais. Mas claro que o meu material central, onde eu me entendo melhor para o que eu quero fazer é a argila, o barro.

### **E - E a fragmentação? Ela está presente no seu trabalho?**

V - Eu uso muitas vezes as coisas modulares. Eu penso que a *Ressonâncias* é uma peça feita com várias unidades, idênticas. No fundo é uma ideia que envolve, que se dá pela primeira vez a partilha, mas cada uma é uma unidade, mas todas juntas é que fazem a obra, a obra é um conjunto. Nas *Ressonâncias*, as duas primeiras que apareceram eram só duas, depois a segunda que apareceu eram 9 peças, e era sempre a minha cabeça, são nove elementos no círculo das Cabeças. Quando eu vou fazer em São Paulo é partilhar essa ideia, mas as cabeças já não são só as minhas, é de outros também. Portanto aí é um trabalho de relação com outras pessoas, a partir do mesmo partilhar uma ideia, ou colocar um problema. Esse problema que tem a ver com autoconhecimento e a relação, são óvulos ou urnas, não são receptáculos. O que temos lá no interior é o negativo. Nós temos uma cápsula fora, uma urna, um ovo. São contentores, no fundo são contentores de qualquer coisa, mas tem a forma virada para dentro. O negativo que temos lá dentro, que nunca se acessa, ou seja, a cabeça é o vazio da peça, é esse vazio.

Por uma questão da cerâmica, depois o processo desta peça é engraçado, a contração sucessiva, depois temos a cápsula com volume da nossa cabeça, o positivo que está lá dentro é menor do que a nossa cabeça quando nós tiramos, e esse processo convosco foi interessante, porque eu não estava a trabalhar com a minha, estava observando o processo de todos, como cada um se relacionava com

seus objetos, que no fundo era sua referência. Não é uma representação da cabeça, retrato. É um molde direto da cabeça, é uma coisa funerária. Aquele encapsulamento, a própria cabeça está encapsulada num determinado momento, com o gesso. Essa relação de encapsulamento é muito importante do ponto de vista conceitual para pressões, e depois ela vai tirando aquele molde e vai se confrontando com as diferentes fases do trabalho. Isso para mim é um processo de autoconhecimento, assim como a vida e morte está sempre presente.

Quando se está fechado dentro daquela coisa, é uma situação claustrofóbica, que obriga a ter compensações, a soltar o ar, livrar o nariz porque a boca se mantém fechada. Entra a questão vital do ver, respirar. Está ali sempre em jogo.

Essa experiência é experimentar essa sensação, experimentar uma espécie de colapso. Há pessoas que não conseguem ficar assim, tiram logo, é uma coisa muito claustrofóbica.

É um processo quase psicanalítico que está lá, por isso que foi muito interessante vê-los trabalhando: como é que colocavam as peças no colo, como é que olhavam, por isso nós tiramos aquelas fotografias, com fundo preto, segurando seus objetos. E fazer aquela mesa de exposição do positivo da peça em cera e em barro, algumas cozidas. E já tinha encolhido todas aquelas cabeças: são menores, são muito mumificadas, tem muita relação com múmia, com resto final. Se virmos as múmias, as cabeças mumificadas é só praticamente volume do crânio. O barro encolhe, é metamorfose e ao mesmo tempo um processo metafórico, no fundo a cabeça, o confrontarmos com uma coisa nossa própria, a réplica da nossa cabeça, já com material que contraiu, que contraiu duas vezes, que perdeu a água, contraiu ainda mais. Portanto essas peças, as cabeças, ficaram muito bonitas, por acaso. As cópias obrigam esse pensamento.

#### **E - Você pensa em continuar esta obra, em outros lugares?**

V - Eu o ano passado fiz com os meus alunos. O primeiro exercício de gesso foi com isto, com todos os alunos dos primeiros anos. Eu fiz com todos eles e eles ficaram com as réplicas das cabeças deles. Depois eu quis fazer uma exposição, mas era muita gente, muita complicação, foi difícil eu ter aquilo pronto. Eu ainda fiz umas fotografias, muito bonitas, na Cisterna, e eu gostava muito de ter misturado aqueles trabalhos na cisterna. Por que eles fizeram moldes da cabeça e moldes dos pés. Depois com os pés, quando foi a Residência, fizemos com os visitantes do museu, nessa residência que fizemos, no Museu do azulejo. Eu fiz os moldes dos pés, fiz o mesmo processo dos pés. Tenho moldes dos pés e de cabeças, os extremos do corpo. Os alunos fizeram os pés deles e fizeram da cabeça. Fizemos da cabeça com gaze gessada, e fizemos com barro nos pés, depois encheram o barro. Os primeiros moldes eram de barro: pisa e fica lá o pé, são as pegadas. São quase, quase sempre, terras argilosas ou areia molhada, para se aplicar o vestígio do barro. Isso são os princípios da escultura.

Fizemos moldes em barro e depois preencheram uma pegada na argila. Isto também foi muito importante para eles porque eram alunos de primeiro ano, e tinham que trabalhar uns com os outros. Fizemos dois a dois, cada um fazia o molde do outro, como vocês fizeram.

E o barro a mesma coisa: se era um, era o outro que teria que fazer, e vice-versa. Fiz isso com os alunos do primeiro ano, só que depois não conseguimos expor. Queria fazer uma instalação e expor, ainda pus estas imagens no grupo *Ressonâncias*. As últimas imagens são dos meus alunos a fazer isso. E penso que para eles foi bastante importante. Os alunos recém-chegados à faculdade fazem pela primeira vez um exercício desses, em que o corpo deles é um veio direto para fazer um molde.

#### **E – E a proposta foi aceita pelos alunos com tranquilidade?**

V - Eles acharam aquilo meio estranho, mas depois gostaram muito de fazer aquilo. Até engraçado, porque este ano os alunos que não foram no gesso foram lá fazer os moldes, queriam também ter a cabeça deles.

E eu lhes disse: “é o momento único, e vocês vão ficar com molde da vossa cabeça, com a vossa cabeça como ela é agora aos 18, 20 anos”.



Eles gostam muito de fazer molde do corpo e, portanto a partir desse interesse fizemos e correu muito bem. Tem uma relação direta com o meu trabalho, fazer com eles uma ideia minha.

**E – Sobre o tema vida e morte? Poderia falar um pouco sobre isto?**

V - Porque a morte está sempre presente à vida. A morte sempre está presente em todos os momentos da nossa vida. Na nossa vida afetiva está sempre, há sempre mortes, coisas que a gente perde. O que morre para nós, essas mortes, principalmente, no plano afetivo. São estas coisas que eu acho que a obra *Ressonâncias* pode ajudar a compreender melhor, são as coisas escondidas. Isto tem a ver com os terrenos, tem a ver com as casas. Não acedemos a tudo que nos acontece, não temos consciência de tudo isso. Muitas vezes traumas, que os psicanalistas fazem puxar acá, para fora, aquilo que está escondido, enrolado, e que muitas vezes nos perturbam, não nos deixam esta na origem de alguns comportamentos mais dolorosos, ou menos corretos, nos traumas que nós vamos acumulando.

Essas coisas têm a ver com morte, com partes mortas, ou partes não resolvidas, portanto coisas não resolvidas. Mas há muitas coisas na nossa vida, que nunca se resolvem. São impossibilidades de resolução a coisas que, são assim e pronto. Nós não conseguimos nunca resolver. Fazem parte de nós e, portanto existem, têm que coexistir conosco. Quando eu falo em nódulos é isto que quero dizer. São coisas que temos enroladas, escondidas, e que não temos bem consciência que elas existem. Dos acontecimentos que deram origem, ou que existem mesmo, como pequenos tumores que temos em vários sítios do corpo e não sabemos que existem, infelizmente. E, às vezes, eles nunca chegam a se desenvolver para ficar malignos. Formam-se e morrem conosco e nem sabemos que lá eles estão.

Quando começam a dar indicação que existem, eles tornaram-se malignos e dizem-no que a nossa morte está próxima: ou tiramos a tempo, ou consomem-nos. Esta pulsão que existe pronta e a maneira como nós resolvemos, como é que se resolve do ponto de vista psicológico? Esses traumas estão na origem da criação artística, nós resolvemos por aí. Portanto, eu acho que os artistas por um lado têm essa vantagem, conseguir lidar com esses medos, com os traumas, com as coisas todas e transformando-as. A arte é um processo de autoconhecimento, sempre.

**Sobre a exposição no Tarrafal Cabo Verde – 22/06/2016**

Essa igreja é uma igreja toda em pedra com pavimento cerâmico. Eu já conhecia desde o início, eu conhecia aquele espaço desde a primeira vez que fui à Cabo Verde, à Cidade Velha. Havia as conferências e me convidaram também para expor lá e, portanto nós montamos a exposição neste lugar. Para mim esse lugar era muito importante, do ponto de vista simbólico, expor em uma Igreja de construção portuguesa, na primeira instalação portuguesa, nas ilhas que não eram habitadas, e o lugar por onde passou o padre Antonio Vieira, que passou por lá várias vezes, escreveu muitas coisas lá, nesse convento de São Francisco.

Então as peças ficaram lá por umas duas semanas e depois eu levei para Tarrafal, e na altura nós estávamos para fazer a segunda parte do projeto, e a segunda parte passava por fazermos mais duas peças, duas cunas com jovens da cidade do tarrafal, que na altura tinha uma ideia de expor na orla marítima, em cima das rochas num lugar onde os miúdos mergulham no mar, uma zona na Praia Pequena que tem várias plataformas. São rochas pretas, basalto e, portanto eu achava que as peças ficavam muito bem nesse lugar e ficavam muito bem nessa relação com as pessoas que mergulham.

Então nós organizamos. No Programa Inicial estava esta formação com os miúdos, ou seja, as oleiras e eu a trabalhar com eles. Duas feitas por eles, eu queria dizer que, de certo modo, essa ação pedagógica iria fazer com que esses Miúdos não viessem a vandalizar as peças, porque as peças iam conviver num espaço que eles usavam e, portanto essa era uma estratégia para implicá-los também,

como autores da obra, e como autores da obra certamente não iam vandalizar as peças. Isto compensava a partida.

Mas, com tudo marcado e tudo feito, viemos da Cidade Velha com as peças, um ou dois dias depois de chegar com as peças, e para começarmos a ação de formação na cidade do Tarrafal, o Inácio, Vereador, teve um AVC muito grave e foi hospitalizado. Então, deixamos passar alguns dias, até que ele deixasse o estado de gravidade, e falei com o presidente. Tínhamos que começar o trabalho, e ele disse que com o Inácio doente nem pensar.

- “O que as pessoas vão dizer?”. E eu disse:

- “Mas Inácio não morreu e a vida continua... nós tínhamos isto programado”. Mas ele virou-se para mim e:

- “Bem Virgínia, aqui as coisas não são assim. O Inácio está muito doente e pode morrer, não vamos fazer isto”.

Vim para casa, as peças ficaram guardadas e eu ainda tinha mais um mês que era o tempo de montar e fazer as coisas, preparar tudo para as fixar no lugar. Então, o Vasco estava lá também comigo, tínhamos uma casa alugada, não valia a pena me chatear com isto. Eu fui bastante antes, depois o Vasco foi para inauguração, e ficou aquele mês comigo.

Pensei: “Há males que vem para o bem, o Vasco está acá e eu estou super cansada, continuar com isto não dá, oh Pá, vou me dedicar às minhas coisas e ao mar”.

E assim fiz. Dediquei-me a nadar, a flutuar e a desenhar. Vasco tinha me levado um caderno e eu tinha tintas. Fiz uma “carrada” de trabalhos plásticos. Fiz algumas coisas e tive muito bem nesta altura. Passei o tempo todo a fotografar, fiz imensas fotografias importantes. Uma série que se chama *Derrame* que teve a ver com o derrame da barbotina vermelha no mar. Fiz muitas imagens, muito bonitas. Fizemos o filme, começamos a tomar imagens para “*O ar no mar*”. O Pedro começou, foi o Pedro que fez. Tenho todas as imagens, qualquer dia alguém monta o filme. Ele já fez uma primeira montagem, mas ainda está incompleto.

Fizemos estas filmagens, e pronto! Fiquei ótima o resto do tempo. Depois só voltei lá este ano, em janeiro, fui para fazer uma conferência, e eles resolveram colocar-me entre os homenageados com algumas pessoas do Conselho, e pronto! Mas só estive lá oito dias, não dava para começar nada, eu tinha planejado ir lá agora em maio outra vez, ficar lá dois meses para ver se conseguia atar aquilo.

**E: E este Projeto é vinculado à Universidade de Lisboa?**

V: É vinculado ao meu trabalho de investigação, relacionado com o Centro de Investigação da Vicarte.

**E: Tem a figura da Unesco também?**

V: Não, eles não dão nenhum apoio.

Bem, “O ar no mar” tem tido esse percurso, talvez eu ainda monte, mas não sei.

**E: E quanto à durabilidade das peças? Elas vão resistir no mar?**

V - Sabes que eu meti-as dentro d’água, elas tiveram... Eu também não as quis montar logo, por causa disso, pensei: “algumas são capazes, depois de haver problemas”. Mas eu também não tenho uma coisa muito complicada com isto. As coisas têm um tempo de vida, umas duram mais que outras. Umam duram... Podem durar dois mil anos, três mil anos, outras não duram. E na cerâmica, o que chegam até nós são as que estavam nos túmulos, as que estavam enterradas, todas as outras desapareceram, mesmo as de pedra e as de bronze. Tudo que estava ao ar desaparece. O que nos chega mais antigo estava enterrado, sem ar. Estava protegido da oxidação. Pronto! E o mar também protege. As Ânforas mais antigas estavam no mar e portanto...

Minhas peças, eu então não forcei nada, achei que aquilo era providencial e então fomos buscar este mergulhador, nosso amigo próximo de casa. Ele queria peças partidas para meter no fundo do mar, fomos lá e eu trouxe várias. Algumas peças estavam rachadas, lascadas, de meu trabalho, e ele

mergulhou-as todas, tenho fotografias disto tudo. Então as mergulhou e agora quando fui em janeiro, ele tinha tirado as peças d'água e elas estavam cheias de cracas, estão lindas e a cerâmica não tem nenhuma beliscadura. Elas aguentaram aquele um ano debaixo d'água. Sempre mergulhadas, não se estragaram.

Portanto, o que pode causar mais problemas nas minhas peças? É elas ficarem colocadas em zonas em que o mar e as ondas vão bater na maré cheia. E, portanto o choque pode danificar as peças. O choque e a erosão. Elas podem não aguentar muitos anos. Mas são capazes de aguentar oito ou nove anos, bem, relativamente bem. Mas para mim também não é nada definitivo, não precisam.

E o problema, também em relação às peças, é que eu também não sei se devo impor as peças. Este é o problema da Arte Pública. Que direito tenho eu em impor as peças? Apesar de já ter sido combinado. Eu também penso que, se a coisa não teve que acontecer ainda... Se eles não solicitaram muito para eu montar a peça é porque ela lá não faz falta nenhuma. É um problema só meu. E meu devaneio está satisfeito. Meu devaneio ficou satisfeito na exposição da Igreja São Francisco.

**E - E para a Fundação Goulbenkian, que financiou parte do trabalho, está resolvido?**

V - Está resolvido, teria que ter o relatório, perguntaram quando seriam montadas, eu disse que não sabia e entreguei o Relatório Final. Porque para montar também precisa de dinheiro, pelo menos mais 4.000 euros, e ainda avancei essa ideia a tempo, portanto ficou assim. Ninguém deu nenhuma dica, ninguém avançou com nada. Mandei a algumas instituições minha vontade de montá-las, mas pronto! Para isso é preciso pagar pessoas, fazer uns furos nas rochas, precisa pagar para levar o aço para espetar nas rochas, para colocar a sapata de cimento porque elas têm que ficar fixas no lugar com cimento. Isso dá bastante trabalho, fixar as peças, e custos. Então, o que eu fiz foi isto, desta vez eu só instalei as peças, só pousadas, para fotografar e sair. Fiz as imagens delas no lugar, não todas, porque não dá para montar aquilo tudo. São oito colunas, eu agora montei quatro.

**E: E as mulheres? Colaboraram? Fizeram?**

V: Elas participaram na feitura de todas as peças. Eu só fiz um anel. Um anel. Mas coordenei tudo, acompanhei tudo. Eu quem acabei as peças todas, e fui eu que ajudei a preparar os barros, tudo. Depois fui eu que as acabei todas, encerrar, cair, coisas que elas não sabiam fazer.

**E: E o barro? Foi local?**

V: Sim, eu nunca levo barro para lugar nenhum, raramente. Se eu levo barro, ou qualquer coisa assim, é um frasquinho, um pozinho. Ou trago lá um engobe, para fazer aqui. Eu não carrego barro. E, aliás, também não gosto de carregar peças de volta, por isso vocês ficaram com todas elas. A obra ficou lá. Ainda deve estar lá na UNESP, não sei se a Lalada levou para o Museu, não sei. Não sei se vocês levaram as vossas réplicas, porque isso era para vocês ficarem, isso era a minha dádiva para vocês. Porque depois que fizemos aquela instalação, aquelas peças deveriam ficar com cada um, porque é uma coisa muito pessoal, é o positivo das vossas cabeças. Agora as cápsulas são a peça da instalação.

Eu por acaso nem trouxe a minha, nenhum documento de lá, falou-se nisso, mas não se chegou a fazer um documento de entrega da obra à UNESP. Eu não sou muito complicada com essas coisas, estás a perceber?